

ANNE MARIE JATON

CIDROLIN / *SI DRÔLE, HEIN?*
GIOCHI DI NOMI NEI *FIORI BLU* DI RAYMOND QUENEAU

Nella letteratura francese dell'Ottocento e del Novecento, come del resto nella letteratura di molti altri paesi europei, numerosi sono gli scrittori che adottano uno pseudonimo. Henry Beyle, detto Stendhal,¹ sceglie come *nom de plume* quello di una città prussiana, *Stendal*, perché rima con *scandale*, ma fa uso, nel corso della sua vita, di un centinaio di pseudonimi, non solo per rinnegare il proprio padre, ma per precauzioni politiche o per puro gusto ludico.² Gérard Labrunie prende come pseudonimo il nome di una terra appartenente alla famiglia materna, chiamata Nerval, per attaccamento alla figura della madre morta, di cui Nerval è oltretutto l'anagramma.³ Attraverso il cambiamento di nome e di patronimico, Frédéric Sauser, detto Blaise Cendrars, rinnega non solo la sua ascendenza diretta, ma anche la lingua e la patria dei suoi antenati bernesi, visto che assieme al nome nuovo si inventa una nascita francese.⁴ Lo pseudonimo *Blaise Cendrars* non è come quello di Stendhal e di Nerval un toponimo trasformato in antropónimo, ma un nome inventato di sana pianta e fortemente significativo. È costruito a partire dall'esperienza autobiografica della morte del primo amore dello scrittore che si è dato fuoco, dall'assonanza fra *Blaise* e *braise*, dall'associazione del termine *endre*, mutuato da Nietzsche,⁵ e del termine *ars*, bruciato, mutuato da Villon: l'associazione del fuoco, della brace e della cenere trasforma Frédéric Sauser in fenice che risorge eternamente dalle proprie ceneri.

Queneau sembra situarsi all'opposto di questi scrittori e, in genera-

¹ Stendhal stesso scrive: «Je porterais un masque avec plaisir. Je changerais de nom avec délices. [...] Mon souverain plaisir serait de me changer en un long Allemand blond et de me promener dans Paris». *Souvenirs d'égotisme*, in *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1955, pp. 1415-6.

² J. STAROBINSKI, *Stendhal pseudonyme*, in *L'œil vivant*, Paris, Gallimard 1999 [1961¹], p. 233.

³ R. JEAN, *Nerval par lui-même*, Paris, Seuil 1967, p. 17.

⁴ C. LEROY, *La Main de Cendrars*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion 1996. Vedere in particolare il capitolo intitolato *Le Pseudonyme et son désir*, pp. 45-60.

⁵ Ivi, p. 49: «Und alles wird mir nur zur Asche, was ich liebe, was ich fasse».

le, della pratica del *nom de plume*. Mentre Stendhal, Nerval e Cendrars adottano nomi che fungono da maschera, l'autore dei *Fiori blu* fa del proprio patronimico un proclama. Ha avvertito anche lui la tentazione di mettere in dubbio la paternità del proprio genitore e di prendere uno pseudonimo, vagheggiando in particolare possibili origini ebraiche della famiglia materna e fantasticando sul nome di *Spinoza*, di cui si considera il figlio spirituale;⁶ finisce tuttavia col cedere alla convinzione irrazionale che il suo destino e la sua verità possano essere iscritti nel suo patronimico; come Herder aveva fatto scherzando per Goethe,⁷ va a cercare tracce del suo io più profondo nell'etimologia presunta del proprio patronimico, fondata sulle due parole *quenet*, *quenot*, 'cane', e *quesne*, 'quercia';⁸ se ne serve come titolo di un romanzo autobiografico in versi, intitolato precisamente *Chêne et Chien*, che racconta la sua lunga psicanalisi e la scoperta della sostanziale dualità del proprio io: il lato legato alla parola *cane*, sensuale e persino "bestiale", e il lato incarnato dalla parola *quercia*, tendente come l'albero all'alto e all'ideale. Lettore attento ancorché critico di Freud, il quale si irritava moltissimo per i motteggi (*Freude*, *Freuder*) cui dava luogo il suo nome⁹ (per altro spesso confuso, con suo sommo dispiacere, con quello del suo maestro Breuer), Queneau ha la coscienza che il patronimico rappresenta per ogni individuo, anche estremamente civilizzato, un tutt'uno con la propria persona o "la propria pelle", come ebbe

⁶ «J'ai toujours – depuis un certain temps – pensé que je n'étais pas le fils de mon père: en raison de mon aspect juif: antisémitisme de mon père! Négation de la paternité que j'ai étudiée chez Galland et Cheneau (= Queneau!)»; in R. QUENEAU, *Journaux 1914-1965*, édition établie, présentée et annotée par A.I. Queneau, Paris, Gallimard 1996, p. 234. Se Queneau sogna di essere il figlio di Spinoza è anche a causa di un gioco di parole sul patronimico, che incarna ai suoi occhi la paternità stessa (cit., pp. 47 e 244).

⁷ «Der du von Götter abstammst, von Gothen oder vom Kote / So seid ihr Götterbild auch zu Staub» ('Tu che discendi dagli dei, dai goti o dal fango, / immagini di dei siete polvere anche voi'; il secondo verso è tratto da *Iphigenie auf Taurus* dello stesso Goethe). Citato da S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni* [1899¹], in *Opere*, vol. 3, Torino, Bollati Boringhieri 1989, p. 195.

⁸ A partire da quella proposta nel *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France* di A. DAUZAT, Paris, Larousse 1951. Per quanto riguarda i patronimici *Quêne*, *Quénet*, *Quénel*, *Quéneau*, Dauzat precisa che possono tutti essere varianti della parola *quesne* (*chêne*) di origine normanna-picarda. Rimandano anche alla parola *cagna* e ai diminutivi di *cane*, in particolare sotto le forme *Quenet*, *Quenot*, *Queneau*.

⁹ S. FREUD, *L'Interpretazione dei sogni*, cit., p. 195. Freud ha spesso sottolineato l'importanza dei nomi propri. In *Totem e Tabu* ricorda il carattere sacro del nome nelle società primitive, constatandone la sopravvivenza all'interno delle società "evolute", mentre nel *Motto di spirito* fa vedere come i giochi di parola che prendono per oggetto nomi o patronimici siano ritenuti particolarmente offensivi o ingiuriosi.

a dire lo stesso Goethe.¹⁰

Se la scelta di uno pseudonimo può essere atto di difesa, gusto della maschera o puro gesto poetico, anche la scelta dei nomi dei personaggi di un romanzo o di una novella è sempre associata ad una poetica, realista, simbolista o comunque portatrice di senso, infrangendo, proprio come la pseudonimia, le leggi dell'onomastica moderna. Queneau sceglie spesso i nomi dei suoi personaggi letterari precisamente sul modello del proprio cognome, che rivela una delle sue ossessioni: la dualità di cui è composta, sul modello del tao, ogni unità.

Il problema dell'identità sta nel cuore dell'opera di Queneau; se nei suoi romanzi appaiono con ostinazione personaggi modesti e *anonimi* che si fondono nella folla per antonomasia *anonima*, il patronimico di coloro che ne possiedono uno viene spesso destabilizzato attraverso una serie di permutazioni oppure tramite una moltiplicazione impazzita: in *Le Dimanche de la vie* (1952) lo scrittore introduce, per uno stesso personaggio, ben 52 variazioni onomastiche, con un effetto a prima vista puramente ludico, che finisce però rapidamente col provocare nel lettore un sentimento di assurdità lievemente angoscioso.

Nei *Fiori blu*, romanzo del 1965, mirabilmente tradotto in italiano da Italo Calvino,¹¹ gli antroponimi, di cui lo scrittore sfrutta tutte le potenzialità combinatorie e "dissacratorie", servono a sostenere la struttura stessa del romanzo e tre dei temi principali: la riflessione sulla Storia, l'interrogativo sulla natura lineare o circolare del tempo e quello sull'identità dell'uomo. In realtà, tutto il romanzo è teso ad illustrare e a superare la frattura che l'epistemologia occidentale introduce fra gli opposti: l'individuo e il gruppo, il presente e il passato, l'uomo e la donna.

Il romanzo narra la storia intrecciata di due personaggi, chiamati *Auge* e *Cidrolin*, che sognano rispettivamente l'uno dell'altro. Il primo, *Auge*, è un duca medievale simpatico ma violento, grossolano e dotato di solidi appetiti sensuali, che compare in cima al suo castello il 25 settembre 1264 e incontra il suo *alter ego*, *Cidrolin*, nell'autunno del 1664, *sette* secoli più tardi, dopo aver attraversato il tempo, facendo tappa nel 1439, nel 1614 e nel 1789. L'altro personaggio, che appartie-

¹⁰ Come ricorda S. KOFMAN, *Pourquoi rit-on*, Paris, Galilée 1985, p. 22.

¹¹ Che non a caso è uno degli scrittori italiani contemporanei più attenti al problema del nome dei personaggi. Nella sua traduzione dei *Fiori blu* lo scrittore non modifica i nomi principali, *Auge* e *Cidrolin* o *Onésiphore*, che si prestano a *calembours* impossibili da rendere in italiano, ma traduce *Lamélie* (*Lamelia*), *Lalix* (*Lalice*), *Sigismonde* (*Sigismonda*), *Bertrande* (*Bertranda*), *Lucet* (*Lucillo*) e *Yoland* (*Iolando*).

ne apparentemente al registro realista e popolare, vive nell'autunno del 1964 su una chiatta parigina ed ha come attività essenziale quella di non fare assolutamente niente, salvo mangiare e bere *pastis*. L'opera finisce con l'incontro fra i due personaggi antitetici, dei quali scopriamo che possiedono ben sette nomi identici. Nell'epilogo, la chiatta di *Cidrolin*, non a caso chiamata *L'Arche* ('L'Arca'), sino ad allora assolutamente immobile, leva l'ancora e riporta *Auge* al punto dal quale era partito.

Sconvolgendo le regole non scritte del codice narrativo, è il personaggio fantastico, *Auge*, che appare per primo e che esce per ultimo dalla storia. Nel corso dei sette secoli, il nome e cognome di colui che incarna l'avanzare lineare e "progressivo" del tempo (anche se rimane sempre simile a se stesso) subiscono delle modifiche che seguono le variazioni del sistema onomastico in Francia prima e dopo l'editto di Villers-Cotterêts di Francesco I (1539); inizialmente viene chiamato *Joaachim*, *duca d'Auge*: semplice nome di battesimo, seguito dal titolo nobiliare e dal toponimo che indica il possesso della terra d'Auge, una estesa vallata della Normandia, regione da cui Queneau proveniva.¹² Il nome di *Cidrolin* imita il toponimo *Auge* e rinvia anch'esso in primo luogo alla Normandia. Il 'sidro' e il 'lino' (*cidre* + *lin*), sono infatti le principali produzioni della regione della Normandia in generale. Il patronimico del secondo personaggio denuncia anche il principio ludico che sta alla base della costruzione del testo, perché *Cidrolin* può voler dire *si drôle*, *hein?*¹³

Mentre il nome del protagonista moderno subirà solo poche variazioni, quello di *Auge* si modifica con l'evolversi della Storia. Nel 1439 e nel 1614 il personaggio feudale si chiama ancora *duca d'Auge*, ma nel 1789 prende uno pseudonimo. Il cambiamento di nome è legato nel contesto al tema della colpa individuale e storica; il duca ha ammazzato il proprio scudiero, reo di aver corteggiato la duchessa, e quindi si nasconde per sfuggire ad una giustizia diventata più severa nei confronti di quel genere di delitto, ma tenta di sfuggire anche alla colpa storica di essere un nobile allo scoppiare della Rivoluzione; rinnegare la propria nobiltà e prendere uno pseudonimo equivale allora a rifiutare la fi-

¹² Il legame fra patronimico e toponimo viene sottolineato nell'*incipit* del romanzo, in cui, fra le varie popolazioni che rappresentano gli antenati dei Francesi attuali, compaiono ripetutamente i Normanni.

¹³ Come suggeriva già G. PESTUREAU in *Le double protagoniste: Cidrauge*, «Roman 20-50», 4 (dicembre 1987), riprendendo un'ipotesi avanzata da A. JOUFFRAY, *L'Arche de Queneau*, «L'Express», 731, 21 janvier 1965, p. 86.

gura paterna, incarnata da re Louis XVI, *Padre* della nazione.¹⁴ Nel momento del trionfo della borghesia, *Joachim, duca d'Auge*, si fa chiamare *Monsieur Hégault*, con un doppio *calembour*: lo pseudonimo costruito su una permutazione delle due sillabe del suo nome mette l'accento sul problema dell'identità in modo tanto più acuto che si può leggere come *ego*. È lievemente comico che un personaggio, per nascondersi, scelga un nome che lo designa come *me stesso*. A livello fonico, il nome rinvia inoltre al primo principio della Dichiarazione dei diritti dell'uomo della Costituzione francese: «Tous les homme naissent libres et égaux en droit». Il *calembour* evoca quindi, sul piano storico, i due valori principali dell'epoca, solitamente associati a Rousseau, esplicitamente nominato nel romanzo: il definitivo emergere dell'idea di democrazia fondata sull'uguaglianza e il trionfo dell'individualità, principi che segneranno tutto il mondo moderno e che sono illustrati nel *Discours sur l'inégalité*, nel *Contrat social* e, per l'esaltazione dell'io, nelle *Confessions*. Che lo pseudonimo del duca possa rispondere anche all'*ego* freudiano rientra inoltre in una lettura d'insieme assolutamente convincente proposta da Anne Clancier,¹⁵ che vede il libro illustrare una serie di sedute psicanalitiche nel corso delle quali *Cidrolin* raggiunge un equilibrio fra il suo *es*, il suo *ego* e il suo *superego*, incarnati rispettivamente dal bollente duca, da *Cidrolin* stesso e da un terzo personaggio chiamato *La Balance*, sul quale tornerò fra poco.

Quando arriva nel XX secolo, il duca si presenta a *Cidrolin* semplicemente con il patronimico *Auge*, ormai privo di senso come tutti i patronimici dopo Villers-Cotterêts, poi con il solo nome *Joachim*. Ancora più sintomatica dell'evoluzione attuale dei nomi è la proposta di usare per ognuno un diminutivo, proposta che segue la scoperta che ambedue hanno sette nomi identici: «Appelez-moi Jo, je vous appellerai Cid». Con questo inatteso ipocoristico, che appartiene ad un registro linguistico più "basso" e più moderno di *Joachim, duc d'Auge*, il personaggio entra definitivamente nel mondo della democrazia ugualitaria e in una contemporaneità segnata dalla cultura americana.

Come abbiamo appena detto, in una scena della fine del romanzo, si scopre che i due protagonisti, sino ad allora assolutamente antitetici, hanno gli stessi sette *prénoms*, che formano un acronimo a partire dal

¹⁴ J. STAROBINSKI, *Stendhal pseudonyme*, cit., p. 192: «Si le nom est vraiment une identité, si l'essence d'un être humain peut y être atteinte et violentée, le refus du patronyme tient lieu d'assassinat du père».

¹⁵ A. CLANCIER, *Le Manuel du parfait analysé*, «L'Arc», 28 (1966).

loro comune primo nome, *Joachim*:

[...] Maintenant que nous nous connaissons, appelez-moi tout simplement Joachim.

– Et pourquoi vous appellerais-je Joachim?

– Parce que c'est mon prénom.

– C'est aussi le mien, dit Cidrolin. Je ne me vois pas m'appelant sous les espèces d'un autre!

– Espèce d'autre vous-même, répliqua le duc avec bonhomie. Puisque nous sommes tous deux des Joachim, appelez-moi donc Olinde, c'est mon second prénom.

– A moi aussi. – J'en ai cinq autres: Anastase, Cré...

– pinien, Hon...

– ...orat, Irénée, Mé...

– ...déric.

Dans ce cas, s'écria le duc d'une humeur particulièrement excellente, revenons à notre point de départ; appelez-moi Jo et moi je vous appellerai Cid. [p. 256]

Lo schiacciante meccanismo di omonimia, che gioca in modo ludico non a caso su sette nomi tutti fuori dall'ordinario, datati storicamente e associati al Medioevo e alla cultura cristiana, ma che vengono enunciati in ambito moderno, crea un effetto decisamente comico. La scena ludica e tendenziosa pone il problema inquietante dell'identità dell'io, sempre minacciata quando due persone portano lo stesso nome, come sottolinea Freud nella *Psicopatologia della vita quotidiana*. L'incontro con il "doppio" non solo destabilizza l'io ma lo costringe a porsi il problema del rapporto con l'altro. Nel romanzo l'incontro rappresenta tuttavia soprattutto la fusione di due entità opposte in un'unità, e Queneau suggerisce che, dietro le differenze di facciata rappresentate dall'identità onomastica variegata, ogni uomo rimane sostanzialmente uguale ad un altro, e anche che l'uomo del presente è molto simile all'uomo del passato: nei *Fiori blu*, la cosiddetta evoluzione e il progresso avvengono unicamente nel campo delle armi, che diventano sempre più micidiali.

Come *Joachim Auge* che diventa *Jo*, *Cidrolin* si vede affibbiare un ipocoristico: *Cid*. Il diminutivo si scinde anch'esso in due possibilità di lettura, almeno a livello fonico: *Cid* e *Sid*, che rispondono ai due livelli strutturali del romanzo: il *Cid* rinvia alla storia dell'epopea eroica trasmessa alla Francia da Corneille e alla serie del duca d'Auge, *Sid*, diminutivo all'americana come *Jo*, alla serie moderna costruita come un romanzo poliziesco.

Il sistema onomastico del romanzo illustra costantemente il principio del doppio: i personaggi principali si organizzano tutti secondo un

complesso sistema di coppia di contrari e/o di sdoppiamento. I due cavalli parlanti del duca, a loro volta veri e propri personaggi, non sfuggono a questa legge: si chiamano rispettivamente *Sthène* e *Stèphe*, due nomi che riprendono il principio della differenza e dell'identico attraverso il gruppo fonico *ste-*. Inoltre, malgrado i loro punti comuni, una differenza fondamentale li contraddistingue: uno è chiacchierone come l'oratore Démosthène, al quale deve il suo nome, l'altro parco nell'espressione come Stéphane Mallarmé, al quale deve il suo. Come accade per altri nomi, quello di Démosthène si scinde a sua volta in due: *De-mo* e *Sthène*. I due cavalli formano quindi una coppia speculare e antitetica dei due personaggi principali, introducendo al tempo stesso nel romanzo una riflessione sull'associazione fra l'uomo e l'animale, che ha anch'essa attraversato i secoli.

Cidrolin ha prenotato un tavolo in un ristorante di lusso sotto lo pseudonimo-anagramma di *Dicornil* (diventando il *Cid...di Cornil...*), ma quando si presenta al *maître d'hôtel*, costui, conscio che *Dicornil* è un falso nome e desideroso di far sapere al proprio cliente che rispetta il suo anonimato, lo chiama *Monsieur Dupont*. La stessa neutralità del patronimico *Dupont* – usato nel romanzo anche per un astrologo del '600 – stride con i nomi polisemici presenti in tutta l'opera; *Dupont* è infatti l'uomo qualunque e lo pseudonimo per eccellenza. Quando si era presentato in una taverna medievale, il duca aveva declinato le proprie generalità in questa maniera: «Joachim, duc d'Auge, de Larche, près du pont». Anche di *Cidrolin* è detto che abita sull'*Arche*, ancorata sulla Senna, vicino a uno dei ponti di Parigi. Ecco quindi i nostri due eroi trasformati in una parodia di *Dupont-Dupont*, la celebre coppia della serie di *Tintin* di Hergé, o nell'incarnazione del francese insieme eroico e qualunque, rappresentato dal personaggio dei fumetti chiamato *Superdupont*, creato poco dopo la pubblicazione del romanzo di Queneau...

Il gioco sul nome *Dupont* rinvia ad elementi essenziali di tutta l'opera dello scrittore. L'anonimia l'ha in realtà sempre affascinato; perdersi nella folla, essere solo un'ombra, una *silhouette* senza spessore, sfuggire al potere conferito dal nome e alle istanze delle autorità che attraverso di lui designano e riconoscono l'essere sociale è un atto di difesa, e nel contempo, per Queneau, un atto di modestia. Essere solo uno fra tanti è infatti la condizione prima della santità laica alla quale aspirano i suoi personaggi, che tentano per lo più di fondersi e di nascondersi in mezzo agli altri non per supremo orgoglio come quelli di Stendhal, ma per suprema umiltà.

Si aggira nelle pagine del romanzo un terzo personaggio dotato di un nome proliferante: *Louis La Balance*. Il patronimico, la cui etimologia è evidente, designa nel racconto – per procedimento mimetico elementare – un giustiziere della notte, smanioso di riparare un presunto torto subito da *Cidrolin*. Secondo il principio del doppio rimando semantico, il patronimico rinvia anche al segno astrologico sotto il quale si svolge il romanzo, quello della Bilancia, il settimo dello zodiaco, che inizia con l'equinozio, momento di equilibrio fra il giorno e la notte, e quindi ulteriore e fondamentale segno della fusione dei contrari.

Anche i nomi del personaggio, *Louis-Antoine-Benoît-Albert-Léopold-Antoine-Nestor-Charles-Émile* formano un acronimo: *La Balance*. La serie di iniziali dei nomi seguita dal cognome forma quindi a sua volta un raddoppiamento ludico: *La Balance-La Balance*, detto anche *La Balance bis*. In questo caso, i nomi del personaggio sono tutti moderni, e il confronto fra il primo acronimo, che si basa solo sul nome, e il secondo, che si basa sia sul nome che sul cognome, crea un nuovo rinvio alle due serie del romanzo, la serie del passato e quella del presente. Il nome *Antoine* compare due volte, rispondendo allo sdoppiamento di *Joachim* e riconducendo il lettore in modo ludico al tema della dualità nell'unità. La spiegazione fornita dal giustiziere per questa stramba ripetizione: «una volta per mio padre, una volta per mio nonno», sottolinea il problema della continuità della famiglia e della stirpe, che rimanda a sua volta alle origini dell'uomo e al suo inserimento sia nella Storia con la maiuscola, sia nella storia individuale. Le popolazioni che frequentano il campeggio situato vicino a *Cidrolin* sono sempre designate con i nomi degli antenati: i *Godons*, i *Brabançons*, i *Norois*, ecc.; a un livello ancora più ludico, ma sempre sul piano storico-mitico, anche il nome *Joachim* – che Alain Calame collega alla figura di Gioacchino da Fiore,¹⁶ non solo a causa del titolo ma soprattutto per la concezione del tempo e della storia elaborata dal frate calabrese – rinvia al passato: è quello del marito di Anna, padre di Maria e quindi nonno di Gesù: non a caso le iniziali di *Joachim Cidrolin* formano anche loro le celebri iniziali del celeberrimo nipote del *Joachim* biblico, *J.C.*

Il primo *prénom* di *La Balance* è *Louis*, il nome tradizionale dei re di Francia,¹⁷ e il fatto che il giustiziere abbia nove nomi lo trasforma in

¹⁶ A. CALAME, «*Les Fleurs bleues*»: *rimes et concordances*, «Temps Mêlés», 150+17-19 (avril 1983).

¹⁷ Per i Francesi, il nome *Louis* ricorda la serie dei Capet (Valois e poi Bourbon) che sono saliti sul trono di Francia da Louis I fino a Louis XVIII.

una sorta di Louis IX dei tempi moderni. Nella prima parte del racconto, *Auge* rende visita proprio al re Luigi IX, rappresentato, secondo la più tradizionale iconografia edificante, mentre esercita la giustizia sotto la sua quercia; il nome di san Luigi è legato in Francia prevalentemente alla creazione dei primi veri tribunali, ma il monarca fu anche il fautore della settima e dell'ottava crociata, considerate da Queneau – e dal suo maestro René Guénon – come l'inizio del mondo moderno, segnato dalla violenza ecclesiastica e statale stigmatizzata in tutto il testo. Come il suo reale modello, *La Balance* incarna l'associazione della giustizia e della violenza e mostra che il mondo non ha affatto progredito...

La forma ipocoristica a risonanza popolare del nome, *Labal* – che non poteva mancare –, è un vero palindromo. Ora, il palindromo, leggibile da destra a sinistra o da sinistra a destra, pone in modo ludico uno dei problemi fondamentali del romanzo che è quello di sapere se il tempo è lineare oppure se ritorna su se stesso, se è circolare e essenzialmente ripetitivo.

L'associazione fra un patronimico e l'epistemologia trionfante nelle singole epoche è manifesta anche nei nomi dei personaggi minori. L'alchimista chiamato *Timoleo Timolei*, che appare nel 1614, rappresenta il mondo del prerazionalismo¹⁸ opposto a quello della modernità e del trionfo della ragione rappresentato da Galileo Galilei: lo sdoppiamento di nome e cognome in una struttura quasi speculare, sul modello dello stesso Galileo Galilei o di Concino Concini, celebre alla stessa epoca in Francia sotto il nome di Maréchal d'Ancre, evoca anche la consuetudine di rafforzare l'identità e la continuità del lignaggio.

L'universo femminile forma nel romanzo un netto contrasto con l'universo maschile, secondo la dicotomia tradizionale della cultura occidentale, che riserva agli uomini il mondo di fuori (con le guerre, le conquiste, il potere e il sapere), mentre alle donne è riservato il mondo di dentro (cucinare, lavare, rammendare, pulire la casa, «toutes occupations qui m'emmerdent et sont d'ailleurs exclusivement féminines», come dichiara *Cidrolin*). Quella che negli anni in cui Queneau scrive il suo romanzo verrà chiamata «la trasformazione della donna in oggetto» è sottolineata in modo ludico dall'articolo che precede il *prénom* delle due fanciulle che accudiscono *Cidrolin*: la figlia *Lamélie* e la “fidanzata” *Lalix*. Le due fanciulle hanno un nome che comincia con una

¹⁸ Il nome Tolomeo evoca in francese *Ptolémée*, e di conseguenza la tradizione che Galileo contesta, segnando la frattura definitiva con il passato e l'inizio del mondo moderno.

l-, agglutinazione dell'articolo *la* e del nome: *Lamélie* e *Lalix* sono infatti *prénoms* che non esistono nell'antroponomastica francese e che sono traducibili in *L'Amélie* e *L'Alix*. Mentre in italiano il far precedere il nome da un articolo è abbastanza comune e non è connotato in modo particolarmente negativo, in francese, quando non corrisponde ad un'usanza propria al mondo contadino, appartiene ad un registro di lingua familiare o popolare, e può esprimere un lieve disprezzo;¹⁹ il costrutto, come è consuetudine nel romanzo, si sdoppia: viene applicato con un leggero effetto comico ad un nome nobile e antico (che rinvia alla serie medievale) e ad uno moderno e popolare (che rinvia alla serie del 1964). Il nome *Amélie* rimanda automaticamente il lettore francese al celebre *vaudeville* di Feydeau, *Ocupe-toi d'Amélie* (1908); ora la *Lamélie* dei *Fiori blu*, per l'appunto, non si occupa gran che del padre, ma si consacra con ardore alla *linguistique*, da non confondersi con la *linguistique*. L'aspetto lievemente buffo del nome sarà percepibile al lettore che sa che *améleia* significa 'noncuranza, negligenza'; qui abbiamo la più elementare adeguazione ludica del personaggio al proprio nome, visto che *Lamélie* fa spesso lo sforzo sovrumano di aprire scatole per il pranzo del padre. *Alix* è invece un nome medievale,²⁰ un ulteriore ammiccamento ludico da parte di Queneau, visto che Aerlis de Poitiers, la cui madre era normanna, è stata la moglie di Hugues Capet, primo re di Francia, che fu all'origine della stirpe reale ricordata nel corso di tutto il romanzo.

Nei *Fiori blu* Queneau si serve dei nomi femminili per segnalare un altro contrasto tradizionale nella cultura e nella letteratura da Rousseau in poi: quello che oppone la campagna (mondo delle capanne rustiche e della bontà) alla città (mondo della cattiveria e della perdizione, per le donne in particolare che rischiano, come *Lalix*, di finire sul marciapiede...). *Russule*, figlia del taglialegna che diventerà duchessa per la sua bellezza, secondo i più biechi *topoi* della letteratura d'amore di tutti i tempi, è una *Ursule* con un'anagrammatizzazione delle tre prime lettere, che servono precisamente a designare la fanciulla come proveniente dalla *rus*, dalla 'campagna'.

Auge e *Cidrolin* appaiono come figure di patriarchi e come due nuovi Noé su un'Arca moderna ancorata a Parigi, ma hanno *solo* delle figlie, alle quali per tradizione non possono trasmettere il proprio nome.

¹⁹ Vedere J. PODEUR, *Nomi in azione, il nome proprio nelle traduzioni dall'italiano al francese e dal francese all'italiano*, Napoli, Liguori editore 1999, pp. 83-4.

²⁰ Equivalente di *Adelaide* o del più moderno *Adele*.

In questo romanzo della ricerca della continuità storica e delle radici s'interrompe così in modo ludico la continuità della stirpe: *Auge* e *Cidrolin* saranno gli ultimi del nome. Le tre figlie dei due protagonisti sono destinate, come è tuttora usanza in Francia, ad assumere il cognome del marito e a perdere il proprio; un ultimo segnale ludico della doppia serie del romanzo e della doppia dimensione del tempo viene dai *prénoms* delle discendenti di *Cidrolin*, che si chiamano rispettivamente *Bertrande* e *Sigismonde*: sono nomi solitamente utilizzati per i maschi, mentre i loro mariti si chiamano *Lucet* (*Lucillo*) et *Yoland* (*Iolando*), nomi utilizzati in Francia esclusivamente al femminile. I quattro *prénoms* associano i personaggi della serie moderna al Medioevo, ma rimandano soprattutto, attraverso l'inversione dei segni del femminile e del maschile, ad una realtà fondamentale del nostro tempo: il riconoscimento della presenza del femminile nel maschile e viceversa, il fenomeno – iniziato con l'androginia del Romanticismo – della fusione e della confusione dei sessi dell'era moderna, che sottolinea il loro carattere essenzialmente speculare e complementare.

Onomaturgo ludico e tutto sommato molto scaltro, Queneau si serve dei nomi per sottolineare le problematiche essenziali del suo romanzo: il carattere fondamentalmente unitario di ogni dualità, la natura della storia e del tempo, apparentemente lineare ma in realtà circolare e ripetitiva. I giochi onomastici del romanzo sono interessanti proprio perché si fondano prevalentemente sul *calembour*, un procedimento linguistico infantile e regressivo. Il romanzo tende infatti precisamente a farsi interrogativo sulla nozione di maturità e di progresso che ci è stata trasmessa talvolta in modo acritico dai Lumi: nella tappa del 1789 il duca non va in avanti verso il mondo moderno, ma indietro, scendendo in una grotta alla ricerca delle origini preistoriche dell'uomo (sul modello di Heinrich von Ofterdingen), e il romanzo si chiude col ritorno del duca al punto di partenza in cima al proprio castello a contemplare i fiori blu che sorgono dal fango. I *calembours*, i palindromi, il carattere polisemantico dei nomi (valga per tutti quello di *auge* che rinvia anche a un sostantivo provvisto di cinque sensi diversi) costituiscono per il lettore un ludico invito a interrogarsi sulla vera natura del tempo, della storia e del progresso e sulle somiglianze e le differenze che esistono fra l'uomo e la donna, fra l'uomo di ieri e l'uomo di oggi, e, più in generale ancora, fra il passato e il presente.