



MIMMO CANGIANO

FORMA, *GEMEINSCHAFT*, *KULTUR*

La rivoluzione conservatrice come via da destra al modernismo

ABSTRACT: Through an analysis of the concepts of form, *Gemeinschaft*, and *Kultur*, this article highlights how German, Italian, and French intellectuals of the right develop a personal pathway to modernism, having increasingly abandoned the reactionary and anti-modern perspectives that characterised them up until the First World War.

KEYWORDS: Form, Community, *Kultur*, Modernism, Myth.

Kultur, è la definizione di Thomas Mann, “significa unità, stile, forma, [...] una organizzazione spirituale del mondo” (1957, 35). La *Kultur* è quel complesso di fattori che racchiude in un limite circoscritto tutto l’insieme dei valori in cui risiederebbe la realtà profonda di un gruppo socio-nazionale. La capacità di elevare a *forma* i valori della *Kultur* non è solo un modo per rinsaldarli, ma tende a diventare dimostrazione dell’esistenza della *Kultur* stessa: “L’arte [...] è una forza [...] che conserva e dà forma” (Mann 1957, 48). Dalla forma in cui la *Kultur* si manifesta devono restare infatti esclusi tanto quei valori avvertiti come estranei, quanto tutte quelle esperienze che vengono interpretate come assenza di *Kultur* (*Zivilisation*), vale a dire come non poggianti su un materiale di tipo organico, ma facenti riferimento solo ad aggregazioni di tipo meccanico (possono essere la conformazione cittadina in opposizione a quella rurale, così come le strutture sociali create dal capitalismo liberale o dal collettivismo marxista). Tali manifestazioni produrranno infatti – per i teorici della *Kultur* – espressioni artistiche (possono essere quelle dell’avanguardia così come il realismo socialista) non dotate di vera *forma* perché tese a staccarsi da quei valori archetipici e omogenei che la *Kultur* sottende. In questa direzione gli agenti della *Zivilisation* passano a essere identificati in tutta una serie di gruppi etno-sociali la cui stessa capacità mitopoietica (le *forme* da loro prodotte: linguaggio incluso) sottolinea di un mancato legame con la *Kultur*. Nel Céline di *La scuola dei cadaveri* (1938), per esempio, tale incapacità è incentrata in un “balbettio ebraico” che minaccia il ritmo stilistico della lingua francese, cioè, per lo scrittore, la *forma* suprema che simbolizza la *Kultur* nazionale. Gli ebrei, motori della *Zivilisation*, sarebbero così portatori di un principio anti-poetico (il “balbettio”) teso a legare gli ariani proprio a quella mancanza di *forma* che secondo Céline si manifesta nell’arte moderna: cinema, design industriale, ecc. In questo caso, come spesso accade, il risveglio del popolo francese è dunque connesso tanto al mito della rigenerazione dopo la decadenza, quanto

al recupero di pratiche, simboli, valori, tradizioni linguistiche condivise, che mettono in *forma* la comunità (*reductio ad unum* che ne magnifica il valore simbolico). La *Kultur* è insomma qui ciò che permette di inserire le dinamiche socio-culturali nella ricerca di alcune regolarità di tipo al fondo metafisico (dove l'eterno giustifica il particolare fenomenico). Si tratta di ri-poeticizzare l'esistenza, negli anni del nichilismo e della tecnica, mediante la creazione di un *mondo* organico-omogeneo identificato col mondo *reale* dietro le apparenze della corrente conformazione sociale e dei suoi prodotti.

Siamo ancora nei pressi del "principio estetico" schilleriano, vale a dire nei pressi dell'idea di ricreare, mediante la *forma*, l'organicità del reale. E però, mentre tale principio estetico tendeva comunque a riconoscere *realtà* al mondo corrente, negli interpreti novecenteschi della *Kulturkritik* l'attuale realtà del mondo è data appunto come *apparente*, cioè con non-conforme a quei principi archetipali solo medianti i quali la realtà stessa assurge al rango ... di *vera* realtà. Se tale movenza intellettuale può certo essere riferita a una particolare interpretazione del discorso romantico (a cominciare dal *Volk* herderiano come sostrato culturale che tiene insieme, in un *intero* organico, linguaggio, letteratura, religione e costumi fornendo la base per un'unificata estetica della vita pubblica) è chiaro altresì che qui non stiamo più parlando del possibile "ritorno degli dei" annunciato da Novalis in *La Cristianità ossia l'Europa* (1799), perché nella concezione mitico-archetipale della *Kulturkritik* gli dei non se ne sono mai andati. Ciò, nel campo politico-economico, significa appunto negare *realtà* alla situazione corrente (cioè alla società *divisa*), affermando invece come reale un'immagine mitico-archetipale della società stessa (ed ecco gli appelli alla necessità di rigenerazione e *risveglio*), e dunque presentando il "principio estetico" che riporta la frammentazione a unità non come un atto d'accusa verso ciò che la modernità (la modernità capitalista) ha fatto al mondo, ma come proiezione di una soggettività che si crede *intatta* perché parte del modello archetipico della *Kultur*.

In Francia, Barrès pone tale *Kultur* nel nesso congiunto di tradizione e determinismo, dove la cultura francese diventa un principio che lega l'individuo al Sé nazionale ("una nazione è il luogo dove gli uomini hanno memorie e costumi in comune"; 1902, 63). Barrès connette poi a questo asse centrale tutti i presupposti canonici collegati al nesso *Kultur*-forma, a cominciare dall'individuazione di quegli elementi che al sistema omogeneo della *Kultur* si oppongono, come gli stranieri (Zola viene ad esempio accusato di essere italiano e di parteggiare dunque per un gusto estetico anti-francese così come parteggia, politicamente, per un "non-francese": Dreyfus), e più in generale tutti quei *déracinés* (liberali anglicizzanti, socialisti sovieticizzanti, ecc.) che, esistendo in una situazione di *anomia* rispetto all'ordine nazionale, ne minacciano il retroterra artistico-ideologico (tradizione, estetica, architettura, ecc.). Tale ordine trova invece rafforzamento mediante una lunga serie di manifestazioni mitopoietiche (linguaggio incluso) che vanno dal sepolcro di Napoleone (principio estetico di identità condivisa) al funerale di Hugo (celebrazione dell'identità nazionale che trasforma Parigi in un'unità collettiva), dalla stessa rivolta anti-dreyfusarda (mediante la quale la società francese riconoscerebbe se stessa e i suoi nemici) a movimenti politici quali il boulangismo, alla

partecipazione popolare alla guerra mondiale che permette finalmente alle masse di partecipare dell'anima della nazione: "Milioni di Francesi sono entrati in quello stato di eroismo e di martirio che un tempo, alle epoche più alte della nostra storia, fu solo il fatto di una casta scelta" (1917, 55-56). Barrès può connettere elementi disparati (e appartenenti a tradizioni politiche differenti) perché li inquadra in un processo storico continuativo dove però a dominare non è il principio del cambiamento, ma quello della ripetizione, che ripresenta costantemente (pur nelle esteriori modifiche storiche) il nocciolo essenziale connesso alla *Kultur* francese. È per questo che tale nocciolo può diventare motore e principio ordinatore delle più svariate manifestazioni della forma concatenata alla *Kultur*, in un proposito che trova inevitabile sponda in un nazionalismo che passa a diventare il punto di vista della stessa *Kultur*: "Che cos'è la verità? [...] è trovare un certo punto, un punto unico, quello, nessun'altro, da cui ogni cosa ci appaia nelle sue vere proporzioni. [...] E il nazionalismo non è nient'altro che la coscienza che questo punto esiste" (1902, 12-13).

Tale principio *formativo*, teso a essere connettivo della comunità e riprova della sua esistenza, può assumere qualsiasi sembianza. Può farsi contenitore di un cattolicesimo ultramontano (il Leon Bloy di *Nelle tenebre* o il *Dizionario dell'omo salvatico* di Papini e Giuliotti), ma può anche focalizzarsi, ad esempio in Brasillach o in Rebatet, al di fuori della sfera del sacro, mirando a quel legame inossidabile fra cultura, letteratura e politica che avrebbe caratterizzato la Francia in tempi "migliori", in tempi appunto di trionfo della *Kultur*. Brasillach e Rebatet escludono infatti dalla *Kultur* (cioè dalla comunità francese) non solo le solite tipologie umane e razziali, ma anche quegli artisti (come Mallarmé) che hanno lavorato per infrangere la lingua nazionale e, con essa, il nesso fra questa e la politica, diventando, sono parole proprio di Brasillach, "stranieri nella propria nazione". Il linguaggio è qui infatti, come di consueto, un fondante elemento unificante (*forma*) che ribadisce l'omogeneizzazione nazionale. Il linguaggio aggregante sarà, Brasillach è un caso estremo di estetizzazione della politica, quello delle adunate nazi-fasciste, dove la lingua (in particolare la lingua di Hitler) sarà proprio il sintomo *formale* dell'ottenuta compattezza nazionale. Allo stesso modo la distruzione artistica della forma-*Kultur* (Modigliani, Kisling, ecc.) sarà per Rebatet un attentato (è l'articolo "La corruption des esprits") alla stessa comunità nazionale.

La prospettiva della *Heimat*, del luogo in cui ogni cosa sia significativa, si connette sovente al progetto di una formulazione artistica tesa alla riattivazione della capacità simbolica del reale o, come scrive Slataper: "Compito di ogni arte è [...] render tangibile l'infinito nel fenomeno particolare", perché "che roba è mai un uomo a cui manca la forma! Una secchia piena d'acqua senza la secchia" (1931, 37). Slataper concepisce la forma artistica quale "progetto di mitizzazione" teso a ricostruire il valore universalistico del reale sostituendo la religione nel suo compito tradizionale. Lo stile diventa cioè parte integrante di ciò che Clifford Geertz ha chiamato "il processo autonomo di formazione simbolica" (1973, 211). Necessariamente connesso a una struttura sociale che deve ricevere tale simbolizzazione, tale messa in *forma*, è però inevitabile che la saldezza di tale struttura divenga poi riprova della riuscita artistica della stessa forma, e che, di

conseguenza, a tale saldezza si guardi come al campo ideale per il funzionamento del medesimo progetto artistico. C'è bisogno insomma di lavorare per un certo tipo di società perché una certa arte sia possibile.

Il percorso di Gottfried Benn è quanto mai emblematico nel quadro delle vicende che stiamo descrivendo. Partito dalla critica di razionalismo e relativismo quali elementi cardine della *ratio* borghese (“massicciata della civiltà tecnica”; 1992, 37), Benn vi aveva inizialmente contrapposto elementi eternizzanti di tipo ctonio (“il fondo comune della psiche fa filtrare certe identità attraverso tutte le epoche”; 1992, 39). Compito dell'arte era qui, in un intento simbolico-dionisiaco, riportare alla luce quelle tracce *eterne* che affiorano all'inconscio quando la razionalità riposa. Al momento l'idea di *forma* che Benn stava portando avanti era ancora fortemente legata più alla sfera dell'irrazionale che non a una visione *Kulturkritik*. Anche la sua produzione espressionista (“Il viaggio”, “Cervelli”), come rimarca Amelia Valtolina, mirava a far emergere la sfera stessa della disgregazione.¹ Non già però perché il materiale connesso al non-formato, al non-conciliato, fosse espressione dell'assenza di conciliazione della società corrente (come per l'Adorno di *Filosofia della musica moderna*), ma perché solo il disgregato poteva superare la barriera del razionalismo borghese (e su questo Adorno poteva essere d'accordo) per approdare alle sorgenti di ciò che eternamente esiste oltre le apparenze della *Zivilisation* (e su questo certo Adorno non sarebbe stato d'accordo).

I due capolavori saggistici del 1932 (*Goethe e le scienze naturali* e *Oltre il nichilismo*) radicano però progressivamente la sua posizione nel campo afferente alla visione platonico-apollinea dalla forma-*Kultur*. Come Spengler e Jünger utilizzano Goethe (in particolare la teoria della *Urpflanze*) per sottolineare quel principio emanativo che si sviluppa, invece che su una linea evolutiva, come destino, cioè come svolgimento delle possibilità già iscritte nella *forma* originaria, così Benn si riferisce all'*os intermaxillare* (alla scoperta della sua esistenza nell'uomo oltre che nelle scimmie) per indicare esattamente lo stesso principio. Il principio *formale* (“il grande motivo, [...] gli strati più profondi della specie”; 1992, 100) postula una possibile identità di essere e pensiero appunto secondo il principio dell'emanazione da un archetipo. Il pensiero potrebbe cioè essere fatto della stessa materia dell'essere, in quanto noi stessi emanazione del principio *formale* originario. La soluzione che Benn cerca è qui ancora una soluzione di tipo stilistico (“L'Artistik' è il tentativo dell'arte [...] di contrapporre al generale nichilismo dei valori una nuova trascendenza”; 1992, 162), ma anche qui il progetto culturale si lega (e siamo all'estetizzazione della politica) a un progetto sociale (cioè a un'idea di conformazione comunitaria) di riferimento, che *raddoppia* e stabilizza il progetto artistico. In questo caso è il nazismo:

Sarà il senso della forma la grande trascendenza della nuova epica, il connettivo del secondo evo: [...] l'interregno del nichilismo è alla fine. [...] Disciplina e arte – i due simboli dell'Europa nuova. [...] forma e disciplina. (1992, 172-176)

¹ Cfr. Amelia Valtolina 2016.

Sul nazismo Benn proietta il superamento di quelle società (capitalista e comunista) che, credendo a un'idea storico-evolutiva, rifiutano il principio *formale* emanativo. Non rinuncia a un'idea di autonomia della sfera culturale (lo stile che nega tale autonomia è infatti quello del realismo socialista), ma chiama certamente al mutuo sostegno di cultura e politica: "Platone, spiritualmente l'ultimo dei Dori – lui che affronta ancora una volta la battaglia contro l'individualismo, [...] per combattere a favore della 'comunità politica'" (1992, 199). Il mito dorico si rifaceva in particolare a un volume di Karl Müller del 1824, che identificava nei Dori una popolazione proveniente dalla regione medio-danubiana (dunque connettabile razzialmente ai tedeschi), e che avrebbe importato in Grecia – sempre secondo Müller... il culto di Apollo. Se la *forma* infatti è diventata questione decisiva per la salvezza dell'Occidente, è chiaro che qui, anche per Benn, l'apollineo deve tornare a prendere il posto che era stato del dionisiaco:

noi abbiamo conosciuto frattanto [...] popoli primitivi, in particolare razze negre, la cui esistenza sembrava essere tutto un seguito di accessi di ebbrezza, senza che mai ne sorgesse arte. Fra ebbrezza e arte deve porsi Apollo, la grande forza capace di selezione e formazione. (1992, 200-201)

L'avvento del nazismo permetterebbe ora il passaggio a quella conformazione apollinea dove lo stile diventa riprova di un modo di esistenza della comunità, e dove l'arte, al pari della politica, dirige e rafforza le manifestazioni dell'essere originario da cui prorompe: "l'arte in Germania, come fatto fondamentale dell'essere metafisico, [...] questo è Reich tedesco" (1992, 146-147).

Ora, le tematiche principali pertinenti agli autori della rivoluzione conservatrice (il legame identitario fra individuo e comunità, il recupero di quei principi simbolici che sarebbero alla base di una *Kultur* etno-nazionale, ecc.) vengono solitamente interpretate come inerenti a un processo di resistenza rispetto a quelle nuove dinamiche sociali (ruolo delle masse, egemonia della metropoli, sviluppo tecnologico-industriale, ecc.) che costituiscono invece uno dei campi privilegiati d'indagine della cultura modernista. Vorrei però chiarire come i tre concetti cardine della cultura reazionaria *fin de siècle* (*forma*, *Gemeinschaft* e *Kultur*) vengano sottoposti, nel passaggio di questo settore culturale alla temperie modernista, a un processo di *restyling* che mira a lasciarne intatto il significato.

L'intreccio di temi modernisti e antimodernisti è uno dei tratti più tipici della cultura di destra fra le due guerre. Non solo il campo di indagine si divide in due opposti orientamenti, con da un lato i difensori della funzione nazionale dell'industria e della *tecnica*, dell'emersione di nuovi attori storici (le masse), e dall'altro i propugnatori di un ritorno a passate conformazioni associative nel quadro di una resistenza alla modernità avanzante, ma spesso, anche, i due vettori si sovrappongono nello stesso autore. Non è possibile segnalare un singolo modello d'intersezione fra suggestioni moderniste e antimoderniste, ma è possibile sostenere che il tratto più tipico di tali contaminazioni è quello di avvenire in moduli di pensiero dove la dialettica risulta annullata. Se, infatti, la destra antimodernista tende direttamente a invalidare gli effetti dello sviluppo storico-materiale, contrapponendovi l'immagine di un passato *intatto* a cui tornare, cioè

l'immagine di una *totalità* di significato che la modernità avrebbe posto in crisi imponendo una direzione *sbagliata* all'esistenza (Evola e Guénon sono l'esempio estremo di questo modo di pensare), la destra modernista individua sì la progressione storica quale alveo di sviluppo di nuove concezioni, ma riempie poi tale progressione con valori non-dialettici (si pensi a Malaparte, dove è proprio l'ascesa del proletariato a permettere il ritorno all'esperienza della Controriforma: *archetipo* e *agaton* dell'animo italiano), valori finalizzati ad assegnare a uno dei tratti della modernità (può essere la massa come anche la tecnica: è il caso di Jünger) il quadro valoriale di una significazione capace di redimere il reale e la modernità stessa.

Lo scontro, a destra, fra modernismo e antimodernismo si lega ad altri dibattiti politico-culturali di cui viene, di volta in volta, riconosciuto come un aspetto centrale al dibattito medesimo. Lo vediamo, ad esempio, comparire nel contrasto fra economia libero-scambista e protezionista che vede coinvolti Sorel e Barrès (dove il primo contrappone al protezionismo barresiano, finalizzato a proteggere le radici rurali della *Kultur* francese, l'etica industriale che avrebbe in sé la capacità di distruggere il democraticismo della Terza Repubblica); nella polemica fra Maurras e Valois sul ruolo delle masse nel processo rivoluzionario; ecc. Ciò non significa che lo scontro fra fascismo modernista e fascismo antimodernista sia il nodo centrale delle controversie interne alla cultura di destra. Ma significa che i vari posizionamenti ideologici, sui vari *focus* politico-economici del dibattito (ruolo delle masse, principi comunitari, ruolo del complesso industriale, ecc.), necessitano di sviluppare un'interpretazione riguardo alla questione modernismo *vs.* antimodernismo.

In Germania la riformulazione modernista dei principi *Kulturkritik* e comunitari si sviluppa all'interno di quel variegato movimento che è la "rivoluzione conservatrice". Tanto le sue frange conservatrici quanto quelle rivoluzionarie, alle prese con le condizioni imposte dalla pace di Versailles, riformulano, nel quadro dell'azione dello Stato, le caratteristiche in precedenza assegnate in larga misura alla società civile. Fatti salvi i gruppi a tendenza ancora agraria (ben rappresentati da Darré), le altre frange del movimento si orientano verso un'interpretazione organicistica dello sviluppo industrial-tecnologico.

La fine della guerra e poi la Repubblica hanno permesso agli intellettuali tedeschi di spostare nuovamente all'interno delle frontiere nazionali lo scontro ideologico fra *Kultur* e *Zivilisation*, ma la mutata forma dello Stato ha anche imposto la modifica delle caratteristiche della *Kultur* medesima, per trovare spazio in questa non più al solo generico concetto di *popolo*, ma altresì ai concetti di massa e di sviluppo industriale.

"Se vi arrestano dite una cosa qualunque [...]. Dite che Rathenau era uno degli anziani di Sion, oppure che ha dato in moglie sua sorella a Radek, o una qualunque altra idiozia" (von Salomon 2001, 382). Lo scrittore Ernst von Salomon (parte della cellula dei *Freikorps* che organizza l'attentato contro Rathenau) così racconta l'assassinio dell'industriale nel romanzo *I proscritti*. Qui l'omicidio viene descritto come azione finalizzata a difendere un'idea di realtà che si rifiuta a ogni invasione di quella *visione* borghese che ha in Rathenau il suo rappresentante: "Un fruscio enorme di carte copriva

il paese [...] il lardo americano ci consolava dei treni di carbone da consegnare” (136-137). Per von Salomon, Rathenau deve morire perché è colui che “mentre cercava di nobilitare la materia ne riconosceva il dominio... l’unico uomo in grado di strappare la Germania a se stessa e di ridurla a una copia delle democrazie occidentali” (383): colui che punta a spiritualizzare la legge del mercato.

Ma se von Salomon resta legato a una prospettiva agonistica rispetto allo sviluppo industrial-tecnologico di tipo capitalista, la sconfitta militare induce alcuni intellettuali di diversa provenienza (Moeller e Spengler, Jünger e Schmitt) a interrogarsi sulle ragioni della vittoria dell’Intesa, riconoscendole non solo nelle capacità di sviluppo delle democrazie occidentali, ma anche nella capacità di presentare il proprio modello (economico e politico) come universale: “La politica imperialistica in Germania [...] è stata incapace di esprimere i suoi propositi in principi che non fossero fondati sulla potenza ma sul diritto” (Moeller van den Bruck 2000, 274-275). Ciò li conduce a ripensare le ragioni della *Kulturkritik* secondo una prospettiva che richiede una formulazione ideologica in grado di superare tanto i confini di classe (saranno le varie versioni del “socialismo tedesco”) quanto le pregiudiziali anti-moderniste.

Jünger, del resto, ha già riconosciuto, mediante gli eventi della guerra e della rivoluzione in Russia, l’emersione di un nuovo soggetto sociale (“ci occorrono le forze di un ceto che oggi dispone ancora delle energie e delle possibilità rivoluzionarie [...] i lavoratori”; 2005, 88) che, educato dallo strapotere della tecnica nelle “battaglie di materiali”, mira ora a uno Stato (anti-partitico, gerarchico, pianificato) il quale si faccia espressione diretta non di una classe, ma di un’epoca e del *nuovo* individuo che la esprime: “nazionalismo. È un termine che non esprime il disgusto rispetto ai partiti o per determinati strati dell’umanità, bensì *rispetto a un’intera epoca*” (2005, 300-301). Lo Stato immaginato da Jünger rigetta gli elementi *tradizionalmente* identitari (barresiani) per fondarsi ideologicamente, come sostenuto da Andrea Benedetti (2008), proprio su quella progressione, tecnica ed economica, che la guerra ha rivelato. In tale movimento l’antimodernismo verrà identificato da Jünger nel concetto borghese di “sicurezza” (“il borghese [...] finirà per essere riconosciuto come lo scudiero di una restaurazione dietro cui si nasconde la stessa aspirazione alla sicurezza”; 1984, 218), funzione tesa a mitigare gli effetti dello stesso capitalismo, la cui progressione, invece, ha già creato le premesse per il suo superamento nell’alveo, appunto, di un nuovo Stato in formazione e di una nuova *forma* (“che l’operaio concepisca se stesso in un’altra forma”) che è espressione di un nuovo *tipo* umano.

Le teorie organicistiche tendono da ora a prendere una sterzata modernista, dal momento che gli elementi tratti dal passato (a cominciare dalle istanze comunitarie) iniziano a fornire giustificazione ideologica al processo tecnico-industriale. Questo viene da ora non semplicemente spiritualizzato, come vuole Jeffrey Herf, ma direttamente rapportato, è proprio il caso di Jünger, a principi formativi-archetipici che lo giustificano in quanto manifestazione di una nuova *Kultur*.

L’altra via in cui il modernismo si esprime, a destra, è invece quella che consiste in un utilizzo pragmatistico (dunque strumentale, dunque legato a doppio filo alla ratio

tecnologica, come voleva Furio Jesi) dei *miti*, come via a una identificazione ancora di politica e cultura.

Se si pensa che già nel 1931, mentre si moltiplicavano le descrizioni della modernità americana quale progresso tecnologico separato da ogni fondamento spirituale, Brasillach affermava (è l'inchiesta di *Le Figaro* sugli Stati Uniti) di contrapporsi all'America non a causa del suo *futurismo*, ma a causa del suo conservatorismo (cioè a causa di un capitalismo non in grado di convogliare le masse verso un nuovo progetto di Stato), si comprende benissimo tanto il suo rifiuto dei propositi della destra conservatrice, quanto l'interesse (ed è il vero centro tanto del suo fascismo quanto del suo modernismo) per quella capacità nazista di sviluppare cerimonie iniziatiche di tipo culturale (che Brasillach intende proprio basate sul concetto soreliano di *mito*: "il successo del nazionalismo, in quegli anni, derivava essenzialmente dalla sua capacità di proporre alle folle delle parole e delle immagini, dei *miti*"; 1986, 350) finalizzate a ri-attivare quei valori (unità della nazione, unità etnica) che la modernità (cioè, in Francia, l'alleanza fra radicali e socialisti) ha posto in crisi:

voler trasformare tanto radicalmente la realtà, sino a creare dei nuovi riti, un nuovo culto, una nuova religione, che entrassero a tal punto nel cuore e nella vita dei cittadini tedeschi? [...] il lavoro, il sacrificio, l'amor di patria ... : nel ripristinare innanzitutto quei valori eterni ed universali [...] Questa è la lezione più valida che la Germania ci può offrire. [...] Quei giovani vestiti di bruno, sotto gli alberi, componevano, con tanta naturalezza e spontaneità, un tale quadro della Germania eterna. (1986, 350-354)

Ma siamo altresì ancora nel mito *culturalista* che permette all'intellettuale (all'organizzatore "pragmatistico" di *miti*) di riporre ancora le proprie teorizzazioni alla pari dei progetti di tipo politico. La riduzione della politica a cultura è infatti l'altro centro del fascismo di Brasillach (che attribuisce l'epiteto di poeta a Mussolini e a Hitler). In tale ottica tutto ciò che incrina la compattezza (nazionale e sociale) che l'elemento culturale connesso al *mito* crea (è ovviamente il caso degli ebrei ma non solo) diventa infrazione alla cultura medesima, cioè ai progetti gerarchico-totalitari che la cultura *presta* alla politica. Quali siano poi i temi di tali progetti Brasillach lo spiega in *Lettres à une provinciale*. Sono semplicemente i temi antimodernisti della *terra*, delle corporazioni medievalescenti, della tradizione nazionale, rivissuti però nel loro riemergere (modernista) nel piano culturale di massa, dove i *miti* attivano un nuovo ordine politico che però è assolutamente *estetico*:

la grande forza della Rivoluzione del 1933 [...]: la necessità dell'autorità, la preminenza dello Stato sull'individuo [...]. Ma noi vorremo aggiungere un'altra cosa: la seduzione che queste Rivoluzioni hanno operato sulle masse, e particolarmente sulla giovinezza, deriva dal fatto che hanno saputo creare una poesia. [...] Non c'era una poesia del radicalismo. [...] Le cerimonie di Norimberga, le cattedrali di luce, [...] sono la più alta creazione artistica dei nostri tempi. [...] supportate da idee universali, quelle della patria, della fedeltà, della giovinezza. [...] non esiste una grande dottrina, una suprema esaltazione di un popolo, senza queste visioni semi-religiose. (1943)

La parabola di Brasillach dimostra così come non ci sia neanche bisogno di partecipare direttamente ai modelli (pur spiritualizzati) dell'industria e della tecnica per aderire all'attitudine modernista. La componente auratica connessa a una produzione artistica che si presenta come paritaria alla direzione politica, può infatti rilanciare le componenti culturali e spirituali (risoluzione, in termini comunitari, dei mali della società borghese-capitalistica) riconciliandosi su questa via con lo scenario industriale.

BIBLIOGRAFIA

- BARRÈS, M. 1902. *Scènes et doctrines du nationalisme*. Parigi: Félicz Juven.
- . 1917. *L'anima della Francia e la guerra*. Milano: Treves.
- BENN, G. 1992. *Lo smalto sul nulla*. Trad. it. di L. Zagari. Milano: Adelphi.
- BENEDETTI, A. 2008. *Rivoluzione conservatrice e fascino ambiguo della tecnica. Ernst Jünger nella Germania weimeriana: 1920-1932*. Bologna: Pendragon.
- BLOY, L. 1946 [1916]. *Nelle tenebre e pensieri scelti dal diario*. Trad. it. di V. Di Giacomo. Roma: Anonima Veritas.
- BRASILLACH, R. 1986 [1941]. *Il nostro anteguerra*. Trad. it. di C. De Nardi. Roma: Ciarrapico.
- . 1943. "Les leçons d'un anniversaire." *Je suis partout* 29 gennaio.
- CÉLINE, L. 2018 [1938]. *La scuola dei cadaveri*. Trad. it. di G. Rizzo. Roma: Omnia Veritas.
- GIULIOTTI, D., PAPINI, G. 1922. *Dizionario dell'omo salvatico*. Firenze: Vallecchi.
- HERF, J. 2008 [1980]. *Reactionary Modernism. Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JESI, F. 2011 [1979]. *Cultura di destra. Con tre inediti e un'intervista*, a cura di A. Cavalletti. Roma: Nottetempo.
- JÜNGER, E. 2005. *Scritti politici e di guerra. Vol. II*. Trad. it. di A. Iadicicco. Gorizia: Libreria Editrice Goriziana.
- . 1984 [1932]. *L'Operaio. Dominio e Forma*. Trad. it. di A. Iadicicco. Milano: Longanesi
- MANN, T. 1957 [1914]. *Pensieri di guerra*, a cura di L. Mazzucchetti. Trad. it. di M. Battaglia. Milano: Mondadori.
- MOELLER van den BRUCK, A. 2000 [1923]. *Il terzo Reich*. Trad. it. di L. Arcella. Roma: Il Settimo Sigillo.
- MÜLLER, K.O. 1824. *Die Dorier*. Breslau: Josef Max und Co..
- von SALOMON, E. 2001 [1932]. *I proscritti.*, a cura di M. Revelli. Trad. it. di M. Napolitano Martone. Milano: Baldini & Castoldi.
- SLATAPER, S. 1931 [1912]. "Introduzione." In F. Hebbel. *Diario*, 3-38. Trad. it. di S. Slataper. Lanciano: Carabba.
- VALTOLINA, A. 2016 [2013]. *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn*. Macerata: Quodlibet.