



CARMEN SAGGIOMO

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli
carmen.saggiomo@unicampania.it

LA LINGUA DI ANDRÉ SUARÈS: GLI OSSIMORI DELL'ANTI-UMANESIMO E LA BRACHIOLOGIA DELLA BESTIA

Riassunto

Nel 1939 André Suarès pubblica *En marge d'un livre*, un apologo teso, artigliato, violento. L'autore sferra un attacco durissimo contro gli eventi che stanno distruggendo i valori umani. La struttura morfo-sintattica, quella semantica e quella ideale che permeano il testo sono attraversate contemporaneamente da tre strati: uno strato storico, uno antropologico e uno biblico-teologico. Per capire le movenze di questo scritto, si farà riferimento prima di tutto a una quarta istanza, ovvero alla linfa motivazionale che è alla sua origine. È Suarès stesso a mettere il lettore sull'avviso. Per entrare nel suo testo, bisognerà partire non dalle forme indignate in cui si esprime, ma dal dolore che in queste forme si dà. Il dolore costituisce il ponte di passaggio fra la struttura ideale dei valori umani e la struttura morfo-sintattica e semantica chiamata ad esprimerla. Ne nasce una tessitura in cui una sorta di iperrealismo allucinatorio esprime per negazione gli ideali umani ai quali siamo chiamati a rinascere, se non vogliamo che l'uomo definitivamente scompaia. Analizzare i modi in cui quel dolore si è proiettato nelle forme di questo scritto è il compito della nostra indagine.

Parole chiave: valori umani, nazismo, fascismo, figure retoriche e metamorfiche

Abstract

In 1939, André Suarès published *En marge d'un livre*, a tense, clawed, violent apologue. The author launches an extremely harsh attack against the events that are destroying human values. The morpho-syntactic, semantic and ideal structure that permeate the text are simultaneously traversed by three layers: a historical, an anthropological and a biblical-theological layer. In order to understand the movements of this writing, reference will first be made to a fourth instance, namely the motivational sap that is at its origin. It is Suarès himself who puts the reader on notice. In order to enter his text, we must start not from the indignant forms in which he expresses himself, but from the pain that is given in these forms. Pain constitutes the bridge between the ideal structure of human values and the morpho-syntactic and semantic structure called upon to express it. The result is a texture in which a kind of hallucinatory hyperrealism expresses by negation the human ideals to which we are called to be reborn, if we do not want man to disappear definitively. Analysing the ways in which that pain is projected in the forms of this writing is the task of our investigation.

Keywords: human values, Nazism, fascism, rhetorical and metamorphic figures

1. Attori storici e attori retorici a confronto col dolore

Nel 1939 l'“*écrivain secret*”¹ André Suarès pubblica, per un numero limitato di cento esemplari fuori commercio, *En marge d'un livre*², inizialmente pensato ed elaborato come postfazione al volume *Vues sur l'Europe*³. Si tratta di uno scritto ingombrante e pericoloso in cui l'autore sferra un attacco durissimo contro gli eventi che stanno distruggendo i valori umani. Egli, in proposito, scrive: “C'est en octobre 1935 que le cancer de l'Europe a lancé sa première vague de destruction ; en mars 1936, qu'il a envahi l'Occident ; en mars 1938, qu'il s'est installé dans le foie de l'Europe ; et en mars 1939, il le dévore.”⁴. Dal momento in cui pubblica questo saggio, lo scrittore comincia a spiare per il diritto di aver proclamato ciò che pensava: era sempre più un uomo rassegnato e isolato⁵. Ciò nonostante, e forse proprio per questo, quello che lo caratterizzava era lo spirito profetico⁶.

¹ Y.-A. Favre, *Présentation*, in AA.VV., *Le Colloque André Suarès*, Cahiers du 20^e siècle, n. 8, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, p. 5.

² Nel nostro lavoro si farà riferimento allo scritto inserito, per la prima volta, nella raccolta di testi politici a cura di Jean Barsacq nel volume André Suarès, dal titolo *Contre le totalitarisme*. Si veda *sub nota* n. 4.

³ *Vues sur l'Europe*, di taglio squisitamente politico, veniva dato alle stampe – presso la casa editrice Grasset – in quello stesso anno, il 1939. La postfazione che accompagnava questo volume fu ritenuta, per quei tempi, eccessivamente compromettente e, pertanto, si decise di escluderla. Ci permettiamo di richiamare qui il lavoro di Paola Cattani che, a proposito degli studi di Suarès sull'Europa, ricostruisce l'originaria ispirazione europeista dell'autore: «Ses “Vues d'Europe” reprennent [...] un texte bien plus ancien, écrit entre 1894 et 1898 et intitulé “Le principe européen”, dont les notes couvrent les pages d'un carnet inédit conservé à la Bibliothèque Doucet.», P. Cattani, *Le règne de l'esprit à l'aube du XX^e siècle : engagement européen et critique littéraire chez André Suarès*, in «*Rivista di Letteratura moderna e comparate*», 2/2011, p. 164.

⁴ A. Suarès, *En marge d'un livre*, in A. Suarès, *Contre le totalitarisme. Textes politiques (1920-1948)*, Préface de S. Barsacq, Collection «le goût des idées» dirigée par J.-C. Zylberstein, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 77.

⁵ In una lettera del 3 marzo 1941, inedita, Suarès scrive all'incisore Louis Jou: «J'ai vu arriver la catastrophe ; j'en ai annoncé la menace depuis quinze ans ; et dès 1939, j'ai crié : l'enfer s'arme, l'enfer est prêt ; prenez garde à la ruée de l'enfer. On m'a hué là-dessus, on m'a injurié et menacé. Les lecteurs de la NRF se sont désabonnés, si on ne me désavouait pas. En 35, aux deux pôles de l'opinion, la NRF et *Le Jour* ont refusé mes articles. Je connais le désespoir de la Pauvre Cassandre», C. Liger, *Suarès politique*, in AA.VV., *Le Colloque André Suarès*, *op. cit.*, p. 30. Nel 1942 Suarès «figure sur la liste Otto, liste des livres interdits à la vente par l'occupant allemand avec la passive complicité des syndicats d'éditeurs français.», *ivi*, p. 29.

⁶ M. Drouin, *André Suarès ou l'esprit prophétique*, in AA.VV., *Le Colloque André Suarès*, *op. cit.*, p. 107.

Suarès scrive un vero e proprio pamphlet: teso, concentrato, artigianale, violento. Egli, sapendo del pericolo che corre⁷ e quasi a proteggersi, dedica questo suo scritto a Jean Paulhan⁸.

Si tratta di un testo in cui la fascinazione stilistica potrebbe oscurare i fili della sapiente grammatica che ne sono la matrice. Possiamo, infatti, distinguere una struttura morfo-sintattica, una semantica e una ideale, che attraversano contemporaneamente tre strati: uno strato storico (costituito di avvenimenti in successione), uno antropologico (fatto di tempi più lunghi e densi⁹) e uno biblico-teologico (articolato in intuizioni umanistiche e spirituali). Ma, per capire le movenze di questo scritto, dobbiamo fare riferimento prima di tutto a una quarta istanza, alla linfa motivazionale che è alla sua origine. È Suarès stesso a metterci sull'avviso. Per capire il suo testo, bisognerà partire non dalle forme indignate in cui si esprime, ma dal dolore che in queste forme si dà. Il dolore costituisce, per così dire, il ponte di passaggio fra la struttura ideale vagheggiata (il mondo dei valori umani) e la struttura morfo-sintattica e semantica chiamata ad esprimerla. Ne nasce una tessitura in cui una sorta di iperrealismo allucinatorio esprime per negazione gli ideali umani ai quali siamo chiamati a rinascere, se non vogliamo che l'uomo definitivamente scompaia. Analizzare i modi in cui quel dolore si è proiettato nelle forme di questo scritto è il compito della nostra indagine.

Il testo di Suarès può essere meglio compreso se lo si guarda come l'apologo – il drammatico apologo – di un incontro: un incontro fra

⁷ Si legga questo pensiero di Suarès, posto come esergo alla prefazione di Jean Barsacq: «Je fais la guerre – mais aussi je me la fais.» (A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 7). Come dire che egli stesso era consapevole di stare facendo una guerra, non solo agli altri, per indicare un pericolo, ma anche a se stesso, per dominare una paura.

⁸ Sarà Jean Paulhan, suo editore alla NRF, a scrivergli: «Ne savez-vous pas que chacun de nous vous jalouse au fond et voudrait être vous, et avoir ce ton où pas un mot n'est usé, cette parole où chaque ton est puissant comme si vous n'aviez jamais encore parlé.» Si veda *Correspondance avec Jean Paulhan* : I. 1925-1940, édition d'Yves-Alain Favre, Paris, Gallimard, 1987; II. 1940-1948, présentation d'Yves-Alain Favre, Mortemart, Rougerie, 1992.

⁹ Suarès era perfettamente consapevole della differenza tra i tempi brevi e veloci (storicità evenemenziale, o anche cronachistica) e i tempi lunghi e lenti, che riguardano i caratteri dei popoli (storicità antropologica). Egli, per esempio, scrive: «On ne défait pas une civilisation en un jour, mais on peut l'altérer et la corrompre en cent fois moins de temps qu'il a fallu pour la produire et la porter à son point de perfection.», A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 70. La differenza fra i tempi rapidi degli avvenimenti e i tempi lunghi delle civiltà è qui limpidamente fotografata.

uno scrittore cresciuto nell'ideale dei sentimenti umani e tanti uomini, dai volti ben determinati, che questi ideali umani calpestano senza vergogna. Questo incontro, che si svolge nel contesto di una colpevole ignavia e di una stolta arrendevolezza, genera dolore e tristezza. Si sta parlando dell'epoca in cui stanno accadendo eventi pericolosi: nel 1924 la pubblicazione del *Mein Kampf* di Adolf Hitler, negli anni successivi la diffusione del movimento nazional-socialista e nel 1933 l'ascesa al potere di Hitler attraverso libere elezioni¹⁰. In che modo quegli ideali umani, passando per questo dolore, si trasformano? Si trasformano in un testo dalla violenza quasi allucinatoria, fatto di brevi frasi, di grandi contrasti, di idee accecanti, di figure retoriche, di personificazioni stilistiche, di grida. Jean Cassou ha osservato che la qualità di questa scrittura eguaglia in autorità ogni stile capace di esprimere l'atto di un creatore¹¹.

Una grande cattedrale di pensieri, svolti anche intorno all'umanesimo cristiano di Dostoevskij¹², si trasforma, così, in una esplosione di vetri frantumati. Sono i lacerti costituiti dalle innumerevoli frasi seminate e accostate nella narrazione.

Sarebbe, a nostro avviso, un errore vedere questo testo soltanto come un semplice flusso di impeti e imprecazioni. Esso va considerato, invece, in una sua tridimensionale volumetria, cioè nell'architettura sottile che in essa si incarna. In questa prospettiva, possono essere individuati, nella scrittura suaresiana, due piani: quello dei fatti storici contemporanei a cui si assiste e quello che si eleva, a una seconda potenza, come loro trasformazione in termini stilistici e letterari.

Si tratta di piani strettamente intrecciati, che non possono essere astrattamente separati, eppure sono importanti da discernere, per cogliere la tridimensionalità di un testo che, abbacinando il lettore, potrebbe non apparire a prima vista nella sua tessitura.

¹⁰ Sul punto si leggano le riflessioni di F. De Merolis, *André Suarès. Coscienza critica dell'Europa*, Ortona, Menabò, 2019 nei seguenti capitoli: «La preoccupante cultura tedesca» (pp. 32-34), «Considerazioni sulla guerra» (pp. 34-35), «Tempi di guerra. La Germania guerrafondaia» (pp. 69-72), «La condanna del nazifascismo» (pp. 140-143), «I Nazisti occupano Parigi» (pp. 151-152).

¹¹ J. Cassou, *André Suarès*, in AA.VV., *Le Colloque André Suarès*, op. cit., p. 7.

¹² C. Saggiomo, *Suarès sur Dostoïevski : un regard en quête de profondeur*, in «Cahiers internationaux de symbolisme», n. 158-159-160, 2021, pp. 197-228.

Quali sono i valori evocati? Gli ideali umani e cristiani (ma non manca una critica al comportamento della Chiesa cattolica, o meglio al suo pontefice). Quali sono le figure stilistiche impiegate? Sono certamente svariate, ma fra loro si affermano innanzitutto gli ossimori, le antifrasi, le iperboli e le personificazioni. Quali sono le figure retorico-pragmatiche messe in campo nel rapporto con il lettore? Sono le modalità a tratti iperrealistiche, a tratti allucinatorie, a tratti nascostamente profetiche intorno alla questione drammatica in gioco: l'avvenire dell'umanità.

Una tale architettura, realizzata attraverso continue invenzioni stilistiche, appare esprimersi attraverso una precisa strategia, discernibile secondo tre modalità: quella semantica, in cui i frequenti pensieri e apoteismi diffusi nel testo sono declinati secondo diverse tonalità; quella morfo-sintattica, in cui emerge la tecnica degli scontri e dei rovesciamenti; quella più strettamente retorica, in cui la strategia dei continui spaesamenti tesi a stupire, a colpire e a mobilitare, coinvolgono e corresponsabilizzano il lettore.

All'interno di questa rete è protagonista il dolore, attore nascosto, che si fa immediatamente indignazione e, infine, tristezza, domandandosi sull'avvenire. Questo dolore, regista nascosto sotto il tavolo come il nano gobbo di Benjamin, gioca a scacchi con le forme della propria indignazione e dell'altrui crudeltà.

Si tratta di un campo di battaglia in cui compaiono, per quanto riguarda il livello teologico-biblico, Assur, Nabucodonosor, la Bestia, l'Apocalisse; per quanto riguarda il livello storico, l'etnia tedesca, la complice sottomissione italiana, gli imperi, i Mongoli, Attila, Tamerlano; per quanto riguarda il tempo presente, il *Mein Kampf* di Adolf Hitler, le invasioni tedesche in terra europea, la guerra civile spagnola, l'illusoria pace di Monaco, i patti traditi, i giuramenti spergiurati, la costruzione del campo di Buchenwald (1937), la campagna antisemita, le prime leggi razziali.

In quali forme linguistiche questo dolore si traduce? Prenderemo in esame alcune modalità topiche, allo scopo di coglierne i contesti e le trasposizioni. Proviamo a scomporre il testo di Suarès, identificandovi alcune strutture che appaiono caratterizzarlo da cima a fondo.

Il saggio si presenta, come lo stesso autore dice, con alcune caratteristiche forti: è duro, nudo, puro, accecante. Si veda, anche solo dal

punto di vista strettamente fonico, il susseguirsi dei suoni acuti e scuri delle “y”, quello delle liquide “r” e delle sibilanti “s”, all’interno di un percorso strutturato in anafore ossessive e allitterazioni che aspirano a una fondamentale verità: “À son rang, un livre tel que celui-ci est un épisode dur et nu de la guerre sèche où nous sommes engagés contre la Bête, contre la violence, contre la perfidie de tous les mensonges. [capov.] Il importe à la vérité de se faire entendre. Plus elle est nue, plus elle est pure ; et plus elle est aveuglante.”¹³. La durezza della guerra esprime l’aridità di un campo che si incendia, bruciando l’umano.

Sono, qua e là, identificabili i valori, le verità etiche, a cui l’autore si ispira. Ne sono esempi gli ideali riconosciuti nella vita italiana. Egli scrive: “À cinq reprises, j’ai vécu en Italie. J’aime et j’admire ce pays, comme tout le monde : terre des petites villes qui en valent des grandes, riches en beaux objets, où l’art et la nature se marient comme l’orme à la vigne.”¹⁴. Si noti, nella crudezza di un testo così incendiario, la gentilezza del richiamo all’incontro coniugale fra il maschile olmo e la femminile vigna, corrispondente a un simmetrico incontro fra la maschile “art” e la femminile “nature”. Sono gli ideali di una vita umana sobria, relazionata, piena e laboriosa, che si svolge al livello delle piccole città e che Suarès vede anche nella Grecia e nella Francia.

Si impongono all’attenzione, intanto, alcune frasi topiche, di straordinaria intensità, fondate su accostamenti geniali e strani. Questo testo, pertanto, può aggrumarsi intorno ad alcune frasi che, costituendo il parafulmine dell’insieme, concentrano e illuminano il percorso complessivo.

Uno degli strumenti retorici del testo è il riferimento a un ricorrente bestiario metaforico, a vicende bibliche, a fenomeni biologici, viscerali e osceni. Si pensi ad alcune forme di bestiario: “les hyènes ont ce rire là, quand elles chantent à quatre voix leur hymne à Odin et à la charogne.”¹⁵. Si pensi ad alcuni riferimenti biblici: la dittatura sul mondo è nelle mani di Assur, poi impersonato da Tamerlano, Attila, e così via.

¹³ A. Suarès, *Vues sur l’Europe*, in André Suarès, *Contre le totalitarisme. Textes politiques (1920-1948)*, cit., p. 67.

¹⁴ A. Suarès, *En marge d’un livre*, cit., p. 69.

¹⁵ *Ibid.*, p. 90.

Nel mondo umano ogni tanto ritorna il confronto tra Giuditta e Oloferne¹⁶. Si pensi ad alcuni riferimenti biologici:

l'assassinat suivi du vomissement sur la Victime : voilà la morale du dément, et sur son ordre la méthode et les armes de l'Hitlérie¹⁷; Il y a tant de vanités dans ces parvenus du sceptre : ils appellent orgueil cette sueur de leur excrément¹⁸; Voilà près de deux mille ans que le grand visionnaire entre les Apôtres l'appelait la prostituée des sept collines : les collines sont nivelées, mais la prostituée est toujours là. Elle s'appuie à mille reptiles, qui sifflent, qui dardent un venin sordide et qui sont sa voix. La prostituée, qui est l'abjecte Rome, prend Paris pour l'homme malade.¹⁹

L'intero testo, lungi dall'essere soltanto una lunga invettiva, risulta costruito secondo i criteri di un ordito stilisticamente pensato. L'ira si fa visionariamente pensiero. In questa scrittura, grande mare aperto, è possibile accorgersi che navigano sempre gli stessi attori linguistici.

La scrittura suaresiana si rivela, così, un vero e proprio teatro linguistico, che del teatro ha la scena, i doppi piani, i fondali, i dialoghi, gli scontri, e persino gli spettatori: un teatro di figure retoriche, una folla di metafore, una fauna di uomini, una ressa di personaggi biblici che proiettano eventi del presente, una stratificazione di figure antiche che nel tempo si ripresentano a giro.

È qui riconoscibile, in realtà, una multiforme grammatica dell'invenzione. Vi individueremo tre strategie, due più strettamente appartenenti al profilo morfo-sintattico e una più strettamente appartenente al profilo semantico: una strategia degli antagonismi retorici, una strategia delle metamorfosi figurali, una strategia delle sentenziosità ben mirate.

2. La strategia degli antagonismi retorici

La tecnica impiegata è quella degli accostamenti fra opposti che generano corti circuiti. Lo schema è: un affiancamento di metafore con-

¹⁶ «Où sont Harmodius et Brutus, Judith et Déborah ? Le jour où il faut vivre avec Holopherne, la vertu de l'homme consiste à égorger Holopherne. Il est juste de lui rendre le mal qu'il a fait [...]», *ibid.*, p. 71.

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹⁹ *Ibid.*, p. 94.

trastanti che produce scoppi di spaesamento (“a” è ora “b”, è ora “c”, ed è tutte e due). In questa strategia possono distinguersi la modalità dell’antagonismo in forma diretta (ossimoro) e quella dell’antagonismo in forma indiretta e diffusa. Della prima modalità, l’ossimoro diretto, fin troppo evidenti sono alcuni esempi (menaces bouffonnes²⁰, ordure omnipotente²¹, rire fin²², reptile roi²³). Per comprendere la seconda modalità, va premesso che le parole e le espressioni che dicono cose hanno un loro registro tonale, che ne esprime, nel regime dello stile, il grado di altezza o di bassezza, di nobiltà o di crudezza. In questo senso, ogni parola non è soltanto indicativa, ma evocativa: non solo si riferisce, cioè, a un referente ben individuato, ma evoca per associazioni libere un alveare di significati, graduabili secondo diverse tonalità. La diversità di registri tonali appare in termini di generi, di figure, di qualità, di lessici. Si comprende, così, come possano, in generale, individuarsi salti contrastivi non solo fra termini accostati (per esempio, buio luminoso per dire buio e luce insieme fusi), ma anche fra registri di parole che evocano associazioni nettamente contrastanti, come per esempio nell’accostare il vomito all’anima e gli escrementi a Dio. Tra anima e vomito non c’è contraddizione logica, ma tonale, e ciò può accadere anche tra intere proposizioni accostate. Per questa ragione, dalla rapidità con cui vengono messe in contatto espressioni dal registro diverso deriva una scala a saliscendi, costruita a balzi. La scelta preferenziale dello stile di Suarès è nettamente orientata in questa direzione. La sua scrittura è un *geyser*, che continuamente inventa nuovi incredibili giochi, sempre più imprevedibili e spaesanti, in cui si fanno luce, al tempo stesso, la fantasia, l’ira e il dolore che ne sono all’origine.

Esaminiamo, per esempio, queste due espressioni accostate. La prima è: “J’espère que le cancer est déjà mûr dans la gorge du dieu de *Mein Kampf*.”²⁴. Si esplori questo percorso, tutto costruito tonalmente a salti. La speranza, parola che ha una intrinseca tonalità positiva, qui ha per oggetto un cancro, parola evocante una tonalità negativa, la quale

²⁰ *Ibid.*, p. 79.

²¹ *Ibid.*, p. 89.

²² *Ibid.*, p. 78.

²³ *Ibid.*, p. 71.

²⁴ *Ibid.*, p. 78.

è, a sua volta, accostata a una parola tonalmente positiva che si esprime come maturazione. Questo cancro deve "maturare" nella gola del dio del *Mein Kampf*: espressione nella quale è coglibile il preciso effetto ossimorico nascosto. La proposizione che immediatamente segue è, non a caso, la sintesi e il coronamento della prima: "Bible contre bible, n'est-il pas vrai, illustre démon ?"²⁵. Ed è significativo, qui, che venga richiamato il diavolo, segno di divisione, per giunta sarcasticamente qualificato come illustre. Le due frasi in sequenza sono, così, costruite secondo progressivi antagonismi tonali e figurali.

Veniamo a un secondo esempio: "[Hitler] vomira son âme allemande sur le Décalogue"²⁶. Si guardino i tre generi di realtà che sono con queste parole toccati, tutti legati da salti: "vomitare l'anima" e "vomitare sul Decalogo". Occorre non fermarsi alla crudezza dell'espressione, per scoprirne – andando più a fondo – l'interna grammatica. È necessario, perciò, sottolineare come entrino fra loro in contatto i livelli simbolici, ognuno in contrasto con l'altro: il livello biologico (il vomito), quello spirituale (l'anima), quello religioso (il Decalogo). Ne nasce, attraverso il gioco dei dislivelli, un disprezzo al massimo grado contro ogni forma di blasfemia.

Veniamo a un terzo esempio. Parlando di Assur il sovrano, Suarès scrive: "[...] Assur se vantait sur les murs de Ninive, en longues inscriptions, de tapisser ses murailles avec la peau de six cent mille prisonniers écorchés vifs". E aggiunge: "Son roi s'est fait sculpter pour la gloire des siècles prenant plaisir, après son repas, à arracher de sa canne, en forme de trident, les yeux des captifs à genoux, les bras liés."²⁷. Si osservi la calcolata consecuzione fra le espressioni impiegate: da una parte Assur "se vantait de tapisser", come si farebbe arredando un salotto; dall'altra parte, l'ornamento di questo salotto è "la peau de six cent mille prisonniers écorchés vifs". Non solo. Assur è, da un lato, scultore che opera per la gloria dei secoli e, dall'altro, uno che ha piacere nello strappare col suo tridente gli occhi dei prigionieri. Questo tridente è, contemporaneamente, uno strumento di offesa e la forchetta per un lauto pasto di cui sono vittime i "captifs". Un eros dell'orrore si fa, attraverso mille

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibid.*, p. 91.

²⁷ *Ibid.*, p. 74.

sue forme, intimazione di pietà. Si tratta di una ipotiposi, realizzata con contrasti consumati in un'iperbole finale. Piacere e orrore convivono, così, in un unico effetto di stile.

Veniamo a un quarto esempio. Si guardi l'espressione: "Et Goering [...] hurlera son gros rire à la mort, en présidant à l'inauguration."²⁸ Il "gros rire" davanti alla morte esprime, anche in forma di allitterazione, una doppia blasfemia: ridere davanti alla tragicità e ridere davanti alla divinità. Si osservino, anche qui, tre livelli linguistico-semantic: il ridere, il lercio del "gros" e la solennità della morte. Gli ossimori costituiscono, per quanto celati, il fondamentale cemento costruttivo. Ciò, all'interno di una forma che è intensamente brachilogica, perché fondata sulla ricerca della massima brevità compatibile con una concentrazione di strati.

Veniamo a un quinto esempio: "il n'y a qu'un ennemi, qu'on poursuit d'une haine enragée, de menaces bouffonnes, et d'un mépris qui fait rire l'univers [...]"²⁹. La costruzione della frase è tutta pensata per opposizioni. Le minacce sono minacce di buffoni e degne di buffoni, e si tratta di un disprezzo che fa ridere. Il minaccioso è connotato dal buffonesco e il disprezzo dal ridicolo. La struttura del percorso linguistico è frastagliata da salti e contraddizioni.

Veniamo a un sesto esempio: "Il est juste de lui rendre [a Hitler] le mal qu'il a fait : si on le tue, on est un million de fois en reste de la créance qu'on a sur lui, en outrages, en vol et en assassinat."³⁰ Si tratta di una ipotiposi costruita interamente a sobbalzi: chi uccide, lungi dall'essere in colpa, cioè in debito, è ancora in credito verso l'ucciso. Uccidendolo, non salda ancora il suo credito, perché resta in credito milioni di volte. Ciò significa che, per soddisfare il suo credito, dovrebbe vedere risorgere milioni di volte l'ucciso per poterlo uccidere ancora. E resta in credito non solo sul piano di una pacificata giustizia, ma anche sul piano degli *outrages*, dei *vols*, dell'*assassinat*.

Veniamo a un settimo esempio: "Le droit allemand n'est pas rectiligne : il est courbe, brisé, il prend toutes les figures que l'intérêt alle-

²⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁹ *Ibid.*, p. 79.

³⁰ *Ibid.*, p. 71.

mand se donne.”³¹. Questo diritto è qualificato, a ben vedere, da tutto ciò che è contrario al diritto: l'esser curvo, l'essere *brisé*, l'assunzione di tutte le possibili forme imposte dall'interesse tedesco. Il diritto tedesco, in sostanza, è tutto fuorché diritto, eppur pretende di chiamarsi diritto³². Una tale mutevolezza è così radicale da investire la stessa geometria: “Ils n'ont pas encore osé dire qu'il y a une géométrie d'Odin et une arithmétique allemande ; mais ils le pensent.”³³. È come se la follia dell'onnipotenza si nascondesse dietro una paradossale timidezza che non osa dire ancora tutto quello che pensa. In questa prospettiva, l'interesse tedesco diventa, per propria decisione, la giustizia assoluta.

Veniamo a un ottavo e, per adesso, ultimo esempio: “*Mein Kampf*, ce décalogue de la Bête, inocule à tous les Allemands que seuls ils sont des hommes.”³⁴. In questa prospettiva, gli uomini sono solo i tedeschi. Il Decalogo è l'insieme dei comandamenti di Dio agli uomini, ma qui diventa l'insieme dei comandamenti della Bestia a coloro che al suo cospetto hanno cessato di essere uomini.

Come si vede, nella sua scrittura Suarès non lavora semplicemente con parole: lavora con i varchi e con gli abissi che si aprono fra esse. Lavora sulle loro differenze di potenziale, come in un immenso campo elettromagnetico. Trae, così, dall'accostamento fra le parole stesse, l'energia che l'accostamento sprigiona.

3. Una seconda strategia: la metamorfosi

La tecnica impiegata è quella della sovrapposizione di figure che si susseguono per trasmutazioni. Lo schema è: uno strato si sovrappone a un altro, costituendone una trasformazione (“a” diviene “b” e “b” diviene “c”, realizzando una sostanziale continuità). Anche in questa strategia possono distinguersi due forme: una metamorfosi per sostituzione e una metamorfosi per illusione. Nel modello degli antagonismi,

³¹ *Ibid.*, p. 78.

³² Michel Jarrety, riprendendo un passo di Suarès nel suo *Vues sur l'Europe*, scrive: “Tout le problème de la vie civilisée consiste à faire passer la force dans le droit” – et le drame de l'Europe, c'est que les démocraties se refusent à asseoir le droit sur la force, et laissent ainsi le champ libre à l'Italie et à l'Allemagne qui incarnent des forces sans droit.», M. Jarrety, cit., p. 177.

³³ A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 79.

³⁴ *Ibid.*, p. 78.

gli opposti si compongono insieme restando opposti; nel modello delle metamorfosi, ogni strato si trasforma nello strato sovrastante, in una sostanziale omogeneità. Siamo spesso davanti, dal punto di vista stilistico e retorico, a due forme diverse di mostrificazione: nel caso degli antagonismi, una testa convive con molte altre, in un alveare di teste; nella seconda forma, una prima testa mostruosa si trasforma in una serie di innumerevoli altre.

Vediamo un esempio di metamorfosi per sostituzione (l'ente "a" è sostituito dall'ente "b", e questo dall'ente "c", e così via): "L'exécration Assur est le type de la Bête ; Tamerlan, les Mongols, et sous nos yeux la nazie d'Hitler, armée de la science, dressent la Bête de l'Apocalypse au-dessus de l'homme, dans la haine de Dieu."³⁵ Solo apparentemente siamo davanti a un caos di riferimenti. Si assiste, invece, a una stratificazione di figure che, partendo da quella biblica della Bestia, metamorficamente si trasformano in Assur, in Tamerlano, nei Mongoli, fino a Hitler e al suo movimento nazista. In Hitler si proiettano e si concentrano così, per trasformazione, tutte le figure precedenti. Ognuna è, in una perenne novellazione dell'orrore, la rappresentazione seriale di quella che la precede. Dentro la successione dei tempi vivono il potere del calpestamento e l'onnipotenza dell'assenza di pietà, fino a produrre la catastrofe di ogni umanità.

Vediamo qualche esempio di metamorfosi per illusione (l'ente "a" va a illusoriamente sostituire l'ente "b", e così via). Suarès, in uno dei vertici della sua invettiva, rivolgendosi a coloro che nella situazione degli anni Trenta hanno perso ogni senso critico, scrive:

Vous n'aviez pas le droit de fermer les yeux sur l'Europe et le monde, pour ne voir que Blum et Jouhaux, Moch et Zay, Duclos et Cachin, vos bistrots et vos électeurs ivrognes. Le club est votre église ; le bar, votre sanctuaire ; l'urne, votre ciboire ; le bulletin de vote, trempé dans la vinasse, votre eucharistie ; et le mastroquet, votre cathédrale.³⁶

Si presti attenzione a queste figure, tutte coinvolte in una metamorfosi. Per comprendere meglio questa fantasmagoria dell'illusione, ri-

³⁵ *Ibid.*, p. 76.

³⁶ *Ibid.*, p. 72.

chiameremmo qui un passaggio del *Don Chisciotte*, certamente a Suarès ben noto, dal momento che se ne era tematicamente e criticamente occupato³⁷. In quest'opera del Cervantes, il cavaliere dalla trista figura, caricaturando il senso volgare, afferma che ciò che per gli altri è la bacinella del barbiere è, in realtà, l'elmo di Mambrino. Si tratta di un passo in cui Cervantes sta mostrando quanta capacità metamorfica inconsciamente operi nella mente degli uomini e quanta drammatica ironia si possa fare sull'illusione per cui una semplice bacinella appaia come un solenne elmo di eroe. Nel *Don Chisciotte* avviene certamente un rovesciamento fra l'illusione e la realtà, nel senso che è l'illusione a essere realtà. Qui, nel testo di Suarès, accade l'inverso. E, in particolare, si assiste a due eventi: da un lato il rovesciamento del *Don Chisciotte* (dal tono eroico a quello satanico) e, dall'altro lato, l'azione del dolore che, facendosi sdegno, si trasforma in energia crivellatrice. Siamo nella drammatica situazione degli anni Trenta, in un momento in cui collettivamente – per tragedia comune – un club diventa una chiesa, un bar un santuario, un'urna elettorale un ciborio, una scheda elettorale una eucarestia, un mastroquet una cattedrale. Qui la forza della fantasia si è messa al servizio di un dolore che si è fatto sdegno, rendendo l'ironia sarcasmo e la rabbia l'apertura a una apocalisse terminale.

Osserviamo più analiticamente, a rallentatore, questo passaggio. *Don Chisciotte* pensa non che per lui la bacinella del barbiere si trasformi nell'elmo di Mambrino. Egli pensa, al contrario, che la bacinella è il vero elmo di Mambrino e che sia l'uomo volgare a trasformare l'elmo in bacinella. L'uomo eroico vede ciò che è; l'uomo volgare lo trasforma nella cosa vile che non è. In Cervantes abbiamo l'opposizione fra l'uomo eroico e l'uomo volgare; in Suarès l'opposizione fra l'uomo satanico e l'uomo restato umano. Suarès pensa non che il santuario sia un bar, ma che l'uomo satanico vede un bar come un santuario, mentre l'uomo veramente umano vede trasformarsi un bar in un santuario. Nel primo caso si vede l'ironia di Cervantes che parla attraverso *Don Chisciotte*; nel secondo caso, si vede il sarcasmo di Suarès che trasforma l'orrore di una follia in una tragica caricatura della realtà. Siamo davanti a un

³⁷ A. Suarès, *Cervantès*, Paris, Émile-Paul, 1916; e A. Suarès, *Trois grands vivants. Cervantès, Tolstoï, Baudelaire*, Paris, Grasset, 1937.

doppio rovesciamento, in cui ciò che ci viene presentata è, attraverso un'illusione, la devastazione di ogni forma di umanità.

Vediamo un altro esempio, ancora fondato sulla potenza dell'illusione: "On ne traite jamais d'égal à égal avec cette engeance : de là, qu'elle ne vous permet rien, et se croit tout permis. Tout ce qui l'effleure est un crime inexpiable ; mais tous les crimes qu'ils [i tedeschi] entassent est œuvre pie."³⁸ Nella follia visionaria di chi si libera da ogni legame, il proibito si trasforma in permesso e il crimine in opera di pietà. Suarès ne è perfettamente consapevole e scrive: "Les mots même perdent leur sens. Ils [i tedeschi] inventent un droit, qui n'est droit que pour eux : un droit allemand, lequel n'a rien à voir avec le droit humain."³⁹ Non siamo davanti a mere percezioni soggettive, ma a metamorfosi visionarie che hanno effetto reale, perché spingono all'azione: un mondo di illusioni che è in realtà un mondo di simulazioni. Quando l'illusione è creata da un'intenzione malvagia, si è davanti a una simulazione. La vera prepotenza è imporre una illusione come realtà.

Veniamo a ciò che Suarès dice del popolo tedesco:

[...] il a son code : le couteau ; ses preuves, le canon. Cent mille assassins allemands sont la justice absolue, quand elle s'exerce sur un seul juste qui n'a pas le bonheur et le privilège d'être issu du sperme immonde à qui l'on doit Ludendorff, Hitler, Streicher, Goebbels et Troppmann.⁴⁰

Il mondo del folle omicida è un mondo di trasformazioni. Appaiono trasformazioni in sequenza gli stessi nomi dei criminali enumerati, come se ognuno fosse la copia metamorfica dell'altro.

In conclusione, possiamo ribadire che l'intera invettiva di Suarès, manovrando linguisticamente la tecnica metamorfica, la impiega secondo due linee: quella per sostituzione, per la quale dalla Bestia biblica si arriva a Hitler, e quella per illusione, che, travestendo l'ingiustizia da giustizia, cerca di nascondere l'orrore nascente dall'assenza di pietà. È, nel primo caso, l'identificazione di Satana con Hitler e, nel secondo caso, il tragico trionfo della illusione come simulazione.

³⁸ A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 78.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 78-79.

4. Una terza strategia: la sentenziosità

La tecnica impiegata è quella di far emergere, attraverso scontri fra proposizioni, una sentenziosità, anche inedita e ardita. Suarès, traendo forza dalla sterminata massa linguistica da lui messa in campo, appare – attraverso metafore, metonimie, sineddoci, paronomasie, allitterazioni, anafore, figure di *adynaton*, iperboli, antifrasi, ipallagi, iperbati, anacoluti, personificazioni, sarcasmi, calembours – spremere, quasi strizzare questa massa, per farne colare pensieri e sentenze: per ricordare, per condannare, per profetizzare. Dalla compressione di proposizioni in sequenza sgorgano espressioni sapienziali (“a”, comprimendosi con “b”, genera “c”). Anche in questa modalità distingueremo alcune forme: una fatta di giudizi su strutture politiche, legata al carattere di Stati e città; un'altra fatta di giudizi su personaggi storici, legata a figure di ogni tempo; una terza fatta su strutture antropologiche, che esprimono etnie su tempi lunghi. Si tratta di giudizi molto frequentemente connessi alla metaforica di un variegato bestiario, costituito di ricorrenti esemplari.

Queste forme sentenziose, che in alcuni casi diventano veri apoftegmi, presentano una particolare icasticità, spesso caratterizzata da profili brevi e concisi. Vediamone alcuni esempi.

L'esperienza della storia mostra il volto di Stati e città: “Les villes trop peuplées sont les nids de la laideur morale et de la violence : la corruption politique y pullule et y triomphe : là, plus le gouvernement est bas, plus il a d'effet ; plus il ment, plus il est cru.”⁴¹. Intanto, lo sguardo dell'autore, andando ancora oltre, si concentra sul popolo: “il faut que le peuple esclave paie sa servilité de sa bassesse ou de son sang.”⁴². E qualche rigo prima: “La dictature est le régime de la violence, tempérée par la catastrophe.”⁴³. Si tratta di un'espressione che ha natali antichi. Secondo l'attribuzione di alcuni, il conte Ernst zu Münster definì la Costituzione russa come un regime di “assolutismo temperato dall'assassinio”⁴⁴.

⁴¹ *Ibid.*, p. 70.

⁴² *Ibid.*, p. 75.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Si veda, in proposito, N. N. Taleb, *Rischiare grosso: L'importanza di metterci la faccia nella vita di tutti i giorni*, Milano, Il Saggiatore, 2018.

Si tratta di un'esperienza di sguardo che arriva fino allo choc di un'improvvisa auto-consapevolezza: "J'ai regardé, j'ai vu et j'ai compris."⁴⁵ Siamo davanti alla puntuale trasposizione delle parole pronunciate da Cesare per la sua vicenda politica, celebri per la loro brevità: "veni, vidi, vici"⁴⁶. Così come è fulmineo il giudizio di Cesare, si presenta fulmineo, in Suarès, l'atto di consapevolezza di colui che ha capito.

Veniamo ad alcuni giudizi storici, accompagnati o no da riferimenti a un bestiario perfino geneticamente modificato. Ne ricordiamo solo piccoli stralci: "[...] l'empereur est à Berlin, et il a nom Barberousse."⁴⁷. E si legga: "Staline est un monstre ; mais le Mussolin et le dément de Berchtesgaden sont deux monstres aussi. Ils sont pires, étant nos voisins."⁴⁸. E ancora: gli uomini di Hitler, già precedentemente denominati coccodrilli in uniforme, "ont l'impudence morale du pithèque ; toute la lâcheté du chacal en bandes et du crocodile. Ils font une espèce atroce entre le reptile de la préhistoire et le singe carnassier. Leur chef est le gorille fils d'Odin en personne."⁴⁹. Da queste stranianti figurazioni emerge, a un certo punto, anche un guizzo di icastico sarcasmo: "On tient la preuve que l'homme descend du singe."⁵⁰. La sentenza è, a questo punto, netta: "On ne peut pas plus croire aux reptiles de Rome qu'aux gorilles de Berlin."⁵¹. Viene, per questa strada, confermato il giudizio di base: "L'Allemand d'Odin, Hitler, est l'Antéchrist, l'ennemi satanique de Jésus-Christ. D'ailleurs, il ne le nie pas."⁵².

Si guardi a questa frase, solo apparentemente semplice e pittoresca, nella quale, invece, sono riconoscibili più strati: "Hitler lève son petit nez de furet, qui flaire le sang innocent."⁵³. Nella parola furetto, in realtà, è individuabile una sapiente sovrapposizione di significati: da un lato il furetto, che è un animale carnivoro; dall'altro lato, si tratta di una evidente allusione al titolo di führer, di cui Hitler si è fregiato. Siamo

⁴⁵ A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 76.

⁴⁶ «Venni, vidi, vinsi».

⁴⁷ A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 71.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibid.*, p. 80.

⁵² *Ibid.*, p. 79.

⁵³ *Ibid.*, p. 90.

collocati davanti a un vorace carnivoro che fa da condottiero. Qui l'aggettivo "piccolo" funge da falso vezzeggiativo per esprimere un sarcasmo dedicato alla sua ferocia. E si guardi all'espressione "flaire le sang innocent". Il sangue e il suo essere "innocent" non stanno sullo stesso piano, nel senso che l'innocenza è un ulteriore spaesamento rispetto al suo essere sangue fiutato. Quello speciale carnivoro non lo fiuta solo come sangue, ma come sangue innocente. Ci viene suggerito di pensare che, se quel sangue non fosse innocente, non lo fiuterebbe neppure. Egli non deve solo cibarsi: deve cibarsi di quella innocenza, per esprimere fino in fondo la sua satanità. Più della fame opera la malvagità.

Si presti attenzione a questa – gustosa e amara – arlecchinata di forme, fatta di etnie, di prostituzioni e di bestialità:

La serve qui se prostitue à tout et à tous, aux gorilles du Nord, aux déments de l'Islam germanique, aux Hongres, aux Polkas, à tous les crocodiles, s'agenouille partout devant la Bête : elle accepte tout, pour qu'on lui cède un membre de la France, sur un coin de la cheminée, "pour son petit bénéfice". Son prince, le prolétaire à fez et à faisceaux, a tout réglé chez la Louve, jusqu'à ce détail-là.⁵⁴

Tutte le enumerazioni faunistiche ed etniche convergono, attraverso calibrate allusioni oscene (per esempio al "membro"), verso una bestia che diventa una suppellettile da ornamento.

Guardiamo ancora a questa affermazione sul *Mein Kampf* di Hitler che, epigrafe su epigrafe, si pone come una sorta di epigrafe al quadrato: "Ce livre [il libro di Suarès] est tout simplement la réponse du plus profond mépris et de l'âme humaine à la bible des gorilles qui s'appelle *Mein Kampf*."⁵⁵

Suarès rincarerà, poi, ancor più la dose: "Il ne suffit pas de mépriser les reptiles ; et il est absurde ou ridicule de vouloir les charmer."⁵⁶. Come dire: non si possono incantare questi serpenti, dal momento che il loro mestiere è proprio quello di incantare noi.

Si vedano, inoltre, le enumerazioni qualificative che senza tregua si susseguono: "C'est depuis ce temps-là qu'ils [i due mostri dell'Asse]

⁵⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁵ A. Suarès, *Vues sur l'Europe*, cit., p. 68.

⁵⁶ A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 80.

ont pris l'habitude toujours facile de hurler, d'écumer, de jeter leurs bottes sur la table, de tout obtenir par la menace, de lâcher leurs chacals de la presse et tous leurs reptiles."⁵⁷ La sintesi è: la bibbia del gorilla è il *Mein Kampf*. L'accostamento tra il livello religioso e il livello politico concisamente esprime uno smagliante sarcasmo.

Si pensi, infine, ad alcune formulazioni di carattere antropologico. Parlando del popolo tedesco, Suarès scrive: "on ne négocie pas avec l'assassin : on l'abat, on l'exécute, ou on est assassiné."⁵⁸ E in seguito aggiungerà: "L'Europe respirait, elle avait la paix pour cinquante ans. Et on n'eût pas eu la guerre d'Espagne. Il y a des heures qui engagent l'avenir des siècles."⁵⁹ L'autore ci sta dicendo che dentro le decisioni sbagliate di oggi possono concentrarsi i secoli di domani. La pace "se fera sans qu'on pense à la faire."⁶⁰ Si fa, evidentemente, un indiretto e polemico riferimento alla sciagurata conferenza di pace di Monaco (1938), nella quale le nazioni occidentali credevano di realizzare la pace con Hitler e invece gli spianarono la strada per la prosecuzione della guerra. E intanto, parlando del fascismo e degli italiani, Suarès scrive: "l'injure et la menace sont la vérité des esclaves, sitôt affranchis : qu'ils se croient les plus forts ou, sans le croire, qu'ils se vantent de l'être : c'est alors qu'ils comptent, pour trahir la France, sur l'Allemagne qu'ils ont trahie. [...]"⁶¹. Come dire che coloro che hanno lo spirito da schiavi, se sono troppo precocemente liberati, stoltamente si sfogano con ingiurie e minacce.

Il pamphlet di Suarès è, come si vede, popolato di gorilla e di rettili: quasi in ogni pagina ne imperversa qualcuno. Si tratta, in generale, di una struttura stilistica costruita a balzi e a sovrapposizioni, a pieni e a vuoti, a picchi e a dirupi, come in un percorso di montagne russe. Suarès vuole sferrare un pugno nello stomaco ai lettori ignavi perché possano non rimanere indifferenti davanti a ciò che accade. Li sta scongiurando di essere indignati.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁶¹ *Ibidem*.

Ripensando, a questo punto, alle tre tecniche impiegate da Suarès per governare il suo materiale linguistico (gli antagonismi, le metamorfosi, le sentenziosità), ci sembra appropriato cogliere, nella vicenda intellettuale suaresiana, un profilo specifico. Proprio in quegli stessi anni, gli anni Trenta, il nostro autore aveva concentrato la sua attenzione sulle possibili comparazioni tra Cervantes, Baudelaire e Tolstoj⁶². Si trattava di modi diversi di affrontare il male del mondo. Cervantes lo faceva con drammatica ironia, attraverso l'incantesimo dell'illusione, incarnata dal Don Chisciotte; Baudelaire lo faceva cogliendo le ipocrisie che, attraverso mille contraddizioni, accomunavano il mondo, i lettori e il poeta stesso; Tolstoj lo faceva attraverso forme di sapienzialità cristiana capaci di rispondere al dolore. Le tre strategie dell'invettiva suaresiana sembrano corrispondere, per molti versi, a questi modi di guardare e di trattare il mondo: in Cervantes la modalità metamorfica, in Baudelaire quella contrastiva, in Tolstoj quella sentenziosa.

5. L'ultima scena: il dolore, la Nemesis e la catastrofe finale

Appaiono, in questa scrittura, eventi linguistici in cui antagonisticità, metamorficità e sentenziosità si fondono. Si guardi, per esempio, a come la figura dell'iperbole, da Suarès più volte praticata, costituisca lo sbocco finale delle molte figure retoriche precedenti:

Le même mensonge a conduit les trois monstres prolétaires en Espagne. Pour le Russe, il s'est agi de semer la révolution sanglante en Occident. Pour l'Italien et l'Allemand, de s'ouvrir une autre route à l'invasion et au démembrement de la France. Même dessein et même méthode. Ils ne défendent rien ; ils n'ont ni plan ni propos idéal : leur seule raison est le vol, l'assassinat et toutes les sortes de rapine. La guerre est le seul moyen, comme dans la forêt de l'instinct, depuis cent mille siècles. Car, telle est la loi de la Bête.⁶³

Centomila secoli sono, a rigore, dieci milioni di anni. Si tratta di una evidente iperbole. Ma è una iperbole che intende esprimere, più che il tempo, la straordinaria forza del dolore da cui emerge. La smisuratezza

⁶² Cfr. A. Suarès, *Trois grands vivants. Cervantès, Tolstoï, Baudelaire*, cit.

⁶³ A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 87. Significativa è, in proposito, la comparazione svolta da R. Schor, *Identité fasciste, identité latine, identité européenne : le regard des intellectuels français de l'entre-deux-guerres*, «Cahiers de la Méditerranée», [en ligne], n. 95, 2017.

dei tempi è solo l'espressione traslocata della smisuratezza del dolore. Si tratta di una iperbole che costituisce la naturale proiezione di tutto ciò che è stato scritto immediatamente prima, quando si sono presentati insieme i contrasti tra le figure, la loro metamorfica sovrapponibilità e la semantica del pensiero che ne scaturiva.

Si veda ancora:

un homme isolé qui vole et qui tue est un assassin ; mais un monstre de laideur et de bêtise, d'orgueil stupide et de brutalité, s'il consomme la mort de dix millions d'êtres vivants, et la ruine de vingt siècles dans les pays les plus policés du monde, cette brute fatale se donne pour un héros, il croit l'être ;⁶⁴

Appaiono qui contemporaneamente, all'interno di un'unica iperbole, l'antagonisticità, la metamorficità e la sentenziosità.

Il testo di Suarès è un lungo treno di metafore contrastanti che, correndo a balzi su una stratificazione metamorfica, mira a colpire un unico bersaglio, la Bestia, per spalancare, attraverso le forme sentenziose che ne sgorgano, un possibile varco di fuga per l'umanità. Si assiste come alla strategia di chi, attraverso lo sforzo con cui curva l'arco, vi concentri la massima energia per centrare il bersaglio.

Il dolore ha mobilitato, lungo questa strada, una immensa indignazione che si è fatta una smisurata invettiva, facendo sedimentare alla fine un deserto di tristezza. Un unico collante è rimasto: il dolore.

Torniamo all'origine del nostro discorso. Che cosa intendeva dire Suarès, quando all'inizio del suo pamphlet ha affermato che nel suo testo debba trovarsi, molto più che indignazione, dolore e che, anzi, chi vi trovasse solo indignazione non lo comprenderebbe affatto? Suarès sa bene quel che dice. Tutte le figure retoriche da lui mobilitate sono, innanzitutto, pezzi di dolore. Siamo davanti a un tragico Don Chisciotte che nasconde sotto la violenza del testo una sofferenza senza fine⁶⁵:

⁶⁴ A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., pp. 87-88.

⁶⁵ Scrive bene Robert Parienté quando afferma che «ce Don Chisciotte, qui combat l'injustice, qui s'attaque à des géants inhumains, avec des armes dérisoires, n'est pas que Cervantès : ce porteur d'idéal, c'est aussi Suarès, qui pourfend l'envahisseur allemand dans ses articles... Sa volonté, son ardeur à se battre sont telles que le monde est incapable de le comprendre.», R. Parienté, *Avant-propos*, in André Suarès, *Idées et Visions*, Paris, Laffont, 2002, p. 621.

una sofferenza che si è fatta figure. Perché dolore più che indignazione? Perché il nostro autore non si sente semplicemente la voce di un uomo singolo, adirato che si eleva a difesa degli inermi, ma si sente, piuttosto, il grido di una intera umanità che, affranta, chiede salvezza nella propria esistenza storica. Tutto questo, nel testo suaresiano, si è fatto lingua, metafore e stile. In altri termini, questo saggio è il dolore proseguito con altri mezzi.

Ma Suarès, forse, nel parlare della sua scrittura, ci sta dicendo anche altro. Ci sta raccontando in forma implicita la matrice complessa della sua ispirazione, che potremmo riassumere così: una forza emozionale, che nasce dal dolore; la potenza di una fantasia, che inventa figure; l'acutezza di una intelligenza, che si fa analisi e profezia; l'energia di una espressione comunicante, che si fa impatto duro con lo spirito di chi ascolta. Si tratta di quattro matrici che, nascendo l'una dall'altra, si intrecciano così: la forza emozionale mette in scena antagonismi retorici; la fantasia produce metamorfosi; l'intelligenza genera capacità di capire e profetizzare; l'energia espressiva agisce – empaticamente e pragmaticamente – sull'interiorità del lettore.

Ma proprio in questi passaggi, in cui un'energia si fa lingua e stile, possono a nostro avviso riconoscersi i tratti di un'originale tendenza alla brachilogicità. Negli ultimi decenni, come è noto, si sta imponendo una nuova brachilogia, intesa come ripensamento di questo antico modello retorico. Elaborando questa teoria, Mansour M'henni ha individuato cinque tratti essenziali: la *brièveté*, la *concision*, la *petitesse*, la *minorité*, la *micro-structuralité*⁶⁶. Il testo di Suarès, per quanto espresso in un lungo pamphlet, è breve, conciso, efficace. Si tratta, però, di caratteristiche declinate tutte in modo originale: la sua *brièveté* è il particolare modo con cui egli affianca senza mediazione gli opposti; la *concision* è il particolare modo con cui egli concentra gli strati; la *petitesse* e la *mi-*

⁶⁶ M. M'henni, *Le retour de Socrate. Introduction à la nouvelle brachylogie*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 78 ss. Ci permettiamo di indicare in questa sede anche una delle recenti pubblicazioni che raccoglie gli Atti di un Convegno internazionale organizzato dall'Università Parthenope di Napoli e dal gruppo di ricerca Brachylogie-Italie: «Conversations. La Revue des Etudes Brachylogiques», sous la direction de M. Mansour M'henni et M. G. Petrillo, n. 8 Spécial, Actes du Colloque International : *Entre-deux et Nouvelle Brachylogie. Convergences et divergences de deux concepts*, Naples, Université de Naples Parthenope 17-18 mai 2018, Second semestre 2019.

cro-structuralité sono i modi con cui egli condensa il grande nel piccolo; la *minorité* è il particolare modo con cui egli carica il piccolo di una intensità esplosiva ed espansiva, facendolo dilatare fino all'immenso. Sono i connotati di uno stile incendiario in cui un'anima soffre e brucia, mirando a coinvolgere tutti in una fiamma che non si consuma.

Che cosa la *Nouvelle Brachylogie* vuole mettere in luce? Essa, invece di intendere la *brachylogie* come una mera figura retorica, ne fa invece, ispirandosi a Socrate, una vera e propria visione del mondo, costruita intorno a *une éthique appropriée*. In una tale visione del mondo l'elemento dominante consiste in uno spirito di conversazione che, propiziando un permanente dialogo fra le persone, istituisce una democrazia non viziata né da demagogia, né da forme di tirannia della maggioranza, né da forme di manipolazione oratoria. Una tale brachilogia perciò, lungi dall'essere una semplice forma retorica, è uno stile etico: fatto di dialogo, di rigore e di serietà.

Suarès mette a confronto il rigore di uno stile etico con un mondo uscito dai cardini. Ne nasce il tumulto di uno stile che può presentarsi, a tratti, come una grande disperazione. Eppure, in questo febbrile stato d'animo non manca una segreta invocazione di pietà. Si sta parlando della *pietas* degli antichi, come senso del religioso e dell'umano, nei confronti degli uomini e di Dio.

Prima di arrivare alla pietà, però, occorre ancora un ultimo passo, un ultimo – quasi maieutico – sforzo. C'è un prezzo da scontare. È quello da pagare alla Nemesis, alla vendetta, a quella Hybris che punisce se stessa, costituendo la sua propria condanna finale. Il modo in cui Suarès rappresenta la Nemesis è così articolato da meritare un'autonoma trattazione. Una delle sue migliori rappresentazioni può ravvisarsi in questo passo:

Peut-être le génie grec ne s'est-il jamais exprimé par un plus beau symbole ; et il n'en est pas un qui le sépare plus profondément de la nature allemande. Némésis accompagne la pensée grecque comme l'ombre qui, doublant la lumière, relie fatalement le monde humain à la sphère des dieux. Némésis est présente chez les Hellènes dans tout le temps de la liberté grecque et ne s'en efface que pour disparaître avec elle. [capov.] Némésis est la vengeance invisible et fatale que Zeus, le père des dieux, tire de l'homme qui l'offense. L'orgueil violent est la pire offense que l'homme puisse faire aux dieux et la plus contraire à la raison.⁶⁷

⁶⁷ A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 102.

Qui Suarès rivela il modello a cui si ispira per passare dalla catastrofe alla liberazione. Il male può essere la forza più forte di tutte, ma poi perisce, prima o poi, per le sue interne contraddizioni: "Zeus le Père, loin de retenir le monstre sur la pente, l'y pousse ; il le presse de poursuivre ; il allume dans cette conscience gangrenée la rage de passer en tout la mesure du mal, et la mesure même de la démesure."⁶⁸ La catastrofe apre, per interna contraddizione, la verità che nelle cose che implodono era nascosta.

Della verità attesa Suarès cerca forme di espressione, non solo nel pensiero, ma nel materiale linguistico stesso, che, creando infinite contraddizioni e metamorfosi, apre alla fine uno spazio alla luce. Potremmo dire che ciò che Zeus fa, con il malfattore che non ha limiti, Suarès lo fa con le metafore della sua scrittura: portarle al massimo contrasto per aprirne nuove forme di rivelazione. Ciò che la Nemese fa nelle cose umane, lo stile di Suarès fa, attraverso una sua brachilogia, nelle cose dello stile.

Secondo la sua inesorabile legge, la Vendetta – la Nemese – si abatterà anche su Assur: "Toujours Assur sera vaincu ; et on tapissera de sa peau les murs de Ninive, qu'il a tendus hier des peaux écorchées des peuples conquis."⁶⁹ Come Assur foderà le mura di pelli umane, della sua pelle saranno foderate le sue mura. Si dà qui una puntuale simmetria nel rovesciamento tra fattori semantici e fattori linguistici. Il soggetto attivo diventa il soggetto passivo, il produttore diventa il suo prodotto, il responsabile diventa la vittima di sé. Siamo davanti a un contrappasso di potenza dantesca. In Hitler sono concentrate tutte le figure del passato:

Tu n'as pas expié, Assur ; tu n'as pas fini d'expier. Ni toi, Tamerlan, ni toi, Attila, le premier et le second du nom : car c'est le même : Atla, Itler. Non, dément abject d'Allemagne, tout n'est pas fini pour toi, ni pour les autres, tous les chacals et les gorilles, les reptiles de Rome, les Gaydas arabes et toute la faune esclave des empereurs.⁷⁰

La concentrazione di dolore, esprimendosi nell'indignazione più cruda, non trascura, qui, il gioco di parole, il calembour sarcastico *Atla/Hitler*. Come accade quando un uomo, dilaniato dal dolore, resta da solo a giocare con i pezzi di umanità che gli sono residuati.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 74.

Osserviamo un'ultima metamorfosi, che ha una sua geniale icasticità. Ci riferiamo al modo con cui Suarès trasforma le parole di Gesù nell'ultima cena. Siamo come davanti a una tragica transustanziazione, in cui risuonano, contemporaneamente, il sarcasmo, la blasfemia e la verità. Così come Gesù disse ai suoi discepoli "Prendete e mangiate, questo è il mio corpo", e così come disse "Prendete e bevete, questo è il mio sangue", Suarès – all'inverso – dice a ogni assatanato: "Bois et mange les poisons dont elles [le viscere] sont pleines. Repais-toi de ta méchanceté et de ton stupide néant."⁷¹ Domandiamoci: in una tragedia così grande, esiste una possibile via d'uscita?

Come è noto Don Chisciotte dice a Sancio: "dove una porta si serra, un'altra se ne apre"⁷². In questo scritto di Suarès sembra accadere un'analoga cosa. Nel momento in cui con l'avvento della Bestia si serra la porta a ogni umanità, forse può aprirsene un'altra: quella dell'avvento di una nuova umanità. Lo sforzo del Sisifo contemporaneo, come sapeva a suo modo Camus, è quello di dover sempre di nuovo trasformare, senza mai rassegnarsi, un santuario di bestemmie in luogo di preghiera e l'orrore in atti di pietà. Il dolore e l'ira di Suarès, in questa lunga invettiva, forse non sono altro che una nascosta preghiera.

Stéphane Barsacq ha scritto:

Lire Suarès et le faire lire, c'est non seulement réparer une injustice : c'est nous porter au devant de ce que nous vivons, avec ses mots, ses visions, son rejet de la Bête, son désir du paradis. Suarès s'est longtemps fait un saint de Don Quichotte. Le voici qui remonte en selle. Admirons son pas, et saluons ses charges héroïques.⁷³

Qui Stéphane Barsacq coglie un punto nevralgico: il paradossale venire a coincidere della figura di Suarès profeta e della figura di Don Chisciotte cavaliere lanciato contro i mulini a vento. Ciò che sembrava l'assoluta follia è la vera e profetica saggezza.

⁷¹ *Ibid.*, p. 103.

⁷² «Donde una puerta se cierra otra se abre», M. De Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Ediciones Ibéricas, 1965, p. 152.

⁷³ S. Barsacq, *Préface*, in A. Suarès, *Contre le totalitarisme*, cit., p. 12.

Suarès, parlandoci dalla sua epoca, è oggi per noi il folgorante segno di contraddizione rappresentato da chi può finalmente emergere nel suo valore. Barsacq, citando Henry de Montherlant, scrive ancora:

Suarès est la Belle au bois dormant des lettres. Henry de Montherlant a ébauché un début d'explication : "André Suarès est un des plus beaux écrivains français de ce siècle, et non seulement par le talent, mais par le caractère – vertu des plus rares chez les écrivains, et sans laquelle le talent est peu. Cela, le public l'ignore, et s'il arrivait qu'il l'apprît aujourd'hui, je devrais répéter ce que j'écrivais jadis dans un de mes livres : la gloire, qui n'est que posthume, est le coup de pied de la postérité. Le haut talent de Suarès et le fait qu'il eut du caractère créèrent contre lui dans les milieux de sa profession une hostilité qui est responsable de cette ignorance du public. Certaines personnalités et certains groupes littéraires se sont efforcés pendant un demi-siècle à maintenir dans l'ombre ce grand personnage qui les eût éteints, s'il en fût sorti. Je souhaite qu'on sache un jour leurs manœuvres et leurs noms."⁷⁴

In un autore non basta il talento, occorre il carattere. E aggiungeremmo qui noi: per capire il valore di un autore, non basta il suo tempo, occorre il suo avvenire. E ancora: per capire l'importanza di questo testo suaresiano, non basta capire la forza della sua semantica, ma la grammatica e la retorica dei modelli attraverso cui si è espressa la sua lingua.

Così come Giove spinge il malvagio fino alla sua catastrofe, allo stesso modo Suarès iperbolicamente spinge il suo stile fino a far emergere germi di liberazione e di pietà.

Jean Cassou ha scritto: "Tout ce qui est d'humanité en lui [in Suarès] se pousse du général et du commun, à une singularité analogue à toutes celles qu'il a superbement portraiturees."⁷⁵

Il testo di Suarès, nella sua forza allucinatoria e straziante, sembra invocare senza sosta, e con speranza, un'uscita dal nulla e una possibile pace. Lungo questa strada, i lettori contemporanei possono fare oggi, forse, ciò che Henri de Montherlant auspicava: possono essere il principe che, baciando la bella addormentata, la sveglia finalmente alla luce.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁵ J. Cassou, *art. cit.*, p. 7.