UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

TESI DI LAUREA

**L'USO DELLE METAFORE
IN ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY**

RELATORE:

Chiar.ma Prof. ssa Ida Merello

CORRELATORE:

Chiar.ma Prof. ssa Hélène Giaufret

CANDIDATA

Gioia Rosa Caracciolo

ANNO ACCADEMICO 1997-98

Antoine de Saint-Exupéry, vita e opere

1900-1915

Sospeso a metà fra mito e leggenda, Antoine de Saint-Exupéry è rimasto, suo malgrado, schiacciato sotto il peso di cinquant'anni di critica che l'hanno trasfigurato, facendo perdere di vista il vero pilota-scrittore, l'uomo che si nascondeva dietro il Piccolo Principe, con il quale è stato sovente identificato e confuso.

La sua vita fu intensa e breve e questo ha contribuito a farlo entrare nell'immaginario popolare nelle vesti di un eroe leggendario, come è accaduto a molti altri miti della nostra epoca.

Egli fu indubbiamente un pilota audace ma non certo disciplinato: nel suo pensiero il coraggio si esplicava prima di tutto nella disubbidienza e pur essendo un pioniere del volo non è rimasto celebre per questo.

Ebbe una fortissima personalità e grande genio, grazie al quale mise a punto diverse invenzioni. La sua vita privata era costellata da un'alternanza di litigi e manifestazioni di grande affetto, tanto nella sfera sentimentale quanto in quella delle amicizie, peraltro basate su una ferma lealtà. Ciò che contribuiva a renderlo indimenticabile, a detta di coloro che ebbero la fortuna di incontrarlo, era la sua innata capacità di dar vita a memorabili racconti delle sue avventure e a far proprie quelle altrui, al punto di indurre gli ascoltatori a dividerne le forti emozioni fino alle lacrime.

La riflessione che si impone immediatamente affrontando la biografia di Saint-Exupéry è quella del curioso connubio di scrittura e aviazione, realizzatosi in un uomo di aristocratiche origini dal quale, sebbene ormai nobile decaduto, ci si sarebbe aspettati tutt'altre scelte.

La maggior parte delle sue opere è costituita da giornalismo autobiografico, seppur romanzato. A questo proposito la sua biografia americana Stacy Schiff afferma:

“Le sue pagine contengono poca *fiction*, poca “fantasia”, e un vasto mare di fatti.(...) Non era inaffidabile. Abbelliva i fatti, ma viveva anche per quell’abbellimento, con un donchisciottismo che l’avrebbe portato alla morte.”¹

Attenendosi solo alla lettura delle sue opere e a quanto è stato spesso scritto dagli ammiratori del Piccolo Principe si rischia di pensare che il suo illustre autore non avesse vita privata; in realtà questa fu molto ricca e complessa. Ne offre una panoramica precisa e dettagliata la già citata biografia realizzata da Stacy Schiff, in cui confluiscono molti studi e biografie precedenti, tra i quali le opere di Pierre Chevrier², Didier Daurat³, Luc Estang⁴, Curtis Cate⁵, Eric Deschodt⁶ e molte altre.

Ci riferiremo dunque a questo testo per la ricostruzione della vita dello scrittore e della genesi della sua produzione letteraria.

Antoine Jean-Baptiste Marie Roger de Saint-Exupéry nacque il 29 giugno 1900 a Lione, al numero 8 di Rue du Peyrat, da genitori non originari della città.

Essi appartenevano alla nobiltà di provincia, la classe soprannominata dai parigini “Les Hobéreaux” (= i lodolai), riferendosi polemicamente ai falchi che cacciano solo piccole prede.

¹ SCHIFF, Stacy, Antoine de Saint’Exupéry, Bergamo, Bompiani, 1994, p. 6

² CHEVRIER P., Antoine de Saint-Exupéry, Parigi, Gallimard, 1949

³ DAURAT D., Dans le vent des hélices, Parigi, Seuil, 1956

⁴ ESTANG L., Saint-Exupéry par lui-même, Parigi, Seuil, 1956

⁵ CATE CURTIS, Antoine de Saint-Exupéry, N.Y., 1970

⁶ DESCHODT E., Saint-Exupéry, Parigi, Editions Lattès, 1980

La famiglia dei Saint-Exupéry era una delle più antiche di Francia, risalente addirittura all'epoca delle crociate ed originaria del Limousin. La famiglia paterna della madre, quella dei Boyer de Fonscolombe, proveniva da Aix-en-Provence. Anche il ramo materno, quello dei Romanet de Lestrangle, era originario del Sud, più precisamente di Vivarais, oggi Ardèche.

Titoli e castelli non mancavano in nessuno dei due rami: il nonno paterno di Antoine era conte e quello materno barone. Lo scrittore aveva dunque quello che si può definire un "joli nom" ed era tanto affezionato al suo cognome illustre da proibire a moglie e sorella di firmare con esso le loro opere. Durante il soggiorno a New York autorizzò i suoi editori americani ad inserire il ben noto trattino nel cognome per timore di essere chiamato "Mr Exupéry".

Tra gli antenati paterni vantava un membro dell'Académie Française e diversi ufficiali dell'esercito. Da parte materna invece cavalieri, musicisti e prelati. In lui confluirono alcune delle doti migliori della famiglia: l'amore per l'arte, la musica e la dimensione spirituale dell'individuo, uniti ad un innegabile fascino. Il padre, Jean de Saint-Exupéry (1863-1904), a cui Antoine somigliava molto, fu trasferito negli ultimi anni del 1800 da Le Mans a Lione, dove lavorava come ispettore per conto della Compagnie du Soleil. Nel giugno del 1896 sposò Marie Boyer de Fonscolombe (1875-1972), più giovane di lui di dodici anni. Dalla loro unione nacquero Marie-Madeleine (1897), Simone (1898), Antoine (1900), François (1902) e Gabrielle (1903), sorella prediletta di Antoine.

L'ombra della morte era destinata a toccare la vita dello scrittore fin dalla più tenera infanzia: nel 1904 Jean de Saint-Exupéry morì d'infarto. Questa prematura scomparsa influì sensibilmente sulla vita del figlio che visse, a partire da quel momento, circondato da presenze quasi esclusivamente femminili. Marie de Saint-Exupéry, vedova a soli ventotto anni, aveva cinque figli a carico e nessun reddito fisso. L'aiuto giunse dalla Contessa di Tricaud, prozia e madrina di Marie, che ospitò madre e figli nel suo castello a Saint-Maurice-de-Rémens per sei mesi l'anno e nel suo appartamento di Lione per i restanti sei. Marie, alla quale lo scrittore era legato da un profondo affetto, era una madre disponibile e comprensiva ma non sempre accomodante, dovendo sopperire al vuoto della figura paterna. Antoine non scrisse mai del padre ma si avverte in lui l'assenza di legami maschili.

Trascorse buona parte della sua infanzia nel castello di Saint-Maurice-de-Rémens, un bell'edificio in stile Luigi XVI circondato da un vasto parco con filari di tigli, che custodiva stanze ampie e maestose ma buie e fredde che lo rendevano, agli occhi del bambino, simile ad un sotterraneo.

Da Pasqua ad ottobre il castello ospitava la numerosa famiglia e su tutti emergeva la forte personalità di Antoine, che si distingueva per inventiva e spirito d'avventura. I riccioli d'oro ed il carattere tendenzialmente tirannico, gli valsero il soprannome di "Le Roi Soleil".

L'esercizio dell'arte riempiva le giornate dei bambini, che si esibivano in improvvisazioni teatrali e Antoine, in particolare, dimostrò subito un'innata propensione per la poesia.

Era solito svegliare i parenti nel cuore della notte per eseguire le sue rappresentazioni ed esigeva da tutti presenza costante e approvazione. Il bambino conservava tutti i suoi “tesori” in un piccolo scrigno di velluto, in cui riponeva le proprie creazioni poetiche; manteneva la sua stanza in uno stato di perenne disordine e solo la sorella Gabrielle era autorizzata ad entrarvi.

La letteratura non era il suo unico interesse, infatti si dedicava anche ad esperimenti di meccanica, non sempre con esito positivo: un motore a scoppio con cui giocava esplose improvvisamente rischiando di compromettere la salute di François. Il rimorso per questo incidente perseguì a lungo lo scrittore, in particolare in seguito alla prematura morte del fratello, avvenuta nel 1917 all'età di soli quindici anni e della quale si considerava involontariamente responsabile.

Antoine progettò anche una bicicletta volante, ispirato dal recente volo dei fratelli Wright, che appena nove anni prima si erano librati in cielo con successo. Tutti questi interessi, o per meglio dire ossessioni, erano destinati a perdurare nel corso della vita del pilota-scrittore, che già in tenera età si aggirava affascinato nei pressi delle aree di decollo degli aerei.

Antoine era un bambino turbolento ma anche sognatore e sensibile, per ammissione della madre stessa. Aveva continuamente bisogno di comprensione e di conferme. Marie, pur avendo per lui una predilezione, non fece mai preferenze tra i figli, neppure quando Antoine divenne famoso.

Figlia di compositori ed ella stessa artista, Marie de Saint-Exupéry non era tagliata per gli affari ma era dotata di profonda fede religiosa e disprezzo per titoli e convenzioni. Molte di queste doti si ritrovano in Antoine, sebbene la fede abbia assunto in lui, piuttosto, le sfumature di un'intensa spiritualità. La sua vita fu costellata di lutti e problemi di salute; ciononostante sopravvisse a tutti i suoi figli tranne l'ultimo e morì nel 1972, all'età di novantasette anni.

La Contessa de Tricaud, alla sua morte, lasciò in eredità a Marie il castello di Saint-Maurice ed i duecentocinquanta ettari di tenuta. Contrariamente alla madre, la prozia mal sopportava l'esuberanza dei bambini che considerava viziati, disubbidienti e incapaci di sottostare a qualunque disciplina.

Antoine, più degli altri, aveva motivi di litigio con chi gli viveva accanto, in particolare con il nonno Fernand de Saint-Exupéry.

I migliori documenti su questi anni ci provengono da Antoine stesso, che nel corso della vita era solito rifugiarsi nell'infanzia, come in un mondo incantato che gli trasmetteva sicurezza e calore.

Nell'immaginario dello scrittore, la sua vecchia casa nascondeva una ricchezza propria ed era questo che la rendeva preziosa nei suoi ricordi e le conferiva un'aura di mistero. Il tema della "ricerca dell'oro nascosto" ritornerà anche in *Vol de nuit* ed in *Courrier Sud*.

La casa rispondeva al suo bisogno di protezione, che si concretizzava in particolare nell'attaccamento alla figura materna.

Ovunque andasse, portava sempre con sé l'amore ricevuto a Saint-Maurice ed era come se avanzasse nel mondo protetto da questo passato. Ricorre spesso nei suoi scritti l'immagine delle lenzuola candide, pulite e stirate, che costituivano per lui un pensiero confortante nei momenti più duri, come i numerosi incidenti avvenuti nel corso dei suoi voli.

Antoine ammetterà, già adulto, che quel mondo di memorie infantili gli sarebbe sembrato sempre più reale dell'altro, al punto di perdere di vista il dovere per inseguire questa infanzia magica. Un giorno arrivò a confessare che il suo più grande rammarico era quello di essere diventato adulto. Questa consapevolezza scorre come un fiume sotterraneo dietro tutte le sue opere, come se l'età adulta avesse rappresentato per lui un esilio più doloroso di quello vissuto nella solitudine del deserto. Anche il narratore de *Le Petit Prince* è solo, nel mondo degli adulti, finché non incontra il biondo visitatore venuto da lontano, saggio come un adulto, ma pur sempre un bambino.

Antoine ha pagato a caro prezzo la sua infanzia dorata perché si è accorto, una volta cresciuto e uscito dal castello, che non tutti erano disposti a perdonare le sue mancanze con la stessa comprensione dimostrata dalla famiglia.

Il 1909 fu segnato dal trasloco a Le Mans, dove i bambini si iscrissero al collège di Notre-Dame de Sainte-Croix, presso i gesuiti. In questo periodo Antoine non si distinse certamente per rendimento scolastico, anche perché impegnava il suo tempo in qualunque attività che fosse ben lontana dallo studio.

L'immagine che ora dava di sé era diversa da quella del turbolento bambino di Saint-Maurice: sembrava anzi piuttosto introverso e triste, sognatore e meditativo ed anche un po' "filosofo", con la testa perennemente sulle nuvole. Già tendeva a valorizzare la fantasia e a criticare le convenzioni del mondo adulto, caratteristiche che avrebbe visibilmente sviluppato negli anni seguenti.

In quel periodo gli esperimenti di volo prendevano piede in Francia, sebbene l'aviazione restasse ancora un passatempo per persone agiate e l'eco di tali successi giunse inevitabilmente all'orecchio del giovane. Tra agosto e dicembre 1909 Wright volò regolarmente nelle vicinanze di Le Mans e ogni giorno circa duemila-tremila persone accorrevano per ammirare la sua "magia". Saint-Exupéry avrebbe dovuto attendere ancora tre anni prima di riuscire a salire per la prima volta su un aereo, un Berthaud-Wroblewski, con grande apprensione della madre, ma il suo volto era ormai conosciuto vicino agli hangar, dove era solito recarsi e "aggredire" i meccanici con mille domande. Jean-Daniel Pariset e Frédéric D'Agay raccontano così il "battesimo dell'aria" di Saint-Exupéry:

"Lors des vacances de 1912, à Ambérieu, aérodrome voisin de Saint-Maurice, Antoine découvre l'aviation (Paul Berthaud, un industriel lyonnais, a conçu un appareil équipé d'un moteur de 70 cv; Gabriel Wroblewski le fait voler) et reçoit son baptême de l'air"⁷.

Quel breve volo fu per lui quasi certamente decisivo e segnò indelebilmente la sua vita futura.

⁷ ALBUM Antoine de Saint-Exupéry, iconographie choisie et commentée par Jean-Daniel Pariset et Frédéric D'Agay, Paris, Gallimard, 1994, pp. 26-28

Allo scoppio della Grande Guerra Marie venne nominata capoinfermiera e si trasferì ad Ambérieu, dove i figli si iscrissero al Collège de Notre-Dame-de-Montgré a Villefranche-sur-Saône. Ancora una volta Antoine instaurò rapporti difficili con insegnanti e compagni e per il suo aspetto sognante fu soprannominato “Pique la lune”. Eccelleva solo in poesia e disegno e fu in questo periodo che compose poemi epici sulla guerra e sul Kaiser, da cui avrebbe però preso, in seguito, le distanze.

1915-1920

Saint-Exupéry nei suoi scritti ci parla di un solo istituto, Villa Saint-Jean, che dominava la città di Friburgo. Si trattava di una scuola trilingue che possedeva il parco più lussuoso che il ragazzo avesse mai visto. Contrariamente agli istituti frequentati in precedenza, quest'ultimo gli garantiva la libertà di movimento necessaria e non lo separava dal resto del mondo. Pur essendo un ambiente élitario, l'educazione impartita era sostanzialmente liberale e la disciplina, secondo l'intendimento dei direttori, non doveva essere imposta in maniera autoritaria ma instillata poco per volta nei giovani affinché potessero farla propria.

Il giovane Antoine, del quale emergeva sempre di più il carattere idealista, si trovò decisamente a suo agio rispetto all'esperienza dei severi gesuiti. Si ostinava tuttavia a non parlare il tedesco, come prevedeva il regolamento, ma il francese e questa lacuna nelle lingue straniere rimase una peculiarità della sua vita un po' originale.

Anche durante il lungo soggiorno americano dei primi anni '40 Saint-Exupéry rifiutò decisamente di apprendere l'inglese, carenza che gli avrebbe creato non pochi problemi in tempo di guerra, poiché il traffico aereo nel periodo della Liberazione era controllato quasi esclusivamente da alleati inglesi ed americani.

Il suo punto debole a livello scolastico era la geografia (di questo avrebbe parlato anche in *Le Petit Prince*) e, già adulto, amava sottolineare l'inutilità di accumulare tanti dati sterili mentre, ad alta quota, era perfettamente in grado di distinguere un paese dall'altro.

Quando parlava della sua carriera scolastica, ne evidenziava soprattutto i rari insuccessi, omettendo quasi completamente i molti trionfi, forse perché soffriva ancora per le umiliazioni che l'innata timidezza lo portava a subire di fronte agli insegnanti.

Com'era nella sua natura, ai libri di testo preferiva la lettura di Dostoevskij, Baudelaire, Leconte de Lisle, Heredia e Mallarmé e si dedicava alla stesura di varie poesie contemporaneamente. Nonostante qualche exploit sportivo ai tempi della scuola, Antoine era fondamentalmente pigro e per tutta la vita preferì prendere il taxi o la sua Bugatti anche per brevissimi tragitti.

Pur essendo dotato di grande talento, riusciva nelle diverse attività solo grazie alla buona volontà poiché era piuttosto goffo ed impacciato nei movimenti: solo quando si trattava di lavori meccanici egli rivelava un'insospettabile agilità manuale che lo rendeva svelto e preciso.

In questo periodo emersero altre sue doti, quali l'eccellente memoria e la brillante conversazione, che contrastava visibilmente con la mediocrità della resa scolastica. Era in grado di esprimere il meglio di sé solo quando trattava argomenti extrascolastici, in particolare il volo. A questo proposito, Alain Vircondelet scrive di lui:

“Ce n'est pas un élève extrêmement brillant, assidu, mais sa personnalité est si forte déjà qu'il exerce un ascendant exceptionnel sur tous ses camarades, fascinés par ses blagues, ses tours de cartes, ses inventions”⁸.

Nel periodo adolescenziale emergeva sugli altri per l'altezza e si distingueva per lo sguardo intenso.

In età adulta avrebbe acquisito notevole fascino, tanto da trovarsi costantemente circondato da presenze femminili. E' sempre in questi anni che Antoine trovò i primi tre amici, tutti provenienti dalla zona di Lione: Charles Sallès, Louis de Bonnevie e Marc Sabran. Quest'ultimo rappresentava, insieme al fratello François, il suo primo confidente.

Un'importante svolta nella sua vita avvenne con il distacco dalla fede cattolica, nonostante la forte religiosità della madre. Come si è detto, Saint-Exupéry conservò sempre una profonda spiritualità e dichiarò di aver rotto i legami non con la religione vera e propria ma solo con la chiesa. Probabilmente egli mal tollerava una fede troppo vincolante (così come si ribellava ad un'educazione troppo rigida) ed era tanto individualista da rifiutare di sottomettersi a regole ferree. Molte ipotesi sono state fatte a questo proposito, senza raggiungere una spiegazione convincente.

⁸ VIRCONDELET A., Antoine de Saint-Exupéry, Paris, Julliard, 1994, p. 31

Nonostante la guerra imperversasse in quegli anni in tutto il continente, nelle lettere di Antoine alla famiglia non se ne trovano tracce poiché non ebbe contatto diretto con essa. Con il tempo maturò la decisione di entrare all'École Navale, che aveva già ospitato alcuni suoi antenati. Fu durante il corso di preparazione che creò intorno a sé un circolo di amici fidati, tra cui Henry de Ségogne, Bertrand de Saussine, Henry de Vilmorin, Albert de Dompierre ed Elie de Vassoigne.

Elemento peculiare del suo carattere rimaneva la capacità di estraniarsi improvvisamente dalla realtà circostante per rinchiudersi nel proprio mondo interiore: colui che avrebbe, forse più di chiunque altro, fondato la propria filosofia sul cameratismo era in gioventù poco socievole e solitario. Nelle lettere alla madre Saint-Exupéry avanzava richieste di ogni genere e avrebbe continuato a farlo anche da adulto quando, spinto dalle necessità economiche, reclamava periodicamente aiuti finanziari piuttosto consistenti.

Sembra che questa sua abitudine abbia contribuito a dilapidare le ricchezze residue della famiglia, costringendo infine Marie de Saint-Exupéry a vendere alla città di Lione il castello di Saint-Maurice-de-Rémens, che divenne una colonia estiva per bambini.

Il 1917 vide anche il bombardamento di Parigi dove Antoine si trovava, presso il Lycée Saint-Louis, per ragioni di studio. Dal tetto dell'edificio contemplò il macabro spettacolo della città avvolta dal fumo con euforia ed entusiasmo, incapace di comprendere a fondo la portata di tale evento.

Saint-Exupéry fallì l'esame per l'Accademia Navale e accarezzò segretamente l'idea di partire volontario per il fronte e di poter entrare nell'aviazione. Fu quella la prima occasione in cui emerse chiaramente il suo proposito di diventare pilota.

Nel 1920 riprovò l'esame, ancora una volta senza successo; vinse invece un premio di disegno che però non gli sarebbe servito a farsi una posizione, come a dimostrare la veridicità di quanto avrebbe affermato in *Le Petit Prince*:

“Les grandes personnes m'ont conseillé de laisser de côté les dessins de serpents boas ouverts ou fermés, et de m'intéresser plutôt à la géographie, à l'histoire, au calcul et à la grammaire. C'est ainsi que j'ai abandonné, à l'âge de six ans, une magnifique carrière de peintre”.⁹

In realtà, seguendo l'istinto, ripiegò infine sull'École des Beaux-Arts e divenne un abile caricaturista.

1920-1926

I fallimenti professionali pesarono non poco sul fragile equilibrio del ragazzo, che possedeva una sensibilità quasi femminile. Cadde in una profonda depressione, legata anche ai disagi economici che lo spingevano a chiedere mensilmente almeno cinquecento franchi alla madre. Tale denaro gli consentiva una vita parigina da bohémien e l'accesso ad alcuni dei migliori salotti della capitale. Nonostante le grandi potenzialità, dimostrava una sorprendente mancanza di ambizione.

Nell'aprile del 1921 fu convocato per due anni di servizio militare e assegnato, con suo grande dispiacere, alle truppe di terra.

⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1996, p. 10

Fu solo grazie a ingenti spese e a qualche eccezione al regolamento che entrò, in segreto, nel corso per ottenere il brevetto di pilota civile, primo passo per poter in seguito intraprendere la carriera nell'aviazione militare.

Fu inviato in Marocco, dove ebbe i primi contatti con il deserto, che gli appariva allora soltanto come una distesa arida: non poteva sapere che proprio il deserto sarebbe divenuto il terreno più fertile per la sua produzione letteraria.

Fu nominato caporale il 5 febbraio 1922. Tornato in Francia, passò senza troppa convinzione l'esame per ufficiale di riserva e nel mese di gennaio prese il brevetto di pilota, venendo assegnato all'aeroporto di Avord, vicino Bourges. Lì si addestrò per ottenere il brevetto di ricognitore, necessario per gli aspiranti ufficiali. Poiché l'Aviazione era stata riconosciuta dal Ministero della Guerra solo da poco tempo Saint-Exupéry e i suoi compagni non possedevano neppure un'uniforme ufficiale e tra le file degli allievi regnava il disordine.

Antoine aveva abitudini più costose dei compagni e considerava il denaro con indifferenza. Neppure l'esperienza dell'esercito lo aveva reso più responsabile o più disciplinato.

Nel 1922 si innamorò di Louise de Vilmorin, che frequentava già da tempo. Ella era, come lui, una giovane nobile e bizzarra e condivideva il suo interesse per l'arte, la poesia e i racconti fantasiosi.

Il loro fidanzamento si rompe, nel 1923, poco prima del matrimonio a causa di alcune riserve che i Vilmorin avevano nei confronti di Antoine, sia per il suo lavoro (considerato pericoloso e poco opportuno) sia per le precarie condizioni economiche dei Saint-Exupéry, giudicate inadeguate rispetto alla posizione di Louise.

“Comment ses fiançailles avec Louise de Vilmorin, Loulou, pouvaient-elles perdurer, elle l’élégante, la précieuse, la mondaine, la frivole, l’inconstante, la cabotine, qui fréquente déjà, jeune fille, le Tout-Paris qu’il exècre (...)?”¹⁰.

Nonostante il fallimento, sembra che lo scrittore non abbia mai dimenticato completamente questo amore giovanile e ne darebbe dimostrazione la sofferenza interiore espressa in *Courrier Sud*, il cui primo nucleo risale probabilmente al 1924.

Il libro fu inizialmente dedicato a Louise sebbene la versione stampata non rechi traccia di questo: si tratta in realtà di un doppio tributo, alla donna amata e all’aviazione, secondo grande amore della sua vita.

Si tratta dell’unica opera di Saint-Exupéry che presenta un personaggio femminile rilevante, Geneviève, se non si considera la celebre rosa de *Le Petit Prince*.

Le sue figure femminili sono generalmente dei “burattini” fragili e capricciosi, ad eccezione della moglie del pilota Fabien, protagonista di *Vol de nuit*, descritta come una ragazzina.

¹⁰ VIRCONDELET A., *op. citata*, p. 55

Il rapporto di Geneviève col pilota Jacques Bernis sembra ricalcare quello di Antoine e Louise: le due donne sono tendenzialmente legate alla terra e alla stabilità mentre i piloti appartengono all'aria e al cielo e accettano l'incertezza come una scelta di vita.

Tra il 1923 e il 1924 tentò di lasciare il volo per diventare un serio impiegato ma capì presto che le quattro mura dell'ufficio delle Tuileries Boiron lo imprigionavano come una gabbia. Divenne in seguito dipendente della compagnia di camions Saurer, a Montluçon, in qualità di commesso viaggiatore.

Questo doppio fallimento lo spinse a ritornare a volare. Nel 1926 lasciò la ditta, pur non avendo prospettive certe per il futuro.

L'esperienza della Saurer, però, aveva svegliato in lui l'anima populista, facendogli idealizzare la vita comunitaria. Il suo spirito tendenzialmente élitario si fece più democratico e cominciò ad apprezzare la fatica ed il lavoro. Non a caso *Terre des hommes* celebra l' "ostacolo" come mezzo per il perfezionamento dell'individuo.

Il 1926 fu anche l'anno della morte della sorella Marie-M. e Antoine sentiva che il tempo stava passando e che doveva trovare in fretta il suo posto nel mondo ovvero la sua vocazione.

Inoltre cominciava a sentire l'assenza di una figura femminile accanto a sé: pur essendo attratto dal matrimonio, al tempo stesso nutriva dei dubbi perché temeva che la monotonia avrebbe appiattito anche una sua eventuale relazione, come accadeva a molti amici. Era troppo esigente, a detta della madre, nel delineare la persona dei suoi sogni.

In questo periodo egli era solito frequentare il salotto di sua cugina, Yvonne de Lestrage, dove ebbe occasione di conoscere André Gide, Gaston Gallimard e Jean Prévost, direttore della rivista *Le Navire d'argent*. Quest'ultimo ammirava Saint-Exupéry per la sua mancanza di presunzione e lo prese presto sotto la sua ala protettrice. Sul numero di aprile della sua rivista pubblicò un racconto di Antoine dal titolo "*L'Aviateur*": si trattava di una prima versione della storia di Jacques Bernis, destinata a diventare *Courrier Sud*. In realtà in essa si fondevano ancora diverse avventure del pilota e nella seconda parte emerge anche un'apologia della drammaticità del volo ma già si impone all'attenzione del lettore uno dei temi principali di tutta l'opera dello scrittore: il giovane pilota ascolta con devozione i racconti delle imprese eroiche dei più anziani.

Questa prima pubblicazione gli aprì le porte del ristretto circolo di intellettuali che frequentava il quartiere soprannominato "Stratford-on-Odéon" ma, assetato di fratellanza, egli detestava gli ambienti troppo "chiusi" ed esclusivi.

La sua carriera di pilota proseguì quasi esclusivamente grazie all'aiuto di persone amiche che gli fornirono diverse opportunità e così avvenne anche quando, per intercessione di Édouard Barès, entrò nella Compagnie Aérienne Française (CAF), che si occupava di voli turistici.

Ottenne la rara patente che consentiva di trasportare passeggeri, anche se il magro stipendio non migliorava in maniera apprezzabile il suo tenore di vita.

Un pilota, nel 1926, per incrementare i propri guadagni doveva entrare in una compagnia postale e questo era precisamente ciò che Antoine aveva in mente di fare. Fu presto convocato a Tolosa per un colloquio con il direttore della Compagnie Latécoère. Assunto inizialmente con l'incarico di meccanico, ebbe occasione di imparare ad apprezzare il lavoro di squadra. In seguito volò su un Breguet 14, l'aereo più affidabile del tempo: Saint-Exupéry considerava la consegna della posta come una sfida giornaliera da vincere e cominciò ad idealizzare questo nuovo lavoro. Gli fu affidata la linea Tolosa-Alicante, che attraversava i Pirenei e il suo amico Guillaumet gli illustrò con precisione la mappa della Spagna, non basandosi sui freddi dati geografici ma sui campi coltivati o le case dei contadini, sempre omessi dalle carte, i soli che potevano aiutare un pilota ad orientarsi e a salvarsi.

Ai suoi occhi quella terra diventava un paese delle fiabe e Antoine amava che il mondo naturale si arricchisse con un tocco di misticismo. La sua amicizia con Guillaumet avrebbe spinto lo scrittore a dedicargli *Terre des hommes*.

“Avant d’entrer chez Latécoère, il donne l’impression d’être inachevé, de ne pas avoir trouvé sa voie; ce qui le hante, c’est l’aventure, vivre dangereusement, persuadé que la clef de l’existence se trouve dans la vie intérieure”.¹¹

Le ore successive furono cruciali perché Saint-Exupéry decise definitivamente quale sarebbe stato il suo futuro: sul tram che prese la mattina del primo decollo vide molti impiegati e burocrati e capì che il suo destino sarebbe stato diverso.

¹¹ VIRCONDELET A., *op. citata*, p. 31

Egli avrebbe lottato, in cielo, contro gli elementi naturali e non avrebbe conosciuto la monotonia di una vita grigia passata in ufficio.

1927-1929

Nei primi anni '20, Latécoère aveva sfruttato la produttiva industria aeronautica francese per realizzare le proprie ambizioni: si era lanciato nell'impresa di creare una linea Casablanca-Dakar in mezzo al deserto e ben sapeva che grande merito della riuscita era dovuto al coraggio e all'istinto dei suoi piloti, veri pionieri del volo.

Fu questo mondo dell'aviazione che accolse Saint-Exupéry e a questo mondo egli appartenne per tutta la vita: le innovazioni tecnologiche degli anni '40 l'avrebbero colto impreparato ed incapace ormai di trovare un posto tutto suo in un ambiente che non riconosceva più.

Nel 1930 le linee coperte dalla Compagnia di Latécoère erano le più lunghe del globo e i suoi piloti si sentivano quasi invulnerabili, nonostante l'elevato numero di incidenti settimanali.

Nel gennaio del 1927 Saint-Exupéry fu promosso alla linea Casablanca-Dakar e mentre vi si recava ebbe un primo incidente nel deserto, parzialmente raccontato in *Courrier Sud* e *Terre des hommes*.

Per la prima volta ebbe occasione di riflettere sulla nostalgia che provava per gli esseri umani, sperduto nella più completa solitudine delle dune; l'esperienza del deserto lo rese più saggio e maturo. Imparò presto a sopportare i disagi legati al nuovo ambiente ma di notte lottava ancora contro i dubbi e la paura.

Il suo disprezzo del pericolo divenne presto leggendario almeno quanto la sua distrazione e già nel 1928 il nome di Saint-Exupéry veniva pronunciato con ammirazione e rispetto.

Dall'autunno del 1927 al dicembre del 1928 lavorò come “Chef de poste” a Cap Juby, scalo tecnico essenziale per la Ligne, situato nel territorio spagnolo del Rio de Oro e molto lontano dalla civiltà:

“D’octobre 1927 à décembre 1928, Antoine de Saint-Exupéry est désigné comme chef de poste dans le désert, à Cap Juby, qui est une escale technique essentielle pour la Ligne et la première venant d’Agadir (480 Km). Villa Cisneros, où Latécoère ne dispose que d’un mécanisme, sans bâtiment logistique, est à 610 Km au sud; plus loin La Guerra à 310 Km, près de Port-Étienne, premier poste français à 620 Km de Dakar”¹².

All’interno dell’Aéropostale Antoine conobbe anche Mermoz e formò, con lui e Guillaumet, una squadra vincente.

Nel 1929 i Breguet 14 furono sostituiti dai più affidabili Latécoère 25 e 26, dotati di radiotelegrafo, e ciò permise di inaugurare il volo di notte, necessario per far concorrenza agli altri mezzi di trasporto. Inviato a Brest per un corso di addestramento per pilotare idrovolanti, rischiò di perdere la vita in un incidente. In seguito alla bocciatura fu assegnato alla linea Tolosa-Casablanca.

In quel periodo pubblicò *Courrier Sud* che venne recensito positivamente da Edmond Jaloux su *Les Nouvelles Littéraires* e da Prévost sul numero di settembre della *Nouvelle Revue Française*.

¹² ALBUM Antoine de Saint-Exupéry, iconographie choisie et commentée par Jean-Daniel Pariset et Frédéric D’Agay, Paris, Gallimard, 1994, p. 88

1929-1931

La tappa successiva della sua carriera fu Buenos Aires, città che Saint-Exupéry odiava profondamente per l'assenza di spazi verdi e l'eccessiva urbanizzazione. Fu nominato direttore tecnico dell'Aeroposta Argentina, con il compito di aprire una rotta verso la Patagonia. Il suo posto di responsabilità gli consentiva di guadagnare 225.000 F annui ma rimpiangeva la vita semplice del periodo africano. Inoltre continuava a spendere consistenti somme di denaro dando pubbliche manifestazioni di filantropia e ciò non giovava alle sue precarie finanze.

Antoine e i compagni, intrepidi conquistatori aerei dell'America del Sud, furono accolti con entusiasmo grazie anche al consistente apporto del coraggioso Mermoz che divenne, a sua volta, una leggenda. Saint-Exupéry riorganizzò gli aeroporti esistenti in Patagonia e ne approntò altri, per rendere più rapido e sicuro il servizio, nei limiti consentiti dal fortissimo vento argentino che minacciava i piloti.

L'esperienza del volo notturno gli ispirò il progetto di *Vol de nuit*, ma anche *Terre des hommes* fu meditato in Sud America. Il suo titolo potrebbe ingannare, perché in realtà in nessun altro posto della terra l'uomo era così poco presente come in Patagonia, dove gli insediamenti umani rappresentavano punti minuscoli rispetto alla vastità del territorio.

Saint-Exupéry accettava i pericoli della sua professione con filosofia: non si scompose neppure quando la fusoliera del suo aereo rischiò di spezzarsi in volo o quando rimase disperso per due giorni in aperta campagna con una compagnia di attori che aveva trasportato.

In questo periodo avvenne il celebre incidente che quasi costò la vita a Guillaumet, il quale precipitò nelle Ande e vagò per giorni nella neve, quasi congelato, prima di essere salvato. Lo scrittore fece propria questa avventura e la trasformò nel passaggio più famoso di *Terre des hommes*. Egli ancora non sapeva che una sorte simile sarebbe toccata anche a lui, anni dopo, quando precipitò nel deserto libico con il meccanico Prévot. Questa volta l'avventura gli avrebbe ispirato il suo capolavoro, *Le Petit Prince*, tradotto in quasi ottanta lingue e diffuso in tutto il mondo.

Estremamente importante fu per Saint-Exupéry l'incontro con Consuelo Gomez Carrillo (1898-1979), la vivace e minuta donna che sarebbe diventata sua moglie.

Già reduce da un primo matrimonio infelice e vedova di un letterato, ella amava l'arte e racchiudeva in sé le caratteristiche del suo caldo paese natio, El Salvador: era esplosiva e volubile, esotica e piena di energia. Conduceva una dispendiosa vita da "bohémienne" ed era piuttosto capricciosa, difetti che causarono, diversi anni dopo, la separazione da Saint-Exupéry che, stanco delle sue improvvise sparizioni, rifiutò di continuare a cercarla ogni notte nei locali più equivoci delle città in cui abitarono.

Egli probabilmente la scelse perché la vita che Consuelo gli prospettava non corrispondeva a quella di un matrimonio convenzionale e prometteva avventura e originalità. Era dotata della fantasia necessaria per condividere i voli pindarici che Antoine faceva con l'immaginazione ed abbastanza fragile da permettergli di proteggerla, come il Piccolo Principe avrebbe fatto con la sua rosa.

1931-1933

Nell'aprile del 1930 gli venne conferita la Legione d'Onore: era ormai indubbiamente uno scrittore pubblicato e conosciuto, che sembrava aver finalmente trovato la sua strada.

Apportò tagli e modifiche al manoscritto di *Vol de nuit* e Gide, leggendolo, rimase tanto colpito da offrirsi di scriverne la presentazione. Il libro fu pubblicato nel 1931 a Parigi.

Si tratta di uno scritto sobrio e classico che racconta gli eventi di una notte, durante la quale tre aerei postali si dirigono verso Buenos Aires: uno dal Paraguay, uno dal Cile e l'ultimo, che non farà ritorno, dalla Patagonia. Emerge potente la figura del direttore operativo della compagnia, Rivière, che segue con attenzione gli eventi. E' lui e non il pilota scomparso, Fabien, il vero eroe della storia. Il carattere e l'aspetto di Rivière ricordano da vicino Didier Daurat, personaggio-chiave dell'Aéropostale e uomo al quale Saint-Exupéry darà prova di fedeltà anche nei momenti più difficili per la compagnia.

Rivière temprava i suoi uomini come l'acciaio ma è proprio la sua severità che garantisce l'efficienza del servizio e la sicurezza dei piloti, nei quali non tollera debolezze. Per queste forti figure maschili Saint-Exupéry aveva una predilezione poiché esse probabilmente incarnavano l'immagine del padre assente e dello stoicismo. Un rapporto di rispetto quasi filiale lo legava infatti, nella vita, a Daurat. *Vol de nuit* è ricco di particolari autobiografici e non cede, come *Courrier Sud*, ad un eccessivo lirismo.

Lo sguardo gettato sul mondo è quello di un pilota, che conosce la poesia della notte. La storia è raccontata attraverso flash-back e telegrammi, grazie ad un "montaggio emotivo" e l'insieme ricorda da vicino una sceneggiatura.

Le positive recensioni dei giornali ed il confronto con “*Tifone*” di Conrad crearono l’atmosfera propizia per la candidatura di Saint-Exupéry al Prix Fémina e per la sua vittoria, della quale non fu però pienamente soddisfatto. Aspirava, infatti, al Prix Goncourt. Tra il 1932 e il 1933 fu realizzato un adattamento cinematografico di *Vol de nuit*.

Nel frattempo, il 12 aprile 1931, era stato finalmente celebrato il suo matrimonio con Consuelo, nella cappella di Agay. La loro vita domestica fu sempre tormentata perché la moglie mal sopportava le lunghe assenze del marito ed entrambi dimostravano nei confronti dei soldi la stessa pericolosa noncuranza.

L’Aéropostale navigava in cattive acque perché i giornali avanzavano dubbi sulla destinazione dei suoi fondi e circa una sospetta manomissione della posta: ben presto i tempi gloriosi della compagnia che Saint-Exupéry aveva raccontato, sarebbero rimasti solo un ricordo.

Passò alla linea Marsiglia-Algeri ma riusciva con sempre maggiore difficoltà a conciliare le sue carriere parallele, anche perché le critiche a questo proposito si moltiplicavano. Sempre più spesso parlava di andare a vivere su una “stella abitabile”, il posto migliore che un idealista potesse immaginare. Nell’autunno del 1932 preparò alcuni articoli sull’Aviazione, destinati a trasformarsi in *Terre des hommes* ma sarebbe presto stato *Vol de nuit* a dargli motivo di preoccupazione in quanto, con l’ascesa al potere di Hitler nel 1933, sarebbe apparso a molti come un trattato politico filo-fascista. In realtà Saint-Exupéry aveva deciso, in seguito ai problemi dell’Aéropostale, di tenersi ben al di fuori della politica. Anche quando quasi tutti gli intellettuali di Parigi furono influenzati dall’una o dall’altra ideologia, egli rifiutò di aderire a qualunque partito.

1933-1935

Si tratta degli anni meno documentati della sua vita. Si sa che non era felice, che già rimpiangeva il passato e non vedeva futuro davanti a sé. Collaudò aerei per conto di Latécoère ed ebbe diversi incidenti; infine disoccupato si rivolse a Monsieur Foa, direttore dell'Air France, nuova società creata per fondere diverse piccole compagnie in fallimento come l'Aéropostale.

Il declino della sua carriera di pilota coincise con la sua fortuna letteraria e se adesso non poteva volare era, suo malgrado, uno scrittore celebre e letto nelle scuole.

Gli amici lo descrivono, nel 1934, sempre in debito di denaro e intento a correggere i suoi scritti fino a tarda notte.

Si interessava agli argomenti più diversi, da Picasso alla psicanalisi, dal marxismo all'astronomia, dalla genetica all'economia ed espresse il suo pensiero in merito ad alcuni di essi nei suoi *Carnets*, successivamente pubblicati da Gallimard. Era anche affascinato dal funzionamento di ogni genere di meccanismi. Punti di riferimento in questi anni furono per lui Guillaumet, Léon Werth, Ségogne, Prévost, J. Lucas e Fargue.

Nel 1935 il giornale Paris-Soir gli chiese di recarsi in Russia come inviato speciale e Saint-Exupéry accettò, pur dubitando delle proprie doti di giornalista. In realtà gli articoli che produsse sono fra i suoi tentativi più riusciti anche se l'esperienza del totalitarismo deluse profondamente le sue aspettative circa il comunismo.

Fu nel corso di questo viaggio che scrisse il celebre passo del "Mozart assassiné".

Al suo ritorno poté permettersi di acquistare un aereo personale, un Simoun, che chiamò F-ANRY, usando le prime lettere del suo nome e le ultime del cognome. Con esso fece un giro di conferenze in Africa, pubblicizzando l'Air France.

I rapporti con la moglie si stavano deteriorando mentre si moltiplicavano le voci circa presunti tradimenti in sua assenza. Presto i coniugi avrebbero intrapreso due vite separate. In questo momento difficile della vita apparve al suo fianco una nuova figura, quella di Madame de B., che lo avrebbe incoraggiato ed aiutato economicamente negli anni seguenti e avrebbe scritto, nel 1949, un'opera dedicata a lui usando lo pseudonimo di *Pierre Chevrier*.

Amante della letteratura, nobile e raffinata, ella esercitava su Saint-Exupéry una forte attrazione, amorevolmente ricambiata.

Mentre Madame de B. ne curava gli affari, lo scrittore continuò a seguire e proteggere da lontano la moglie, verso la quale si sentì responsabile per tutta la vita.

1935-1939

Nel 1935, per risollevargli il morale, gli amici gli proposero di tentare il record di volo veloce sulla rotta Parigi-Saigon, che già conosceva. Sarebbero stati necessari mesi di preparazione, ma Saint-Exupéry tentò dopo sole due settimane, con l'amico Prévot. Precipitarono nel deserto libico dove vagarono per tre giorni nel tentativo di raggiungere Il Cairo. Tutti gli amici, in attesa di notizie, si riunirono a Parigi in casa di Consuelo, che si comportava già come una vedova.

Il 2 gennaio giunse la telefonata che annunciava il ritrovamento dei due uomini, salvati da un beduino del deserto.

“Après dix-neuf heures et trente-huit minutes de vol, et des escales à Marignane, Tunis, Benghazi, il s'écrase dans le désert à la frontière de

la Libye et de l'Égypte le 30 décembre; après trois jours et deux cents kilomètres d'errance dans le désert, près de Wadi Natrou, un Bédouin les trouve et les conduit à l'usine The Egyptian Salt and Soda, dirigée par un ingénieur suisse, Émile Raccaud"¹³.

L'incidente gli diede ancor più notorietà e garantì un successo eccezionale ai suoi libri ma anche problemi di ordine legale:

“En janvier 1937, le *Voltaire*, journal dirigé par Fernand Decis, accuse Saint-Exupéry de mystification: son accident de Libye est une invention, l'avion ne se serait pas écrasé dans le désert mais près du Caire; plainte est déposée et en octobre les juges condamnent le diffamateur à quinze mille francs de dommages et intérêts"¹⁴.

Nella primavera del '36 anche *Courrier Sud* fu adattato per lo schermo. Il 7 dicembre dello stesso anno Mermoz scomparve con l'aereo e Saint-Exupéry, che non voleva rassegnarsi a questa tragedia, prese drammaticamente coscienza della precarietà della sua stessa vita.

Nel 1937 la Francia era una delle ultime speranze della democrazia liberale in Europa, mentre l'ombra incombente di Franco, Mussolini e Hitler ricopriva il continente. Quando scoppiò la Guerra Civile spagnola il *Paris-Soir* chiese nuovamente a Saint-Exupéry di partire come inviato speciale, ma il risultato per il pubblico fu deludente nella misura in cui lo scrittore non descrisse “La guerra di Spagna” ma la guerra come entità astratta e con tutti i suoi orrori.

Egli si schierava sempre dalla parte dell'individuo e contro qualunque cosa lo minacciasse, indipendentemente dall'ideologia in questione.

¹³ ALBUM Antoine de Saint-Exupéry, iconographie choisie et commentée par Jean-Daniel Pariset et Frédéric D'Agay, Paris, Gallimard, 1994, pp.165-166

¹⁴ ALBUM Antoine de Saint-Exupéry, pp. 174-181

Successivamente partì per l'America per fare propaganda all'Air France. A New York frequentò, tra gli altri, Charles ed Anne Lindbergh. Alain Vircondelet descrive con queste parole il soggiorno americano di Saint-Exupéry:

“On le rencontre à Hollywood, chez Jean Renoir, déjeunant à Central Park, sur Sunset Boulevard, dans les milieux snobs et lettrés de New York, en compagnie d'acteurs célèbres, Jean Gabin, Marlene Dietrich, Annabella, louant la maison de Greta Garbo...Mais qu'en est-il au vrai de ces distractions? En Amérique, Saint-Exupéry est en fait accablé d'une angoissante nostalgie, qu'il tempère par son labeur obstiné d'écriture.”¹⁵

E aggiunge:

“Ses lettres, les témoignages de ses amis, tout atteste qu'aux États-Unis Saint-Exupéry vécut douloureusement son exil comme s'il voulait prouver par l'action, trop engagé déjà par ses propres écrits antérieurs, ce qu'il n'a jamais cessé de glorifier, et de revendiquer.”¹⁶

Precipitò con l'aereo a Città del Guatemala mentre tentava il raid New York-Terra del fuoco e si temette per la sua vita. Da allora non avrebbe più recuperato pienamente l'articolazione del braccio sinistro.

Nel 1939 Reynal e Hitchcock annunciarono l'uscita della versione americana di *Terre des hommes*, dal titolo *Sand, wind and stars*, epurata della parte più filosofica ed adattata al più materialistico gusto americano.

Terre des hommes uscì presso Gallimard il 3 marzo 1939 e non fu un libro meditato, per quanto la sua stesura avesse richiesto otto anni di lavoro: gli fu “strappato dalle mani” mentre ancora cercava di correggerlo.

¹⁵ VIRCONDELET A., *Antoine de Saint-Exupéry*, Paris, Julliard, 1994, p. 81

¹⁶ IDEM, p. 83

Esso riunisce le esperienze-chiave di volo dell'autore, dal Sahara al Sud America e dalla Libia alle Ande e divenne immediatamente un best-seller. Gli valse, sempre nel 1939, il National Award dell'American Bookseller Association ed il Grand Prix du Roman dell'Académie Française.

1939-1942

Al rientro a Parigi trovò la lettera di chiamata alle armi per la guerra. Saint-Exupéry venne dichiarato inabile al volo ma grazie all'aiuto del generale Davet ottenne il permesso di entrare nel gruppo di ricognizione 2/33, anche se ormai aveva trentanove anni.

Non fu accettato con entusiasmo dai compagni perché la celebrità, l'età e la sua distrazione pesavano, ma li conquistò in breve tempo. Fu un periodo fertile per le sue invenzioni; continuava anche a disegnare schizzi di un uomo alato o sulle nuvole, evidenti prefigurazioni del Piccolo Principe. I superiori tentarono di allontanarlo dal pericolo impegnandolo nel servizio di propaganda ma Saint-Exupéry provava frustrazione a non combattere mentre il suo paese versava in gravi difficoltà e si ostinava a volare nonostante fortissime febbri ed altri disagi fisici. Il suo coraggio e spirito di sacrificio gli valsero nel 1940 una "Proposition de citation à l'Ordre de l'ARMÉE AERIENNE", nella quale fu descritto con queste parole:

“Officier pilote réunissant les plus belles qualités intellectuelles et morales, se proposant constamment pour les missions les plus périlleuses. A réussi brillamment 2 missions de reconnaissances photographiques. Le 22 Mai 1940, violemment pris à parti par une défense anti aérienne intense et puissante, n'a interrompu sa mission

que lorsque son avion eut été gravement endommagé. Est pour le personnel de l'Unité, un modèle de devoir et d'esprit de sacrifice".¹⁷

Quando fu firmato l'armistizio, gli aviatori si ritrovarono disoccupati e Saint-Exupéry pensò che ormai l'America restava l'unica speranza per sfuggire all'occupazione: decise di sollecitare personalmente l'invio di aiuti. In America giunse come un rifugiato e vi rimase per due anni, continuamente assediato dalla stampa e dai fedelissimi di Charles De Gaulle che tentavano di convertirlo alla sua causa. Ben deciso a non schierarsi con nessuna fazione, Saint-Exupéry vedeva anche nel generale un potenziale dittatore.

Nel 1942 pubblicò presso Gallimard *Pilote de guerre*, che comprende non solo il resoconto della missione di ricognizione sulla città di Arras ma anche considerazioni personali che lo fanno apparire a tratti un po' datato. E' invece un'opera importante se letta come ritratto di un pilota straordinario, in grado di far rivivere eventi passati come se fossero presenti.

Tanto il governo di Vichy quanto i gollisti condannarono il libro, per ragioni diverse, ma fuori dalla patria divenne un best-seller.

1943

Nel 1943 *Le Petit Prince*, dedicato a Léon Werth, vide la luce in America, presso Reynal e Hitchcock. L'edizione francese di Gallimard sarebbe uscita, postuma, solo nel 1945.

Si tratta di un libro verso il quale Saint-Exupéry si dimostrava molto esigente: lo rielaborò a lungo cestinando centinaia di pagine e lo accompagnò con alcune illustrazioni eseguite personalmente.

L'aspetto e gli abiti del protagonista subirono nel tempo diverse modifiche. Il libro, che non presenta figure femminili, deve buona

¹⁷ ALBUM Antoine de Saint-Exupéry, pp. 228-229

parte delle sue idee migliori proprio alle donne, in particolare a Silvia Reinhardt, Elizabeth Reynal e a Consuelo, che vi compare nei panni della rosa.

Il Piccolo Principe è un adulto-bambino che lascia il suo minuscolo asteroide per mettersi in viaggio nel cosmo: visita sei pianeti diversi, abitati da strani personaggi, che mettono in risalto il lato ridicolo degli affanni umani. Alla fine giunge sulla terra, nel Sahara, dove incontra l'io narrante, un aviatore precipitato nel deserto. Il Piccolo Principe apprende importanti verità dalla saggia volpe, prima di scomparire definitivamente.

I panorami descritti nel libro (deserto, vulcani e baobab) provengono dall'esperienza diretta dell'autore, che proietta nella storia il suo desiderio di evasione e la sua ricerca di una stella abitabile. Orson Welles avrebbe voluto trarne un film ma il progetto naufragò perché la Walt Disney rifiutò di collaborare. E' di questo periodo anche *Lettre à un otage*, saggio già pervaso dal desiderio di sacrificio che anima anche *Citadelle* e in cui parlò, per la prima ed ultima volta, della morte di Guillaumet.

Nel 1943 raggiunse la consapevolezza che gli scritti non erano più sufficienti e che la causa della guerra richiedeva di prendere concretamente parte all'azione. L'idea della morte pervadeva in maniera sempre più evidente le sue lettere.

1943-1944

Nell'aprile del 1943 Saint-Exupéry ottenne di essere assegnato al suo vecchio gruppo, il 2/33, di stanza in Tunisia, che aveva appena adottato gli straordinari caccia bimotore Lightning P38 della Lockheed. L'età massima per pilotarli era di trentadue anni mentre Saint-Exupéry ne aveva quasi quarantatre. Nonostante fosse altamente

sconsigliato, lo scrittore si ostinò a volerci salire, inebriato dall'incredibile velocità del nuovo aereo.

Distrusse il P 38 che pilotava ma grazie all'intervento di Eisenhower ottenne il permesso di volare ancora.

Trascorse l'autunno-inverno lavorando a *Citadelle*, opera che considerava il capolavoro della sua vita e che fu pubblicata, postuma ed incompiuta, nel 1948. Altri suoi scritti furono pubblicati dopo la morte e si tratta di *Lettres de Jeunesse* (1953), *Carnets* (1953), *Un sens à la vie* (1956), *Écrits de guerre* (1982) e *Lettres à sa mère* (1984).

L'ipocondria che lo affliggeva scomparve quando venne reincorporato nel 2/33 di stanza ad Alghero. L'intero gruppo stava in apprensione quando Saint-Exupéry era in volo di ricognizione poichè i rischi, alla sua età, erano elevati. Infine il 2/33 si spostò in Corsica, vicino a Bastia, da dove lo scrittore sarebbe partito il 31 luglio 1944 per l'ultimo volo sul Sud della Francia, da cui non avrebbe fatto ritorno. Raccontano a questo proposito Jean-Daniel Pariset e Frédéric D'Agay:

“Le 30 juillet, à Bastia, il rentre tard dans sa chambre; sa “doublure”, Pierre Siegler, se prépare mais le lendemain le mécanicien voit arriver Saint-Exupéry qui, sans parler, prend place dans le P 38 n° 223 à 8 h 45. Le Journal de marche du 2/33 note, ce jour même:

“Un bien triste événement vient ternir la joie que tous éprouvaient à l'approche de la Victoire: Le Commandant DE SAINT-EXUPÉRY n'est pas rentré. Parti à 9 heures pour la Savoie, sur le 233, il n'était pas rentré à 13 heures. Les appels radio restèrent sans réponse et les radars alertés le cherchèrent en vain. A 14 h 30, il n'y avait plus d'espoir qu'il fût encore en vol. Nous perdons en lui, non seulement notre camarade le plus cher, mais celui qui était pour nous tous un grand exemple de foi. S'il était venu partager nos risques malgré son âge, ce n'était pas pour ajouter une vaine gloire à une carrière déjà magnifiquement remplie, mais parce qu'il en sentait, pour lui-même, le besoin. SAINT-EXUPÉRY est de ces hommes qui sont grands devant la vie, parce qu'ils savent se respecter eux-mêmes. Bien sûr, nous avons tous le grand espoir de le revoir bientôt; le destin ne

dispose pas ainsi d'un homme armé d'une expérience de 7000 heures de vol, et qui a résisté à tant de coups durs.

Il peut être posé en Suisse ou camouflé dans le maquis savoyard; si même il est prisonnier, ce n'est plus pour bien longtemps. Mais nous pensons tous à cette joie qu'il n'aura pas de rentrer en France libérée, avec nous.”¹⁸

Pur accettando la dolorosa notizia con riluttanza, chi lo conosceva non si stupì della sua scomparsa.

Saint-Exupéry aveva, secondo alcuni, preparato la sua morte, con lettere di addio alle persone care ed un testamento spirituale affidato all'amico Gavaille. La sua morte fu ufficialmente riconosciuta solo nell'aprile del 1948, dopo inutili tentativi di trovare sue tracce: il pilota e il suo aereo sembravano essersi volatilizzati.

Nel 1981 venne alla luce un rapporto ufficioso, mai reso ufficiale, del pilota tedesco Robert Heichele, che dichiarò di aver abbattuto un Lightning il 31 luglio 1944.

Michel Lhospice¹⁹ riferisce diversi fatti emersi nel tempo: la lettera di un aviatore tedesco, datata 1 agosto 1944, rivela che Saint-Exupéry sarebbe stato abbattuto da due FW 190 tedeschi e sarebbe precipitato nel Mediterraneo dopo una battaglia aerea, a qualche chilometro dalla costa. Un'imbarcazione tedesca recatasi poco dopo sul presunto luogo dell'incidente, però, non trovò nulla. Secondo i rilevamenti dei radar americani, invece, non ci furono scontri aerei nella zona.

Un abitante di Biot, presso Antibes, dichiarò di aver visto un bimotore zigzagare nell'aria a bassa quota prima di inabissarsi e un altro testimone, di Cap-Martin, confermò questa versione dei fatti.

¹⁸ ALBUM Antoine de Saint-Exupéry, iconographie choisie et commentée par Jean-Daniel Pariset et Frédéric D'Agay, Paris, Gallimard, 1994, pp. 300-301

¹⁹ LHOSPICE MICHEL, Saint-Exupéry: le paladin du ciel, Éditions France-Empire, 1994, 395 p.

Infine, il tedesco Léopold Bohm, ricoverato nell'ospedale di Villefranche, affermò di aver visto due FW 190 (detti anche "Longnez") inseguire un bimotore fino a farlo precipitare in mare.

Nel 1992 è stata creata l'associazione "Sur les traces de Saint-Exupéry", che ha intrapreso nella Baie des Anges delle ricerche sottomarine nel tentativo di individuare l'aereo.

Nel 1993 l'attenzione si è spostata nel Golfo di Giens ma nonostante gli sforzi non è stato raggiunto alcun risultato apprezzabile. Gli studi effettuati sulla carcassa di un aereo dell'epoca, ritrovato sul fondo del mare, non potevano assicurare che si trattasse proprio del Lightning di Saint-Exupéry.

Nessuno poteva immaginare però che la prova definitiva dello svolgimento dei fatti sarebbe giunta di lì a poco.

Il giorno 28 ottobre 1998 i media hanno diffuso la notizia del ritrovamento, avvenuto il 7 settembre 1998, di due pezzi dell'aereo dello scrittore nelle acque di Marsiglia, dove Saint-Exupéry si inabissò. I rottami sono stati trovati, insieme ad un bracciale d'argento con il nome dell'aviatore e della moglie Consuelo, da Jean-Louis Bianco, comandante del peschereccio "L'Horizon". Egli aveva recuperato anche un pezzo di stoffa, forse appartenente all'uniforme da pilota dello scrittore, ma non si era reso conto della scoperta e l'aveva ributtato in mare. Il bracciale e i resti dell'aereo sono attualmente conservati nelle casseforti della Comex, società specializzata in ricerche sottomarine.

L'area in cui potrebbe trovarsi il relitto è stata approssimativamente circoscritta a quattrocento chilometri quadrati di fondale tra Marsiglia e Bandol. I tentativi effettuati nella zona fino ad ora non hanno avuto alcun esito.

Oggi, a più di cinquant'anni dalla sua misteriosa scomparsa, il leggendario pilota-scrittore fa parlare ancora di sé e continua ad affascinare, con le sue storie, i popoli di tutto il mondo.

Il suo ricordo è vivo e presente nei suoi ammiratori e a tutti, in fondo, piace pensare che il suo aereo non sia mai precipitato e che Sant-Exupéry stia ancora volando, da qualche parte, per i cieli del mondo o fra le stelle.

Antoine de Saint-Exupéry

e la critica

“Cas étrange en vérité que celui de cet auteur, l’un des plus lus de tous ceux du XXe siècle, en France comme à l’étranger, celui qui, selon une enquête récente, représente pour le public le plus vaste, l’écrivain moderne par excellence- et qui, cependant, est tenu par beaucoup d’autres, plus “cultivés” ceux-là, comme un écrivain secondaire, sinon tout à fait démodé, tout juste bon pour les adolescentes, sur lequel il n’y aurait plus lieu de s’attarder”.¹

Bruno Vercier descrive con queste parole il curioso destino letterario di Antoine Jean-Baptiste Marie Roger de Saint-Exupéry (1900-1944), pilota e scrittore ma anche poeta e moralista, uomo d’azione e di meditazione, capace di affascinare i lettori di tutto il mondo e di farli riflettere sui grandi interrogativi della vita, ai quali gli uomini di ogni tempo hanno tentato di dare risposta. Il suo messaggio universale si riassume nel tentativo di dare un senso alla vita umana, obiettivo che egli stesso perseguì coerentemente attraverso un concreto impegno professionale e umano, che l’avrebbe portato all’estremo sacrificio di sé in nome della libertà del proprio paese.

La sua misteriosa scomparsa, avvenuta durante una missione aerea di ricognizione sulla Francia occupata, ha generato e alimentato la leggenda che da oltre cinquant’anni avvolge il personaggio di Saint-Exupéry rendendo spesso difficile l’impresa di delinearne esattamente le coordinate biografiche e letterarie.

¹ BRUNO VERCIER, Les Critiques de notre temps et Saint-Exupéry, Paris, Garnier, 1971, p. 7

Uno dei suoi amici più intimi, Léon Werth, ben cosciente di questo problema, scrisse:

“Saint-Exupéry ne fabriquait pas sa propre statue. Que ses amis ou ses confidents du hasard ou de la minute imitent son exemple et ne dressent de lui ni une statue du désespoir ni une statue de la sérénité.”²

Molto è stato scritto su Saint-Exupéry ma tanto i suoi ammiratori quanto i detrattori si sono spesso fermati agli aspetti più superficiali della sua vita e produzione letteraria, costruendo alla sua memoria diverse versioni del monumento cui Léon Werth fa riferimento e che hanno lungamente impedito di raggiungere il cuore del suo mistero.

E' purtroppo da sottolineare l'esiguità di studi recenti sull'autore e il carattere scarsamente critico di queste opere: il testo di B. Vercier dal titolo *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, a cui sopra si faceva riferimento, non ha purtroppo offerto spunti per approfondimenti successivi; anzi, quest'ultimo decennio è caratterizzato da una nuova fioritura di opere a carattere quasi esclusivamente biografico.

Tali considerazioni sono condivise anche da Maria Pia Mediani che scrive:

“A seconda dell'ottica con la quale se ne è intrapreso l'esame, l'opera exuperiana è stata oggetto di esaltazioni spesso eccessive o di critiche totali: dopo una ricca fioritura di biografie e di scritti apologetici, che sono apparsi negli anni immediatamente successivi alla tragica scomparsa dello scrittore e che hanno contribuito a creare ed alimentare il suo mito, essa è stata progressivamente abbandonata dalla critica. Se infatti, da un lato, Saint-Exupéry continua ad essere uno degli scrittori più frequentemente inseriti nei manuali scolastici- e pertanto un autore tuttora letto,

² LEON WERTH, citato in *Album Saint-Exupéry*, iconographie choisie et commentée par Jean-Daniel Pariset et Frédérick D'Agay, Paris, Gallimard, 1994, p. 7

almeno dal pubblico giovanile-dall'altro lato gli ambienti intellettuali preferiscono ignorarlo.”³

Le prime opere critiche su Antoine de Saint-Exupéry risalgono effettivamente agli anni '40 e si tratta di *Saint-Exupéry, poète, romancier, moraliste*⁴ di D. Anet, *La vie secrète d'Antoine de Saint-Exupéry ou la parabole du Petit Prince* di R. Zeller⁵, *Antoine de Saint-Exupéry* di P. Chevrier,⁶ e *La Ligne* di J.-G. Fleury⁷, oltre ad alcuni articoli pubblicati dalle riviste P.M.L.A., *La Revue Nouvelle* e *Le Bulletin de l'Association "G. Buolé"*⁸. L'interesse di queste pubblicazioni è orientato di preferenza sull'aspetto biografico, spirituale e filosofico dell'autore.

L'originale personalità di Saint-Exupéry ha continuato ad essere al centro dell'interesse della critica negli anni '50, come dimostrano le opere di Péliissier⁹, M. de Crisenoy¹⁰ e R. Delange¹¹. Nello stesso periodo comparvero le prime avvisaglie di quella che, sulla "Revue des Deux Mondes"¹², Bernard Lambert non ha esitato a definire "manie comparative" e che avrebbe caratterizzato gran parte della critica sull'autore nella seconda metà del secolo.

³ MEDIANI M.P., *Saint-Exupéry e la problematica dello sdoppiamento*, "Francofonia", n° 15, autunno 1988, p. 19

⁴ ANET D., *Saint-Exupéry, poète, romancier, moraliste*, Paris, Corrèa, 1946

⁵ ZELLER R., *La vie secrète d'Antoine de Saint-Exupéry ou la parabole du Petit Prince*, Paris, Alsatia, 1948

⁶ CHEVRIER P., *Antoine de Saint-Exupéry*, Gallimard, 1949

⁷ FLEURY J.-G., *La Ligne*, Paris, Gallimard, 1949

⁸ FERNAND J., *L'inquiétude chez Antoine de Saint-Exupéry*, "P.M.L.A.", dicembre 1946; NOCKERMAN J., *Saint-Exupéry et le sens de Dieu*, "La Revue Nouvelle", n° 15, ottobre 1948; MESNARD P., *La dernière philosophie de Saint-Exupéry*, "Bulletin de l'Association "G. Buolé", dicembre 1949

⁹ PELISSIER G., *Les cinq visages de Saint-exupéry*, Paris, Flammarion, 1951

¹⁰ CRISENOY M. de, *Antoine de Saint-Exupéry poète et aviateur*, Parigi, 1958

¹¹ DELANGE R., *La vie de Saint-Exupéry*, suivi de *Tel que Je l'ai connu*, par Léon Werth, Paris, Le Seuil, 1958

¹² LAMBERT B., *La mélancolie de Saint-Exupéry*, "La Revue des Deux Mondes", octobre 1994, p. 161

L. Barjon lo accomunò infatti ad André Gide, nella sua opera *Gide et Saint-Exupéry. Dialogue des deux ferveurs*.¹³

Nel corso dei decenni, lo scrittore è stato di volta in volta associato, per le ragioni più diverse e con diverso grado di credibilità, a vari artisti e pensatori di ogni epoca.

A. Vircondelet, ad esempio, ha creduto di riconoscere in lui l'eredità di Newton, Platone, Shakespeare, Pasteur, Mozart e Rimbaud e l'ha associato a Char e Michaux; altri sono andati oltre avanzando ipotesi su possibili analogie con Conrad, Nietzsche, saint Jean de la Croix e Charles de Foucault.

Lo stesso presidente dell'Association des amis de Saint-Exupéry, P. Boyer, ha associato il nome di Saint-Exupéry a quelli di Musset, Novalis, Saint-John Perse e Villon.

E' evidente che non sempre tali affermazioni sono motivate da prove concrete ed è su questa consapevolezza che si fonda lo scetticismo di Lambert in proposito:

“Restons-en là; le lecteur constatera avec moi que dès qu'on s'aventure dans ces discours de pure compulsion, mieux vaut ne pas oublier entre chaque nom le nombre adéquat de rats laveurs”.¹⁴

Tra gli altri scritti critici degli anni '50 sono da ricordare *L'esthétique d'Antoine de Saint-Exupéry* di C. François¹⁵ e *Saint-Exupéry par lui-même*¹⁶ del giornalista Luc Estang, che ricostruisce l'evoluzione del suo pensiero a partire da cinque tappe fondamentali, che considera “gli scali simbolici” del suo percorso morale.

Partendo da *Courrier Sud*, Estang giunge a *Citadelle* passando per *Vol de nuit*, *Terre des hommes* e *Pilote de guerre*.

¹³ BARJON L., *Gide et Saint-Exupéry. Dialogue des deux ferveurs*, Parigi, 1953

¹⁴ LAMBERT B., IDEM, p. 161

¹⁵ FRANCOIS C., *L'esthétique d'Antoine de Saint-Exupéry*, Neuchâtel-Parigi, 1957

¹⁶ ESTANG L., *Saint-Exupéry par lui-même*, Parigi, 1958

Egli si interessa particolarmente al suo pensiero “in movimento”, cioè alla permanenza di alcuni temi attraverso la sua opera. Il concetto di “azione”, per esempio, che si esercita senza una netta presa di coscienza in *Courrier Sud*, dà luogo ad una metafisica dell’azione in *Vol de nuit*, romanzo dominato dalla figura di Rivière, nei confronti del quale Saint-Exupéry attuò, a detta di L. Estang, un transfert psicologico.

La terza tappa, *Terre des hommes*, è costituita dal passaggio dal termine “azione” alla parola “mestiere” e dalla liberazione dalla schiavitù dei beni materiali; la quarta celebra invece la triade di valori “sens des choses-liens des hommes-civilisation” in contrapposizione all’assurdità della guerra. Nell’ultima tappa finalmente avviene l’auspicata unione tra “pensée” e “action” ovvero tra “rêve” e “action”. A questo proposito Estang afferma che le ultime opere, apparentemente più lontane dalla testimonianza della vita vissuta, sono in realtà più aderenti ad essa delle prime, poiché secondo Saint-Exupéry gli atti valgono per la presa di coscienza che essi comportano. Quando si celebra l’unione tra “action” e “pensée”, il pensiero non si cura neppure più di esplicitare i suoi rapporti con l’azione ed è quanto sarebbe avvenuto in *Le Petit Prince* e *Citadelle*. Per Saint-Exupéry, infatti, non vi è avventura se non interiore.

L’analisi di Estang procede con la messa in evidenza di un quadrilatero di relazioni, presenti nelle opere dello scrittore, che egli paragona ai fili della trama di un tessuto e si tratta di “acte-union-qualité-responsabilité”.

Il giornalista riconosce infine, come molti critici posteriori, analogie tra Saint-Exupéry, la Bibbia e Nietzsche e ne propone di originali con il pensiero di Claudel:

“Du reste, je l’ai suggéré, l’humanisme de Saint-Exupéry oscille constamment entre l’Évangile du Christ et le contre-Évangile de Nietzsche, comme s’il tentait de reconvertir à leur source religieuse des valeurs subversives dont la virulence s’y infiltrerait.”¹⁷

E ancora:

“Si distinctes par la démarche, avant tout morale, chez l’un, philosophique chez l’autre-et par le langage!-la pensée de Saint-Exupéry et celle de Claudel se rejoignent dans l’affirmation de l’Être tributaire de ses “relations”.¹⁸

Negli anni '60 sono state scritte altre opere legate alla vita e al pensiero di Saint-Exupéry, tra le quali: *Saint-Exupéry tel quel* di Rumbold e Stewart¹⁹, *Itinéraire spirituel de Saint-Exupéry* di J. Goffaerts²⁰, *Saint-Exupéry et le monde de l'enfance* di P. Pagé²¹, *Saint-Exupéry* di J.C.Ibert²², *Saint-Exupéry et Dieu* di A.-A. Devaux²³ e *L'idéal humain de Saint-Exupéry* di S. Losic²⁴.

¹⁷ ESTANG L., op, citata, p. 121

¹⁸ IDEM, p. 127

¹⁹ RUMBOLD R.-STEWART M., *Saint-Exupéry tel quel*, Parigi, 1960

²⁰ GOFFAERTS, *Itinéraire spirituel de Saint-Exupéry*, Bruxelles, 1963

²¹ PAGE' P., *Saint-Exupéry et le monde de l'enfance*, Montréal-Parigi, 1963

²² IBERT J.C., *Saint-Exupéry*, Parigi, 1963

²³ DEVAUX A.-A., *Saint-Exupéry et Dieu*, Desclée de Brouwer, 1965

²⁴ LOSIC S., *L'idéal humain de Saint-Exupéry*, Parigi, 1965

Studi mirati invece a mettere a fuoco l'evoluzione avvenuta tra la stesura di *Le Petit Prince* e quella di *Citadelle* sono stati effettuati da R. Zeller²⁵, mentre M. Quesnel ha studiato l'aspetto più propriamente poetico degli scritti dell'autore²⁶. Nel 1961 R.M. Albères, nel suo lavoro intitolato *Saint-Exupéry*²⁷, si è interessato all'uso delle metafore e delle immagini:

“Cette forêt d'images qu'il découvrait dans les nuages ou au fond de lui-même lorsque les feux de la terre et du ciel se taisaient”²⁸.

Lo scopo che si è riproposto Albères è quello di far conoscere Saint-Exupéry nelle sue vesti di poeta cosmico, spesso ignorato dalla critica. Egli individua un bipolarismo costituito da due principali gruppi di immagini che ricorrono sovente nelle opere dello scrittore e che sono legati alla visione aerea della terra, offerta dal volo: si tratta del paesaggio “minerale” e desertico da un lato e dal microcosmo di affetti e legami umani, portatori di vita, dall'altro. Alcuni lineamenti di biografia, accompagnati da uno studio cronologico delle opere, forniscono il supporto per un'analisi più approfondita del repertorio metaforico di Saint-Exupéry.

²⁵ ZELLER R., La grande quête d'Antoine de Saint-Exupéry dans “Le Petit Prince” et “Citadelle”, Parigi, 1961

²⁶ QUESNEL M., Saint-Exupéry ou la vérité de la poésie, Parigi, 1964

²⁷ ALBÈRES R.M., Saint-Exupéry, Parigi, 1961

²⁸ IDEM, p. 7

Albérès riscontra anche un’analogia con il pensiero del filosofo Bergson, che esprime in questi termini:

“C’est seulement chez Bergson -que Saint-Exupéry a probablement lu à Cap Juby- qu’est définie l’opposition entre matière inerte et matière vivante”²⁹.

Si tratta di uno dei rari studi sulle immagini e le metafore dello scrittore, aspetti della sua produzione che sono stati spesso trascurati, per dare risalto all’azione e all’avventura.

Un ruolo privilegiato spetta indubbiamente agli scritti di Léon Werth, grande amico di Saint-Exupéry ed estimatore delle sue opere.

Nel 1968 è stato pubblicato *Saint-Exupéry, tel que je l’ai connu*³⁰, libro frammentario che presenta molti documenti originali d’epoca (disegni, lettere, appunti e fotografie) senza alterazioni né correzioni.

Werth ha realizzato prima di tutto un’apologia della sua amicizia personale con Saint-Exupéry, rievocando eventi passati e fornendo chiarimenti sugli equivoci che tanti superficiali “ritratti monolitici” avevano costruito intorno all’amico.

Dal suo punto di vista, comprensibilmente più intimo e familiare rispetto alle normali biografie, egli ne raccontò il lato meno conosciuto e ne celebrò le molte qualità:

“Mais je n’ai pas avec Saint-Ex l’esprit de discussion. Je suis vaincu. Je lui dois trop: il m’a rendu ma jeunesse, j’avais égaré ma jeunesse, il m’a fait cadeau d’une autre. S’il est là, nous avons l’air d’argumenter. C’est une illusion”³¹.

²⁹ ALBÉRES R.M., *op. citata*, p. 99

³⁰ WERTH L., *Saint-Exupéry, tel que Je l’ai connu*, Ed. Viviane Hamy, 1968

³¹ IDEM, p. 19

Werth aveva vissuto anche l'angosciosa attesa della prevedibile tragedia e la descrisse con queste toccanti parole:

“Pendant toute la guerre, Antoine de Saint-Exupéry accomplit des vols de grande reconnaissance. Un jour après l'autre. Je le voyais entre deux vols. Il reprenait sa place parmi nous, comme s'il n'avait eu la veille ou le jour même aucune relation avec la mort, comme s'il n'en devait pas avoir le lendemain. Tantôt je ne pouvais m'empêcher d'imaginer l'avion abattu, une carlingue brisée et lui, immobile à jamais, dans cette carlingue. Et aussitôt je me disais: il est invulnérable. Ne pas le croire invulnérable me semblait une trahison”³².

La descrizione forse più poetica, tra quelle mai scritte su Saint-Exupéry, è realizzata proprio da L. Werth, nel paragrafo “Légende et vérité”:

“Il fut l'archange entre ciel et terre, parmi les étoiles, dans cette nuit où, perdu dans l'espace, ne sachant plus quelles lumières étaient celles de la terre, il eut à choisir entre les planètes, ayant égaré la sienne. Et certes sa légende héroïque est intacte. Il fut égal à sa légende. C'est miracle. Et même je sais tel cas où il fut supérieur à sa légende”³³.

Gli anni '70 furono meno produttivi a livello critico per l'opera di Saint-Exupéry. Degno di rilievo è tuttavia il lavoro di F. Lazzari, *Saint-Exupéry*³⁴, *Le Petit Prince* di Marie-Anne Barberis³⁵ ed ancor più quello, già citato, di B. Vercier.

E' però la rivista “Icare”, edita dal Syndicat national des pilotes de ligne, che offre la miglior informazione cronologica ed

³² WERTH L., *Saint-Exupéry, tel que Je l'ai connu*, Ed. Viviane Hamy, 1968, p. 20

³³ IDEM, p. 60

³⁴ LAZZARI F., *Saint-Exupéry*, Milano, 1970

³⁵ BARBERIS M.-A., *Le Petit Prince*, Paris, 1976

iconografica sullo scrittore. Tra il 1974 e il 1984 ha pubblicato, sotto la direzione di Jean Lasserre, sette numeri speciali su di lui, corredati di materiale fotografico.

Nel 1980 le Éditions Gallimard hanno cominciato la pubblicazione dei *Cahiers Saint-Exupéry*, che raccolgono inediti, testimonianze e studi.

Negli anni '80 proseguì la fioritura di opere a carattere biografico, come *Saint-Exupéry*³⁶ di E. Deschodt o incentrate sulla figura del Piccolo Principe, come *The dialectic of "The Little Prince"* di Edward J. Capestany³⁷, ma comparvero anche studi mirati ad una più profonda comprensione delle opere, come l'analisi di Bruno Tritsmans su *Citadelle*³⁸ e quella di M. P. Mediani³⁹ sul Saint-Exupéry minore.

Tritsmans è partito dalle considerazioni di R. Ouellet⁴⁰, che nel suo studio sui legami umani nell'opera di Saint-Exupéry aveva affermato che il libro era un vero e proprio "échec" dello scrittore. Tritsmans ha rivalutato invece questo "testamento spirituale" di Saint-Exupéry, che rappresenta per lui una sintesi della produzione precedente. L'analisi prosegue mettendo in risalto il valore allegorico e poetico di *Citadelle*, opera che si fonda sulla creazione di uno spazio interiorizzato, di un universo a-storico in cui si svolgono i fatti e sulla perfezione formale. La poesia, in essa, è chiamata a superare diverse verità contraddittorie per ricondurle all'unità e all'armonia.

³⁶ DESCHODT E., *Saint-Exupéry*, Paris, Lattès, 1980

³⁷ CAPESTANY E. J., *The dialectic of "The Little Prince"*, Washington, D. C., University Press of America, 1982

³⁸ TRITSMANS B., *Parole et pouvoir dans Citadelle*, "Micromégas", maggio-dicembre 1981, pp. 39-53

³⁹ MEDIANI M.P., *Saint-Exupéry giornalista*, "Francofonia", n°7, autunno 1984, pp. 95-110

⁴⁰ OUELLET R., *Les relations humaines dans l'oeuvre de Saint-Exupéry*, Paris, Minard, 1971

L'insistenza con cui lo scrittore parla del linguaggio è spia rivelatrice della sua preoccupazione a questo proposito. Saint-Exupéry era dolorosamente cosciente, come ha sottolineato anche V. Valkhoff, dell'approssimatezza del linguaggio e del fatto che la vera realtà è situata fuori dai limiti di questo. Tritsmans è giunto alla conclusione che *Citadelle* è anche un'apologia del silenzio, che solo apparentemente coincide con l'“assenza” ma che può divenire invece dialogo con l'universo.

La ricerca di un nuovo tipo di comunicazione sarebbe quindi la meta perseguita da Saint-Exupéry la cui filosofia approda, in ultima analisi, al problema di Dio.

La Mediani ha affrontato aspetti poco conosciuti di Saint-Exupéry e ingiustamente trascurati dalla critica, come il suo lavoro giornalistico (raccolto, nel 1956, nel volume “*Un sens à la vie*”). Com'è risaputo, Antoine de Saint-Exupéry si è sempre dimostrato riluttante nei confronti dell'attività giornalistica perché riteneva di poter esprimere pienamente il proprio pensiero solo attraverso una lunga opera narrativa. Tale opinione sembra essere condivisa dai critici che hanno relegato questa sua produzione in secondo piano. Eppure egli fu un giornalista lucido e interessante e i suoi reportages e articoli conservano grande valore storico e letterario. Alcuni di essi sono stati inseriti, in versione originale o rimaneggiata, in altre sue pubblicazioni, com'è accaduto per *Terre des hommes*.

Come ha osservato l'autrice, egli fu certamente un giornalista atipico dal momento che riteneva che le notizie andassero “interpretate” per far riflettere i lettori, ma non per questo era incapace di offrire una visione obiettiva dei fatti.

Maria Pia Mediani ha suddiviso gli articoli di *Un sens à la vie* in due gruppi: quelli ispirati al volo aereo, che presentano il Saint-Exupéry più conosciuto e gli articoli politici, più originali.

In essi l'aereo non è mai oggetto di descrizione ma quasi mezzo d'espressione in quanto è proprio il lavoro di pilota che ha consentito a Saint-Exupéry di elaborare un linguaggio personale, attraverso il quale poter conoscere se stesso e comunicare la sua scoperta agli altri. I due gruppi di articoli sono legati tra loro grazie al comune denominatore rappresentato dalla ricerca di un senso da dare alla vita.

Dal raffronto tra l'articolo originale del celebre episodio del "Mozart assassiné"⁴¹ e la sua versione in *Terre des hommes*⁴² emerge l'impossibilità di tracciare una linea di demarcazione in Saint-Exupéry che divida il giornalista dal romanziere: non vi è infatti differenza nei procedimenti descrittivi dei due testi. Egli compie uno studio sull'uomo e l'introduzione di ricordi ed esperienze personali nei suoi testi non ne altera né la struttura narrativa né il messaggio. Il campo d'azione, dunque, non varia ma viene solo approfondito. La Mediani ha rintracciato, nella tecnica narrativa dello scrittore, un doppio processo iterativo di *scomposizione e ricomposizione*, presente nelle frasi e nella struttura, che procede contemporaneamente verso l'interno e verso l'esterno. Ciò gli permette di conciliare monologo e dialogo in un'alternanza che rasenta la fusione. Tale tecnica gli consente di *interiorizzare il reale* e di *ricomporlo* secondo la logica del proprio pensiero, slegata dal tempo e dall'andamento gerarchico dei fatti. Questi ultimi acquistano senso solo in funzione dei rapporti che l'autore crea tra di essi.

⁴¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Un sens à la vie*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 45-47

⁴² SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 181-182

Il giornalismo di Saint-Exupéry manifesta il suo disagio esistenziale di fronte alla decadenza di un mondo in cui gli uomini, ormai incapaci di comunicare, cercano risposte nella guerra e si spogliano del lato umano per ridursi ad uno stato animalesco.

Saint-Exupéry, non avendo una visione politica, scelse di non prendere posizione. Ad esempio durante la Guerra Civile di Spagna egli vide e descrisse, sui due lati della barricata, persone identiche, pronte a morire per uno stesso ideale, ma vestite con divise differenti.

Ciò gli permise di comprendere che la guerra, in realtà, non offre all'uomo alcuna risposta. M. P. Mediani ha dimostrato così che i brani giornalistici di *Un sens à la vie* sono caratterizzati da una coerenza di intenti oltre che di linguaggio poichè Saint-Exupéry insegue in essi un'avventura dello spirito, volta a ritrovare l'essenziale, cioè la coscienza delle proprie responsabilità.

Nel 1984 K. E. Breedlove ha effettuato uno studio sulle variazioni apportate agli scritti exuperiani in occasione della loro trasposizione cinematografica⁴³. Il suo lavoro evidenzia prima di tutto la stretta corrispondenza esistente tra la vita dello scrittore e le sue opere per passare poi all'analisi delle modifiche, visibili nei films ispirati a *Courrier Sud* e *Vol de nuit*, a livello di dialoghi, colore locale ed uso del linguaggio vernacolare.

F. Banchini⁴⁴, nel 1985, ha svolto invece un'analisi, divisa in tre sezioni, delle principali tematiche affrontate da Saint-Exupéry e che coincidono con i nodi centrali della sua filosofia di vita.

Per ogni argomento egli ha passato in rassegna tutte le opere al fine di trovarvi passaggi rappresentativi del discorso affrontato.

⁴³ BREEDLOVE K. E., *Novels and screenplays of Saint-Exupéry*, Thèse University of Texas and Austin, 1984 (C.R. "Dissertation Abstracts International", vol. 45, n°8, February 1985, 2541-A)

⁴⁴ BANCHINI F., *Lettura di Saint-Exupéry*, Chieti, M. Solfanelli Editore, 1985

La sua ricerca procede in ordine cronologico dall'*Aviateur* fino a *Citadelle*, nel tentativo di delineare l'evoluzione del pensiero dello scrittore nel corso degli anni e alla luce delle sue esperienze personali. Tra gli argomenti trattati spiccano il suo rapporto con Dio, le donne, l'azione, il mestiere, la gerarchia, l'amicizia, l'amore e l'infanzia.

L'autore evidenzia in particolare la presenza di un ricorrente "triangolo" di valori costituito da *casa-donna-infanzia* e che rappresenta la naturale difesa messa a punto da Saint-Exupéry contro l'ostilità e la crudeltà della vita.

Particolare risalto viene dato ai bisogni fisici e spirituali dello scrittore che, in quanto pilota, soffriva maggiormente per l'assenza di legami col resto del mondo e per l'impossibilità di "mettere radici" e possedere qualcosa di duraturo. A questo proposito Banchini scrive:

"Tutti i libri di Saint-Exupéry, e in particolare *Citadelle*, moltiplicano la variazione su questo tema: il bisogno acuto, prepotente, essenziale di legami con le persone e con le cose; e il disfacimento dell'essere quando questi legami vengono a mancare, e la vita diviene distacco aberrante, taglio di quei nodi che soli possono rinsaldarla a una realtà, a una verità profonda. La perdita dei legami comporta una perdita di significato della persona, un improvviso smarrirsi in un incomprensibile nulla."⁴⁵

L'ultima sezione, intitolata "La piramide", rappresenta il naturale approdo dell'analisi appena svolta, poiché affronta il problema del contatto umano con la dimensione divina.

⁴⁵ IDEM, p. 72

Nel 1988 Banchini ha scritto una seconda opera, dal titolo *Dizionarietto Saint-Exupériano*⁴⁶, che consiste in un riassunto del suo precedente lavoro e che presenta sinteticamente, in ordine alfabetico, i temi principali dell'opera di Saint-Exupéry e le caratteristiche salienti del suo pensiero.

L'autore insiste particolarmente sull'aspetto eroico della disciplina, del dono di sé e dell'impegno in nome di una giusta causa. Tra i tanti argomenti trattati ritornano l'amore, l'amicizia, il cameratismo, l'azione, la partecipazione attiva, il valore di ogni singolo essere umano, la gerarchia sociale, la fratellanza e la collaborazione.

Il suo studio procede spesso mettendo a confronto gli argomenti per opposizione. Interessante è l'analisi del rapporto che Saint-Exupéry aveva con il corpo e con l'aereo, due "mezzi" utili per giungere al continuo perfezionamento di sé. E' in questo genere di attività che l'essere umano esplica la propria creatività: la vita è un perenne divenire, un'incessante tensione e trasformazione, mai completamente esaurita. Banchini ci ricorda infine che, secondo Saint-Exupéry, si deve trasmettere non solo la vita ma anche il patrimonio spirituale lungamente accumulato dall'umanità.

Il lavoro realizzato nel 1984 da J.D.M. Robinson⁴⁷ si basa su precedenti biografie, da Chevrier a Maxwell Smith e da Delange a Pélissier, ma tralascia alcune figure cruciali della vita dello scrittore che restano nell'ombra, come Louise de Vilmorin e Renée de Saussine. L'analisi stilistica è minima mentre si

⁴⁶ BANCHINI F., *Dizionarietto Saint-Exupériano*, Chieti, Marino Solfanelli Editore, 1988, 62 p.

⁴⁷ ROBINSON J.D.M., *Antoine de Saint-Exupéry*, Twayne's World Authors Series, 705, Boston, G.K. Hall, 1984, 179 p. (C.R. Modern Language Review LXXXII 1987, pp. 973-974)

sofferma forse eccessivamente sui dettagli nei riassunti dei libri e nei riferimenti biografici di ogni opera.

Manca invece un approfondimento sull'evidente relazione tra *Le Petit Prince* e l'infanzia di Saint-Exupéry, il quale rischia di essere ridotto ad un autore per ragazzi non ancora pronti per letture più impegnative.

Il problema dell' "Engagement" è al centro dell'interesse nella tesi di T.B.Jr. De Ramus⁴⁸ elaborata nel 1987.

Il campo di studio è ristretto a quattro opere principali: *Courrier Sud*, *Vol de nuit*, *Terre des hommes* e *Pilote de guerre*. L'introduzione generale offre una panoramica dell'impegno secondo Hemingway, Malraux, Sartre, Camus e Saint-Exupéry, per poi concentrare l'attenzione sull'*engagement* di quest'ultimo in relazione a natura, deserto, volo e nemici. L'aspetto migliore del lavoro di De Ramus è la rigorosa contestualizzazione storica dei romanzi dell'autore, esaminati in progressione cronologica, che permette di delinearne l'evoluzione a partire dagli anni '20, fase "cavalleresca" del volo in cui valeva il codice d'onore aristocratico, fino all'epoca di *Pilote de guerre*, quando la tecnologia incalzante ha bandito la cavalleria dai cieli.

Un'ipotesi di raggruppamento delle opere di Saint-Exupéry in tre categorie distinte è stata proposta dalla già citata M.P. Mediani nel 1988, in un secondo articolo dedicato allo scrittore⁴⁹, in cui distingue le opere dedicate all'**azione** (*Courrier Sud*, *Vol de nuit* e i due epistolari *Lettres de Jeunesse* e *Lettres à sa mère*); gli scritti dell'impegno **etico** (*Terre des hommes*, *Pilote de Guerre*,

⁴⁸ DE RAMUS, T.B.Jr., Engagement in four works of Antoine de Saint-Exupéry, Thèse University of Alabama, 1987 (C.R. "Dissertation Abstracts International", vol. 48, n° II, May 1988, 2888-A)

⁴⁹ MEDIANI M.P., Saint-Exupéry e la problematica dello sdoppiamento, "Francofonia", n° 15, autunno 1988, pp. 19-44

Lettre à un otage, Carnets, Un sens à la vie, Écrits de guerre) e gli scritti **allegorici** (*Le Petit Prince* e *Citadelle*).

Nel suo articolo, la Mediani ha affrontato inizialmente il problema delle acute critiche rivolte a Saint-Exupéry per la sua scarsa letterarietà e ha spiegato che in realtà egli voleva sviluppare un discorso di carattere etico e comunicare un messaggio ideologico, senza ricercare particolari effetti di stile. Egli riteneva essenziale, infatti, la chiara espressione del suo pensiero ovvero la comunicazione e relegava in secondo piano l'espressione.

A questo proposito l'autrice dell'articolo afferma:

“Egli scrive, ma ritiene che la scrittura debba essere subordinata al contenuto concettuale”.⁵⁰

Di seguito introduce la problematica dello sdoppiamento, presente soprattutto in *Terre des hommes* e *Pilote de guerre*. In *Courrier Sud* essa è ancora piuttosto elementare e si concretizza nella presenza di un doppio personaggio, da una parte il pilota Jacques Bernis e dall'altra l'anonimo “io narrante” che rappresenta la coscienza di Bernis che agisce. Questo sdoppiamento annuncia quello della coscienza rispetto all'azione, dettato dal desiderio di offrire una doppia visione, dall'interno e dall'esterno contemporaneamente. Nelle opere “cognitive” esso si trasforma in processo critico verso la letteratura: in *Terre des hommes* avviene uno sdoppiamento tra scrittura e messaggio ideologico; in *Pilote de guerre* tra azione e meditazione.

⁵⁰ IDEM, p. 21

Nei *Carnets* la Mediani rintraccia la preoccupazione di Saint-Exupéry di trovare un linguaggio idoneo ad esprimere il proprio pensiero. Esso gli appariva solo come strumento atto ad esprimere concetti ed era un mezzo di appropriazione, non di creazione.

Il patrimonio linguistico ereditato dal passato si dimostrava inadeguato ad esprimere la realtà contemporanea e da ciò derivava la necessità di elaborarne uno nuovo, più evoluto. La soluzione proposta da Saint-Exupéry subordinava però l'estetica all'etica.

M.P. Mediani ha evidenziato infine l'eredità di Descartes e Pascal nel pensiero dello scrittore ed eseguito un'attenta analisi della percezione del tempo e dell'uso dei diversi tempi verbali nelle suddette opere, per terminare con considerazioni sull'importanza dei colori e delle immagini nelle sue descrizioni. Sempre nel 1988 Colin Anderson ha scritto un articolo, sulla rivista A.U.M.L.A.⁵¹, volto ad approfondire un altro aspetto poco studiato di Saint-Exupéry, cioè la dicotomia esistente nel suo pensiero tra "Esprit" e "Intelligence". L'intento principale di Anderson è quello di trovare finalmente una spiegazione per la frase conclusiva di *Terre des hommes*: "Seul l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme"⁵².

Gli studiosi di Saint-Exupéry hanno tentato di fornire diverse spiegazioni, ma sempre con esito insoddisfacente. André Devaux e Pierre Guillain de Bénouville hanno creduto di poter identificare il concetto di "Esprit" con quello di "Dieu", nell'accezione particolare di "creatore"; Georges Mounin l'ha

⁵¹ ANDERSON C., Creative intuition and conceptualization in Saint-Exupéry's epistemology, "A.U.M.L.A." (Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association-University of Tasmania), n° 70, novembre 1988, pp. 296-312

⁵² SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, Paris, Gallimard, 1996, p. 182

interpretato come una consapevolezza poetica, indipendente da volontà e ragione; M. Quesnel ha illustrato l'Esprit saint-exuperiano come una forma di pensiero più elevata dell'intelligenza e Pierre-Henri Simon lo ha analizzato come dissociato da essa.

Colin Anderson, alla luce della suddetta "querelle", stabilisce una dicotomia epistemologica tra la funzione dello Spirito e quella dell'Intelligenza, considerati come due diversi sistemi di conoscenza:

"The writer arrives at the conclusion that the key cognitive process in apprehending the fundamental nature of things in one intuitive illumination, by which unseen linkages between outwardly disparate elements may be perceived. This is the sense with which the term "Esprit" is henceforth injected (...) Intelligence, on the other hand, sees the constituent parts of the whole, but is unable to grasp the "essential" nature of it".⁵³

In realtà, lo studio del contrasto tra funzioni intuitive ed intellettuali della coscienza risale a Sant'Agostino e a Pascal, ma è stato rispolverato nei primi decenni del XX secolo da Henri Bergson, Claudel e Valéry, con i quali Antoine de Saint-Exupéry venne a contatto personalmente o attraverso la lettura delle loro opere.

Tanto Saint-Exupéry quanto Bergson ritenevano che l'Intuizione costituisse il naturale completamento dell'Intelligenza ma che non la potesse sostituire completamente. Restava comunque da risolvere il problema di trasporre la conoscenza ottenuta a livello dell'Intuizione sul piano dell'Intelligenza.

A causa dei limiti della logica e del linguaggio, l'Intelligenza non riesce a descrivere ciò che l'Intuizione ha visto e la distanza che le separa resterebbe insuperabile se ci si fermasse ad un primo

⁵³ ANDERSON, *op. citata*, pag. 299

tentativo di “dimostrazione”. In realtà Saint-Exupéry propone una triplice operazione di *intuizione-concettualizzazione-conversione*, che sarebbe applicabile a tutti i campi della conoscenza, e che consentirebbe di “convertire” tale conoscenza per renderla accessibile agli altri.

Colin Anderson conclude la sua analisi delineando, nel pensiero dello scrittore, il concetto di “Homme”:

“The concept he derived was that of Man as a transcendent structure of relations, a totality that belongs to a different plan of existence from that of the individual, a unitary whole which takes into itself the diversity of all human beings considered individually, and by that transcendence gives sense to their lives. The most common symbol that Saint-Exupéry uses to evoke this transcendent Man is that of the cathedral, which has a unity greater than that of its component stones.”⁵⁴

Gli anni '90 hanno offerto diverse biografie di Saint-Exupéry, tra le quali ricordiamo *Saint-Exupéry le paladin du ciel* di M. Lhospice⁵⁵, *Antoine de Saint-Exupéry: Biografia* di S. Schiff⁵⁶ e *Antoine de Saint-Exupéry* di A. Vircondelet⁵⁷.

M. Lhospice ha riassunto in tre punti i principali misteri che circondano la vita dello scrittore: le contraddizioni dell'uomo Saint-Exupéry, che era al tempo stesso maturo e legato all'infanzia, desideroso di solitudine e di notorietà, uomo d'azione e sognatore impenitente; lo straordinario successo letterario di questo romanziere che fu anche pilota, moralista, poeta e giornalista e che fluttuò tra i vari generi di scrittura senza definire mai chiaramente il suo campo d'azione; le misteriose

⁵⁴ ANDERSON, *op. citata.*, p. 307

⁵⁵ LHOSPICE MICHEL, *Saint-Exupéry le paladin du ciel*, Éditions France-Empire, 1994, 400 p. ill.

⁵⁶ SCHIFF STACY, *Antoine de Saint-Exupéry: Biografia*, Bergamo, Bompiani, 1994, 515

p.
⁵⁷ VIRCONDELET ALAIN, *Antoine de Saint-Exupéry*, Paris, Juilliard, 1994

circostanze della sua scomparsa e l'assenza di documentazione sulle sue ultime ventiquattro ore di vita.

Il lavoro di Lhospice si situa al limite tra realtà e fiction poiché consiste in una immaginaria ricostruzione degli eventi accaduti tra il 30 ed il 31 luglio 1944, descritti spesso in prima persona, nel tentativo di dare la parola al "protagonista" stesso.

Sulla base di documenti rinvenuti recentemente, Lhospice ipotizza che Saint-Exupéry abbia trascorso la sua ultima notte in compagnia di un'amica ritrovata per caso in Corsica.

Immagina i possibili dialoghi intercorsi tra loro e descrive i sogni e i pensieri che avrebbero tormentato il sonno dello scrittore, intento a fare un sommario bilancio della sua vita passata. L'opera, che si snoda con andamento quasi filmico, si articola in quindici capitoli, introdotti quasi sempre da una parentesi al presente che racconta i sogni del dormiente. La presenza, in essi, di un personaggio simile al Piccolo Principe, che non è altro che il doppio di Antoine, sembra prefigurare drammaticamente, come un presagio, il destino di morte che attende lo scrittore.

Il lavoro di Michel Lhospice si distingue per l'acuta sensibilità che gli permette di penetrare nella mente di Saint-Exupéry per coglierne le sfumature più intime.

Alain Vircondelet offre, invece, al pubblico una rilettura di Saint-Exupéry, filtrata dalla maturità di un uomo che, a distanza di anni dal primo contatto con le opere dello scrittore, esamina con occhi nuovi quelle che nell'infanzia gli apparivano solo come favole un po' scontate e noiosamente didattiche:

“Je relis Saint-Exupéry. Je l’avais presque oublié. Relégué à mes lectures d’enfance: Le Petit Prince, bien sûr, la rose, le renard, le lampadaire, les comètes, les étoiles, les volcans et tout le Saint-frusquin, puis à celles d’adolescence: Vol de Nuit, Terre des hommes, Pilote de guerre, ce qu’on offre à un garçon pour forger sa virilité et sa volonté, pour sa première communion, pour son anniversaire, à Noël, des titres qu’on choisit par réflexe ou par paresse. Aussi étais-je un peu lassé de Saint-Exupéry.

Trop de souvenirs scolaires s’y accrochaient, et puis trop de bons sentiments, trop d’astreintes, trop d’orgueil”⁵⁸.

E prosegue:

“Je n’avais conservé que cela, de Saint-Exupéry, des conseils pour boy-scouts, des témoignages pour former des élèves officiers, des principes de morale pour Saint-Cyr et la Légion d’honneur. J’étais persuadé qu’il n’y avait plus que les veuves des maréchaux de France qui le lisaient encore”⁵⁹.

Queste dure affermazioni iniziali sono seguite, però, da una rivalutazione dell’importanza degli obiettivi perseguiti da Saint-Exupéry e da un’analisi del suo rapporto con il pericolo, la sfida, gli altri uomini e la divinità.

Importante e preciso è il lavoro realizzato, sempre nel 1994, da Stacy Schiff, basato su solidi riscontri biografici, che costruisce un attendibile ritratto dello scrittore offrendo non solo i consueti riferimenti spazio-temporali ma anche un’attenta analisi della personalità di Saint-Exupéry, che viene esplorata attraverso i ricordi di amici e parenti e le lettere che egli spediva loro.

S. Beynon J. si è interrogato, nella sua opera *Vol de nuit and Terre des hommes*⁶⁰, come già Lhospice, sulla questione

⁵⁸ VIRCONDELET A., *Antoine de Saint-Exupéry*, Paris Julliard, 1994, p. 9

⁵⁹ IDEM, p. 11

⁶⁰ S.BEYNON J., “*Vol de nuit*” and “*Terre des hommes*”, London, Grant and Cutler, 1990 (C.R. Journal of European Studies XXI (’91), pp. 327-328 o Modern Language Review LXXXVII (’92) pp. 763-764

perennemente irrisolta della natura letteraria della produzione di Saint-Exupéry: fu poeta o romanziere?

Beynon ha elaborato una succinta analisi dei due libri e ha concentrato prevalentemente l'attenzione sulla fluida relazione che esiste, in essi, tra autobiografia e fiction.

Contenuto, struttura e stile vengono analizzati con acuto spirito critico; emerge però entusiasmo per il lavoro di Saint-Exupéry, in particolare per il suo bisogno di creare legami tra esseri umani e pianeta. Spiccano osservazioni sul peculiare uso delle immagini di luce, oscurità e mare e dei toni altamente poetici, che costituiscono la chiave del suo successo letterario. Nel complesso il lavoro di Beynon, breve e incisivo, ne demitizza ed umanizza gli scritti.

E' caratterizzato invece da grande precisione e vasta documentazione fotografica l'*Album Antoine de Saint-Exupéry*⁶¹, realizzato da Jean-Daniel Pariset et Frédérick d'Agay, pronipote dello scrittore.

Si tratta di una biografia corredata da numerosi documenti relativi alle diverse fasi della sua vita pubblica e privata, manifesti e giornali d'epoca, copertine delle varie edizioni dei suoi libri, lettere personali e disegni realizzati da Saint-Exupéry. L'opera viene introdotta con queste parole:

“Né avec le siècle, Antoine de Saint-Exupéry est un des rares auteurs à ne pas vieillir, le seul, peut-être; son immortel *Petit Prince* continue sa vie dans les rêves des enfants et des parents du monde entier.

Pour d'autres il reste le pilote décrivant avec une grande pureté de langue l'épopée de l'aviation naissante; et cet aviateur

⁶¹ *Album Antoine de Saint-Exupéry*, iconographie choisie et commentée par Jean-Daniel Pariset et Frédérick D'Agay, Paris, Gallimard, 1994, 336 p.

défricheur de ligne, chef d'escale, cotoie dans le panthéon des pilotes Mermoz ou Guillaumet. Homme de conviction, son engagement contre le fascisme est évident: *Terre des hommes* porte la marque de son humanisme, comme ses articles et ses reportages, car l'ensemble de cette oeuvre reste le témoin exigeant de ses expériences, à la recherche de l'autre dans sa dignité d'homme, avec, ce contrepoint de l'enfance, les *Lettres à sa mère* qui enracinent l'affection filiale.

Quant à *Citadelle*, nul ne sait s'il s'agit d'un long poème, d'un conte philosophique, d'une sourde prière née dans le désert de Juby...⁶²

Se Pariset e D'Agay hanno fatto cenno alla spiritualità di Saint-Exupéry, la posizione che l'uomo occupa, rispetto a Dio, nella sua filosofia è stata delineata da Leparulo R.D. nella tesi dal titolo *The archetype of Christ in the works of Albert Camus and Antoine de Saint-Exupéry*⁶³.

L'archetipo di Cristo viene presentato come un'immagine primordiale, che trascende il tempo, la storia e la religione; l'associazione dei due autori ad esso è motivata dalla comune esperienza della crisi della borghesia nella prima metà del XX secolo, che li spinse a ripudiare le convinzioni religiose tradizionali. Camus, legato alla filosofia esistenzialista dell'assurdo, affermava che Dio è irrilevante e indifferente nella vita dell'uomo moderno che, abbandonato e alienato, sviluppa una nuova coscienza di sé. Tutta la responsabilità ricade quindi sull'individuo che, in assenza di un essere divino, elabora valori tutti umani e terrestri. A dispetto delle loro filosofie quasi opposte, Saint-Exupéry e Camus giunsero alla comune conclusione che l'uomo dovesse diventare il proprio Cristo ed entrambi apprezzavano le virtù cristiane di carità, fratellanza e sacrificio. Affermarono, infine, che è attraverso le proprie azioni

⁶² IDEM, p. 7

⁶³ LEPARULO R:D:, The archetype of Christ in the works of Albert Camus and Antoine de Saint-Exupéry, (Thèse Florida State University '91, 202 p.) C.R. "Dissertation Abstracts International" LII ('91-'92), 2943-A.

che l'uomo si rivolta contro un'esistenza umana priva di senso ed è grazie ai suoi sforzi che trascende la propria condizione.

Nel 1991 Gianfranco Rubino, nel suo studio intitolato *Quattro percorsi. Tra itinerario ed erranza*⁶⁴, ha affrontato un aspetto poco studiato delle opere di Saint-Exupéry, il tema di viaggio/erranza, con particolare attenzione per *Courrier Sud*. Egli si sofferma sul gusto per il nomadismo che caratterizza il romanzo, al punto da trasformare la dimora, elemento generalmente legato alla stabilità, in casa-nave dinamica. La conquista dell'ignoto, che spinge il pilota al non-ritorno, è però bilanciata dall'umano desiderio di abitare e possedere qualcosa di duraturo e su questo equilibrio si fonda l'intera opera. Rubino studia anche le metafore antitetiche più ricorrenti in *Courrier Sud*, cioè quelle legate a mare-aria-fluidità (messaggiere dell'effimero) che si contrappongono alla terra-pietra (depositaria della permanenza), e quelle della casa-prigione (rappresentazione della vita sedentaria) che bilanciano la simbologia della già citata casa-nave (simbolo dell'erranza e dell'instabilità).

L'estrema ricerca compiuta dal pilota Bernis, conclusasi con il suo incidente aereo, è paragonata infine alla "Quête" del Santo Graal, perennemente incompiuta in vita e destinata a rimanere avvolta per sempre nel silenzio, se approdata all'obiettivo dopo la morte.

⁶⁴ RUBINO G., *Quattro percorsi. Tra itinerario ed erranza*, in *Figure dell'erranza. Immaginario del percorso nel romanzo francese contemporaneo* (A cura di Gianfranco Rubino. Roma, Bulzoni, 1991, 305 p.)

Nel 1992 lo psicologo e teologo tedesco E. Drewermann ha scritto, seguendo la generale tendenza alla riscoperta dell'opera più conosciuta di Saint-Exupéry, *L'essentiel est invisible, une lecture psychanalytique du Petit Prince*⁶⁵ mentre A. de Fonscolombe⁶⁶ ha studiato l'aspetto più propriamente artistico della personalità dello scrittore.

Convinto che la vita di un individuo, in special modo un artista, venga fortemente influenzata dalla sua giovinezza, egli è risalito lungo l'albero genealogico di Saint-Exupéry fino a ritrovare alcuni familiari artisti, come la stessa madre Marie de Fonscolombe, il cui talento sarebbe stato trasmesso allo scrittore. Il lavoro si sviluppa secondo le due direttrici principali della musica e della pittura. Numerosi sono i riferimenti alla passione di Saint-Exupéry per il cinema, la musica classica, Mozart e all'ammirazione che dimostrava nei confronti di Nietzsche, filosofo e musicista, a sua volta.

Nel 1993 Paul Webster ha realizzato una biografia, *Antoine de Saint-Exupéry: the Life and Death of the Little Prince*⁶⁷ il cui obiettivo è quello di tracciare un parallelismo tra il protagonista del libro e Antoine bambino. Secondo l'autore, *Le Petit Prince* rappresenterebbe l'espressione del disagio di Saint-Exupéry nei

⁶⁵ DREWERMANN E., *L'essentiel est invisible, une lecture psychanalytique du Petit Prince*, Paris, Le Cerf, 1992

⁶⁶ FONSCOLOMBE A. de, *Musique et dessin chez Saint-Exupéry*, "Revue des Deux Mondes", Janvier 1992, pp.139-146

⁶⁷ WEBSTER P., *Antoine de Saint-Exupéry: The Life and Death of the Little Prince*, London, Macmillan, 1993

confronti del problematico rapporto con la moglie e della vacuità delle sue relazioni con le altre donne.

Aspetti meno personali ma estremamente importanti del pensiero di Saint-Exupéry sono stati indagati da P. Sudreau e A. Cadix⁶⁸, che li hanno raggruppati in quattro messaggi principali, di portata universale: ***fratellanza e rispetto per gli altri*** (che metteva in pratica attraverso la cura che aveva per l'amicizia e la responsabilità reciproca); ***culto dello sforzo e della perseveranza*** (l'uomo scopre sé stesso quando si misura con l'ostacolo); ***convertire l'uomo alla propria grandezza*** (in *Vol de nuit* e *Terre des hommes* Saint-Exupéry affermava che bisogna riscoprire l'essenziale per evitare di essere abbagliati dai beni effimeri) e ***dare un senso alla vita degli uomini***.

I due autori dell'articolo descrivono l'ambiente in cui Saint-Exupéry ha elaborato la sua filosofia: una Francia scossa dalla guerra, dilaniata e divisa, in cui i giovani vivevano allo sbando, senza obiettivi né fiducia nelle possibilità dell'azione concreta. Fedele ai propri principi e disgustato da un tale spettacolo, egli scelse di lottare per una giusta causa e partecipò personalmente ai combattimenti, con totale dono di sé. Insisteva sulla necessità di dare un senso alla vita e di trovare punti di riferimento sicuri. I suoi messaggi conservano ancora oggi, secondo Sudreau e Cadix, una loro fresca attualità, nel nostro mondo in continua decadenza:

“ Dès les années trente, il exprime ses craintes concernant les menaces qui pèsent sur notre culture. (...) Sa prescience est immense quand il regrette l'absence de prise de conscience de

⁶⁸PIERRE SUDREAU-ALAIN CADIX, Messages de Saint-Exupéry, “Revue des Deux Mondes” n°9, septembre 1994, pp. 138-148

l'évolution de notre monde. Sa réflexion est parfaitement actuelle.”⁶⁹

“La vie ne vaut pas d'être vécue que si elle a un sens. N'est-ce pas là l'essentiel du “testament” d'Antoine de Saint-Exupéry?”⁷⁰

Nel 1994, in occasione del cinquantesimo anniversario della sua scomparsa, il mercato editoriale è stato letteralmente sommerso da pubblicazioni di ogni genere su Saint-Exupéry e B. Lambert⁷¹ ha avvertito il bisogno di fare il punto della situazione, nel già citato articolo “*La mélancolie d'Antoine de Saint-Exupéry*”, oltre ad alcune precisazioni sulla sua personalità.

Nel complesso egli riscontra l'assenza di forti polemiche contro lo scrittore ma contesta la ricorrente separazione, fatta da molti, tra aviazione e letteratura nella vita di Saint-Exupéry. Per un uomo come lui qualunque semplificazione risulta necessariamente riduttiva.

Questa è la causa della sua polemica nei confronti di A. Vircondelet, che ha evidenziato soprattutto il lato professionale di Antoine, penalizzandone le doti letterarie. La miglior biografia, secondo Lambert, è invece quella realizzata dallo scrittore americano Curtis Cate, dal titolo *Antoine de Saint-Exupéry laboureur du ciel*⁷².

Come conclusione dell'articolo, il critico offre ai lettori la sua opinione personale in merito allo scrittore, che può essere riassunta in poche sintetiche affermazioni:

“La réussite et le succès immédiat de chacun des livres de Saint-Exupéry ont tenu au mariage de l'aspect documentaire avec un humanisme aussi profond que conventionnel. (...) Il est l'écrivain de la banalité dans des situations d'exception, proche

⁶⁹ IDEM, pp. 145-146

⁷⁰ IDEM, p. 148

⁷¹ BERNARD LAMBERT, La mélancolie d'Antoine de Saint-Exupéry, “La Revue des Deux Mondes”, octobre 1994

⁷² CURTIS CATE, Antoine de Saint-Exupéry laboureur du ciel, Grasset, 1994, 429 p.

en cela des séries B de la science-fiction. (...) Mais avec le monde entier, si j'en crois les chiffres de vente actuelle, je m'en tiens au Petit Prince pour ce qu'il est, un livre définitivement charmant. D'ailleurs qui ne l'aime pas a sûrement une déficience du côté du gène de l'enfance”⁷³.

Nel 1996 James E. Higgins ha scritto *The Little Prince. A reverie of substance*⁷⁴, in cui ha affrontato diversi aspetti dell'opera: dopo alcune considerazioni sul contesto storico che ha portato alla sua stesura, l'autore rivisita alcune opere critiche degli anni precedenti, per approdare ad una messa in rilievo dell'importanza dell'Innocenza nel'ambito della visione della realtà da parte di Saint-Exupéry.

“From the outset Saint-Exupéry takes on a point of view that will demand of him the discipline to look out on the world of experience through the eye of innocence. In this tale the narrator does more than address himself to children; he speaks, as best he can, as one of them”.

E prosegue:

“It is rather the best method at his disposal to capture the child's innocent state of mind-the manner in which children look out upon the world that surrounds them, and inwardly to the secret world of mystery and wonder”⁷⁵.

Higgins suggerisce l'esistenza di punti di contatto tra *Le Petit Prince* e *The story of Doctor Dolittle* di Hugh Lofting:

“On the surface they are entertainments, but underneath there is a resonance of quiet integrity that raises both far beyond the ordinary”⁷⁶.

⁷³ BERNARD LAMBERT, op. citata, p. 162

⁷⁴ HIGGINS J.E., *The Little Prince. A reverie of substance*, N.Y.:Twayne, Ldn: Prentice Hall International, 1996, XIII, 119 p. (Twayne's masterwork studies; 150)

⁷⁵ IDEM, p. 24

⁷⁶ IDEM, p. 11

Originale è anche il paragone che egli propone con la tecnica narrativa di Mark Twain:

“He successfully juxtapose the outlook of children with that of adults in order to ridicule the superficiality and wrongheadedness of the latter. His technique is similar to that of Mark Twain, who uses the innocent voice of Huck Finn to mock the social hypocrisy of his day”.⁷⁷

L’analisi prosegue con l’esame dell’uso delle metafore in *Le Petit Prince* e dell’importanza che, per lo scrittore, rivestivano i concetti di Spirito e Responsabilità.

Il lavoro di Higgins offre anche un riassunto commentato dei passaggi principali di *Le Petit Prince*, analizzati alla luce dell’esperienza personale di lavoro dell’autore, che ha trascorso venticinque anni presso il Department of Elementary and Early Childhood Education di New York.

Anche gli studi critici più recenti, infine, sono quasi tutti dedicati a *Le Petit Prince*, di cui vengono privilegiati gli aspetti didattici e pedagogici.

Léon Werth, ancora all’oscuro del drammatico svolgimento dei fatti accaduti il 31 luglio 1944, ha espresso una riflessione personale alla memoria dell’amico scomparso:

“Où est Tonio? Maintenant je le crois vivant. La certitude qu’il est vivant s’est installée en moi. Mais que cette certitude est inquiète!”⁷⁸

⁷⁷IDEM, p. 36

⁷⁸ WERTH L., *Déposition-Journal 1940-1944* (éd. Viviane Hamy, 1992) citato in *Saint-Exupéry, tel que je l’ai connu*.

Il presentimento di morte che animava queste parole era destinato a trovare conferma ma il destino dei grandi artisti è quello di continuare a vivere nelle proprie opere e di parlare ai lettori di ogni tempo. L'arte ha garantito così, anche ad Antoine de Saint-Exupéry, il raro privilegio dell'immortalità.

Metafore e similitudini

“Un libro di retorica ha due utilità, la prima e la maggiore è di educare nel giovane il sentimento e il criterio del buono e del bello, la seconda di somministrargli certe notizie letterarie che sono indispensabili alla coltura”¹.

Questa affermazione, risalente agli inizi del nostro secolo, apposta come premessa ad un manuale di retorica, offre al lettore la misura di quanto questa antica e nobile arte fosse ancora profondamente radicata nel pensiero didattico in tempi piuttosto recenti. Essendo considerata una garanzia per la buona riuscita di un giovane che doveva affermarsi in società, essa apparteneva alla tradizione borghese in qualità di mezzo per l'espressione dei più nobili sentimenti. La retorica poteva anche servire, però, per sfruttare pienamente a proprio vantaggio le sottigliezze del pensiero umano e ciò la rendeva potenzialmente pericolosa. Per questa ragione essa è stata dapprima guardata con crescente sospetto e infine abbandonata in relazione all'uso che se ne faceva di mezzo volto alla persuasione collettiva.

Prima di addentrarsi in maniera più approfondita nell'analisi dei vari elementi di retorica Heinrich Lausberg, autore dell'opera *Elementi di retorica*, ne fornisce una definizione generale:

“Per “retorica in senso più largo” va intesa “l'arte del discorso in generale”, esercitata da ogni persona che partecipi attivamente alla vita sociale; per “retorica in senso più stretto” (retorica scolastica) si intende “il discorso di parte (in modo particolare quello che si pronuncia davanti a un tribunale), un'arte che già dal V secolo a.C. è stata coltivata come materia di insegnamento, suscettibile di essere appresa”.

¹ Rigutini E., Elementi di retorica, Firenze, Bemporad, 1902

E prosegue:

“La retorica è un sistema più o meno elaborato di forme linguistiche e di concetti che possono servire allo scopo di ottenere l’effetto desiderato da colui che parla in una data situazione”².

Paul Ricoeur, nella sua opera *La métaphore vive*, offre al lettore una serie di studi relativi alle metafore ed alle principali teorie sviluppate su tale argomento. Prima di tutto egli ci ricorda che fu Aristotele ad elaborare il primo studio sulla metafora:

“La première étude-“Entre rhétorique et poétique”-est consacrée à Aristote. C’est lui, en effet, qui a défini la métaphore pour toute l’histoire ultérieure de la pensée occidentale, sur la base d’une sémantique qui prend le mot ou le nom pour unité de base”³.

Aristotele affermava che:

“Bien métaphoriser, c’est apercevoir le semblable”⁴

e in questo modo poneva l’accento sull’importanza della *ressemblance*, che si presenta come una continua tensione tra l’identità e la differenza.

Questo discorso va inserito nella prospettiva più ampia della retorica della metafora, che prende la parola come unità di riferimento. Ricoeur ci ricorda quanto pericoloso sia stato il giudizio negativo che Platone aveva espresso in merito alla metafora; egli infatti la considerava come appartenente al mondo della menzogna:

“Cette condamnation de la rhétorique, comme appartenant au monde du mensonge, du *pseudo*, ne devra pas être perdue de vue. La métaphore aura aussi ses ennemis, qui, dans une interprétation qu’on

² LAUSBERG Heinrich, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, Ed. 1962, p. 9

³ RICOEUR, P., *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 7

⁴ IDEM, p. 10

peut dire “cosmétique” aussi bien que “culinaire”, ne verront en elle qu’un simple ornement et que pure délectation”⁵.

All’interno del discorso su Aristotele, è interessante l’analisi della distinzione esistente tra le due funzioni della metafora, quella poetica e quella retorica. Essa è infatti partecipe di entrambi gli “universi”, pur possedendo un’unica struttura:

“Poésie et éloquence dessinent ainsi deux univers de discours distincts. Or la métaphore a un pied dans chaque domaine. Elle peut bien, quant à la structure, ne consister qu’en une unique opération de transfert du sens des mots; quant à la fonction, elle suit les destins distincts de l’éloquence et de la tragédie; il y aura donc une unique structure de la métaphore, mais deux fonctions de la métaphore: une fonction rhétorique et une fonction poétique”⁶.

Aristotele aveva anche sottolineato le differenze tra metafora e similitudine, affermando a più riprese la subordinazione di quest’ultima nei confronti della metafora, posizione dalla quale i posteri, a partire da Quintiliano, si sarebbero allontanati:

“Aux yeux d’Aristote l’absence du terme de comparaison dans la métaphore n’implique pas que la métaphore soit une comparaison abrégée, comme on dira à partir de Quintilien, mais au contraire que la comparaison est une métaphore développée (...) Ce n’est donc pas seulement la métaphore proportionnelle, mais toute métaphore, qui est une comparaison implicite dans la mesure où la comparaison est une métaphore développée”⁷.

⁵ RICOEUR, *op. citata*, pp. 15-16

⁶ IDEM, p. 18

⁷ IDEM, p. 37

Successivamente Lausberg passa a definire il concetto di “tropo”:

“Il *tropus* è la “svolta” della freccia semantica indicativa di un corpo di parola che, da un originario contenuto, passa a un altro. La funzione principale dei tropi è lo straniamento che conviene funzionalmente all’*ornatus*”⁸.

Il termine “ornatus” evidentemente si riferisce all’esigenza di raggiungere la bellezza nell’espressione della vita e conosce la sua massima realizzazione nella sfera artistica più elevata, come spiega lo stesso Lausberg.

Egli identifica dieci tropi fondamentali (che possono anche combinarsi tra loro e dare origine a tropi composti): metalepsi, perifrasi, sineddoche, antonomasia, enfasi, litote, iperbole, metonimia, metafora ed ironia.

Tra i “tropi di dislocazione (o salto)”, che presentano un rapporto di somiglianza con il modello tra il significato della parola sostituita e quello della parola sostituita tropicamente, Lausberg annovera la metafora:

“La *metaphora (translatio)* è la sostituzione (*immutatio*) di un *verbum proprium* con una parola il cui significato inteso *proprie* è in rapporto di somiglianza (*similitudo*) con il significato *proprie* della parola sostituita (...) La metafora viene per questo definita anche “paragone abbreviato”; ciò che viene confrontato è identificato con la parola somigliante. Alla similitudine (*similitudo*) “Achille combatteva come un leone” corrisponde la metafora “Achille era un leone in battaglia”⁹.

Entrando più nello specifico Lausberg definisce il caso in cui ci si trovi di fronte a metafore particolarmente ardite ed innovative, che non appartengono all’uso abituale (*consuetudo*) e spiega:

“Quando in una metafora, la relazione tra i campi di immagine scelta da chi parla, non è abituale nella *consuetudo* del *milieu* sociale o del *genus elocutionis*, e quindi di conseguenza lo straniamento è molto grande, la metafora viene considerata come “attinta da lontano”

⁸ LAUSBERG, *op. citata*, p. 102

⁹ IDEM, p. 127

(*simile longe ductum*); una metafora di questo genere appartiene all'*audacior ornatus*'¹⁰.

Seguendo l'evoluzione della retorica nei secoli, Ricoeur procede con un secondo studio dedicato al declino di tale disciplina, a cui si faceva cenno in precedenza. Egli dimostra come la retorica abbia trovato il suo culmine (ed anche la sua fine) nella classificazione delle "figures de l'écart" o tropi, grazie ai quali il significato di una parola viene traslato rispetto al suo uso codificato.

L'autore rintraccia in questo una delle cause principali del fallimento della retorica e cioè la sua riduzione ad una soltanto delle parti che inizialmente la costituivano:

"Une des causes de la mort de la rhétorique est là: en se réduisant ainsi à l'une de ses parties la rhétorique perdait en même temps le *nexus* qui la rattachait à la philosophie à travers la dialectique; ce lien perdu, la rhétorique devenait une discipline erratique et futile. La rhétorique mourut lorsque le goût de classer les figures eut entièrement supplanté le sens philosophique qui animait le vaste empire rhétorique"¹¹.

Ricoeur è perplesso sul problema dell'appartenenza della metafora ad una disciplina che conobbe la sua "morte" nel XIX secolo, quando cessò di essere materia di insegnamento. Il rinnovato interesse dei moderni nei confronti della metafora può forse configurarsi come un tentativo di far rinascere la retorica dalle proprie ceneri? Questo interrogativo è destinato a rimanere senza una risposta definitiva.

Bernard Dupriez in *Gradus, les procédés littéraires*, offre un'interessante definizione della **metafora**:

"C'est le plus élaboré des tropes, car le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une

¹⁰ LAUSBERG, *op. citata*, p. 128

¹¹ RICOEUR, *op. citata*, p. 14

interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur.

Bien qu'il s'emploie aussi dans un sens élargi, le mot "métaphore" n'est pas au sens strict, synonyme d' "image" littéraire: il en est la forme la plus condensée, réduite à un terme seulement. A différence de l'allégorie, il a un phore unique, quoique celui-ci puisse être évoqué par plusieurs mots. A la différence de la comparaison, ce phore est mêlé syntaxiquement au reste de la phrase, où se trouve habituellement l'énoncé du thème".¹²

Questa definizione si può ancora integrare con quella sinteticamente elaborata da Vinay e Darbelnet:

"La métaphore exprime une réalité à travers le nom d'une autre qui lui ressemble et qui est en général plus concret et plus immédiat"¹³.

Nel vasto universo della metafora, si può evidenziare una distinzione fondamentale tra metafore *in absentia* e metafore *in praesentia*. Nel primo caso si è di fronte ad un enunciato all'interno del quale sono presenti i due termini del paragone (il **comparé** o **thème** ed il **comparant** o **phore**); nel secondo caso scompare il primo termine ovvero il *comparé*.

È da notare che alcune metafore, utilizzate frequentemente, rischiano di perdere via via il loro potere fino ad entrare nell'uso comune come *clichés*. Esistono invece, d'altra parte, delle creazioni metaforiche nuove e inattese che possono disorientare il lettore; principalmente in questo risiede la loro forza evocativa.

¹² DUPRIEZ Bernard, Gradus. Les procédés littéraires, Paris, Union Générale d'Éditions, 1984, I vol., p. 286

¹³ VINAY J.-P. - DARBELNET Jean, Stylistique comparée du français et de l'anglais, 1958

Già P. Caminade in *Image et métaphore* aveva dedicato uno studio particolare alla metafora ed alle differenze che essa presenta rispetto all'immagine. Egli fornisce prima di tutto una definizione generale della metafora:

“La métaphore est alors substitution d'un mot à un autre, ces mots ayant entre eux des relations objectivement et rationnellement vérifiables d'analogie, de ressemblance, de similarité”¹⁴.

In seguito, alla base non solo delle metafore ma anche delle metonimie e di altri tropi, Caminade deduce l'esistenza di un principio generale comune di *transfert* ovvero di *changement de sens*. La novità del suo lavoro consiste principalmente nell'aver confrontato due realtà distinte come l'**image** e la **métaphore**, con particolare riferimento agli studi di Reverdy e Breton, qualificati più di altri, forse, ad esprimersi in merito alle immagini, in quanto grazie ad esse hanno elaborato una nuova visione delle cose. La conclusione a cui perviene, consiste nel considerare l'*image* come prodotto irrazionale dell'inconscio e la *métaphore* come atto che viene invece compiuto deliberatamente. Partendo da tali presupposti, si impone il riconoscimento della naturale intraducibilità dell'immagine che si contrappone alla perfetta traducibilità della metafora:

“On sait que l'image, création pure, rapports justes, chez Reverdy est arbitraire (sous des réserves que nous signalerons) chez Breton. Arbitraire, elle est intrusion expressive de l'irrationnel, de l'inconscient, de l'imagination “libre”. Elle est littérale, intraduisible. La métaphore serait un acte délibéré, elle serait toujours traduisible”¹⁵.

¹⁴ CAMINADE P., *Image et métaphore*, Paris, Bordas, 1970, p. 5

¹⁵ IDEM, p. 7

Reverdy approfondisce ulteriormente la discussione poiché contrappone immagini e figure retoriche come elementi appartenenti a due realtà distinte:

“Créée purement par l’esprit, l’image s’oppose aux figures de la rhétorique, à la comparaison, qui ressortissent à une technique littéraire, elle-même déterminée par la division du travail qui sépare des non-possédants, du peuple, ceux qui possèdent le langage et l’écriture et, dans cette catégorie de privilégiés, ceux qui en font un usage “littéraire” (...) L’image nie la distance, se tient en un lieu où le problème même ne se pose pas. Les figures sont *a posteriori*; l’image *a priori*, au commencement des commencements¹⁶.

Sebbene poesia e romanzo comportino inevitabilmente un diverso rapporto con le immagini e, di conseguenza, l’ottica di Reverdy sia differente da quella di uno scrittore, è bene sottolineare che le immagini costituiscono propriamente il tessuto della narrazione di Saint-Exupéry: esse sgorgano spontaneamente dall’osservazione del mondo circostante e si manifestano alla coscienza come percezione del reale poiché **esse sono il reale** per questo romanziere ed utilizzano la metafora come strumento per manifestarsi. Essa non rappresenta un semplice ornamento al racconto ma ne costituisce la struttura stessa. Sempre in merito alla potenza emotiva delle immagini, Reverdy scriveva che il loro impatto non dipende propriamente dalla loro brutalità ma piuttosto dalla capacità di mettere in contatto due realtà anche molto distanti tra loro:

“Une image n’est pas forte parce qu’elle est brutale ou fantastique, mais parce que l’association des idées est lointaine et juste”¹⁷.

¹⁶ REVERDY, citato da CAMINADE in Image et métaphore, p. 13

¹⁷ REVERDY, Le gant de crin, p. 33, citato da Caminade in Image et métaphore.

Se l'immagine è riconducibile secondo Caminade, in ultima analisi, ad una sorta di scrittura automatica, la metafora è invece il risultato di una ricerca, alla quale contribuiscono sensibilità ed immaginazione ma esse sono controllate dallo spirito critico del poeta o scrittore. In questo caso la scrittura è volontariamente prestabilita.

I poeti e gli scrittori in genere, infatti, ricorrono spesso alle metafore per dare maggior vigore all'espressione e per renderla intensa e suggestiva. L'efficacia del loro impiego resta, comunque, evidentemente condizionata dalle capacità personali dell'artista e dal suo buon gusto.

In Antoine de Saint-Exupéry, l'impatto che il lettore riceve venendo a contatto con le numerose immagini e metafore è piuttosto forte poiché egli produce un sensibile allontanamento tra denotazione e connotazione. Si è di fronte ad una sorta di specchio magico che, partendo da una visione realistica del mondo, crea una deformazione metaforica del reale. Più ci si allontana dalla pura descrizione di cose e persone, grazie ad immagini nuove e inattese, più si produce nel lettore un effetto di spaesamento e meraviglia e si intensifica la sua reazione emotiva. In questo caso particolare, il frequente utilizzo delle metafore esula dal semplice intento di riconfigurare la realtà per diventare parte integrante del mondo descritto.

Il terzo studio di Ricoeur, che egli considera anche il più importante, approfondisce invece l'opposizione esistente tra la teoria della “**métaphore-mot**” e quella della “**métaphore-énoncé**”:

“L'alternative est préparée par la distinction, empruntée à Émile Benveniste, entre une sémantique, où la phrase est le porteur de la signification complète minimale, et une sémiotique pour laquelle le mot est un signe dans le code lexical”¹⁸.

¹⁸ RICOEUR, op. citata, p.8

Mentre i primi due studi partivano dal presupposto che la singola parola fosse la chiave del cambiamento di senso in cui consiste il tropo, il terzo studio approfondisce le teorie di I. A. Richards, Max Black e Monroe Beardsley, legate invece alla semantica del discorso. L'ottica di osservazione cambia, così, radicalmente:

“Nous avons pu ainsi adopter, en première approximation, une définition de la métaphore qui l'identifie à la transposition d'un nom étranger à une autre chose, laquelle, de ce fait, ne reçoit pas de dénomination propre.

Mais l'investigation appliquée au travail de sens qui engendre la transposition du nom a sans cesse fait éclater le cadre du mot, et *a fortiori* celui du nom, et imposé de tenir l'énoncé pour le milieu contextuel dans lequel seulement la transposition de sens a lieu. (...)

Mais, dès que la rhétorique s'enquiert des causes génératrices, elle ne considère déjà plus seulement le mot, mais le discours.

Une théorie de l'énoncé métaphorique sera donc une théorie de la production du sens métaphorique”¹⁹.

Le implicazioni di tali considerazioni sono notevoli: si è di fronte a due linguistiche diverse, che si occupano rispettivamente del “signe” e della “phrase”:

“A ces deux linguistiques, Benveniste fait correspondre, quelques années plus tard, les deux termes de “sémiotique” et de “sémantique”: le signe est l'unité sémiotique, la phrase est l'unité sémantique; et ces unités sont d'ordre différent”²⁰.

I. A. Richards è stato tra i pionieri che hanno riaffermato, nell'ambito del vasto discorso sulla metafora, i diritti del discorso a spese della parola, che non viene riconosciuta come avente significato proprio poiché è il discorso che le attribuisce, nel suo insieme, il senso:

“Mais l'emploi littéraire des mots consiste précisément à restituer, à l'encontre de l'usage qui les fige, “le jeu des possibilités

¹⁹ IDEM, p. 87

²⁰ IDEM, p. 91

interprétatives résidant dans le tout de l'énonciation". C'est pourquoi le sens des mots doit être chaque fois "déviné" sans que jamais on puisse faire fond sur une stabilité acquise. (...) la phrase n'est pas un mosaïque, mais un organisme"²¹.

Contrariamente a quanto affermato da Aristotele, il buon uso della metafora non viene, in questo caso, considerato come un dono naturale, che non può essere trasmesso, bensì come un meccanismo funzionante nell'uso linguistico ordinario. Richards giunge così a conclusioni importanti:

"La métaphore tient ensemble dans une signification simple deux parties manquantes différentes de contextes différents de cette signification. Il ne s'agit donc plus d'un simple déplacement des mots, mais d'un commerce entre pensées, c'est-à-dire d'une transaction entre contextes"²².

Egli introduce anche una nuova terminologia in base alla quale si definisce con il termine di "**teneur**" (*tenor*) l'idea soggiacente e con quello di "**véhicule**" (*vehicle*) l'idea dietro la quale la prima viene percepita. È bene ricordare, però, che la metafora non si riduce al solo "véhicule" ma è il "tutto" costituito dalle due metà. Dall'interazione tra le due parti si ottiene la metafora.

Max Black ha espresso la sua posizione in un articolo intitolato "*Metaphor*" e pubblicato in *Models and Metaphors*. Il suo lavoro rappresenta un decisivo progresso rispetto a quello di Richards.

In lui si trova la convinzione che sia l'intero enunciato a costituire la metafora ma che l'attenzione debba concentrarsi su una parola in particolare.

²¹ IDEM, p. 103

²² IDEM, p. 105

Questa considerazione implica una revisione della precedente definizione di metafora:

“Nous dirons donc que la métaphore est une phrase, ou une expression du même genre, dans laquelle certains mots sont employés métaphoriquement tandis que d’autres sont employés non métaphoriquement”²³.

È possibile, adesso, isolare la parola metaforica dal resto della frase e si potrà designarla con il termine di “**focus**” mentre il resto della frase si dirà “**frame**”. Questa terminologia permette di focalizzare l’attenzione sul “**foyer**”, nella misura in cui esso è in relazione con il “**cadre**”. Max Black ha stretto così i legami dell’interazione tra i due elementi che compongono la metafora, ai quali già Richards faceva riferimento. Egli si pone anche il problema dei luoghi comuni e delle metafore d’invenzione (queste ultime già delineate da Fontanier) e giunge alla conclusione che, al di là delle metafore acquisite, ogni singolo scrittore può far liberamente ricorso ad espressioni metaforiche innovative. In questo caso, però, il significato metaforico è nuovamente sparso per tutta la frase e non si concentra più su un solo termine:

“Les implications associées consistent d’abord en lieux communs à propos du sujet subsidiaire, mais, dans des cas convenables, peuvent consister en implications déviantes établies pour les besoins de la cause par l’écrivain”²⁴.

Se Richards ha definito la metafora dal punto di vista della retorica e Max Black da quello della grammatica logica, Monroe Beardsley, autore di *Aesthetics*, lo fa partendo dall’ottica della critica letteraria.

²³IDEM, p. 110

²⁴IDEM, p. 115

Egli afferma che ogni frase, sebbene a diversi livelli, comporta un significato secondario ed implicito, che non viene percepito con la stessa intensità di quello primario ma che appartiene, comunque, al significato generale. Allo stesso modo una parola ha significato in sé stessa ma resta sempre una parte della frase:

“On peut dire d’un tel discours qu’il comporte à la fois un niveau primaire et un niveau secondaire de signification, qu’il a un sens multiple: jeux de mots, sous-entendus, métaphores, ironie, sont des cas particuliers de cette polysémie”²⁵.

Il significato esplicito di una parola rappresenta la sua designazione; quello implicito la sua connotazione. Interessante è il ragionamento di Beardsley che applica questi principi, relativi alla metafora, ad intere poesie; essa diventa per lui uno schema di lavoro da utilizzare su larga scala per le proprie analisi letterarie:

“La métaphore est prise comme *un poème en miniature*, et on pose comme hypothèse de travail que, si l’on peut rendre compte de façon satisfaisante de ce qui est impliqué dans ces noyaux de signification poétique, il doit être possible également d’étendre la même explication à des entités plus vastes, telles que le poème entier”²⁶.

Le conseguenze del suo studio sono molteplici: egli introduce una nuova terminologia utilizzando le parole “**sujet**” e “**modificateur**” (che rappresentano una coppia analoga a quella usata da Richards e Black) ed offre una nuova base alla vecchia opposizione tra “senso figurato” e “senso proprio”.

²⁵ IDEM, p. 118

²⁶ IDEM, p. 121

Con il termine di “senso proprio” Beardsley intende il senso di un enunciato che ricorre solo ai significati prestabiliti di una parola mentre con il termine di “senso figurato” si intende non un senso deviato delle parole bensì quello di un intero enunciato risultante dall’attribuzione al soggetto principale dei valori connotativi del “modificateur”. Se si vuole tracciare una linea di demarcazione tra le metafore di uso abituale e quelle “innovative”, si può affermare che quando una metafora viene “costruita” per la prima volta, essa riceve una connotazione che fino a quel momento non possedeva ancora.

Il quarto studio illustrato da Ricoeur richiama in causa il problema, ancora irrisolto, della semantica della parola che si contrappone alla semantica del discorso. Al termine di un’attenta analisi, Ricoeur giunge però alla conclusione che le due teorie non sono completamente incompatibili; al contrario esse appaiono in qualche modo complementari :

“Il faut dire maintenant que la théorie de la métaphore-mot et la théorie de la métaphore-énoncé sont dans le même rapport. Cette valeur complémentaire des deux théories peut être démontrée de la manière suivante, qui coupe court à toute objection d’éclectisme: la théorie de la métaphore-énoncé renvoie à la métaphore-mot par un trait essentiel que la précédente étude a mise en relief et qu’on peut appeler la *focalisation* sur le mot, pour rappeler la distinction proposée par Max Black entre “foyer” et “cadre”. Le “foyer” est un mot, le “cadre” est une phrase; c’est sur le “foyer” que la “gamme des lieux communs associés” est appliquée à la façon d’un filtre ou d’un écran. C’est encore par un effet de focalisation sur le mot que l’interaction ou la tension se polarise sur un “véhicule” et un “tenor”; c’est dans l’énoncé qu’ils se rapportent l’un à l’autre, mais c’est le mot qui assume chacune des deux fonctions”²⁷.

Tale discorso può essere meglio compreso facendo riferimento alla polisemia che è propria delle parole.

²⁷ IDEM, pp. 168-169

Per produrre il senso, bisogna eliminare tutte le accezioni del potenziale semantico tranne quella compatibile con il senso; nel caso particolare della metafora non si può accettare alcuna accezione codificata ma bisogna conservarle tutte con l'aggiunta di quella che salverà il senso generale dell'enunciato.

La conclusione alla quale giunge Ricoeur in merito alla metafora è la seguente:

“Son lieu dans le langage est entre les mots et les phrases”²⁸.

Il quinto studio si occupa della Nouvelle Rhétorique e del primato che, ancora una volta, essa ha assegnato alla *métaphore-mot* sulla *métaphore-énoncé*.

Ricoeur spiega che la Nouvelle Rhétorique eredita il concetto di appartenenza della metafora alla semantica della parola ma crea, al tempo stesso, con il suo apporto di semantica strutturale, una rivoluzione del pensiero. In realtà lo stacco dalla retorica classica era più evidente in coloro che l'autore chiama i “sémanticiens anglo-saxons”, di cui si è precedentemente parlato, poiché la Nouvelle Rhétorique sembra, a prima vista, solo una ripetizione della retorica dei tropi, espressa con maggiore attenzione alla tecnica.

In realtà essa sviluppa concetti nuovi e interessanti, quali quello del “**degré rhétorique zéro**”, e le nozioni di “**écart**” e di “**réduction d'écart**”. Gérard Genette afferma “L'écart est le trait pertinent de la figure”²⁹. È interessante, allora, per Ricoeur determinare l'elemento rispetto al quale si produce questo “*écart*”, in cosa consiste e quali sono i criteri dell'*écart* e della figura nel discorso retorico.

²⁸ IDEM, p. 171

²⁹ GENETTE, citato da Ricoeur in La Métaphore vive, p. 176

Se esiste un linguaggio “figurato” esso si determina, evidentemente, nei confronti di uno che non lo è, ma non è chiaro in che genere di linguaggio quest’ultimo consista. Si è tentato di dare diverse risposte, ma la conclusione è che un linguaggio neutro, da contrapporre a quello figurato, non esiste.

Gérard Genette ha elaborato un’opposizione tra *linguaggio reale e virtuale*, ovvero tra ciò che uno scrittore ha pensato e ciò che ha scritto, ma queste considerazioni riconducono ad una concezione sostitutiva della metafora, in base alla quale la parola reale sostituisce una parola assente.

Una seconda risposta è giunta da Jean Cohen che ha proposto di usare come riferimento non un *grado metaforico pari allo zero assoluto* bensì *uno relativo*, che rappresentasse con la migliore approssimazione possibile il livello neutro. Si tratta del linguaggio scientifico. Questa ipotesi di lavoro, sebbene non perfetta, presentava indubbi vantaggi, poiché se anche il grado metaforico non corrispondeva precisamente a zero, esso era ridotto ai minimi termini. Tuttavia restava un ostacolo insormontabile: tale proposta non poteva essere applicata al discorso poetico perché apparteneva non ad esso bensì all’universo scientifico.

Il terzo tentativo è avanzato dagli autori della *Rhétorique Générale*, che hanno proposto l’adozione di un “*métalangage*” appositamente costruito dai linguisti poiché:

“Le degré zéro n’est pas contenu dans le langage tel qu’il nous est donné (...) Le degré zéro serait alors un discours ramené à des sèmes essentiels”³⁰.

³⁰ RICOEUR, *op. citata*, p. 183

L'*écart* si definisce, in ogni modo, come un'alterazione significativa rispetto al *degré zéro* di riferimento. È stato proprio Jean Cohen a definire la nozione di "réduction d'écart", che è costituita dalla ristrutturazione che avviene dopo la destrutturazione (*écart*) operata dalla figura. Se l'*écart* è una violazione del codice del linguaggio, la *réduction d'écart* ne rappresenta il processo opposto:

"La notion d'écart, telle qu'elle a été définie jusqu'ici, c'est-à-dire comme violation systématique du code du langage, n'est en effet que l'envers d'un autre processus: "La poésie ne détruit le langage ordinaire que pour le reconstruire sur un plan supérieur. A la destruction opérée par la figure succède une restructuration d'un autre ordre"³¹.

E la spiegazione prosegue evidenziando il fatto che la metafora stessa non costituisca l' *écart* bensì la *réduction d'écart*, in quanto si ha l'*écart* se si prendono le parole alla lettera ma, attraverso la metafora, chi parla riduce la distanza cambiando il senso di una delle parole:

"La métaphore intervient pour réduire l'écart créé par l'impertinence. Les deux écarts sont complémentaires, mais précisément parce qu'ils ne sont pas situés sur le même plan linguistique. L'impertinence est une violation du code de la parole, elle se situe sur le plan syntagmatique; la métaphore est une violation du code de la langue, elle se situe sur le plan paradigmatique (...) L'ensemble du processus se compose de deux temps, inverses et complémentaires: 1re position de l'écart: impertinence; 2e réduction de l'écart: métaphore"³².

³¹ IDEM, p. 193

³² IDEM, p. 195

Tirando le somme delle precedenti analisi, Ricoeur giunge alla conclusione che non esiste una reale conflittualità tra la teoria della sostituzione (o dell'*écart*) e quella precedentemente descritta dell'*interazione*:

“Le propos de Jean Cohen, en effet, est de montrer comment le plan syntagmatique et le plan paradigmatic, loin de s’opposer, se complètent (...) Ainsi remis à sa place, l’*écart* paradigmatic retrouve toute sa valeur: il correspond, dans la théorie de l’interaction, au phénomène de *focalisation* sur le mot que nous décrivions au terme de la précédente étude. Le sens métaphorique est un effet de l’énoncé entier, mais focalisé sur un mot qu’on peut appeler le mot métaphorique”³³.

Nonostante gli innegabili meriti di tali risultati, lo studio di Cohen viene giudicato da Ricoeur parzialmente incompleto, poiché lascia alcuni interrogativi senza risposta.

Venendo ora alla definizione della **comparaison**, cui faceva cenno Lausberg parlando di *similitudo*, si può affermare che si è in presenza di una similitudine quando si associano due entità qualunque dello stesso ordine, oppure relative ad una stessa azione o aventi una medesima qualità.

La *comparaison* è un’immagine in cui thème e phore sono entrambi espressi (quest’ultimo da un sintagma) e sistematicamente separati dai segni dell’analogia (che Genette definisce “**modalisateurs comparatifs**”³⁴): *comme, même, tel, ainsi que, plus que, mieux que, semblable, sembler, ressembler, simuler, être* oppure da un’apposizione o attraverso l’ “*appariement*”, che consiste nel sostituire il termine “*comme*” con parole lessicali aventi lo stesso effetto.

³³ IDEM, p. 201

³⁴ GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 29

Nel caso in cui la **comparaison** sia sviluppata in maniera molto estesa, si può parlare di **comparaison homérique**.

Il ricorso alla similitudine può essere motivato dall'impressione di non aver raggiunto un sufficiente grado di espressività del proprio pensiero: per rendere quest'ultimo più evidente e più intenso nel significato, si pone a confronto il pensiero espresso con un altro più comune, il quale abbia con il primo qualche somiglianza.

La similitudine favorisce l'espressività, permette di estendere un ragionamento e di stabilire delle corrispondenze.

All'interno di questo discorso generale, si può attuare, come sottolinea sempre Dupriez, una distinzione tra **comparaison figurative** e **comparaison simple**:

“On distingue la comparaison figurative de la comparaison simple. La première introduit un qualifiant (adjectif ou adverbe); la seconde un actant grammatical supplémentaire. Seul la comparaison figurative est une image littéraire”.³⁵

Nella **comparaison figurative** la scelta del **comparant** (o **phore**) è legata alla nozione, espressa o sottintesa, che si vuole sviluppare a proposito del **comparé** (o **thème**). La presenza del *phore* è costitutiva dell'immagine letteraria. Ancora una volta Lausberg ci viene in soccorso perfezionando il concetto di *similitudo*:

“La *similitudo* è una sfera più indefinita del simile e consiste in un fatto comune della vita della natura (per esempio del comportamento delle formiche) o della vita umana tipica (non fissata storicamente, per esempio del comportamento di una donna di casa), che viene confrontato con il pensiero vero e proprio.

³⁵ DUPRIEZ, op. citata, p. 121

La *similitudo* può essere formulata in maniera lunga (come gruppo di frasi, frase, gruppo di parole) o in maniera breve (con una parola singola legata da una particella comparativa). Se viene omesso il pensiero vero e proprio, dalla formulazione lunga nasce l'allegoria, dalla formulazione breve la metafora³⁶.

Nel sesto studio di *La métaphore vive*, che si occupa specificatamente di chiarire il concetto di *ressemblance*, P. Ricoeur delinea i rapporti esistenti tra la **comparaison quantitative**, la **comparaison qualitative** e la **metafora**, facendo riferimento alla nozione di *isotopie* (per definire questo concetto ci atterremo alla definizione che ne ha dato Greimas di “omogeneità semantica” di un enunciato o di una parte di enunciato). Mentre la *comparaison quantitative* rispetta l'isotopia del contesto, la *similitudo* è più simile alla metafora in quanto comporta un *écart* rispetto ad essa:

“Il n'est pas possible en effet de discuter du rapport entre la métaphore et la comparaison sans mettre en jeu le rôle de l'isotopie.

La comparaison quantitative ou comparaison proprement dite (est *plus grand que*, *aussi grand que*) reste dans l'isotopie du contexte (on ne compare que des choses comparables).

La comparaison qualitative ou similitude (est *pareil à*) présente le même écart à l'égard de l'isotopie que la métaphore; la différence entre métaphore et similitude, on le verra, est à chercher ailleurs, mais le rôle de l'isotopie est chaque fois fondamental³⁷.

Facendo riferimento all'opera di Le Guern, Ricoeur tenta anche di fare chiarezza nel complesso campo dell'analogia, segnalando la differenza tra il **simbolo** (che si serve di una rappresentazione mentale dell'oggetto) e la **metafora** (nella quale non interviene un'immagine

³⁶ LAUSBERG, *op. citata*, p. 222

³⁷ RICOEUR, *op. citata*, pp. 233-234

evocata intellettualmente e non si fa appello alla logica del ragionamento per analogia):

“Dans le symbole (“La foi est un grand arbre”, dit Péguy), la correspondance analogique en vertu de laquelle le symbole représente autre chose repose sur un rapport extra-linguistique qui met en jeu, pour la développer, la représentation mentale de l’arbre (...) autrement dit le symbole est une image intellectualisée. On veut dire par là que l’image sert de base à un “raisonnement par analogie qui reste implicite, mais reste nécessaire à l’interprétation de l’énoncé” (...) Il en va autrement de la métaphore proprement dite. Ici, la sélection sémique ne repose pas sur l’évocation de l’image (...) C’est en ce sens que l’image est *associée*. Aucun appel n’est fait à la logique consciente du raisonnement par analogie. C’est pourquoi, lorsque la métaphore devient usée, l’image, qui n’entre pas dans la dénotation, tend à s’atténuer au point de n’être pas perçue”³⁸.

Il passo successivo consiste nella messa in evidenza della differenza tra **métaphore** e **comparaison** (quest’ultima intesa come **similitude** e non come **comparaison quantitative**). La *similitude*, come si è detto, presenta più punti in comune con la metafora che con la *comparaison quantitative*, per le ragioni, precedentemente accennate, di rispetto dell’isotopia del contesto. Mentre nella **metafora** si percepisce una incompatibilità di base che permette la comprensione del messaggio, nella **similitude** non vi è *transfert* del senso e le parole conservano il loro significato:

“La métaphore n’est pas une comparaison abrégée, comme une analyse formelle des structures de surface le laisse penser. La similitude a plutôt une parenté avec la métaphore qu’avec la comparaison quantitative; toutes deux rompent l’isotopie du contexte. Mais la similitude et la métaphore ne la rétablissent pas de la même façon. Dans la comparaison-*similitude* (Jacques est *bête comme un âne*), aucun transfert de signification n’a lieu; tous les mots gardent leur sens et les représentations elles-mêmes restent distinctes et coexistent avec un degré presque égal d’intensité (...) Dans la

³⁸ IDEM, pp. 235-236

métaphore, au contraire, la perception d'une incompatibilité est essentielle, comme on l'a vu, à l'interprétation du message. L'incompatibilité est exprimée dans la métaphore *in praesentia* (Jacques *est un âne*), implicite dans la métaphore *in absentia* (*quel âne!*); mais, même implicite, elle motive encore l'interprétation figurée³⁹.

La necessaria conclusione a cui perviene Ricoeur è quella secondo la quale è possibile stabilire che l'analogia appartiene non solo alla metafora ma anche al simbolo ed alla *similitude*; si assiste però ad un progressivo aumento del processo di intellettualizzazione passando dalla metafora al simbolo e da quest'ultimo alla *similitude*.

Anche Gérard Genette discute del problema dei tropi e della distinzione tra **métaphore** e **comparaison** in *La rhétorique restreinte* e si esprime in questi termini:

“On sait en effet que le terme de métaphore tend de plus en plus à recouvrir l'ensemble du champ analogique: alors que l'ethos classique voyait dans la métaphore une comparaison implicite, la modernité traiterait volontiers la comparaison comme une métaphore explicitée ou motivée. L'exemple le plus caractéristique de cet usage se trouve évidemment chez Proust, qui n'a cessé d'appeler métaphore ce qui dans son oeuvre, le plus souvent, est pure comparaison”⁴⁰.

Genette osserva che la **comparaison explicite** tendeva negli anni '70 a disertare il linguaggio poetico ma non accadeva altrettanto nella lingua parlata né nell'insieme del discorso letterario. Al contrario il linguaggio popolare sembrava nutrire un particolare interesse nei confronti delle similitudini arbitrarie o antifrastiche.

³⁹ IDEM, p.236

⁴⁰ GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.28

L'autore appare anche preoccupato nei confronti della generale tendenza alla riduzione ad un centrale "polo metaforico" di tutte le figure di analogia che, a suo avviso, non sono state sufficientemente studiate e tenute in considerazione.

Nonostante ciò egli non nega che alla metafora spetti un posto d'onore e che essa possa meritatamente costituire il centro dell'universo retorico. La preoccupazione può nascere nel momento in cui la metafora resta l'unica sovrana di un reame inutile, come evidenzia Jacques Sojcher, citato appunto da Gérard Genette:

"La métaphore n'est plus, dans cette perspective, *une* figure parmi d'autres, mais *la figure*, le trope des tropes"⁴¹.

Queste considerazioni non rappresentano altro che il naturale punto d'arrivo di una lunga evoluzione, durante la quale l'analogia ha conosciuto alterne fortune. Nel corso dei secoli XVII e XVIII, in Francia, la tendenza alla valorizzazione ed alla sopravvalutazione del rapporto analogico è stata repressa. Il Romanticismo ed il Simbolismo le hanno restituito importanza e valore e la dottrina del Surrealismo è rimasta, a questo proposito, più fedele di quanto generalmente si creda allo spirito del XIX secolo. Ne è prova una curiosa dichiarazione di André Breton, riguardante proprio la metafora:

"(Après de la métaphore et de la comparaison) les autres "figures" que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt. Seule le déclic analogique nous passionne: c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde"⁴².

⁴¹ SOJCHER Jacques, citato da Genette in La rhétorique restreinte, p. 33

⁴² BRETON André, La clé des champs, 1953, p. 114 (citato da Genette)

Genette procede, poi, con una spiegazione più precisa sulla distinzione tra **comparaison** e **métaphore**:

“On oppose généralement métaphore et comparaison au nom de l’absence dans l’une et de la présence dans l’autre du terme comparé. Cette opposition ne me paraît pas très bien formulée en ces termes (...) Il faut, pour bien faire, considérer la présence ou l’absence non seulement du comparant et du comparé (“vehicle” et “tenor”, dans le vocabulaire de Richards), mais aussi du modalisateur comparatif (*comme, pareil à, ressembler, etc.*), et du *motif* (“ground”) de la comparaison. On observe alors que ce que nous appelons généralement “comparaison” peut prendre deux formes sensiblement différentes: comparaison non motivée (*mon amour est comme une flamme*), et comparaison motivée (*mon amour brûle comme une flamme*), nécessairement plus limitée dans sa portée analogique, puisqu’un seul sème commun est retenu comme motif, parmi d’autres (lumière, légèreté, mobilité) que la comparaison non motivée pourrait à tout le moins, ne pas exclure; on voit donc que la distinction entre ces deux formes n’est pas tout à fait inutile.

Il apparaît également que la comparaison canonique, sous ses deux espèces, doit comporter non seulement comparant et comparé, mais aussi le modalisateur, faute duquel on aura plutôt affaire à une *identification* motivée ou non”⁴³.

⁴³ GENETTE, op. citata, pp. 29-31

Questa necessaria premessa, utile per delineare i concetti base di metafora e similitudine, ci permette di giungere ora al nocciolo del lavoro relativo all'uso delle metafore nelle opere di Antoine de Saint-Exupéry. Questo scrittore, noto principalmente per il suo impegno attivo e morale nella difesa della vita umana e dei suoi valori, offre in realtà al lettore una vera *foresta di immagini*, per attenersi alle parole di Albérès, che disorientano il lettore, a tratti, con la loro sorprendente descrizione aerea della terra. Il globo e i suoi elementi si trasformano in entità viventi che si impongono all'attenzione degli uomini. Il cielo si popola di navi, di corsari e di onde, i monti e la terra respirano visibilmente e i venti agitano e increspano il tessuto lucido che riveste il pianeta. È in questo mondo metà reale e metà fantastico che Saint-Exupéry ci invita ad entrare, per condividere con lui le invisibili ricchezze dell'universo.

L'USO DELLE METAFORE IN SAINT-EXUPÉRY

“Parce que Saint-Exupéry fut un homme de métier en même temps qu’un écrivain, parce que l’ouvrier et l’aventurier transparaissent parfois sous l’auteur, avec quelque didactisme moral, parce qu’il parle clair et haut, on a trop souvent chez lui négligé le poète et le créateur d’images. Le héros de légende, l’éducateur des jeunes, le moraliste, et – pourquoi ne pas le dire? – le moralisateur ont masqué le rêveur secret... Une prédication un peu insistante, qui n’est pas absente de telles de ses oeuvres, semble y avoir étouffé les images, cette forêt d’images qu’il découvrait dans les nuages ou au fond de lui-même lorsque les feux de la terre et du ciel se taisaient”¹.

Con queste parole R.-M. Albérès disegna un acuto ritratto artistico dello scrittore ed annuncia lo scopo del proprio lavoro, ovvero la riscoperta dell’aspetto poetico degli scritti di Saint-Exupéry, lungamente trascurato per privilegiare il suo intento morale e didattico. E prosegue:

“Si plus qu’à l’aventure et à l’anecdote, on s’attache chez Saint-Exupéry à la sensibilité, à l’imagination et à la pensée, on trouvera chez lui un jeu d’images qui peut rappeler les plus grands poètes métaphysiques”².

Le grandi immagini dello scrittore meritano, secondo Albérès, di essere paragonate a quelle offerte dalle meditazioni filosofiche di Henri Bergson e da Teilhard de Chardin.

In Saint-Exupéry esse scaturiscono dall’esperienza dell’aviatore, che sorvola un pianeta che gli appare vuoto e privo di uomini, simbolo e incarnazione della fragilità della vita.

¹ ALBÉRES R.-M., *Saint-Exupéry*, Paris, Ed. Albin Michel, 1961, p. 7

² IDEM, p. 8

Egli fu “poeta dell’aereo”, ma non perché celebrasse l’ebbrezza del volo; al contrario era solito raccogliersi in meditazione nella sua cabina, apparentemente immobile nell’aria, isolato tra cielo e terra. Tra il pilota e l’ambiente circostante si sviluppa una lotta continua, una battaglia contro gli elementi, come l’acqua e l’aria:

“La poésie de l’avion n’est point chez Saint-Exupéry contemplation de la nature, mais contact avec les forces naturelles. Le pilote reprend à son compte la vieille lutte de l’homme et des éléments”³.

Le visioni che Saint-Exupéry descrive non sono però legate ad esaltazione o volontà di potenza ma piuttosto alla desolazione ed alla sterilità. La scoperta aerea della terra lo sgomenta, come se si trattasse di un pianeta primordiale, sul quale la vita non è ancora comparsa:

“A découvrir la terre à la verticale et de haut, il a peur de n’y voir plus qu’une planète sans hommes, un paysage minéral qui est le symbole du néant, de l’absurde, de l’absence de vie et de sens”⁴.

Egli compare nelle vesti di un viaggiatore errante, che vaga alla disperata ricerca di altri uomini, ma che teme di non trovarli. L’esperienza della solitudine provata nel deserto ha generato in lui l’ossessione della sterilità e del vuoto:

“De tous les spectacles et de toutes les sensations que lui procurent le dépaysement et le vol, il met quelque constance à choisir les visions où l’homme a la sensation d’être isolé, seul être vivant, sur un astre de lave, de sable et de sel stériles”⁵.

³ ALBÉRES, op.citata, p.76

⁴ IDEM, pp. 10-11

⁵ IDEM, p. 12

A queste immagini si contrappongono però quelle legate al calore umano, ai legami ed ai ricordi dell'infanzia, che fanno la loro apparizione in mezzo al suo "deserto interiore", come preziose oasi di salvezza. Nascosti tra le pieghe del pianeta, quasi invisibili dal cielo, una casa, un bosco, un sorriso, diventano simbolo del fiore inatteso che sboccia nel cosmo deserto.

Tra questi due poli di immagini esiste una zona indecisa, quella in cui si svolge il combattimento, ed è in essa che Saint-Exupéry ha situato la sua esperienza. Intorno a questo bipolarismo fondamentale ruota anche lo studio di Albérès, il quale ci ricorda che trascurare il lato poetico di Saint-Exupéry significherebbe ridurlo ad una fredda figura puramente didattica e negare l'importanza della sua profonda vita onirica, che influenza invece visibilmente le modalità di espressione dei valori in cui credeva.

Tutte le opere di Antoine de Saint-Exupéry sono fortemente condizionate dalla sua vita, non solo a livello di cronaca e racconti di guerra ma su un piano ben più profondo. La visione aerea, preclusa alla maggior parte degli uomini, rappresenta il nodo cruciale della sua percezione del mondo e, probabilmente, uno degli aspetti più originali della sua produzione.

"Le sable, les vents et les eaux, la terre décharnée sous la perspective céleste, les lumières de l'escale, l'oasis d'une amitié, tout cela forme un univers où l'homme apprend à se situer, dans la solitude ou l'amour, un décor mi-réel mi-idéal qui exprime une des aventures possibles et exemplaires de l'âme humaine"⁶.

⁶ IDEM, p. 16

Antoine de Saint-Exupéry stupisce continuamente i suoi lettori con sorprendenti e ardite associazioni di idee, con immagini e metafore inattese, capaci di legare a doppio filo cielo e terra, aria e acqua, campagna e mare:

“Comme Giraudoux, Saint-Exupéry pare les étoiles, le soleil, la planète et ses déserts de mille significations humaines, ou plus inattendues et pourtant les plus vraies, qui révèlent soudain les liaisons secrètes du monde”⁷.

Gaston Bachelard sintetizza brevemente ma efficacemente questa capacità del poeta di creare immagini:

“L’imagination n’est pas, comme le suggère l’étymologie, la faculté de former des images de la réalité; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui *chantent* la réalité”⁸.

Saint-Exupéry scelse una vita nomade, di cui apprezzò la libertà ma pagò l’alto prezzo, rappresentato dalla precarietà e dall’assenza di legami. Come illustreremo più avanti, ciò ha condizionato la sua posizione nei confronti della vita stessa, percepita non nella sua dimensione statica ma piuttosto nel suo divenire.

La visione aerea penetrò tanto a fondo nel suo essere da diventare parte integrante di lui e della sua mentalità; anche quando le descrizioni offerte procedono a partire dal suolo, l’ottica di osservazione resta sempre quella del volo, senza alcuna apprezzabile variazione.

⁷ IDEM, p. 151

⁸ BACHELARD G., L’eau et les rêves, Paris, Librairie José Corti, 1976, p. 23

Sarà pertanto interessante approfondire l'uso della *metaphore* e della *comparaison* nelle opere exupériane più specificatamente legate al volo, ovvero *Courrier Sud*, *Vol de nuit*, *Terre des hommes*, *Pilote de guerre* e *Le Petit Prince*, poiché esse offrono un ampio spettro di possibilità di analisi, grazie alla varietà ed alla frequenza dell'uso delle immagini.

Deserto, fuoco e sterilità

“C’est un poète à l’échelle géologique que révèle cette opposition de rêve entre la nudité absurde de l’univers minéral et toute la chaleur du monde humain”¹.

La visione piatta della terra, spesso drammatizzata dal deserto e dalle solitudini minerali ha, per Saint-Exupéry, il volto dell’ inumano. Questo mondo di pietra ha ossessionato lo scrittore: esso è un astro senza vita, esempio evidente dell’insignificanza di un universo inorganico, pietrificato per sempre nello spazio vuoto. La terra è un reame desolato e popolato solo da cose inerti. Di fronte all’apologia dell’uomo, il mondo inorganico ritorna come un’ossessione.

“A Saint-Exupéry seul, le désert, une forêt pétrifiée, les montagnes arides que survole l’avion, s’imposent, comme l’image hallucinante d’un *monde sans vie*”².

In *Terre des Hommes*, infatti, lo scrittore si sofferma a descrivere con stupore la marmorea consistenza della foresta pietrificata:

“Je veux soulever une branche brisée: elle est de **marbre!**”³.

E tuttavia l’orrore per il vuoto e l’assenza coesiste, in Saint-Exupéry, con un’irresistibile attrazione provata nei confronti di questa stessa sterilità che innegabilmente lo affascina, soprattutto in seguito al suo contatto diretto con il deserto.

¹ ALBÉRES, *op. citata*, p. 13

² IDEM, p. 98

³ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, coll. “Folio” n. 21, 1996, p. 135. D’ora in poi tutte le citazioni relative al romanzo rinverranno a questa edizione.

“Dans l’espace stérile, le regard humain déjà crée une vie métaphorique (...) Ce style est un style de charmes; il exorcise tout ce qui est inanimé (...) Ses métaphores font du monde un champ de forces, un réseau de relations, soumises qu’elles sont à une imagination plus motrice que visuelle”⁴.

L’acuta sensibilità dello scrittore gli suggerisce inattese visioni della realtà, che producono curiose metafore aventi come protagonista il deserto. Egli, di volta in volta lo descrive come una lastra di marmo, una casa, un tavolo da biliardo:

“Le désert est lisse comme **un marbre**”⁵

“Le désert n’est plus **une maison vide** : une caravane maure aimante la nuit”⁶

“Sur le désert règne un grand silence **de maison en ordre**”⁷

“Nous devons sans doute notre vie à ces pierres noires et rondes, qui roulent librement sur le sable et qui ont formé **plateau à billes**”⁸

L’aspetto sterile della terra viene messo in risalto da Saint-Exupéry attraverso una serie di descrizioni aeree legate ad immagini di fuoco, vulcani e distese di lava, “ferite” del suolo che testimoniano millenni di catastrofici eventi geologici che hanno determinato l’attuale aspetto del pianeta.

⁴ ALBÉRES, *op. citata*, pp.148-149

⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, p. 147

⁶ IDEM, p. 82

⁷ IDEM, p. 83

⁸ IDEM, p. 122

Il deserto trasmette perfettamente, nel silenzioso isolamento delle sue dune di sabbia, la sensazione di trovarsi in un “royaume stérile” e infuocato:

“Tout à l’heure nous décollerons dans ce feu, **ce retour de flammes du désert**”⁹

e sorge spontanea, per lo scrittore, l’associazione di idee con l’*enclume*, strumento usato dal fabbro e legato, pertanto, al fuoco:

“Il n’y a plus ici **qu’une immense enclume**”¹⁰

Il processo di identificazione con l’assenza di acqua del deserto progredisce visibilmente con lo svolgimento della storia dell’incidente aereo raccontato in *Terre des hommes*, fino ad un totale coinvolgimento del protagonista, che avverte crescere in sé i sintomi della disidratazione fisica e, curiosamente, anche psicologica:

“Moi aussi j’étais comme **du sable**, et tout, en moi, s’est effacé”¹¹

“**Le désert, c’est moi**”¹²

“Je ne découvre plus rien en moi, sinon **une grande sécheresse de coeur**”¹³

⁹ IDEM, p. 84

¹⁰ IDEM, p. 135

¹¹ IDEM, p. 143

¹² IDEM, p. 153

¹³ IDEM, p. 153

La sterilità del suolo si impone prepotentemente agli occhi del protagonista e del suo compagno di disavventura, Prévot, che si scoprono improvvisamente prigionieri di un mondo minerale, in cui spicca il luccichìo del ferro come quello delle sbarre di una prigione:

“Nous sommes enfermés dans **un paysage de fer**”¹⁴

“Plus noires que **cette armure de fer** des collines, ces épaves solennelles me refusent”¹⁵

“On dirait des écailles de métal, et tous les dômes qui nous entourent brillent comme **des armures**”¹⁶

L’interiorizzazione dell’assenza d’acqua suggerisce addirittura l’identificazione della sete con il paesaggio circostante:

“Nous sommes prisonniers de **ce cercle de fer**: la courte autonomie de notre soif”¹⁷

L’estensione delle associazioni psicologiche prosegue fino ad attribuire ad altri elementi naturali, la luce del sole ad esempio, caratteristiche minerali:

“...mais à cent mètres d’altitude on trouve **cette coulée de lave**”¹⁸

¹⁴ IDEM, p. 125

¹⁵ IDEM, p. 135

¹⁶ IDEM, p. 125

¹⁷ IDEM, p. 127

¹⁸ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, Paris, Gallimard, coll. “Folio” n. 80, 1993, p. 139.
D’ora in poi tutte le citazioni relative al romanzo rinverranno a questa edizione.

La lava è protagonista anche di altre metafore:

“...la base roulait sur la plaine ainsi **qu’une lave noire**”¹⁹

Fuoco, brace e braciere costituiscono un’inesauribile fonte di ispirazione per Saint-Exupéry. Particolarmente ricorrenti in *Pilote de guerre*, perché associati all’immagine della città di Arras, vittima dei bombardamenti e incendiata, vengono usati dallo scrittore per portare avanti la metafora centrale Francia-foresta in fiamme:

“On sacrifie les équipages comme on jetterait **des verres d’eau dans un incendie de forêt**”²⁰

“Nous savons bien que l’on ne peut faire autrement que de nous jeter dans **le brasier**, si même le geste est inutile”²¹

“Il est **une immense forêt qui brûle**, et quelques verres d’eau à sacrifier pour l’êteindre: on les sacrifiera”²²

“...l’on se harnache avec tant de soin pour **griller vif**”²³

“Ainsi, peut-être, se montrera ce qu’il convient de protéger, ce qui ne se voit point, mais dure, à la façon **d’une braise**, sous **la cendre des nuits de village**”²⁴

¹⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Vol de nuit*, p. 43

²⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, Paris, Gallimard, coll. “Folio” n.824, 1996, p. 7
D’ora in poi tutte le citazioni relative al romanzo rinverranno a questa edizione.

²¹ IDEM, p. 8

²² IDEM, p. 8

²³ IDEM, p. 28

²⁴ IDEM, pp. 47-48

“On fait la part **du feu dans l’incendie**”²⁵

“Quelque chose dans le paysage vient de se rompre. Ainsi **la bûche** qui paraissait éteinte, soudain craque et délivre une provision d’étincelles”²⁶

La città di Arras e la guerra stessa non sfuggono alla già citata associazione di idee, che vede protagonisti il *forgeron* e *l’enclume*:

“La flamme d’Arras luit rouge sombre, comme **un fer sur l’enclume**”²⁷

“Hochedé fait la guerre sans grands mots, comme **un forgeron** qui forge pour le village”²⁸

Le suddette figure ritornano ancora una volta in *Vol de nuit*, a dimostrazione della preferenza che lo scrittore aveva per questo tipo di immagini:

“Et il l’aima de parler simplement métier, de parler de son vol comme **un forgeron de son enclume**”²⁹

²⁵ IDEM, p. 83

²⁶ IDEM, p.145

²⁷ IDEM, pp.157-158

²⁸ IDEM, p.184

²⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Vol de nuit*, Paris, Gallimard, coll. “Folio” n. 4, 1990, p. 42. D’ora in poi tutte le citazioni relative al romanzo rinvieranno a questa edizione.

Sempre in *Vol de nuit* si riscontra anche una variante dello stesso tema, rappresentata dal riferimento a forgia-fucina:

“Maintenant, il apercevait, en face d’eux, un miroitement imperceptible au ras de l’horizon: **une lueur de forge**”³⁰

In *Courrier Sud*, invece, ricorre la metafora del braciere, questa volta associata al deserto che appare come una distesa infuocata agli occhi del pilota che lo sta sorvolando:

“Je ne vois plus la mer. En suspens sur **un brasier blanc**, je ne vois rien qui vive”³¹

Come si è detto, anche la luce e gli elementi naturali vengono concepiti e descritti, da Saint-Exupéry, come appartenenti ad un reticolo di legami invisibili che lo scrittore porta allo scoperto; in questo caso si tratta di luna-brace e luce di faro-incendio:

“La lune achevait de s’être éteindre, comme **une braise pâle**”³²

“Ils ouvraient, dans **la lumière de cendre** d’une sorte de soir éternel, des bras cristallisés”³³

“La lumière d’un phare braqué vers le ciel monte droit comme **un jet d’incendie**, pivote et trace sur le terrain une route d’or”³⁴

³⁰ IDEM, p. 69

³¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 149

³² SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, p. 24

³³ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, p.62

³⁴ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, p. 114

Il fuoco, simbolo di vita e non solo di distruzione, ritorna ancora in *Terre des hommes* in una metafora che associa la vita al fuoco di un camino; la brace visibile in esso è testimonianza della fiamma che un tempo vi ardeva:

“Je suis un homme qui s’efforce de retrouver **les braises de la vie au fond d’un âtre**”³⁵

Il deserto, descritto fin qui come luogo reale, acquista una valenza simbolica nel momento in cui esso viene interiorizzato:

“On traverse, à cet instant-là, le centre même de **ce désert intérieur** dont je parlais”³⁶

Un altro esempio di questo processo di interiorizzazione del paesaggio viene offerto da *Courrier Sud*, in cui la dimensione esterna e quella interna si intrecciano e sovrappongono fino all’identificazione:

“**Les paysages du coeur** changent si vite... Traversé le désir, traversée la tendresse, traversé le fleuve de feu”³⁷

L’esperienza del volo, così intimamente vissuta da Antoine de Saint-Exupéry, ha offerto allo scrittore l’opportunità di venire a contatto con il cuore profondo e la dimensione, forse più vera, della terra. Lontano dalla civiltà, egli ha compiuto un viaggio all’indietro nel tempo che lo ha portato a scoprire personalmente l’avventura della vita, come doveva essere in un’epoca preistorica.

³⁵ IDEM, p. 120

³⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, p. 29

³⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 102

Egli ha interiorizzato questa esperienza al punto da rendere realtà esterna e realtà interna quasi equivalenti. La lotta portata avanti contro una natura ostile l'ha arricchito profondamente, insegnandogli l'importanza ed il significato della vita umana.

L'aria e la notte: un muro da attraversare

Come si è detto, Antoine de Saint-Exupéry descrive frequentemente l'aria come un mezzo liquido, nel quale il pilota d'aereo affonda (e sprofonda), al pari di un nuotatore subacqueo.

Non si tratta, in realtà, dell'unico tipo di metafora presente nelle sue opere che attribuisce un'impressione di palpabile consistenza all'aria: un'analisi più attenta rivela l'esistenza di altri esempi, che non fanno riferimento al mondo marino, ma che veicolano ugualmente un messaggio oseremmo dire "tattile", derivante dal contatto con un'entità fisica, con la quale il pilota deve confrontarsi.

La notte, in particolare, o meglio ancora il cielo notturno, con le sue nubi, assume uno spessore pericolosamente consistente, che richiederà all'aviatore, per essere oltrepassato, uno sforzo fisico considerevole:

“...l'on se heurterait plus loin à l'épaisseur de la nuit comme à **un mur**”¹

“...et j'aperçois, autant que l'on peut rien apercevoir, une étroite vallée de ciel et **le mur du prochain cumulus**”²

Le nuvole, che generalmente appaiono agli uomini leggere e inconsistenti, assumono per il pilota l'aspetto di un tessuto o di un

¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 69

² SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 118

batuffolo di cotone, elementi che ostacolano pericolosamente la visuale e nascondono insidiosi pericoli:

“Le pilote en panne, s’enfonçant dans **l’étoupe blanche**, eût tamponné les sommets sans les voir”³

“Je devine, sur ma tête, une faible épaisseur de **coton blanc**”⁴

“On ne pouvait lancer le “France-Amérique” la nuit, dans **du coton!**”⁵

L’elemento indistinto nel quale l’aereo si trova immerso viene, a volte, percepito come cemento, bitume o addirittura come una vaga sostanza solida che imprigiona l’aereo come una trappola:

“Il s’agissait de vivre vingt minutes à peine dans **ce béton noir**”⁶

“**Un bitume noir** qui s’est dilaté jusqu’aux étoiles”⁷

“...notre moteur seul nous suspend et nous fait durer dans **ce bitume**”⁸

“Le bruit s’enfle maintenant, dans les reprises répétées, jusqu’à devenir **un milieu dense, presque solide**, où le corps se trouve enfermé”⁹

³ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 13

⁴ IDEM, p. 111

⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 108

⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 110

⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 115

⁸ IDEM, p. 116

⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier sud, p.13

In alcune occasioni le nubi acquistano lo spessore delle onde o di un fronte di ghiaccio:

“Et les nuages perdaient, à mesure qu’il montait, leur boue d’ombre, ils passaient contre lui, comme **des vagues** de plus en plus pures et blanches”¹⁰

“... au-dessous de moi, j’aperçois **une banquise de nuages** à front rectiligne”¹¹

Oppure quello di montagna rocciose:

“Il faut des **massifs de nuages**, pour filtrer une lumière aussi sombre...”¹²

In alcuni casi estremi, le nuvole vengono addirittura descritte come torri che si stagliano a sinistra e a destra dell’abitacolo del pilota, comunicando una sgradevole sensazione di oppressione, oppure come elementi costituenti il soffitto di un edificio “aereo”:

“Ceux de droite et de gauche aussi, hauts comme **des tours**”¹³

“Je navigue à sept cent cinquante mètres d’altitude sous **le plafond de lourds nuages**”¹⁴

¹⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 143

¹¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 96

¹² IDEM, p. 139

¹³ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 144

¹⁴ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 133

Proseguendo l'analisi delle metafore relative alle costruzioni, si può rilevare che se la notte viene descritta come un tempio in cui ci si può rinchiodere, l'aria viene paragonata ad un pilastro che sorregge l'aereo:

“Je sens venir la nuit où l'on s'enferme comme dans **un temple**”¹⁵

“On tente en vain le demi-tour pour rejoindre, en arrière, les zones où l'air vous soutenait, solide et plein comme **un pilier**”¹⁶

A questo proposito, è bene ricordare che si presenta particolarmente interessante la descrizione di una tempesta, che occupa quasi interamente pagina 23 di *Terre des hommes*, in cui il pilota ha la sensazione di trovarsi imprigionato in un edificio, composto da muri, colonne, pilastri ed una gigantesca volta che lo sovrasta, come se si trattasse di un tempio o di una cattedrale:

“Il vit, en face de lui, se resserrer, de minute en minute, les queues de tornades, comme on voit **se bâtir un mur**”

“Des trombes marines se dressaient là accumulées et en apparence immobiles comme **les piliers noirs d'un temple**”

“Elles supportaient, renflées à leurs extrémités, **la voûte sombre et basse de la tempête**, mais au travers des déchirures de la voûte, des pans de lumière tombaient, et la plaine lune rayonnait, entre **les piliers**, sur les dalles froides de la mer”

¹⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, p. 113

¹⁶ IDEM, pp. 40-41

“Et Mermoz poursuit sa route à travers **ces ruines inhabitées**”

“...marchant quatre heures, le long de ces coulées de lune, vers **la sortie du temple**”

Antoine de Saint-Exupéry, nel corso della sua lunga carriera nell'aviazione, sperimentò personalmente i rischi legati al confronto con gli elementi naturali, anche nelle situazioni più estreme. È probabilmente per questa ragione che tendeva a descrivere, attraverso metafore inattese, l'energia delle tempeste, che si scatenava con tutta la sua carica distruttiva, contro l'inerte pilota:

“Bernis entre dans la tempête. Elle s'acharne sur l'avion comme **les coups de pioche du démolisseur**”¹⁷

Anche le virate ed i movimenti bruschi si ripercuotono sull'aviatore e sul suo mezzo con violenza inaudita:

“Le premier passage à vide frappe le pilote comme **un coup de poing**”¹⁸

“Je pèse d'un coup sur le palonnier, comme si je défonçais **un mur**”¹⁹

¹⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier sud, p. 27

¹⁸ IDEM, p. 140

¹⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 155

Solo il confronto diretto con le forze della natura scatenate in tutto il loro potenziale distruttivo poteva suggerire immagini tanto forti: la loro potenza si sprigiona nel momento in cui si acuisce la distanza tra il mondo reale e quello “immaginario”, tra la denotazione e la connotazione. Saint-Exupéry arriva quasi ad annullare la concezione tradizionale degli elementi, che perdono il loro aspetto consueto per caricarsi di una intensa colorazione metaforica. Questo avviene, nella maggior parte dei casi, nelle situazioni più estreme di pericolo e di grande sollecitazione emotiva.

Solo un pilota, probabilmente, poteva scontrarsi fisicamente con i “nemici invisibili” che popolano i cieli di tutto il mondo ma soltanto uno scrittore poteva raccontare efficacemente tali imprese.

Nonostante il passare del tempo Saint-Exupéry riesce ancora, ad ogni lettura, a far entrare il pubblico nella sua dimensione fantastica, un mondo privilegiato nel quale la presenza di angeli e draghi non sembra poi così improbabile. Anche in questo risiede la sua grandezza.

La discesa negli abissi

Le profondità marine affasciano particolarmente Saint-Exupéry per diverse ragioni. Prima di tutto, esse spesso celano misteri e tesori nascosti e sono depositarie dell'auspicata pace interiore:

“**Royaume de légende endormi sous les eaux**, c'est là que Bernis passera cent ans en ne vieillissant que d'une heure”¹

“Rivière pense aux trésors ensevelis dans les profondeurs de la nuit comme dans **les mers fabuleuses**...”²

Agli occhi del pilota in volo, gli insediamenti umani appaiono lontani e indistinti, come percepiti attraverso lo spessore delle acque profonde:

“La ville n'est plus **qu'un fond de mer**”³

Anche la luce lunare, che avvolge morbidamente cose e persone, conferisce al panorama un aspetto acquatico:

“...j'ai aperçu, englouties sous un clair de lune qui répandait **une lumière d'abîme**, des ruines de maisons hantées”⁴

¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 127

² SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 153

³ IDEM, p. 96

⁴ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 161

“J’habitais bien cette patrie, comme les corps des galériens morts, lestés de plomb, **le fond des mers**”⁵

“Mais il revint au mur ne voulant point se réveiller, se renfonçant dans les profondeurs du sommeil comme dans la paix d’un ventre maternel, comme **sous des eaux profondes**, se retenant des poings qu’il ouvrait et fermait, à je ne sais quelles **algues noires**”⁶

Queste ultime due immagini suggeriscono una latente associazione di idee tra le acque profonde, la regressione nel ventre materno e la tentazione della morte. Quest’ultima si configura come un sonno assoluto, eterno, come un richiamo irresistibile a scendere verso la pace dell’oblio e del nulla:

“**L’eau** est ainsi une invitation à mourir; elle est **une invitation à une mort spéciale**”⁷

Ci ricorda G. Bachelard:

“Alors nous comprendrons que l’eau est le véritable *support* matériel de la mort (...) Voici la proposition à démontrer: les eaux immobiles évoquent les morts parce que les eaux mortes sont des eaux dormantes”⁸

⁵ IDEM, p. 63

⁶ IDEM, p. 164

⁷ BACHELARD G., L’eau et les rêves, Paris, Librairie José Corti, 1976, p. 77

⁸ IDEM, p. 90

Questa affermazione trova riscontro in una similitudine che suggerisce, in maniera sottile e delicata, l'avvenuta morte di Fabien e del suo compagno, il cui aereo è sprofondato nel silenzio più assoluto, paragonabile a quello del fondo del mare:

“Un silence de plus en plus lourd, qui s'établit sur cet équipage comme **le poids d'une mer**”⁹

Quando il narratore di *Le Petit Prince* vede il Piccolo Principe che si avvia verso la morte, egli ha la sensazione che stia scivolando verso un abisso, senza che nessuno possa trattenerlo. Si tratta, evidentemente, dell'abisso della morte:

“...il me semblait qu'il coulait verticalement dans **un abîme**”¹⁰

Talvolta anche la verde campagna appare inaspettatamente, agli occhi del pilota, come un fondale oceanico:

“Alors ce limon vert, sombre et doux sous l'air bleu. Ce fond tranquille. Moteur au ralenti, cette **plongée vers ce fond de mers** où tout repose, où tout prend l'évidence et la durée d'un mur”¹¹

“...elle sait qu'un printemps va remplir la trame, monter dans les branches, éclater les bourgeons, refaire neuves ces voûtes vertes qui ont **la profondeur de l'eau** et son mouvement”¹²

⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Vol de nuit*, p. 169

¹⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, coll. “Folio Junior” n. 100, 1996, p. 86. D'ora in poi tutte le citazioni relative al romanzo rinvieranno a questa edizione.

¹¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 34

¹² IDEM, pp. 71-72

“Les champs semblaient d’un vert plus vif, **profonds comme de l’eau** au soleil couchant”¹³

“La plaine était bleue. Immensément bleue. **Bleue fond de mer...**”¹⁴

La metafora relativa al fondo del mare viene applicata anche in altri casi, quando lo scrittore si riferisce a situazioni puramente psicologiche, che non fanno alcun riferimento alla realtà naturale. Si tratta, in pratica, della descrizione di uno stato mentale:

“Et nous te disions que tu avais fermé le ciel comme une vitrine et que la lune y était prise et une poignée d’étoiles, car nous cherchions par tous les symboles, par tous les pièges, à t’entraîner, sous les apparences, dans **ce fond des mers** où nous appelait notre inquiétude”¹⁵

“Elle regardait, triste, ces fleurs, ces livres, cette douceur, qui n’étaient pour lui **qu’un fond de mer**”¹⁶

Non sempre, in realtà, l’immagine dell’abisso è direttamente riconducibile alle profondità oceaniche. L’abisso (o l’oceano di tenebre) è infatti costituito anche dallo spazio, che appare immenso agli occhi del pilota e che separa gli uomini dispersi in un mondo vastissimo e quasi disabitato.

¹³ IDEM, p. 106

¹⁴ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 149

¹⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 43

¹⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 97

Il tentativo di comunicare con il resto dell'umanità, di creare con essa dei legami, è destinato a scontrarsi con il problema della lontananza:

“Chacun signalait, dans **cet océan de ténèbres**, le miracle d'une conscience”¹⁷

“Il fallait, à tout prix, entrer en contact avec Buenos Aires, comme si, à plus de quinze cents kilomètres, **on pouvait leur lancer une corde dans cet abîme**”¹⁸

“Il nous faut, dans la nuit, **lancer des passerelles**”¹⁹

La corda e la passerella sono, quindi, due metaforizzanti della stessa figura, e affrontano il problema della comunicazione tra coscienze diverse, disperse per il mondo.

L'*abîme* può assumere addirittura una consistenza solida, se con esso ci si riferisce alle profondità della terra e se la discesa dell'aviatore nella notte avviene come quella di un minatore nelle viscere del globo:

“...il frissonna de se sentir **descendre au coeur de la nuit**, sans secours, sous la seule protection d'une petite lampe de mineur”²⁰

¹⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 9

¹⁸ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, pp. 135-136

¹⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 178

²⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 70

Analoga alla metafora dell'abisso è quella del *trou*, descritto come un passaggio attraverso il quale si sprofonda, per accedere ad un mondo dominato dalla dissoluzione; ciò che cade in esso, infatti, scompare per sempre, senza possibilità di fare ritorno:

“On s'enfonçait péniblement dans la nuit comme **dans un trou**”²¹

“Je me sentais au fond d'**un grand trou** dont il était difficile de remonter”²²

In *Pilote de guerre*, infine, il grande “buco della guerra” risucchia tutto, al pari di un buco nero, ed ingoia in breve tempo l'umanità e quanto, nel corso di decine di generazioni, essa ha realizzato di buono:

“Tout coulera par **le même trou**”²³

La discesa negli abissi costituisce una tentazione, poiché essi rappresentano l'auspicata pace eterna. Il pilota, però, deve resistere al richiamo della morte e proseguire coraggiosamente la sua lotta, poiché egli è responsabile della vita di tutti gli altri uomini. E, forse, anche più di tutti gli altri uomini.

²¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 74

²² SAINT-EXUPÉRY A. de, *Vol de nuit*, pp. 101-102

²³ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, p. 106

L'aria e la notte: un muro da attraversare

Come si è detto, Antoine de Saint-Exupéry descrive frequentemente l'aria come un mezzo liquido, nel quale il pilota d'aereo affonda (e sprofonda), al pari di un nuotatore subacqueo.

Non si tratta, in realtà, dell'unico tipo di metafora presente nelle sue opere che attribuisce un'impressione di palpabile consistenza all'aria: un'analisi più attenta rivela l'esistenza di altri esempi, che non fanno riferimento al mondo marino, ma che veicolano ugualmente un messaggio oseremmo dire "tattile", derivante dal contatto con un'entità fisica, con la quale il pilota deve confrontarsi.

La notte, in particolare, o meglio ancora il cielo notturno, con le sue nubi, assume uno spessore pericolosamente consistente, che richiederà all'aviatore, per essere oltrepassato, uno sforzo fisico considerevole:

“...l'on se heurterait plus loin à l'épaisseur de la nuit comme à **un mur**”¹

“...et j'aperçois, autant que l'on peut rien apercevoir, une étroite vallée de ciel et **le mur du prochain cumulus**”²

Le nuvole, che generalmente appaiono agli uomini leggere e inconsistenti, assumono per il pilota l'aspetto di un tessuto o di un

¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 69

² SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 118

batuffolo di cotone, elementi che ostacolano pericolosamente la visuale e nascondono insidiosi pericoli:

“Le pilote en panne, s’enfonçant dans **l’étoupe blanche**, eût tamponné les sommets sans les voir”³

“Je devine, sur ma tête, une faible épaisseur de **coton blanc**”⁴

“On ne pouvait lancer le “France-Amérique” la nuit, dans **du coton!**”⁵

L’elemento indistinto nel quale l’aereo si trova immerso viene, a volte, percepito come cemento, bitume o addirittura come una vaga sostanza solida che imprigiona l’aereo come una trappola:

“Il s’agissait de vivre vingt minutes à peine dans **ce béton noir**”⁶

“**Un bitume noir** qui s’est dilaté jusqu’aux étoiles”⁷

“...notre moteur seul nous suspend et nous fait durer dans **ce bitume**”⁸

“Le bruit s’enfle maintenant, dans les reprises répétées, jusqu’à devenir **un milieu dense, presque solide**, où le corps se trouve enfermé”⁹

³ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 13

⁴ IDEM, p. 111

⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 108

⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 110

⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 115

⁸ IDEM, p. 116

⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier sud, p.13

In alcune occasioni le nubi acquistano lo spessore delle onde o di un fronte di ghiaccio:

“Et les nuages perdaient, à mesure qu’il montait, leur boue d’ombre, ils passaient contre lui, comme **des vagues** de plus en plus pures et blanches”¹⁰

“... au-dessous de moi, j’aperçois **une banquise de nuages** à front rectiligne”¹¹

Oppure quello di montagna rocciose:

“Il faut des **massifs de nuages**, pour filtrer une lumière aussi sombre...”¹²

In alcuni casi estremi, le nuvole vengono addirittura descritte come torri che si stagliano a sinistra e a destra dell’abitacolo del pilota, comunicando una sgradevole sensazione di oppressione, oppure come elementi costituenti il soffitto di un edificio “aereo”:

“Ceux de droite et de gauche aussi, hauts comme **des tours**”¹³

“Je navigue à sept cent cinquante mètres d’altitude sous **le plafond de lourds nuages**”¹⁴

¹⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 143

¹¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 96

¹² IDEM, p. 139

¹³ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 144

¹⁴ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 133

Proseguendo l'analisi delle metafore relative alle costruzioni, si può rilevare che se la notte viene descritta come un tempio in cui ci si può rinchiodere, l'aria viene paragonata ad un pilastro che sorregge l'aereo:

“Je sens venir la nuit où l'on s'enferme comme dans **un temple**”¹⁵

“On tente en vain le demi-tour pour rejoindre, en arrière, les zones où l'air vous soutenait, solide et plein comme **un pilier**”¹⁶

A questo proposito, è bene ricordare che si presenta particolarmente interessante la descrizione di una tempesta, che occupa quasi interamente pagina 23 di *Terre des hommes*, in cui il pilota ha la sensazione di trovarsi imprigionato in un edificio, composto da muri, colonne, pilastri ed una gigantesca volta che lo sovrasta, come se si trattasse di un tempio o di una cattedrale:

“Il vit, en face de lui, se resserrer, de minute en minute, les queues de tornades, comme on voit **se bâtir un mur**”

“Des trombes marines se dressaient là accumulées et en apparence immobiles comme **les piliers noirs d'un temple**”

“Elles supportaient, renflées à leurs extrémités, **la voûte sombre et basse de la tempête**, mais au travers des déchirures de la voûte, des pans de lumière tombaient, et la plaine lune rayonnait, entre **les piliers**, sur les dalles froides de la mer”

¹⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, p. 113

¹⁶ IDEM, pp. 40-41

“Et Mermoz poursuit sa route à travers **ces ruines inhabitées**”

“...marchant quatre heures, le long de ces coulées de lune, vers **la sortie du temple**”

Antoine de Saint-Exupéry, nel corso della sua lunga carriera nell'aviazione, sperimentò personalmente i rischi legati al confronto con gli elementi naturali, anche nelle situazioni più estreme. È probabilmente per questa ragione che tendeva a descrivere, attraverso metafore inattese, l'energia delle tempeste, che si scatenava con tutta la sua carica distruttiva, contro l'inerte pilota:

“Bernis entre dans la tempête. Elle s'acharne sur l'avion comme **les coups de pioche du démolisseur**”¹⁷

Anche le virate ed i movimenti bruschi si ripercuotono sull'aviatore e sul suo mezzo con violenza inaudita:

“Le premier passage à vide frappe le pilote comme **un coup de poing**”¹⁸

“Je pèse d'un coup sur le palonnier, comme si je défonçais **un mur**”¹⁹

¹⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier sud, p. 27

¹⁸ IDEM, p. 140

¹⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 155

Solo il confronto diretto con le forze della natura scatenate in tutto il loro potenziale distruttivo poteva suggerire immagini tanto forti: la loro potenza si sprigiona nel momento in cui si acuisce la distanza tra il mondo reale e quello “immaginario”, tra la denotazione e la connotazione. Saint-Exupéry arriva quasi ad annullare la concezione tradizionale degli elementi, che perdono il loro aspetto consueto per caricarsi di una intensa colorazione metaforica. Questo avviene, nella maggior parte dei casi, nelle situazioni più estreme di pericolo e di grande sollecitazione emotiva.

Solo un pilota, probabilmente, poteva scontrarsi fisicamente con i “nemici invisibili” che popolano i cieli di tutto il mondo ma soltanto uno scrittore poteva raccontare efficacemente tali imprese.

Nonostante il passare del tempo Saint-Exupéry riesce ancora, ad ogni lettura, a far entrare il pubblico nella sua dimensione fantastica, un mondo privilegiato nel quale la presenza di angeli e draghi non sembra poi così improbabile. Anche in questo risiede la sua grandezza.

Crisalide e rinascita

“La meravigliosa mobilità e docilità del veicolo plasma e manipola dimensioni e paesaggi, sottoposti a continue anamorfosi che li distanziano o li avvicinano, li cancellano o li ricreano, li dilatano o li restringono, li focalizzano o li sfumano. Irritato da questi volteggi celesti, il mondo diventa la preda di una pulsione appropriativa, estetica, ludica. Ai fattori esaltanti di una simile esperienza si aggiunge anche una componente più spiccatamente ontologica, che rigenera tanto l’io quanto l’ambiente. Ad ogni atterraggio il pilota rinasce, come uscito da una crisalide, e torna a radicarsi in un suolo assurto anch’esso a nuova vita, con l’impeto vigoroso di un giovane albero che salda in un’unica linea di congiunzione cielo e terra. Un’atmosfera inaugurale impregna le città, gli esseri, le cose.”¹

Antoine de Saint-Exupéry descrisse a più riprese, e in termini sorprendenti, il suo rapporto simbiotico con l’aereo: egli fu pioniere dell’aviazione e visse personalmente le difficoltà di un volo ancora istintivo, che non poteva fare affidamento su mezzi tecnici adeguati. Tutto dipendeva dalla capacità di orientamento personale, che doveva ovviare anche alla frequente mancanza di visibilità.

Il pilota, per giungere salvo a destinazione, poteva contare solo sulle proprie forze e sull’efficienza dell’aereo.

Questa simbiosi tra uomo e macchina è stata riassunta da Saint-Exupéry con la sintetica affermazione:

“Je suis **un organisme étendu à l’avion**”²

¹ RUBINO G., Quattro percorsi. Tra itinerario ed erranza. In Figure dell’erranza. Immaginario del percorso nel romanzo francese contemporaneo, Roma, Bulzoni, 1991, p. 64

² SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 37

Per queste ragioni veniva a crearsi un forte legame tra l'aviatore e l'apparecchio, riconducibile non solo al rapporto di dipendenza del neonato dalla madre ma anche ad un periodo di vita pre-natale trascorso in una crisalide, dalla quale il pilota usciva trasformato.

Il viaggio, lo spostamento e quindi il volo, rappresentavano per Saint-Exupéry i termini di una trasformazione, oseremmo dire di una metamorfosi, in quanto producevano in lui un cambiamento quasi fisico, descritto in questi termini:

“Nous étions perdus aux confins du monde car nous savions déjà que voyager c'est avant tout **changer de chair**”³

“En avion, chaque demi-heure, nous changions de climat: **changions de chair**”⁴

Il periodo trascorso in volo rappresenta allora un intervallo di tempo necessario affinché avvenga la trasformazione e costituisce un veicolo di arricchimento individuale.

La nuova porzione di mondo sorvolata, le conoscenze acquisite e la ricchezza umana incontrata lungo la strada entrano a far parte del mondo interiore del pilota, che se ne appropria, e producono in lui una nuova metamorfosi:

“Six heures encore d'immobilité et de silence, puis on sort de l'avion comme **d'une chrysalide**”⁵

³ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 122

⁴ IDEM, p. 137

⁵ IDEM, pp. 136-137

La metafora della crisalide, però, non viene applicata esclusivamente al mezzo aereo ma ricorre anche in relazione ad altre situazioni, per esempio il viaggio in omnibus compiuto la mattina del primo decollo. Lo scrittore racconta così la presa di coscienza del pilota, che improvvisamente intuisce l'eccezionalità del proprio mestiere, rispetto al grigiore del ripetitivo lavoro degli impiegati e dei burocrati:

“Mais les réverbères défilaient, mais le terrain se rapprochait, mais ce vieil omnibus branlant n'était plus **qu'une chrysalide grise** dont l'homme sortirait transfiguré”⁶

L'aviatore si ritrovava giornalmente collegato all'apparecchio attraverso un tubo che gli forniva l'ossigeno necessario alla respirazione: esso appariva a Saint-Exupéry necessario ed importante quanto il cordone ombelicale che trasmette il nutrimento dalla madre al neonato:

“Un tube en caoutchouc me relie à l'avion, tout aussi essentiel que **le cordon ombilical**”⁷

A questo sottile filo era legata la vita dei piloti e ciò suscitava in loro un curioso attaccamento al mezzo, molto simile all'affetto filiale:

“Et **c'est l'avion qui m'alimente**. Cela me paraissait inhumain avant le vol, et maintenant, allaité par l'avion lui-même, j'éprouve pour lui une sorte **de tendresse filiale**. Une sorte de **tendresse de nourrisson**”⁸

⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 18

⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, pp. 28-29

⁸ IDEM, p. 37

Il tema del cordone ombelicale ritorna anche quando Saint-Exupéry racconta il rapporto tra l'uomo e la terra, assimilabile ancora una volta alla relazione madre-figlio:

“On ne voit pas la corde qui le rattache au puits, qui le rattache, comme **un cordon ombilical**, au ventre de la terre”⁹

Nel momento della morte, concepita come una rinascita, questo legame si spezza, come già è avvenuto al momento della nascita vera e propria:

“Pour la seconde fois, était tranché **le cordon ombilical**”¹⁰

Se il corpo del pilota sembra compenetrarsi nella macchina, è anche vero che egli avvertiva l'esistenza di una specie di circuito, o meglio di apparato circolatorio, che collegava l'uno all'altro, vivificando il metallo inerte dell'aereo e suscitando in esso una parvenza di vita, assimilabile all'esistenza umana:

“Toute cette tripaille de tuyaux et de câbles est devenue **réseau de circulation**”¹¹

⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 149

¹⁰ IDEM, p. 177

¹¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, pp. 36-37

L'incidente aereo avvenuto nel deserto e la conseguente caduta dell'apparecchio vengono descritti come se si trattasse del ferimento di un corpo umano:

“Moi, je pensais qu’il allait s’écrouler brusquement, ouvert **de la tête au nombril**”¹²

La morte è descritta dallo scrittore anche come la liberazione del seme che è stato lungamente protetto dal baccello ma che ora è libero di produrre nuova vita, lasciando dietro di sé solo una “scorza” vuota, unica testimonianza dell'avvenuta metamorfosi:

“Chaque existence craque à son tour comme **une cosse** et livre ses graines”¹³

“Et maintenant, elle reposait brisée, mais comme **une gangue** dont on a retiré le fruit”¹⁴

“Tout n’était **qu’une cosse** prête à livrer son grain”¹⁵

L'uso del termine “scorza” non è stato casuale poiché in Saint-Exupéry esso ricorre sovente, come ad indicare l'apparenza dietro la quale si nasconde l'essenza delle cose e, quindi, quella degli uomini.

¹² SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 121

¹³ IDEM, p. 176-177

¹⁴ IDEM, p. 177

¹⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 124

Il Piccolo Principe insegna al suo amico che l'essenziale è invisibile agli occhi e che le apparenze ingannano; questo prezioso messaggio viene trasmesso a più riprese anche in altre opere dello scrittore:

“Ce que je vois là n'est **qu'une écorce**”¹⁶

“Mais ce sera comme **une vieille écorce abandonnée**”¹⁷

“**Vieille écorce des choses** sous laquelle se trouvait, nous n'en doutions pas, autre chose”¹⁸

Morte e rinascita, siano esse riferite alla morte naturale del corpo o ad una metamorfosi spirituale (che prevede l'abbandono di ciò che si è stati per divenire qualcosa di diverso, come nel caso della crisalide e della farfalla), vengono descritte da Saint-Exupéry come fenomeni appartenenti alla natura, non solo umana ma anche universale. La saggezza consiste nella serena consapevolezza del destino di ogni essere vivente e nella sua accettazione. Questa è la preziosa lezione di vita che il Piccolo Principe insegna al suo amico e, per mezzo di lui, a tutti noi.

¹⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Le Petit Prince, p. 78

¹⁷ IDEM, p. 89

¹⁸ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 124

Il mondo naturale

Riprendiamo per un attimo la già citata immagine dell'albero, alla quale si riferiva precedentemente G. Rubino:

“Ad ogni atterraggio il pilota rinasce, come uscito da una crisalide, e torna a radicarsi in un suolo assurto anch'esso a nuova vita, con l'impeto vigoroso di un giovane albero che salda in un'unica linea di congiunzione cielo e terra. Un'atmosfera inaugurale impregna le città, gli esseri, le cose”¹

Il mondo naturale ricorre frequentemente negli scritti di Saint-Exupéry poiché esso rappresenta un'inesauribile fonte cui attingere per costruire metafore e similitudini. Tanto il mondo vegetale quanto quello animale, offrono allo scrittore preziose immagini. Ancora una volta è bene ricordare che la visione aerea condiziona visibilmente il punto di vista e le impressioni registrate da Saint-Exupéry. Sarà interessante prima di tutto analizzare le metafore legate all'albero poiché l'uomo viene sovente identificato con esso:

“L'homme renoue ses morceaux et redevient **arbre calme**”²

“Un arbre n'a point de langage. **Nous sommes d'un arbre**”³

“Vous êtes alors un peu ivre, et la bienveillance de l'alcool vous fait pencher vers les convives comme **un arbre lourd de fruits à donner**”⁴

¹ RUBINO G., *op. citata*, p. 64

² SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, p. 16

³ IDEM, p. 132

⁴ IDEM, pp. 168-169

“Un faible rire, mais qui passait en lui, comme **une brise dans un arbre**, et le faisait tout entier tressaillir”⁵

Anche la morte umana, al pari di quella vegetale, viene considerata non come un evento drammatico e crudele ma come un naturale e silenzioso momento di trapasso da una dimensione all'altra, dal visibile all'invisibile. Essa appartiene al destino di ogni essere vivente e non suscita nello scrittore paura o sgomento ma piuttosto una serena accettazione della realtà. È questa la laconica e delicata descrizione della morte del Piccolo Principe:

“Il tomba doucement **comme tombe un arbre**”⁶

Come l'albero, l'uomo si evolve a partire dal seme, cresce, si modifica, si accresce, e costituisce il *trait d'union* tra cielo e terra. Questa sensazione si fa più intensa quando il pilota esce dalla carlinga dopo un lungo volo, trasformato dalla nuova esperienza, e approdato in un luogo deserto, dove la vita non ha ancora fatto la sua comparsa :

“Deux minutes plus tard, debout sur l'herbe, j'étais jeune, comme posé dans quelque étoile où la vie recommence. Dans ce climat neuf. Je me sentais dans ce sol, dans ce ciel, comme **un jeune arbre**”⁷

“...j'étais, comme **une semence apportée par les vents**, le premier témoignage de la vie”⁸

⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 183

⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Le Petit Prince, p. 91

⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 37

⁸ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 61

Anche i ricordi e le tenerezze che albergano nella mente e nel cuore degli uomini sono comparabili a semi gelosamente custoditi sotto la terra e avvolti dal calore affinché maturino:

“Une nuit dans le Sahara peuplé d'étoiles, comme il rêvait à ces tendresses lointaines, chaudes et couvertes par la nuit, par le temps, comme **des semences**, il eut ce brusque sentiment: s'être écarté un peu pour regarder dormir”⁹

L'amore, a sua volta, subisce una metamorfosi “arborea” e diviene albero che fruttifica:

“L'amour, une fois qu'il a germé, **pousse des racines qui n'en finissent plus de croître**”¹⁰

ed il cuore umano diventa un giardino selvaggio di cui prendersi cura:

“On lui donne son coeur qui est **un jardin sauvage**, à lui qui n'aime que les parcs soignés”¹¹

⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 35

¹⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 180

¹¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 74

Se gli esseri umani appaiono a Saint-Exupéry come alberi, per quanto induriti ed abbruttiti dallo sfruttamento e dagli orrori del progresso, i figli vengono rappresentati come frutti preziosi, in quanto non ancora corrotti e detentori della purezza e di tutte le potenzialità di cui l'uomo è dotato:

“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 (...) Il était né de ce couple-là une sorte de **fruit doré**”¹²

Dal momento che gli uomini costituiscono “la vegetazione” del pianeta, quest’ultimo viene naturalmente comparato ad un giardino, un orto, o un prato e ne trasmette la caratteristica tranquillità e pace domestica:

“Le monde ressemble à **un verger**”¹³

“Descendant, d’escalade en escalade, du Paraguay, comme **d’un adorable jardin riche de fleurs**, de maisons basses et d’eaux lentes, l’avion glissait en marge d’un cyclone qui ne lui brouillait pas une étoile”¹⁴

Anche l’infanzia, età lieta per eccellenza della vita umana, alla quale lo scrittore è rimasto sempre particolarmente legato, compare nei suoi ricordi come un’oasi felice in cui rifugiarsi, una radice alla quale aggrapparsi nelle difficoltà, un punto fermo che gli trasmette sicurezza:

“Je dispose de mon enfance qui se perd dans la nuit comme **une racine**”¹⁵

¹² SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 181

¹³ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 136

¹⁴ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 181

E questo tema ritorna ancora in una prospettiva più ampia:

“Non seulement l’enfance, mais toute la vie passée. Je la vois dans sa perspective, comme **une campagne...**”¹⁶

Non sempre, però, il mondo appare a Saint-Exupéry come un’oasi di pace: in *Pilote de guerre* il mostruoso conflitto bellico, con i suoi incendi, si radica in Arras e vi affonda le radici. Si è di fronte ad un’ambivalenza della metafora dell’albero, che presenta diversi termini relativi alla vita vegetale e al suo nutrimento.

L’ “albero della guerra” assorbe ogni cosa; esso si nutre delle ricchezze della città per trasformarle in linfa vitale, che alimenta l’albero stesso ma che esaurisce irrimediabilmente le risorse di Arras. La città è avviluppata dalle sue radici e rischia di soccombere:

“La flamme d’Arras a grandi (...) Je la sens pétrie d’une chair compacte, presque pesante, que le vent remue quelque fois comme il inclinerait **un arbre**. Voilà...**un arbre**. **Cet arbre** a pris Arras dans **le réseau de ses racines**. Et tous **les sucs** d’Arras, toutes les provisions d’Arras, tous les trésors d’Arras montent, changés **en sève, pour nourrir l’arbre**”¹⁷

¹⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, p. 138

¹⁶ IDEM, p. 134

¹⁷ IDEM, p. 139

Il processo di deterioramento che ha ridotto in rovina ciò che l'uomo ha costruito, è paragonabile, secondo Saint-Exupéry, alla decadenza di un vecchio albero:

“Car tout y était délabré, et adorablement, à la façon **d’un vieil arbre couvert de mousse que l’âge a un peu craquelé**, à la façon du banc de bois où les amoureux vont s’asseoir depuis une dizaine de générations”¹⁸

Analogia considerazione tocca da vicino gli oggetti che popolano gli uffici della Compagnia nel momento in cui Fabien non fa ritorno. Di fronte al dramma della morte, tutto ciò che gli uomini generalmente considerano fondamentale appare disperatamente vuoto e privo di senso:

“Tout ce matériel semble pesant, inutile, désaffecté: un poids de **branches mortes**”¹⁹

Punto di congiunzione tra cielo e terra, l'albero, come già si è detto parlando della “*nappe céleste*”, si riveste di un significato simbolico supplementare. Cessando di essere semplicemente un prodotto della natura, esso diviene fonte preziosa di alimento di origine cosmica:

“Et, tout naturellement, en levant la tête, je pensai que, du haut de ce **pommier céleste**, devaient avoir chu d’autres fruits”²⁰

¹⁸ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 69

¹⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 169

²⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 61

Due figure si impongono prepotentemente sulle altre, nelle vesti di coloro che portano e mantengono l'ordine nell'immenso giardino planetario: si tratta del giardiniere e del pastore.

Al pari dell'orologiaio alle prese con le sue pendole, di cui parleremo più avanti, il giardiniere viene rivestito di una grande responsabilità, quella di prendersi cura del mondo:

“Ainsi la lutte perpétuelle du **jardinier** sur sa pelouse. Le poids de sa simple main repousse dans la terre, qui la prépare éternellement, la forêt primitive”²¹

“On attend l'aube comme le **jardinier** attend le printemps”²²

A questo proposito è bene ricordare che il tema del giardiniere ricorre con particolare frequenza in *Le Petit Prince*, poiché il rapporto che il protagonista ha con la sua rosa è riconducibile precisamente alla responsabilità che il giardiniere ha nei confronti del proprio giardino. James E. Higgins ha approfondito l'analisi di questa figura:

“The boy prince has not yet realized that he has already had a garden of his own, even though it consisted of but one rose. More important, he has not yet recognized that he has been in every sense of the word a responsible gardener (...) In his final writings, the garden emerges as the culminating symbol for his life and thought, because at the center of the garden stands the gardener-the one who cares for the flowers, the trees, and the shrubs (...) If perchance we forget Saint-Exupéry's sobering words concerning our responsibility to the world in which we find ourselves, we have other people to remind us: Albert Schweitzer, Chief Seattle, Martin Buber, and Rachel Carson to name but a few.”²³

²¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Vol de nuit*, p. 103

²² SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, p. 149

²³ HIGGINS J. E., *The Little Prince. A reverie of substance*, New York: Twayne; London: Prentice Hall International, 1996, XIII, (Twayne's masterwork studies; 150), pp.60-61

Higgins azzarda addirittura un paragone con *Candide* di Voltaire:

“Remember, too, the last sentence of Voltaire’s *Candide*, a tale that resembles *The Little Prince* in many ways: “‘Tis well said’, replied Candide, ‘but we must cultivate our gardens’”²⁴

Allo stesso modo deve agire il pastore, figura pacifica e rassicurante, responsabile della salvezza dell’intero “gregge umano”. Il pilota Fabien, ad esempio, si sente il pastore delle città che sorvola e considera le persone come membri del proprio gregge, al pascolo:

“Il eût pu croire aussi, dans ce calme, faire une lente promenade, presque comme **un berger**. **Les bergers** de Patagonie vont, sans se presser, d’un troupeau à l’autre: il allait d’une ville à l’autre, il était le **berger** des petites villes”²⁵

“Quel monde bien rangé aussi - 3000 mètres. Rangé comme dans sa boîte **la bergerie**”²⁶

Anche il protagonista di *Pilote de guerre* si sente, a suo modo, pastore:

“...maintenant que j’ai débarqué sous mon nuage, je l’épouse dans le soir comme **un berger** qui, d’un coup d’oeil, **recense, rassemble et noue le troupeau**”²⁷

²⁴ IDEM, p. 62

²⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Vol de nuit*, pp. 17-18

²⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 15

²⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, p. 174

In *Vol de nuit* la metafora del pilota-pastore è presente nella variante dello *chevrier*, ma il messaggio fondamentale non cambia:

“Le pilote, à l’avant, soutenait de ses mains sa précieuse charge de vies humaines, les yeux grands ouverts et pleins de lune, **comme un chevrier**”²⁸

In altre situazioni, meno specificatamente legate al volo, il tema del *berger* si ripresenta, come a significare il bisogno di protezione che caratterizza ciò che è debole, fragile e delicato, da una parte, e un istinto protettivo quasi materno, dall’altra. L’infedeltà al proprio compito viene considerata una grave mancanza:

“...il veillait ses amours comme **un berger**...”²⁹

“Le fil de la vierge de mon amitié te liait à peine: **Berger infidèle** j’ai dû m’endormir”³⁰

“Ou bien il me semblait être gardé par mon feu débonnaire comme par **un chien de berger actif, fidèle et diligent**, et qui faisait bien son ouvrage”³¹

“J’avais marché à travers le désert vers une escale bienheureuse, et j’en étais récompensé par ce grand feu, qui dansait devant moi, pour moi, **sa danse de chien de berger**”³²

²⁸ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Vol de nuit*, p. 182

²⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 35

³⁰ IDEM, p. 153

³¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, p. 71

³² IDEM, p. 72

In *Pilote de guerre* il doppio tema di *pastore-gregge* ritorna con particolare frequenza. Ciò è motivato probabilmente dalla consapevolezza che la popolazione, nella Francia occupata, era completamente allo sbaraglio. Abbandonati a sé stessi, gli uomini vagavano senza meta nel più completo disordine, come un gregge senza pastore:

“Alors elle, la belle-soeur et les sept enfants, soumis à des problèmes au-dessus de leurs forces, renonceront à décider quoi que ce soit, et s’assièront sur le bord de la route pour attendre **un berger**. Mais **les bergers...Ça...Ça manque étonnamment de bergers!**”³³

Il disordine dell’esodo dei civili, visto dall’aereo, somigliava ad una incontrollata fuga di pecore in preda al panico:

“Nous assistons, Dutertre et moi, à des initiatives **de moutons**. Et **ces moutons** s’en vont dans un formidable tintamarre de matériel mécanique”³⁴

“Et s’en vont **ces moutons sans berger**”³⁵

Il gregge raccoglie in sé individui fragili e indifesi, bisognosi di protezione. Questa riflessione sta alla base dell’associazione pecore-donne-bambini:

“Il n’est point **de berger pour les femmes ou pour les enfants**, mais il n’en est point non plus pour les hommes”³⁶

³³ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, p. 105

³⁴ IDEM, p. 105

³⁵ IDEM, p. 110

³⁶ IDEM, p. 121

Correlata alla figura del pastore è quella piuttosto frequente del *troupeau*, termine usato per designare, con delicatezza, la fragilità del popolo in fuga. Ed ecco che le persone diventano un “*lamentable troupeau*” che si accalca, inconsapevolmente, davanti ad un “*abattoir automatique*”, che non è altro che l’immenso e spietato mattatoio della guerra:

“Plus loin, au hasard des campagnes, de temps à autre, des chasseurs ennemis volant bas cracheront une rafale de mitrailleuses sur **ce lamentable troupeau**”³⁷

“Il s’agit **d’un immense troupeau** qui piétine, fourbu, devant **l’abattoir**”³⁸

“Pourquoi fonçons-nous, avec une conviction inébranlable, vers **un abattoir automatique?**”³⁹

“La nuit qui se fait parquera cette foule en vrac dans son étable de malheur. **Le troupeau se tasse**”⁴⁰

³⁷ IDEM, p. 107

³⁸ IDEM, p. 112

³⁹ IDEM, p. 129

⁴⁰ IDEM, p. 178

Saint-Exupéry osserva sorpreso che gli incursori nemici, che effettuano devastanti raids aerei sulla Francia, non insistono eccessivamente con la distruzione ma si limitano a lanciare degli avvertimenti, come cani che inseguono il gregge per far accelerare la sua andatura:

“Mais le plus étonnant est que, d’ordinaire, ils n’insistent pas (...) C’est une sorte de luxe, quelque chose comme un conseil. Ou le geste du **chien qui mord au jarret pour accélérer le troupeau**”⁴¹

In realtà le immagini delle pecore e del gregge non sono le uniche metafore aventi per protagonisti degli animali: diversi esempi testimoniano la naturale associazione di idee, che sorgeva spontanea in Saint-Exupéry, tra la vita umana e quella animale.

Il corpo viene paragonato ad un cavallo, che sembra dotato di una volontà propria, indipendente da quella dell’individuo:

“Mon corps craint les coups (...) Quand je ne le surveille pas, il oblique à gauche. Il tire sur la gauche, **à la façon d’un vieux cheval** qui se méfierait, pour la vie, de l’obstacle qui l’a, une fois, effrayé”⁴²

In *Terre des hommes* è il sergente, destato affinché si prepari, ad essere descritto come un cavallo che viene svegliato per farlo lavorare:

“...on réveillait aussi **un cheval aveugle** afin qu’il tirât sa meule”⁴³

⁴¹ IDEM, p. 107

⁴² IDEM, p. 41

⁴³ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 164

Ed anche l'aereo è comparabile ad un cavallo che obbedisce ai comandi del pilota-fantino:

“...j’imagine mon appareil pulvérisé. Mais il répond toujours aux commandes, et je le relève, **comme un cheval**, en tirant durement sur les rênes”⁴⁴

“Il corrigea sa route à la boussole. Il se sentait bizarrement rejeté au large, vers la droite, comme **une jument ombrageuse**”⁴⁵

I movimenti goffi dell'aviatore, nell'oscurità, suggeriscono allo scrittore il paragone con un orso:

“Prévot remue dans l'ombre comme **un ours**, s'ébroue, s'avance”⁴⁶

La sete sofferta da Saint-Exupéry e Prévot, durante i giorni trascorsi nel deserto, li spinge, una volta ricevuta l'acqua, a berne grandi sorsi, come solitamente fanno i vitelli:

“Et maintenant, nous buvons à plat ventre, la tête dans la bassine comme **des veaux**”⁴⁷

⁴⁴ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 156

⁴⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 113

⁴⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 117

⁴⁷ IDEM, p. 156

In *Vol de nuit*, Rivière viene a più riprese descritto come un leone, poiché ne possiede, o almeno ne possedeva in passato, la forza e l'autorità:

“...Rivière ressentit cette vive douleur au côté droit, qui, depuis quelques semaines, le tourmentait (...) Il se sentait, une fois de plus, ligoté comme **un vieux lion**, et une grande tristesse l’envahit”⁴⁸

“Et Robineau, debout devant lui, n’osait plus parler. **Le lion**, même abattu, l’intimidait”⁴⁹

L’attività febbrile degli esseri umani, a volte, li rende molto simili ai topi:

“Je revoyais les grandes armoires solennelles de la maison (...) La vieille gouvernante trottait **comme un rat** de l’une à l’autre”⁵⁰

I paesi e le città, sconvolti dalla guerra, diventano trappole per topi; in balia del nemico, e braccati come prede, gli abitanti fuggono disordinatamente:

“Vous êtes **la souris** enfermée dans l’ombre du rapace”⁵¹

“Un village, au cours d’une guerre, n’est pas un noeud de traditions. Aux mains de l’ennemi il n’est plus **qu’un nid à rats**”⁵²

⁴⁸ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Vol de nuit*, p. 83

⁴⁹ IDEM, pp. 176-177

⁵⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, pp. 64-65

⁵¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, p. 63

⁵² IDEM, p. 81

Anche il brulicare degli insetti viene generalmente associato al disordine; è così che nasce la metafora del *formicaio* umano:

“Vous étiez ce biologiste étudiant, derrière le hublot, **la fourmilière humaine**”⁵³

La Francia intera somiglia ad un formicaio sventrato e semi-distrutto dal nemico:

“Où la France montre le désordre sordide **d’une fourmilière éventrée**”⁵⁴

“On avait donné dans le Nord un grand coup de pied dans **la fourmilière**, et les fourmis s’en allaient”⁵⁵

Come le formiche, anche gli uomini dedicano tutta la vita ad eseguire il compito che è stato loro assegnato:

“...ces hommes qui se croient des hommes, et qui cependant sont réduits, par une pression qu’ils ne sentent pas, comme **les fourmis**, à l’usage qui en est fait”⁵⁶

⁵³ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 67

⁵⁴ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 95

⁵⁵ IDEM, p. 100

⁵⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 150

In alternativa al *formicaio*, Saint-Exupéry ricorre alla metafora del *termitaio*, rivestendolo di analogo significato:

“Nous avons glissé - faute d’une méthode efficace - de l’Humanité, qui reposait sur l’Homme - vers **cette termitière**, qui repose sur la somme des individus”⁵⁷

Il pilota che sorvola i centri abitati ne percepisce la presenza non solo visivamente ma anche uditivamente; il cielo si riempie letteralmente di voci e di scambi di comunicazioni fino a diventare chiassoso come una voliera:

“Par désœuvrement, je m’empare d’un écouteur et tombe dans **une volière** pleine d’un tumulte d’oiseaux”⁵⁸

“Toute l’Europe rassemblée, **capitales aux voix d’oiseaux** qui échangent des confidences”⁵⁹

Gli aerei nemici, avvistati da Saint-Exupéry, diventano nel suo immaginario uno sciame di vespe velenose, pronte ad affondare il loro mortale pungiglione nel corpo dell’avversario inerme:

“- Avez-vous entendu? Six chasseurs, six, à l’avant-gauche! (...) Là, je les vois! Petits. **Un essaim de guêpes empoisonnées**”⁶⁰

⁵⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, p. 209

⁵⁸ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 118

⁵⁹ IDEM, pp. 118-119

⁶⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, p. 49

“J’ai failli, voici dix minutes, disparaître, et je n’ai rien à raconter, sinon ce passage de **guêpes minuscules** entrevues pendant trois secondes”⁶¹

“Lorsque j’ai aperçu les chasseurs ai-je songé à de tendres soupirs? J’ai songé à des **guêpes pointues**”⁶²

Sempre in *Pilote de guerre*, i nemici che piombano sulle prede vengono paragonati anche ad un gruppo di aquile a caccia:

“Je pense... Je pense cependant “Ils tirent trop haut!” et renverse la tête pour voir basculer vers l’arrière, comme à regret, **une tribu d’aigles**”⁶³

ed al cobra che, con scatto fulmineo, inietta il suo veleno mortale nel corpo della vittima:

“A l’instant même où vous connaîtrez qu’il y a combat, le chasseur ayant lâché son venin d’un coup, comme **le cobra**, déjà neutre et inaccessible, vous surplombera”⁶⁴

“**Ainsi le cobra** s’est déjà replié, quand le venin pénètre au coeur, et quand le premier muscle du visage grimace. **Le Groupe de Chasse** ne tue pas. Il sème la mort”⁶⁵

⁶¹ IDEM, p. 61

⁶² IDEM, p. 88

⁶³ IDEM, p. 149

⁶⁴ IDEM, p. 64

⁶⁵ IDEM, p. 64

Gli insetti ritornano ancora in altre situazioni, non direttamente concernenti il volo:

“Les horizons vers lesquels nous avons couru se sont éteints l’un après l’autre, comme **ces insectes** qui perdent leurs couleurs une fois pris au piège des mains tièdes”⁶⁶

“Et l’on reste là, immobile, sous ce regard, comme **un insecte** orné d’une épingle au travers du corps”⁶⁷

Frequente è, poi, la presenza di metafore e similitudini relative alla *bête* (o, in alternativa, al *fauve*). Saint-Exupéry mette spesso in luce il lato animale che esiste negli uomini e che emerge prepotentemente in situazioni di particolare tensione o pericolo:

“Il bandait ses muscles, telle **une bête** qui va sauter”⁶⁸

“Sa bouche s’entrouvrit, et ses dents brillèrent sous la lune comme celles **d’un jeune fauve**”⁶⁹

“Tout à l’heure, le vent me chassait à courre et, pour le fuir, je tournais en rond comme **une bête**”⁷⁰

⁶⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 108

⁶⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 160

⁶⁸ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 36

⁶⁹ IDEM, p. 183

⁷⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, pp. 148-149

Talvolta la bestia sembra celarsi dentro all'uomo come un'entità autonoma da esso separata e che agisce indipendentemente dalla sua volontà:

“Il savait bien ne pas souffrir non plus, mais sans doute **quelque bête** en lui était blessée dont les larmes étaient inexplicables”⁷¹

In un caso estremo si assiste allo sdoppiamento tra il corpo, la *bête*, e la coscienza umana che lentamente se ne separa e lo abbandona:

“Ta conscience peu à peu abandonnait les régions lointaines de ce corps qui, **bête** jusqu'alors gorgée de souffrances, participait déjà de l'indifférence du marbre”⁷²

In *Courrier Sud*, anche la donna, Geneviève, appare all'uomo come un animale selvaggio, attuando una regressione allo stato primitivo, in cui prevalgono ancora le impressioni istintuali sulla razionalità:

“La main sur le loquet et tournée à demi vers lui, elle lui semble **un animal sauvage**, prêt à fuir s'il bouge”⁷³

“Elle trouvera ce soir dans la volupté cette faible épaule, ce faible refuge, y enforcera son visage comme **une bête** pour mourir”⁷⁴

“Femme: la plus nue des chairs vivantes (...) Bernis ne se dit pas qu'elle est tendre ni qu'elle est belle, mais qu'elle est tiède. Tiède comme **une bête**”⁷⁵

⁷¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, pp. 87-88

⁷² SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, pp. 44-45

⁷³ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, pp. 57-58

⁷⁴ IDEM, p. 73

⁷⁵ IDEM, p. 102

La tempesta, infine, con la sua carica distruttiva, rappresenta per il pilota una bestia selvaggia e pericolosa da domare:

“...ces mains, fermées sur les commandes, pesaient déjà sur la tempête, comme **sur la nuque d’une bête**”⁷⁶

Essendo Antoine de Saint-Exupéry un attento osservatore del mondo naturale, nella sua doppia espressione di flora e fauna, era quasi inevitabile che sorgessero in lui spontanee associazioni di idee tra il comportamento umano e quello animale e vegetale. Non è un caso che l’aspetto più animalesco degli esseri umani emerga proprio nel momento della guerra: essa, infatti, con la sua enorme carica di violenza, riconduce le persone civilizzate a due principali categorie di appartenenza, i cacciatori ed i cacciati, ovvero i predatori e le prede, unici abitanti di un mondo primitivo e crudele. Di fronte a tale consapevolezza l’uomo dovrebbe ridimensionare l’opinione che ha di sé poiché, come lo scrittore dimostra ampiamente, egli è solo un’indifesa creatura in balia dei venti, siano essi atmosferici o di guerra. Attraverso le sue metafore, sempre molto efficaci, Saint-Exupéry è riuscito a portare alla luce gli invisibili legami che esistono tra tutti gli esseri, apparentemente molto diversi, che popolano l’universo.

⁷⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 71

Le ciel et la terre s'habillent

Come si è detto, la visione aerea del pianeta offre al pilota uno spettacolo impareggiabile, ignoto alla maggior parte delle persone. La particolarità delle descrizioni offerte da Saint-Exupéry non si limita, però, solo a questo. La diversa percezione del mondo offerta dalla velocità si trasforma, grazie alla sua innata sensibilità, in poesia e gli permette di elaborare metafore e similitudini ancora una volta sorprendenti.

Il pilota vede la terra, sotto di sé, come un corpo umano che respira, che si veste e sveste con abiti di mille colori, di molteplici sfumature. La continua variazione di luce e paesaggio suggerisce all'aviatore-poeta infiniti spunti per le sue descrizioni, alimentando ardite associazioni di idee e metafore.

Le prime tracce di questo procedimento descrittivo sono evidenti già in *Courrier Sud*, dove la terra si anima ed a poco a poco prende vita davanti ai suoi occhi e contemporaneamente “veste” la sua superficie:

“**La terre**, de là-haut, paraissait nue et morte, l'avion descend: **elle s'habille**. Les bois de nouveau la capitonnent, les vallées, les coteaux impriment en elle une houle: **elle respire**. Une montagne qu'il survole, poitrine de géant couché, se gonfle presque jusqu'à lui”¹

“Vous étiez si bien abritée par cette maison et, autour d'elle, par cette **robe vivante de la terre**”²

¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 25

² IDEM, p. 39

In *Terre des hommes* prosegue il processo di umanizzazione del pianeta, che copre il proprio “corpo” con della biancheria:

“Mais le plus merveilleux était qu’il y eût là, debout sur **le dos rond de la planète**, entre **ce linge aimanté** et ces étoiles, une conscience d’homme dans laquelle cette pluie pût se réfléchir comme dans un miroir”³

Oppure con la luce solare, percepita come un abito che riveste la pianura:

“Cette plaine où traînait encore le soleil, en coulées obliques, allongées, à chaque minute plus élimées, **ces vêtements d’or**, ça et là sur l’herbe, à chaque minute plus fragiles, plus transparents et qui ne s’éteignent pas mais s’évaporent”⁴

A volte, ricollegandosi al tipo di metafora precedentemente descritto, la terra appare invece come un’entità nuda ma non propriamente umana; essa, infatti, è rivestita di una scorza quasi arborea:

“Ainsi, en plain désert, sur **l’écorce nue de la planète**, dans un isolement des premières années du monde, nous avons bâti un village d’hommes”⁵

³ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 62

⁴ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 34

⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 37

In *Pilote de guerre* questa scorza si fa metallica, come a sottolineare la sterilità polverosa di un luogo privo di vita:

“Nous habitons, Prévot et moi, un paysage inhabitable, **vêtu de pierres noires** qui brillaient au soleil, un paysage tendu **d’une écorce de fer...**”⁶

La varietà dei paesaggi suggerisce a Saint-Exupéry metafore e similitudini costruite con tessuti e materiali di vario genere, tra i quali lana, seta e lino:

“Les vents alizés glissaient sans repos vers le sud. Ils essayaient la plage avec **un bruit de soie**”⁷

“Devant lui une terre vêtue de soleil, l’**étoffe** claire des prés, **la laine** des bois, le voile froncé de la mer”⁸

“Le même puits, le même sable en apparence et **les plis du sol** disposés de même. Mais, là-bas, c’était **le tissu des choses** qui était neuf”⁹

“Une pelouse unie épouse les courbes des volcans: ils ne sont plus désormais que douceur. Chaque fissure est recousue par **ce lin** tendre”¹⁰

⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, p. 108

⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, pp. 7-8

⁸ IDEM, p. 29

⁹ IDEM, p. 114

¹⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, pp. 56-57

“Mais notre terrasse aboutissait, dans toutes les directions, à une falaise qui croulait, à la verticale, dans l’abîme, **avec des plis de draperie**”¹¹

Frequente è l’uso della metafora del “manteau” per descrivere la copertura superficiale della terra, sia nel caso della descrizione delle pieghe della roccia, sia in quello delle dune del deserto:

“Mais des arêtes verticales, qu’à six mille d’altitude on frôle, mais des **manteaux de pierre** qui tombent droit, mais une formidable tranquillité”¹²

“Les sables sont d’abord déserts, puis vient le jour où, craignant l’approche d’un rezzou, nous y lisons les plis du grand **manteau** dont il s’enveloppe”¹³

Le sabbie, infatti, regalano all’osservatore l’impressione di trovarsi di fronte ad un tessuto increspato sotto l’azione dei venti, molto simile ad una “*nappe*”:

“Mais sur **cette nappe mal éclairée**, six ou sept hommes qui ne possédaient plus rien au monde, sinon leurs souvenirs, se partageaient d’invisibles richesses”¹⁴

¹¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 60

¹² SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 35

¹³ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 77

¹⁴ IDEM, p. 37

“Une étoile luisait déjà et je la contemplai. Je songeai que cette surface blanche était restée offerte aux astres seuls depuis des centaines de milliers d’années. **Nappe** tendue immaculée sous le ciel pur”¹⁵

“Cette **nappe de sable**, ces tertres et ces légères plaques de verdure ne composent plus un paysage, mais une scène”¹⁶

“A la minute où le soleil chavire où **la nappe** est rose...”¹⁷

“Mille kilomètres encore: il faut tirer à soi cette **nappe** immense”¹⁸

Saint-Exupéry traccia addirittura un filo invisibile di relazioni che lega una “*nappe terrestre*”, tesa sotto un melo, ad un’immaginaria “*nappe céleste*”, tesa sotto le stelle, come per raccoglierne l’eterea polvere:

“**Une nappe tendue sous un pommier** ne peut recevoir que des pommes, **une nappe tendue sous les étoiles** ne peut recevoir que des poussières d’astres”¹⁹

¹⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 61

¹⁶ IDEM, p. 154

¹⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 123

¹⁸ IDEM, p. 138

¹⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 61

Nel deserto, tappeto uniforme, il disegno delle dune varia costantemente come se la sabbia venisse “filata” da una mano invisibile, per ricomporsi in seguito producendo motivi nuovi e sempre diversi:

“...les dunes, prises de biais, **filent leur sable en longues mèches**, et chacune se débobine pour se refaire un peu plus loin”²⁰

La metafora dei “vêtements” della terra assume a tratti una valenza mistico-religiosa, come in *Terre des hommes*, dove l’orizzonte vuoto del deserto appare ricco di palazzi, che rappresentano l’unica speranza di salvezza per i due sventurati piloti, in preda ai miraggi:

“Au crépuscule le mirage meurt. **L’horizon s’est déshabillé** de sa pompe, de ses palais, **de ses vêtements sacerdotaux**. C’est un horizon de désert”²¹

In realtà la terra non è l’unico elemento descritto da Saint-Exupéry con termini legati a tessuti ed abiti: anche l’aria e la luce solare disegnano nel cielo la parvenza di un tendaggio che, aprendosi e chiudendosi, determinerebbe il naturale succedersi del giorno e della notte, grazie ad un movimento simile a quello di un sipario teatrale:

“Nous en reparlerons au lever du **rideau**, quand viendra le jour”²²

²⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 115

²¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, p. 138

²² IDEM, p. 123

Anche il mare di nuvole, osservato da vicino, assume la consistenza di una tenda:

“Les montagnards connaissaient aussi les mers de nuages. Il n’y découvraient cependant pas ce **rideau** fabuleux”²³

Il precedente riferimento al sipario teatrale è motivato dalla presenza ricorrente di altre metafore legate a teatro-scena-attori, che descrivono cielo e terra come un gigantesco palcoscenico teatrale, sul quale vengono rappresentate le storie dell’umanità. In realtà la scena è spesso vuota, come se stessimo osservando il pianeta in un’epoca primordiale, quando l’uomo non aveva ancora fatto la sua comparsa oppure un mondo dal quale egli si è estinto da lungo tempo:

“Les sables du Sahara, les rochers d’Espagne, étaient peu à peu retirés, comme des **vêtements de théâtre**, du paysage vrai qui allait disparaître”²⁴

“**Pourtant ce crépuscule...Toile de fond trop théâtrale** qui a servi déjà pour les ruines d’empire, les soirs de défaite et le dénouement de faibles amours, qui servira demain pour d’autres comédies. **Toile de fond** qui inquiète si le soir est calme, si la vie se traîne, parce que l’on ne sait pas quel drame se joue”²⁵

“**Le jour** à Cap Juby soulevait **le rideau** et **la scène m’apparaissait vide**. Un décor sans ombre, sans second plan”²⁶

²³ IDEM, p. 14

²⁴ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, pp. 33-34

²⁵ IDEM, p. 95

²⁶ IDEM, p. 114

“Le paysage monotone, qui fatigue le passager, est déjà autre pour l’équipage. Cette masse nuageuse, qui barre l’horizon, cesse pour lui d’être **un décor**”²⁷

“Cette nappe de sable, ces tertres et ces légères plaques de verdure ne composent plus un paysage, mais **une scène. Une scène vide encore**, mais toute préparée”²⁸

Tutta la vita umana è riconducibile, in ultima analisi, ad un’interpretazione di attori da palcoscenico:

“...vous entriez dans le monde par la porte magique - comme **dans un bal costumé**, un bal d’enfants - déguisée en épouse, en mère, en fée”²⁹

“Ma vie est serrée comme **un drame**”³⁰

È per questa ragione che l’immenso scenario del cielo, vuoto contenitore di stelle e di luce, aspetta solo la comparsa del primo attore, cioè del pilota sul suo aereo:

“...la nuit lui apparut vide **comme un théâtre sans acteur**”³¹

²⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 29

²⁸ IDEM, p. 154

²⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 39

³⁰ IDEM, p. 129

³¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 64

Così avviene anche sulla pista di atterraggio, quando si accendono i fari, come riflettori di scena, in attesa della comparsa della *vedette* dello spettacolo:

“Il manquait **l’acteur du music-hall**”³²

In *Le Petit Prince* Saint-Exupéry descrive la terra, vista dal cielo, come un astro popolato da un vero e proprio esercito di lampionai che progressivamente accendono le luci di tutti i continenti; il loro movimento è paragonabile alla coreografia di un balletto teatrale:

“Les mouvements de cette armée étaient réglés comme ceux d’un **ballet d’opéra**”³³

E il tema dell’*opéra* ritorna ancora in *Pilote de guerre*:

“...ce revolver ayant pris tout à coup, à ses propres yeux, un aspect trop pompeux comme un sabre **d’opéra-comique**”³⁴

Un’ultima considerazione sull’uso delle metafore relative al tessuto si impone di fronte al racconto dei voli di ricognizione compiuti dal protagonista di *Pilote de guerre*: il suo aereo, infatti, risulta visibile agli occhi del nemico a causa del fumo prodotto dal motore.

³² SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 107

³³ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Le Petit Prince*, p. 58

³⁴ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, p. 86

La scia bianca che l'apparecchio lascia dietro di sé diventa, nel ricco immaginario di Saint-Exupéry, di volta in volta una sciarpa o il velo di un abito da sposa:

“Ceux du sol nous distinguent à cause de **l'écharpe de nacre blanche** qu'un avion, s'il vole à haute altitude, traîne **comme un voile de mariée**”³⁵

“Les chasseurs sont guidés vers nous par la radio de bord (...), puis par le luxe ostentatoire de **notre écharpe blanche**”³⁶

Solo un'acuta sensibilità ed un grande spirito di osservazione potevano produrre metafore visive e tattili di tale impatto. Questa capacità di rivestire la terra di mille forme e colori originali resta una caratteristica fondamentale delle descrizioni di Saint-Exupéry. Esse sollecitano l'attenzione e chiamano in causa i cinque sensi per condurre il lettore attraverso una comprensione globale del mondo circostante. Non si tratta, dunque, soltanto di un arricchimento estetico, ma di una reale capacità di penetrare le cose, di scendere a fondo nel cuore della realtà.

³⁵ IDEM, p. 65

³⁶ IDEM, p. 66

Alla scoperta di un mondo prezioso

Antoine de Saint-Exupéry arricchisce spesso i suoi racconti con metafore legate all'oro, alle pietre preziose, ai gioielli.

Egli effettivamente percepisce i colori della terra, della natura, del cielo, della notte e delle stelle come se si trattasse della vetrina di un'oreficeria, che espone il suo campionario, facendolo risplendere sotto mille riflettori.

Ammettendo pure che egli faccia talvolta uso di metafore ormai entrate nell'uso comune (Es. Mais tu as des cheveux **couleur d'or**¹), è altrettanto vero che spesso ci si imbatte in sorprendenti descrizioni del tutto inattese, che costruiscono a poco a poco, intorno al lettore, un mondo prezioso e scintillante.

In *Courrier Sud* sono già presenti le prime tracce di questo procedimento descrittivo; il pilota, infatti, avanza lentamente nel cielo come se stesse faticosamente perforando del cristallo:

“On avance lentement en creusant son trou dans **un cristal dur**”²

La notte stessa appare all'aviatore come un gioiello o una miniera d'oro, che contiene un'infinità di altre pietre preziose ovvero le stelle:

“Cette nuit, elle était bleu sombre. Elle prenait, à la lumière de la lampe, une profondeur **de saphir**”³

“Ne serait-ce que cette étoile, **ce petit diamant dur**”⁴

¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Le Petit Prince*, p. 69

² SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 20

³ IDEM, p. 83

⁴ IDEM, p. 124

“De leur doigts délicats ils touchent les instruments, explorent le ciel magnétique, **sourciers qui cherchent la veine d’or**”⁵

“Les premiers astres tremblent comme dans une eau verte. Il faudra attendre longtemps encore pour qu’ils se changent **en diamants durs**”⁶

In *Vol de nuit*, Fabien e il suo compagno di volo si trovano faccia a faccia con le meraviglie del cielo notturno: esse rappresentano per loro un’irresistibile tentazione che, però, si rivelerà fatale poiché salire verso la luce degli astri significherà per loro non poter mai più ridiscendere. E tuttavia cedono al soprannaturale richiamo della bellezza e della pace del cielo notturno e, per pochi istanti, si sentono infinitamente ricchi nel possedere, esclusivi proprietari di tanta bellezza, i gioielli della volta celeste:

“Pareils à **ces voleurs des villes fabuleuses**, murés dans la chambre aux trésors dont ils ne sauront plus sortir”⁷

“Parmi **des pierreries glacées**, ils errent, infiniment riches, mais condamnés”⁸

⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 168

⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 113

⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 145

⁸ IDEM, p. 145

In *Le Petit Prince* le stelle acquisiscono un valore reale ed economico per l'uomo d'affari, che concepisce in termini materialistici l'intero universo, perdendo di vista il valore spirituale delle cose, che viene invece sottolineato dal pilota-narratore:

“Pour mon businessman elles étaient de **l'or**”⁹

La terra, o meglio la sabbia, assume a volte l'aspetto dell'oro:

“J'étais le premier à faire ruisseler, d'une main dans l'autre, comme **un or précieux**, cette poussière de coquillages”¹⁰

In altre occasioni, invece, quello del diamante:

“Toujours cet aspect de lave pétrie. Toujours cette dureté de **diamant noir**”¹¹

Anche l'apparizione di tenere foglioline nascenti su un albero si carica, per Saint-Exupéry, di una valenza simbolica importante: la nascita della vita in un mondo sterile ha il valore di un miracolo e la bellezza della natura è paragonabile allo splendore dei gioielli:

“Il y pousse trois feuilles vertes, et nous les caressons du doigt comme **des bijoux**”¹²

⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Le Petit Prince*, p. 87

¹⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, p. 60

¹¹ IDEM, p. 62

¹² IDEM, p. 82

Durante l'atterraggio dell'aereo, i riflettori illuminano un albero, rivestendolo dell'apparente consistenza del cristallo:

“On déplaça un réflecteur. Le faisceau invisible accrocha un arbre mouillé. Il miroita à peine, comme **du cristal**”¹³

In *Le Petit Prince* il serpente che si attorciglia intorno alla caviglia del protagonista (situazione apparentemente negativa) assume la parvenza di un braccialetto d'oro (elemento che attenua la drammaticità della scena). Al narratore, che concepisce la morte del Piccolo Principe come un viaggio di ritorno fino alle stelle, il serpente appare in chiave poetica, non nelle vesti di un portatore di morte, bensì di nuova vita:

“Il s'enroula autour de la cheville du petit prince, **comme un bracelet d'or**”¹⁴

Anche la luce, solare e non, viene a più riprese ricondotta al colore ed alle sembianze dell'oro, sia per quanto riguarda la consistenza stessa della luce, sia per quanto attiene invece gli effetti che essa produce:

“Officiers et soldats les plus courtois du monde passent de l'ombre à la lumière dure du projecteur, tour à tour visibles et invisibles. (...) Mon passage sera réglé en vingt minutes. (...) Je roule **sur cette route d'or**, vers une trouée sans obstacles”¹⁵

¹³ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 107

¹⁴ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Le Petit Prince*, p. 60

¹⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, pp. 114-115

“Mais Rivière hésitait, en face de **ce rayonnement**, comme un prospecteur en face de **champs d’or interdits**”¹⁶

“Il voyait des visages penchés dans **le sanctuaire d’or des lampes** du soir”¹⁷

“Toute la plaine s’est liée à moi, et tisse, autour de moi, un réseau fulgurant **de lignes d’or**”¹⁸

“Oro” diventano anche le luci degli scali, preziosi punti di riferimento per i piloti che navigano alla cieca nella notte scura; esse sembrano apparire dal nulla, come segnali di vita che improvvisamente rompono la monotonia del vuoto:

“**L’or est né du Néant**: il rayonne dans les feux de l’escale”¹⁹

La metafora della vetrina, scintillante di oggetti preziosi o di antichi reperti da museo, ricorre frequentemente, comunicando l’impressione che si ha, nell’osservare il mondo dal cielo, di sporgersi per ammirare gli ordinati cimeli delle civiltà umane passate e presenti:

“Murcie, Grenade couchées comme **des bibelots dans leur vitrine**”²⁰

“Neuf passagers, roulés dans leurs couvertures de voyage, s’appuyaient du front à leur fenêtre, comme à **une vitrine pleine de bijoux**”²¹

¹⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 118

¹⁷ IDEM, p. 130

¹⁸ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 147

¹⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 22

²⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 36

²¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 181

“Je ne vois, à la verticale, que **des bibelots** d’une autre époque, sous **un cristal pur** qui ne tremble pas”²²

“Je me penche sur **des vitrines de musée**”²³

“Je regarde la grande plaque miroitante de **ma vitrine**”²⁴

“Je suis entré dans ce paysage. **Finies les vitrines!**”²⁵

“Et comme la lune était haute et qu’il était temps de dormir, tu fermais la fenêtre et la lune brillait derrière la vitre. Et nous te disions que tu avais fermé le ciel comme **une vitrine** et que la lune y était prise et une poignée d’étoiles, car nous cherchions par tous les symboles...”²⁶

A questo proposito sono interessanti le osservazioni di G. Rubino:

“Il volo propizia un punto di vista elevato, grazie al quale il mondo appare come una totalità ordinata e delimitata, una molteplicità non dispersiva o schiacciante ma intessuta delle minuscole individualità di cui è composta. Lo sguardo che contempla la terra degli uomini può così assurgere a un’ecumenicità umanista, improntata insieme a tenerezza e distacco”²⁷.

²² SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 66

²³ IDEM, p. 66

²⁴ IDEM, p. 88

²⁵ IDEM, p. 137

²⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 43

²⁷ RUBINO G., op. citata, p. 62

Un esempio di questo tipo di descrizioni si può trovare in *Courrier Sud*, in cui Saint-Exupéry descrive case, canali e strade come giocattoli ordinatamente esposti in un'immaginaria vetrina:

“**Jouets des hommes** bien rangés dans **leur vitrine**. **Monde en vitrine**, trop exposé, trop étalé, villes en ordre sur la carte roulée...”²⁸

Le città, viste dall'alto, appaiono come cumuli di pietre preziose, che costituiscono un tesoro da ammirare:

“Buenos Aires, déjà, emplissait l'horizon de son feu rose, et bientôt lui paraissait de toutes ses pierres, ainsi **qu'un trésor fabuleux**”²⁹

Nel pensiero di Saint-Exupéry, la mente degli esseri umani è comparabile ad uno scrigno pieno di tesori, costituiti dai ricordi e da quanto è stato appreso nel corso della vita. Si tratta di oggetti preziosi, gelosamente conservati da ciascuno e tutti da scoprire:

“L'os dur du crâne était pour moi pareil à la **vieille caisse aux trésors**”³⁰

In *Vol de nuit*, la visita che Rivière compie nelle stanze dirigenziali della Compagnia, tra i polverosi registri dei voli effettuati, gli appare come una discesa nel cuore di una banca, che conserva un ingente patrimonio.

²⁸ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 15

²⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Vol de nuit*, p. 182

³⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, p. 98

In questo caso esso è rappresentato dalla ricchezza di vita e di esperienza che i registri conservano:

“Il pensait que chacun de ces registres accumulait mieux que de l’or: une force vivante. Une force vivante mais endormie, comme **l’or des banques**”³¹

Interessante si presenta, infine, la descrizione della guerra e della battaglia aerea fornita da *Pilote de guerre*, poiché essa fa continui riferimenti ai colpi indirizzati contro l’aereo del narratore come se si trattasse di oggetti preziosi:

“Chaque rafale de mitrailleuse ou de canon à tir rapide débite, par centaines, obus ou balles phosphorescentes, qui se succèdent comme **les perles d’un chapelet**”³²

“Évidemment, plus j’observe en oblique, plus les flocons noirs semblent entassés les uns sur les autres. (...) C’est pourquoi je découvre, serti au-dessus de nos fronts, **ce diadème monumental aux fleurons noirs**”³³

Il sacrificio degli equipaggi, di tante vite umane e di tante città consumato in nome della guerra, sembra a Saint-Exupéry inutile e spropositato, rispetto ai risultati ottenuti. Da qui nasce il paragone con il diamante bruciato per cuocere una mela:

“C’est comme si l’on brûlait **des diamants** pour cuire une pomme”³⁴

³¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Vol de nuit*, p. 77

³² SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, p. 146

³³ IDEM, p. 155

³⁴ IDEM, p. 79

Indubbiamente affascinato dallo splendore dell'oro e dei gioielli, Saint-Exupéry ricorre ad essi per descrivere le infinite bellezze del globo, che egli ammirava da una posizione privilegiata. Ancora una volta una lettura più attenta delle opere dello scrittore ha rivelato in lui l'esistenza di un animo profondamente poetico, che è stato spesso ingiustamente trascurato per soffermarsi soltanto sugli aspetti più propriamente didattici e morali dei suoi racconti.

Le luci del cielo e quelle della terra

Infiniti giochi di luci ed ombre popolano i racconti di Saint-Exupéry, a testimonianza di quanto essi erano importanti per i piloti nei primi decenni di volo pionieristico.

Il cielo e la terra si svestono e rivestono continuamente di luce e quest'ultima assume connotazioni molto diverse, come già in parte è emerso dalle precedenti analisi di metafore e similitudini relative alla notte ed ai paesaggi.

Ciò che maggiormente colpisce il lettore, a questo proposito, è però l'invisibile corrispondenza esistente tra le stelle del cielo e quelle delle case e delle città che si accendono sulla terra. Sembra nascere un dialogo tra di esse, quasi a negare la presenza di un limite, di una linea di demarcazione tra i due mondi, quello aereo e quello terrestre. Ed ecco che si invertono i ruoli e le lampade dei casolari diventano stelle lucenti che dirigono il volo dell'aviatore, mentre gli astri diventano lampade della notte:

“La lune... la lune, ô **la meilleure des lampes!**”¹

“Le Sahara se déliait dune par dune sous la lune. Sur nos fronts **cette lumière de lampe** qui ne livre pas les objets mais les compose, nourrit de matière tendre chaque chose”²

“...une nuit sombre où scintillaient seules, comme **des étoiles**, les rares lumières éparses dans la plaine”³

¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 113

² IDEM, p. 7

³ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 9

Quando i casolari si accendono di luci, è come se una nuova stella prendesse vita; ogni finestra buia, invece, diventa un astro spento:

“De loin en loin luisaient ces feux dans la campagne qui réclamaient leur nourriture. Jusqu’aux plus discrets, celui du poète, de l’instituteur, du charpentier. Mais parmi **ces étoiles vivantes**, combien de fenêtres fermées, combien **d’étoiles éteintes**, combien d’hommes endormis...”⁴

Il pilota disorientato cerca disperatamente segni della civiltà, in mezzo ai quali potrebbe nascondersi lo scalo da raggiungere. Le luci della pianura diventano per lui preziose stelle-guida, ma spesso lo ingannano poiché, se non si tratta della “stella” giusta, egli dovrà ricominciare il suo pellegrinaggio di speranza:

“Cisneros éteignait et rallumait son phare, mais la lumière dure, que nous surveillions, ne clignait pas, **incorruptible étoile**”⁵

“...la vraie lumière d’un phare, c’était, chaque fois, l’escale et la vie, puis il nous fallait changer d’**étoile**”⁶

“**Parmi tant d’étoiles** il n’en était qu’une qui composât, pour se mettre à notre portée, ce bol odorant du repas de l’aube”⁷

⁴ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, pp. 9-10

⁵ IDEM, p. 25

⁶ IDEM, p. 25

⁷ IDEM, p. 26

La città di San Julian diventa, a sua volta, prima un gruppo di luci e poi una manciata di stelle che brillano sulla terra:

“Il se retourna vers San Julian: ce n’était plus **qu’une poignée de lumières, puis d’étoiles**, puis se dissipa la poussière qui, pour la dernière fois, le tenta”⁸

Il pilota vola grazie all’osservazione del cielo ma anche a quella dei quadranti, che sembrano diffondere una luce analoga a quella stellare:

“...mais la majeure partie du temps je m’enferme bien dans le noir, parmi mes **minuscules constellations** qui répandent la même lumière minérale que les étoiles”⁹

Quando un aereo non atterrava entro i tempi stabiliti, si allertavano tutti gli scali interessati ed iniziava una frenetica ricerca nel cielo, nel tentativo di avvistare l’apparecchio. Quest’ultimo, per chi scrutava la volta celeste da terra, diventava a sua volta un punto luminoso tra le stelle, una specie di astro mobile da rintracciare per trarlo in salvo fuori dalla notte:

“On attendait, pour déclencher les projecteurs, de compter **une étoile de trop**, de la voir errer sans trouver de place parmi les constellations”¹⁰

⁸ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 20

⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 116

¹⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 107

Sarebbe superfluo concludere quest'analisi con ulteriori considerazioni sull'importanza che le luci, di qualunque natura esse fossero, rivestivano per i primi aviatori. È interessante, invece, osservare come Saint-Exupéry si senta evidentemente cittadino del cielo e della terra come se si trattasse di una doppia patria. Egli riconosce nella volta celeste le fattezze di oggetti conosciuti che appartengono alla terra e viceversa, costruendo tra i due mondi, apparentemente tanto diversi, una perfetta equivalenza. Il cielo diventa, così, per lui una seconda dimora, deserta, della quale il pilota ha il privilegio di essere l'esclusivo ed unico abitante.

La dimora, una realtà in bilico tra due mondi

Si è lungamente parlato della visione dinamica della vita che aveva elaborato Saint-Exupéry e della metafora della casa-nave. Il tema della dimora ricorre frequentemente nei racconti dello scrittore e assume di volta in volta diverse forme e significati. Per un uomo che non poteva mettere radici, non esisteva una sola casa ma molteplici. La terra, che ospita amorevolmente gli uomini tra le sue “braccia”, era la sua dimora, così come il cielo:

“Il se souvient d’avoir ressenti avec une évidence soudaine que ce paysage, ce ciel, cette terre étaient bâtis à la manière **d’une demeure**.
Demeure familière, bien en ordre”¹

Bernis, sul punto di precipitare col proprio aereo, riceve una fulminea illuminazione che gli permette di vedere e capire la verità delle cose. Egli comprende, improvvisamente, di essere abitante della terra come se si trattasse di una dimora e proprio nel momento in cui ne coglie il senso e l’importanza, egli rischia di esserne allontanato per sempre:

“L’avion a repris son poids vers la terre. Voici Bernis ruiné. Une seconde encore, et de **cette maison bousculée**, et qu’il vient à peine de comprendre, il sera rejeté pour toujours”²

¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, pp. 26-27

² IDEM, p. 27

La notte, elemento con il quale i piloti devono venire a patti per sopravvivere e per portare a termine il proprio compito, diventa per loro una dimora, un mondo abitabile:

“La nuit: **cette demeure...**”³

Saint-Exupéry provava nei confronti della casa un’attrazione comprensibilmente motivata dalla ricerca di un rifugio, di una sicurezza, di un punto fermo.

Ed ecco che il deserto, pur nella sua sterilità ed ostilità rappresenta per lo scrittore una casa, che si popola della presenza delle rare carovane che lo attraversano. Saint-Exupéry ha imparato ad amare il deserto e da esso ha appreso molte importanti verità. La sabbia delle dune era per lui una scuola di vita, oltre che una presenza avvolgente:

“Le désert n’est plus **une maison vide**: une caravane maure aimante la nuit”⁴

“Sur le désert règne un grand silence de **maison en ordre**”⁵

Courrier Sud è, però, l’opera in cui emerge più prepotentemente il problema della casa. Dopo la morte del figlio di Bernis e Geneviève la casa diventa una presenza dolorosa, portatrice di ricordi troppo strazianti da accettare. I mobili non appartengono più soltanto alla loro dimora ma sono diventati parte di loro stessi.

³ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 7

⁴ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 82

⁵ IDEM, p. 83

Essi, infatti, costituiscono l'arredamento della loro vita:

“Tout son passé défait. Ce salon qu'une longue patience a composé. Ces meubles déposés là, non par l'homme, par le marchand, mais par le temps. **Ces meubles ne meublaient pas le salon, mais sa vie.**”⁶

“Et tu vas lui vider sa vie comme **on vide un appartement** de mille objets que l'on ne voyait plus mais qui le composent”⁷

Le giornate, vissute tanto intensamente dai piloti, diventano esse stesse dimora abitabile. Il corso del tempo si riempie di avvenimenti come una casa si arreda con i mobili:

“Le jour s'écoulait nu et non **meublé d'événements**”⁸

“La journée devient **maison bien lustrée**, planche bien polie, oxygène bien débité”⁹

Estremamente particolare è, infine, il discorso relativo alla casa che Saint-Exupéry utilizza per raccontare l'esperienza dello schiavo Bark. A partire dal momento del rapimento e della riduzione in schiavitù, nel corpo di Mohammed ben Lhaoussin coabitano due diverse identità, quella dell'uomo libero e quella, imposta, dello schiavo.

⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 65

⁷ IDEM, p. 67

⁸ IDEM, p. 115

⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 35

Il suo cuore, che in origine ospitava Mohammed, è rimasto “disabitato”, come una casa, per lungo tempo e tuttavia Bark ha conservato il posto vuoto di Mohammed in vista di un suo futuro ritorno:

“Il conservait au Mohammed absent **cette maison** que ce Mohammed **avait habitée dans sa poitrine. Cette maison triste** d’être vide, mais que nul autre n’habiterait”¹⁰

Sia essa reale o interiore, terrena o celeste, la casa costituisce sempre un insostituibile punto d’approdo per il viaggiatore, che nella sua stabilità può ritrovare e riconoscere se stesso. Il pilota, eterno giramondo, prova verso la dimora attrazione ed inquietudine, poiché essa rappresenta tutto ciò che egli vorrebbe di stabile e duraturo e tutto ciò che egli rifugge di ordinario ed opprimente. In bilico tra due mondi, l’aviatore è, al tempo stesso, cittadino del mondo e del nulla.

¹⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 100

La meccanica dell'universo

Antoine de Saint-Exupéry, come si è detto, dimostrò fin dall'infanzia una forte propensione per il lavoro manuale e l'elaborazione di curiose invenzioni. Questo interesse contribuì probabilmente a sviluppare in lui una visione "meccanica" del mondo, concepito in termini di perni e ingranaggi. Tale filosofia personale si ripercuote visibilmente sulle opere dello scrittore, che introduce sovente nelle proprie metafore termini come *machine*, *engrenage*, *mécanique* ed altri relativi al movimento dell'orologio:

“Notre monde est fait de **rouages** qui ne s'ajustent pas les uns aux autres”¹

In particolare l'autore ricorre alla metafora della macchina per avanzare una forte critica nei confronti dello Stato francese alle prese con la guerra. L'amministrazione non è altro che una *machine*, all'interno della quale gli uomini rivestono l'umile ruolo di ingranaggi. Essi non possono fare altro che ubbidire agli ordini e portare ciecamente a termine il proprio lavoro:

“Une administration est **une machine**”²

“Dans une administration parfaite, où l'homme joue **un rôle d'engrenage**, la paresse, la malhonnêteté, l'injustice n'ont plus occasion de sévir”³

¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 75

² IDEM, p. 76

³ IDEM, p. 76

“Aucun **rouage de la machine**, aucun colonel du service des réquisitions n’avait qualité pour agir autrement que comme **rouage**”⁴

“Ils obéissaient tous à un autre **rouage**, comme dans **une montre**”⁵

L’uso del termine *montre* ci induce necessariamente ad approfondire il messaggio che giace sotto la frequenza, non casuale, dei riferimenti a questo tipo di meccanismi ed all’orologiaio. Questa figura, assume un’importanza capitale come detentore dell’ordine in un paese alla deriva, com’era la Francia durante l’occupazione tedesca. Saint-Exupéry la paragona, infatti, ad una pendola che non viene più aggiustata dall’orologiaio. Nell’intero paese regnano il disordine, la devastazione ed il panico. Da qui l’immagine del cimitero di pendole morte, che non sono altro che uomini dispersi e disperati.. L’ingranaggio dello stato si è evidentemente inceppato e manca una figura centrale in grado di rimetterlo in funzione, manca qualcuno che possa aiutare il popolo:

“Et, dans cette **devanture d’horloger** enfui, **cet ossuaire de pendules mortes**. La guerre...on ne remonte plus les pendules”⁶

“Ce ne sont point les matériels qui sont en cause, mais **l’Horloger**. L’**Horloger** manque”⁷

“Mais dans une administration, conçue pour parer aux inconvénients de l’arbitraire humain, **les engrenages** refusent l’intervention de l’homme. Ils refusent l’**Horloger**”⁸

⁴ IDEM, p. 78

⁵ IDEM, p. 78

⁶ IDEM, p. 10

⁷ IDEM, p. 75

⁸ IDEM, p. 77

Anche l'aereo viene visto come un meccanismo simile all'orologio, di cui i meccanici si prendono cura:

“L'avion semble neuf. **Horlogerie** délicate à quoi touchaient les mécaniciens avec des doigts d'inventeurs”⁹

Il movimento degli uomini, le loro azioni, il passare del tempo, obbediscono anch'essi ad un'inesorabile disegno; sono anch'essi parte di un meccanismo. Talvolta il tempo sembra fermarsi in un'indeterminata attesa, per poi ripartire e riprendere il suo corso:

“Ainsi parfois le temps s'arrête. Le pilote s'immobilisa penché en avant sur sa chaise (...) Ses yeux fixaient un point entre le mur et lui (...) Puis un cri lointain fut le coup de pouce qui remit en marche **le mécanisme**”¹⁰

La pendola dell'orologio scandisce il passare del tempo ma non definisce solo un'intervallo temporale: per Saint-Exupéry la lancetta disegna anche uno spazio reale, corrispondente a quello descritto sul quadrante. Le due coordinate di spazio e tempo, quindi, finiscono col riunirsi e confondersi:

“**La grande aiguille de la pendule décrivait maintenant un espace mort**: tant d'événements auraient pu tenir dans cette **ouverture de compas**”¹¹

⁹ SAINT-EXUPÉRY A de, Courrier Sud, p. 11

¹⁰ IDEM, pp. 110-111

¹¹ SAINT-EXUPÉRY A de, Vol de nuit, p. 64

“La maison pouvait tenir encore mille ans, deux oncles, mille années durant, battant le long du vestibule avec **la lenteur d’un pendule d’horloge**, continueraient d’y donner le goût de l’éternité”¹²

In *Terre des hommes* il cielo intero viene descritto dal pilota-poeta come un gigantesco orologio astrale che segna le ore con il suo movimento apparente:

“Voici toutes les étoiles qui tournent lentement, **un ciel entier qui marque l’heure**”¹³

L’aviatore, testimone di tanto spettacolo, si riconosce nella figura dell’astronomo che scruta e studia la volta celeste, funzionante come un movimento meccanico:

“Moi aussi, comme **les astronomes**, je lis un livre de **mécanique céleste**”¹⁴

Sempre nel cielo notturno, le ore vengono letteralmente “tagliate” o “suddivise” dalla pendola di un orologio:

“Les nuits de Cap Juby, de quart d’heure en quart d’heure, étaient coupées comme par **le gong d’une horloge**”¹⁵

¹² SAINT-EXUPÉRY A de, *Pilote de guerre*, p. 92

¹³ SAINT-EXUPÉRY A de, *Terre des hommes*, p. 89

¹⁴ IDEM, p. 116

¹⁵ IDEM, p. 76

Saint-Exupéry, nel racconto dell'episodio in cui lui e Prévot precipitano nel deserto libico e vivono la terribile esperienza della progressiva disidratazione, utilizza ancora una volta la metafora dell'orologio. Quando i due dispersi giungono alla fine della scorta d'acqua, si aziona un immaginario orologio che scandisce le ore che li separano dalla morte e che ineluttabilmente ricorda loro l'esistenza del sottile filo che li lega alla vita:

“Mais dès la seconde où j'ai aspiré le fond du gobelet d'étain, **une horloge s'est mise en marche**”¹⁶

Esistono poi altri termini ricorrenti, utilizzati per descrivere immagini di vita e situazioni varie, che fanno riferimento a meccanismi di diverso genere, come *roues*, *coulisses*, *turbine* ed altri:

“Les premiers bonds sur l'air élastique s'amortissent et le sol enfin paraît se tendre, luire sous les roues comme **une courroie**”¹⁷

“Des oiseaux morts, de vieilles malles éventrées, des vêtements extraordinaires: un peu **les coulisses de la vie**”¹⁸

“Malheureusement, je contrôlais mal mon cerveau, il travaillait comme **une turbine**”¹⁹

L'uomo, schiacciato ormai sotto il peso di un mondo alla continua ricerca del lucro e del guadagno, viene sfruttato e costretto a lavorare in condizioni disumane.

¹⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 129

¹⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, pp. 13-14

¹⁸ IDEM, p. 123

¹⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 44

Questa situazione ha prodotto in lui un cambiamento, che lo ha via via privato della propria umanità per ridurlo ad una specie di macchina. Il raggiungimento di questa consapevolezza appare evidente in *Terre des hommes*, nella descrizione degli operai polacchi stipati su un vagone ferroviario:

“Et l’autre, qui n’est plus aujourd’hui **qu’une machine à piocher ou à cogner**, éprouvait ainsi dans son cœur l’angoisse délicieuse”²⁰

“Dans **quel moule terrible** ont-ils passé, marqués par lui comme par **une machine à emboutir**?”²¹

La naturale evoluzione di queste considerazioni è rappresentata da una riflessione sulla natura umana: come si può dedurre dalla filosofia di vita di Rivière, protagonista di *Vol de nuit*, gli uomini non sono altro che una materia indistinta, plastica e modellabile, priva di forma, sia essa cera, argilla, o altra sostanza. Essi, dunque, devono essere plasmati caratterialmente, in modo da acquistare spessore e resistenza:

“Maintenant **la glaise** dont tu es formé a séché, et s’est durcie, et nul en toi ne saurait désormais réveiller le musicien endormi ou le poète, ou l’astronome qui peut-être t’habitait d’abord”²²

“L’homme était pareil à **un tas de glaise**”²³

“Pourquoi **cette belle argile humaine** est-elle abîmée?”²⁴

²⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, p. 181

²¹ IDEM, p. 181

²² IDEM, p. 21

²³ IDEM, p. 180

²⁴ IDEM, p. 181

“Le mystère, c’est qu’ils soient devenus **ces paquets de glaise**”²⁵

“L’homme était pour lui **une cire vierge** qu’il fallait pétrir”²⁶

“Et les hommes sont **de pauvres choses**, et on **les crée** aussi”²⁷

Saint-Exupéry, in realtà, nutriva la massima stima nei confronti delle potenzialità umane e deprecava l’azione dei meccanismi sociali che penalizzavano gli uomini riducendoli ad animali da lavoro, soffocandone le più alte aspirazioni. Il suo messaggio emerge chiaramente e sempre attuale: bisogna necessariamente sottrarre Mozart bambino all’azione devastatrice dell’ingranaggio sociale. Solo così sarà possibile lasciare in eredità ai posteri il prezioso patrimonio dell’umanità.

²⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 181

²⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p. 47

²⁷ IDEM, p. 86

Il viaggio della vita

Nel capitolo relativo alla metafora della casa-nave, si è detto che Saint-Exupéry aveva una visione dinamica della vita, concepita come un viaggio. Sia quest'ultimo svolto in aereo, in nave o in treno, il movimento è la chiave di lettura prevalente dell'esistenza umana. A questo proposito, *Courrier Sud* si dimostra un'opera estremamente significativa:

“Si comprende come il fascino sprigionato da una esistenza così ricca di scoperte e cimenti stimoli un gusto incomprimibile del nomadismo, un bisogno febbrile di ripartire di continuo in direzione di un punto di fuga ignoto e indefinitamente sottratto, ma passibile di designazioni metaforiche: la fonte, il tesoro. L'impulso che genera la “quête” risale addirittura all'infanzia del protagonista e del narratore, insofferenti della vita sedentaria trascorsa nella dimora familiare, in mezzo ad abitudini e ritualità immutabili (...) Di qui l'esigenza imperiosa di sottrarsi a una “routine” così appiattita sulla superficie visibile delle cose per evadere oltre le mura domestiche, verso il rovescio misterioso dell'esistenza, adombrato ancora una volta da ulteriori emblemi figurativi: una stella, un tesoro nascosto in profondità insondabili...altrettanti sinonimi del valore.”¹

“Et soudain il lui apparut qu'il s'agissait encore **d'une croisière** et que toute sa vie s'était usée à tenter ainsi de fuir. Et le début du sermon l'inquiéta comme **le signal d'un départ**”²

“Il s'est préparé pour le lendemain comme **pour un voyage**. Il s'est embarqué pour le jour suivant **comme pour une Amérique**”³

¹ RUBINO G., *op. citata*, p. 65

² SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 90

³ IDEM, p. 15

Tutto *Courrier Sud* è pervaso da questa sensazione di essere in viaggio da una vita, di aver sempre cercato la fuga e di non volere, in qualche modo, tornare indietro alla monotonia ed alla secolare mediocrità delle abitudini. Anche il ritorno di Bernis da Geneviève, ormai malata, è una condizione temporanea; egli sa già che ripartirà per non tornare mai più:

“Il revenait **d’un voyage immense, d’un voyage confus**, dont on se souvient mal”⁴

G. Rubino spiega ancora:

“Ma in realtà il pilota non riesce ad approdare una volta per tutte al polo della stabilità, insufficiente da parte sua a bilanciare l’impulso al movimento”⁵

Saint-Exupéry fa spesso riferimento al treno ed alla percezione del mondo offerta al viaggiatore dalla velocità. Gli alisei, che soffiano rumorosamente intorno all’aereo, generano un’impressione simile a quella prodotta dal passaggio di un rapido:

“...ils étaient établis sur nous comme sur **le rapide en marche**”⁶

Gli aviatori che lavorano nel deserto e che scivolano continuamente dal fragore del volo alle brevi soste degli scali, sono come i viaggiatori di un rapido.

⁴ IDEM, p. 133

⁵ RUBINO G., *op. citata*, p. 71

⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 8

Tutto ciò che essi vedono, in realtà, non gli appartiene, poiché chi viaggia non può mettere radici, né possedere nulla se non fugaci immagini:

“Nous étions semblables à **ce voyageur du rapide**, plein du bruit des essieux qui battent dans la nuit, et qui devine, aux poignées de lumière qui, derrière la vitre, sont dilapidées, le ruissellement des campagnes, de leurs villages, de leurs domaines enchantés, dont il ne peut rien tenir puisqu’il est en voyage”⁷

L’unica compagnia, l’unico bagaglio che l’uomo può portare con sé nel viaggio della propria vita sono i ricordi, i sentimenti e la malinconia. Essi, talvolta, sono fardelli molto pesanti da portare:

“J’ai fait **mes bagages de souvenirs**”⁸

“Il la promenait, **ainsi qu’un bagage**, cette mélancolie”⁹

Durante la guerra, il numero degli aerei che venivano abbattuti e non facevano ritorno era molto elevato; nella migliore delle ipotesi, due equipaggi su tre venivano quasi matematicamente sacrificati. Agli occhi, commossi, di Saint-Exupéry, gli aerei scomparsi appaiono come bagagli tristemente perduti nel disordine generale:

“Le Groupe va nous perdre, comme **on perd des bagages** dans le tohu-bohu des correspondances de chemins de fer”¹⁰

⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, Terre des hommes, p. 76

⁸ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 135

⁹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de nuit, p.44

¹⁰ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 16

E' intorno al binomio mobilità-immobilità che ruota la visione exuperiana del viaggio, sia esso reale o metaforico. L'aereo, evidentemente, avanza costantemente nel cielo ma può accadere che esso incontri condizioni atmosferiche particolari, che veicolano l'impressione di un'apparente immobilità:

“L'**air immobile** a pris l'avion comme **une gangue**. Nul tangage, nul roulis et, de si haut, nul déplacement du paysage”¹¹

È il paesaggio che sembra muoversi ed andare incontro all'aereo e non viceversa. Il tempo trascorso in viaggio sull'apparecchio sembra, in realtà, un intervallo, una sospensione del movimento. L'aereo rappresenta per Saint-Exupéry il luogo della meditazione per eccellenza. Esso costituisce un eremo personale in cui rinchiudersi per pensare. La carlinga si popola, così, di mille volti e mille voci, di tutte le ricchezze della terra:

“Six heure encore d'**immobilité** et de silence, puis on sort de l'avion comme d'une chrysalide”¹²

In *Terre des hommes*, l'aereo di Saint-Exupéry e di Prévot, sul punto di prendere fuoco e di precipitare nel deserto, sembra paralizzato nell'aria e pericolosamente immobile, come imprigionato nel ghiaccio:

“Et, brusquement, nous éprouvâmes une sensation de rotation, un choc qui projeta encore par la fenêtre nos cigarettes, pulvérisant l'aile droite, puis rien. Rien **qu'une immobilité glacée**”¹³

¹¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 136

¹² IDEM, pp. 136-137

¹³ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, p. 121

Anche un incidente d'auto sembra congelare due vetture in un'immobilità eterna che ne interrompe il movimento, non solo nello spazio ma anche nel tempo:

“Je me retourne vers la route qui longe la piste: un peu de poussière fume, deux voitures rapides se sont tamponnées, prises tout à coup dans l'**immobilité comme dans les glaces**”¹⁴

Si può osservare che l'esigenza del viaggio, come destino personale, è sottolineata anche dal ricorrente riferimento al pellegrinaggio:

“J'étais pareil à **ce pèlerin** qui arrive une minute trop tard à Jérusalem”¹⁵

“Et voici qu'il me semble parvenir au terme **d'un long pèlerinage**”¹⁶

Il pilota viaggia come un pellegrino intorno al mondo e la sua ricerca, pur non essendo specificatamente di carattere religioso, assume colorazioni mistiche, come illustra Rubino riferendosi alla “quête” di Bernis, conclusasi tragicamente con la sua morte:

“...riemerge un Bernis alleggerito dalla gravità, malato d'assoluto, che torna a guardare avanti e in alto: verso la meta, il Graal, il tesoro, riassunto nella lucentezza preziosa e inatingibile di una stella lontana. (...) Ma il pilota finisce sulla terra, non nel cielo. E la “quête” resta irrisolta. Se esiste un segreto oltre e in fondo alle cose, colui che ha cercato di decifrarlo non è riuscito a coglierne il senso; e se lo ha trovato nell'ultimo tentativo, non potrà mai più comunicarlo”¹⁷.

¹⁴ IDEM, pp. 111-112

¹⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, Courrier Sud, p. 36

¹⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 197

¹⁷ RUBINO G., op. citata, pp. 71-72

Ed è ancora un'illuminazione di carattere divino che indica all'uomo la strada. Essa appare già tracciata da tempo e attende solo di essere percorsa:

“Une illumination soudaine semble parfois faire bifurquer une destinée. Mais l'illumination n'est que la vision soudaine, par l'Esprit, **d'une route lentement préparée**”¹⁸

Saint-Exupéry va ancora oltre: l'uomo è la propria strada. Esiste in lui una forza sotterranea che lo spinge a far emergere l' “Homme” che ha dentro e che deve prevalere sull' “individuo”. La piena realizzazione della vita umana richiede che tale strada vada percorsa fino in fondo:

“...l'individu n'est **qu'une route**”¹⁹

Non sappiamo se e cosa Bernis e Antoine de Saint-Exupéry abbiano trovato alla fine della loro strada, poiché non sono più tornati indietro per raccontarlo. Ci piace pensare, però, che entrambi siano riusciti a trovare, al termine del loro lungo viaggio, le risposte che cercavano. La loro ricerca assume un'importanza fondamentale, poiché essi hanno percorso un cammino che appartiene intimamente ad ogni essere umano.

¹⁸ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 60

¹⁹ IDEM, p. 192

Fuga dalla prigione

Nel capitolo precedente si è parlato dell'esigenza di Bernis di evadere dalla ripetitività di una vita ordinaria e legata alle abitudini. In realtà il discorso di Saint-Exupéry procede anche oltre, come ha giustamente rilevato G. Rubino:

“Proprio ad una prigione viene paragonato in effetti il paesaggio della terra natia, prima estensione analogica per eccellenza della dimora, nella già ricordata rievocazione in analessi iterativa dei ritorni di Bernis. È appunto dai luoghi d'origine che questi fugge da sempre. E il ritorno è deleterio in quanto riconduce, fra l'altro, alla casa, soffocante fin dall'infanzia”.¹

In effetti Saint-Exupéry ricorre frequentemente alla metafora della prigione per definire il ritorno del pilota al focolare domestico dal quale egli cerca di fuggire (mentre il viaggio di andata è riconducibile, come si è detto, ad una navigazione):

“Il eut peur d'en être reconnu, comme si cette voix en l'interpellant devait ressusciter en lui un Bernis mort, un Bernis sans ailes, un Bernis qui ne s'était pas évadé. Peu à peu, pendant le retour, un paysage se bâtissait déjà autour de lui, comme **une prison**”²

Anche i difficili rapporti tra Bernis e Geneviève vengono descritti in termini di prigionia e liberazione:

“Sans doute l'aimait-elle toujours, mais il ne faut pas trop demander à une faible petite fille. Il ne pouvait évidemment pas dire “je vous

¹ RUBINO G., *op. citata*, p. 68

² SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 33

rends votre **liberté**” ni quelque phrase aussi absurde, mais il parla de ce qu’il comptait faire, de son avenir. Et dans la vie qu’il s’inventait, elle n’était pas **prisonnière**”³

Quando Bernis passa vicino a Notre-Dame e ascolta il sermone del predicatore, è ancora di prigionia e schiavitù che si parla, come se quanto accade intorno al pilota non fosse altro che il riflesso del suo tormento interiore, della sua ossessione di fuga dalla prigione della propria vita:

“**O prisonniers**, comprenez-moi! Je vous délivre de votre science, de vos formules, de vos lois, de cet **esclavage de l’esprit**, de ce déterminisme plus dur que la fatalité. Je suis le défaut dans l’armure. **Je suis la lucarne dans la prison**. Je suis l’erreur dans le calcul: je suis la vie”⁴

Anche in un riferimento al deserto si fa cenno al tema della prigione:

“Il connaît pourtant **cet étouffement**. Nous l’avons tous connu. Tant d’images coulaient dans nos yeux: nous sommes **prisonniers** d’une seule, qui pèse le poids vrai de ses dunes, de son soleil, de son silence. Un monde sur nous s’est échoué”⁵

In alternativa alla *prison* egli utilizza anche il termine di *piège* come simbolo di costrizione e di pericolo:

“Et ce parc devenait **un piège**”⁶

³ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Courrier Sud*, p. 87

⁴ IDEM, p. 92

⁵ IDEM, p. 137

⁶ IDEM, p. 44

L'emblema del prigioniero che non riesce ad evadere è rappresentato, in *Terre des hommes*, prima di tutto dall'impiegato-tipo, dal burocrate ottusamente soffocato e congelato in una forma standard dalla quale ormai non può più liberarsi:

“Je surprénais aussi les confidences que l'on échangeait à voix basse (...) Elles montraient **les murs de la prison terne** dans laquelle ces hommes s'étaient enfermés (...) Vieux bureaucrate, mon camarade ici présent, nul jamais ne t'a fait **éva**der et tu n'en es point responsable”⁷

In seguito la scena si sposta nel deserto. Qui si trova l'uomo, a contatto con il vuoto e alla scoperta delle coscienze degli altri uomini, che si meraviglia di questa nuova percezione del mondo come un prigioniero appena liberato che scopre il mare:

“On est semblable à **ce prisonnier** délivré qui s'émerveille de l'immensité de la mer”⁸

È solo ad un livello superiore di coscienza, infatti, che si può assaporare la ritrovata libertà dei prigionieri:

“Mais il existe une altitude des relations où la reconnaissance comme la pitié perdent leur sens. C'est là que l'on respire comme **un prisonnier** délivré”⁹

⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, pp. 20-21

⁸ IDEM, p. 37

⁹ IDEM, p. 168

Nel terzo caso presentato in *Terre des hommes*, è l'ex-schiavo Bark (alias Mohammed ben Lhaoussin) l'emblema della libertà. Dopo una vita trascorsa in stato di prigionia, egli viene finalmente liberato dai piloti, che fanno una colletta per riscattarlo. Bark si vede già anziano e solo al mondo perché negli anni si sono sciolti i nodi delle relazioni che lo legavano al resto dell'umanità. Egli si ritrova non solo fisicamente ma anche metaforicamente nella condizione di un prigioniero appena liberato:

“Il était **libre**, mais infiniment, jusqu'à ne plus se sentir peser sur terre. Il lui manquait **ce poids des relations humaines** qui entrave la marche, ces larmes, ces adieux, ces reproches, ces joies, tout ce qu'un homme caresse ou déchire chaque fois qu'il ébauche un geste, ces mille liens qui l'attachent aux autres, et le rendent lourd”¹⁰

Terre des hommes insegna ai lettori anche un altro tipo di prigionia, quella cioè degli uomini sperduti nel deserto, che dipendono dalla terra e soprattutto dall'acqua per la propria sopravvivenza:

“Nous sommes **prisonniers** de ce cercle de fer: la courte autonomie de notre soif”¹¹

“Je ne me croyais pas **prisonnier** ainsi des fontaines (...) On croit que l'homme peut s'en aller droit devant soi. On croit que l'homme est **libre...**”¹²

¹⁰ IDEM, pp. 106-107

¹¹ IDEM, p. 127

¹² IDEM, p. 149

La prigionia nella quale il deserto rinchioda gli esseri umani è stata sperimentata personalmente da Saint-Exupéry, che ne ha conosciuto il profondo senso di oppressione:

“...nous étions, pilotes de ligne du Sahara, **prisonniers des sables**, naviguant d’un fortin à l’autre, sans revenir”¹³

Estendendo ad un livello universale queste considerazioni, la condizione umana sulla terra diventa paragonabile ad una specie di dolce prigionia, prodotta dalla fallace illusione di abitare un luogo migliore di quanto esso sia in realtà:

“...nous avons longtemps embelli l’image de **notre prison**. Cette planète nous l’avons crue humide et tendre”¹⁴

Essendo Saint-Exupéry un uomo amante della libertà, che rappresentava per lui un valore supremo da difendere, prigione e prigionieri ritornano in molte sue opere.

In *Vol de nuit* anche il cielo può trasformarsi in una prigione o addirittura in una trappola mortale, come nel caso di Fabien, poiché nasconde mille insidie e pericoli.

Fabien e il suo compagno, destinati ormai a vagare tra le stelle fino all’esaurimento della riserva d’ossigeno, senza speranza di ritorno, sono ricchi poiché possiedono una visione del firmamento negata agli altri esseri umani, ma devono in cambio pagare un prezzo altissimo. Infatti essi sono condannati.

¹³ IDEM, p. 75

¹⁴ IDEM, p. 55

Nel momento supremo, quando sono ormai prossimi alla morte, tutti i legami che trattenevano l'aereo, le invisibili braccia della tempesta, si sciolgono, regalando loro un'immensa quanto effimera libertà:

“Pourtant, mille bras obscurs l'avaient lâché. On avait dénoué ses liens, comme **ceux d'un prisonnier** qu'on laisse marcher seul, un temps, parmi les fleurs”¹⁵

In *Pilote de guerre*, invece, gli aviatori che partono per sacrificarsi, in nome di una guerra persa fin dall'inizio, sono paragonabili al corridore che parte svantaggiato perché trascina dietro di sé un peso da condannato ai lavori forzati, mentre i suoi avversari hanno le ali ai piedi:

“Le coureur va courir la course de sa vie contre des coureurs de sa classe. Mais il s'aperçoit, dès le départ, qu'il traîne au pied **un boulet de forçat**. Les concurrents sont légers comme des ailes”¹⁶

Sempre in *Pilote de guerre* anche il cielo si trasforma, ancora una volta, in prigione:

“Je jetterais avec plaisir un coup d'oeil sur les étalages, si Dutertre ne m'obligeait pas d'habiter **cette prison blanchâtre**”¹⁷

¹⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Vol de nuit*, p. 145

¹⁶ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, p. 86

¹⁷ IDEM, pp. 162-163

L'intera produzione artistica di Saint-Exupéry ruota intorno al miraggio della liberazione dall'oppressione della prigione e non poteva accadere diversamente poiché anche la sua vita fu imperniata sulla lotta per il conseguimento della libertà, sia essa personale, nazionale, universale o spirituale.

È lottando per la libertà che egli ha coerentemente sacrificato la propria vita ed essa costituisce indubbiamente uno dei messaggi più importanti che Saint-Exupéry ha lasciato in eredità a tutti gli uomini.

Verso l'infinito

L'intera esistenza di Antoine de Saint-Exupéry è inestricabilmente legata all'avventura del volo. Egli trascorreva ore ed ore sul proprio aereo ma sarebbe ingannevole fermarsi alle apparenze. L'apparecchio rappresentava per lui solo un mezzo e non il fine della propria ricerca, come ha giustamente osservato Alain Vircondelet:

“Mais l'avion, l'aventure aérospatiale, les dangers et l'inquiétude qu'ils provoquent ne sont pas décrits pour eux-mêmes. En d'autres termes, l'avion n'est pas l'objet, le truc pour véhiculer des effets émotionnels, il est l'outil apte à faire comprendre quelque chose du mystère humain”¹.

La grande avventura di Saint-Exupéry consiste, in realtà, nel tentativo di raggiungere l'infinito:

“Comme dans toute approche mystique, Saint-Exupéry a surtout connu le sentiment de l'abandon. Alors, tenir, résister, s'endurcir, braver, voilà la seule attitude possible. Il aime voler parce qu'il a l'intuition de se diriger vers l'infini, de pouvoir ainsi mieux l'atteindre”².

Quello che maggiormente stupisce nell'atteggiamento di Saint-Exupéry nei confronti di concetti come l'Infinito, l'Eternità ed il Nulla è la singolare percezione che egli sembra averne.

¹ VIRCONDELET A., *Antoine de Saint-Exupéry*, Paris, Julliard, 1994, p. 28

² IDEM, p. 26

L'uso di determinate metafore e, talvolta, della lettera maiuscola, per definirne l'estensione, induce a supporre che essi acquistino per lui una valenza al tempo stesso temporale e spaziale, fino ad arrivare ad un livello in cui spazio e tempo perdono il loro significato per confondersi in una sorprendente indeterminatezza:

“**L’or est né du Néant**: il rayonne dans les feux de l’escale”³

Tranne quest’eccezione presente in *Terre des hommes*, le metafore che offrono questo tipo di immagini appartengono tutte a *Pilote de guerre*, poiché esso rappresenta il compendio delle considerazioni che lo scrittore fece trovandosi a confronto con la tragedia della guerra. Mai come nei momenti di estremo pericolo, forse, l’uomo si trova a riflettere seriamente sul significato della vita umana e sul proprio destino. La guerra metteva apertamente in discussione il valore dell’esistenza e la visione aerea della folla allo sbaraglio, condannata quasi certamente all’annientamento, non poteva non suscitare in un animo sensibile, visioni apocalittiche del futuro.

In contrapposizione alla suddetta ricerca dell’infinito, perseguita da Saint-Exupéry, si prospettavano alla popolazione, minacciata di distruzione, solo il vuoto, la desolazione, il nulla e la morte eterna. Il fiume di civili che si riversava inutilmente nelle strade nella speranza di riuscire a fuggire era condannato. Si accalcava, senza rendersene conto, per accelerare la propria fine:

“C’est un peuple qui piétine de fatigue et d’ennui, **au seuil de l’éternité**”⁴

³ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Terre des hommes*, p. 22

⁴ SAINT-EXUPÉRY A. de, *Pilote de guerre*, p. 112

La porta dell'eternità appare ai suoi occhi come una presenza fisica, come un limite, una soglia da oltrepassare; oltre quell'ultimo confine, spazio e tempo perdono significato. Esso rappresenta l'ultima barriera, fisica e spirituale, dell'esistenza umana.

Questa stessa immagine ricorre nuovamente alla pagina successiva. Sorvolando la "processione" di civili in fuga, il pilota-scrittore ha la sensazione di assistere ad un inarrestabile esodo verso il nulla, percepito ancora una volta come un luogo da raggiungere, o meglio da non raggiungere, poiché esso implica l'annientamento totale dell'essere:

“Il n'est ici qu'une énorme ferraille inutile qui, en se délabrant à chaque kilomètre, en perdant des écrous, des vis, des plaques de tôle, charrie ce peuple, dans **un exode prodigieusement inutile, vers le néant**”⁵

Anche il pilota è destinato a percorrere quello stesso cammino verso l'eternità, che si snoda come una strada aerea, nel momento in cui si destreggia per sfuggire all'attacco dei caccia nemici. L'aereo è costretto a zigzagare disperatamente nel cielo, eppure Saint-Exupéry avverte una strana tranquillità, che sembra preludere all'accettazione del riposo eterno:

“**Il fait bien des zigzags le chemin vers l'éternité...** Mais ce chemin, qu'il me paraît tranquille!”⁶

⁵ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 113

⁶ IDEM, p. 136

Nel libro il protagonista riesce a salvarsi: Saint-Exupéry non poteva immaginare che presto sarebbe toccato personalmente a lui intraprendere il cammino verso l'eternità e che questa volta esso sarebbe stato senza ritorno.

Tutto quanto è stato detto e spiegato sulla visione della vita che Saint-Exupéry ha elaborato in tanti anni di volo, si potrebbe sintetizzare in un'unica metafora, estremamente significativa e poetica, quella che forse più di ogni altra rivela la consapevolezza che Saint-Exupéry aveva della precarietà dell'esistenza. Uomo passato attraverso le meraviglie del mondo e gli orrori della guerra, egli sviluppò una coscienza profonda, in grado di comprendere l'essenziale al di là delle apparenze. Egli riuscì mirabilmente a riassumere questi concetti con parole semplici, prese in prestito dal solo mondo che gli apparteneva, quello dell'aereo e del cielo infinito:

“Après tout, nous ne sommes qu'**un passage d'avion dans le soir...**”⁷

Al termine di questa lunga carrellata di immagini, si impone l'esigenza di trarre delle conclusioni e di ricostruire sommariamente un quadro generale dell'immaginario Saint-Exupériano.

Come si è detto, a causa della molteplicità di metafore di diversa natura presenti nelle opere esaminate, è difficile tentare di semplificare schematicamente l'universo descritto ma si può delineare, per ogni elemento, una rosa di immagini ricorrenti, ad esso collegate.

⁷ SAINT-EXUPÉRY A. de, Pilote de guerre, p. 145

Il cielo, onnipresente protagonista delle avventure dei piloti, si configura innanzitutto come ambiente non aereo, come sarebbe lecito aspettarsi, bensì liquido. Il volo dell'aviatore, conseguentemente, si trasforma in una traversata oceanica, costantemente minacciata dalla violenza dei flutti e dagli oscuri pericoli che si annidano tra le onde.

Al tempo stesso, però, l'aria viene percepita come un solido ostacolo che rallenta l'avanzare dell'aereo, fino ad assumere la consistenza di un muro di cemento o di una distesa di bitume.

Quando la resistenza opposta dall'aria diventa quasi insuperabile, essa viene paragonata al cristallo, del quale possiede le qualità di purezza e trasparenza ma anche l'estrema durezza.

La presenza delle nuvole suggerisce l'associazione di idee con un batuffolo di cotone o altro tessuto, nel quale l'aereo affonda, perdendo ogni possibilità di orientamento.

Le tempeste, che sconvolgono la quiete degli elementi, costruiscono intorno all'aviatore un immaginario edificio, spettacolo tanto affascinante quanto potenzialmente letale per chi dovesse rimanervi imprigionato senza scampo. In tali occasioni, numerosi termini specificatamente architettonici vengono impiegati per aumentare l'effetto visivo della scena.

La notte assume generalmente l'aspetto di una distesa liquida da attraversare e da penetrare, dotata di inarrivabili sponde nascoste dall'oscurità. Al suo interno si trovano le luci dei centri abitati e degli scali, immerse nel buio come fari che guidano i naviganti.

Cielo e terra costituiscono due mondi collegati tra loro da legami che restano invisibili per la maggior parte degli uomini ma che il pilota percepisce perché tanto le luci della terra, quanto le stelle del firmamento rappresentano per lui preziose ancore di salvezza nella notte.

L'acqua è, per Saint-Exupéry, veicolo dell'effimero. Essa rappresenta la metamorfosi continua, la perenne trasformazione e lo scorrere della vita. Per questa ragione essa diventa l'emblema del passare del tempo, lo specchio della memoria e del divenire. L'acqua, però, rappresenta anche la tentazione della morte e dell'oblio: le profondità oceaniche custodiscono misteriosi tesori e il segreto del riposo eterno. All'interno di un gigantesco "acquario cosmico" gli uomini si trasformano in creature marine o in naufraghi che tentano disperatamente di raggiungere la riva. La discesa negli abissi viene paragonata alla penetrazione del nuotatore, del tuffatore e del subacqueo nel mare. Il pilota che scopre i tesori della notte somiglia ai tuffatori indiani che recuperano le perle dalle profondità delle acque. Anche la terra e la campagna subiscono una metamorfosi che conferisce loro un aspetto fluido e diventano, esse stesse, fondo del mare.

Il deserto, che costituisce l'altro polo dell'universo exupériano, generalmente portatore di stabilità ed immutabilità (che si contrappongono alla dinamicità delle acque) può diventare a sua volta oceano e popolarsi di isole e naufraghi che, da un capo all'altro della sua vastità, cercano di stabilire un contatto umano.

Il deserto rappresenta un'ossessione, con il suo vuoto e la sua disperata assenza di vita e movimento. Le rocce costituiscono il cuore della terra e sono le mute testimoni del succedersi delle diverse ere geologiche. Il microcosmo desertico, vissuto da vicino, appare come un mondo primordiale e ostile che non tollera debolezze. Esso rappresenta l'assoluta sterilità e splende come un braciere rovente sotto il sole.

L'arsura e l'aridità penetrano nelle viscere della terra e nel corpo umano fino a prosciugarne ogni fonte di vita; quando tale processo giunge al termine si assiste alla perfetta identificazione tra interno ed esterno, nel momento in cui il cerchio di ferro della sete si stringe impietosamente intorno all'uomo.

Fuoco, brace, martello e incudine sono altrettanti simboli per descrivere l'incendio della guerra e la distruzione che esso produce. Gli uomini divengono inutili gocce d'acqua sacrificate per spegnere un'immensa fiamma inarrestabile. Ma la guerra non è solo fuoco, essa è anche un pericoloso albero che, da elemento positivo, assume connotazioni fortemente negative poiché avvolge e soffoca le città fino a stritolarle, nutrendosi, come un parassita, della loro linfa vitale.

Numerose sono le metafore inerenti il mondo naturale che offre una vasta gamma di immagini utili a descrivere il processo di regressione che, in alcune situazioni estreme, riduce gli uomini allo stato animale. Il mondo si popola, così di vespe e cobra, formiche e termiti, falchi e pecore. In un pericolo avvicendamento di cacciatori e cacciati si riassume il vero volto dell'umanità. Nel momento in cui regna il disordine, ciò avviene a causa dell'assenza di una figura centrale, di un'intelligenza ordinatrice, in grado di vegliare e di aggiustare gli ingranaggi della "macchina cosmica" che si sono spezzati.

Il giardiniere, il pastore e l'orologiaio rappresentano proprio coloro che devono prendersi cura degli uomini, difenderli e proteggerli contro la loro stessa violenza e forza distruttiva.

La scorza arborea, il baccello e la crisalide diventano emblemi della metamorfosi, che, da una condizione di morte apparente, conduce ad una rinascita. Analoga sorte attende il pilota, che subisce una trasformazione in seguito al periodo pre-natale vissuto nella sua "crisalide" personale, ovvero l'aereo.

Tale rapporto uomo-macchina può essere letto anche in una chiave diversa, come dipendenza del neonato nei confronti della madre. Lo stesso legame sussiste anche tra l'uomo e il ventre della terra, dal quale egli trae il suo nutrimento vitale.

La dimora, generalmente concepita come punto di riferimento fisso e stabile, come una realtà certa ed immutabile, diventa sorprendentemente dinamica e, allo stesso modo, è proprio come un viaggio (o, in alternativa, un pellegrinaggio) che viene descritta l'intera esistenza umana. La casa diventa al tempo stesso oggetto di attrazione e rifiuto poiché l'uomo è diviso tra la tentazione, perennemente irrisolta, della fuga e quella del ritorno, tra il dinamismo e la stabilità. Da questa consapevolezza nasce la metafora della casa-nave che, ancora una volta, solca le immaginarie acque della vita, trasportando, come equipaggio, le generazioni che si susseguono.

Il mondo, in ultima analisi, si configura come un'enorme vetrina all'interno della quale fanno bella mostra, in esposizione come gioielli o curiosità da museo, non solo i panorami offerti dalla Terra ma anche uomini e cose. Chi avesse la fortuna di ammirarli dall'alto, come un pilota, avrebbe l'impressione di osservare i reperti di un'antica civiltà. Il pianeta, al pari di una persona, indossa e sfoggia tessuti ed abiti multicolori, che ondeggiavano al soffiare dei venti e che ricoprono il suo corpo "nudo".

Cielo e terra sono uniti da mille fili che si corrispondono e che culminano nella perfetta corrispondenza tra il tessuto terrestre, che riveste il suolo e quello celeste, teso sotto le stelle, come per raccoglierne la polvere.

In alternativa, il mondo si fa anche immenso scenario teatrale; sul suo palcoscenico si interpretano infinite storie e si decidono i destini degli uomini. Il cielo diviene sipario e la luce emana da immaginari riflettori che preparano la scena per la rappresentazione successiva.

Filo conduttore di tutte le suddette descrizioni è un'innegabile sensazione di oppressione, legata alla percezione del mondo come una prigione. Essa è indipendente dalla situazione contingente: sia il pilota "immerso" nel liquido, imbrigliato nei filamenti delle nuvole o disperso tra le dune desertiche minerali e arroventate, il sentimento prevalente è quello della prigionia.

Ogni tentativo di evasione è destinato al fallimento, sulla terra, ma non si esclude la possibilità di trovare le risposte altrove, in un'altra dimensione o nell'eternità. Ed è ancora un viaggio quello che ci viene proposto, ovvero il raggiungimento di un'ultima sponda, dalla quale, questa volta, non si farà ritorno.

Appendice

Analyse comparative du roman Vol de Nuit¹ d'Antoine de Saint-Exupéry et de sa traduction Italienne Volo di notte² par Cesare Giardini: métaphores et comparaisons.

“Il est facile de mal traduire de l’Italien au Français et il est plus difficile, par rapport aux autres langues, de bien traduire de l’Italien au Français, parce que le traducteur reste toujours hypnotisé par les mots du texte original”³

affirme Danica Seleskovitch.

En effet les difficultés et les pièges qu’il faut surmonter dans la traduction sont nombreuses, même dans le cas de deux langues et deux cultures ayant des origines communes. Contrairement à ce que pensent la plupart des gens, la ressemblance entre l’Italien et le Français peut devenir un véritable obstacle puisqu’on court le risque d’adapter des tournures de la langue maternelle au lexique de la langue-cible en oubliant les inévitables différences. Il faut aussi se méfier des “faux-amis”, c’est-à-dire des malentendus qui peuvent naître d’une synonymie apparente.

¹ SAINT-EXUPÉRY A. de, Vol de Nuit, Paris, Gallimard, coll. “Folio” n. 4, 1990. D’ora in poi tutte le citazioni relative al romanzo rinverranno a questa edizione.

² SAINT-EXUPÉRY A. de, Volo di notte, trad. dal francese da Cesare Giardini, Arnoldo Mondadori Editore, 1932, 185 p.

³ SELESKOVITCH D.- LEDERER M., Interpréter pour traduire, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 1976

Vinay et Darbelnet⁴ avaient déjà affirmé en 1958 (et cette idée a été reprise en 1987 par Chuquet et Paillard⁵) que les deux techniques, les plus fréquentes, employées par les traducteurs sont la *transposition* et la *modulation* (qui sera très importante pour notre analyse).

Dans le premier cas il s'agit d'un procédé de traduction qui remplace une partie du discours par une autre: on garde le sens mais le signifiant doit être organisé selon les exigences de la langue-cible. La transposition ne traduit pas seulement toutes les parties du discours (nom, pronom, article, adjectif, verbe...) et toutes les catégories de la grammaire (sujet, p.verbale et compléments) mais aussi des paragraphes entiers.

La transposition nom/verbe, par exemple, devient nécessaire lorsqu'il faut remplacer la construction nominale, typique de la langue Française, par les verbes correspondants, préférés par la langue Italienne. Cette nominalisation exprimerait, selon les Français, des nuances que le verbe ne peut pas rendre: les informations contenues dans une proposition entière peuvent synthétiquement être transmises à travers le nom. On peut en dire de même de la transposition nom/adjectif dont on verra quelques exemples pendant l'analyse des métaphores et des comparaisons du roman analysé.

Si la transposition agit au niveau morpho-syntaxique, la modulation agit sur les catégories de la pensée: chaque langue organise sa propre vision de l'univers qui l'entoure, son point de vue sera donc différent par rapport à celui des autres cultures et cela demande, dans le cas de la traduction, des "variations", des "modulations", des "glissements de point de vue".

⁴ J.-P. VINAY-J. DARBELNET, Stylistique comparée du français et de l'anglais, 1958

⁵ H. CHUQUET-M. PAILLARD, Approche linguistique des problèmes de traduction, 1987

Ces modulations témoignent d'une perception de la réalité différente et elles deviennent de première importance dans la traduction d'un grand nombre de métaphores et de comparaisons.

Un traducteur doit faire face à de considérables difficultés lorsqu'il rencontre des passages métaphoriques qui risquent de perdre leur sens original, puisque la traduction littérale n'est pas possible. L'attitude de respect et de fidélité au texte de l'auteur appartient d'habitude à tous les traducteurs et pas seulement en matière de littérature.

Le linguiste américain Eugene A. Nida, dans son oeuvre Toward a science of translating (1964) insiste sur la nécessité d'une équivalence "dynamique", c'est-à-dire de sens, style et effet, afin de produire dans le lecteur du texte traduit les mêmes réactions psychologiques que l'auteur produit sur le public lisant la version originale.

Quand les métaphores et les comparaisons sont "universelles", elles peuvent aisément être comprises par toutes les cultures et elles ne posent pas de problèmes, en particulier s'il s'agit de deux langues européennes.

C'est là le cas d'Antoine de Saint-Exupéry, qui utilise presque toujours des images familières aux Italiens aussi bien qu'aux Français. En examinant, par exemple, quelques passages dans lesquels cet auteur décrit le ciel, les étoiles et les sentiments du pilote à leur égard, on peut se rendre compte du fait que la valeur métaphorique reste intacte:

- "On reste là à *mordre les étoiles*."⁶ "E si rimane lassù a *mordere le stelle*."⁷
- "Mais sa *faim de lumière* était telle qu'il monta."⁸ "Ma la sua *fame di luce* era tale che egli salì."⁹

⁶ Vol de nuit, p. 139

⁷ Volo di notte, p. 65

- “Ces nuages, au-dessous de lui, renvoyaient *toute la neige* qu’ils recevaient *de la lune*.”¹⁰ “Quelle nuvole sotto di lui, rimandavan *tutta la neve* che ricevevano *dalla luna*.”¹¹

Si, au contraire, on se trouve en présence de “métaphores culturelles” ou de “clichés” la traduction littérale n’est pas possible parce qu’ils peuvent être compris seulement par le lecteur qui appartient à l’univers culturel de l’auteur du texte.

Dans ce cas les solutions qu’on pourrait adopter sont multiples mais pas toujours adéquates. La solution idéale serait celle de maintenir le niveau métaphorique du texte en remplaçant la métaphore (ou la comparaison) par une figure du même genre, ayant un sens équivalent dans la langue d’arrivée (modulation métaphore/autre métaphore ou comparaison/autre comparaison).

Le roman examiné, qui raconte les aventures et les dangers des pionniers du vol de nuit aux prises avec les éléments naturels, la peur et la responsabilité, ne présente pas ce genre de problèmes, qui concernent surtout les textes qui utilisent des formes sociolectales ou idiolectales très marquées.

La langue de Saint-Exupéry, riche en images puisque la vue aérienne offre une vision du ciel et de la terre très particulière, est le reflet d’un milieu bien spécifique, celui de l’avion et de ses instruments, mais le registre utilisé révèle une langue correcte et hautement expressive, voire élégante, sans concessions aux caractéristiques du discours oral.

Au centre des métaphores et des comparaisons qu’on trouve souvent chez Saint-Exupéry, on peut remarquer la forte présence des éléments naturels (terre, eau, air et feu), avec une singulière attention pour la mer (ou l’océan) avec ses îles, ports et navires.

⁸ Vol de nuit, p. 139

⁹ Volo di notte, p. 65

¹⁰ Vol de nuit, p. 144

¹¹ Volo di notte, p. 66

Le nageur et le plongeur, en particulier, semblent bien traduire l'image de l'aviateur qui s'enfonce dans le ciel nocturne.

Le rivage, le phare et la plage représentent, aussi bien que le port, des lieux d'abordage sûrs et tranquilles, le repos après la lutte contre les orages et l'obscurité. La nuit, avec son pouvoir évocateur, son charme et son danger est à la fois amie et ennemie, et exerce sur le pilote une attraction irrésistible et mortelle. La présence de lune-lumière-étoiles est associée à des moments positifs, à la vie, à la joie, à l'amour et à la secrète communication qui s'établit entre les hommes qui vivent sur la terre et qui goûtent chaque soir la chaleur de leur maison et les pilotes, qui cherchent quelques signes amicaux de la présence humaine pour vaincre la peur et la solitude.

On observe encore des images liées aux montagnes, à la glace et à la neige, qui apparaissent plusieurs fois à côté de figures moins fréquentes mais toujours importantes comme: le théâtre et les acteurs, le lion, la bête, le paysan, la maladie, le lutteur, le forgeron, le menuisier, le peuple, l'or. La plupart de ces métaphores sont parfaitement traduisibles en Italien sans recourir à la modulation, comme dans les exemples suivants:

1. "Il était le berger des petites villes."¹² "Egli era il pastore delle piccole città."¹³
2. "Une ferme perdue (...) ce navire."¹⁴ "Una fattoria sperduta (...) quella nave."¹⁵
3. "Cette simple étoile dans l'ombre: l'isolement d'une maison."¹⁶ "Una semplice stella nell'ombra: l'isolamento di

¹² Vol de nuit, pp. 17-18

¹³ Volo di notte, p. 7

¹⁴ Vol de nuit, p. 18

¹⁵ Volo di notte, p. 7

¹⁶ Vol de nuit, p. 23

	una casa.” ¹⁷
4. “(...) et de tirer ses équipages , hors de la nuit, jusqu’au rivage.” ¹⁸	“(...) e di tirare gli equipaggi fuor dalla notte, sino alla riva.” ¹⁹
5. “Pour la première fois ce vieux luttteur s’étonnait de se sentir las.” ²⁰	“Per la prima volta quel vecchio lottatore stupiva di sentirsi stanco.” ²¹
6. “(...) amies d’enfance ennuyeuses mais chères, toutes ses petites infirmités d’homme.” ²²	“(...) amiche d’infanzia noiose e pur care, tutte le sue piccole infermità d’uomo.” ²³
7. “Ce corps n’était qu’une masse sombre.” ²⁴	“Quel corpo non era che una massa cupa.” ²⁵
8. “La ville n’est plus qu’un fond de mer.” ²⁶	“La città non è più che il fondo d’un mare.” ²⁷
9. “Et cette lune, sur toute la route, inépuisable: une fontaine de lumière.” ²⁸	“E quella luna, lungo tutta la strada, inesauribile: una fontana di luce.” ²⁹
10. “Et Robineau, debout devant lui, n’osait plus parler. Le lion (Rivière), même abattu, l’intimidait.” ³⁰	“E Robineau, in piedi dinanzi a lui, non osava più parlare. Il leone, benchè abbattuto, lo intimidiva.” ³¹

¹⁷ Volo di notte, p. 11

¹⁸ Vol de nuit, p. 28

¹⁹ Volo di notte, p. 12

²⁰ Vol de nuit, p. 28

²¹ Volo di notte, p. 13

²² Vol de nuit, p. 41

²³ Volo di notte, p. 18

²⁴ Vol de nuit, p. 70

²⁵ Volo di notte, p. 32

²⁶ Vol de nuit, p. 96

²⁷ Volo di notte, p. 43

²⁸ Vol de nuit, p. 118

²⁹ Volo di notte, p. 53

³⁰ Vol de nuit, pp. 176-177

³¹ Volo di notte, p. 78

On peut quand même remarquer une subtile différence: dans la troisième métaphore, Giardini a remplacé “ses” par “gli”, étant donné que la langue Française utilise souvent l’adjectif possessif au lieu de l’article défini.

Quelquefois la métaphore peut être traduite par la comparaison correspondante, afin de mieux expliquer le message (modulation métaphore/comparaison) :

1. ”On dressait une fête.” ³²	“Era come se si preparasse una festa.” ³³
2. “Ses lumières lui sembleraient vaines, lorsqu’il se lèverait, de jeune dieu, de leur poussière.” ³⁴	“Quelle luci, quando tra poco egli si sarebbe alzato, come un giovane Dio, dalla loro polvere, gli sarebbero parse vane.” ³⁵
3.”Je me sentais au fond d’un grand trou dont il était difficile de remonter.” ³⁶	“Mi sentivo come dentro un gran buco dal fondo del quale era difficile risalire.” ³⁷
4. “Ainsi la lutte perpétuelle du jardinier sur sa pelouse.” ³⁸	“Questa mia è simile alla lotta continua del giardiniere sul prato.” ³⁹
5. “C’étaient des hommes du même bord, qui éprouvaient le même désir de vaincre.” ⁴⁰	“Erano come uomini imbarcati sulla stessa nave che provano uno stesso desiderio di vincere.” ⁴¹

³² Vol de nuit, p. 33

³³ Volo di notte, p. 14

³⁴ Vol de nuit, p. 94

³⁵ Volo di notte, p. 42

³⁶ Vol de nuit, p. 101-102

³⁷ Volo di notte, p. 45

³⁸ Vol de nuit, p. 103

³⁹ Volo di notte, p. 46

⁴⁰ Vol de nuit, p. 104

⁴¹ Volo di notte, p. 47

Dans certains cas le traducteur a employé des “*modulations métonymiques*”, ayant pour effet des métonymies (qui peuvent être de différents types: cause-effet, contenant-contenu, d’une partie pour l’autre...) ou des synecdoques (généralisantes ou particularisantes):

• “(...) il étalait *devant* le pilote sa misère: un eczéma moral.”⁴²

“(...) egli esponeva *agli occhi del pilota* la sua miseria.
Un eczema morale.”⁴³

A ce propos on peut rappeler la définition de *métonymie* donnée par M. Cressot et L. James:

“Definiremo la metonimia come un cambiamento semantico in cui un *signifiant* abbandona il *signifié* al quale è legato abitualmente per un altro col quale ha un rapporto di contiguità spaziale, temporale o logica, rapporto arbitrariamente privilegiato”.⁴⁴

Et celle de *synecdoque* donnée par J. Podeur:

“La sineddoche (*pars pro toto*) e l’antonomasia (nome proprio per il nome comune e viceversa) sono una varietà di metonimia in cui lo slittamento semantico tra i due termini implica un rapporto d’inclusione: il nesso logico tra l’espressione del testo di partenza e l’espressione di quello d’arrivo è un rapporto di appartenenza, la prima essendo parte della seconda o viceversa”.⁴⁵

Giardini a utilisé une synecdoque particularisante, en remplaçant “devant le pilote” par “agli occhi del pilota”. Il a donc mis en évidence une partie de son corps.

⁴² *Vol de nuit*, p. 60

⁴³ *Volo di notte*, p. 27

⁴⁴ CRESSOT M.-JAMES L., citati da J. Podeur in *La pratica della traduzione*, p. 91

⁴⁵ PODEUR J., op, citata, p. 99

Dans le cas suivant on reconnaît une métonymie d’une partie pour l’autre, où le traducteur focalise l’attention du lecteur sur la “ sphère” de la pendule tandis que l’auteur avait choisi l’ “aiguille” comme élément qui décrit l’intervalle de temps (et d’espace) dans lequel les événements peuvent arriver:

- “La grande *aiguille de la pendule* décrivait maintenant un espace mort: tant d’événements auraient pu tenir dans cette ouverture de compas.”⁴⁶ “Ora, la grande *sfera della pendola* descriveva uno spazio morto: quanti avvenimenti avrebbero potuto vivere in quell’apertura di compasso!”⁴⁷

Les synecdoques singulier/pluriel sont plutôt communes dans les traductions, comme dans les exemples suivants:

- “Pour le pilote, cette nuit était sans *rivage* puisqu’elle ne conduisait ni vers un port (ils semblaient tous inaccessibles) ni vers l’aube.”⁴⁸ “Per il pilota quella notte era senza *sponde*, poiché essa non conduceva né verso un porto (essi parevan tutti inaccessibili), né verso l’alba.”⁴⁹
- “Pour que les hommes pussent voir *leur espérance* ouvrir ses voiles sur la mer.”⁵⁰ “Perché gli uomini potessero vedere *le loro speranze* aprir le vele sul mare.”⁵¹

Le passage contraire, du pluriel au singulier, est visible dans ces exemples:

1. “Et voici qu’il montait vers *des champs* de lumière”⁵² “Ed ecco che saliva verso *il campo* di luce”⁵³

⁴⁶ *Vol de nuit*, p. 64

⁴⁷ *Volo di notte*, p. 30

⁴⁸ *Vol de nuit*, p. 113

⁴⁹ *Volo di notte*, p. 52

⁵⁰ *Vol de nuit*, p. 164

⁵¹ *Volo di notte*, p. 73

⁵² *Vol de nuit*, p. 143

⁵³ *Volo di notte*, p. 65

2. “Pareils à ces voleurs des villes fabuleuses, murés dans la chambre <i>aux trésors</i> dont ils ne sauront plus sortir”. ⁵⁴	“Essi sono simili a quei ladri delle città favolose, murati entro la camera <i>del tesoro</i> dalla quale non potranno più uscire”. ⁵⁵
3. “Un désert de lune et de <i>pierres</i> .” ⁵⁶	“Un deserto di luna e di <i>pietra</i> .” ⁵⁷

A la page 21 du texte de Saint-Exupéry on observe l’expression: “Qui changeait sa glace en chair de velours”, traduite par “che mutava il suo gelo in carne di velluto”. Le traducteur introduit une métonymie cause-effet qui transforme la *glace* (= élément solide traduisible par *ghiaccio*) en *gelo*, cause impalpable de la formation de la glace. Dans l’économie du roman le nombre des comparaisons est sans doute supérieur à celui des métaphores. Encore une fois le choix en faveur d’une traduction littérale semble être la règle:

1. “(...) presque comme un berger.” ⁵⁸	“(...) quasi come un pastore.” ⁵⁹
2. “Le ciel était calme comme un aquarium.” ⁶⁰	“Il cielo era calmo come un acquario.” ⁶¹
3. “Il était semblable à un conquérant, au soir de ses conquêtes, qui se penche sur les terres de l’empire, et découvre l’humble bonheur des hommes.” ⁶²	“Egli era simile ad un conquistatore che, alla sera delle sue conquiste, si chini sulle terre del suo impero e scopra l’umile felicità degli uomini.” ⁶³

⁵⁴ Vol de nuit, p. 145

⁵⁵ Volo di notte, p. 67

⁵⁶ Vol de nuit, p. 175

⁵⁷ Volo di notte, p. 77

⁵⁸ Vol de nuit, p. 17

⁵⁹ Volo di notte, p. 7

⁶⁰ Vol de nuit, p. 18

⁶¹ Volo di notte, p. 8

⁶² Vol de nuit, p. 19

4. “Pourtant la nuit montait, pareille à une fumée sombre, et déjà comblait les vallées.” ⁶⁴	“Nondimeno la notte saliva, simile ad un fumo oscuro, e colmava già le valli.” ⁶⁵
5. “(...) et surveilla sur les cadrans seuls, son entrée dans la nuit, comme une plongée.” ⁶⁶	“(…) e sorvegliò solo sui quadranti del cruscotto il suo ingresso nella notte, simile a un tuffo.” ⁶⁷
6. “Les neiges de l’hiver avaient fait la paix dans cette masse, comme les siècles dans les châteaux morts.” ⁶⁸	“Le nevi dell’inverno avevan fatto la pace su quella massa, come i secoli nei castelli morti.” ⁶⁹
7. “Il bandait ses muscles, telle une bête qui va sauter.” ⁷⁰	“Egli tendeva i suoi muscoli, come una bestia che sta per saltare.” ⁷¹
8. “Le sommet se perdait très haut dans les nuages de neige, mais la base roulait sur la plaine ainsi qu’une lave noire.” ⁷²	“La cima si perdeva altissima nelle nuvole di neve, ma la base si spostava sulla pianura come una lava nera.” ⁷³
9. “Il reposait dans ce lit calme, comme dans un port.” ⁷⁴	“Egli riposava in quel letto calmo, come in un porto.” ⁷⁵
10. “Puis il la souleva à bras tendus, comme on soulève une petite fille.” ⁷⁶	“Poi la sollevò a braccia tese, come si solleva una bimba.” ⁷⁷

⁶³ Volo di notte, p. 8

⁶⁴ Vol de nuit, p. 21

⁶⁵ Volo di notte, p. 10

⁶⁶ Vol de nuit, p. 22

⁶⁷ Volo di notte, p. 11

⁶⁸ Vol de nuit, p. 35

⁶⁹ Volo di notte, p. 16

⁷⁰ Vol de nuit, p. 36

⁷¹ Volo di notte, p. 17

⁷² Vol de nuit, p. 43

⁷³ Volo di notte, p. 19

⁷⁴ Vol de nuit, p. 93

⁷⁵ Volo di notte, p. 41

⁷⁶ Vol de nuit, p. 97

11. “Tout ça dans l’ombre, comme
une maladie.”⁷⁸

“E tutto questo nell’ombra,
come una malattia.”⁷⁹

On peut observer, toutefois, plusieurs exceptions, dans les cas où le traducteur introduit des modulations métonymiques. Examinons l’exemple suivant, dans lequel Saint-Exupéry parle d’une escale:

• “Celle-ci s’ouvrirait sur les frontières
de la nuit comme, en Afrique sur le
mystère, la dernière
bourgade soumise.”⁸⁰

“Questo s’apriva sulle frontiere
della notte come, in Africa,
sul mistero, l’ultimo *villaggio*
sottomesso.”⁸¹

Si le choix de Saint-Exupéry tombe sur “bourgade”, terme qui possède une connotation liée à la vie rurale et à des centres de dimensions considérables, Giardini choisit le mot Italien “villaggio”, qui trouve son origine précisément dans le mot Français “village”. Étant donné que le dictionnaire décrit la “bourgade” comme un “gros village”, l’auteur et le traducteur ont une différente perception de l’espace décrit.

Il existe aussi des modulations dites “sensorielles”, qui se manifestent lorsque les deux langues considèrent d’une manière différente les couleurs ou les coordonnées de temps et d’espace, mais qui ne changent pas le sens général de la phrase.

Les synecdoques généralisantes (qui passent du particulier au général, de la partie au tout, du genre à l’espèce) sont employées, d’habitude, pour éviter des répétitions, mal tolérées par le Français, ou pour traduire des termes culturels qui désignent un objet ou une idée qui

⁷⁷ Volo di notte, p. 44

⁷⁸ Vol de nuit, p. 102

⁷⁹ Volo di notte, p. 46

⁸⁰ Vol de nuit, p. 18

⁸¹ Volo di notte, p. 8

n'existe pas dans une autre langue. On choisit, alors, *un hyperonyme* ou terme générique .

Dans l'exemple suivant la "pelouse" typiquement Française est traduite par le terme générique "prato": cela a pour conséquence la perte de la spécificité du mot, lié à la couleur locale:

- "Ainsi la lutte perpétuelle du jardinier sur sa *pelouse*".⁸² "Questa mia è simile alla lotta continua del giardiniere sul *prato*".⁸³

Lorsqu'on met en évidence une partie pour le tout on réalise, au contraire, une synecdoque particularisante: là où l'auteur parle de *théâtre* dans son ensemble, Giardini choisit la "*scène*", c'est-à-dire la partie du théâtre dans laquelle se déroule l'action:

- "(...) et la nuit lui apparut vide comme *un théâtre* sans acteur."⁸⁴ "(...) e la notte gli parve vuota come *una scena* senza attori."⁸⁵

Un autre exemple de synecdoque particularisante est représenté par la comparaison suivante:

- "Des *orages* s'étaient installés *quelque part*, comme des vers s'installent dans un fruit."⁸⁶ "Gli *uragani* s'erano installati in *qualche angolo* del cielo, come i vermi s'installano in un frutto."⁸⁷

⁸² *Vol de nuit*, p. 103

⁸³ *Volo di notte*, p. 46

⁸⁴ *Vol de nuit*, p. 64

⁸⁵ *Volo di notte*, p. 30

⁸⁶ *Vol de nuit*, p. 19

⁸⁷ *Volo di notte*, p. 8

Le terme “quelque part”, très général, a été remplacé par “qualche angolo”. Examinons maintenant une comparaison de la page 23 du texte original:

- “Quand il a traversé dix **orages**, comme des pays de guerre, et, entre eux, des clairières de lune.” “Quando ha attraversato dieci **uragani**, come paesi di guerra, e, tra quelli, **vaste** radure di luna.”⁸⁸

Les mots en caractères gras mettent en évidence les différences présentes dans la traduction: deux considérations s’imposent.

1. Dans les deux comparaisons les “orages” paraissent avec fonction de comparé et le traducteur, dans les deux cas, choisit le terme Italien “uragani”. En réalité les orages correspondent plus précisément à “tempeste”, “burrasche” et “temporali”, c’est-à-dire des phénomènes naturels d’une violence inférieure par rapport aux ouragans, dont le pouvoir destructif est nettement plus évident. L’effet produit est donc celui d’amplifier l’intensité dramatique de la scène (hypertraduction).
2. Giardini ajoute l’adjectif “vastes”, probablement pour souligner l’opposition entre les éléments négatifs (les ouragans) et la paix des éléments positifs (les clairières de lune). Sa préférence pour “uragano/i” est signalée aussi par deux autres comparaisons, où ce mot se substitue, cette fois, à “ciclone”:

- “(...) où les petites villes subissaient déjà le **cyclone**, toutes portes closes, et chaque maison de leurs rues sans lumière aussi retranchée du monde et perdue” “(...) ov’erano le piccole città già abbandonate all’**uragano**, con tutte le porte chiuse, e ogni casa delle loro strade separata dal mondo e perduta nella notte

⁸⁸ Volo di notte, p. 11

dans la nuit qu'un navire.”⁸⁹ • “Chaque ville, quand elle pouvait répondre, avant la destruction des lignes, signalait la marche du <i>cyclone</i>, comme celle d'une invasion.”⁹¹	come una nave.”⁹⁰ “Ogni città, quando poteva rispondere prima della distruzione delle linee, segnalava, la marcia dell'<i>uragano</i> come quella di un'invasione.”⁹²

On peut trouver d'autres cas de “glissements sémantiques” dans le texte traduit, par exemple à la page 10:

• “Fabien admirait que l'entrée dans la nuit se fit cette fois, comme une entrée en <i>rade</i>, lente et belle.”⁹³	“E Fabien era incantato che l'ingresso nella notte somigliasse questa volta ad un ingresso in <i>porto</i>, lento e bello.”⁹⁴

Il n'y a pas de correspondance entre la “rade” et le “port”, puisque ces deux mots indiquent deux entités physiques différentes.

Le port est associé, même au niveau métaphorique, à une image rassurante de tranquillité et de calme, tandis que la rade se caractérise par le fait d'être un lieu provisoire, où les navires peuvent accoster avant de s'arrêter dans un port ou pour d'autres opérations.

Saint-Exupéry, probablement voulait signifier une sorte de oasis pour le pilote, fatigué par les efforts continus dans sa lutte pour la survie.

La préférence de Giardini pour “rade” lui suggère, probablement, de choisir de nouveau ce mot, cette fois pour remplacer “baie” (traduisible aussi par l'Italien “baia”):

• “Il était pris dans une part de ciel inconnue et cachée comme	“Era preso in una parte sconosciuta del cielo, nascosta come <i>la rada</i>

⁸⁹ Vol de nuit, p. 120

⁹⁰ Volo di notte, p. 55

⁹¹ Vol de nuit, p. 122

⁹² Volo di notte, p. 56

⁹³ Vol de nuit, p. 21

⁹⁴ Volo di notte, p. 10

la baie des îles bienheureuses.”⁹⁵ *delle isole felici.*”⁹⁶

J.-P. Vinay et J. Darbelnet nous donnent une définition de la métaphore qui nous invite à réfléchir:

“La métaphore exprime une réalité à travers le nom d’une autre qui lui ressemble et qui est en général plus concrète et plus immédiate”.⁹⁷

Le niveau métaphorique le plus concret sera exprimé par des mots-images tandis que le concept le plus abstrait sera expliqué par des mots-signes. Au cours d’une traduction il peut arriver que le *mot-signe* soit remplacé par le *mot-image*⁹⁸ (ou viceversa). Dans ce cas on parle de modulation *absence de métaphore/métaphore* (ou de passage du concret à l’abstrait) ou de modulation *métaphore/absence de métaphore* dans la situation contraire.

L’attitude typiquement Italienne de préférer la métaphore est à la base d’une idée commune selon laquelle la langue Française serait moins métaphorique que la langue Italienne. En réalité les Italiens utilisent les mots-images plus souvent dans les conversations ordinaires; pour cette raison leur langue est plus concrète. On trouve confirmation à cette théorie dans le passage suivant, qui décrit les fortes sensations qui naissent de l’amour:

“Cette main qui s’est posée sur
une poitrine et y a *levé le tumulte*,
comme une main divine.”⁹⁹

“Quella mano che ha
accarezzato, quella mano
che s’è posata su un seno
e vi ha, *acceso un
tumulto* come una mano
divina”¹⁰⁰

⁹⁵ *Vol de nuit*, p. 144

⁹⁶ *Volo di notte*, p. 66

⁹⁷ VINAY J.-P.-DARBELNET J., *op. citata*.

⁹⁸ PODEUR J., *La pratica della traduzione*, Napoli, Liguori, 1993

⁹⁹ *Vol de nuit*, p. 154

¹⁰⁰ *Volo di notte*, p. 69

Le terme Italien “*accesso*” est utilisé, d’habitude, pour indiquer le feu (dans son sens concret) mais aussi, métaphoriquement, le feu de la passion amoureuse, définition plus pertinente à la comparaison examinée. La phrase s’enrichit, donc, d’une valeur métaphorique supplémentaire, là où l’auteur indiquait simplement l’action de provoquer le tumulte et de le faire surgir dans l’âme de la femme aimée. Dans quelques cas, aux yeux des Français qui étudient la stylistique comparée ¹⁰¹, la langue Italienne semble avoir la capacité particulière de conférer une dimension concrète aux idées abstraites, qui l’amène à la création d’un amalgame; celui-ci exprimerait globalement sa perception de la réalité. Ce mélange de concret et d’abstrait serait un trait caractéristique de l’Italien: en réalité il s’agit tout simplement d’un intérêt pour la totalité des choses que le Français a parfois des difficultés à comprendre. Comme nous l’avons déjà remarqué à propos des modulations, chaque langue possède ses démarches mentales et affectives, et il faut les connaître et les comprendre pour traduire toutes les nuances d’un texte.

Quelquefois, au cours de l’opération de traduction, le sens métaphorique peut disparaître (exemple 1). Dans ce cas le traducteur cherche, souvent, à compenser ce vide en ajoutant une autre métaphore là où le texte le permet (exemple 2):

<p>1. “Elle admirait cette poitrine nue,
<i>bien carénée</i>, elle pensait à un
beau <i>navire</i>.”¹⁰²</p> | <p>“Ella ammirava quel petto nudo,
<i>ben costruito</i>; ella pensava a
una bella <i>nave</i>.”¹⁰³</p> |
|--|---|

¹⁰¹ SCAVÉE R.-INTRAVAIA P., Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l’italien et du français, Paris, Didier, 1979

¹⁰² Vol de nuit, p. 93

¹⁰³ Volo di notte, p. 41

2. “Elle effaçait du doigt ce pli, cette ombre, cette houle, elle <i>apaisait</i> ce lit, comme, d’un doigt divin, la mer.”¹⁰⁴	“Ella cancellava col dito una piega, un’ombra, un’onda; ella <i>portava la bonaccia</i> in quel letto, come, con un dito divino, nel mare.”¹⁰⁵

La métaphore du navire est évidemment renforcée par l’adjectif “carénée”, qui n’est plus présent dans le texte traduit, où on trouve le terme plus général “costruito”, qui n’appartient pas au langage maritime spécifique, comme le mot Français.

Dans la seconde comparaison, au contraire, Giardini ajoute une valeur métaphorique supplémentaire avec le terme précis “bonaccia”.

Certains changements présents dans les métaphores et les comparaisons de cette traduction sont dus aux caractéristiques de la langue Française, comme l’utilisation de noms alors que l’Italien emploie de préférence les adjectifs:

1. “(...) et, vers la ville immense, descendraient lentement de leur ciel <i>d’orage</i> ou <i>de paix</i>, comme d’étranges paysans descendent de leurs montagnes.”¹⁰⁶	“(...) ben presto sarebbero scesi lentamente verso la città dal loro cielo <i>tempestoso</i> o <i>sereno</i>, come strani contadini dalle loro montagne.”¹⁰⁷
2. “Le <i>vol de nuit</i> durait comme une maladie.”¹⁰⁸	“Il <i>volo notturno</i> durava come una malattia.”¹⁰⁹

Deux autres comparaisons méritent notre attention pour des raisons analogues:

¹⁰⁴ Vol de nuit, p. 93

¹⁰⁵ Volo di notte, p. 41

¹⁰⁶ Vol de nuit, p. 27

¹⁰⁷ Volo di notte, p. 12

¹⁰⁸ Vol de nuit, p. 77

¹⁰⁹ Volo di notte, p. 34

- “Il *vous* borne comme l’amour.”¹¹⁰ “Esso limita *l’uomo*, come l’amore.”¹¹¹
- “Il lui semblait que *l’on* se heurterait plus loin à l’épaisseur de la nuit comme à un mur.”¹¹² “Gli pareva che più in là *l’aeroplano* dovesse urtare contro lo spessore della notte come contro un muro.”¹¹³

Antoine de Saint-Exupéry utilise la deuxième personne du pluriel, *vous*, fidèle à ce que l’on appelle le “vouvoiement”, très fréquent en langue Française. Le traducteur a remplacé “vous” par “l’uomo”, construction adaptée aux exigences de l’Italien. Ensuite il introduit “l’aeroplano” là où l’auteur a employé la forme impersonnelle “on” (largement commune en Français). Comme nous avons déjà remarqué, cette traduction date de 1932 et ce fait pourrait expliquer l’emploi d’un mot aujourd’hui considéré comme archaïque (ou, en tout cas, réservé au domaine de la littérature) tel que “scolta” alors que la langue Italienne contemporaine aurait utilisé “guardia” ou “sentinella”:

- “Et maintenant, au coeur de la nuit comme un *veilleur*, il découvre que la nuit montre l’homme.”¹¹⁴ “Ed ora, come una *scolta* nel cuore della notte, egli scopre che la notte rivela l’uomo.”¹¹⁵

L’ordre des mots à l’intérieur des phrases n’est pas toujours respecté dans la traduction des comparaisons et des métaphores, soit à cause de la plus grande liberté que l’Italien accorde dans ce domaine par rapport à la structure Française des

¹¹⁰ Vol de nuit, p. 19

¹¹¹ Volo di notte, p. 8

¹¹² Vol de nuit, p. 69

¹¹³ Volo di notte, p. 31

¹¹⁴ Vol de nuit, p. 23

¹¹⁵ Volo di notte, p. 11

phrases, qui se révèle plus rigide (sujet-verbe-adv.-compléments), soit pour des raisons de style et de préférence de

Giardini lui-même, comme dans les exemples suivants:

1. “Et pourtant un jour, fatalement, s’évanouissent, comme des mirages, les sanctuaires d’or.”¹¹⁶ “E tuttavia, fatalmente, un giorno, i santuari d’oro svaniscono come miraggi.”¹¹⁷
2. “Et, chaque fois, les mouvements de l’homme, que la solitude faisait lent comme un *nageur* entre deux eaux, revenant de l’ombre vers sa lampe, comme un *plongeur* remonte, lui paraissaient *lourds de secrets*.”¹¹⁸ “E ogni volta, i movimenti dell’uomo che tornava dall’ombra verso la lampada, come un *nuotatore*, dopo un tuffo, torna alla superficie, quei movimenti che la solitudine rendeva appunto lenti come quelli di un *nuotatore* nell’acqua, gli parevano più *pesanti e segreti*.”¹¹⁹

Dans le premier cas, exception à la règle, c’est le traducteur qui respecte l’ordre logique. En tout cas, même en bouleversant la séquence des paroles, le sens global ne change pas. Dans la comparaison suivante le “nageur” et le “plongeur” sont unifiés dans le mot unique de “nuotatore”; en plus dans le texte de Saint-Exupéry c’est le nageur le complément d’objet de “faisait”, tandis que chez Giardini ce sont les mouvements qui deviennent “lents”. Et encore, les mouvements du plongeur sont lourds *à cause des* secrets qu’ils cachent alors que les mouvements du “nuotatore” semblent être lourds

¹¹⁶ Vol de nuit, p. 130-131

¹¹⁷ Volo di notte, p. 61

¹¹⁸ Vol de nuit, p. 79

¹¹⁹ Volo di notte, p. 35

et secrets *en même temps*. Pour terminer, les “deux eaux” disparaissent complètement.

Dans la comparaison suivante la proposition relative est remplacée par une subordonnée temporelle, introduite par “quand”:

- “Comme une barque *qui passe la digue*, il entrait dans les eaux réservées.”¹²⁰ “Come una barca *quando passa la diga*, esso entrava in acque riservate.”¹²¹

Il y a encore d’autres exemples de transposition des éléments des phrases:

- “Il la promenait, ainsi qu’un bagage, cette mélancolie.”¹²² “Quella malinconia, egli se la portava intorno come un bagaglio.”¹²³
- “Mais Rivière hésitait, en face de ce rayonnement, comme un prospecteur en face de champs d’or interdits.”¹²⁴ “Ma Rivière, dinanzi a quello splendore, esitava come un cercatore d’oro dinanzi ai campi d’oro vietati.”¹²⁵

A ce propos F. Deloffre¹²⁶ précise que la langue Française moderne tend généralement à suivre l’ordre logique et à respecter, par conséquent, la “séquence progressive”(tandis que l’Italien préfère souvent “la séquence régressive”).

Cette caractéristique permet, en fait, de vérifier si un texte appartient à une période historique moins récente (lorsque le Français possédait encore la liberté qui n’appartient plus, aujourd’hui, qu’à l’Italien).

¹²⁰ *Vol de nuit*, p. 144

¹²¹ *Volo di notte*, p. 66

¹²² *Vol de nuit*, p. 44

¹²³ *Volo di notte*, p. 20

¹²⁴ *Vol de nuit*, p. 118

¹²⁵ *Volo di notte*, p. 53

¹²⁶ DELOFFRE F., citato da R. SCAVÉE-P.INTRA VAIA in *Traité de stylistique comparée*.

Puisque l'inversion sujet-verbe, qu'on utilise souvent en Italien, n'est pas due à la focalisation d'un élément particulier, les traducteurs peuvent bouleverser l'ordre des termes sans crainte de changer le sens global de la phrase.

On doit quelquefois réaliser, à cause des caractéristiques propres à chaque langue, des transpositions des fonctions syntaxiques de certaines parties du discours: les mots peuvent alors garder leur valeur sémantique, tout en changeant leur fonction: le sujet peut devenir complément d'objet et viceversa, etc. Et encore le traducteur peut être obligé à transformer une proposition principale en subordonnée, à passer de la forme active à la forme passive, à passer du discours direct à l'indirect. Examinons par exemple cette comparaison:

- “*On avait dénoué ses liens*, comme ceux d'un prisonnier *qu'on laisse* marcher *seul*, un temps, parmi les fleurs.”¹²⁷ “*I suoi lacci erano stati slegati*, come quelli d'un prigioniero *lasciato libero* di camminare, per un po', tra i fiori.”¹²⁸

Les “liens”, complément d'objet chez Saint-Exupéry, deviennent sujet dans le texte traduit, à cause du passage de la forme active (plus fréquente en Français) à la forme passive (préférée par l'Italien). Pour ce qui concerne le participe passé “lasciato”, il faut rappeler qu'on n'utilise pas souvent en Français la proposition participiale et que l'on préfère utiliser une coordonnée ou subordonnée explicite, comme nous avons observé dans l'exemple donné ci-dessus. Le participe présent et passé comporte, en langue Française, une marque de littéarité qui en limite l'usage au style écrit alors qu'on l'utilise souvent en Italien, en particulier pour remplacer une proposition

¹²⁷ Vol de nuit, p. 145

¹²⁸ Volo di notte, p. 67

relative. Enfin “seul” est remplacé par “libre”, pour respecter les exigences de la nouvelle construction.

La langue Française n’aime pas le subjonctif comme l’Italien (surtout le subjonctif passé, à cause de ses formes complexes); on observe, donc sa tendance à le remplacer par d’autres structures:

- “*Si lui-même ouvrait* simplement les mains, leur vie *s’en écoulait* aussitôt, comme une poussière vaine.”¹²⁹ “Sarebbe bastato *che egli aprisse* le mani, perché le loro due vite ne *scorressero* subito *via*, come polvere vana.”¹³⁰

En outre le traducteur ajoute l’adverbe déictique “via” pour renforcer visuellement l’action décrite, alors que le Français utilise seulement le verbe pour exprimer le mouvement. L’utilisation des adverbes déictiques est liée à la perception “filmique” que les Italiens ont de la réalité environnante. On peut parler, dans ce cas, de transposition verbe/adverbe. Enfin le sujet singulier “vie” devient pluriel: “le loro due vite”. Un autre exemple de cette transposition est offert par la comparaison suivante:

- “Les secondes *s’écoulent*. Elles s’écoulent vraiment comme du sang.”¹³¹ “I secondi *sgocciolano via*, sgocciolano veramente come sangue.”¹³²

Il est probable que dans l’utilisation des adjectifs le traducteur se prend des libertés puisqu’il les modifie souvent sans raisons apparentes:

1. “(...) et ,vers la ville *immense*, “(...) ben presto sarebbero scesi

¹²⁹ Vol de nuit, p. 138

¹³⁰ Volo di notte, p. 64

¹³¹ Vol de nuit, p. 168

¹³² Volo di notte, p. 75

descendraient lentement (...)”¹³³ lentamente verso la città (...)”¹³⁴

2. “Et les nuages perdaient, à mesure qu’il montait, leur boue d’ombre, ils passaient contre lui comme des vagues de plus en plus *pures* et *blanches*.”¹³⁵ “E, a misura ch’egli saliva, le nuvole perdevano il loro fango d’ombra, passavano contro di lui simili a onde sempre più *bianche*.”¹³⁶

3. “Il circulait un lait de lumière dans lequel baignait l’équipage”¹³⁷ “Ovunque scorreva un latte di luce, nel quale l’equipaggio si immergeva *beato*.”¹³⁸

Dans les deux premiers cas il élimine “immense” et “pures”; dans le troisième il ajoute “beato”, avec le résultat d’amplifier et de définir exactement l’état d’âme des pilotes, perdus dans une extase et dans une plénitude qui anticipent la paix de la mort.

Dans un quatrième cas il enlève encore un adjectif, probablement introduit par l’auteur pour mettre en évidence la simplicité des paysans qui correspond à celle des “enfants” (=les deux pilotes morts) mais jugé superflu par Giardini:

1. “De *simples* paysans découvriront peut-être deux enfants au coude plié sur le visage, et paraissant dormir, échoués sur l’herbe et l’or d’un fond paisible.”¹³⁹ “Qualche contadino scoprirà allora due bimbi col gomito piegato sul viso; parrà che essi dormano sull’erba e sull’oro d’un fondo tranquillo (...)”¹⁴⁰

¹³³ Vol de nuit, p. 27

¹³⁴ Volo di notte, p. 12

¹³⁵ Vol de nuit, p. 143

¹³⁶ Volo di notte, p. 66

¹³⁷ Vol de nuit, p. 144

¹³⁸ Volo di notte, p. 66

¹³⁹ Vol de nuit, p. 153

¹⁴⁰ Volo di notte, p. 68

Il préfère, donc, un adjectif indéfini qui donne à cette phrase une nuance plus générique.

En réalité, au-delà de ces exceptions, on peut observer qu'à cause de l'attitude typiquement Italienne d'utiliser un grand nombre d'adjectifs (dans la mesure où cette langue s'oppose à la sobriété du Français) les linguistes ont souvent parlé de "*baroquisme*" et de *rhétorique de l'abundantia*"¹⁴¹: on accuse l'Italien, par exemple, d'accumuler plusieurs adjectifs pour intensifier la solennité d'une expression. Ces tournures seraient d'une lourdeur insoutenable dans les autres langues mais l'Italien possède une souplesse de construction qui lui permet de les employer librement, quelquefois aussi avec l'antéposition, en particulier s'il s'agit d'adjectifs un peu solennels et emphatiques, comme suggèrent encore P.Scavée et P.Intravaia dans leur Traité de stylistique comparée.

Dans le texte de Giardini on peut observer enfin, à mon avis, une erreur d'interprétation mise en évidence justement par les modifications apportées au texte original:

- "Et les hommes sont *de pauvres choses*, et on les crée aussi."¹⁴² "E anche *gli uomini poveri* sono delle cose; e si creano anch'essi."¹⁴³

Saint-Exupéry définit les hommes dans leur ensemble, ("les êtres humaines" ou "l'humanité") comme "des choses" dans le sens qu'on peut les façonner, comme il précise dans un autre passage de *Vol de nuit*:

¹⁴¹ SCAVÉE R.-INTRAVAIA P., *op. citata*.

¹⁴² *Vol de nuit*, p. 86

¹⁴³ *Volo di notte*, p. 39

“L’homme était pour lui une cire vierge qu’il fallait pétrir”¹⁴⁴.

Le traducteur semble avoir mal compris son intention puisqu’il attribue l’adjectif “pauvres” aux hommes, avec le résultat de rétrécir la comparaison à une classe sociale: celle des économiquement faibles.

En conclusion, toute traduction n’a pour but que la communication; à cause de cela elle comporte nécessairement une interprétation: le traducteur doit faire comprendre au lecteur-cible le vouloir dire initial et produire sur lui les mêmes réactions que le texte original a produit sur son lecteur. Un’expression comprise dans la langue de départ sera alors transmise dans la langue d’arrivée avec attention particulière pour le sens et ce procédé devient encore plus délicat lorsqu’il s’agit de figures rhétoriques dont la perception peut varier sensiblement d’une culture à l’autre.

¹⁴⁴ Vol de nuit, p. 47