

Vol. LXXIV  
*nuova serie*

ISSN 0391-2108  
Fasc. 1 gennaio-marzo  
2021

# Rivista di Letterature moderne e comparate

fondata da Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli

Periodico trimestrale - POSTE ITALIANE SPA - Spedizione in Abbonamento Postale - D.L. 353/2003  
conv. in L.27/02/2004 - n. 46 art.1, comma 1, DCB PISA - Aut. Trib. di Firenze n. 216/50 del 16/4/50



Vol. LXXIV  
*nuova serie*

Fasc. 1  
Gennaio-marzo 2021

# Rivista di Letterature moderne e comparate

fondata da Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli  
già diretta da Arnaldo Pizzorusso





# Rivista di Letterature moderne e comparate

## *Direzione*

Patrizio Collini  
Università di Firenze (patrizio.collini@unifi.it)

Claudio Pizzorusso  
Università di Napoli "Federico II" (claudio.pizzorusso@unina.it)

## *Comitato scientifico*

Silvia Bigliuzzi (Letteratura inglese, Università di Verona)  
Louise George Clubb (Letterature comparate, University of California at Berkeley)  
Claudia Corti (Letteratura inglese, Università di Firenze)  
Elena Del Panta (Letteratura francese, Università di Firenze)  
Michel Delon (Letteratura francese, Sorbonne Université)  
Carlo Ossola (Letterature moderne dell'Europa neolatina, Collège de France)  
Michela Landi (Letteratura francese, Università di Firenze)  
Ivanna Rosi (Letteratura francese, Università di Pisa)  
Helmut J. Schneider (Letteratura tedesca, Universität Bonn)  
Valerio Viviani (Letteratura inglese, Università della Tuscia)  
Salomé Vuelta García (Letteratura spagnola, Università di Firenze)

## *Coordinamento redazionale*

Barbara Innocenti (barbara.innocenti@unifi.it)  
Michela Landi (michela.landi@unifi.it)  
Claudio Pizzorusso (claudio.pizzorusso@unina.it)  
Valerio Viviani (vviviani@unitus.it)

I libri per recensione debbono essere indirizzati alla redazione  
c/o Prof.ssa Michela Landi  
Università di Firenze-Dipartimento di Lettere e Filosofia (DILEF)  
Via della Pergola, 58-60 50121 Firenze

---

© Copyright by Pacini Editore - Pisa (Italia)  
via Gherardesca - Ospedaletto PISA

Stampato in Italia - Printed in Italy - Imprimé en Italie - Aprile 2021

---

Direttore responsabile Francesca Petrucci  
Reg. Stampa Trib. di Firenze N. 216 del 15-5-1950

## KULTUR, FORMA E TECNICIZZAZIONE DEL MITO NELLA CULTURA DI DESTRA EUROPEA (1880-1940)

*Non v'è tempo o forza che possa  
infrangere la forma in te impressa.*  
Johann Wolfgang Goethe

*L'uomo, con la forma, scopre in pari tempo  
la propria definizione e il proprio destino.*  
Ernst Jünger

*Kultur*, è la definizione di Thomas Mann, “significa unità, stile, forma, compostezza [...] tutta una certa organizzazione spirituale del mondo”<sup>1</sup>. La *Kultur* è cioè quel complesso di fattori che racchiude in un limite circoscritto tutto l’insieme di valori in cui risiederebbe la realtà profonda di un gruppo sociale o nazionale. Attraverso una cultura definita, attraverso cioè una produzione di simboli, i membri del gruppo si riconoscono come tali, facendo riferimento a un immaginario comune e a una serie di tradizioni condivise. La capacità di elevare a *forma* i valori della *Kultur* non è solo un modo per rinsaldarli, ma tende a diventare dimostrazione dell’esistenza (e continua ri-creazione) della *Kultur* stessa: “L’arte [...] è una forza risolutiva, [...] che conserva e dà forma”<sup>2</sup>. Da questa restano infatti esclusi tanto i 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 sociale di tipo organico (*Gemeinschaft*), ma facenti riferimento solo ad aggregazioni di tipo meccanico (*Gesellschaft*: possono essere la conformazione cittadina in opposizione a quella campagnola, così come, più in generale, le conformazioni sociali create dal capitalismo liberale o dal collettivismo marxista). Tali manifestazioni, di conseguenza, produrranno – per i teorici della *Kultur* – espressioni artistico-simbolico-linguistiche (possono essere le manifestazioni dell’avanguardia così come il realismo socialista) non dotate di vera *forma* perché tese a rinsaldare proprio quello scardinamento dei valori archetipici, omogenei, tradizionali che la *Kultur* sottende. In questa direzione non solo l’avanzare del weberiano “disincantamento del mondo” e il crescente processo di tecnicizzazione teso a *specializzare* i procedimenti conoscitivi (“forza gravitazionale esercitata dal materialismo, dall’anomia, dall’ambivalenza e dal nichilismo”)<sup>3</sup> diventano specchio di un attacco a quella *totalità* che la *Kultur* rappresenta, specchio di una separazione fra l’ordine dei

fatti e quello dei valori (“Il vecchio mondo sta crollando [...]. Ciò che era cultura e tutta la vera cultura che oggi ancora possediamo deriva di là”)<sup>4</sup>, ma anche gli agenti della *Zivilisation* passano ad essere identificati in tutta una serie di gruppi etno-nazionali la cui stessa capacità mitopoietica (le *forme* da loro prodotte: linguaggio incluso) sottolinea di un mancato legame con la capacità creativa della *forma*. Nel Céline di *La scuola dei cadaveri* (1938), per esempio, tale incapacità (che è al contempo insidia alla compattezza della *Kultur* ariana) viene incentrata in un “baragouin juif” che minaccia il ritmo stilistico della lingua francese, cioè, per lo scrittore, la *forma* suprema che simbolizza lo stesso gruppo nazionale e la sua *Kultur*. Gli ebrei, “poco dotati per l’arte” e motori della *Zivilisation*, sarebbero così portatori di un principio anti-poetico (il “balbettio” che è assenza di *forma*) teso a inficiare il *gusto* degli ariani, teso cioè a connettere questi ultimi proprio a quella mancanza di *forma* che, secondo Céline, si manifesta nella standardizzazione (come sostenuto in *Bagattelle*) dell’arte moderna: cinema, design industriale, realismo socialista, ecc. Riscoprire il ritmo autentico della lingua francese diventa così per Céline – il cui stile è il centro del suo antisemitismo – il mezzo per opporsi all’ “ebreizzazione”, recuperando quella *Kultur* archetipica che vive nel linguaggio. In questo caso, come spesso accade a tali opzioni culturali, 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), perché, come sostiene ad esempio Spengler, “Popolo è un’associazione di uomini che sentono di formare un tutto”<sup>5</sup>. La *Kultur* è insomma qui ciò che permette di inserire le dinamiche politiche nella ricerca di alcune regolarità di tipo al fondo platonico-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* al di là delle apparenze della corrente conformazione sociale.

È chiaro che siamo ancora nei pressi del ‘principio estetico’ romantico-schilleriano, vale a dire nei pressi dell’idea di ricreare, mediante la *forma*, quell’unità del mondo reale attualmente sotto attacco. E però, mentre il principio romantico tendeva comunque a riconoscere *realtà* al mondo corrente, all’essere-sociale, negli interpreti novecenteschi della *Kulturkritik* di destra 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 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)<sup>6</sup> 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 appunto mitico-archetipale della società stessa (e ecco gli appelli alla necessità di *rigenerazione* e *risveglio*), e significa dunque presentare 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 della soggettività di un gruppo sociale che si crede *intatta* perché parte del modello archetipico della *Kultur*.

Se infatti un Baeumler vede il mito romantico (nella celeberrima introduzione al lavoro di Bachofen)<sup>7</sup> come fondazione delle radici dell'uomo nella comunità di "sangue e suolo" (ed è estremamente significativo che per lui la figura simbolo sia Görres e non Herder) giudicandolo tutt'ora percorribile, la cultura post-romantica non di destra, ma pure interessata da vicino alle questioni connesse a *forma* e *Kultur* (Bloch, Lukács, Broch, ecc.) sposterà nel passato il mito della *Kultur* stessa, così decretandone l'impossibilità (impossibilità anzitutto *formale*) nell'epoca in corso, cioè nell'epoca in cui l'individuo, privo di valori centrali unificanti, innalza a *valore* il fenomeno della razionalizzazione, cioè della ragione strumentale, cioè la sua soggettività creduta autonoma (atomizzazione) ma in realtà dominata (razionalizzazione) dai meccanismi societari vigenti<sup>8</sup>. E non è dunque un caso che questa conversione della storia a mito, via maestra per la creazione della *Kultur*<sup>9</sup>, sia riscontrabile lungo l'ottocento tanto nella cultura di ascendenza romantica e anti-moderna quanto in quella di matrice positivista (è profondamente errato assegnare o solo al positivismo o solo all'anti-positivismo i galloni della reazione: la destra europea si legherà simultaneamente a entrambe le prospettive), perché in entrambi i casi abbiamo a che fare con la creazione strumentale di categorie morfologiche di tipo culturale da sovrapporre all'interpretazione del presente. Se il dichiarato superamento delle spiegazioni empiriche porta un Gobineau alla spiegazione morfologico-razziale, anche un Taine insiste, in ottica invece empirico-comparativa, su "la comunione del sangue e dello spirito". Se Fustel de Coulanges incentra la *Kultur* sul fattore reli-

gioso come apparizione *formativa* del sovra-mondo nel mondo (“queste istituzioni erano state fondate, perché la religione aveva voluto così”)<sup>10</sup> e sancisce la non-partecipazione al legame nazionale di coloro che non partecipano a quello religioso (ad esempio i comunardi), Ernst Renan da un lato riflette sul sangue dei nobili ma dall’altro parla, in *Che cos’è una nazione?*, di “ciò che ci lega, ciò che è la nostra ragione d’essere [...], prezioso deposito ereditariamente preconstituito”. La *formazione* dell’insieme sociale (*Gemeinschaft*) vive di scambi continui fra la cultura anti-moderna e quella suppostamente scientifica (si pensi naturalmente anche a Spencer), in un movimento incessante fra positivismo, teoria degli archetipi e morfologia. Drumont, in *La France juive*, potrà infatti tranquillamente connettere lo studio delle forme razziali dell’*Essai sur l’inégalité des races humaine* con elementi di tipo darwiniano, facendo poi risalire all’origine della storia lo scontro fra la *forma* dell’ariano e quella del semita, scontro che sarà assieme legge naturale e contrasto archetipale. In entrambi i casi abbiamo infatti a che fare con una *Gestalt* di tipo formativo (scientifico o meno) che va ad informare il particolare fenomenico con forza di *legge*, appoggiandosi sempre sul presupposto di una totalità *formale* (cioè non dialettica) che si ritiene – proprio come il soggetto nell’epoca della razionalizzazione societaria – estranea agli influssi che provengono dal piano della prassi storica, e dunque ipostatizzata nell’immagine eterna di sé (sia il sangue, lo spirito, o il trascendente). E la “ricaduta in mitologia”, come la si chiama in *Dialettica dell’illuminismo*, non è poi parte proprio di quella tendenza al dominio settorialistico che caratterizza la società borghese? Quanto, insomma, l’universalismo della *forma* (o della *scienza*) è poi legato a quel procedimento astrattivo che conduce a leggere come assoluto il campo particolare (la razionalità applicata al suo solo scopo) che dalla professione, dalla posizione nella “gabbia d’acciaio”, erompe nella sfera della sovrastruttura? In tutte le direzioni della cultura borghese il dominio del reale attraverso il pensiero permane insomma intatto. Anche il liberale Huizinga, e proprio mentre, da liberale, separa il concetto di *Kultur* (così preservandolo) dall’ambito etnico o di classe, allargandolo cioè cosmopoliticamente (“Oggi si parla molto di culture nazionali o di cultura di classe. Subordiniamo così il concetto di cultura”), recupera infatti un principio di natura autoritaria assegnando la direzione del mondo a coloro (qui i colti) che sono in grado di comprenderne tutte le ramificazioni: “Il contadino, il marinaio, l’artigiano di una volta, nel tesoro delle sue conoscenze pratiche trovava anche lo schema spirituale con cui misurare la vita ed il mondo [...]. Dove capiva che non arrivava il proprio giudizio, s’inclinava all’autorità”<sup>11</sup>. Su tale principio, insomma,

la riproduzione di una totalità formale finalizzata mediante il pensiero che la governa a *riconciare* il reale diviso, cultura di destra e cultura liberale si sovrappongono. Ciò che differisce sono invece gli elementi con cui questa totalità formale viene riempita.

Restando in Francia, Barrès pone tale *Kultur* nel nesso congiunto della *disciplina* di tradizione e determinismo, dove la cultura francese diventa (*Un homme libre*) un principio di natura religiosa che lega l'individuo al Sé nazionale<sup>12</sup>. L'omogeneità che la Francia non poteva sperare di trovare semplicemente nel principio razziale (benché Fustel avesse offerto il *mito* di una razza franco-gallica da contrapporre a quella germanica), risiede dunque nel nesso congiunto terra-tradizione sul quale la cultura francese si è sviluppata, trasformando il passato in un gigantesco magazzino tematico da cui estrarre i più diversi motivi: "una nazione è il luogo dove gli uomini hanno memorie e costumi in comune [...]; unione di tutte le anime dei nostri antenati [...] e il desiderio di continuare a trasmettere integra questa eredità". 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, durante le polemiche connesse all'*Affaire Dreyfus*, di essere italiano e di parteggiare per un gusto estetico anti-francese), gli ebrei ("Les Juifs n'ont pas de patrie [...]. Pour nous, la patrie, [...] c'est la terre de nos morts"<sup>13</sup>), e più in generale tutti quei *déracinés* che, esistendo in una situazione di *anomia* rispetto all'ordine francese, ne minacciano il retroterra ideologico-formativo (tradizione, estetica, narrativa, architettura, ecc.): "la patrie est plus forte dans l'âme d'un enraciné que dans celle d'un déraciné". Tale ordine trova invece rafforzamento mediante una lunga serie di manifestazioni mitopoietiche 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 riconoscerrebbe se stessa e i suoi nemici) a movimenti politici quali il boulangismo ("La force du boulangisme sera de s'appuyer sur les concepts ancestraux"), dalla resa artistica della provincia francese nel quadro dell'opposizione alla disgregante democrazia liberale (con tanto di esaltazione del passato feudale)<sup>14</sup> 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"<sup>15</sup>. Barrès può connettere elementi disparati (e apparte-



nenti 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*: “Qu’est-ce que la vérité ? [...] c’est de trouver un certain point, un point unique, celui-là, ni autre, d’où toutes choses nous apparaissent avec des proportions vraies. [...] Et le nationalisme ce n’est rien d’autre que de savoir l’existence de ce point, de le chercher”<sup>16</sup>.

La *forma* ordinativa che in Barrès è, possiamo dire, l’intero territorio con la sua tradizione, in Maurras si restringe quale *forma* della monarchia, vale a dire che si impianta (mostrando così già un certo grado di scetticismo rispetto ai principi archetipici) in un meccanismo istituzionale che va a garantire la comunità stessa: “il posto del re, il centro ed il nome, la forma e l’apice vivente dello Stato”<sup>17</sup>. Sotto tale principio istituzionale, che per Maurras va a salvaguardare la nazione dalle possibili (e disgreganti) polarizzazioni, persiste anche qui, comunque, quel principio comunitario emanativo e omogeneizzante che si salda, stante la tradizione, nei prodotti dell’arte e della scienza (monumenti, libri, palazzi, ecc.):

Le nazioni sarebbero effimere se i loro figli non fossero profondamente dominati dai grandi oggetti nei quali il pensiero e l’animo dei padri ed il genio dei luoghi hanno impresso un parte di loro stessi [...]. Da queste nobili sostanze emana ciò che, via via, sempre più conferisce alla moltitudine confusa l’aspetto di un essere unico<sup>18</sup>.

È evidente, comunque, che tale principio *formale*, teso a essere connettivo di una comunità che si avverte in dissolvenza, può assumere qualsiasi sembianza. Può farsi contenitore di un cattolicesimo ultramontano (si pensi al Leon Bloy di *Nelle tenebre* o al *Dizionario dell’uomo salvatico* di Papini e Giuliotti); riflessione – come in *Sotto il sole di Satana* (1926) di Georges Bernanos – sul progressivo tramonto della *Kultur* cattolica nel quadro del nichilismo avanzante;<sup>19</sup> e può farsi anche – come in *Nuovo Medioevo* (1927) – medievalismo connesso a quella “nostalgia dell’assoluto” che Nikolaj Berdjajev considera inerente al nichilismo stesso, e che dovrà condurre a una nuova struttura sociale organica, gerarchica e centralizzata: “Una immensa nostalgia invade

la parte migliore dell'umanità. È il segno dell'avvento di una nuova epoca religiosa"<sup>20</sup>. Ma il principio della *forma* può anche focalizzarsi, ad esempio in Brasillach o in Lucien 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. Come fa anche Maurras (e a differenza di Barrès che durante la guerra vedrà positivamente anche gli ebrei che muoiono per la Francia), Brasillach e Rebatet pure operano una selezione all'interno del materiale della tradizione, escludendo da questa non solo le solite tipologie umane, ma anche, ad esempio, 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 quella omogeneizzazione nazionale che la polarizzante democrazia borghese pone in crisi. 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<sup>21</sup>. Allo stesso modo la distruzione artistica della forma-*Kultur* (distruzione vista operare in Modigliani e in Kisling) sarà per Rebatet un attentato (è l'articolo *La corruption des esprits*) alla stessa comunità nazionale. Non a caso, alla firma del patto Molotov-Ribbentrop, Rebatet accuserà addirittura Hitler (in un articolo intitolato *Pour un art occidental*, 1 dicembre 1939) di star lavorando assieme agli ebrei alla disconnessione della relazione, doppiamente determinata, fra un'arte non-degenerata e una società organica<sup>22</sup>.

In Italia Giovanni Boine, vale a dire uno degli intellettuali che con più attenzione aveva riflettuto sulla crisi nichilista in relazione all'idea di *Gemeinschaft*, sviluppa un'idea di *Kultur* in diretta connessione con le riflessioni di de Coulanges:

un tempo per religione s'intendeva qualcosa di ben più complesso e compatto, qualcosa di decisamente extraindividuale: di *obiettivo*. [...] vivere religiosamente voleva dire annientare la mia empirica individualità [...] per ciò che è più reale di me. [...] l'autorità è la tutela è la sanzione della tradizione [...]. Perciò appunto la religione [...] cimenta la verità di questa o quella particolare esperienza con la tradizione della chiesa<sup>23</sup>.

Però, chiarito il presupposto della *Kultur* cattolica, Boine – a differenza di un Barrès o di un Maurras (e com'è invece tipico della nuova stagione modernista) – proporrà un'idea di forma artistica come strut-

tura finalizzata a presentare congiuntamente la tensione verso la *forma* e l'abisso informe della prospettiva nichilista, dove cioè la possibilità della *Gestaltung* ("tradizional geometria, dov'è il giure, dov'è la travata impalcatura della coscienza morale") è sempre posta in relazione giustappositiva con la frammentazione – sociale e culturale – che mira a vanificarla: "Ma gli si era come sfasciata allentata la coscienza; non c'era più fisso pensiero a occuparlo, né sforzo ordinato verso alcunché come prima. Pullulare germinare infinito d'infiniti atomi [...]. E questo era il mondo veduto dal lato del nulla: [...] giù dove non era né il bene né il male, né il no, né il sì, né il falso, né il vero, nella vagabondante non legge"<sup>24</sup>.

"Sempre verso casa", il sintagma risuonato più di un secolo prima nell'*Heinrich von Ofterdingen* di Novalis attraverso come un monito l'Europa *metropolitana* della seconda rivoluzione industriale ("ci sia concessa vera casa", scrive il giovane Lukács nel *Diario* in morte di Irma Seidler)<sup>25</sup>. La prospettiva della *Heimat*, del luogo in cui ogni cosa sia significante, si connette sovente al progetto di una formulazione artistica tesa alla riattivazione della capacità simbolica del reale o, come scrive Scipio Slataper: "Compito di ogni arte è la rappresentazione della vita: cioè render tangibile l'infinito nel fenomeno particolare"<sup>26</sup>, perché "Che roba è mai un uomo a cui manca la forma! Una secchia piena d'acqua senza la secchia". Slataper concepisce la forma artistica, come scrive nell'*Ibsen*, quale "progetto di mitizzazione" teso a ricostruire il valore universalistico del reale sostituendo la religione nel suo compito tradizionale. Lo stile diventa cioè (come sarà anche per Gottfried Benn) parte integrante di ciò che Clifford Geertz ha chiamato "il processo autonomo di formazione simbolica"<sup>27</sup> mediante il quale, per Slataper, il *particolare* si reinserisce nell'universale che lo giustifica mediante un processo artistico che vuole essere ri-significazione del mondo. Essendo tali processi artistici necessariamente connessi a una struttura sociale che da quelli aspetta simbolizzazione, è però inevitabile – come sempre – 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 un certo tipo di società per produrre un certo tipo di arte. La guerra, in questo senso, con la sua apparente eliminazione delle polarizzazioni socio-politiche, viene fatalmente registrata (almeno nelle prime settimane del conflitto) quale *casa* e comunità, vale a dire quale luogo in cui la soggettività dell'individuo singolo trapassa in un universale significando l'umano stesso, la ritrovata creazione di *valore*: "Ma è la comunità degli uomini che riesce, è lo sforzo collettivo,

di collegato aiuto, di rinforzo, di coordinazione quello che inamora e che è la vera guerra. [...] in condizioni che trascendono l'umano. [...] Si sente che è vicino Dio sul campo di battaglia"<sup>28</sup>. L'unità morale che la guerra apparentemente rappresenta può così anche essere interpretata (*La milizia femminile in Francia* (1915) di Margherita Sarfatti) quale distruzione delle polarizzazioni sociali connesse allo Stato liberale e riattivazione di una *Kultur* nazionale (interclassista e etnicizzata) che qui si esprime come principio femminile (e anti-femminista) di unificazione dell'intera struttura sociale: le donne italiane, madri dei soldati caduti, diventano l'elemento connettivo dell'intera nazione, cioè il simbolo archetipico ("l'elemento più legato alla terra") che rinsalda, in sacrificio e in sangue, la *Kultur* italiana. Si tratta come sempre di ritrovare un antico spirito unificante da opporre a un "presunto stravolgimento dell'indole nazionale"<sup>29</sup> così come si esprime, culturalmente, nel nichilismo della razionalizzazione. Questo è ad esempio Ramiro de Maetzu:

No hay bien ni mal. [...] Nada es absoluto, todo es relativo. [...] desaparecen los valores, y el hombre mismo, al reducir el bien y la verdad a la categoría de apetitos [...]. Los españoles no ha creído nunca que el hombre es la medida de las cosas. [...] Nunca han pensado que la verdad se reduzca a la impresión. [...] El español cree en valores absolutos<sup>30</sup>.

Tale spirito omogeneizzante – sempre fondato sull'idea di assumere dal passato strumenti di salvezza – può essere interpretato tanto quale principio autoctono (è ad esempio il caso dell'Italia Controriformistica di Malaparte: "antica, cattolica, antimoderna"), quanto come modello sovra-nazionale e dunque esportabile (come sarà nel mito *européo* di Drieu La Rochelle). In casi estremi, comunque, il principio della *Kultur* può non solo introdurre le accuse consuete contro quei settori della popolazione che a tale *Kultur* non parteciperebbero (gli ebrei, i lavoratori stranieri, i liberali anglicizzanti, i socialisti sovieticizzanti, ecc.), ma anche connettere il principio della tradizione che la *Kultur* nazionale esprime direttamente alla *Natura*, vale a dire a un principio che, eternizzato, smette addirittura di riconoscersi come parte di una vicenda (per quanto antica) storica. Saremo allora di fronte (è una forma peculiare di razzismo) a un principio di superiorità a carattere platonizzante, dove cioè la progressione storica partecipa direttamente all'orizzonte della decadenza, contrapponendosi alla vicinanza a un grembo naturale che è specchio della presenza di valori assoluti:

non essendo la storia, almeno in Italia, se non la storia dei fatti umani considerati come fatti naturali, [...] quando la storia degli inglesi, dei tedeschi, dei francesi, degli spagnoli non è se non la storia dei fatti umani considerati come fatti politici ed economici, estranei alla natura. [...] gli italiani stan di fronte alla storia come di fronte alla natura, e ai fatti storici come di fronte ai fatti naturali<sup>31</sup>.

Il principio platonico-costitutivo, afferente ad una determinata società, che si esprime quale emanazione di un simbolo archetipico, è anche alla base di *Il tramonto dell'occidente* (1918-1922) di Spengler. Anche qui, infatti, lo storicismo si liquefa a contatto con principi *formali* che irrigidiscono la *Kultur* in destino, facendo dell'evoluzione sociale la progressiva emanazione da un nucleo che ha già rigidamente indicato la direzione dello sviluppo. Tutto ciò che in una civiltà è contenuto (e la civiltà stessa) è qui estensione della *Seele* originaria sviluppatasi in morfologia storica: "L'energia della forma imprime al sangue un ritmo e ve lo fissa, per tutto l'avvenire"<sup>32</sup>. Certo, per Spengler il processo di decadimento delle *forme* di civiltà è inevitabile, e anche i processi della *Zivilisation* (volontà di potenza, nichilismo, razionalizzazione, espansione della tecnica, ecc.) risultano a loro volta inseriti (come in modo diverso sarà anche per Jünger)<sup>33</sup> in un impianto *formativo* che tende a stabilizzarli come espressione di *sensu* che ripercuote comunque uno *stampo* originario (sarà per lui lo "spirito faustiano"). Ma era davvero inevitabile che il suo discorso potesse trovare ampio credito fra gli esponenti della "Rivoluzione conservatrice". Qui la *forma* infatti, diversamente da quella teorizzata da Simmel che, in costante dialettica col flusso della vita è del tutto transeunte e soggettiva<sup>34</sup>, mira invece a saldarsi – apparentemente così rinsaldando quei valori *qualitativi* che sembrano sotto l'attacco del nichilismo e della razionalizzazione – ad elementi di tipo atemporale e assolutistico che, come era già per Julius Langbhen ("Un'arte moderna [...] può crescere soltanto se porta con sé il contrappeso di ciò che resta, di ciò che è fisso, necessario e congenito"), tendono a ipostatizzarsi nelle immagini del *popolare* (*forma* eternizzata del *Volk*), del classico (universo valoriale suppostamente immobile), del mito<sup>35</sup>, di ciò che Mircea Eliade ha chiamato il "simbolismo del centro", ecc. Detto in altro modo, se il concetto di *forma* di Simmel porta sulla strada del tragico primo-novecentesco (contrapposizione fra il flusso inarrestabile della vita e, si pensi a Pirandello, i tentativi *formativi* degli uomini), il concetto di forma di Spengler conduce su una strada che ci porta invece nelle vicinanze di un'epica tesa a riattivare gli organismi tradizionali quali simboli emanativi della *Kultur*. In tal senso risulta particolarmente interessante il lavoro di Moeller van den Bruck ("Essere

conservatore significa oggi giorno: trovare per il popolo tedesco la forma del suo avvenire”) per cui l’arte nazionale, parte integrante dello spirito oggettivo del *luogo*, si innesta (*Der preußische Stil*, 1916) su un principio *gestaltico* prussiano che però supera i confini nazionali. Compito della Prussia è infatti quello di prussianizzare la Germania mediante la propria *Kultur* – cioè mediante uno stile che metta in *forma* la vita collettiva. Tale *Kultur* però non è quella romantico-nostalgica-medievalista che caratterizza la Germania stessa, ma (a dimostrazione che la cultura di destra a quest’altezza sta superando le opzioni reazionario-tradizionaliste) è proprio l’attitudine realistico-fattuale che si esprime come *disciplina*, e che per mezzo di questa si ricollega ai valori normativi del *classico*. Siamo cioè in ciò che Gabriele Guerra ha giustamente definito “una presa di posizione metafisica in merito alla politica”<sup>36</sup>. Strategia culturalista di re-incidentamento che separa lo *Zeitgeist* dalle sue interpretazioni soggettiviste e lo fonda in un oggettivo e *intero* contenuto da riempire (è il “culto dei poteri primordiali” di cui parla Adorno nel saggio su Hofmannsthal e George) coi materiali più vari, a patto, naturalmente, che questi siano riconosciuti come opposti a quelli della *Zivilisation* (liberale o bolscevica, individualistica o meccanicamente collettiva) che dominano il *tempo*, e che, nichilisti, sono un prodotto del tempo, cioè privi di archetipi<sup>37</sup>. Tale procedimento trova naturalmente numerose linee di sviluppo. Dai *revival* spirituali delle leghe nazionali all’élite esoterica di Stefan George (che mira a organizzare le forze spirituali a venire contrapponendosi a tecnologica, masse, emancipazione femminile, razionalismo, ecc.)<sup>38</sup>; dalla necessità del contatto fra ‘popolo’ e ‘mito’ in Hans Zehrer (che si richiama al fascismo italiano) alla “forma tedesca” di Hans Günther (*Rasse und Stil*, 1926), fino inevitabilmente a giungere alle “capacità formative” del *führer*.

Se la *forma* in quanto espressione della *Kultur* si delineava dunque su mitopoiemi collettivi il cui primo obiettivo è contrastare quelle trasformazioni intrinseche al processo storico-temporale, era poi inevitabile che il ‘pensiero tradizionale’ trovasse in tali questioni un motivo di profondo interesse:

esiste una connessione assai diretta fra la negazione di ogni principio immutabile e quella dell’autorità spirituale, fra la riduzione di ogni realtà al “divenire” e l’affermazione della supremazia del potere temporale. [...] lo stato d’animo di uomini che riducono a questo stesso divenire ogni realtà, il che implica una negazione sia della conoscenza vera, sia dell’oggetto di essa, cioè dei principi trascendenti e universali<sup>39</sup>.

Se Guénon connette il processo di specializzazione della conoscenza (l'impossibilità della sintesi) alla crisi dei principi superiori legati al trascendente, e lega in un fascio razionalismo, materialismo e relativismo quali espressioni della negazione dell'ordine sovra-individuale<sup>40</sup>, ciò è appunto perché considera lo sviluppo di teorie tese a considerare la realtà stessa "come qualcosa di essenzialmente mobile e instabile" quale l'estrema conseguenza del progressivo allontanamento dei soggetti da quello stesso trascendente che, solo, metteva in *forma* il reale. In tale situazione la realtà risulta ora re-immobilizzabile per puri scopi tecnico-pratici che, come tali ridotti alla visuale particolarista dell'*utile* (cioè del principio della *tecnica*), sono già nichilismo: "la stessa ragione viene ammessa solo in quanto essa volge a forgiare la materia per usi pratici. Dopo di che, restava un solo passo da fare: negare definitivamente l'intelligenza e la conoscenza, sostituire l' 'utilità' alla 'verità'. Ecco il 'pragmatismo'"<sup>41</sup>. Naturalmente in Guénon, come del resto in Evola, l'intero processo storico di allontanamento da quella *Kultur* che è il trascendente (Evola accuserà infatti Spengler di non aver ben compreso la dimensione metafisica della *Kultur*)<sup>42</sup> è un processo di involuzione che, in quanto tale, recidendo cioè progressivamente i legami con la propria dimensione simbolica di nascita, conduce alla stessa perdita della comprensione del trascendente. Nel moderno, come scrive Evola, "tutto si consuma in termini di 'storia' e di 'divenire'", e dunque la comprensione della realtà sotto forma di universalismo risulta negata (tranne a quei pochi – è il mito del circolo di eletti – che ancora contengono in sé "una qualità trascendente")<sup>43</sup>. È chiaro che in tale prospettiva (ed è questa poi la ragione per cui la conformazione politica che il 'pensiero tradizionale' sogna è sovra-nazionale e non nazionale) anche quegli elementi categorizzanti appartenenti al discorso dell'intelligenza di destra (nazione, Stato, religione, legge, razza ecc.), in quanto allontanamento da quell'assoluta sovrapposizione fra divino e umano che avrebbe caratterizzato "l'età dell'oro", non possono essere altro che una forma di degenerazione tesa a pragmaticizzare l'ontologia, accettabili (comunque) solo in quanto freni alla *caduta*. Se lo stesso rapporto cetuale di gerarchia e obbedienza (quello sancito dai riti quale cemento dell'organizzazione consociativa nel quadro del simbolismo del potere) era nella società *tradizionale* completamente naturale, in quanto tutti i gradini della scala sociale partecipavano della *forma* ontologica proveniente dall'*alto*, così i vari piani della conoscenza (invece che restar chiusi in se stessi come accade nella modernità) miravano tutti all'anagogia che li riconnetteva al *centro* simbolico (e in tal senso la produzioni di 'miti' è già parte della *caduta*) che era l'archetipo del *regere*<sup>44</sup>. Da qui scatu-

risce quel concetto di corrispondenza analogica che è, coerentemente, il metodo stesso del filosofare evoliano, cioè il tentativo di riportare, appunto analogicamente, ogni elemento al *principio* da cui scaturirebbe, e che però ci sembra più avere a che fare, come sosteneva Furio Jesi, con un consumo del tutto mercificato (come il moltiplicarsi delle esegesi poi dimostra) delle stesse componenti simboliche.

Il principio della *forma* in raccordo alla *Kultur*, in ogni caso, permette lo sviluppo di una serie di collegamenti fra settori apparentemente distanti della destra europea, e permette altresì una spendibilità, sul piano politico, non solo della produzione culturale di tipo più direttamente sociale (van den Bruck, Malaparte, Maurras, ecc.), ma anche di teorie morfologico-metafisiche come quelle di Evola o di quelle, morfologico-artistiche, di un Benn<sup>45</sup>. Proprio Benn, infatti, nel marzo 1935, recensisce su *Die Literatur* il libro di Evola, subito connettendo il 'tradizionale' al fascismo e al nazismo in quanto azione politica tesa a riannodare il contatto fra la *Traditionswelt* e i popoli<sup>46</sup>. Qui, voglio dire, un'interpretazione che aveva elevato la storia a massimo imputato del processo di allontanamento dal *centro* simbolico del trascendente, viene utilizzata appunto nell'ottica di un movimento storico-ideologico.

Il percorso di Benn è del resto quanto mai emblematico nel quadro delle vicende che stiamo descrivendo. Partito dalla critica di positivismo, razionalismo e relativismo quali elementi cardine della *ratio* borghese ("massicciata della civiltà tecnica") nel quadro della democrazia liberale imperante, Benn vi aveva inizialmente contrapposto, appoggiandosi in special modo a Lucien Lévy-Bruhl e a Jung (*Tipi psicologici* esce nel 1921), elementi eternizzanti di tipo ctonio-mitologico e pre-logico ("il fondo comune della psiche fa filtrare certe identità attraverso tutte le razze e tutte le epoche") quali materiali congiunti, nel consueto proposito eternizzate, alla sfera della produzione artistica ("la grandezza artistica [...] può inserirsi nel processo del divenire?")<sup>47</sup>. Compito dell'arte è qui, in un intento simbolico-dionisiaco, di riportare alla luce quelle tracce *eterne* che affiorano all'inconscio quando la razionalità riposa: "Noi portiamo i popoli primitivi nella nostra anima, e quando la tarda *ratio* si lascia andare, nel sogno e nell'ebbrezza, essi sorgono con i loro riti, con il loro mondo spirituale prelogico". Al momento l'idea di *Gestalt* che Benn sta portando avanti è ancora fortemente legata più alla sfera irrazionale dell'inconscio (le tracce degli antichi popoli che riaffiorano nel *ricordo*, e compare infatti nello scritto *Il problema del genio* anche il nome canonico di Langbehn) che non a una visione metafisica connessa alla *Kulturkritik*. Anche la sua produzione espressionista, come giustamente rimarca Amelia Valtolina, esiste qui nella volontà di far emer-



gere (*Il viaggio, Cervelli*) la sfera stessa della disgregazione<sup>48</sup>. Non però perché il materiale connesso al non-formato, al non-conciliato, quando non racchiuso nella costrizione limitante della forma, sia espressione dell'assenza di conciliazione della società corrente (come per l'Adorno di *Filosofia della musica moderna*)<sup>49</sup>, ma perché solo il disgregato può superare la barriera del razionalismo nichilistico borghese (e su questo Adorno potrebbe essere d'accordo) per approdare alle sorgenti di ciò che eternamente esiste oltre le apparenze della modernità 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 infatti progressivamente la posizione di Benn nel campo afferente alla visione platonico-conciliativa dalla forma-*Kultur*. Come Spengler, Jünger, Sombart utilizzano Goethe (in particolare la teoria della *Urpflanze*)<sup>50</sup> per sottolineare quel principio emanativo che si sviluppa, invece che su una linea progressivo-evolutiva, come svolgimento delle possibilità già iscritte nella *forma* originaria<sup>51</sup> ("forma; termine nel quale si astrae da ciò ch'è mobile e si ritiene stabilito, concluso, e fissato nei suoi caratteri, un tutto unico")<sup>52</sup>, così Benn si riferisce all'*os intermaxillare* (alla scoperta della sua esistenza nell'uomo oltre che nelle scimmie) per indicare esattamente lo stesso principio: "nutriva in sé come proprio patrimonio spirituale la convinzione della 'coerenza del tipo osteologico attraverso tutte le figure', la convinzione 'che la natura non abbondona le sue grandi massime'"<sup>53</sup>. Il principio *formale* ("il grande motivo, il leggendario, gli strati più profondi della specie") conduce ora non solo al consueto attacco al positivismo e ai suoi metodi epistemologici puramente empirici, ma postula una possibile identità di essere e pensiero appunto secondo il principio dell'emanazione. Il pensiero potrebbe cioè essere fatto della stessa materia dell'essere, e dunque si spalanca la possibilità di giungere a questo poiché fatti della sua stessa materia, in quanto cioè noi stessi emanazione del principio *formale* dell'essere che si è dipanato lungo le epoche:

Viviamo sopra antichi templi e non lo sappiamo più [...].  
L'antichissima antinomia fra divenire ed essere, [...] il problema fondamentale dell'Occidente, il problema della sfige, deciso qui nel senso dell'essere. [...] *l'essere*, 'da un centro sconosciuto' [...] questa è ancora una volta la voce della Polis, delle feste e degli epos, la voce dei luoghi sacri davanti alle mura, la voce della fonte e della tomba<sup>54</sup>.

Al polo opposto, inevitabilmente, Benn accumula a questo punto ogni formulazione di tipo empirico-razionale, dall'illuminismo al

materialismo (“la visione meccanicistica del mondo, preludio a quella materialistica”), inquadrando tutto nell’ottica del nichilismo, vale a dire nell’uso utilitaristico/pragmatistico dell’orizzonte di verità, comportamento che accomuna tecnologia capitalista, edonismo liberale, lotta di classe<sup>55</sup>. Benn infatti (come del resto Jünger, Heidegger, Schmitt) ha ben chiaro che il nichilismo non consiste semplicemente nella dissoluzione dei valori nello spettro dell’anomia (come crede la maggior parte degli autori qui trattati), ma nella loro riduzione nell’orizzonte della volontà di potenza: “ebbe inizio la concezione della piena comprensibilità del mondo, della sua comprensibilità come meccanismo”<sup>56</sup>. Si prospetta dunque, mediante il principio *formale* così interpretato, la necessità di superare l’orizzonte di questo “nichilismo meccanico”: “epico [...]. L’uomo antichissimo, eterno [...]: quanti raggi ancora attraverso le rune, [...] legge della forma. [...] solo dalle estreme tensioni del formale [...] si potrebbe plasmare una nuova realtà *etica* – oltre il nichilismo”<sup>57</sup>.

La soluzione che Benn cerca è qui ancora certo una soluzione di tipo stilistico (“L’*Artistik*” è il tentativo dell’arte [...] di contrapporre al generale nichilismo dei valori una nuova trascendenza”), ma anche qui il progetto culturale si lega (e siamo ancora 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:

questa volontà tedesca che nell’opera d’arte erige un mondo e supera un mondo, lo supera *formando* [...]. Sarà il senso della forma la grande trascendenza della nuova epica, il connettivo del secondo evo: il primo l’ha creato Dio a propria immagine, il secondo l’uomo sul modello delle proprie forme, l’interregno del nichilismo è alla fine. [...] Disciplina e arte – i due simboli dell’Europa nuova. [...] C’è soltanto lo spirito e il destino, la religione senza dei, oppure i nuovi dei: forma e disciplina<sup>58</sup>.

Nel nazismo Benn proietta del resto il superamento di quelle società (mondo capitalista e mondo comunista) che sono fondate sul nichilismo in quanto rifiuto del 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 – come in *Mondo dorico* – di cultura e politica: “Platone, spiritualmente l’ultimo dei Dori – lui che nel periodo della dissoluzione affronta ancora una volta la battaglia contro l’individualismo, contro il fascino della malinconia nell’arte, [...] per combattere a favore della ‘comunità politica’”<sup>59</sup>. Il parallelismo fra la Germania e la Grecia è ovvia-

mente un tratto costante della cultura tedesca di questi anni (si pensi semplicemente a George o a Heidegger). Il mito dorico, veicolato anche da Wagner, si rifaceva in particolare a un volume di Karl Otfried Müller, *Die Dorier* (1824), che identificava nei Dori una popolazione proveniente dalla regione medio-danubiana (dunque connettibile 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 – come rapporto con la *forma* – a prendere il posto che era stato del dionisiaco:

Dioniso sta qui di nuovo nei confini in cui si trovava prima del 1871 (*Nascita della tragedia*) [...] 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 Sparta, Apollo, la grande forza capace di selezione e formazione<sup>60</sup>.

Così il saggio in difesa dell'Espressionismo dalle accuse di "arte degenerata" serve proprio a chiarire che quella prospettiva anti-mimetica era rivolta non contro il principio di realtà *tout court*, ma contro quello del "nichilismo meccanico" ("Realtà, questo era un concetto capitalistico. Realtà, questo erano lotti, prodotti industriali"), e che quello *sregolamento* dionisiaco ("la funzione antiliberalista dello spirito") era il necessario *step* verso una rinnovata concezione dell'assoluto ("qui un gruppo martella l'assoluto [...] viveva del credente sangue della Germania") che utilizzava strumenti dionisiaci per scardinare il finto (razionalizzato e meccanico) apollineo che emergeva dall'arte liberale e da quella comunista: "non ci fu che un pugno di espressionisti, questi credenti in una nuova realtà e in un antico assoluto, [...] contrapposero la propria esistenza a questa frantumazione [...] superare il mondo basato sul principio della pura utilizzazione della scienza"<sup>61</sup>. Il cambiamento della conformazione sociale, cioè l'avvento del nazismo, permetterebbe però ora invece il passaggio a quella conformazione apollinea dove lo stile diventa riprova di un modo di esistenza, e dove l'arte, al pari della politica, dirige e sottolinea le manifestazioni dell'essere-metafisico da cui prorompe: "l'arte in Germania, arte non come opera prodotta, ma come fatto fondamentale dell'essere metafisico, è questo a decidere il futuro, questo è Reich tedesco"<sup>62</sup>. La politica si erge certo a difesa di un certo tipo d'arte, ma questa mantiene il suo grado di autonomia perché entrambe partecipano dell'emanazione che proviene dalla

*Kultur*, e le loro *forme* (artistiche e politiche) racchiudono il nocciolo dell'essere stesso.

La *forma*, così come vista in tutte queste esperienze, tende dunque – nel suo essere emanazione della *Kultur* – a sottrarsi sempre a un'idea funzionalistica della verità. Ma bisogna a questo punto chiedersi se questa prospettiva, che tende a immobilizzare – nel principio emanativo – le direzioni di sviluppo del processo storico, non abbia in realtà qualcosa a che fare con la stessa cultura razionalistico-strumentale che pone a proprio bersaglio. In *Storia e coscienza di classe* Lukács, come è noto, assegna al solo proletariato la possibilità di arrivare a comprendere il funzionamento dell'intero della struttura sociale. Questo perché, fra i vari soggetti sociali, solo il proletariato si avverte immediatamente nella condizione di *soggetto* e *oggetto* (reificazione) al tempo stesso dell'accadere sociale. Tale condizione, secondo Lukács, negherebbe al proletariato l'illusione di arrivare a dominare col pensiero appunto l'inezienza della struttura sociale, costringendolo a spostare tale possibilità di dominio in un'operazione connessa alla prassi. Gli altri soggetti sociali, invece, non avvertendosi reificati nel sistema della relazioni sociali (la "gabbia d'acciaio") continuano a ritenere possibile la visione culturalista della *totalità* del reale, appunto perché non riescono a comprendere la relazione dialettica fra quanto accade a livello sociale (razionalizzazione) e lo sviluppo del loro stesso pensiero. Le posizioni filosofiche tese ad *afferrare* la realtà fuori da questa relazione dialettica diventano allora espressioni astratte di un pensiero che può immaginarsi autonomo (può pensare di dominare il reale nella forma della totalità) solo perché si immagina separato da quanto accade sul piano sociale, ma che così inconsciamente pone a proprio fondamento appunto quel desiderio di immobilità (cioè di non trasformazione dello stesso piano sociale) che la prassi della classe borghese sottende:

Il rapporto dei borghesi con ciò che producono [...] è un rapporto contemplativo, in quanto essi non sono consapevoli del fatto che il capitalismo è un fenomeno storico, essendo a sua volta risultato di forze storiche ed avendo insite in sé le possibilità del cambiamento o della trasformazione radicale. Essi possono capire tutto ciò che riguarda il proprio ambiente sociale [...] ma non riescono a capirne la storicità<sup>63</sup>.

In tal senso alla base delle opzioni di tipo formativo-mitologico tese a postulare un orizzonte di verità fuori dalle continue modificazioni storiche, risiederebbe proprio lo stesso principio di razionalizzazione strumentale che tende ad approdare alla verità eliminando gli elementi

(la prassi storica trasformativa) che non si adattano al quadro dell'interpretazione. Di conseguenza le stesse funzioni della *Kultur* e della *forma* si caratterizzerebbero come razionalizzazioni del variegato materiale a disposizione, condividendo cioè con la razionalità strumentale il desiderio (al fondo nichilista) di immobilizzazione del *mobile*. Siamo cioè nell'ottica di un utilizzo strumentale (tecnicizzato) della stessa triade *Kultur/forma/mito*, e dove la sua stessa trasposizione sul piano politico (quella più volte sottolineata da Adorno, da Horkheimer e da Benjamin) diventa parte dell'utilizzo mercificato (come voleva anche Jesi)<sup>64</sup> del materiale prodotto<sup>65</sup>, e che è poi (in piena sintonia con la prassi storica che negano) la totale sussunzione della merce (cioè del materiale ideologico nella forma di merce) nella forma dell'universalità<sup>66</sup>, dunque un 'mito tecnico' volto a eternizzare (cioè a immobilizzare) il presente. In tale ottica la funzione dell'*immobilità* che la *forma* sottende diventa cioè il senso più profondo della sovrastruttura ideologica posta a difesa del capitalismo.

Già abbiamo visto come, nella performatività strumentale del potere regale in Maurras, nel sistema delle corrispondenze analogiche di Evola, nel nazionalismo di Barrès che mira a universalizzare un elemento particolare ("Non esiste una verità assoluta, ma solo verità relative [...] la verità è ciò che soddisfa le necessità della nostra anima"), ecc. emergano ovunque chiari elementi di tecnicizzazione della *Kultur*, del mito, del simbolo. È però certo in Vilfredo Pareto e in Sorel (nel concetto di "residuo" del primo e appunto di "mito" del secondo) che tale processo di 'imborghesimento' della *forma* viene portato a coscienza.

La prospettiva di Pareto tende a inquadrare ogni ideologia nell'ottica di una "mascherata azione logica" portata a ricoprire gli illogici desideri umani, le passioni e gli interessi (sempre gli stessi attraverso i secoli) che muovono un perpetuo scontro di ambizioni. Tali teorie, secondo cui funzione dell'ideologia è quella di persuadere all'azione, hanno poi valore anche sul piano epistemologico, in quanto inquadrano la razionalità come razionalizzazione a posteriori atta alla giustificazione delle azioni (come descritto proprio da Pareto nel '16 nel *Trattato di sociologia generale*)<sup>67</sup>. L'armarsi di *forme* e *miti*, di verità suppostamente oggettive, diventa così parte del passaggio a un nuovo stile politico (sono il "contagio emotivo" e le "allucinazioni collettive" teorizzate da Le Bon) teso proprio all'utilizzo pragmatico/strumentale (e sarà lo stile che emergerà durante lo scontro ideologico-politico su Dreyfus)<sup>68</sup> di un materiale storico-sintomatico elevato a verità<sup>69</sup>. Allo stesso modo Sorel (che con Pareto era in contatto epistolare) sviluppa – in particolare in *La Décomposition du marxisme* e *Réflexions sur la violence* – il concet-

to di “mito” quale concrezione psicologica di massa di determinati (e non esplicabili sul piano del concetto) sintomi storici, da rilanciare come sprone all’azione all’interno dell’agone politico. Se dunque ciò che importa non è “la realtà esistente ma ciò che gli uomini si immaginano di essa”<sup>70</sup> mentre traspongono sul piano di verità un insieme di sensazioni psicologiche<sup>71</sup>, ciò a cui stiamo assistendo non è il rilancio di una *totalità* assolutizzata (*Kultur*) da contrapporre alla disgregazione della *Zivilisation* capitalistico-materialista, ma l’adattamento del tema romantico della *forma* all’epoca borghese del performativo e dell’utile, dove il relativismo (la coscienza dell’assenza del *Verum* nell’orizzonte della *Zivilisation*) si connette a una mistica dello strumentale che porta a valore simbolico una selezione soggettivistica del materiale di partenza: i sintomi storici. La *Gestalt* è dunque qui un assoluto (un presunto dominio del reale tramite il pensiero, come diceva Lukács) che si è però formata pragmatisticamente a partire da una concezione di carattere relativista. Ecco che la forma passa così a essere parte del medesimo orizzonte borghese, cioè parte integrante di quella costruzione strumentale del *verum* che, mentre chiama continuamente all’autorità di ciò che è fuori-del-tempo, vi sostituisce quella dell’ordine corrente.

Da qui sarà possibile avere le tanto le ideologie come mera concrezione intellettuale, tesa a spronare le masse, di Mussolini<sup>72</sup> quanto il mito come performatività intellettuale – tesa a ricreare il *sacro* – di un Rosenberg. Avremo altresì il mito mezzo per governare l’informe società di massa di un Ramiro Ledesma Ramos (“la società di massa poteva essere ‘governata’ [...] attraverso la creazione e la diffusione di miti, di simboli, di punti di riferimento”)<sup>73</sup>, e il mito come universalizzazione (che si sa finzionale) dei sentimenti di un popolo di Brasillach

*homo fascista* una delle più alte incarnazioni e realizzazioni della nostra epoca. [...] l’Italia [...] il Portogallo di Oliveira Salazar, fondato su ideali cristiani, [...] in Inghilterra nasceva *The British Union of Fascism* [...] tutti i popoli cominciano a vivere una lunga notte insonne e turbolenta [...]. In Romania, Cornéliu Codreanu indirizzava ai suoi legionari discorsi colmi d’una poesia rude, [...] faceva appello al senso dell’onore, del sacrificio, della disciplina [...]. La Spagna doveva trasformare in vero e propria lotta materiale, in una autentica crociata, l’opposizione che da secoli covava contro il mondo moderno. [...]. Così nascono i Miti. “*Importa poco* – ha scritto Sorel – *sapere quanto vi sia di vero o di falso in un Mito* [...]. *Bisogna al contrario giudicare e pesare la potenza d’un Mito dalla sua capacità di agire e modificare il presente*”<sup>74</sup>.

Sulla stessa linea, naturalmente, avremo anche lo Stato come “segreto nichilistico dell’ordine”<sup>75</sup> (privo cioè di fondazione sostanziale ma fondato – nella categoria trascendente dell’*ostilità* – appunto sul principio della selezione/esclusione) dello Schmitt di *Sul Leviatano*, dove però l’orizzonte anti-metafisico del *politico* finirà implicitamente per rivelare proprio quella commistione di metafisico e strumentale, di mitologico e pragmatistico, che è alla base, come Pareto e Sorel rivelano, del pensiero legato al connubio fra *Kultur* e *forma*. Qua non a caso, a uno con la necessità di una sovrastruttura che sottometta le singole identità, anche ogni organico legame comunitario risulterà inevitabilmente eliminato. L’espressione di ciò, vale a dire di un senso che istituito dall’uomo poi lo trascende come fattore oggettivo e impersonale, sarà allora, non a caso, proprio la tecnica.

MIMMO CANGIANO  
(Università Ca’ Foscari Venezia)  
*domenico.cangiano@unive.it*

- <sup>1</sup> Thomas Mann, *Pensieri di guerra* (1914), Milano, Mondadori, 1957, p. 35.
- <sup>2</sup> *Ibidem*, p. 48.
- <sup>3</sup> Roger Griffin, *Modernismo e fascismo* (2007), Ariccia, Aracne, 2018, vol. I, p. 215. Le Bon afferma appunto che il vero pericolo per le società moderne risiede nel relativismo che le porta a perdere fiducia nei principii sul quale si fondano, cfr. *Les Lois Psychologiques de l'évolution des peuples* (1894), Paris, Les Amis de Gustave Le Bon, 1978, p. 181.
- <sup>4</sup> Romano Guardini, *Lettere dal lago di Como. La tecnica e l'uomo* (1927), Brescia, Morcelliana, 1993, p. 92.
- <sup>5</sup> Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente* (1918-1922), Milano, Longanesi, 2008, p. 882.
- <sup>6</sup> Cfr. Jochen Fried, *Die Symbolik des Realen. Über alte und neue Mythologie in der Frühromantik*, Monaco, Fink, 1985.
- <sup>7</sup> Cfr. Alfred Baeumler, *Bachofen der Mythologie der Romantik*, in Johann Jakob Bachofen, *Der Mythos von Orient und Occident*, Monaco, Beck, 1926.
- <sup>8</sup> Cfr. György Lukács, *Teoria del romanzo* (1920), Milano, SE, 2015, p. 25: "quella compiutezza circolare, da cui trae origine l'essenza trascendentale che caratterizza la loro vita, è per noi spezzata: [...] ecco perché gli archetipi hanno perduto per noi, in modo irreparabile, la loro trasparenza oggettiva, ecco perché il nostro pensiero percorre ora la via infinita di una approssimazione mai pienamente adempiuta". Cfr. Herman Broch, *Disgregazione dei valori* (1932), in *Azione e conoscenza*, Milano, Lerici, 1966, pp. 22-25: "Era un universo costituito sulla fede, un universo finalistico, non causale, un mondo che si fondava esclusivamente sull'essere e non sul divenire. [...] stile dell'epoca. [...] diviene di colpo impossibile collegare i singoli campi di valore ad un valore centrale".
- <sup>9</sup> Cfr. Jeffrey Verhey, *The Spirit of 1914 Militarism, Myth, and Mobilization in Germany*, Cambridge University Press, 2003, p. 9: "A political myth, as a representation of the nation, allows a complex social system to perceive itself as a unit, as an entity and to perceive this 'unity' as something natural, self-evident. In other words, a political myth is both an explanation of social reality, and a constituent element of that reality, a stabilizing social influence".
- <sup>10</sup> Numa Denis Fustel de Coulanges, *La città antica* (1864), Firenze, Sansoni, 1972, p. 273.
- <sup>11</sup> Johan Huizinga, *La crisi della civiltà* (1935), Torino, Einaudi, 2015, p. 46.
- <sup>12</sup> Cfr. Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Paris, Complexe, 1972, p. 54: "L'individualisme ne peut être conçu que dans le cadre d'un système complet dont l'individu n'est qu'une infime parcelle".
- <sup>13</sup> Maurice Barrès, *Scènes et doctrines du nationalisme*, Paris, Félicz Juven, 1902, p. 63. Barrès si spingerà direttamente ad affermare la colpevolezza di Dreyfus in quanto parte di una razza priva di radici, cfr. pp. 111-112.
- <sup>14</sup> Cfr. M. Barrès, *L'appel au soldat*, Paris, Félicz Juven, 1897, p. 302: "dans ces maisons qui datent de cent cinquante, deux cents ans. et dont quelques rez-de-chaussée seulement ont été changés en boutiques; au milieu de ces couvents, chapelles, séminaires encore reconnaissables malgré leur utilisation bourgeoise; dans l'ombre immense de ces merveilles de l'art au moyen âge, [...] l'adhésion à l'uniformité nationale demeure superficielle".
- <sup>15</sup> M. Barrès, *L'anima della Francia e la guerra*, Milano, Treves, 1917, pp. 55-56.
- <sup>16</sup> M. Barrès, *Scènes et doctrines du nationalisme*, pp. 12-13.
- <sup>17</sup> Charles Maurras, *La monarchia* (1900), Roma, Volpe, 1970, p. 24.
- <sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 50-52.
- <sup>19</sup> Cfr. Ernst Jünger, *La Santa in automobile* ("Der Tag", 14 aprile 1929), in *Scritti politici e di guerra 1919-1933*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2005, vol. III, p. 47: "L'autentica utilità di questo libro, come scrive Bernanos, sta per noi nella comunicazione simbolica della grandezza di questa perdita, e della forza della volontà indispensabile a una nuova elevazione nel regno dei valori".
- <sup>20</sup> Nikolaj Berdjajev, *Nuovo Medioevo*, Roma, Fazi, 2017, p. 74.
- <sup>21</sup> Cfr. Robert Brasillach, *Lettre à un soldat de la classe 60 suivie de Textes écrits en prison*, Parigi, Les Sept Couleurs, p. 142.
- <sup>22</sup> Cfr. David Carroll, *French Literary Fascism. Nationalism, Anti-Semitism, and the Ideology of Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1995, pp. 210-211.



<sup>23</sup> Giovanni Boine, *L'esperienza religiosa* ("L'anima", 1911), in *L'esperienza religiosa e altri scritti di filosofia e letteratura*, Bologna, Pendragon, pp. 101-102. Cfr. lettera a Alessandro Casati del 13 ottobre 1910, in Margherita Marchione e S. Eugene Scalia, *Carteggio Giovanni Boine – Amici del «Rinnovamento»*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977, vol. III, pp. 512-513: "Mi è affine il cattolicesimo che teologizza e dogmatizza. [...] Mi è affine un giurista che stabilisce i rapporti gerarchici fra gli uomini ed ordina il mondo col compasso. [...] È il definito, il chiaro, il distinto, che piglia la rivincita sul caotico sul fluttuante".

<sup>24</sup> G. Boine, *L'agonia*, (in "Riviera ligure", inizio 1913), in *Il peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti, 1983, pp. 502-504.

<sup>25</sup> Cfr. Arturo Mazzarella, *Storia di un'amicizia*, in *Percorsi della "Voce"*, Napoli, Liguori, 1989, p. 19.

<sup>26</sup> Scipio Slataper, *Introduzione a Friedrich Hebbel, Diario*, Lanciano, Carabba, 1931 (la prima edizione è del 1912), p. 37.

<sup>27</sup> Clifford Geertz, *Interpretazione di culture* (1973), Bologna, Il Mulino, 1998, p. 211.

<sup>28</sup> Scipio Slataper, lettera a Gigetta Carniel del 23 novembre 1915, in *Alle tre amiche*, a cura di G. Stuparich, Milano, Mondadori, 1958, pp. 496-497.

<sup>29</sup> Morena Pagliai, *Malaparte e i miti della Controriforma*, in G. Grana (a cura di), *Malaparte scrittore d'Europa*, Prato, Marzorati, 1991, p. 54.

<sup>30</sup> Ramiro de Maetzu, *Defensa de la hispanidad* (1934), Almuzara 2017, p. 46-47.

<sup>31</sup> Curzio Malaparte, *Benedetti italiani* (1936-1940), Firenze, Vallecchi, 1963, pp. 18-19.

<sup>32</sup> Cfr. O. Spengler, *Il tramonto dell'occidente*, p. 68. Cfr. Domenico Conte, *Storicismo e storia universale. Linee di un'interpretazione*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 150-167.

<sup>33</sup> Cfr. E. Jünger, *L'Operaio. Dominio e forma* (1932), Milano, Longanesi, 1984, p. 35: "il ricordo è il magico ritorno della forma che commuove il cuore e lo convince dell'immortalità di quei momenti. [...] la parte di eredità che mai potrà essere sottratta al singolo è il suo appartenere all'eternità". Cfr. Gilbert Merlio, *Ernst Jünger et Oswald Spengler*, in "Etudes Germaniques", 4 (Ottobre-Dicembre 1996), pp. 657-677, dove Merlio sottolinea l'influenza, in Jünger e Spengler, del concetto goethiano di *Urfplanze*.

<sup>34</sup> Cfr. Péter Szondi, *Saggio sul tragico* (1961), Torino, Einaudi, 1999, p. 58: "La dialettica tragica, per cui la vita può essere concepita solo nella forma, ove però non può più essere concepita come vita".

<sup>35</sup> Cfr. Carlo Ginzburg, *Mitologia germanica e nazismo. Su un vecchio libro di Georges Dumézil*, in "Quaderni storici", 19 (1984), pp. 857-882, e ora in *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1986.

<sup>36</sup> Gabriele Guerra, *Die Form der Macht, die Macht der Form. Ernst Jüngers politische Publizistik: ein intellektuelles Feld zur Religionspolitik der Konservativen Revolution*, in "Links: rivista di letteratura e cultura tedesca", X (2010), pp. 58.

<sup>37</sup> Siamo naturalmente all'interno di quella critica di Benjamin che, in una lettera a Scholem del 1937, afferma "La teoria esoterica dell'arte tende [...] a rendere 'accessibili' gli archetipi allo 'spirito del tempo'". I modelli di questo procedimento re-mitologizzante sono, per Benjamin, Benn, Céline e Carl Jung.

<sup>38</sup> Uno dei membri del circolo di George, Friedrich Wolters, parla (in *Gestalt, "Jahrbuch für die geistige Bewegung"* 2, 1911, pp. 137-58) della *Gestalt* come di un maestro e di un giudice che modella le idee degli uomini.

<sup>39</sup> René Guénon, *La crisi del mondo moderno* (1927), Roma, Mediterranee, 2015, pp. 85-88.

<sup>40</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 106-107: "Donde il 'relativismo' in tutte le sue forme, dal 'criticismo' di Kant al 'positivismo' di Auguste Comte. E la ragione essendo affatto relativa e non potendo applicarsi in modo valido che ad un dominio parimenti relativo, sta invero di fatto che il 'relativismo' è la sola logica conseguenza del 'razionalismo'".

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 107. Cfr. Julius Evola, *Rivolta contro il mondo moderno* (1934), Roma, Mediterranee, 1998, p. 66: "la nozione di utile che all'uomo moderno vale materialisticamente come ultima istanza".

<sup>42</sup> Cfr. J. Evola, *Il cammino del cinabro* (1963), Milano, Scheiwiller, 1972, p. 181.

<sup>43</sup> Cfr. Furio Jesi, *Cultura di destra* (1979). *Con tre inediti e un'intervista*, a cura di A. Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2011, pp. 213-214: "Tutti i materiali di una

Tradizione che Evola, verso la fine della sua vita, dichiarerà perduta per questa fase del mondo, qualunque sforzo si faccia per tornare ad accedervi. Ma tanto il vate che i saggi incitano i discepoli ad agire, in vista di risultati più che futuri, cioè da raggiungersi in un'epoca di nuovo ciclo cosmico. [...] adoperati, nei limiti del possibile, dal fascismo profano". Su Evola e il fascismo cfr. Francesco Cassata, *A destra del fascismo: profilo politico di Julius Evola*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

<sup>44</sup> A differenza di Guénon, Evola vede lo sdoppiamento fra potere regale e spirituale (Re e sacerdote) già come principio di decadenza. Da ciò la minore attenzione, rispetto a Guénon, per il pensiero orientale, e la preferenza per la sfera *regale* dell'azione interpretata come di tipo occidentale.

<sup>45</sup> Per un'introduzione al lavoro di Benn cfr. Hugh Ridley, *Gottfried Benn. Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion*, Westdeutscher, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990.

<sup>46</sup> Cfr. Lionel Richard, *Nazismo e cultura*, Milano, Garzanti, 1982. Sul rapporto fra Benn e Evola si veda il saggio di H. Th. Hakl, *Die Adler Odins fliegen den Adlern der römischen Legionen entgegen. Gottfried Benn und Julius Evola*, in Joachim Dyck, Holger Hof, P. D. Krause (a cura di), *Benn-Jahrbuch*, Stoccarda, Klett-Cotta, 2003, pp. 100-181; con particolare riferimento al loro rapporto con la Rivoluzione conservatrice cfr. Gennaro Malgieri, *Evola e la Rivoluzione conservatrice*, in *Testimonianze su Evola*, a cura di G. de Turreis, Edizioni Mediterranee, Roma 1985, pp. 276-284.

<sup>47</sup> Cfr. Gottfried Benn, *Problematica della poesia*, in *Lo smalto sul nulla*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 40-41: "No, il cervello non è l'esercitazione della della pratica dell'iluminismo destinata a dare alla sua esistenza contorni di civiltà tecnicizzata. [...] la vita spalancherà le sue fauci contro queste orde della civiltà tecnica che [...] considerano il fuoco uno scaldabirra".

<sup>48</sup> Cfr. Amelia Valtolina, *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel novecento di Gottfried Benn* (2013), Macerata, Quodlibet, 2016.

<sup>49</sup> Cfr. Theodor Adorno, *Filosofia della musica moderna* (1949), Torino, Einaudi, 2002, p. 123: "L'arte nuova conserva la contraddizione ed abbandona lo spoglio gratuito delle proprie categorie di giudizio, cioè della forma [...]. Solo nell'opera d'arte frammentaria si libera il contenuto critico". Cfr. Donata Meneghelli, *La tension entre la forme et l'informe dans le roman du XXe siècle*, in J. J. Thomas e B. Schiavetta (a cura di), *Forme & informe dans la création moderne et contemporaine*, in "Formules / Revue Des Créations Formelles", 13 (2009), pp. 329-341.

<sup>50</sup> Cfr. E. Jünger, *Dello spirito* ("Widerstand", aprile 1927), in *Scritti politici e di guerra*, cit., vol. III, p. 201: "La pianta originaria di Goethe [...]. Avverte, al di sotto del meccanismo della superficie, il senso più profondo". Cfr. Werner Sombart, *Mercanti ed eroi*, Roma, Aracne, 2012, p. 91: "Goethe [...]. Due vite noi viviamo sulla terra: un'inferiore vita sensibile e una superiore vita spirituale. In un caso siamo noi isolati, nell'altro siamo invece uniti. E tutto il senso dell'esistenza sta nel risalire da quell'inferiore".

<sup>51</sup> Su Jünger e Benn cfr. Bruno Bandiani, *Nichilismo della forma e nichilismo delle masse meccaniche. La critica della civiltà in Gottfried Benn e in Ernst Jünger*, in "Il Lettore di Provincia", 14, 55 (1983), pp. 41-49; Eliot Yale Niaman, *A Dubious Past. Ernst Jünger and the Politics of Literature after Nazism*, Berkeley, University of California Press, 1999. Lukács registrerà infatti il rischio della fascistizzazione di Goethe, cfr. *Der faschisierte Goethe*, in "Die Linkskurve", Goethes Sonderheft (1932), pp. 33-40.

<sup>52</sup> Johann Wolfgang Goethe, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, Parma, Guanda, 1983, p. 43.

<sup>53</sup> G. Benn, *Goethe e le scienze naturali* ("Neue Rundschau"), in *Lo smalto sul nulla*, p. 100.

<sup>54</sup> *Ibidem*, pp. 122-125.

<sup>55</sup> Cfr. A. Valtolina, *Il sogno della forma*, p. 171: "era senz'altro una maniera di reagire alla 'Zivilisation' con gli strumenti della 'Kultur'". Cfr. anche M. Gangl e G. Raullet (a cura di), *Intellektuelle Diskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage*, Parigi, Éditions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Frankfurt, Peter Lang, 1994.

<sup>56</sup> G. Benn, *Oltre il nichilismo*, in *Lo sguardo sul nulla*, pp. 128-129. Cfr. Ferruccio Masini, *Gottfried Benn e il mito del nichilismo*, Marsilio, Padova, 1968; Paola Capriolo, *L'assoluto artificiale. Nichilismo e mondo dell'espressione nell'opera saggistica di*

Gottfried Benn, Milano, Bompiani, 1996; Marco Meli, *Olimpo dell'apparenza. La ricezione del pensiero di Nietzsche nell'opera di Gottfried Benn*, Edizioni ETS, Pisa, 2006.

<sup>57</sup> G. Benn, *Oltre il nichilismo*, in *Lo sguardo sul nulla*, pp. 134-136.

<sup>58</sup> Id., *Discorso per Stefan George* (orazione alla Deutsche Akademie del 4 dicembre 1933, poi aprile 1934 su "Die Literatur"), in *Lo smalto sul nulla*, pp. 172-176. La seconda parte di questo intervento viene anche pubblicata, col titolo *Epoca che viene, epoca della forma*, su "Diorama filosofico" la pagina speciale di "Il Regime Fascista" (2 maggio 1934) curata da Evola.

<sup>59</sup> G. Benn, *Mondo dorico. Indagine sui rapporti fra arte e potenza* (parziale anticipazione nel giugno 1934 in "Europäische Revue" poi nel volume *Kunst und Macht*), in *Lo smalto sul nulla*, p. 199.

<sup>60</sup> *Ibidem*, pp. 200-201. Cfr. Hans-Dieter Müller, *L'absolutisme esthétique de Gottfried Benn*, in "Études germaniques", 48, 3 (1993), pp. 339-350. Più in generale sul mito in Benn cfr. Manuela Casalboni, "L'Acheronte ha sommerso l'Olimpo". Il mito in Gottfried Benn, Bologna, Pendragon, 2005.

<sup>61</sup> G. Benn, *Espressionismo* ("Deutsche Zukunft", 5 novembre 1933), in *Lo smalto sul nulla*, pp. 153-155. Cfr. Dieter Hoffmann, *Totalität und totalitär. Gottfried Benn und die Expressionismusdebatte*, in W. Delabar e U. Kocher (a cura di), *Gottfried Benn (1886-1956). Studien zum Werk, Aisthesis*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2007, pp. 37-50.

<sup>62</sup> G. Benn, *Espressionismo*, in *Lo smalto sul nulla*, pp. 146-147.

<sup>63</sup> G. Lukács, *Storia e coscienza di classe* (1922), Milano, Sugar, 1967, p. 208.

<sup>64</sup> Cfr. F. Jesi, *Cultura di destra*, p. 25: "Era un linguaggio creatosi all'interno della cultura borghese, maturato durante la vicenda dei rapporti con il passato configurati da quella cultura, e pronto all'uso". Di Jesi cfr. anche *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del Novecento*, Milano, Silva, 1967.

<sup>65</sup> Cfr. Arthur Moeller van den Bruck, *Il diritto dei popoli giovani* (1919), in Stefano G. Azzarà, *L'imperialismo dei diritti universali. Arthur Moeller van den Bruck, la Rivoluzione conservatrice e il destino dell'Europa*, Napoli, La Città del Sole, 2011, pp. 273: "Con l'ideologia accade come con i miti ed essa stessa non è in fondo nient'altro che una mitologia proseguita sul piano concettuale".

<sup>66</sup> Cfr. Daniele Giglioli, *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

<sup>67</sup> Ha dunque assolutamente ragione Gramsci quando nei *Quaderni* connette a più riprese la teoria di Pareto al pragmatismo di James e all'empirio-criticismo di Mach.

<sup>68</sup> Cfr. George Mosse, *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste* (1980), Roma-Bari, 1988, p. 98.

<sup>69</sup> Cfr. Vilfredo Pareto, *La marée socialiste* (1899), ora in *Mythes et idéologies*, Ginevra, Droz, 1966.

<sup>70</sup> Georges Sorel, *La necessità e il fatalismo del marxismo*, Torino, Roux Frassati, 1898, p. 16.

<sup>71</sup> Cfr. Mark Antliff, *Avant-garde Fascism. The mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909-1939*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 22: "For Sorel, myths were decidedly instrumental".

<sup>72</sup> Cfr. Benito Mussolini, *Nel solco delle grande filosofie. Relativismo e fascismo*, in "Il Popolo d'Italia" (22 novembre 1921): "Se per relativismo deve intendersi il disprezzo per le categorie fisse, per gli uomini che si credono portatori di una verità obiettiva immortale [...], niente è più relativistico della mentalità e dell'attività fascista". Cfr. David Forgacs, *Fascism, Violence, and Modernity*, in Jana Howlett e Rod Mengham, *The violent muse: violence and the artistic imagination in Europe, 1910-1939*, Manchester, Manchester University Press, 1994, pp. 5-21.

<sup>73</sup> Ramiro Ledesma Ramos, *El concepto católico de la vida*, in "La Gaceta literaria" (15 ottobre 1930), in Luciano Casali, *Società di massa, giovani, rivoluzione. Il fascismo di Ramiro Ledesma Ramos*, Bologna, Clueb, 2002, p. 145.

<sup>74</sup> R. Brasillach, *Il nostro anteguerra* (1941), Roma, Ciarrapico, 1986, pp. 292-295. Cfr. D. Carroll, *French Literary Fascism. Nationalism, Anti-Semitism, and the Ideology of Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 119: "The primary aesthetic experience of fascism was the feeling of unity, the feeling of being at one with one's immediate group and, by projection, with the entire nation".

<sup>75</sup> Cfr. Carlo Galli, *Ernst Junger e Carl Schmitt, per la ricostruzione di due modalità del nichilismo contemporanea*, in *Studi in onore di Luigi Firpo*, Milano, Angeli, 1990, p. 972.