

Massimo Morigi



Adversus Tristi Bestie: Republicanisvs Geopoliticvs Fontes Origines et Via (PARTE TERZA DI 3)

Presentazione

Nella prima decade di questo nuovo millennio ebbi modo di partecipare a vari convegni internazionali di filosofia politica e i miei contributi furono sempre incentrati sull'estetizzazione della politica nei regimi autoritari del XX secolo e ho più volte sottolineato quanto questi iniziali studi sull'estetizzazione della politica e sulla politicizzazione dell'estetica (la contromossa di Walter Benjamin all'estetizzazione della politica dei regimi autoritari di destra) siano stati centrali nella successiva elaborazione della *Weltanschauung* del Repubblicanesimo Geopolitico. In seguito, nel 2014, decisi di riunire in un unico documento questi interventi sotto il titolo di *Repubblicanismvs Geopoliticvs Fontes Origines et Via* che poi caricai autonomamente su Internet Archive e quindi consultabile e scaricabile all'URL https://archive.org/details/RepubblicanismvsGeopoliticvsFontesOriginesEtViaMassimoMorigiGeopolitics_436. Oggi, dopo aver deciso che le mie aurali incursioni nella storia filosofica e nella filosofia politica pubblicate sull' "Italia e il Mondo" e che vanno sotto il titolo di *La Loggia "Dante Alighieri" nella Storia della Romagna e di Ravenna nel 140° anniversario della sua fondazione (1863-2003)* e di *Ancora in avvicinamento al Nuovo Gioco delle Perle di Vetro del Repubblicanesimo Geopolitico: Pombalina et Inactualia Archeologica* potevano aiutare a ricostruire la genealogia del Repubblicanesimo Geopolitico, a questo appello non potevano mancare questi interventi e che ora vengono proposti con una leggera modifica nel titolo rispetto al documento immesso autonomamente su Internet Archive, aggiungendo, appunto, *Adversus Tristi Bestie*. Come non è difficile comprendere si tratta di un diretto riferimento ai bestioni di vichiana memoria, ma in questo caso le nostre *Tristi Bestie* sembrano non preludere ad alcuna Epifania Strategica ma solo ad un definitivo degrado antropologico e culturale connotato dalle due opposte ma equivalenti superstizioni scientifiche ed antiscientifiche delle ultime cronache virali su cui mi sono più volte soffermato e di cui ho accennato anche in *Ancora in avvicinamento al Nuovo Gioco delle Perle di Vetro del Repubblicanesimo Geopolitico: Pombalina et Inactualia Archeologica*. Un avviso alla fruizione del documento. Il file a suo tempo caricato su Internet Archive è un file Word al cui interno vi sono anche contenuti multimediali che non possono essere utilizzati nel formato PDF pubblicato dall' "Italia e il Mondo": si tratta di URL che rimandavano a video musicali allora presenti su YouTube che per paura che venissero, come poi è stato, rimossi, erano stati inseriti direttamente nel file Word in questione.

Quindi chi vuole vedere questi contenuti multimediali non deve far altro che andare al documento Word caricato su Internet Archive. Inoltre, si avverte che per mantenere la linearità del discorso sull'estetizzazione della politica sviluppato in queste conferenze il presente documento contiene anche *Aesthetica Fascistica II*, già pubblicato in *Ancora in avvicinamento al Nuovo Gioco delle Perle di Vetro del Republicanesimo Geopolitico: Pombalina et Inactualia Archeologica* ma che nel documento di questa antologia immessa originariamente autonomamente in Rete prende il nome di *Gesamtkunstwerk Res Publica*. La *Leitbild* in frontespizio è Warrington Colescott, *Picasso at the Zoo, from the series A History of Printmaking*, 1978, collage su carta, Smithsonian American Art Museum, dove la trista bestia è evidente come pure la tecnica della citazione, molto praticata da quell'eroe dell'estetizzazione della politica, della politicizzazione dell'estetica e dello stato di eccezione permanente (e quindi, all'insegna del suo iperdecisionismo antesignano – assieme ad Antonio Gramsci con la sua filosofia della prassi – del paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale del Republicanesimo Geopolitico) che va sotto il nome di Walter Benjamin.

Massimo Morigi – IX Febbraio 2022

SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE COIMBRA
ESTADOS AUTORITÁRIOS E TOTALITÁRIOS E SUAS REPRESENTAÇÕES
PROPAGANDA, IDEOLOGIA, HISTORIOGRAFIA E MEMÓRIA
Coimbra, Arquivo da Universidade
28, 29 e 30 de Novembro de 2007

MASSIMO MORIGI

ARTE E MODERNITA'. I DUE PERCORSI COMUNI
DEL FASCISMO E DELL'ESTADO NOVO
(AESTHETICA FASCISTICA III)

MANIFESTO ANTI-DANTAS E POR EXTENSO

por José de Almada-Negreiros

POETA D'ORPHEU FUTURISTA e TUDO

BASTA PUM BASTA!

UMA GERAÇÃO, QUE CONSENTE DEIXAR-SE REPRESENTAR POR UM DANTAS É UMA GERAÇÃO QUE NUNCA O FOI! É UM COIO D'INDIGENTES, D'INDIGNOS E DE CEGOS! É UMA RÊSMA DE CHARLATÃES E DE VENDIDOS, E SÓ PODE PARIR ABAIXO DE ZERO! ABAIXO A GERAÇÃO!

MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!

UMA GERAÇÃO COM UM DANTAS A CAVALO É UM BURRO IMPOTENTE!

UMA GERAÇÃO COM UM DANTAS À PROA É UMA CANÔA UNI SECO!

O DANTAS É UM CIGANO!

O DANTAS É MEIO CIGANO!

O DANTAS SABERÁ GRAMMÁTICA, SABERÁ SYNTAXE, SABERÁ MEDICINA, SABERÁ FAZER CEIAS P'RA CARDEAIS SABERÁ TUDO MENOS ESCREVER QUE É A ÚNICA COISA QUE ELLLE FAZ!

O DANTAS PESCA TANTO DE POESIA QUE ATÉ FAZ SONETOS COM LIGAS DE DUQUEZAS!

O DANTAS É UM HABILIDOSO!

O DANTAS VESTE-SE MAL!

O DANTAS USA CEROULAS DE MALHA!

O DANTAS ESPECÚLA E INÓCULA OS CONCUBINOS!

O DANTAS É DANTAS!

O DANTAS É JÚLIO!

MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!

O DANTAS FEZ UMA SORÔR MARIANNA QUE TANTO O PODIA SER COMO A SORÔR IGNEZ OU A IGNEZ DE CASTRO, OU A LEONOR TELLES, OU O MESTRE D'AVIZ, OU A DONA CONSTANÇA, OU A NAU CATHRINETA, OU A MARIA RAPAZ!

E O DANTAS TEVE CLÁQUE! E O DANTAS TEVE PALMAS! E O DANTAS AGRADECEU!

O DANTAS É UM CIGANÃO!

NÃO É PRECISO IR P'RÓ ROCIO P'RA SE SER UM PANTOMINEIRO, BASTA SER-SE PANTOMINEIRO!

NÃO É PRECISO DISFARÇAR-SE P'RA SE SER SALTEADOR, BASTA ESCREVER COMO DANTAS! BASTA NÃO TER ESCRÚPULOS NEM MORAES, NEM ARTÍSTICOS, NEM HUMANOS! BASTA ANDAR CO'AS MODAS, CO'AS POLÍTICAS E CO'AS OPINIÕES! BASTA USAR O TAL SORRISINHO, BASTA SER MUITO DELICADO E USAR CÔCO E OLHOS MEIGOS! BASTA SER JUDAS! BASTA SER DANTAS!

MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!

O DANTAS NASCEU PARA PROVAR QUE, NEM TODOS OS QUE ESCREVEM SABEM ESCREVER!

O DANTAS É UM AUTOMATO QUE DEITA PR'A FÓRA O QUE A GENTE JÁ SABE QUE VAE SAHIR... MAS É PRECISO DEITAR DINHEIRO!

O DANTAS É UM SONETO D'ELLE-PRÓPRIO!

O DANTAS EM GÊNIO NUNCA CHEGA A PÓLVORA SECCA E EM TALENTO É PIM-PAM-PUM!

O DANTAS NÚ É HORROROSO!

O DANTAS CHEIRA MAL DA BOCA!

MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!

O DANTAS É O ESCARNEO DA CONSCIÊNCIA!

SE O DANTAS É PORTUGUEZ EU QUERO SER HESPAÑHOL!

O DANTAS É A VERGONHA DA INTELLECTUALIDADE PORTUGUEZA! O DANTAS É A META DA DECADÊNCIA MENTAL!

[...]

E OS CONCERTOS DO BLANCH! E AS ESTATUAS AO LEME, AO EÇA E AO DESPERTAR E A TUDO! E TUDO O QUE SEJA ARTE EM PORTUGAL! E TUDO! TUDO POR CAUSA DO DANTAS!

MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!

PORTUGAL QUE COM TODOS ESTES SENHORES, CONSEGUIU A CLASSIFICAÇÃO DO PAIZ MAIS ATRAZADO DA EUROPA E DE TODO OMUNDO! O PAIZ MAIS SELVAGEM DE TODAS AS ÁFRICAS! O EXILIO DOS DEGRADADOS E DOS INDIFERENTES! A AFRICA RECLUSA DOS EUROPEUS! O ENTULHO DAS DESVANTAGENS E DOS SOBEJOS! PORTUGAL INTEIRO HA-DE ABRIR OS OLHOS UM DIA - SE É QUE A SUA CEGUEIRA NÃO É INCURÁVEL E ENTÃO GRITARÁ COMMIGO, A MEU LADO, A NECESSIDADE QUE PORTUGAL TEM DE SER QUALQUER COISA DE ASSEIADO!

MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!

José de Almada-Negreiros

POETA D'ORPHEU

FUTURISTA

e

TUDO

José de Almada-Negreiros, Manifesto Anti-Dantas e por Extenso

[...] E a musica cessa como um muro que desaba,/ A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,/e do alto dum cavallo azul, o maestro, jockey amarello tornando-se preto,/Agradece, pousando a batuta em cima da fuga d'um muro/E curva-se sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça, /Bola branca que Ihe desaparece pelas costas abaixo...

Fernando Pessoa, *Chuva Oblíqua*

Nel segno della fine delle narrazioni sorta dagli orrori totalitari del Novecento e dai quasi altrettanto inquietanti inizi del secolo che gli è succeduto, nel segno tecnologico dell'afasia di significato dell'era dell'iperriproducibilità elettronica e nel segno della crisi di civiltà che forse tutti li riassume della *finis avanguardiae*⁵³ si svolge il nostro racconto delle strategie propagandistiche di due regimi politici, il fascismo italiano e l'*Estado Novo* salazarista, che, al di là dei diversi stili e mezzi comunicativi dispiegati, condivisero il medesimo proposito di generazione di un uomo nuovo. Un uomo nuovo che se per Mussolini doveva “credere, obbedire e combattere” per Salazar, al di là della scontata accettazione dell'estremo sacrificio patriottico, era decisiva una sua supina accettazione dei valori tradizionali e cristiani (“Non discutiamo - ripeteva incessantemente l'autocrate portoghese - Dio e la virtù. Non discutiamo la Patria e la sua storia. Non discutiamo l'autorità e il suo prestigio. Non discutiamo la famiglia e la sua morale. Non discutiamo la gloria del lavoro”⁵⁴, ecc...). Ed anche noi accettando supinamente il “non discutiamo” salazariano ma rivolgendolo sia contro di lui che contro Mussolini avremmo pronta a questo punto la conclusione, veramente molto conclusiva perché assolutamente liquidatoria e rassicurante, che più o meno suonerebbe in questo modo : fascismo e salazarismo perseguirono, pur nella diversità dei metodi adottati (la mobilitazione di massa per il fascismo, l'apatia di massa nel salazarismo) il medesimo obiettivo di risolvere in via dittatoriale e/o totalitaria le tensioni che scaturirono dalla crisi dei regimi liberali del primo dopoguerra. Sotto questo punto di vista, se dal punto politico è sempre necessario mantenere alta la guardia contro nostalgici ritorni di soluzioni autoritarie, dal punto di vista storico non si può non sottolineare che ciò ebbe origine nel quadro della crisi del primo dopoguerra del liberalismo è per sempre consegnato appunto alla storia⁵⁵ senza possibilità alcuna di ritorno. E come si dice, e tutti vissero felici e contenti. Felici e contenti gli odierni (neo)fascisti che se nel privato continuano a coltivare onirici sogni di “uomini forti” (nel caso del Portogallo un sondaggio televisivo certamente non scientifico ma sicuramente significativo ha eletto Salazar

⁵³ A questo proposito risultano seminali R. Poggioli, *Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Mass., Belknap, 1968 e P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

⁵⁴ Parole del dittatore che ora riecheggiano tramite **You Tube** anche nel web.

⁵⁵ Nelle forme, cioè, che il totalitarismo assunse dopo il primo dopoguerra.

come “ o maior português de sempre”), pubblicamente possono dedicarsi a costruirsi un’immagine di difensori di quell’ordine liberale che in un non troppo lontano passato tanto s’impegnarono per distruggerlo. Altrettanto felici quelli della controparte di sinistra, che ormai non chiedono altro che di “glissare” sulla storia dei totalitarismi del Novecento per proporsi anch’essi come gli unici difensori della “vera fede” liberal-liberista emersa trionfante dalle macerie post ’89 della caduta del muro di Berlino. E felici e contenti, alla fine, anche gli “addetti ai lavori” alle narrazioni (per intenderci : gli storici e più in generali gli intellettuali) che, ammesso che non siano compresi (e/o presi) nelle problematiche e nelle ambascie delle categorie prima citate, dalla storicizzazione integrale del recente passato hanno se non altro da guadagnare una riposante ridefinizione del ruolo , che da coscienza critica viene convertito a più o meno gradevole cantastorie da fiera dell’era digital-televisiva.

Purtroppo (o per fortuna, se si vuole) se sembra essere perduta la capacità di costruire narrative, non altrettanto si verifica per le possibilità di accadimento di vicende significative che anzi nel segno del postmoderno assumono una capacità riproduttiva inversamente proporzionale alla inanità nel rappresentarle. Evidentemente la (relativa) tranquillità evocata dalla “fine della storia”⁵⁶ presenta rischi di agitati risvegli per evitare i quali , pensiamo, siano altrettanto errate sia la strategia di storicizzazione integrale che relegherebbe il passato recente in una tranquillizzante preistoria senza più alcun significato a gloria ed edificazione di un presente (ed infinito) neoliberalismo sia la demonizzazione integrale delle varie manifestazioni degli autoritarismi e/o totalitarismi del Novecento (nel nostro caso in

⁵⁶ F. Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992. Sarebbe ingeneroso rilevare come gli scenari rappresentati dal fantasioso funzionario del Dipartimento di Stato siano stati letteralmente ridicolizzati dalle fortissime “turbolenze” degli anni che sono seguiti alla caduta del muro di Berlino. Piuttosto, è più significativo sottolineare come il sogno (o meglio l’incubo) di una fine della storia, anche se in salsa neoliberalista, altro non è che l’ultima edizione dell’utopia secolarizzata hegeliana e marxiana che nella fine di ogni narrativa storica e sociale vedevano l’obiettivo cui immancabilmente avrebbero portato le loro filosofie e la massima realizzazione delle potenzialità dell’uomo. Se è perciò ironico che in questo caso il sogno totalitaristico sia stato concepito in un “perimetro” di pensiero politico, quello liberale, che in passato era stato ritenuto (forse troppo affrettatamente) come assolutamente “altro” rispetto alle pulsioni totalitarie (per un pensiero liberale che rifiuta le lusinghe liberiste e intende risalire alle fonti della filosofia politica classica cfr. G. Giorgini, *Liberalismi eretici*, Trieste, Edizioni Goliardiche, 1999), ci deve anche risultare non di piccolo sollievo che la produzione di anticorpi contro questa nuova versione di pensiero unico non sia affidata alle lusinghe dei cantori del postmoderno ma in particolare a coloro che nella necessità della continuazione delle narrazioni, della memoria e della metafora hanno incentrato la loro antropologia e la loro attività come storici ed intellettuali. Accanto quindi ad una visione “culturalistica” del fenomeno del fascismo e del totalitarismo e dei rapporti con le avanguardie artistiche (vedi nota 5), la presente comunicazione è ugualmente debitrice verso il magistero di Ricoeur (per una incisiva sintesi ed elaborazione del quale si rimanda a F. Catroga, *Memória, História e Historiografia* , Coimbra, Quarteto Editora, 2001) che alla memoria e alla possibilità della metafora e della *poiesis* di generare nuove narrazioni affida le speranze dell’uomo del XXI secolo.

specie il fascismo italiano ed il salazarismo), che seppur mantiene tutta la sua validità assiologica a livello di proposizione delle politiche pubbliche, rivela anche una profonda incapacità di contrapporsi efficacemente alla fine delle narrazioni che sembra lo stigma ineliminabile della condizione postmoderna (una condizione postmoderna di afasia, come vedremo, anche storicamente correlata all'irrisolto - ed irresolubile in ultima istanza – rapporto fra estetica ed estetizzazione della politica tipico di questi regimi).⁵⁷

1932. Siamo alle prime avvisaglie dell'*Estado Novo* e Antonio Ferro nell'ambito della sua autopromozione d'immagine per proporsi di fronte a Salazar come il futuro responsabile dell'arte e della propaganda del nuovo regime, invita a Lisbona Filippo Tommaso Marinetti. L'incontro più importante Marinetti lo avrà con Júlio Dantas, lo scrittore provinciale e casereccio che nel 1916 Almada Negreiros aveva messo simbolicamente e giocosamente a morte nel *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso* (il primo manifesto futurista portoghese). Ora, indignato da questo incontro, preannuncio, a suo giudizio , di una mediocre politica antiavanguardistica che in campo artistico rischiava di intraprendere il regime, Almada Negreiros, la cui ideologia, come del resto di tutta l'avanguardia artistica portoghese, è antidemocratica e autoritaria ma che sa ben sa distinguere la teoria dalle sue ricadute pratiche (nel caso in specie, il realistico scenario di una involuzione conservatrice del regime nelle scelte estetiche), prorompe in questo amarissimo sfogo:

Esattamente 23 anni dopo il Movimento Futurista, è venuto in Portogallo il suo capo e creatore F. T. Marinetti. Meglio tardi che mai. In realtà, per i futuristi portoghesi (perché ce ne furono e ce ne sono ancora) ciò che Marinetti ha portato loro l'altro ieri alle Belle Arti è vecchio di 23 anni e un giorno, né più né meno. E per chi non è futurista il compito del capo dev'essere stato splendidamente inutile o un bel numero di varietà [...] . L'ammirevole creatore del Futurismo è in quella fase accademica e nella relativa età che si prestano bellamente ad essere maneggiate dai putrefatti e dagli archivisti. Il più grave è che Marinetti non ignora che il Portogallo è l'unico paese latino, oltre l'Italia, in cui ci sia stato un movimento futurista. Ebbene, da parte di Marinetti non c'è stato un unico e semplice saluto ai suoi compagni del Portogallo e al contrario, ben custodito dagli austeri "pompieri" nazionali, è venuto in frac a stabilire più confusione di quanta già non ci fosse qui tra coloro che amano equivocare e fra gli eterni soggetti agli equivoci. Quanto all'ammirevole e sempre nuovo creatore del Futurismo, F.T. Marinetti, deploriamo noi, futuristi portoghesi, la sua amnesia relativamente al Portogallo, la sua mancanza di memoria su quanti nomi eroici del Futurismo hanno fatto qui su questa terra, in una lotta senza tregua contro i semifreddi in panciotto. Deploriamo, noi futuristi portoghesi, che il grande cosmopolita Marinetti abbia per disgrazia il grande e irreparabile difetto di non saper viaggiare, per lo

⁵⁷ Fondamentale, per affrontare sul piano storico ma anche politologico e della filosofia politica il rapporto fra fascismo, avanguardie artistiche ed elaborazione dei linguaggi estetici del modernismo A. Hewitt, *Fascist Modernism. Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*, Stanford, Stanford University Press, 1993, opera che sta alla base dell'impostazione ideologica "culturalistica" del presente lavoro e di quelli che l'hanno preceduto (cfr. nota 26).

meno in Portogallo. Per finire noi, futuristi portoghesi, salutiamo con il maggiore dei nostri entusiasmi il sempre nuovo creatore del Futurismo in questo suo passaggio per la capitale del nostro paese e gli auguriamo il felice viaggio di ritorno alla sua grande patria, dove lo attende il suo posto ben meritato di accademico del fascio italiano.⁵⁸

Almada Negreiros aveva tutte le sue buone ragioni per deplorare l'imborghesimento di Marinetti che giungeva in Portogallo al traino di istanze artistiche decisamente poco promettenti e certamente connotate da mediocrità conservatrice di cui Dantas rappresentava la sintesi suprema; molto meno, purtroppo, a parlare con un "noi" collettivo a nome dei futuristi portoghesi, i quali anche nel momento del loro pubblico manifestarsi nel 1917 attraverso il numero unico di "Portugal Futurista" non furono, in fondo, che uno sparuto gruppo di individui da potersi contare sul palmo di una mano o poco più (Santa-Rita Pintor, Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso, Raul Leal, Fernando Pessoa - o meglio il suo eteronimo Álvaro De Campos -, mentre il grande amico di Pessoa e compartecipe col massimo poeta portoghese contemporaneo dell'avventura dell' "Orpheu", Sá-Carneiro, suicidandosi nel 1916 in una indifferente Parigi protesa allo sforzo bellico, era già passato a miglior vita); uno sparuto gruppo che per soprammercato non diede mai l'impressione, al contrario dei futuristi italiani, di essere una compatta compagine tesa ad imporre al mondo ostile il proprio credo estetico (o meglio estetico-politico trattandosi di futuristi). Prendiamo ad esempio Almada Negreiros. Il *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso* dal punto di vista formale rispecchia tutti i canoni dell'irriverenza del manifesto futurista (l'uso sprezzante di rozza carta da imballaggio per stamparlo, l'ironico impiego di procedimenti onomatopeici, il "pim" molto più ripetuto del "pum", a significare che Júlio Dantas, in definitiva, non meritava nemmeno un colpo di pistola; una pistola a sua volta rappresentata dall'indice puntato di una manina nera, un simbolo usato per gli annunci commerciali e ritenuto evidentemente da Almada Negreiros più atto della rappresentazione di una pistola vera a freddare il maggiore esponente di un' arte venduta e commerciale quale era Júlio Dantas) ma rispetto al modello italiano, nel *Manifesto Anti-Dantas* non è un gruppo di futuristi che si scaglia contro l'odiato simbolo della mediocrità artistica ma solo Almada Negreiros. Ricordiamo l'*incipit* del manifesto riportato in esergo : "MANIFESTO ANTI-DANTAS E POR EXTENSO/ por José de Almada Negreiros/ POESTA D'ORPHEU, FUTURISTA e TUDO." Solo e unicamente Almada Negreiros, il quale in mancanza di un senso collettivo di gruppo si sente - od è costretto -, non sappiamo - di riassumere nel suo solo nome *tutto* il futurismo portoghese. E ancora Almada Negreiros, questa volta in riferimento a "Portugal Futurista". Dove sfogliando il numero unico della rivista del futurismo portoghese ci appare all'improvviso un guizzante e fiammeggiante Almada in tuta aviatorio-paracadustica . L'immagine ci restituisce un senso di militarità e dinamismo veramente futurista, peccato solo che a differenza del modello italiano, dove i futuristi marzialmente agghindati si facevano

⁵⁸ L. Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo. Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Genova, il melangolo, 2004, pp.116-117.

fotografare in gruppo mentre volontari partivano per il fronte,⁵⁹ qui il povero Almada appare in totale solitudine, a gloria ed edificazione della sua immagine pubblica, certamente, ma trasmettendo un'impressione di un così profondo solipsismo non certo benaugurante per le sorti del movimento. Un solipsismo addirittura con venature patetiche nel caso di Santa-Rita Pintor, dove sempre sulle pagine di "Portugal Futurista", è fotografato in veste di lunare Pierrot con bombetta e con una tuta a quadri. Come nel caso di Almada Negreiros, anche questa fotografia ritrae un uomo solo e per di più la postura di Santa-Rita-Pierrot è esattamente agli antipodi di quello che dovrebbe essere un porgersi da vero futurista: seduto, con schiena ricurva e lo sguardo perso nel vuoto. Una desolazione, una tristezza, una solitudine, che evidentemente non dovevano essere il risultato di un'istantanea che non era riuscita a restituire un senso attivistico ed energetico della vita come avrebbero voluto i dettami futuristi ma che dovevano essere propri del disastro esistenziale che connotò la vita di Santa-Rita. Già a Parigi, dove soggiornava in veste di borsista di belle arti, aveva avuto modo di rendersi fastidioso a Sá-Carneiro dichiarandosi ultramonarchico, imperialista e alla ricerca di un uomo superiore (abbiamo già detto che i futuristi portoghesi erano pochi amanti del sistema liberaldemocratico ed erano ancor meno ben propensi verso la repubblica portoghese ma a tutto c'è un limite e questo guazzabuglio incoerente ed antiliberal di tradizione reazionaria e di nietzschianismo risultava particolarmente indigesto ai suoi interlocutori) e non contento di questo pretenzioso biglietto da visita ideologico prima di ripartire nel 1914 per Lisbona affermava che il suo ritorno era legato all'incarico ricevuto direttamente da Marinetti di tradurre in portoghese i manifesti ed i proclami futuristi e di diffondere in patria il movimento.⁶⁰ Veramente singolare la parabola esistenziale di questo autoproclamato (ma non riconosciuto come tale dai suoi sodali) capo del futurismo portoghese. Morirà molto giovane, non ancora trentenne, nel 1918, non si sa bene se si suicida o per la spagnola o per una via di mezzo fra il suicidio e la malattia (in pratica si sarebbe lasciato morire rifiutando ogni cura) e lasciando come sua ultima volontà l'ordine di distruggere tutte le sue opere. Una fine assai poco futuristica ma molto romantica anche se gravata dal tragicomico sospetto che in realtà non ci sia mai stato quasi nulla da distruggere perché probabilmente Santa-Rita aveva dipinto pochissimo essendo le uniche opere sicuramente attribuibili al "protofondatore" del futurismo portoghese quelle apparse nel numero unico di "Portugal futurista".⁶¹

⁵⁹ Per una chiara e dettagliata storia della vicende artistiche ed umane dei futuristi italiani, vedi E. Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Bari, Laterza, 1986.

⁶⁰ Un compito per il quale, comunque, si voglia o no dare credito alle affermazioni di Santa-Rita, il lunare artista Pierrot non ebbe la primogenitura in quanto il 5 agosto 1909 è il "Diário dos Açores" che accanto ad una intervista a Marinetti pubblica la prima traduzione in portoghese del Manifesto di fondazione del futurismo.

⁶¹ Per un primo approccio, in lingua italiana, sul futurismo portoghese cfr. *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento*, a cura di Stefania Stefanelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2007 e *I manifesti dell'avanguardia portoghese. Materiali d'avanguardia*, a cura di Valeria Tocco,

Per quanta poi riguarda il segno lasciato da Fernando Pessoa su “Portugal Futurista”, notiamo intanto che l’ **Ultimatum** di Alvaro De Campos apparso sul primo ed unico numero della rivista del futurismo portoghese è firmata appunto solo dallo stesso Alvaro de Campos, a conferma di una vera e propria idiosincrasia di questi futuristi di parlare coralmemente (e al di là dei giudizi letterario-estetici che si possano dare sull’uso degli eteronimi in Pessoa, è da sottolineare la singolarità di non concedere il proprio nome per diffondere il nuovo movimento, un atteggiamento, comunque, assai poco nella linea di Marinetti e compagni, per i quali l’affermazione del futurismo significava oltre che una martellante politica di immagine di gruppo anche l’affermazione e la definizione quasi maniacale delle singole personalità all’interno dello stesso). Per il resto l’ **Ultimatum** di Álvaro De Campos è abbastanza in linea con i dettami della casa madre futurista italiana. Per quanto riguarda la politica vi si propone l’ “Abolição total do conceito de democracia, conforme a Revolução Franceza, pelo qual dois homens correm mais que um homem só, o que é falso, porque **um homem que vale por dois é que corre mais que um homem só!**”, anche se, molto eccentricamente rispetto al futurismo italiano il principale oggetto degli strali dell’ **Ultimatum** non è il vecchio modo di intendere la vita e la cultura che deve essere travolto a vantaggio di uno sfrenato dinamismo riassunto dal mito della macchina ma, bensì, la più significativa parte degli strali è diretta contro le potenze e la cultura straniera, impiegando verso il Portogallo una mano relativamente leggera. E se è vero che l’**Ultimatum** vuole fare piazza pulita dei vecchi soloni della cultura assunti a simbolo di passatismo, le cariatidi con cui se la prende Alvaro De Campos sono tutte straniere, a testimonianza, se non altro, che i vari Dantas locali riuscivano a suscitare, anche presso i novelli avanguardisti portoghesi, se non rispetto, certamente timore. La chiusa dell’ **Ultimatum** è culturalmente in riga coll’irrazionalismo di fondo del futurismo italiano, anche se nella proclamazione finale del superuomo prossimo venturo è completamente assente il mito della macchina sostituito appunto da un superuomo che più quell’individuo al di là della morale e del bene e del male vaticinato da Nietzsche sembra presentarsi piuttosto come un superumanista (o forse come il sebastianico super-Camões versione futurista) : “ E proclamo tambem: Primeiro: / **O Superhomem será, não o mais forte, mas o mais completo!** / E proclamo tambem : Segundo: / **O Superhomem será, não o mais duro, mas o mais complexo!** / E proclamo tambem: Terceiro:/ **O Superhomem será, não o mais livre, mas o mais harmonico!**”

Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 2002. Per quanto riguarda invece una prima bibliografia portoghese di base sull’argomento cfr. *Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos*, Porto, Textos Universais, CEP, 1954; J. Alves das Neves, *O Movimento Futurista em Portugal*, Porto, Divulgação, 1966; José Augusto França, *Cinquantenario do Futurismo em Portugal*, “Colóquio”, 44, 1967 e id., *Almada, o Português sem Mestre*, Lisboa, Estúdios Cor, 1974; M. L. Machado De Sousa, *O Futurismo de Portugal futurista* in “Estudos Italianos em Portugal”, n. 38-39, pp.171-182; J. A. Seabra, *Marinetti e o Futurismo em Portugal*, in “Estudos Italianos em Portugal”, nn. 45-46-47.

“Portugal Futurista” ospita inoltre anche un altro ultimatum, quello di Almada Negreiros. Sull’uso di questo sostantivo in ben due titoli dei manifesti futuristi portoghesi ebbe certamente un peso determinante l’ultimatum del 1890 dell’Inghilterra, che per il Portogallo significò l’abbandono di ogni speranza di espansione coloniale e a livello interno l’avvio di una traumatica ed irreversibile crisi di legittimità delle istituzioni liberali. Ma al di là di questa notazione storica, che però evidenzia il fatto che i futuristi lusitani traducevano pesantemente in portoghese, se ci si può passare l’espressione, anche gli stimoli culturali più innovativi che giungevano dall’estero, l’ ***Ultimatum futurista às gerações portuguesas do Seculo XX*** di Almada Negreiros è certamente più fedele ai modelli italiani. Vi troviamo il mito della giovinezza (“Eu tenho 22 anos fortes de saude e de inteligencia”), l’esaltazione della guerra (***“È a guerra que accorda todo o espirito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo”***) ed anche, finalmente!, un accenno antitradizionalistico che se non può essere paragonato alla furia iconoclasta del futurismo italiano sintetizzata nell’ “uccidiamo il chiarodiluna”, alle tradizionaliste orecchie lusitane doveva risultare particolarmente sgradito, quasi una profanazione (“porque Portugal a dormir desde Camões ainda não sabe o novo significado das palavras”⁶²). Una fedeltà, tuttavia, che, ***more solito***, si differenzia in un punto fondamentale rispetto al manifesto futurista italiano: anche qui è sempre e solo una voce che parla, in questo caso Almada Negreiros, e non la corallità dei futuristi.

A questo punto il quadro del futurismo portoghese comincia a delinearsi più chiaramente e possiamo anche azzardare un’ipotesi in merito al tardivo viaggio (il 1932!) di Marinetti in Portogallo. Marinetti, che mai si risparmiò in viaggi promozionali all’estero, non venne all’inizio in Portogallo semplicemente perché era assolutamente impossibile organizzare un gruppo di futuristi come era stato fatto in Italia. Esistevano certamente delle sensibilità avanguardiste ma si trattava di pochi individui (i futuristi che abbiamo fin qui nominato se non esauriscono il novero di coloro che erano sensibili alle avanguardie estere certamente ne costituiscono la maggioranza) e per di più con una fortissima predisposizione all’isolamento,⁶³ del tutto refrattari, quindi, al lavoro di gruppo che, almeno a livello promozionale, era solito imporre Marinetti. E se a questo aggiungiamo che il 1918 sarà segnato dalla morte di Amadeo de Souza- Cardoso e di Santa-Rita Pintor ben si comprende, dal punto di vista di Marinetti, l’inutilità di un viaggio in Portogallo in quel periodo.

⁶² Certamente Pessoa che fin dal 1912 aveva iniziato “a dormir” evocando il super-Camões non era proprio dello stesso avviso di Almada. Un altro segno, comunque, della grande difficoltà dei futuristi portoghesi di proiettare un’immagine esterna di compattezza.

⁶³ Un ulteriore esempio di questa tendenza all’isolamento è quella del futurista coimbrano Francisco Levita il quale pur mettendo in pratica tutti i dettami comportamentali ed estetici del futurismo non riuscì a saldare nessun significativo vincolo di colleganza artistica al di fuori dell’ambito strettamente locale. Per Levita cfr. R. Marnoto, ***A Obra de Francisco Levita, um Futurista Inconcluso***, in “Estudos Italianos em Portugal”, 51,52,53, 1988-89-90, pp.145-162 e ***Levita, Almada e Dantas. O Feitiço contra o Feiticeiro***, in “A Cidade”, n.s., 9, 1994, pp.7-21.

Un Almada Negreiros quindi sostanzialmente in errore quando di fronte al tardivo viaggio di Marinetti in Portogallo rivendica i meriti storici e presenti del futurismo lusitano? Questa perlomeno sembra essere la risposta di coloro che sostengono che in Portogallo il futurismo e l'avanguardia fu un fenomeno d'importazione che indubbiamente servì per l'espressione e lo sviluppo di feconde personalità artistiche (*in primis*, ovviamente, Almada Negreiros e poi anche Pessoa) ma che sostanzialmente fu un fatto imitativo e che non marcò "lo stato delle cose" della conservatrice repubblica delle lettere portoghese.⁶⁴ Ma, a nostro giudizio, la tesi del modernismo e delle avanguardie portoghesi come il risultato di una "invenzione della tradizione" dei tardi anni Venti ad opera della rivista "Presença" non rende conto dei seguenti punti. Primo, su un piano generale, è del tutto scorretto affermare che siccome in una data realtà nazionale si sviluppano movimenti politici, letterari o religiosi con marcate peculiarità rispetto al modello originale, questi movimenti hanno poco o nulla a che fare con la realtà da cui hanno tratto lo spunto. Questo vale per il futurismo, per il fascismo, per il comunismo e per il liberalismo e così via. In altre parole: l'assunzione della categoria della "imitazione" a giustificazione della non comparabilità rispetto al modello originale renderebbe del tutto impossibile ogni più timido tentativo di narrativa storica. Si tratta di una scelta forse rispettabile ma che proprio per il suo carattere postmoderno rifiutiamo metodologicamente alla radice.

Secondo. Il fatto che la rivista "Presença" abbia ordinato *ex post* sotto la definizione di "modernismo" le avanguardie portoghesi degli anni Dieci e degli anni Venti del Novecento, questo non significa necessariamente che si sia di fronte all'invenzione di una genealogia ma, più ragionevolmente, che "Presença" compì uno sforzo di riflessione teorica intorno ad un fenomeno culturale che continuava a persistere e che coinvolgeva "Presença" stessa. Detto altrimenti su un piano più generale: il fatto ad esempio che il termine "medioevo" fosse ignoto a coloro che vissero in quel periodo nulla toglie alle sue capacità euristiche. E questo vale anche per il fenomeno culturale che "Presença" volle definire come "modernismo".

Terzo e fondamentale. Un modernismo "inventato" se sotto il profilo della differenza delle suggestioni culturali dei futuristi portoghesi rispetto ai futuristi italiani e sotto il profilo dei modelli di sociabilità dei suoi componenti (futuristi portoghesi solitari V/S foto di gruppo dei futuristi italiani e, più in generale, la tendenza delle avanguardie a presentarsi come compagini fortemente coese ed organizzate) può presentare qualche non banale spunto ermeneutico, rischia di oscurare il "momento" politico del modernismo portoghese; come infatti puntualmente avviene - e con risultati totalmente catastrofici - nella valutazione dell'avanguardia e del futurismo portoghesi, che del tutto analogamente a quanto accadeva nel resto d'Europa sorsero

⁶⁴ In particolare, questa è la tesi sostenuta in L. Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo*, cit., pp. 235-245.

e si svilupparono all'insegna di una fusione fra arte e vita che correva parallela all'estetizzazione della politica, uno dei tratti distintivi dell'autoritarismo del Novecento.

La prima e più illustre vittima di questo autentico disastro interpretativo è Fernando Pessoa. Del quale non si sa bene se all'insegna del *politically correct* o di una cinica politica commerciale (molto verosimilmente per entrambi i motivi) si cerca di trasmettere un'immagine di letterato quasi totalmente estraneo al dibattito politico e politologico dell'epoca. Il culmine di questo obnubilamento esegetico è raggiunto da Luciana Stegagno Picchio, la quale citando una lettera che Pessoa scrisse nel 1935 al "Diário de Lisboa" (ma che il giornale si rifiutò di pubblicare), dove lo scrittore ironizzava contro la politica estera dell'Italia fascista, ne conclude che Pessoa era per questo antifascista.⁶⁵ Purtroppo questa interpretazione omette un fatto fondamentale, e cioè che la politica estera dell'Italia fascista aveva già da molto tempo e ripetutamente sollevato preoccupazioni nell'opinione pubblica portoghese riguardo a presunte mire dell'Italia riguardo le colonie portoghesi. E il fatto che fosse in corso la guerra d'aggressione contro l'Etiopia, un atto che comunque lo si volesse giudicare minacciava di destabilizzare il quadro del diritto internazionale (un diritto internazionale che per il Portogallo era della massima importanza rimanesse sovrano nelle controversie fra stati non potendo questo paese contare sulla sua inesistente forza militare per mantenere le colonie) e lo scacchiere africano non migliorava certo la situazione riguardo i timori che l'Italia fascista suscitava nell'opinione pubblica portoghese, timori che erano condivisi, se così ci vogliamo esprimere, sia a sinistra che a destra.

Del resto quello appena citato non è nemmeno il maggiore degli infortuni interpretativi riguardo Pessoa e i modernisti portoghesi, che a dispetto dei fantasiosi giudizi di nascita virtuale a cura della rivista "Presença", esistettero realmente e che conformemente ad ogni buona avanguardia europea cercarono costantemente di non tenere mai separato il momento prettamente creativo da quello pubblico, in una costante ricerca di fusione fra arte e vita che saltando a piè pari le mediazioni dello stato liberale conduceva ineluttabilmente all'esaltazione di soluzioni autoritarie.

Per rimanere al profondo travisamento (o meglio, occultamento) del pensiero di Pessoa. Se ovviamente sull'*Ultimatum* di Alvaro de Campos non si può sorvolare cercando però di rubricare le affermazioni antidemocratiche qui espresse come trombonate retoriche dettate più dagli stilemi tipici del manifesto futurista che a reale convincimento (e chissà perché Pessoa e compagni non devono essere presi sul serio mentre Marinetti e tutta la sua allegra brigata invece sì), per quanto riguarda invece *Á memória do Presidente-Rei Sidónio Pais* (1920), l'opuscolo *O Interregno: Defesa e justificação da ditadura em Portugal* del 1928, si preferisce omettere o se proprio se ne deve parlare, addebitare tutto al romantico sebastianesimo dello scrittore, quasi

⁶⁵ *Ibidem*, pp.246-251.

che rifarsi miticamente alla romantica figura del re Sebastião I, letteralmente scomparso all'età di 24 anni nel 1578 durante la battaglia di Alcácer-Quibir (non venne trovata la salma e da qui la leggenda di un suo possibile ritorno), possa di per sé costituire un antidoto riguardo a più moderne pulsioni autoritarie. Per quanto poi riguarda **Mensagem**, il solo volume di poesia in portoghese pubblicato in vita dallo scrittore, si è ancora in attesa di una spiegazione plausibile e non dissacratoria sul piano personale - ovviamente che non sia quella banale ma realistica di un'accettazione di fondo, nonostante le sue profonde riserve sulla personalità e su specifiche scelte del dittatore,⁶⁶ di Pessoa all' **Estado Novo** o perlomeno alla **politica do espírito** di Antonio Ferro - del perché Pessoa avesse accettato di far concorrere **Mensagem** al concorso **Prémio Antero de Quental**, premio che si svolgeva sotto lo stretto controllo del **Secretariado da propaganda Nacional** (SPN) di António Ferro. (António Ferro, che giova ricordarlo, anch'esso poteva vantare i suoi quarti di nobiltà davanti al gruppo avanguardistico-futuristico di cui Pessoa era stato il leader, avendo addirittura ricoperto appena diciannovenne il ruolo di direttore editoriale dell' "Orpheu". Ma su questo personaggio chiave ci dilungheremo in conclusione).

Ma il culmine della rimozione su Pessoa lo si raggiunge riguardo alla sua collaborazione fra il maggio e l'agosto del 1919 alla rivista "Acção". "Acção" era la creatura di uno stretto amico di Pessoa, l'ingegnere minerario Geraldo Coelho da Jesus. Come quasi la totalità dell'intelligenza del periodo era stato un convinto sidonista e dopo l'assassinio del dittatore si adoperò per diffondere le proprie idee politiche elitiste ed autoritarie. Lo strumento per compiere questa opera di propaganda fu appunto la nascita, aiutato dall'amico Pessoa, di "Acção".

Durante i primi due numeri la rivista tenne un relativamente **low profile** compiendo un'accorta opera di depistaggio con una linea editoriale improntata farisaicamente non tanto alla critica dei partiti in quanto tali ma, come diremmo oggi, ai guasti prodotti dalla partitocrazia. Ma col numero 3 furono svelate le vere intenzioni della rivista: sulla prima pagina campeggiava una gigantesca immagine dell'assassinato dittatore Sidonio Pais e alla base della foto una citazione in inglese scelta assai verosimilmente da Pessoa, tratta dall'**Amleto** di Shakespeare: "He was a man, take him for all in all / I shall not look upon his like again." **Alea iacta est** , e per essere

⁶⁶ Il principale motivo di disagio di Pessoa riguardo il nuovo regime riguardò la massoneria. Sul "Diário de Lisboa" del 4 febbraio 1935 è pubblicato un lungo ed argomentato articolo di Fernando Pessoa contro il progetto di legge del deputato José Cabral di scioglimento delle società segrete, legge che sarà promulgata il 21 maggio rendendo la massoneria fuorilegge fino alla caduta dell'**Estado Novo**. Anche se è assai verosimile rispondere affermativamente sull'appartenenza all'Ordine di Pessoa, non sappiamo, prove alla mano, se Pessoa fosse massone; quello che invece possiamo affermare è che l'esoterismo fu una componente importante della personalità dello scrittore (ebbe persino un incontro con Aleister Crowley), un aspetto della sua biografia privata ed intellettuale che attende ancora una seria ed approfondita indagine. Più in generale, per un primo approccio sul ruolo della massoneria in Portogallo, imprescindibile F. Catroga, **As Maçonarias liberais e a politica**, in MATOSO, José, **História de Portugal**, vol. 5, Lisboa, Circulo de Leitores, 1993, pp.204-211.

ancora più chiari, scriveva su questo numero, spalleggiato da Pessoa, Coelho de Jesus:

Se procurarmos na vida nacional, qual a força capaz de **concentrar patriotismo**, qual a força capaz de, ao mesmo tempo, atingir as competências e o povo (sendo assim um esboço de coesão nacional) , encontramos só uma: **o sidonismo**, o culto [...] pela memória do chorado presidente Sidónio Pais. O resto é só bolchevismo [...] ou o bolshevismo dos nossos pobres operários [...] ou o bolchevismo disfarçado dos nossos partidos políticos [...] . Ou sidonismo ou bolchevismo: o problema está nisto para quem queira ter acção política em Portugal. Nos [...] vamos pelo sidonismo.⁶⁷

Un' ultima notazione in merito al pensiero politico di Pessoa. E' assolutamente certo che se anche di Coelho de Jesus queste parole rispecchiavano benissimo il pensiero di Pessoa. Il primo elemento che ci conforta in questo giudizio è che Pessoa già nel numero 2 di "Acção", nell'articolo **A Opinião Pública**, pur non dichiarandosi esplicitamente sidonista, aveva decisamente espresso tesi elitiste e darwiniste giudicando la folla incapace di guidarsi da sola. Il secondo è il carteggio intercorso fra Pessoa e Coelho, dal quale si evince l'impegno del poeta per il compito che si era assunto di distribuire la rivista e l'entusiasmo per aver raggiunto un ottimo risultato in questa impresa. Del resto non è lo stesso Pessoa che altrove ebbe a scrivere : "entre um operário e um macaco há menos diferença que entre um operário e um homem realmente culto" ? Un'affermazione totalmente politicamente scorretta e profondamente elitista e antidemocratica che, del resto, fa benissimo il paio con quest'altra di Alvaro de Campos : " A capacidade de pensar o que sinto,/ que me distingue do homem vulgar, / Mais do que ele se distingue do macaco."⁶⁸

Analogamente e con le medesime conclusioni si potrebbe proseguire nel far affiorare le posizioni ideologico-politiche dei protagonisti del modernismo portoghese (da Almada Negreiros che molto coerente con le sue idee elitiste ed antidemocratiche finì per collaborare, per quello che gli fu consentito (cioè molto), ad un **Estado Novo** per principio assolutamente conservatore in fatto d'arte, a Sá-Carneiro che, con sprezzo superomistico, nelle sue lettere a Pessoa arriva a definire i borghesi come "lepidotteri"; fino a giungere a Raul Leal (che contribuì a "Portugal Futurista" con **L'abstractionism futuriste** - una sorta di delirante panegirico sull'arte di Santa Pintor - , omosessuale, fascista, mistico, che voleva fondare una nuova chiesa basata sullo spirito santo, che sul n. 8 di "Presença", 1927, espone le sue idee di "Sindacalismo personalista" - idee che Almada Negreiros definì "speculazione trascendente su un Super Stato - e che nel 1959 fonderà "Tempo Presente", rivista fascista e futurista dove Raul Leal cercherà, a suo modo modo, di fare i conti con Freud, Marinetti, Homem Christo Filho , arrivando a dichiarare a chiare lettere anche se con la sua

⁶⁷ Manuel Villaverde Cabral, *The Aesthetics of Nationalism: Modernism and Authoritarianism in Early Twentieth-Century Portugal*, in "Luso-Brazilian Review", Vol.26, n.1, (Summer, 1989), pp.27-28.

⁶⁸ *Ibidem*, p.29

solita enfasi mistica : “Presque tous les artistes et penseurs d’ “Orpheu”, dit-il, nous avons de fortes tendances monarchistes, bien que, pour ce qui me concerne, également sublimement anarchistes. Nous étions, par-dessus tout, de nobles amants de l’ **Ordre Spirituel**.”⁶⁹) ma ora il vero problema non è tanto determinare se la generazione avanguardista dell’ “Orpheu” e di “Portugal Futurista” sia stata omologa alle coeve avanguardie europee nel suo disprezzo per la **Weltanschauung** liberale e nella ricerca di una unione fra arte e vita che quasi ineluttabilmente portava a soluzioni politicamente autoritarie ma, piuttosto, la determinazione di come questo “momento” avanguardistico-autoritario portoghese sia confluito nell’ambito dell’**Estado Novo** salazarista.

Il passaggio in Portogallo dallo stato liberale ad un sistema autoritario ebbe uno svolgimento assolutamente diverso dall’Italia e se ci si volesse soffermare sul diverso ruolo che ebbero nei due paesi i movimenti fascisti e/o le avanguardie intellettuali nella caduta dello stato liberale, ovviamente, il discorso potrebbe già qui finire. In fondo, il Portogallo non vide mai come in Italia un partito politico futurista e se pure vi fu chi volle ispirarsi direttamente al fascismo italiano (i nazionalisti lusitani di João de Castro Osório, Rolão Preto, che a capo dei **Nacionais Sindicalistas** cercherà di contrapporre un modello fascista più vicino all’originale italiano al “fascismo dalla cattedra” di Salazar - ed anche Homem Christo Filho, probabilmente agente di Mussolini e che perì in Italia nel ’28 in un misterioso incidente stradale mentre si recava in ad un incontro con il duce⁷⁰) , la caduta della repubblica fu dovuta unicamente ai militari. Certamente una mentalità fascista e le suggestioni ideologiche che provenivano dall’Italia furono importanti nel determinare la crisi di fiducia nel sistema democratico-rappresentativo che minò alle fondamenta la repubblica ma il colpo di stato del ’26 fu unicamente opera dei militari e non di inesistenti squadracce nere e in questa svolta autoritaria fu fondamentale la misera prova di sé che fin dal 1910, anno della sua nascita, aveva dato la repubblica, e non certo l’azione di agguerrite e militarizzate minoranze come lo furono in Italia il fascismo e il futurismo.⁷¹

⁶⁹ P. Rivas, *Idéologies réactionnaires et séductions fascistes dans le futurisme portugais*, in Giovanni Lista (a cura di), *Marinetti et le Futurisme*, L’Age d’Homme, Lausanne, 1977, p.189.

⁷⁰ Fra le varie iniziative intraprese da questo “commesso viaggiatore” del mussolinismo e del totalitarismo, significativo per il nostro discorso fu la direzione di Christo Filho della rivista “A Idéia Nacional”. La rivista nata nel 1915 e che traeva ispirazione dal movimento nazionalista italiano (il titolo richiamava direttamente l’organo del nazionalismo italiano “ L’idea nazionale” e nell’ “Idéia Nacional” vennero pubblicati articoli di Corradini e Federzoni) ospitò contributi, assieme a quelli dei massimi esponenti dell’Integralismo Lusitano, anche di Almada Negreiros, il quale fu l’autore di diverse copertine della rivista. Un’ennesima indicazione, se mai ce fosse ancora bisogno, verso quale parte politica batteva il cuore dell’avanguardia artistica portoghese.

⁷¹ Uno degli esempi più chiari del ruolo subordinato che a differenza che in Italia ebbero in Portogallo gli intellettuali antisistema, è la vicenda della rivista “Homens Livres”, pubblicata nel 1923 e che fu un punto d’incontro fra integralisti, **seareiros** e modernisti. I fondatori di “Homens

Purtroppo questa ricostruzione trascura a nostro giudizio un elemento fondamentale. Intendiamo riferirci ad António Ferro e al ruolo che rivestì nell'ambito del **Segretariado da Propaganda Nacional**. La sola scorsa della sua scheda biografica dovrebbe già da sola dissipare una singolare vulgata che vorrebbe Ferro come un personaggio quasi macchietistico in perenne ricerca di pubblicità personale e sostanzialmente privo di autentico spessore. Amico dal liceo di Sá-Carneiro, a 19 anni giovanissimo direttore editoriale dell' "Orpheu", subirà ancora più di altri suoi sodali avanguardisti l'influsso autoritario della tragica figura di Sidónio Pais. Il rapido declino del futurismo portoghese, dovuto e alla prematura dipartita di molti dei suoi principali protagonisti e anche alla particolare sociabilità di questo gruppo, non lo lascia tuttavia inattivo. Nel '19 si reca a Fiume ed è autore di una clamorosa intervista a D'Annunzio, che sarà il trampolino di lancio per le sue famose pirotecniche interviste con i maggiori personaggi internazionali dell'epoca, con una particolare predilezione per i dittatori. E, infatti, prima di arrivare alle famose interviste con Salazar che costituiranno l'ultimo tassello per farsi investire come responsabile della politica culturale dell' **Estado Novo** e dell'immagine pubblica dell'autocrate portoghese, Ferro nel '23 e nel '26 incontra Mussolini, raccogliendo queste interviste in **Viajem a volta das dictaduras** (1927) e **Homens e Multidões**, opera che riunisce anche le interviste ad Alfonso XIII, Primo de Rivera, Pio XI (dittatore del Vaticano per Ferro). Ma Ferro non disdegna nemmeno quello che oggi chiameremmo il **jet set** internazionale e nel 1929 con **Praça da Concordia** vengono riunite le sue interviste con Herriot, Farrère, Mistinguett, Cocteau, Citroën, Foch, Coty, Petain, Poincaré, Clémenceau.

Le interviste, anche se parte fondamentale della sua attività, non completano però l'arco espressivo di questo singolare ma non per questo non meno importante versione mondan-fascista dell'avanguardia portoghese. Nel 1920 pubblica **Theoria da Indiferença**, una serie di paradossi ad imitazione degli aforismi di Cocteau; nel 1923 **A Arte de Bem Morrer**, dove esprime "la sua visione modernista dell'arte e della morte e l'annullamento finale della stessa attraverso l'estasi"⁷²; ancora, nel 1923, **A Idade do Jazz-Band**, pubblicazione della sua conferenza tenuta in Brasile sul jazz e che con idea molto avanguardistica era stata interrotta dall'irrompere di un

Livres" provenivano dalle riviste "Águia", "Lusitânia", "Monarquia", "Integralismo Lusitano" e "Seara Nova". Questi "uomini liberi" erano accomunati per il disprezzo verso la partitocrazia (e nella maggior parte anche verso la democrazia) e la plutocrazia e per il favore comunque accordato ad una riorganizzazione elitista della società. Nel campo artistico gli "uomini liberi" erano a favore di un modernismo che avesse superato il naturalismo e il classicismo del XIX secolo. Tutti questi "buoni" propositi che avrebbero dovuto gettare un ponte fra destra e sinistra e portare all'affossamento dell'odiata repubblica vecchia naufragarono ingloriosamente quando due **seareiros** di "Homens Livres" aderirono al governo di Álvaro de Castro, un tradimento a favore del campo repubblicano che segnò la fine di questo esperimento d'incontro fra le diverse componenti antisistema colla conseguente cessazione delle pubblicazioni.

⁷² P. Rivas, *Idéologies réactionnaires*, cit., p.188.

banda jazz ed é sempre in Brasile che partecipando nel 1922 alla settimana di arte moderna di S. Paolo pubblicherà *Nós*, l'originale e personale contributo di Ferro al genere futurista del manifesto e che rivela tutte le ambiguità dell'inedito mondan-futurismo di Ferro.

Ed è proprio quest'uomo che nel 1933 Salazar mette alla direzione dell'appena costituito SPN.⁷³ Ora, se su questa scelta fecero sicuramente premio le aspettative per un radicale miglioramento della scialba immagine pubblica dell'autocrate, un miglioramento cui Ferro venne ritenuto tecnicamente all'altezza e le cui famose interviste del 1932 a Salazar erano state il primo riuscito banco di prova in questa direzione, sarebbe stato del tutto illogico da parte di Salazar investire della delicatissima responsabilità della propaganda e della politica culturale un uomo come Ferro astraendo dal suo consolidato ed indiscutibile curriculum di rappresentante storico dell'avanguardia e del modernismo portoghese (anche se di un futurismo tutto virato sulla mondanità, il che dal punto di vista di Salazar, pur se personalmente totalmente avverso allo stile di vita rappresentato da Ferro, non doveva guastare, visto che l'importantissimo posto di responsabile della cultura e della propaganda non poteva certo essere assegnato ad un puro esteta ma ad uno "scafato" ed esperto navigatore, ancorché esibizionista, nel mare tempestoso della cultura moderna da attrarre nell'orbita del regime).

Di fatto, la lettura delle numerosissime iniziative intraprese da Ferro sotto l'egida del **Segretariado da Propaganda Nacional** (le grandi esposizioni organizzate in Portogallo e all'estero,⁷⁴ i numerosi premi artistici e letterari, i concorsi volti ad

⁷³ Su António Joaquim Tavares Ferro e il **Segredariado da Propaganda nacional** attraverso il quale si sarebbe dovuta realizzare una *política do espírito* che secondo il nostro mondan-futurista avrebbe omologato il Portogallo salazarista all'esperienza modernista dell'Italia fascista di sinergia fra arte e potere politico cfr. António Quadros, *António Ferro*, Lisboa, ed. Panorama, SNI, 1963, Gastão de Bettencourt, *António Ferro e a política do Atlântico*, Pernambuco, 1960, José Augusto França, *O modernismo na arte portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1979, C. Barreira, *Nazionalismo e Modernismo, de Homem Cristo Filho e Almada Negreiros*, Lisboa, ed. Assírio e Alvim, 1981, António Rodrigues, *António Ferro. Na idade do Jazz-Band*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, H. Paulo, *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP*, Coimbra, Livraria Minerva, 1994, A. Portela, *Salazarismo e Artes Plásticas*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982 e G. Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, Milano, Franco Angeli, 2007.

⁷⁴ L'esposizione attraverso la quale l'*Estado Novo* provò ad esercitare il maggior sforzo di mobilitazione popolare e d'investimento di immagine fu la grande "Exposição do Mundo Português" del 1940. In un'Europa travolta dalla guerra, il regime voleva così presentarsi di fronte alla nazione e al mondo intero come un'isola di pace e di speranza contrapposta ad un Vecchio continente in preda alla violenza. E alla luce del grande successo di partecipazione, certamente questo messaggio fu colto dal popolo portoghese (discorso assai diverso comprendere quanto fosse creduto ed assimilato, non potendosi risolvere il giudizio su un problema articolato e stratificato

esaltare la cultura popolare e l'identità portoghesi,⁷⁵ il cinema ed il teatro itineranti fino ad arrivare alla progettazione e designazione di particolari tipologie dei luoghi di accoglienza per i turisti stranieri) non può non rilevare come filo conduttore una precisa e mai risolta dialettica fra istanze moderniste e la visione integralmente conservatrice e reazionaria(e perciò non fascista ma piuttosto tradizionalista⁷⁶) di

come quello del consenso in regime autoritario/dittatoriale solo sulla base della partecipazione ad occasioni di sociabilità più o meno eterodiretta, come ben sappiamo riguardo al caso del fascismo italiano). Quello che per noi è però importante da rilevare in questa sede è che, se è vero che l'allestimento dell'esposizione si giovò anche di coloro che non si riconoscevano in forme espressive tradizionalistiche, ciò - al contrario di quanto invece era accaduto in Italia con la "Mostra della Rivoluzione fascista", nell'anniversario del decennale della marcia su Roma - non avvenne assolutamente all'insegna di un apprezzamento pubblicamente espresso di estetiche avanguardistiche od in vista di un loro inserimento in quanto tali nella narrativa retorica del regime. (Emblematico l'episodio di Salazar che visitando un'esposizione di arte moderna organizzata dal Secretariado Nacional de Informação - dal novembre 1944 l'acronimo SPN era stato mutato in SNI - e passando davanti un *Retrato do meu Pai* di Carlos Botelho aveva davanti a tutti esclamato: "Quem é o artista que tem um pai tão feio ?", una reazione che sarebbe stata assolutamente inconcepibile in un Mussolini che aveva sempre "abbozzato", se non addirittura espresso *coram populo* esplicito apprezzamento, anche di fronte alle deformazioni più caricaturali - a patto fossero animate da sincere e "fascistissime" intenzioni agiografiche - della sua stessa fisionomia da parte di artisti modernisti e futuristi, un atteggiamento tenuto, ovviamente, non in virtù delle sue profonde conoscenze estetiche ma solo per dimostrare che il duce era protettore di tutte le arti, anche quelle più avanguardistiche). Per l' "Exposição do Mundo Português" cfr. M. Acciaiuoli, *As exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998 e H. Paulo, *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil*, cit., che pur non addentrandosi sulla tematica del rapporto avanguardie artistiche e retoriche autoritarie è tuttavia fondamentale per comprendere l'importanza di questo tipo di manifestazioni per la politica propagandistica del regime.

⁷⁵ Memorabile il concorso istituito dall' SPN per premiare il paese che meglio avesse rappresentato una presunta portoghesità dal punto di vista architettonico, culturale e paesaggistico. Il regolamento per l' *Aldeia mais portuguesa de Portugal* venne pubblicato il 7 febbraio 1938, richiedendo il bando come condizione basilare ed irrinunciabile che i paesi che concorrevano dovessero presentare negli aspetti della vita quotidiana (architettura delle abitazioni, arredi delle case, urbanistica delle località, modo di vestire ed in generale tradizioni folcloriche) una totale impermeabilità ad influenze estere e mostrare appunto una forte connotazione tipicamente portoghese. Seppur caso tipico di "invenzione della tradizione", il concorso fu un autentico successo : ancor oggi il paese di Monsanto, che vinse il concorso, basa la sua economia turistica su quell'ormai lontana vicenda che lo indicò come l' *Aldeia mais portuguesa de Portugal* e il *Galo de Prata*, il gallo d'argento che gli fu assegnato come segno tangibile di questo primato, è tutt'oggi fonte di orgoglio e di un forte senso di appartenenza.

⁷⁶ Un deciso ed integrale tradizionalismo ideologico-estetico che tuttavia non impedì all' *Estado Novo* di compiere dei veri e propri orrori in fatto di conservazione del patrimonio artistico, in questo emulo del peggiore esempio che proveniva dall'Italia fascista che, ad imperitura memoria del suo passaggio sulla scena della storia, impiegò nelle città italiane (soprattutto Roma ma non solo) il "piccone risanatore" per demolire vestigia ed anche interi quartieri medievali - ritenuti non sufficientemente fascisti - e per edificare al loro posto edifici di rappresentanza in stile littorio (uno stile che tentava di fondere alcuni tratti di architettura modernista con pesanti reminiscenze classico-romane o presunte tali). Non differentemente si comportò l' *Estado Novo*, vedi il caso di Coimbra, in cui il regime, facendosi beffe della sua proclamata fedeltà ai valori tradizionali, non si

Salazar e del suo regime. E che il mondan-fascio-futurista Ferro si trovasse di fronte a spinosi problemi per interpretare in Portogallo la lezione che sembrava provenire dall'Italia (in quel primo scorcio degli anni '30 l'apparente felice e proficua convivenza fra le istanze avanguardiste e/o moderniste con lo stato fascista) la storia dei primi anni dell' *Estado Novo* ne dà ampio riscontro.⁷⁷ Innanzitutto, a differenza dell'Italia, si poneva di fronte a Ferro il problema tutto portoghese dell'esiguità numerica del fronte modernista, che nel caso italiano fra novecentisti e futuristi poteva vantare falangi di artisti più o meno modernisti e tutti volenterosi di dare i loro particolari suggerimenti al duce in merito alla politica culturale. E così quella che Almada Negreiros volle interpretare come la volontà conservatrice di normalizzazione dell'avanguardia, stiamo parlando dell'invito di Ferro a Marinetti di visitare il Portogallo, altro in realtà non fu che un tentativo da parte del futuro direttore del *Segretariado da Propaganda Nacional* di tessere significative alleanze internazionali moderniste e di supplire così, in chiave di una inedita politica estera

peritò di demolire gran parte della vecchia città universitaria per imitare, nello stile architettonico modernista impiegato per la costruzione della nuova città universitaria e nell'intenzione che animava tutta l'operazione (lasciare un imperituro segno di sé), la triste lezione che proveniva dall'Italia sotto l'ombra del fascio (una delegazione portoghese fu inviata a Roma per prendere visione diretta dell'architettura retorico-modernista piacentiniana, che così buona prova aveva data nella progettazione della città universitaria della capitale d'Italia). Fondamentale per comprendere questa vicenda connotata da *hubris* edificatoria, N. Rosmaninho (coordenação e apresentação de Luís Reis Torgal), *O princípio de uma "Revolução Urbanística" no Estado Novo. Os Primeiros Programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1940)*, Coimbra, Minerva Editora, 1996 e Id., *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006. Sempre per quanto riguarda l'Università di Coimbra ma sul versante di una sempre più ridotta autonomia accademica durante l' *Estado Novo*, fondamentale Luís Reis Torgal, *A Universidade e o Estado Novo. O Caso de Coimbra (1926 -1961)*, Coimbra, Minerva, 1999.

⁷⁷ Il segno che davanti alla *política do espírito* ci sarebbe stato un percorso tutto in salita ed irto di contraddizioni si ebbe già da subito nel 1934 con la pubblicazione e diffusione capillare ad opera dell' SPN del decalogo dell' *Estado Novo* che al punto 1 recitava: “**O ESTADO NOVO** representa o acordo e a síntese de tudo o que é permanente e de tudo o que é novo, das tradições vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados. Representa, numa palavra, a vanguardia moral, social e política.” e al punto 10: “Os inimigos do **ESTADO NOVO** são inimigos da Nação. Ao serviço da Nação – isto é: da ordem, do interesse comum e da justiça para todos – pode e deve ser usada a força, que realiza neste caso a legítima defesa da Pátria.” Veramente un compito difficile quello che indicava il decalogo: negli anni a venire Ferro e la sua *política do espírito* si sarebbero dovuti muovere da una parte fra gli imperscrutabili ossimori di tradizione e innovazione del punto 1 del decalogo e dall'altra fare i conti con le concrete promesse repressive del punto 10. Un prevedibilmente deludente esito finale della politica dello spirito già segnato dai suoi espliciti e pubblici esordi ma i quali non impedirono, tuttavia, una iniziale apertura di credito verso la *política do espírito* anche di coloro i quali obiettivamente avevano ben poco da aspettarsi dall' *Estado Novo*: il riferimento d'obbligo cade sul poeta António Botto (le cui *Canções* sull'amore omosessuale furono nel 1923 difese pubblicamente da Pessoa e Raul Leal, il quale a sostegno di Botto scrisse addirittura un *pamphlet* intitolato *Sodoma divinizada*, venne così a sua volta furiosamente attaccato - e ancora Pessoa intervenne contro queste manifestazioni di intolleranza e di omofobia) la cui adesione all' *Estado Novo* non lo trarrà fuori dalla condizione di pariah emarginato dal potere in cui l'aveva gettato la sua evidente omosessualità.

culturale, alla debolezza delle locali schiere dell'avanguardia. Un tentativo che si rivelò un fiasco totale visto che la ribalta fu presa da Júlio Dantas e Almada, cui le pulsioni avanguardistiche andavano di pari passo col desiderio - che venne del resto ampiamente appagato - di collaborare col regime, aveva piena ragione di dolersene. Le cose, evidentemente, presero una piega non prevista anche nel 1934 quando Fernando Pessoa venne sollecitato a pubblicare il suo primo volume di poesie, *Mensagem*, per presentarlo al **Prémio Antero de Quental**. La raccolta di tematica sebastianista e patriottica, le cui poesie furono composte dal 1913 fino allo stesso 1934, l'opera quindi di una vita ed espressione autentica del suo mondo intellettuale e spirituale, si qualificò seconda, un vero disastro esistenziale per il poeta degli eteronimi e vaticinatore del super-Camões e la motivazione formale fu che il libro non poteva concorrere per il primo premio perché non contava il minimo delle 100 pagine richieste. Si trattava di un'evidente scusa, significativa dimostrazione che il "pilotaggio" dei concorsi e dei premi letterari e artistici era ancora sotto il controllo dei vari Dantas che nel profondo conservatorismo dell' *Estado Novo* trovarono l'ambiente naturale per vivere e per prosperare (e continuare ad esercitare il loro potere). Ma è sul piano dell'organizzazione dello stato e del consenso che le contraddizioni fra la concezione elitista e modernista di forme di partecipazione politica sempre più pervasive e penetranti e la politica salazarista, semplicemente reazionaria e del tutto refrattaria a concedere questi pericolosi spazi alle masse pur se eterodirette, che la **politica do espírito** dovette subire le più dolorose sconfitte. Rifiutando Salazar esplicitamente il modello italiano dello stato totalitario, venivano implicitamente anche messe fuori gioco - anche se talvolta dall' *Estado Novo* timidamente e con poca convinzione praticate - tutte quelle pratiche di mobilitazione di massa tanto consone (ed anche care) alle avanguardie, che nell'estetizzazione della politica (in pratica: nella direzione delle masse da parte di ristrette élite di superuomini) vedevano il compimento definitivo e ultimo del programma avanguardistico e futuristico dell'atto artistico totale di fusione dell'arte con la vita.

Estetizzazione della politica pienamente raggiunta in Italia, quindi, mentre in Portogallo venne frustrata? In realtà sappiamo che le cose non andarono proprio in questo modo perché, come abbiamo detto altrove,⁷⁸ se durante i primi anni Trenta l'Italia sembrò, sotto molti aspetti, quasi un alchemico laboratorio dove la feroce concussione delle libertà politiche poteva coesistere - ed anzi trarre vantaggio - con la libertà di ricerca formale delle avanguardie artistiche, il tentativo subito successivo di realizzare lo stato totalitario (in fondo il sogno delle avanguardie che nel totalitarismo scorgevano il massimo atto estetico) si rivelerà letale anche per le possibilità di espressione di queste avanguardie. Lo stato totalitario (o per essere più precisi: lo sforzo del regime per avvicinarsi a questo obiettivo) alla fine aveva sortito

⁷⁸ Cfr. Massimo Morigi, Stefano Salmi, *Aesthetica fascistica. Tradizionalismo e modernismo sotto l'ombra del fascio* (comunicazione inviata al convegno "Encontros a Sul 2007-Lisboa 20, 21 e 22 setembro") e Id. *Aesthetica fascistica II. Tradizionalismo e modernismo sotto l'ombra del fascio* (comunicazione inviata al convegno "IV Colloquio Tradição e modernidade no mundo Iberoamericano – Coimbra 1, 2, 3 de outubro de 2007").

lo stesso effetto di depressione delle energie creative che nel Portogallo salazarista era stato raggiunto attraverso il calcolato rifiuto di questi modelli di integrale e pervasiva partecipazione politica. In entrambi i casi si trattò di un gioco a somma zero dove sia in Portogallo che in Italia risultarono sconfitte le avanguardie mentre vincente risultò lo spegnimento di qualsiasi anelito di autentica estetizzazione politica. In Italia, a causa dell'alleanza col nazismo, questa involuzione assunse coloriture più intensamente parodistiche con la pedissequa imitazione degli stilemi estetici nazionalsocialisti (premio Cremona creato da Farinacci e condanna dell'avanguardia, del futurismo e anche del novecentismo in quanto ritenuti forme d'arte giudaica). In Portogallo, in assenza di eventi epocalmente negativi come l'alleanza col nazismo e la guerra, la sconfitta della **política do espirito** assunse più le movenze di una rallentatissima **slow-motion**, tanto che il regime aspettò fino al '49 per rimuovere Ferro dalla direzione del **Segretariado**, giudicando ormai del tutto inutile continuare ad affidarsi per la politica culturale ad un personaggio dotato di indubbie doti istrioniche e di propagandista ma il cui **pedigree** ad un tempo avanguardistico nel campo dell'arte e filofascista per quanto riguarda la cultura politica, lo rendevano sempre più inutilizzabile per un regime con equilibri sempre più arretrati⁷⁹ e, per converso, impresentabile di fronte ad un mondo che aveva sconfitto il nazifascismo.

⁷⁹ Il 6 maggio 1949, incombente la sua rimozione dalla direzione dell' SNI, alla XIII edizione dell' Esposizione di Arte Moderna, António Ferro in difesa della sua **política do espirito** e ribattendo ai suoi denigratori - i quali per altro erano assolutamente in linea con le opinioni su Ferro di Salazar - ebbe a pronunciare le seguenti amare parole: “ Os chamados clássicos [...] acusam-nos de simpatia tendenciosa, parcial por todas as audácias , todos os vanguardismos, todas as acrobacias, todas as dissonâncias em matéria de cores ou de linhas [...]. Os outros consideram igualmente nefasta a nossa obra porque não nos levam a bem que saibamos perfeitamente (os nossos olhos e a nossa sensibilidade têm um largo treino destas viagens e miragens ...) onde acaba a sinceridade e principia o bluff, onde termina o autêntico e principia o falso, onde finda a Arte Moderna, isto é , a arte que deve reflectir o seu tempo, e começa o antigo, ou antes, o já velho da arte moderna [...]. A selecção dos quadros deste Salão nunca obedeceu, portanto, a um critério de extremo vanguardismo mas à aspiração do nível mínimo de bom-gosto e à recusa dum mínimo de personalidade. O mal-entendido residuiu sempre na lamentável confusão que se faz ainda entre nós , apesar de tanto havermos lutado, entre arte avançada, que já não o é, e o simples bom-gosto contemporâneo , ou melhor, simples gosto contemporâneo, simples sabor da época”. (A. Portela, cit., p.105). Ma l'epoca degli equilibrismi fra tradizionalismo e modernismo era tramontata definitivamente e lasciata la direzione dell' SNI, in una sorta di vera e propria fuga dall'ingratitude del regime e dall'incomprensione degli artisti modernisti che non gli riconoscevano più alcun ruolo di **trait d'union** con il potere salazarista, nel 1950 Ferro si farà nominare ambasciatore del Portogallo a Berna e, nel 1954, a Roma. “Sono solo ... Così solo. Neppure con me stesso”, scriverà Ferro in **Suadades de mim** (pubblicato postumo nel 1957, Ferro morirà nel 1956 a Lisbona a soli 61 anni, ricoverato d'urgenza per i postumi di un precedente intervento chirurgico), l' amaro e disperato **redde rationem** di una vita naufragata cercando di saldare, esibizionisticamente ma anche con profonda sincerità e in assoluta fedeltà ai dettami futuristi e dell'avanguardismo artistico, l'arte con una visione estetizzante del potere. Una sorta di profezia. I giornali portoghesi diedero limitatissimo spazio alla sua morte; Salazar, con un comportamento che forse non intendeva essere offensivo ma che è certamente significativo dell'abisso che al di là dei rapporti di mutua

“E a musica cessa como um muro que desaba,/A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,/ E do alto dum cavallo azul, o maestro, jockey amarello tornando-se preto,/Agradece, pousando a batuta em cima da fuga d’um muro,/E curva-se, sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça,/Bola branca que lhe desaparece pelas costas abaixo...”

L’esaurimento delle avanguardie, musica che s’interrompe come un muro che rovina, ha apparentemente consegnato all’inattualità qualsiasi discorso pubblico che conceda spazio all’estetizzazione della **vita activa**. Forse inevitabile pedaggio pagato per la sconfitta degli autoritarismi e totalitarismi che di questa esigenza fecero **instrumentum regni** per conculcare la libertà, l’occultamento delle pulsioni verso un’**aiesthesis** liberata ha anche prodotto l’incapacità di generare racconti integralmente umani e dotati di senso. Palla bianca che scompare dietro la schiena di un sorridente (e dispettoso) maestro, la risoluzione del problema posto dall’avanguardia portoghese, in questo del tutto simile a quelle degli altri paesi, di attingere ad un momento creativo totale che confondesse le categorie di arte, vita e politica fu certamente frustrato. Ma il dispettoso maestro, sia questi Mussolini, Salazar, Stalin o qualsiasi altro autocrate o sia anche, più modestamente, l’impossibilità molto umana di essere all’altezza dei propri sogni, deve fare i conti con una possibilità, molto obliqua, ma non per questo meno reale, di trasformare attraverso la **poiesis** una sconfitta in una vittoria. E’ un insegnamento che Pessoa conosceva molto bene e che sarebbe opportuno fosse preso molto sul serio anche dagli odierni cantori postmoderni della fine delle narrazioni e della storia.

ENCONTROS A SUL 2007 LISBOA, 20, 21 e 22 SETTEMBRO

MASSIMO MORIGI

AESTHETICA FASCISTICA I

TRADIZIONALISMO E MODERNISMO L'OMBRA DEL FASCIO*

***Per questa versione del paper immessa in questa fondativa giornata nel Web, mi è d'obbligo fare tre ringraziamenti: alla Biblioteca Oriani di Ravenna, centro di eccellenza italiano ed internazionale della cultura storica, per la pazienza del suo personale alle mie insistenti richieste di documenti, a Giovanni Giorgini, il cui magistero mi ricorda che il liberalismo è una forma di vita culturalmente non statica e che possiede al suo interno forti capacità di emendarsi (anche se non è proprio detto che il sottoscritto e Giorgini concordino sulle forme in cui questo possa avvenire) ed infine, a Ugo Uguzzoni per la sua disponibilità riguardo ad una mia richiesta di precisazioni intorno ad una parola, proveniente da un'altra disciplina, che ho introdotto in questa nuova versione del testo e che penso possieda un promettente campo semantico nell'ambito della filosofia politica; una richiesta che ad altri sarebbe risultata indubbiamente bizzarra ma che Uguzzoni, per le doti empatiche derivategli dalla sua professione ma, soprattutto, per la sua innata gentilezza, ha esaudito prontamente e con dovizia di riferimenti. In questo triste inverno per la democrazia in Italia ed in Europa, questa apparentemente piccola cortesia è stata personalmente un conforto non da poco.**

Si dice che ci fosse un automa costruito in modo tale da rispondere, ad ogni mossa di un giocatore di scacchi, con una contromossa che gli assicurava la vittoria. Un fantoccio in veste da turco, con una pipa in bocca, sedeva di fronte alla scacchiera, poggiata su un'ampia tavola. Un sistema di specchi suscitava l'illusione che questa tavola fosse trasparente da tutte le parti. In realtà c'era accoccolato un nano gobbo, che era un asso nel gioco degli scacchi e che guidava per mezzo di fili la mano del burattino. Qualcosa di simile a questo apparecchio si può immaginare nella filosofia. Vincere deve sempre il fantoccio chiamato "materialismo storico". Esso può farcela senz'altro con chiunque se prende al suo servizio la teologia, che oggi, com'è noto, è piccola e brutta, e che non deve farsi scorgere da nessuno.

Walter Benjamin, *I Tesi di filosofia della storia*

In quella che è stata definita l'epoca della fine delle metanarrative, è inevitabile il senso di alienazione che attraversa coloro che dovrebbero officiare la narrativa *magistra vitae* per eccellenza e questo spaesamento risulta essere ancora più profondo quando la storia si imbatte in problematiche la cui tradizione e costruzione teoretica nasce "altra" rispetto a quella delle scienze di Clio.

In altre parole: l'impiego di una prospettiva "culturalistica" in storiografia può prendere due direzioni. La prima è quella semplicemente di un incremento ed affinazione della strumentazione atta a produrre nuove versioni delle vecchie narrazioni, e questo è sicuramente tanto più necessario ora che le vecchie concezioni economicistiche e/o sociologiche

(poco importa se di matrice liberale o marxista) hanno imboccato un (apparentemente) irreversibile viale del tramonto. La seconda, invece, è quella che cerca di farsi direttamente ed esplicitamente carico anche del problema della fine della metanarrative (*in primis*, quindi, di quelle di un marxismo meccanicamente e deterministicamente inteso e di un liberalismo che nei due decenni che sono seguiti alla caduta del muro di Berlino si è dimostrato ancora più illusorio nelle sue promesse di felicità del socialismo reale), per narrare e costruire nuovi e più profondi racconti che nel contrasto della postmodernistica afasia combinino dialetticamente, generando una rinnovata spinta creativa ed affabulatoria, la più che bimillenaria tradizione della filosofia politica occidentale (di cui ora il repubblicanesimo costituisce potenzialmente il nucleo più promettente di fecondi sviluppi) alla tradizione della Scuola di Francoforte della Teoria critica di analisi delle contraddizioni della società.⁸⁰

⁸⁰ Pur individuando come Leo Strauss nella tradizione uno dei punti focali attorno al quale svolgere il racconto filosofico-politico (impossibile concepire la *dialectica* in assenza di *traditio*), siamo sideralmente distanti dal suo concetto archeologico e statico della stessa. Il problema in Leo Strauss non è tanto - o non solo - la torsione tradizionalista e conservatrice dello svolgimento del tema della tradizione (e infatti non a caso Leo Strauss viene considerato un landmark dal neoconservatorismo statunitense), ma il fatto che in questo autore, per tanti versi molto significativo perché seppe intendere, anche oltre l'ambito strettamente filosofico-politico, l'insensatezza ed il carattere alienante del mito del progresso (in un discorso che presenta più di una sotterranea simpatia con la *Dialettica dell'illuminismo* di Horkheimer e Adorno e della Scuola di Francoforte) il pensiero dialettico (o, più semplicisticamente, il non ragionare per comparti stagni) fosse del tutto atrofizzato, risultandone alla fine una sorta di contromito dove dimoravano in una sintesi azzardata solo i massimi esponenti del pensiero del mondo classico illuminati dalle fioche luci di pensatori religioso-filosofici islamici ed ebraici animati da una supposta "ermeneutica della reticenza", una "ermeneutica della reticenza" in cui le sconclusionate considerazioni che partendo da questa il Nostro traeva su Machiavelli (rendendo di pubblico dominio gli *arcana imperii* del potere politico, il segretario fiorentino - e, al suo seguito tutto il pensiero politico moderno - si sarebbe volontariamente e malvagiamente reso responsabile di un tragico tracollo etico delle società moderne sia sul piano dei comportamenti privati che di quelli pubblici, quasi che la rimozione del problema sia la soluzione, quasi che una nevrosi traslata sul piano culturale e politico-sociale sia un contributo alla tradizione, mentre più propriamente dovrebbe essere chiamata alienazione, una alienazione che nell'attuale sistema capitalistico non opera proprio a favore del recupero dei valori della

Fascismo, avanguardie, novecentismo, modernismo, tradizione possono costituire la traccia per nuovi discorsi non solo ristretti alla comunità dei produttori professionali di storia e di quella (anch'essa molto ridotta) dei loro lettori? E, se vogliamo porre un problema che certamente non afferisce alla prima maniera di scrivere storia (non importa se rivolta a nuovi soggetti come nel caso del culturalismo o focalizzata su protagonisti più tradizionali) ma che certamente ha molto a che fare con la seconda e col tentativo del conferimento di senso oltre il discorso storico strettamente inteso, cosa può dirci a noi afflitti dal postmodernismo un momento fondativo - seppur degenerativo - della nostra storia, il fascismo, dove la generazione di un comune sentire, totalitaristicamente inteso, fu il compito cui si votò e alla fine si immolò il regime?⁸¹ Un racconto che

tradizione) , altro non rivelano tutta la profonda - ed antidialettica nevrosi - che sempre animò il pensiero di Leo Strauss. Oltre che per il suo indiscutibile valore di messa in discussione del mito del progresso, anche - se non soprattutto - per questo lato nevrotico ed alienante, il pensiero di Leo Strauss si presenta paradigmatico dell'attuale stato del pensiero storico e filosofico e, attraverso il suo rovesciamento, indica la via per uscire dall'attuale afasia antidialettica e postmoderna.

⁸¹ Il grande ed incontestabile merito dell'approccio culturalistico è stato quello di avere fatto emergere soggetti (la cultura giovanile, le donne, le culture non occidentali) che in precedenza, anche in ragione di un marxismo di fatto unicamente rivolto alla critica delle contraddizioni delle società industriali nell'ambito dello scontro di classe dei due suoi principali protagonisti (il proletariato e la borghesia), erano stati accuratamente estromessi dal circolo delle narrative storiche. Ora però si tratta di andare oltre questa frammentaria rivalutazione del "mondo dei vinti" perché la sola logica di "un posto al sole" che dovrebbe essere concesso anche a coloro che uscirono sconfitti dalla storia e dalla narrazione storiografica è assolutamente impotente a porre un argine alla totale perdita di senso - ed anzi per certi versi contribuisce ad aumentarla - che contraddistingue la condizione postmoderna. Questo primo studio (e quelli che seguiranno), oltre a voler rendere una resoconto scientifico sull'estetizzazione della politica operata dal fascismo italiano, vuole anche iniziare la riscrittura di un dramma dove la "moralità" non sarà solo nel provvisorio fortunato epilogo (la sconfitta del fascismo) ma, soprattutto, nello svolgersi della dialettica dello scontro fra le pulsioni vitalistiche e libertarie dell'opera d'arte totale così come fu intesa dalle avanguardie e l'interpretazione totalitaria che di questa fu data dalle dittature del Novecento. Una sorta quindi di "nascita della tragedia" della nostra epoca contemporanea che utilizzando personaggi che furono sconfitti - in questo caso le avanguardie del novecento strumentalizzate e conculcate dal totalitarismo politico ma anche l'analisi marxista la cui odierna disgrazia presso le odierne intelligenze fa da sfondo all'impotenza politica ed

qualora venisse detto ed attentamente ascoltato si presenterà con più significati, perché se dal punto di vista delle pulsioni totalitarie le avanguardie artistiche europee non furono certamente seconde rispetto ai movimenti politici totalitari del Novecento,⁸² in Italia col futurismo siamo in presenza di un'avanguardia il cui esplicito proposito è il suo diretto inveramento nel "momento" politico, all'insegna di una concezione in cui il macchinismo, il nazionalismo e il bellicismo (*marciare non marcire!*) non erano che gli strumenti per una concezione totalizzante dell'esistenza dove non vi fossero più diaframmi fra vita ed arte, una mancanza di distinzione che fu anche il tratto caratterizzante delle altre avanguardie europee ma che nel futurismo italiano raggiunse i suoi esiti più parossistici e politicamente perniciosi (ed anche gravidi di insegnamenti fino ad oggi quasi occultati e/o non sufficientemente rischiarati per l'attuale fase postdemocratica, in cui è molto ardito ipotizzare che la terminale crisi di legittimità della rappresentanza politica possa essere superata dai pur generosi apporti e suggerimenti di un neorepubblicanesimo prigioniero di una visione puramente archeologica delle sue origini e che ciecamente disperda le sue immense potenzialità rifiutando di volgersi inclusivamente e creativamente verso i fondamenti critici della tradizione filosofica e filosofico-politica occidentali).

Con questa nuova versione, i futuristi (interventisti *ante litteram* ancor prima di Mussolini), Marinetti (fondatore di un partito politico futurista, che, anche se con un programma non certo di tipo reazionario - come , del resto , non era esplicitamente reazionario, almeno a livello programmatico,

intellettiva delle stesse -, intende non tanto - o non solo - rivendicare per costoro una sorta di onore delle armi ma costruire una inedita e significativa narrativa e alleanza fra questi, ponendo così le basi per un nuovo repubblicanesimo che nel combattere l'agghiacciante e mortifera afasia postmoderna e postdemocratica sappia recuperare vecchi racconti da cui apparentemente non sembrava esservi più nulla da introiettare e/o progettare rimettendoli al centro di un rinnovato ciclo di saghe e di storie.

⁸² Sull' analogia/rapporto delle avanguardie artistiche del Novecento e le pulsioni modernizzanti del fascismo cfr. A. Hewitt, *Fascist Modernism, Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 1993 e la sua ricchissima bibliografia sull'argomento.

il fascismo sansepolcrista - vedrà il suo leader protagonista nell'assalto assieme ai fascisti della sede dell' "Avanti"), Marinetti (volontario nella guerra d'Africa - e addirittura quasi settantenne sempre volontario con la spedizione dell'ARMIR in Russia!) e, infine, il Marinetti repubblicano impenitente (il suo ultimo lavoro, il *Quarto d'ora di poesia della X Mas (musica di sentimenti)* fu scritto poche ore prima della morte avvenuta a Bellagio (Como) il 2 dicembre 1944), sfuggono allora da un piatto ed univoco giudizio di correttezza nell'edificazione del ventennio totalitario ma con una motivazione della sentenza ben altra rispetto al giudizio di sostanziale inefficacia e sordità del fascismo rispetto al momento artistico e culturale che non fa altro che ribadire vecchi luoghi comuni storiografici.⁸³

Siamo perciò del parere che la fondazione della megamacchina totalitaria del fascismo (per usare la terminologia impiegata da Golomstock)⁸⁴ non

⁸³ Sull'errore di identificare il fascismo politico con le spinte libertarie futuriste, fondamentale C. Salaris, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

⁸⁴ In I. Golomstock, *Arte totalitaria: nell' URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano, Leonardo Editore, 1990, la locuzione "megamacchina totalitaria" viene impiegata diffusamente a significare appunto la costruzione di sistemi totalitari e/o l'utilizzo allo scopo di meccanismi propagandistici che utilizzarono anche le arti figurative e, in particolare, per quanto riguarda l'impiego dell'avanguardia artistica da parte del fascismo, il futurismo. Discorso parzialmente diverso, invece, sul versante opposto della rivoluzione bolscevica, che all'inizio si servì del futurismo e che poi sotto lo stalinismo lo eradicò totalmente e del nazismo per il quale tutta l'arte che non era piattamente figurativa era *Entartete Kunst*, ovvero arte degenerata. Tuttavia ritroviamo per la prima volta l'espressione "totalitarian megamachine" in L. Mumford, *The Myth of the Machine*, v.2, *The Pentagon of Power*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970, dove Lewis Mumford partendo dalla storia antica dell'India, della Mesopotamia e dell'Egitto e interpretandola alla luce dell'antropologia e della storia delle innovazioni tecnologiche, contesta la comune opinione che la nostra epoca possa definirsi il primo periodo della storia dell'uomo dominato dalla tecnologia in quanto le civiltà antiche prime menzionate inventarono la tecnologia della megamacchina dell'organizzazione sociale le cui potenzialità totalitarie hanno trovato il loro culmine nell' odierna civiltà tecnologica che allo schiavo sostituisce i dispositivi meccanici/elettrici/elettronici ma in cui le possibilità di contestazione della moderna "megamacchina totalitaria" sono, come in quelle delle civiltà scomparse,

solo meriti un discorso a parte rispetto alle coeve esperienze sovietiche e naziste (e questo non sarebbe certamente un discorso né molto originale né molto proficuo al punto in cui attualmente sono giunte le “narrazioni” sul ventennio) ma anche che una più precisa individuazione degli snodi cruciali dei rapporti fra arte e politica nell’edificazione del totalitarismo imperfetto italiano possa essere più utile per l’edificazione di una nuova narrativa della libertà.

Al contrario del nazismo e del comunismo sovietico, il fascismo italiano, nonostante che *ex post* una volta salito al potere avesse cercato di rimediare a questo vizio di origine, nasce, si sviluppa e porta al potere il suo leader Benito Mussolini, in assenza di una sua precisa ideologia, se per ideologia si intende una *traditio* scritta o verbale alla quale potersi riferire (non ci riferiamo qui ad un insieme di dottrine coerenti ma semplicemente alla mera esistenza delle stesse). Di fatto, dal punto di vista ideologico, come ebbe a sottolineare Togliatti, il fascismo è tutto e il contrario di tutto e l’unico vero legame tra gli aderenti al movimento che compiranno la marcia su Roma era l’odio verso il partito socialista che aveva avversato l’intervento dell’ Italia nella prima guerra mondiale e che per di più costituiva, ai loro occhi, una costante minaccia di instaurazione in Italia di un regime di stampo bolscevico. Nulla di più e nulla di meno. Per un Mussolini giunto al potere, era questo quindi un mandato che, fatta salva - e non era una novità di poco conto rispetto alla tradizione dello stato liberale - la feroce ed extralegale repressione delle espressioni politiche ed organizzative del proletariato in primo luogo e poi anche di quelle della borghesia, lasciava di fatto molti margini di manovra e, infatti, l’instaurazione della dittatura in Italia si configurerà come un (relativamente) lento, progressivo - ma ineluttabile - scivolamento verso forme sempre più autoritarie di governo, fino al definitivo esito dittatoriale del 3 gennaio 1925.

praticamente ridotte a zero. Indubbiamente si tratta di una tesi molto ardita ma che ha l’indubbio vantaggio di posizionare, al di là di ogni ideologismo di destra o di sinistra, il discorso sulla libertà in un campo semantico di rapporto/conflitto con il potere così come viene concretamente esercitato e dei mutevoli strumenti che, a seconda dei casi, sono da esso impiegati, poco importa se si tratta di un potere teocratico, tecnocratico, politico, o ideologico-totalitario come nel caso di cui stiamo discutendo.

Una dittatura che però se aveva idee assolutamente chiare sulla volontà di porre fine allo stato liberale, nel senso che da allora in poi vi sarebbe stato un solo partito politico e le politiche pubbliche sarebbero state di esclusiva pertinenza e responsabilità dell'indiscusso leader di questo partito, non le aveva però altrettanto chiare in merito ai rapporti di questa nuova forma di stato (non più liberale ma senza una precisa identità ideologica) con quella che oggi chiamiamo la società civile. È vero che già in un discorso del giugno '25 Mussolini asseriva "la feroce volontà totalitaria" del nuovo regime e che di lì a poco avrebbe pronunciato il famigerato aforisma "Tutto nello Stato, niente fuori dallo Stato, niente contro lo Stato" e se possiamo considerare queste dichiarazioni come una sorta di preannuncio (volontario o involontario non sappiamo ma certo acutamente sentito nel profondo del dittatore) di quello che con tutte le forze Mussolini avrebbe tentato di istituire negli anni '30, cioè un vero e proprio stato totalitario come ce lo descrive la scienza politica, è indubbio che è improprio definire i primi anni di dittatura che seguirono il '25 come un totalitarismo compiuto, trattandosi più propriamente di un regime dittatoriale a forte impronta personalistica, in altre parole un regime bonapartista o cesarista secondo le definizioni politologiche più correnti.

E che la "feroce volontà totalitaria" fosse in quei primi anni molto in "potenza" ma assai poco in "atto" prova ne è il pensiero e l'atteggiamento di Mussolini di fronte all'arte. A fronte di una situazione dove le varie correnti artistiche e letterarie insistentemente si affannavano a "tirare per la giacchetta" il dittatore cercando di farsi consacrare come arte ufficiale del nuovo regime (e a scanso di equivoci bisogna guardarsi bene dal vedere in ciò un volere salire sul carro del vincitore perché se i futuristi erano da considerare i precursori artistici - ed anche politici - del fascismo, la stragrande maggioranza dell'intellettualità artistica, letteraria e filosofica guardava al fascismo con grande fiducia pari solo al disprezzo verso il defunto stato liberale e si trattava quindi non di prostrarsi di fronte al vincitore ma di ottenere i dividendi verso i quali si riteneva di rivendicare solidi ed incontestabili diritti), a fronte, dicevamo, di una situazione di notevole affollamento artistico nell'anticamera del dittatore, abbiamo un Mussolini che a tanto vociferante ed insistente assedio non faceva altro che ripetere che ad un'arte di stato non era proprio il caso di pensare perché un'arte di stato - a suo dire - era una contraddizione in termini.

Amore nei “distinti” di crociana memoria, una sorta di consapevolezza che una volta imboccata la deriva di un’arte di stato non si sarebbe più potuta invertire la costruzione della megamacchina totalitaria? Certamente, in linea di principio, non possiamo ignorare questa ipotesi (anche se la biografia personale, politica ed intellettuale ci porterebbe ad escludere questa teleologia del dittatore, anzi ci induce a formulare ipotesi di segno esattamente contrario), ma quello che la situazione obiettiva ci consente di constatare è che Mussolini nei primi anni del suo potere non poteva assolutamente optare per un arte ed una letteratura di stato perché così facendo avrebbe scontentato molti dei suoi supporter artisti che sarebbero rimasti esclusi da una scelta così definitiva e totalitaria (in un certo senso questa è la storia vera di tutto il totalitarismo “frenato” del ventennio: optando precipitosamente per questa soluzione, inevitabilmente si sarebbero dovute compiere delle scelte fra le varie anime del fascismo e nei primi anni di consolidamento della dittatura non era proprio il caso).

E quindi? E quindi nel campo delle arti figurative vedremo di fronte al trono del dittatore azzuffarsi per ottenere il riconoscimento della più bella del reame l’eclettico indirizzo denominato Novecento contro l’avanguardistico propagandista della “guerra sola igiene del mondo” - e precursore del fascismo - futurismo.

Del futurismo abbiamo un po’ già detto e c’è semmai da sottolineare che a parte le folcloristiche autocertificazioni reiterate per tutto il ventennio per (auto)accreditarsi come l’unica arte di stato del fascismo⁸⁵ (e in questo millantare Marinetti raggiungerà vette di vera e propria mitomania, una dimensione onirico-superomistica che però faceva parte del codice genetico futurista), durante tutti gli anni del regime il movimento fondato da Marinetti dovrà costantemente scontare l’insanabile contraddizione della sua concezione individualistica ed anarcoide con un regime che via via che approntava la sua megamacchina totalitaria era animato dal proposito di far sorgere “l’uomo nuovo”, un uomo nuovo che avrebbe negato in ragione della cancellazione dell’individualismo e dell’esaltazione dell’uniformità gli slanci vitalistici e nietzschiani del futurismo.

⁸⁵ Cfr. C. Salaris, *Artecrazia*, cit. Per una storia generale del futurismo, segnaliamo E. Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Bari, Laterza, 1986.

Il Novecento non era invece certamente un'avanguardia artistica ed incarnava piuttosto, se proprio vogliamo assegnargli una sua artistica ragion d'essere al di là dell'ovvia ed anche antipatica constatazione che esso in realtà fu poco più che un cartello o sindacato d'artisti di diversa provenienza ed ispirazione associati per ottenere benemerenzze e commesse nel nuovo clima politico (verso il quale, valga l'avvertenza fatta sopra, la maggioranza dei novecentisti era animata da propositi tutt'altro che ostili: un esempio per tutti, il caso del già futurista, ex squadrista e vignettista del "Popolo d'Italia" Mario Sironi), la voglia d'ordine che, sia in campo politico che artistico, spirava in Italia (e in Europa) dopo la fine della prima guerra mondiale.

Animatrice di questo sodalizio - o sarebbe meglio dire sindacato o gruppo di pressione - era Margherita Sarfatti. Certamente, almeno in teoria, le armi per prevalere sul futurismo non mancavano al Novecento. A parte il legame intimo fra la Sarfatti e Mussolini (un rapporto sentimentale che se fu certamente utile alla Sarfatti nell'accreditarsi di fronte ai suoi sodali artisti, è tutto da provare che abbia giovato di fronte al duce per favorire il movimento, che infatti non riuscì mai a diventare arte di stato; e quanto valore desse infatti Mussolini alle ragioni del cuore ben lo si vede dalla caduta in disgrazia della Sarfatti stessa in seguito alla campagna razziale dell'ultima fase del regime), a favore del Novecento, di fronte ad un regime che si configurava nel corso degli anni sempre più conservatore, avrebbe dovuto giocare il suo programma artistico di richiamo all'ordine che, all'atto pratico, si traduceva in un accentuato figurativismo che accomuna le opere della maggioranza dei novecentisti e quindi in una sua maggiore leggibilità e potenziale possibilità di impiego a livello propagandistico.

Ma Mussolini non prese mai una decisione e Bottai, seppure in contrasto con l'ala dura del partito di ispirazione farinacciana, ripetutamente si pronunciò contro l'ipotesi di un'arte di stato perché a suo parere l'arte fascista era quella che, appunto, riusciva a raggiungere un autentico risultato estetico - anche se per conseguire questo obiettivo doveva ripudiare le più scriteriate esagerazioni avanguardistiche a favore di un maggior senso delle proporzioni ed equilibrio tipico della tradizione artistica italiana, e in queste valutazioni di Bottai è facile leggere una

preferenza per il Novecento - e non quella che astrattamente e retoricamente si proclamava fascista ma alla fine risultava essere solo propaganda.

Mussolini e il suo regime quindi con le mani in mano rispetto al problema dell'arte ? Non proprio, anzi in un certo senso esattamente il contrario. Se il tentativo di realizzare una compiuta megamacchina totalitaria era ancora di là dal venire, il problema del consolidamento della dittatura cesaristica era un compito che non poteva certo aspettare utopici nuovi assetti integralmente totalitari e che doveva essere affrontato nell'immediato. E il risultato di questo stato delle cose fu che a condizione dell'accettazione del nuovo regime illiberale, l'artista poteva godere della più ampia libertà creativa sul piano formale e, rispetto alla condizione socioeconomica spesso misera che lo contraddistingueva nel precedente periodo liberale, esso veniva spesso aiutato e gratificato, nel clima venutosi a creare nel nuovo regime mussoliniano di attenzione - anche se tutt'altro che disinteressata - per l'arte, da numerose commesse provenienti sia dai privati (fra i quali possiamo enumerare molti gerarchi fino a Mussolini stesso, il quale privatamente per l'arte era solito spendere grosse somme) che dal partito o, ancor più direttamente, dallo stato, che nell'arte, come del resto in tutti gli altri settori della vita sindacale e professionale, stava assumendo la forma corporativa.

Certamente, sarebbe esagerato sostenere che l'inquadramento degli artisti in una corporazione professionale non abbia arrecato danni alla ricerca espressiva (è verosimile cioè ipotizzare che un artista inquadrato nella sua corporazione professionale e in attesa di succulente commesse da parte di gerarchi fascisti o dello stato privilegiasse produzioni figurative od addirittura propagandistiche su ricerche formali più astratte avanguardiste e futuriste); quello che però deve essere sottolineato - e che l'evidenza storica sta a dimostrare - è che da numerosi artisti i primi anni del regime mussoliniano furono ricordati come un periodo di libertà (come abbiamo già detto per la maggior parte di costoro non si trattava di nascondere la propria avversione verso il fascismo ma si trattava semmai di avere diritto ai dividendi dello stesso e comunque i condizionamenti politici del regime risultavano ai loro occhi del tutto irrilevanti in confronto alle precedenti costrizioni socioeconomiche che avevano caratterizzato

l'esistenza dell'artista nel vecchio stato liberale) e di una (relativa) prosperità economica.⁸⁶

Se un condizionamento più o meno subliminale in senso figurativo operato dal regime è un'ipotesi che può essere sostanziata oltre che dal "significato" politico-culturale della dittatura mussoliniana anche dalle opinioni di Mussolini stesso, il quale, via via che ci si inoltra nel suo regime e ci si appresta a costituire un vero e proprio regime totalitario ispirandosi ad un malinteso senso di romanità imperiale, pronuncerà battute velenose e sprezzanti anche riguardo al figurativismo dei novecentisti (ad esempio a Mussolini risultava del tutto ributtante il figurativismo arcaicizzante e mitologico di Sironi⁸⁷ in quanto restituiva una figura umana deformata, del tutto antitetica rispetto al canone di perfezione fisica espresso, per esempio, nella statuaria del Foro Italico), non è un'ipotesi ma una incontestabile evidenza che sotto l'ombra del fascio le espressioni artistiche che volgevano le spalle alla tradizione ebbero modo di esprimersi non diciamo liberamente (avverbio semanticamente molto pesante e che va sempre giustificato anche quando trattiamo di regimi liberaldemocratici) ma intessendo col regime un intenso rapporto dialettico.

Per una dittatura come quella mussoliniana in cui il principale se non unico investimento era sul piano simbolico e non delle effettive realizzazioni materiali (e quando queste venivano poste in essere si veda, per esempio, quota 90, la battaglia del grano, la bonifica delle paludi pontine, il momento simbolico, al di là delle ricadute pratiche, spesso

⁸⁶ M. S. Stone, *The State as Patron: Making Official Culture in Fascist Italy*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1997, p. 216.

⁸⁷ Su Mario Sironi rivalutato, al di là degli schematismi di certo antifascismo di maniera, come il maggiore pittore del ventennio fascista che, proprio in virtù della sua convinta, disinteressata (ed ingenua) adesione al regime, subì, dopo la seconda guerra mondiale, un assurdo ed immeritato ostracismo (e questo a fronte dello scarso apprezzamento che a più riprese gli manifestò Mussolini e dei conseguenti intermittenti appoggi ottenuti dal regime), cfr. E. Braun, *Mario Sironi's Urban Landscapes: The Futurist/Fascist Nexus*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions*, cit., pp. 101-133.

negative, era sempre preponderante), la celebrazione del primo decennale del regime presentava le potenzialità per assurgere ad uno dei momenti topici nella sua edificazione mitopoietica. Un'occasione di "costruzione del mito" che orientò decisamente Mussolini - consapevole del rapporto dialettico fra correnti artistiche modernistiche e fascismo ed altresì anche consapevole che, anche a costo di rischiare esiti propagandistici più incerti e meno controllabili, se si volevano colpire i cuori e le menti dei fruitori dell'evento era necessario ricorrere a soluzioni estetico-espositive decisamente innovative e in linea con le pretese rivoluzionarie del fascismo - verso l'impiego massiccio di architetti ed artisti modernisti. "La mostra - ebbe a dire Mussolini - [deve essere] estremamente moderna... e audace, senza la melanconica raccolta di passati stili decorativi".⁸⁸ E così in effetti fu. La mostra del decennale della rivoluzione fascista del 1932 impiegò per la sua realizzazione architetti, pittori e scultori in assoluta prevalenza di ispirazione modernista, a tal punto che l'organo ufficiale del PNF, con evidente orgoglio, li descrisse come "una schiera di artisti dell'avanguardia".⁸⁹ La svolta dell'intransigente ed esclusivista accettazione della tronfia romanità archeologica era ormai alle porte ma per l'ultima (e forse anche per la prima) volta il regime volle presentarsi, anziché come una ridicola riedizione di passate e millenarie glorie, come una soluzione di continuità rispetto al passato.

Un'esperienza politica ed estetica come quella del fascismo non poteva pretendere nulla di meno che un'autocelebrazione che impiegasse procedimenti espressivi di stampo avanguardistico. Già all'entrata della mostra della rivoluzione fascista si volle che il visitatore subisse uno shock emotivo. Gli architetti razionalisti Adalberto Libera e Mario De Renzi avevano completamente nascosto la vecchia facciata del Palazzo delle Esposizioni, nel quale si teneva la mostra, e vi avevano sovrapposto una parete metallica davanti alla quale si protendevano quattro giganteschi fasci sempre metallici dell'altezza di 25 metri. Alle due estremità di questo imponente colonnato littorio si ergevano due gigantesche X, ancora rivestite di metallo, dell'altezza di sei metri. Ma se l'entrata doveva costituire un impegnativo biglietto da visita, il coinvolgimento estetico-

⁸⁸ M. S. Stone, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1998, p.141.

⁸⁹ *Ibidem*.

emotivo generato dalle modalità espositive delle varie sale era assolutamente all'altezza di un così espressivo *incipit*.

La sala del 1922 intendeva simboleggiare la lotta fra il caos e il principio ordinatore e l'arco di tempo rappresentato era dall'inizio del 1922 fino alla marcia su Roma. L'architetto razionalista Giuseppe Terragni aveva tenuto ben presente la lezione del futurismo, movimento al quale egli per altro non aderiva ma da cui nella realizzazione di questa sala trasse evidente ispirazione per l'intimo dinamismo delle soluzioni, con il risultato di un felice compromesso nella dialettica modernismo/astrattismo/figurativismo.⁹⁰ Dal punto di vista di un fervente fascista, l'entrata nella sala costituiva indubbiamente un altro shock, ma questo di segno contrario, negativo (almeno inizialmente), rispetto all'ingresso della mostra. Infatti, appese al soffitto, erano state poste autentiche bandiere dei partiti sovversivi ma il momento della speranza e della rinascita era immediatamente suggerito dal fatto che tali simboli erano stati fissati tramite pugnali a significare la definitiva vittoria fascista che sarebbe seguita nell'ottobre. E il messaggio finale della sala del 1922 era veramente quello della riscossa contro le forze sovversive. Una riscossa rappresentata, oltre che dai pugnali che trafiggevano le insegne nemiche, dalla parete diagonale che tagliava la sala che narrava le spedizioni punitive tramite l'esposizione di ritagli di giornali e riviste ed anche di cimeli relativi a quel "glorioso" momento della storia nazionale e del fascismo.

Ma il culmine espressivo della sala del 1922 era la parete denominata *Adunate*. Nella parte inferiore della parete erano rappresentate tre eliche d'aereo la cui immagine era composta dalle foto delle adunate di massa. Il resto della parete era infine ricoperto da una marea di mani in rilievo aperte nel saluto romano, a suggerire che il fascismo (saluto romano) promanava direttamente dal dinamismo delle masse, le eliche d'aereo

⁹⁰ Su Giuseppe Terragni e la sua rivoluzionaria e tragica lezione modernista, costantemente sospesa fra razionalismo architettonico (creativamente interpretato al di là delle eccessive rigidità architettoniche razionaliste) e gli stilemi fascisti classico-romani imposti dal regime fascista, cfr. T.L. Schumacher, *The Danteum: Architecture, Poetics, and Politics under Italian Fascism*, New York, Princeton Architectural Press, 1993.

composte con le foto delle adunate (la realtà ed anche il giudizio che Mussolini aveva delle masse, lo sappiamo, erano diametralmente opposti ma qui, non a caso, siamo di fronte ad un tipico esempio di arte totalitaria, cioè ad una rappresentazione specularmente rovesciata e simmetricamente antitetica di quella che è la realtà).

Le critiche da parte fascista spesso entusiastiche su questa sala non riuscivano però a celare un elementare quanto imbarazzante dato di fatto. Le influenze dell'avanguardia europea e, in particolare, che la tecnica del fotomontaggio, che era uno dei punti di forza dell'allestimento, era di diretta ispirazione dei futuristi costruttivisti sovietici Melnikov e El Lissitzky e del dadaismo tedesco (dadaismo non certo in odore di fascismo, anche se di un' intima analogia fra avanguardia, tesa alla fusione totale tra vita e atto artistico, e fascismo totalitario, finalizzato all'eliminazione di ogni diaframma fra vita individuale e vita collettiva per edificare la megamacchina totalitaria, abbiamo già detto). Inoltre, la marea di mani aperte nel saluto romano altro non era che una diretta citazione del manifesto elettorale *Lavoratori, tutti devono votare nelle elezioni dei Soviet* del costruttivista Gustav Klutsis per le elezioni sovietiche del 1927.

Mentre il contributo di Terragni alla mostra fu tutto inteso nella costruzione di un'estetica che rappresentasse il dinamismo del fascismo e delle masse ricorrendo ad un simbolismo che traeva dalla modernità artistica i suoi spunti, nelle sale affidate a Sironi, l'espressione di questo dinamismo fu affidato ad una rilettura in chiave futurista ed avanguardista di vecchie e consolidate simbologie. Nella sala della marcia su Roma affidata a Sironi si poteva ammirare un bassorilievo di un'aquila in volo stilizzata affiancato dal tricolore. L'accostamento della bandiera col bassorilievo generava il profilo del fascio, antico/nuovo simbolo politico la cui tradizione promanava direttamente da Roma antica (l'aquila) ma la cui modernità politica, si intendeva affermare, era una diretta emanazione dei più consolidati valori patriottici, la bandiera nazionale.

Il culmine della maestria sironiana fu però raggiunto nella Galleria dei Fasci, un allestimento dove l'artista fascista della prima ora riuscì effettivamente a creare un ambiente totalmente coinvolgente. Siamo qui in presenza di un lungo corridoio scandito da due energiche e massicce file di

fasci. Questo doppio colonnato, che intendeva richiamarsi alla romanità e che aveva assunto come motivo ispiratore il principale simbolo del fascismo, conduceva ad un classicheggiante bassorilievo di un cavallo e del suo cavaliere col braccio destro proteso in avanti. La direzione indicata imperiosamente dal cavaliere era quella che il fascismo aveva impresso all'Italia ed era anche il percorso verso il momento culminante di tutta l'esposizione: l'entrata nella Cappella dei Martiri.

La realizzazione della Cappella dei Martiri fu affidata agli architetti Adalberto Libera ed Antonio Valente. Indubbiamente affidare il *climax* del percorso liturgico della mostra ai due architetti razionalisti fu una scelta rischiosa ma che si dimostrò vincente. Invece di una tradizionale e cimiteriale commemorazione il cui unico risultato non sarebbe stato altro che confermare un inseparabile iato fra i vivi e i morti, Libera e Valente concepirono un ambiente ispirato a criteri minimalisti di assoluta economia e concentrazione simbolica. La Cappella dei Martiri (i caduti, cioè, per la causa fascista) era costituita da una sala circolare la cui parete era ricoperta dalla parola "presente" riscritta senza soluzione di continuità, che veniva riecheggiata non solo visivamente ma anche con un apparato sonoro con voci che senza posa la ripetevano continuamente. Infine, il completamento della frase e soluzione del dramma della Cappella dei Martiri era affidata ad una croce posta al centro della sala sulla quale campeggiava la dicitura "Per la patria immortale". Una crepuscolare illuminazione a luce rossa avvolgeva l'intero ambiente.

Nella Cappella siamo di fronte alla soluzione finale del dramma rappresentato dalla mostra e dal fascismo. Nelle sue varie sale (ne abbiamo descritte solo alcune), il visitatore era stato posto di fronte a simbologie negative cui trionfalmente si contrapponevano i segni del fascismo vincitore (dalla simbologia fascista a vere e proprie "reliquie" squadriste: vennero esposte camicie nere, gagliardetti, armi impiegate dalle squadracce, etc.) ma di fronte al sangue che era stato necessario versare per redimere l'Italia (la luce rossa) siamo di fronte al più profondo disvelamento: il fascismo era basato su un culto di sacrificio e di morte e in cui l'angoscia che questa inevitabilmente suscita doveva annullarsi con il sorgere *hic et nunc* (presente) di una superindividualità collettiva (le voci che ininterrottamente ripetevano presente) che avrebbe trasceso la vita e la morte. In fondo la megamacchina totalitaria che in quegli anni

cominciava ad aumentare i suoi giri, prendeva coscienza di sé e si annunciava con un messaggio che aveva più di un'analogia con quello impiegato dalle avanguardie (e non a caso la realizzazione della Cappella dei Martiri fu affidata a chi era ben a conoscenza dei procedimenti linguistici che potevano veicolare il progetto di un superamento dell'individualità). Solo che nel caso delle avanguardie si trattava di superare il confine fra arte e vita per la creazione della *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale, mentre nel caso del fascismo si volle creare la megamacchina totalitaria, opera non dell'artista ma del Leviatano che inverava in una politica totale ed in uno stato totalitario questo supremo obiettivo dell'arte delle avanguardie e dove si sarebbe avvenuto un superamento radicale ed assoluto del vecchio modo di intendere la vita e l'individualità ma in cui questo superamento si sarebbe mostrato non attraverso la trasfigurazione artistica della *Gesamtkunstwerk* ma con la nascita di in una ipostatizzata olistica comunità di tutti coloro (viventi e non) che avevano combattuto e si riconoscevano nell'idea fascista.

Se la dialettica avanguardia/fascismo trovò nella Mostra della rivoluzione fascista il suo momento più alto, il premio Cremona voluto e realizzato dal gerarca Farinacci non si può nemmeno dire che rappresenti il momento più basso, configurandosi semmai come la più assoluta negazione di questa dialettica. Il premio Cremona, la cui prima edizione è del '39, infatti, non fu altro sul piano artistico che l'equivalente della campagna razziale intrapresa nel '38: l'omologazione, cioè, ai dettami provenienti dalla Germania nazista. E come nella Germania nazista si era messa all'indice l' *Entartete Kunst*, "l'arte degenerata" (tutte le avanguardie, che proprio in ragione della loro idiosincrasia verso un piatto figurativismo non potevano assolutamente essere impiegate per un'arte propagandistica nazionalsocialista di facile presa sul popolo), così anche Farinacci intendeva dare una sterzata in senso nazista e proporre modelli estetici del tutto assimilabili a quelli allora imposti in Germania. E se la creazione di liste di proscrizione artistiche sul modello nazista era impossibile nella realtà italiana (cosa fare dei futuristi e di Marinetti, ferventi per quanto scomodi sostenitori del regime?, cosa fare dei novecentisti, che per quanto sostenitori di un'estetica di mediazione fra una cosiddetta tradizione italiana e gli impulsi modernisti non erano comunque mai scaduti in un'arte piattamente propagandista?, e cosa fare degli architetti razionalisti la cui organicità al regime andava ben al di là della mostra sulla rivoluzione

fascista ma si era dispiegata con momenti più o meno alti lungo tutto il secondo decennio della dittatura mussoliniana fino a giungere - col finale e doloroso compromesso piacentiniano - alla sottomissione alle ragioni di un pseudoclassicismo in chiave imperiale nella progettazione e parziale realizzazione dell' E 42 di Roma?), certamente era possibile imitare pedissequamente i più vieti modelli estetici che dalla Germania ora calavano.

Nella prima edizione del 1939, i partecipanti del premio Cremona si produssero prevalentemente sul tema, indicato dalla commissione, "L'ascolto alla radio di un discorso del Duce". L'esame dei 123 dipinti prodotti per la mostra rivela uno stile piattamente figurativo con (involontari) tratti naïf. Le donne che ascoltano la radio tengono sovente un bimbo in braccio, gli uomini o sono in camicia nera o si tratta di lavoratori agricoli che ascoltano con un'espressione fra l'assorto e l'estatico (ma verrebbe anche da dire il perplesso, ma forse qui si tratta di un nostro malevolo pregiudizio ideologico), le storiche parole del duce. Di solito in questi dipinti vediamo le figure umane allineate in maniera elementare, il tutto trasmettendo un'impressione di gelida, congelata, rattrappita - ed involontaria - surreale staticità. Per gli scenari che fanno da sfondo a queste disanimate ed esanimi auscultazioni, vengono di solito privilegiati metafisici ed immoti paesi di collina, che vagamente richiamano insediamenti di un indeterminato centro Italia.

Ma il culmine dell'omologazione all'estetica nazista la abbiamo con l'edizione del '41 dove i dipinti furono gremiti da immagini maschili palesemente ispirate alla mitologia razziale ariana, anche se talvolta con risultati a nostro giudizio non proprio all'altezza del modello originale. Vedi, per esempio, il quadro vincitore nella sezione "Gioventù italiana del Littorio", dove vengono raffigurati un gruppo di giovani di ambo i sessi in attesa di compiere esercizi ginnici. Sulle figure femminili nulla di particolare da rilevare mentre sulle figure maschili, a torso nudo e che dovrebbero trasmettere il senso di una virile muscolarità, si intravedono, piuttosto, i segni di una sofferta magrezza.⁹¹ Una insinuazione maligna: le restrizioni alimentari del periodo non potevano non imporre un

⁹¹ Il dipinto che rappresenta questa disgraziata e affamata "Gioventù italiana del Littorio" è riprodotto a pagina 186 di M. S. Stone, *The Patron State*, cit.

adattamento rispetto al modello ideale nazista compatibile solo con un apporto calorico pro capite superiore. E questo con tanti saluti alla mitologia dei miglioramenti razziali indotti dalla guerra, cui Mussolini stesso cadde in (auto)inganno e alla retorica della sobrietà (tratto stilistico-retorico fondamentale del regime e che avrebbe dovuto marcare la nuova Italia fascista, contrapposto alla “degenerazione” alimentare e non dei popoli opulenti) e che tanto spazio ebbero nel misero ultimo atto del ventennale regime.⁹²

Sarebbe tuttavia un falso storico affermare che col premio Cremona il regime fascista disvelò la sua realtà estetica. In effetti, la megamacchina totalitaria fascista aveva raggiunto il culmine della sua potenza, ma sarebbe meglio dire della sua *hubris*, con le leggi razziali, implicitamente rinnegando - proprio con la sua volontà di automutilarsi e di dannare una quota della comunità nazionale - le sue pretese di totalità. Per quanto riguarda il nostro discorso, il premio Cremona non risulta essere altro che il certificato di morte del contraddittorio rapporto fra arte e potere sviluppatosi nel ventennio. Era quindi inevitabile questo esito materiatosi nel premio Cremona?

Probabilmente si tratta di una domanda mal posta. Come sappiamo i regimi totalitari comportano, assieme ad un estrema rapidità nella decisione, anche una sua estrema imprevedibilità, imprevedibilità che costituisce uno degli strumenti principali per ottenere il dominio senza limiti, *a legibus solutus*, sulla popolazione, il cui intimo consenso può variare nel tempo ma la cui soggezione è comunque garantita dall'imprevedibilità delle decisioni politiche che genera una totale sottomissione davanti ad un potere incontrollabile ed incontrastabile percepito di natura più divina che umana. In questo senso, l'unica certezza che si può avere in un regime totalitario è la totale incertezza del domani, il quale è così nelle mani del numinoso demiurgo di turno al vertice della catena di comando.

⁹² Sulla stridente contraddizione fra la roboante retorica fascista espressiva di una visione onirico-estetica dell'operato del regime e la triste realtà delle condizioni socioeconomiche dell'Italia del ventennio, cfr. S. Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 1997.

Per quanto riguarda nello specifico il ventennio, il fascismo italiano nella fase del suo maggior consenso - al contrario del nazismo tedesco, che fu *apertis verbis* un regime che fin dall'inizio decise di eleggere le avanguardie fra i suoi più importanti nemici -⁹³ pensò che alla costruzione della sua megamacchina totalitaria fosse funzionale una mediazione fra le istanze tradizionalistico-reazionarie con quelle espressioni del mondo culturale ed artistico che si rifacevano alla modernità (vedi l'esempio della mostra del decennale della rivoluzione fascista ma anche l'abile strategia portata avanti da Bottai, tutta tesa all'inclusione di strati sempre più vasti dell'intellettualità italiana). Ma a nostro parere il fatto decisivo è che il fascismo italiano, proprio per la sua pulsione di farsi esso stesso momento estetico totale con caratteristiche di assoluta autoreferenzialità,

⁹³ In realtà, nei primi tempi della presa del potere da parte del nazionalsocialismo, non tutti i gerarchi nazisti condividevano l'opinione di Hitler che l'arte che non era piattamente figurativa fosse arte degenerata. Nel 1933 il ministro dell'informazione e della propaganda popolare Joseph Goebbels cercò di assicurare la sopravvivenza almeno all'espressionismo tedesco che avrebbe dovuto apportare "sangue nuovo" alla "rivoluzione spirituale nazista" (I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 97). Tuttavia il tentativo di Goebbels e della rivista *Kunst der Nation* (che era stata fondata nel 1933 col patrocinio di Goebbels dagli artisti del gruppo Der Norden con lo scopo di dimostrare che l'espressionismo poteva vantare i suoi quarti di nobiltà ariani) fu un totale fallimento: nel 1935 *Kunst der Nation* venne soppressa e sostituita dalla rivista *Kunst der Dritten Reich*, il cui scopo era fare da megafono in campo artistico alle idee razziste di Rosenberg e del famigerato *Völkischer Beobachter*; infine, a conclusione del processo di estirpazione dalla Germania nazista di ogni forma di arte moderna e d'avanguardia, nel 1937 fu allestita la mostra dell'*Entartete Kunst*, mostra dell'arte degenerata, volta a dimostrare che l'arte moderna qualora non rispettasse i canoni di un piatto figurativismo se non era il frutto di un vile imbroglio commerciale era il risultato, appunto, o dell'operato di razze inferiori o di degenerazione mentale. Per ironia della storia accadde così che anche le opere del nazionalsocialista - e per sua sfortuna espressionista - Emil Nolde furono esposte accanto a quelle dell'antifascista Otto Dix. Sulla distruzione delle avanguardie artistiche nella Germania nazista in un procedimento di "creazione del nemico" del tutto analogo a quello che in scala maggiore fu compiuta sugli ebrei, fondamentali Stephanie Barron, ed., *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (Cat. Exh., Los Angeles), Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, 1991 e Frank Whitford, "The Triumph of the Banal. Art in Nazi Germany" in Edward Timms and Peter Collier, eds., *Vision and Blueprints. Avant-Garde Culture and Radical Politics in Early Twentieth Century Europe*, Manchester, Manchester University Press, 1988, pp.252-269.

non poteva che, in ultima istanza, considerarsi come una sorta di prodotto più perfezionato rispetto alla avanguardie futuriste e moderniste, verso le quali poteva redigere provvisori trattati di alleanza ma il cui proposito finale non poteva essere altro se non orchestrare la loro definitiva rimozione dalla scena.

Se questo è il quadro in cui si deve muovere il nostro giudizio sui rapporti fra arte e fascismo, allora il premio Cremona non si presenta che come la circostanza fortuita, nel quadro di un'alleanza totalmente squilibrata dell'Italia fascista con la Germania nazista, per la rottura di un rapporto il cui destino era comunque segnato. Che poi questa rottura sia avvenuta in campo artistico attraverso la ridicola importazione degli stilemi estetici nazisti e, per quanto riguarda il consenso del popolo italiano verso il regime, attraverso la bestiale politica razziale e l'avventuristico precipitarsi nel secondo conflitto mondiale, rappresenta in un certo senso una sorta di "astuzia della storia" che si incaricò *coram populo* di rivestire di ridicolo ed orrore quello che già di per sé si configurava come la catastrofe ultima della civiltà giudaico-cristiana, e cioè la costruzione dell'uomo nuovo, che in verità sarebbe stata proprio una novità, ma di segno totalmente negativo, perché intendeva annichilire - come in nessun'altra esperienza storica prima conosciuta - ogni individualità sotto il segno di una superindividualità collettiva agli ordini del capo supremo.

La storia decretò la fine violenta della metanarrativa fascista e la vittoria della metanarrativa liberaldemocratica assieme a quella totalitaria comunista sovietica. Non sono trascorsi ancora vent'anni che la metanarrativa sovietica è finita, per usare una frustra ma efficace espressione veteromarxista, nella pattumiera (sempre della stessa) storia ma non sembra che in compenso le metanarrative liberaldemocratiche ne abbiano tratto grande giovamento. Al di là dei disastri politico-militari di marca statunitense e dell'incapacità delle democrazie industriali di esportare un minimo di equità e giustizia al di fuori dei propri confini (i quali semmai sono posti sotto assedio dalle ondate migratorie), il male principale che corrode le liberaldemocrazie è che esse, in ragione del radicale fallimento al loro interno nell'assicurare una reale e non virtuale redistribuzione delle ricchezze prodotte dal sistema capitalistico e nell'esercizio da parte dello stato del monopolio della forza (sempre più risibilmente limitato, quando non direttamente dannoso, nell'assicurare la

sicurezza e la libertà personali, ma anche sempre più selettivo e discriminante: efficace e di pronto uso solo contro la popolazione qualora protesti contro l'iniqua distribuzione delle risorse ma di fatto assente - per collusione, incapacità e per il combinato disposto di questi due fattori - contro i grandi cartelli criminali della droga e delle tratta degli esseri umani), non riescono assolutamente più ad esercitare quella funzione di "creazione di senso" e di "promessa della felicità" per quelle comunità che da queste (e attraverso queste) dovrebbero essere governate. E siccome almeno nelle faccende che riguardano l'uomo, il principio dell'*horror vacui* ha mantenuto la sua piena validità, con la crisi della metanarrativa democratica si fanno ora avanti delle micronarrative che se non contrastate da un rinvigorito - e soprattutto rinnovato - senso di cittadinanza repubblicana rischiano alla fine di provocare il collasso e lo svuotamento politico e valoriale di quelle liberaldemocrazie che poco più di mezzo secolo fa seppero vincere i sistemi totalitari nazifascisti (e che, *per ora*, sopravvivono a quelli comunisti). E in aggiunta alle miriadi delle nuove micronarrative porno-edonistico-irrazionaliste che come fiumi carsici solcano le società opulente - e in maniera del tutto palese e spudorata il suo sistema circolatorio informatico-telematico -, ecco che il Web ci mostra con tutta la sua solare e oscena evidenza estetizzanti proposte di totalitari ritorni di un passato che certamente non era mai del tutto passato ma che attraverso il medium internettiano hanno come subito una sorta di mutazione in senso ancora più estetizzante (al di là della marcatissima caratterizzazione razzista, quello che colpisce di più delle pagine Web delle organizzazioni fasciste e naziste è sovente una sviluppata sensibilità artistica, che utilizza i linguaggi delle pubblicità commerciali televisive - quando non cita direttamente questi messaggi promozionali -, che similmente impiega i manga giapponesi e che, con operazioni esteticamente raffinatissime, giunge all'impiego di procedimenti espressivi tipici dell'avanguardia e della pop art).

Di fronte a tutto questo, riteniamo che un repubblicanesimo che si faccia carico di superare l'attuale ormai terminale impasse delle odierne liberaldemocrazie in piena fase involutiva postdemocratica⁹⁴ non possa

⁹⁴ Quando nel 2007 scrivevamo queste parole sulla decomposizione delle liberaldemocrazie occidentali fummo da un lato facili profeti, dall'altro eravamo ben lungi dall'immaginare quanto l'involuzione delle democrazie rappresentative in

conclamate postdemocrazie potesse correre velocemente (sul concetto di postdemocrazia, fondamentale Colin Crouch, *Postdemocrazia*, Bari, Laterza, 2003). E, per quanto già nel 2007 la salute della democrazia italiana fosse fra le più problematiche di quelle pur terribilmente in affanno delle altre cosiddette democrazie industriali, non avremmo certo potuto immaginare lo spregevole esito politico del novembre-dicembre 2011 con la nascita del Governo Monti che, al di là dei formalismi procedurali-istituzionali che indubbiamente sono stati rispettati nella sua creazione (ricordiamo solo di passaggio che, contrariamente alla vulgata, il fascismo salì al potere legalmente, non potendosi classificare, *de jure*, la marcia su Roma come un vulnus rispetto allo Statuto Albertino), si configura come una violenta ristrutturazione e chirurgica riduzione operata sul corpo della poliarchia che aveva guidato i primi sessant'anni della vita politica dell'Italia postfascista. Detto in altre parole, la conseguenza immediata (ed anche futura) dell'operazione di *body modification* operata sull'establishment italiano attraverso il governo Monti, è stata quella di avere spazzato via e ridicolizzato nel sentimento popolare l'oligarchia politica e avere messo direttamente in mano all'oligarchia economico-finanziaria il governo del paese. Al netto quindi delle ingenuità con cui si esprime il sentimento popolare - ed anche i commenti di molto pseudonotisti politici e/o pseudopolitogi - che afferma che è stato inferto un vulnus alla democrazia perché è divenuto primo ministro “uno che non è stato eletto direttamente dal popolo” (come se l'Italia fosse una repubblica presidenziale anziché parlamentare e non vogliamo a questo punto dilungarci sulla crassa ignoranza della cultura politica italiana sia a livello basso - e ci starebbe pure - che a livello degli opinion leader), quello che il comune sentire ha ben colto - anche se non altrettanto ben espresso -, è che con la fine dell'oligarchia politica - che per quanto male se ne possa dire e pensare è quel ceto che attraverso la sua funzione di intermediazione/rappresentazione/rappresentanza rispetto alle spinte che vengono dalla cosiddetta società civile rende possibile e credibile il mito e l'ideologia della democrazia - in Italia è anche terminata la pur minima possibilità del corpo elettorale di far sentire la sua voce contro i diretti e violenti desiderata dell'economia capitalistica e delle oligarchie che di questa sono espressione. Quando Colin Crouch impiegando il termine postdemocrazia sviluppò brillantemente la sua analisi sul degrado e decomposizione delle possibilità del corpo elettorale di poter far udire e contare, in opposizione alle tecnostutture capitalistiche, la sua voce nell'ambito delle democrazie industriali, non avrebbe potuto immaginare un *case-study* più paradigmatico di quello che si presenta oggi nell'Italia del governo tecnico Monti: una poliarchia che nel restringersi dei gruppi di potere che ne fanno parte disvela la natura del tutto ideologica e paracosmica dell'odierno moderno concetto di democrazia. (Concetto che poggia sulla speranza di inveramento dell' Hegeliano rapporto servo padrone dove la subordinazione del servo si rovescia perché il padrone diviene a sua volta dominato dal servo che prende sempre più coscienza che il padrone è totalmente dipendente dal lavoro dello stesso: se il capitalismo nella sua fase nascente aveva del tutto negato questa dialettica e le rivoluzioni socialiste e le liberaldemocrazie sono stati tentativi rivoluzionari e/o riformisti di inveramento della

stessa, l'epoca postdemocratica si contraddistingue non tanto per la negazione di questa dialettica ma, addirittura, per la cancellazione della figura del servo e del padrone, in quanto queste due figure implicano almeno un rapporto antropologico di sottomissione mentre la poliarchia postdemocratica, annichilendo il ceto politico ed il suo ruolo di intermediazione/rappresentazione/rappresentanza, degrada il servo unicamente al ruolo di passivo ed inerte deposito di energia lavorativa, in un rapporto molto simile a quello antico della schiavitù ma che, a differenza della schiavitù del mondo classico, al moderno schiavo viene riconosciuta sul piano personale una libertà virtuale di rifiutare dall'essere parassitato dall'oligarchia economico-finanziaria: *la libertà, cioè, di morire di fame*; una situazione che trova la sua plastica rappresentazione letteraria in *Cuore di Tenebra* di Conrad, quando Marlowe si imbatte in inerti masse di uomini accatastate disordinatamente e semplicemente lasciate morire dalla compagnia coloniale perché questa aveva risucchiato tutte le loro energie vitali e non erano più di alcuna utilità: “Forme nere stavano accoccolate, sdraiate, sedute fra gli alberi, appoggiate ai tronchi, attaccate alla terra, visibili a metà e a metà confuse nella luce incerta, in tutti gli atteggiamenti del dolore, dell'abbandono e della disperazione. Un'altra mina esplose seguita da un lieve fremito della terra sotto i piedi. Il lavoro continuava. Il lavoro! E questo era il posto dove alcuni dei lavoratori si erano ritirati per morire. Morivano lentamente - la cosa era chiara. Non erano nemici, non erano criminali, non erano più esseri di questa terra. Erano solo ombre nere, quei negri ridotti così dalle malattie e dalla fame e giacevano confusamente nella penombra verdognola. Portati là da tutti i recessi della costa dietro regolare contratto temporaneo, sperduti in un ambiente che non si confaceva loro, nutriti con cibi inconsueti, essi si erano ammalati, erano divenuti inabili alla fatiche; allora gli era stato concesso di tirarsi in disparte e riposare. Quelle forme di moribondi erano libere come l'aria e quasi altrettanto sottili.” [Joseph Conrad, *Cuore di Tenebra*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 34]. Una situazione, quindi, nemmeno di schiavitù ma di puro parassitismo di tipo biologico ma dove, a differenza del capitalismo della prima rivoluzione industriale, viene riconosciuta al servo la libertà di eleggere una oligarchia politica che non detiene però, *de facto*, alcun potere nel porre - o anche solo nel progettare in un lontano utopico futuro - un qualsivoglia rimedio al proprio apparentemente manifesto destino di progressiva soggezione/schiavizzazione e morte biologica e/o sociale: a differenza che nel mondo antico e nel primo capitalismo industriale, oltre il danno, come si dice, anche la - orribile - beffa; una condizione che chiaramente dimostra che per restringere ed annullare gli spazi di potere del popolo e dell'illusione di una *Vita Activa* non è necessario ricorrere alla dittatura e/o ad un sistema totalitario che conculchino direttamente le libertà personali [sul concetto di poliarchia si rimanda ovviamente a Robert Dahl e a tutta la sua bibliografia che omettiamo di citare]. Se il repubblicanesimo che attualmente vuole porsi e proporsi come alternativa al liberalismo saprà indirizzarsi con coraggio verso la problematica dello stato agonico della democrazia nelle cosiddette moderne liberaldemocrazie, darà allora forza e significato alla sua asserzione di volere instaurare la libertà intesa come assenza di

non tener conto dell' immissione del momento estetico nel suo discorso pubblico e questo non tanto per scimmiettare in chiave "politicamente corretta" le liturgie dei fascismi e dei totalitarismi che vollero servirsi dell'arte per edificare la *Gesamtkunstwerk* delle loro megamacchine totalitarie ma per dare sfogo all'insopprimibile bisogno dell'uomo di accedere, sia a livello della sfera privata che di quella pubblica, ad una dimensione estetica, una dimensione estetica che in virtù della sua intima tensione a sintetizzare le varie pulsioni economiche, sociali, etiche e politiche dell'uomo costituisce quella vera e propria "materia oscura" su cui si edificano e mantengono le Repubbliche e le *Res publicae* e la loro "promessa della felicità".

Sotto questo punto di vista, l'insegnamento che promana dal Novecento è uno negativo, l'orrore dei regimi totalitari che vollero servirsi dell'arte per edificare la *Gesamtkunstwerk* della megamacchina totalitaria in seguito alla quale "scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie"⁹⁵ - orrore che oggi trova una sua nuova rappresentazione, anche se non dichiaratamente ed ideologicamente omicida come nei fascismi del Novecento, nella disperante attuale fase postdemocratica dominata dal turbocapitalismo finanziario dove "la terra interamente illuminata splende all'insegna di trionfale sventura"⁹⁶ e uno positivo, il manifestarsi, anche

dominio. Se invece insisterà con sterile accademismo ad esaltare la sua libertà intesa come assenza di dominio contrapposta alla libertà "liberale" intesa come assenza di costrizione ma in un quadro giudicato - con stolido ed irresponsabile ottimismo - anche se non completamente soddisfacente, di consolidata e realizzata democrazia, non solo si condannerà al ruolo di puro gioco accademico di archeologia del pensiero politico ma metterà anche in ridicolo la più che bimillenaria tradizione della filosofia politica occidentale, che di tutto può essere accusata tranne di non aver manifestato costantemente la volontà di puntare con spietato realismo gli occhi sull'essenza del "momento politico" e non sulle sue manifestazioni epifenomeniche).

⁹⁵ Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, p. 22.

⁹⁶ Max Horkheimer, Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 11.

se sovente in forme regressive e politicamente criminali, dell'insopprimibile bisogno dell'uomo di accedere comunque e ad ogni costo ad una dimensione estetica. La sfida etica e politica del prossimo millennio sarà l'edificazione di *Res publicae* basate e costruite sulla soddisfazione di questa pulsione estetica senza (e per non) ricadere negli orrori totalitari del secolo che ci appena lasciato e per non continuare ad essere illuminati dal sole nero dei postdemocratici orrori dal "cuore di tenebra" del nuovo appena iniziato.⁹⁷

⁹⁷ Nella sua *Teoria estetica*, Adorno assegna all'arte l'ingrato ruolo di evidenziare la frustrazione che sempre si accompagna all'utopia e, al tempo stesso, l'impossibilità di poterne fare a meno ("poiché per l'arte l'utopia, ciò che ancora non è, è velata di nero, l'arte stessa resta, con tutta la mediazione, ricordo, ricordo del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile; resta cioè qualcosa come il risarcimento immaginario di quella catastrofe che è la storia del mondo, resta la libertà che sotto la signoria della necessità non è divenuta reale e di cui è incerto se lo diverrà" [T.W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1975, p.194]) ed è in quest'ambito di catastrofe storico-cosmica che, riprendendo l'espressione da Stendhal, Adorno definisce l'arte come "promessa della felicità": "L'esperienza estetica è l'esperienza di qualcosa che lo spirito non avrebbe in anticipo né dal mondo né da se stesso; una possibilità, promessa dalla propria impossibilità. L'arte è la promessa della felicità: una promessa che non viene mantenuta" (*Ibidem*). Il presente scritto, pur in debito con la Scuola di Francoforte e con la Teoria critica, assegna però al "momento estetico" un ruolo non solo di disperata segnalazione dell'utopia ma, bensì, anche di vero e proprio "motore" della storia e di mutamento politico-sociale, una possibilità già adombrata, anche se ormai con profonda sfiducia nelle possibilità umane di generare una reale dialettica positiva, in *Dialettica dell'illuminismo*, dove la natura di "materia oscura", magica e primigenia dell'arte viene direttamente collegata con le sue potenzialità di messa in crisi del capitalismo e della sua ideologia borghese: "Col progresso dell'illuminismo solo le opere d'arte genuine hanno potuto sottrarsi alla semplice imitazione di ciò che è già. L'antitesi corrente di arte e scienza, che le separa fra loro come "settori culturali", per renderle entrambe, come tali, amministrabili, le fa trapassare alla fine, proprio nella loro qualità di opposti, in virtù delle loro stesse tendenze, l'una nell'altra. La scienza, nella sua interpretazione neopositivistica, diventa estetismo, sistema di segni assoluti, privo di ogni intenzione che lo trascenda: diventa, insomma, quel "gioco" in cui i matematici hanno fieramente affermato da tempo risolversi la loro attività. Ma l'arte della riproduzione integrale si è votata, fin dalle sue tecniche, alla scienza positivista. Essa diventa, infatti, mondo ancora una volta, duplicazione ideologica, docile riproduzione. La separazione di segno e immagine è inevitabile. Ma se è ipostatizzata con ingenuo compiacimento, ognuno dei due principi isolati tende alla distribuzione della verità. L'abisso che si è aperto in questa separazione, è stato individuato e trattato dalla filosofia nel rapporto di intuizione e concetto, e a più riprese, ma invano, essa ha

cercato di colmarlo: essa è definita, anzi, proprio da questo tentativo. Per lo più, è vero, essa si è messa dalla parte da cui prende il nome. Platone ha bandito la poesia con lo stesso gesto con cui il positivismo bandisce la dottrina delle idee. Con la sua arte celebrata Omero non ha compiuto riforme pubbliche o private, non ha vinto una guerra o fatto una sola scoperta. Non ci risulta che un folto stuolo di seguaci lo abbia onorato ed amato. L'arte deve ancora provare la sua utilità. L'imitazione è proscritta da lui come dagli ebrei. Ragione e religione mettono al bando il principio della magia. Anche nel distacco dalla realtà, nella rinuncia dell'arte, esso rimane disonorante; chi lo pratica è un vagabondo, un nomade sopravvissuto, che non troverà mai patria fra coloro che sono divenuti stabili. Non si deve più influire sulla natura assimilandosi ad essa, ma bisogna dominarla col lavoro. L'opera d'arte ha ancora in comune con la magia il fatto di istituire un cerchio proprio e in sé concluso, che si sottrae al contesto della realtà profana, e in cui vigono leggi particolari. Come il primo atto del mago nella cerimonia era quello di definire ed isolare, da tutto il mondo circostante, il luogo in cui dovevano agire le forze sacre, così, in ogni opera d'arte, il suo ambito si stacca nettamente dalla realtà. Proprio la rinuncia all'azione esterna, con cui l'arte si separa dalla simpatia magica, ritiene tanto più profondamente l'eredità della magia. Essa mette la pura immagine a contrasto con la realtà fisica, di cui l'immagine riprende e custodisce gli elementi. È nel senso dell'opera d'arte, nell'apparenza estetica, essere ciò a cui dava luogo, nell'incantesimo del primitivo, l'evento nuovo e tremendo: l'apparizione del tutto nel particolare. Nell'opera d'arte si compie ancora una volta lo sdoppiamento per cui la cosa appariva come alcunché di spirituale, come estrinsecazione del *mana*. Ciò costituisce la sua "aura". Come espressione della totalità, l'arte pretende alla dignità dell'assoluto. Ciò indusse, a volte, la filosofia ad assegnarle il primato sulla conoscenza concettuale. L'arte comincia, secondo Schelling, dove il sapere pianta l'uomo in asso. Essa è per lui il 'modello della scienza, e dove è l'arte, la scienza deve ancora arrivare' [*Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*, parte V, in *Werke, Erste Abteilung*, II, p. 623]. La separazione di immagine e segno viene, secondo la sua dottrina, 'interamente abolita da ogni singola rappresentazione artistica' [*Werke, Erste Abteilung*, II, p. 626] . A questa fiducia nell'arte il mondo borghese fu disposto solo di rado. Quando pose dei limiti al sapere, ciò non avvenne, di regola, per far posto all'arte, ma alla fede. Con cui la religiosità militante della nuova età - Torquemada, Lutero, Maometto - ha preteso di conciliare spirito e realtà. Ma la fede è un concetto privativo: si distrugge come la fede, se non espone continuamente il suo contrasto col sapere e la sua concordia con esso. Dovendo fare assegnamento sui limiti del sapere, è limitata anch'essa. Il tentativo della fede, nel protestantesimo, di trovare il principio trascendente della verità, senza il quale non c'è fede, come nella preistoria, direttamente nella parola, e di restituire a questa il suo potere simbolico, è stato pagato con l'obbedienza alla lettera, e non certo alla lettera sacra. Restando sempre legata al sapere, in un rapporto ostile o amichevole, la fede perpetua la separazione nella lotta per superarla: il suo fanatismo è il segno della sua falsità, l'ammissione oggettiva che credere *solo* significa già non credere *più*. La

cattiva coscienza è la sua seconda natura. Nella segreta coscienza del difetto da cui è fatalmente viziata, della contraddizione che le è immanente, di voler fare un mestiere della conciliazione, è il motivo per cui ogni onestà soggettiva dei credenti è sempre stata irascibile e pericolosa. Gli orrori del ferro e del fuoco, controriforma e riforma, non furono gli eccessi, ma la realizzazione del principio della fede. La fede si mostra continuamente dello stesso stampo della storia universale a cui vorrebbe comandare; diventa anzi, nell'epoca moderna, il suo strumento favorito, la sua astuzia particolare. Inarrestabile non è solo l'illuminismo del secolo decimottavo, come è stato riconosciuto da Hegel, ma, come nessuno meglio di lui ha saputo, il movimento stesso del pensiero. Nella conoscenza più infima, come ancora nella più alta, è implicita quella della sua distanza dalla verità, che fa dell'apologeta un mentitore. La paradosia della fede degenera infine nella truffa, nel mito del ventesimo secolo, e la sua irrazionalità in un dispositivo razionale in mano agli assolutamente spregiudicati, che guidano la società verso la barbarie". [Max Horkheimer, Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., pp. 26-29]. Quando affermiamo che le Repubbliche e le *Res publicae* sono (e devono essere) ancorate ad una "dimensione estetica" che sta a garanzia di quella "promessa di felicità" senza la quale viene svilito e prostituito il concetto stesso di democrazia, vogliamo assegnare all'utopia un ruolo progressivo che, a nostro parere, può essere possibile solo innervandola del "momento estetico" che, al contrario di un'utopia vissuta regressivamente, agisce *hic et nunc* nel vissuto personale e sociale, rimettendo, insomma, l'utopia "con i piedi per terra" (un momento estetico che però - al contrario che in Adorno - non può essere considerato, quasi come novella città di Dio, solo antagonista della storia, né può privarsi - come erroneamente suggerisce Adorno - della tensione verso la *Gesamtkunstwerk*, snodo costitutivo della natura "sacra" - fondante per Adorno stesso - dell'arte e del suo rapporto dialettico con la dimensione storica, non solo legata alla contemporaneità che vide nascere il termine: "Sotto il verecondo involucro della *cronique scandaleuse* dell'Olimpo si era già sviluppata la dottrina della mescolanza, della pressione e dell'urto degli elementi, che si stabilì ben presto come scienza e ridusse i miti a creazione della fantasia. Con la netta separazione di scienza e poesia la divisione del lavoro, già operata per loro mezzo, si estende al linguaggio. Come segno, la parola passa alla scienza; come suono, come immagine, come parola vera e propria, viene ripartita fra le varie arti, senza che si possa più ripristinare mediante la loro addizione, sinestesia o "arte totale" " [M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p.26]). Un "rovesciamento" dell'utopia che qualora operato in chiave immanentistica è il vettore principe delle spinte antitotalitarie e libertarie, quando invece si traduce in pseudomitologie è la via maestra verso il totalitarismo. Come è del resto dimostrato dai due autori del Novecento che, da sponde avverse, vollero innervare la politica e la filosofia del "momento estetico", contestando "lo stato delle cose" delle moderne democrazie rappresentative. I due autori che diedero il maggiore contributo in questa direzione furono Martin Heidegger ed Hannah Arendt (mentre il maggior avversario di questa linea "estetizzante" fu indubbiamente il giuspubblicista cattolico e fascista

Carl Schmitt, secondo il quale le categorie della politica moderna non sono altro che le categorie teologiche secolarizzate e nella cui teologia politica assume importanza centrale il concetto, di derivazione paolina, di *katechon*, cioè di ritardatore dell'Anticristo, che tradotto nella realtà politica moderna, è tutto quello che si oppone al mondo sorto dall'illuminismo e dalla rivoluzione francese. Come si vede, un'impostazione anti *Vita Activa*, anti estetizzazione della politica e con un'interna insanabile tensione fra la sua esplicita adesione alla politica nazista - denotata da una *Gesamtkunstwerk* totalitaria che necessitava l'estetizzazione della passività delle masse estatiche in adorazione del Führer - ed il suo intimo sentire cattolico-romano per il quale la Chiesa romana - cfr. Carl Schmitt *Cattolicesimo romano e forma politica*, Bologna, Il Mulino, 2010 - è quella istituzione che ha saputo unire le necessarie doti di elasticità e prudenza politica con la capacità di esercitare quell'*auctoritas* che le deriva dal suo ruolo di essere l'unico rappresentante in terra della trascendenza, unito al fatto di essere, su un piano storico mondano, l'erede dell'universalismo dell'impero romano e della tradizione giuridica della Città Eterna. E' ovvio che solo in una organizzazione politico-sociale che sapesse riprendere questi tratti medievali della Chiesa nell'esercizio del potere, il ruolo frenatore del *katechon* poteva essere concepibile ed è altrettanto ovvio che in una società come quella nazista che si presenta, semmai, con i tratti dell'Anticristo in ragione del fatto di non esercitare alcuna prudenza politica e di non riconoscere alcun limite giuridico al suo potere totalitario/estatico/estetizzante, il tentativo di Carl Schmitt di divenire l'ideologo del nuovo ordine nazista, cioè di tramutare l'Anticristo nel suo avversario e opposto *katechon*, fosse destinato al più totale fallimento), ma con esiti diametralmente opposti. Da una parte non solo un appoggio diretto al nazionalsocialismo ma anche, attraverso i nuovi miti della "terra, cielo, uomini, immortali", anche il rincrudimento ed occultamento dell'alienazione capitalistica (mentre in Nietzsche, il precursore e primo architetto del progetto dell'estetizzazione politica e padre nobile delle avanguardie artistiche, il mito del superuomo faceva chiaramente emergere come in un negativo fotografico la volontà di potenza illimitata che anima il sistema capitalista e, proprio per questo giocare a carte scoperte, la dialettica della sua estetizzazione politica comprende sia la tesi fascista che la sua antitesi libertaria, una dialettica esattamente rispecchiata dalle avanguardie storiche, coinvolte, da parte futurista, pesantemente con il fascismo, e su un piano più generale, risucchiate nel mito di una *Gesamtkunstwerk* che troverà il suo cinico interprete sul piano politico con il totalitarismo fascista e comunista), dall'altro, attraverso l'esaltazione di una *Vita Activa*, che secondo la Arendt sarebbe stata una condizione esistenziale realmente vissuta nell'antica polis greca, la faticosa costruzione di un nuovo ideale regolativo della vita pubblica che prendeva radicalmente le distanze da una visione delle liberaldemocrazie vissute solo in chiave contrattualistica e di una libertà vista solo come assenza di costrizione. Un "mito della polis", quello di Hannah Arendt, che, magari con un'operazione filologicamente spericolata ma esteticamente densa e pregnante, precorreva ed interpretava al meglio l'ideale dell'odierno repubblicanesimo della libertà vista come assenza di dominio e

capacità di autoprogettarsi all'interno di una comunità politica fortemente coesa e dinamica (coesa nei suoi obiettivi politici ma non in una esclusivistica protezione del mito delle proprie origini: operazione questa molto cara ai fascismi storici ed oggi anche molto cara, con qualche riverniciatura da parte del neoconservatorismo, ai cosiddetti comunitaristi). Al netto di tutte le mitologie (ci riferiamo, è ovvio, anche a quelle arendtiane ma, soprattutto, a quelle di occultamento della natura sempre più strettamente ferocemente oligarchica - e, *in ultima analisi*, omicida a livello individuale e/o sociale per le grandi masse non capitaliste - dell'attuale fase della poliarchia postdemocratica), è stato questo il percorso critico sull'estetizzazione della politica che alla luce di un rinnovato materialismo dialettico innervato di storicismo assoluto ha ispirato questa prima riflessione neorepubblicana sui rapporti fra arte e totalitarismo e che guiderà i successivi che seguiranno.

Full fadom five thy Father lies,
Of his bones are Corall made:
Those are pearles that were his eies,
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a Sea-change
Into something rich, & strange:
Sea-Nymphs hourly ring his knell.
ding-dong.
Harke now I heare them, ding-dong, bell.

William Shakespeare, *Ariel's Song* (*The Tempest*, Act 1, Scene 2)

IV COLOQUIO “ TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO MUNDO IBEROAMERICANO” - COIMBRA 1, 2, 3 DE OUTUBRO DE 2007

MASSIMO MORIGI

GESAMTKUNSTWERK RES PUBLICA*

*Questa lezione del paper *Aesthetica Fascistica II, Gesamtkunstwerk Res Publica*, presentato nell'ottobre del 2007 a Coimbra, è pienamente giustificata dalla strana combinazione delle sue insufficienze di origine e della sua analisi apparentemente profetica sull'attuale fase turbo-capitalistica, in cui le morenti democrazie si tramutano malignamente in autoritarie e criptofasciste postdemocrazie (come mostrano le ultime vicende politiche italiane col governo Monti e, come, in forma ancora più plastica e drammatica, si vede con la tragedia del popolo greco; un'azione di distruzione, quella verso il popolo greco, che se fosse compiuta *manu militari* da qualche dittatorello non facente parte dell'UE avrebbe immediatamente scatenata una guerra di reazione da parte delle potenze occidentali con successivo giudizio davanti ai tribunali internazionali del dittatorello stesso, mentre, siccome la perdizione del popolo greco è stata decisa per soddisfare gli interessi della Germania e del turbo-capitale finanziario, il tutto viene rubricato dai mezzi di distrazione di massa come una dolorosa vicenda, magari frutto della cecità politica della cancelliera tedesca o della burocrazia europea e non, come dovrebbe essere, se s'impiegasse un minimo di onestà intellettuale, un crimine contro l'umanità portato avanti con mezzi non militari ma economici). Analisi in realtà molto piatta e di buon senso ma che almeno umilmente accettava di essere guidata dai giganti sulle cui spalle ci si era limitati a salire. Ovvio dire che un rinnovato repubblicanesimo che voglia uscire dall'attuale stato di sterile dibattito accademico storico-filologico sulle sue origini ed indicare una via d'uscita dall'attuale stato delle cose poliarchico-postdemocratico a guida turbo-capitalistica di morte della democrazia debba almeno dimostrare eguale umiltà verso tutta la migliore tradizione filosofica e filosofico-politica occidentale di liberazione dell'uomo. E inutile aggiungere che questo rinnovato repubblicanesimo dovrà fare ammenda anche di molte di quelle pecche rappresentate in questo paper. Ma delle quali si omette una pur minima indicazione sia perché la loro scoperta è continua e sempre in evoluzione anche per l'autore stesso e, soprattutto, perché questo continuo cercare e rettificare costituisce forse l'elemento più importante per una reale *Vita Activa*, in cui il perdono che ci viene concesso per le nostre azioni e le sue irreversibili ed imprevedibili conseguenze, questo paper compreso, è l'elemento più importante per poter ogni volta ricominciare, riscrivere le narrazioni e conferire così senso alla vita dello *zoon politikon* e della *polis*; una eterna riscrittura individuale e collettiva che costituisce l'orizzonte della vera azione di liberazione contro i decreti apparentemente inappellabili, ma invece sempre continuamente ridiscussi e rovesciati, di ogni potere autoritario e del destino apparentemente mortale dell'uomo ma invece sicuramente immortale attraverso l'incessante suo agire

generatore dei suoi eterni simboli e narrazioni. Questa riscrittura di *Aesthetica Fascistica II* del febbraio 2012 è quindi dedicata all'oggi martire ma immortale popolo greco.

Salite in autocarro aeropoeti e via che si va finalmente a farsi benedire dopo tanti striduli fischi di ruote rondini criticomani lambicchi di ventosi pessimismi

Guasto al motore fermarsi fra Italiani ma voi voi ventenni siete gli ormai famosi renitenti alla leva dell'Ideale e tengo a dirvi che spesso si tentò assolvervi accusando l'opprimente pedantismo di carta bollata burocrazie divieti censure formalismi meschinerie e passatismi torturatori con cui impantanarono il ritmo bollente adamantino del vostro volontariato sorgivo a mezzo il campo di battaglia

Non vi grido arrivederci in Paradiso che lassù vi toccherebbe ubbidire all'infinito amore purissimo di Dio mentre voi ora smaniate dal desiderio di comandare un esercito di ragionamenti e perciò avanti autocarri Urbanismi officine banche e campi arati andate a scuola a questi solenni professori di sociologia formiche termiti api castori

Io non ho nulla da insegnarvi mondo come sono d'ogni quotidianismo e farò di una aeropoesia fuori tempo spazio I cimiteri dei grandi Italiani slacciano i loro muretti agresti nella viltà dello scirocco e danno iraconde scintille crepitano impazienze di polveriera senza dubbio esploderanno esplodono morti unghiuti dunque autocarri avanti

Voi pontieristi frenatori del passo calcolato voi becchini cocciuti nello sforzo di seppellire primavera entusiaste di gloria ditemi siete soddisfatti d'aver potuto cacciare in fondo fondo al vostro letamaio ideologico la fragile e deliziosa Italia ferita che non muore

Autocarri avanti e tu non distrarti raggomitola il tuo corpo ardito a brandelli che la rapidità crudele vuol sbalestrarti in cielo prima del tempo

Scoppia un cimitero di grandi Italiani e chiama Fermatevi fermatevi volantisti italiani aveva bisogno di tritolo ve lo regaliamo noi ve lo regaliamo noi noi ottimo tritolo estratto dal midollo dello scheletro

E sia quel che sia la parola ossa si sposi colla parola possa con la rima vetusta frusti le froge dell'Avvenire accese dai biondeggianti fieni di un primato

Ci siamo finalmente e si scende in terra quasi santa

Beatitudine scabrosa di colline inferocite sparano

Vibra a lunghe corde tese che i proiettili strimpellano la voluttuosa prima linea di combattimento ed è una tuonante cattedrale coricata a implorare Gesù con schianti di petti lacerati

Saremo siamo le inginocchiate mitragliatrici a canne palpitanti di Preghiere

Bacio ribaciare le armi chiodate di mille mille mille cuori tutti traforati dal veemente oblio eterno

“Fiat ars - pereat mundus” , dice il fascismo, e, come Marinetti ammette, vuole la guerra per fornire gratificazione estetica a un modo di percepire che è stato cambiato dalla tecnologia. Questo è evidentemente la conseguenza finale dell'arte per l'arte. L'umanità che nei tempi di Omero era oggetto della contemplazione degli dei olimpici ora lo è per se stessa. La sua autoalienazione ha raggiunto un tale grado che può vivere la sua autodistruzione come un piacere estetico di prim'ordine. Questa è la situazione della politica che il fascismo ha reso estetica. Il comunismo risponde politicizzando l'arte.

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*

Filippo Tommaso Marinetti, *Quarto d'ora di poesia della "X MAS" (musica di sentimenti)*

Terminato da Marinetti poche ore prima della morte, avvenuta a Bellagio (Como) il 2 dicembre 1944, il *Quarto d'ora di poesia della "X MAS"* (*musica di sentimenti*), ci appare col suo "Bacio ribaciare le armi chiodate di mille mille mille cuori tutti/traforati dal veemente oblio eterno" come l'estremo congedo dalla scena della storia di quella parte del fascismo che aveva creduto nella fine dello stato liberale e nel successivo ventennio come ad un'autentica esperienza rivoluzionaria, una rivoluzione, per intenderci, non sulla falsariga di una "rivoluzione conservatrice" (che invece fu la forma propria e definitiva, con l'aggiunta del totalitarismo, del fascismo) ma bensì decisa a volgere le spalle alla tradizione per proiettarsi verso una lirica modernità. E se in questa modernità "la guerra sola igiene del mondo" rappresentava l'*ubi consistam* della *Weltanschauung* futurista (da questo punto di vista le aspettative verso il fascismo di questa avanguardia politico-letteraria non andarono certo deluse), il *Quarto d'ora di poesia* è anche il segno della consapevolezza dell'inequivocabile fallimento fascista di estetizzare la politica, estetizzazione della politica che fu anche la vera chiave di volta nel "progetto futurista" di collaborazione/osmosi col fascismo giunto al potere. Una collaborazione/osmosi - che poi negli ultimi atti del regime andrà sempre più affievolendosi - che Benjamin, nella parte finale dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ha completamente smarrito a favore di una identificazione *tout court* fra futurismo e fascismo⁹⁸ (Benjamin qui intese il fascismo solo come momento di pura reazione e non come il contraddittorio contenitore politico di tutte le pulsioni antiilluministe e irrazionaliste - perciò pure di sinistra e avanguardiste) e nella quale il *Fiat ars - pereat mundus* non va inteso, contrariamente a quanto Benjamin giudicava, unicamente come il disvelamento delle pulsioni reazionarie del fascismo sotto il segno dell'estetizzazione della politica ma rappresenta anche la teleologia di tutte le avanguardie europee tese a tutto sacrificare pur di giungere alla fusione fra arte e vita (mentre il fascismo non si accontentò di una trasfigurazione artistica ma intendeva

⁹⁸ Sul fallimento del progetto futurista di egemonizzare la cultura fascista e sull'errore di identificare il fascismo politico con le spinte libertarie futuriste, fondamentale C. Salaris, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

annullare la vita e la personalità individuale nel momento politico-totalitario).⁹⁹

Una identificazione fra futurismo e fascismo che, se da un lato, non rende giustizia dell'alterità dei propositi dei futuristi e di Marinetti rispetto al fascismo, dall'altro risulta pure parziale nei riguardi dei rapporti del fascismo con la modernità artistica e letteraria, che non furono limitati solo al futurismo ma che, per oltre il primo decennio del regime, furono dal fascismo attivamente cercati e coltivati, riservando al futurismo il ruolo della pubblica certificazione dell'origine rivoluzionaria del regime, un inizio che, per quanto frutto di una elaborazione mitologica delle origini, faceva certamente gioco nei primi anni di consolidamento della dittatura.

Una dittatura la quale si rese subito conto che se voleva aspirare a durare doveva assolutamente cercare di incanalare nel suo alveo tutte quelle forze intellettuali ed artistico-letterarie che erano state ostili ed estranee allo stato liberale ma che non per questo esprimevano un rifiuto della modernità. In altre parole, Mussolini era ben deciso a non ripetere l'errore che aveva minato alle fondamenta l'Italia giolittiana, l'assoluta indifferenza dello stato verso il momento intellettuale per concentrarsi solo verso quelli che oggi noi chiameremmo i problemi strutturali (lo sviluppo industriale in un quadro interno di libera competizione fra le forze economico-sociali). Il risultato era stato un'assoluta ostilità degli intellettuali verso lo stato liberale, ostilità che sarebbe stata uno dei fattori decisivi per il suo tramonto.

Successore dello stato liberale e fermamente determinato a crearsi un consenso su tutte quelle forze che avevano contribuito alla sua fine (escluse quelle socialiste, ovviamente), i primi anni del regime di Mussolini saranno segnati dal tentativo non tanto di creare uno stato totalitario ma bensì di esercitare verso queste un'egemonia di fatto, intesa in senso gramsciano.

⁹⁹ Sulle analogie (e sui rapporti) fra le avanguardie artistiche del Novecento e le pulsioni modernizzanti che furono patrimonio anche del fascismo cfr. A. Hewitt, *Fascist Modernism, Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 1993.

Ecco allora che, per stare nel campo dell'arte, nell'anticamera del dittatore vedremo passare non solo i futuristi (i quali, a buon ragione, potevano vantare il merito di "precursori" del fascismo) ma anche novecentisti, strapaesani, esponenti della pittura metafisica, astrattisti e via dicendo. E non bisogna pensare che tutto questo affollamento nella suprema stanza del potere fosse il frutto del classico saltare sul carro del vincitore, perché questo carro era stato appunto faticosamente costruito da quella gran parte dell'intellettualità che ora spingeva e faceva a gomitate di fronte al dittatore. Si trattava, in altre parole, non tanto di prostrarsi di fronte al dittatore, ma più semplicemente di andare a reclamare di fronte al proprio superiore (Mussolini) i dividendi della riuscita impresa (la morte dello stato liberale e l'instaurazione della dittatura).

I primi anni della dittatura mussoliniana non potevano quindi che tenere conto di questa sincera (ed allo stesso tempo assai interessata) volontà di condivisione delle sorti del regime. Era pertanto da escludere a breve l'edificazione di uno stato totalitario, il cui risultato immediato non sarebbe stato altro che introdurre all'interno del regime tutte quelle violente e mutualmente contraddittorie volontà di partecipazione che al momento risultavano assai più utili nel loro anarchico ed indisciplinato manifestarsi attraverso una libera e darwinistica competizione di fronte all'autocrate e non ricorrendo ad un loro casermesco inquadramento.

Questo sul piano delle arti significò non solo che inizialmente non era possibile affrontare il problema di un'arte di stato (perché ciò avrebbe comportato scegliere una corrente artistica scontentando tutte le altre) ma anche che, per quanto possibile, tutte le forme artistiche andavano sostenute e sovvenzionate (questo, a scanso di equivoci, purché la libertà di ricerca formale non fosse accompagnata da una eguale libertà contenutistica).

Visto con gli occhi non ottenebrati dalla partigianeria e con l'immeritato distacco che ci viene dal considerare vicende ormai trascorse da molti anni, è evidenza storica che il rinvio della costruzione della megamacchina totalitaria¹⁰⁰ (verso la quale spingevano e la biografia politica del dittatore

¹⁰⁰ I. Golomstock, *Arte totalitaria: nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano, Leonardo Editore, 1990.

ed anche le sue più intime pulsioni) a favore di un autoritario mecenatismo di stato non risultò del tutto negativo per l'arte italiana.

Dal punto di vista degli artisti, costretti nel vecchio stato liberale ad essere totalmente esposti alle forze del libero mercato e quindi sovente a fare letteralmente la fame, l'essere inquadrati sindacalmente ed essere inseriti nello stato corporativo - potendo così accedere a commesse di stato e/o di partito o comunque usufruire di un contesto relazionale fortemente orientato all'acquisto delle loro opere - costituì in molti casi un drammatico miglioramento nelle condizioni di vita.¹⁰¹ Ma sarebbe del tutto errato limitarsi a considerare unicamente il miglioramento della vita materiale di molti artisti perché l'incontro/egemonia del regime con l'arte generò - almeno fino a quando non avvenne la sua ultima ed ineluttabile evoluzione nel totalitarismo - esiti che furono sicuramente non banali sul piano espressivo e che racchiudono anche potenzialità euristiche per la comprensione delle odierne società poliarchiche e postdemocratiche, in cui il "momento" dell'estetizzazione non è affatto scomparso ma è stato traslato dallo spazio pubblico al turbocapitalismo finanziario.¹⁰²

Quello che cioè si vuol qui sostenere è che se l'estetizzazione della politica così come fu effettuata dal regime fascista e nella quale l'arte rivestì un ruolo - come vedremo - non secondario fu certamente un'esperienza negativa e che, in ultima istanza, non poteva non evolvere verso il totalitarismo (estrema devianza dell'estetizzazione della politica, che invece che produrre un atto creativo totale, come avrebbero voluto le avanguardie, genera il suo simmetricamente contrario negativo fotografico dell'asservimento allo stato totalitario), certamente l'assenza di un qualsiasi momento estetico nelle cosiddette liberaldemocrazie è altrettanto

¹⁰¹ M. S. Stone, *The State as Patron: Making Official Culture in Fascist Italy*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1997, p. 216.

¹⁰² Una analogia fra l'attuale fase postdemocratica ed il fascismo che nel 2007 poteva sembrare azzardata e che oggi nel febbraio 2012 per chiunque non voglia cedere a schiocchi paracosmi può sembrare addirittura banale. Per un'analisi più approfondita dell'intima costituzione autoritaria e, in ultima analisi, fascista della postdemocrazia poliarchica a guida turbo-capitalistica delle cosiddette democrazie occidentali, si rimanda volentieri all'analisi già svolta in *Æsthetica Fascistica I*.

un fatto negativo, una negatività in cui l'indicazione per una "politicizzazione dell'arte" che secondo Benjamin avrebbe dovuto essere la riserva di caccia esclusiva del socialismo sovietico e di tutti i futuri regimi che a questo si sarebbero ispirati (mentre più propriamente una vera "politicizzazione dell'arte" fa parte di una dialettica intrinsecamente libertaria e di eversione di ogni forma di totalitarismo), non può essere certo considerata una risposta non fosse altro perché le rivoluzioni rosse hanno prodotto, al di là della non secondaria conseguenza dell'eliminazione di ogni forma di libertà pubblica e privata, una accentuazione del momento auratico, accentuazione che storicamente si è manifestata non attraverso creazioni artistiche ma attraverso la sacralizzazione del potere politico (mentre oggi in "liberaldemocrazia" si assiste alla sacralizzazione del momento finanziario).¹⁰³

¹⁰³ Se è di tutta evidenza che nelle liberaldemocrazie si è assistito progressivamente alla totale scomparsa di una estetizzazione della politica e della sfera pubblica genericamente intesa, è altrettanto fuor di dubbio che la maniacale e parossistica prevalenza della finanza (non dell'economia perché la vita dei produttori e le condizioni di produzione sono da un lato cadute - tranne pochissime eccezioni - nel più completo discredito, trascuratezza e sciatteria nel pubblico dibattito e nell'insignificanza anche dal punto di vista *effettuale* - e non solo della sua rappresentazione simbolica e culturale nella discussione pubblica - del capitale prodotto perché l'economia reale genera oggi solo 1/6 del valore rispetto a quello puramente finanziario) sulla politica e sulle attività direttamente produttive, configura, *de facto*, una estetizzazione e/o sacralizzazione della stessa. Questa ha raggiunto livelli così sfacciati, impudenti e volgari da chiedersi cosa ci stia a fare una democrazia se non a certificare stancamente e burocraticamente l'ineluttabile dittatura (e sacralizzazione veramente, questa sì, auratica) della finanza. A meno di non voler soggiacere a questo nuovo Moloch finanziario, si impone quindi una totale conversione ad U culturale - e politica - da parte della sinistra (ma sarebbe ancor meglio dire, si impone una vera e propria *rifondazione politica*), un radicale *revirement* che sappia auraticamente unire in sintesi dialettica il momento economico-produttivo con un rinnovato senso arendtiano della *Vita Activa*. In altre parole, stiamo parlando di un repubblicanesimo che sappia far tesoro del magistero e dei tesori - al momento scioccamente e vilmente perduti - di Karl Marx e di Hannah Arendt, che sappia operare una sintesi "poietica" fra l'*homo laborans/faber* e lo *zoon politikon*. Solo attraverso questa prospettiva di riappropriazione/esproprio auratico ai danni del capitale finanziario turbo-capitalitistico e di *ri-estetizzazione* dei reali momenti produttivi della società (siano questi di natura prettamente materiale come nell'economia o di natura simbolica come nella cultura e nella politica), potremo dire di avere veramente messo una prima pietra per l'edificazione di un autentico

La mostra del decennale della rivoluzione fascista del 1932 rappresenta forse il culmine di quei momenti espressivo-estetici di alto valore e di sacralizzazione del potere fascista.¹⁰⁴ Per l'allestimento della mostra, assumendo una decisione assai rischiosa ma che alla fine si rivelò vincente, Mussolini decise che era necessario ricorrere anche al linguaggio delle avanguardie artistiche, il solo in grado di garantire una partecipazione intensa, emotiva e coinvolgente all'evento. L'organo ufficiale del partito vantò l'impiego di una "schiera di artisti dell'avanguardia" e la mostra come disse Mussolini fu "estremamente moderna e ... audace, senza la malinconica raccolta di passati stili decorativi."¹⁰⁵ Un'audacia che ancor prima di entrare, doveva essere percepita dal visitatore attraverso la rinnovata facciata del Palazzo delle esposizioni di Roma dove si teneva la mostra. Gli architetti razionalisti Adalberto Libera e Mario De Renzi vollero infatti che la vecchia facciata del palazzo fosse interamente nascosta da una immensa parete metallica e che questa fosse frontalmente ritmata da quattro giganteschi fasci di venticinque metri di altezza sempre metallici e che ai due estremi della stessa fossero poste due imponenti X, ancora metalliche ed alte sei metri.

Si trattava di un assolutamente impegnativo *incipit* ma i momenti espositivi che sarebbero seguiti a questo shock estetico-emotivo si sarebbero mostrati assolutamente all'altezza di quanto esibito all'entrata. La sala del 1922 voleva simboleggiare la lotta fra il caos e il principio ordinatore rappresentato dal fascismo e l'architetto razionalista Giuseppe

repubblicanesimo che non si limiti a rimirare con occhio archeologico le sue passate glorie del mondo classico o dell'inizio dell'epoca moderna (benissimo Machiavelli ma c'è stato "anche" Marx, anzi Marx non sarebbe comprensibile senza Machiavelli e la tradizione della filosofia politica naturalistica iniziata con Aristotele e proseguita nell'evo moderno da Machiavelli trova la sua massima e più compiuta espressione nel rivoluzionario e filosofo di Treviri) e che affronti con coraggio e con creatività quelle tradizioni politiche di liberazione dell'uomo che una piatta e sciocca esegesi neorepubblicana vorrebbe ancora tenere artificiosamente lontane da sé.

¹⁰⁴ M. S. Stone, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1998, pp. 129-176.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 141.

Terragni, cui era stata affidata la realizzazione di questa sala, pur non essendo un futurista, ne tenne ben presente la lezione nell'intimo dinamismo delle soluzioni adottate che rappresentavano un felice compromesso nella dialettica astrattismo/figurativismo. L'entrata alla sala era stata volutamente intesa per ingenerare un fortissimo shock negativo al visitatore fervente fascista. La prima cosa che questi doveva infatti notare erano autentici vessilli e bandiere dei dissolti partiti sovversivi. Ma l'angoscia così suscitata veniva immediatamente dissipata dall'immediata osservazione che questi simboli sovversivi stavano appesi al soffitto in virtù di fascistissimi pugnali dai quali erano trafitti.

Il culmine espressivo della sala del 1922 era però la parete denominata *Adunate*. Nella parte inferiore della parete erano rappresentate tre eliche d'aereo la cui immagine era composta dalle foto delle adunate di massa. Il resto della parete era infine ricoperto da una marea di mani in rilievo aperte nel saluto romano, a suggerire che il fascismo (saluto romano) promanava direttamente dal dinamismo delle masse, le eliche d'aereo composte con le foto delle adunate (la realtà ed anche il giudizio che Mussolini aveva delle masse, lo sappiamo, era diametralmente opposto ma qui non a caso siamo di fronte ad un tipico caso di arte totalitaria, cioè ad una rappresentazione esattamente opposta a quella che è la realtà).

Le critiche da parte fascista spesso entusiastiche a questa sala non riuscivano però a celare un elementare quanto imbarazzante dato di fatto. Le influenze dell'avanguardia europea e, in particolare, che la tecnica del fotomontaggio, che era uno dei punti di forza della sala, era di diretta ispirazione dei futuristi-costruttivisti sovietici Melnikov e El Lissitzky e del dadaismo tedesco (dadaismo non certo in odore di fascismo). Inoltre, la marea di mani aperte nel saluto romano altro non era che una diretta citazione del manifesto elettorale *Lavoratori, tutti devono votare nelle elezioni dei Soviet* del costruttivista Gustav Klutsis per le elezioni sovietiche del 1927.

Mentre il contributo di Terragni¹⁰⁶ alla mostra fu tutto inteso nella costruzione di un'estetica che rappresentasse il dinamismo del fascismo e

¹⁰⁶ Sull'innovativo (ed utopico) linguaggio architettonico di Giuseppe Terragni, disperatamente proteso a conciliare la lezione modernista con gli stilemi fascisti

delle masse ricorrendo ad un simbolismo che traeva dalla modernità artistica i suoi spunti, nelle sale affidate a Sironi,¹⁰⁷ l'espressione di questo dinamismo fu affidata ad una rilettura in chiave futurista ed avanguardista di vecchie e consolidate simbologie. Nella sala della marcia su Roma affidata a Sironi si poteva ammirare un bassorilievo di un'aquila in volo stilizzata affiancato dal tricolore. L'accostamento della bandiera col bassorilievo generava il profilo del fascio, antico/nuovo simbolo politico la cui tradizione promanava direttamente da Roma antica (l'aquila) ma la cui modernità politica, si intendeva suggerire, era una diretta emanazione dei più consolidati valori patriottici, la bandiera nazionale.

Il culmine della maestria sironiana fu però raggiunto nella Galleria dei Fasci, un allestimento dove l'artista fascista della prima ora riuscì effettivamente a creare un ambiente totalmente coinvolgente. Siamo qui in presenza di un lungo corridoio scandito da due energiche e massicce file di fasci. Questo doppio colonnato, che intendeva richiamarsi alla romanità e che aveva assunto come motivo ispiratore il principale simbolo del fascismo, conduceva ad un classicheggiante bassorilievo di un cavallo e del suo cavaliere col braccio destro proteso in avanti. La direzione indicata dal cavaliere era quella che il fascismo aveva impresso all'Italia ed era anche il percorso verso il momento culminante di tutta l'esposizione: l'entrata nella Cappella dei Martiri.

La realizzazione della Cappella dei Martiri fu affidata agli architetti Adalberto Libera ed Antonio Valente. Indubbiamente affidare il *climax* del percorso liturgico della mostra ai due architetti razionalisti fu una scelta rischiosa ma che si dimostrò vincente. Invece di una tradizionale e cimiteriale commemorazione il cui unico risultato non sarebbe stato altro

classico-romani, cfr. T. L. Schumacher, *The Danteum: Architecture, Poetics, and Politics under Italian Fascism*, New York, Princeton Architectural Press, 1993.

¹⁰⁷ Su Mario Sironi inteso non come massimo rappresentante di una presunta pittura fascista ma, più correttamente, come il maggiore pittore del ventennio fascista che, proprio in virtù della sua convinta e disinteressata adesione al regime, subì, dopo la seconda guerra mondiale, un assurdo ed immeritato ostracismo (e questo a fronte dello scarso apprezzamento che a più riprese gli manifestò Mussolini e dei conseguenti intermittenti appoggi ottenuti dal regime), cfr. E. Braun, *Mario Sironi's Urban Landscapes: The Futurist/Fascist Nexus*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions*, cit., pp. 101-133.

che confermare un inseparabile iato fra i vivi e i morti, Libera e Valente concepirono un ambiente ispirato a criteri minimalisti e di assoluta economia e concentrazione simbolica. La Cappella dei Martiri (i caduti, cioè per la causa fascista) era costituita da una sala circolare la cui parete era ricoperta dalla parola “presente” ripetuta senza soluzione di continuità. A risposta di questa parola scritta all’infinito, al centro della sala era posta una croce con la dicitura “Per la patria immortale”. Mentre spettralmente la sala continuamente riecheggiava di voci registrate che senza posa ripetevano “presente”, una crepuscolare illuminazione a luce rossa avvolgeva l’intero ambiente.

Nella cappella siamo di fronte alla soluzione finale del dramma rappresentato dalla mostra e dal fascismo. Nelle sue varie sale (ne abbiamo descritte solo alcune), il visitatore era stato posto di fronte a simbologie negative cui trionfalmente si contrapponevano i segni del fascismo vincitore (dalla rappresentazione della simbologia fascista all’esibizione di vere e proprie “reliquie” squadriste: vennero mostrate camicie nere, gagliardetti, armi adoperate dalla squadrace, etc, e con modalità espositive aperte: i “sacri” reperti erano anche materialmente alla portata del contatto fisico del visitatore non ricorrendo mai alla soluzione di rinchiuderli in teche trasparenti e questo favoriva immensamente l’immedesimazione con gli eventi rappresentati) ma di fronte al sangue che era stato necessario versare per redimere l’Italia (la luce rossa) siamo di fronte al più profondo disvelamento: il fascismo culto di sacrificio e di morte e in cui l’angoscia che questa suscita si annulla con il sorgere qui ed ora (“presente”) di una superindividualità collettiva (“presente” ripetuto senza soluzione di continuità) che trascende la vita e la morte. In fondo, la megamacchina totalitaria che in quegli anni cominciava ad aumentare i suoi giri, prendeva coscienza di sé e si annunciava con un messaggio che aveva più di un’analogia con quello portato avanti dalle avanguardie (e non a caso la realizzazione della Cappella dei martiri fu affidata a chi era ben a conoscenza dei procedimenti linguistici che potevano veicolare il progetto di un superamento dell’individualità). Solo che nel caso delle avanguardie si trattava di superare il confine fra arte e vita per la creazione della *Gesamtkunstwerk*, l’opera d’arte totale, mentre nel caso del fascismo si volle creare la megamacchina totalitaria, una vera e propria *Gesamtkunstwerk* pubblica, dove si sarebbe avvenuto un superamento *ab imis* del vecchio modo di intendere la vita e l’individualità

ma questo superamento si sarebbe mostrato non attraverso una trasfigurazione artistica totale ma con la nascita di in una ipostatica ed olistica comunità di tutti coloro (viventi e non) che avevano combattuto e si riconoscevano nell'idea fascista.

I primi anni Trenta rappresentano, in effetti, l'inizio di una vera e propria luna di miele del fascismo con le opinioni pubbliche dei paesi industrializzati ed anche le élite culturali ed artistiche estere cominciarono a guardare con crescente simpatia all'esperimento "rivoluzionario" fascista. Di fronte ad un capitalismo selvaggio che dopo la crisi del '29 aveva dimostrato solo di saper unire al massimo della spietatezza sul destino del proletariato anche il massimo di inefficienza economica dilapidando a vantaggio di nessuno immensi patrimoni e di fronte ad un socialismo sovietico che agli osservatori più avvertiti e smaliziati già si profilava come un pauroso balzo all'indietro per la civiltà umana, era forse possibile una terza via? e forse questa speranza di fuoruscita dalle strette di una modernità sempre più disperante e soffocante poteva essere costituita dal fascismo italiano e dalla sua estetizzazione dello spazio pubblico che sembrava fornire una apparente percorribile via d'uscita, non comunista, dalle contraddizioni del sistema capitalista?¹⁰⁸ In

¹⁰⁸ Mentre in un sistema capitalistico a struttura politica di democrazia rappresentativa, la pulsione estetizzante viene, *de facto*, deviata sul sistema capitalistico sacralizzando e dotando così di un' aura sacra i vari processi di moltiplicazione del capitale, tendenza che raggiunge il suo parossismo nell'odierna poliarchia postdemocratica a guida turbo-capitalismo finanziario, nei regimi totalitari del Novecento, rossi o neri è indifferente, è lo spazio pubblico ad essere investito da questa forza. Il problema è che per i regimi totalitari lo "spazio pubblico" è inteso unicamente come una pura astrazione geometrica che può - anzi deve - essere riempito da "uomini senza qualità" da manovrare in una vuota piazza d'armi e non uno "spazio politico", che è luogo non di astratta geometria euclidea per i meccanici ed irrigiditi movimenti delle sfilate militari ma un vitale e sempre mutevole "spazio di possibilità" per la *comparsa al mondo* (o, sarebbe meglio dire, per la *comparsa del mondo*) di rappresentazioni ed elaborazioni simboliche e culturali e che contempla, come condizione imprescindibile per la sua esistenza, l'esperire da parte dell'uomo una reale condizione di *Vita Activa* ed un reale senso di *empowerment*. Quindi se l'attuale sistema turbo-capitalistico è volto allo svuotamento ed evisceramento totale della democrazia, violentemente sospingendosi alla sacralizzazione e/o estetizzazione dei suoi meccanismi moltiplicatori - e i totalitarismi sempre intesero un spazio pubblico sì estetizzato ma definito in senso puramente geometrico e riempito da surreali soldatini di piombo e raccapriccianti feticci di marionette antropomorfe di

molti allora, e non solo in Italia, lo pensarono; molti che vengono oggi - e giustamente - indicati come capisaldi della cultura democratica ed eredi nel Novecento dell'illuminismo non vollero certo convertirsi alla "luminosa" idea che si irradiava dall'Italia ma ritennero che almeno fosse saggio mantenere aperte con questo fenomeno politico - proficue, e non solo sul piano personale - linee di contatto e comunicazione. E non intendiamo qui riferirci alla disgraziatissima vicenda di Ezra Pound (la cui incomprensione della natura vera del fascismo fu pari solo a quella di Marinetti e che continua *post mortem* a pesare come un macigno: nei confronti dei suoi denigratori, dai quali è visto come l'archetipo del pensiero reazionario moderno, e da parte dei suoi odierni sostenitori, le destre estreme e razziste, che accettano appunto con gioia questo stereotipo) e nemmeno ad un Waldemar George, il quale pur partendo da posizioni moderniste, nel 1928 in una monografia sul pittore Filippo de Pisis, era arrivato ad affermare che "l'Italia ha creato una ideologia. Contro l'imperialismo del pensiero francese che domina l'universo nel campo dell'arte, Roma oggi proclama un'opposta ed autentica estetica italiana. Questa esasperazione dell'idea nazionale, questo conscio ed

uomini "senza qualità" -, il problema che si oggi si pone per la democrazia, o meglio, per un *Res Pvblica* autenticamente politica, non è tanto rifiutare il momento estetizzante e/o sacro-auratico come una sorta di detrito alieno da una moderna concezione della politica (mentre in realtà questa dimensione viene sempre potentemente esperita da chi detiene le leve del potere reale) ma di riannetterlo con consapevolezza rivoluzionaria come l'elemento fondante del suo patto fondativo. Benjamin vedeva la via d'uscita alle contraddizioni dell'autodistruttiva estetizzazione della politica fascista nella politicizzazione dell'estetica che a suo giudizio veniva portata avanti nell'Unione Sovietica. In realtà sia i regimi fascisti che quelli comunisti hanno estetizzato la politica attraverso il processo di politicizzazione dell'estetica, non nel senso però che l'estetica è uno dei momenti fondanti della politica ma che la politica se ne serve come di una ubbidiente schiava (e in questo senso sono molte le similitudini con l'attuale fase turbo-capitalistica). In realtà la via d'uscita da questo stato delle cose rimane ancora la benjaminiana "politicizzazione dell'estetica", che se intesa dialetticamente significa sia che il momento estetico diventa il *dominus* della politica e che la politica contemporaneamente *ri-torna* al momento auratico della produzione materiale e simbolica con questo fondendosi, una dimensione estetico/auratica rimessa così "con i piedi per terra" e che è la speculare antitesi alle estetizzazioni autoritario-totalitarie e a quelle turbo-capitalistiche.

appassionato sentimento etnico, questo attaccamento alle origini, può generale una vitale, pulsante ed attiva forma di espressione? Io fortemente lo credo. Il fervore ha sempre offerto un terreno favorevole per il fiorire dei movimenti artistici.”¹⁰⁹ Intendiamo, ancor più significativamente, volgerci verso un’ icona democratica e progressiva del secolo che si è appena congedato, a Charles Edouard Jeanneret, meglio noto come Le Corbusier, che sul numero 2 di “Stile Futurista” dell’agosto 1934, nell’articolo *L’esprit romain et l’esthétique de la machine*, affermava : “ Io comprendo molto bene che, per quanto riguarda l’architettura e l’urbanistica, la questione è, in Italia, posta sotto il segno “Romano”. “Romano” significa intraprendere, amministrare, ordinare. [...] Lo spettacolo attuale dell’Italia, lo stato della sua potenza spirituale, annunciano il fiorire imminente dello spirito moderno. Il suo splendore, in ragione della sua purezza e forza, farà luce sulle strade rese confuse dai vili e dai profittatori. E questo significherà un magnifico entusiasmo nella gioventù del paese, la quale, piena d’ardore, schiuderà l’aurora di una civiltà macchinista. [...] Fare il viso del paese. Farlo bello. Farlo coraggiosamente.”¹¹⁰

Si tratta di parole molto impegnative, che se difficilmente potrebbero essere rubricate unicamente come un giudizio positivo riservato solo alle realizzazioni estetico-urbanistiche del regime (era un giudizio globalmente positivo sull’operato del fascismo, un apprezzamento che in parte è da ritenersi sincero e, in parte, è da considerare tributario della speranza di Le Corbusier di poter contribuire professionalmente all’edificazione delle

¹⁰⁹ M. Affron, *Waldemar George: A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions*, cit., p.185.

¹¹⁰ E sempre sotto il segno romano può essere interpretato il seguente giudizio di Le Corbusier sulla neoedificata città pontina di Sabaudia, che in effetti può essere considerata il miglior successo della politica fascista di edificazione di nuove “città”(le virgolette sono d’obbligo perché, in realtà, non furono edificate città ma, per essere più precisi, grossi villaggi rurali): “ Un dolce poema, forse un poco romantico, segno evidente d’amore” (cit. da M. Sernini, *Ancora sull’urbanistica del periodo fascista*, in G. Ernesti (a cura di), *La costruzione dell’utopia. Architetti e urbanisti nell’Italia fascista*, Roma, Edizioni Lavoro, 1988, p.227). Sui “segni romani” cui Le Corbusier, comunque, non fu mai indifferente e sul suo rapporto col fascismo, argomento fino a non molto tempo fa tenuto debitamente “coperto”, cfr. M. McLeod, *Urbanism and Utopia: Le Corbusier from Regional Sindacalism to Vichy*, tesi di dottorato, Princeton, 1985.

nuove città rurali che si stava compiendo in quegli anni soprattutto nell'agro pontino), sono per altro rivelatrici che la collaborazione/egemonia del regime con il mondo dell'arte (nello specifico con gli architetti modernisti alla Terragni o alla Libera o più conservatori e classicisti come Marcello Piacentini) aveva dimostrato una fortissima efficacia propagandistica all'estero come in Italia.

E che non solo di propaganda nel senso classico e riduttivo della parola si trattasse, viene storicamente evidenziato da due incontrovertibili dati di fatto. Primo. Dopo una iniziale fase di mera presa di possesso e controllo delle istituzioni culturali ed artistiche, periodo in cui il regime si disinteressò sostanzialmente di instaurare un rapporto organico con le correnti artistico-letterarie italiane, assistiamo successivamente al progressivo formarsi di un vero e proprio atteggiamento mecenatesco del regime, il quale pur non arrivando ancora a formulare una dottrina ufficiale per una vera e propria arte di stato (a rigore non vi si arriverà mai), attraverso la bocca dei suoi principali esponenti (nel caso in specie Mussolini e Bottai), pur affermando (e realmente permettendo) la più ampia libertà e possibilità di espressione formale, cercherà di far leva sullo strumento della commissione e degli incarichi per indirizzare gli artisti verso le soluzioni che di volta riteneva più opportune. Siamo quindi di fronte ad un atteggiamento totalmente eclettico da parte di Mussolini e del suo regime, che se, come nel caso della mostra del decennale della rivoluzione fascista, portando alla collaborazione/sovrapposizione fra le espressioni più moderne del modernismo architettonico di Libera e Terragni con le migliori e più aperte istanze novecentiste-tradizionaliste (Sironi), diede alla luce un evento estetico di assoluta rilevanza anche internazionale, in altre assai meno felici circostanze, come nel caso dell'edificazione delle città pontine, accanto a risultati di buon rilievo, vedi Sabaudia, originò veri e propri disastri urbanistici, ridicole sovrapposizioni fra la retorica antiurbanistica della ruralità e quella dell'allora incipiente romanità.¹¹¹

¹¹¹ Per i fasti e i nefasti dell'edificazione delle nuove "città" volute dal regime, cfr. R. Mariani, *Fascismo e "città nuove"*, Milano, Feltrinelli, 1976; L. Nuti, R. Martinelli, *Le città di strapaese. La politica di "fondazione" nel ventennio*, Milano, Franco Angeli, 1981 e G. Iuffrida, *Territorio e città nell'Italia fascista. Un caso di sintesi: la Piana di S. Eufemia*, Bari, Laterza, 1992.

Secondo. Al di là degli insuccessi o dei disastri, l'eclettico mecenatismo di stato di questi primi anni Trenta non risultò mai una cappa soffocante per le ricerche formali. Nelle varie esposizioni, provinciali, regionali fino a giungere alla prestigiosa Biennale di Venezia, accanto a pittori novecentisti esponevano futuristi, espressionisti fino a giungere agli assolutamente ostici (certamente così apparivano agli occhi del regime) e figurativamente idiosincratici astrattisti. E se vi erano artisti, fra i meno dotati e affermati, comunque, che per compiacere i desiderata del regime si producevano in opere di pura oleografia propagandistica (vedi per es. l'*Incipit novus ordo* vincitore della biennale di Venezia del 1930 nella sezione a tema sponsorizzata direttamente dal partito fascista, una piatta allegoria pittorica di Arnaldo Carpanetti dove le quadrate schiere fasciste sbaragliano una scomposta marmaglia sovversiva - e dove però per eterogenesi dei fini la marmaglia sbaragliata dai fascisti risulta più interessante ed umanamente ricca delle quadrate schiere), vi erano anche dei Mario Sironi che, sempre alla Biennale di Venezia del 1930, presenterà *Pascolo*, dipinto sicuramente pervaso di intenso lirismo ma che non risparmiò all'artista fascista per antonomasia gli stizziti commenti di Mussolini che non gradiva assolutamente le deformazioni anatomiche sulla figura umana operate di solito da Sironi e particolarmente evidenti nell'opera in questione. Per non citare i soliti futuristi che non contenti dei buffi ed inquietanti automi di Fortunato Depero (sempre alieni alla mentalità di Mussolini, che sul futurismo, per soprammercato, per ragioni di opportunità politica era costretto a tacere e quando ne parlava non poteva far altro che elogiarlo) o delle "stravaganze" delle aeropitture (si veda *Aeroarmonie* del futurista Osvaldo Peruzzi, presentata alla Biennale di Venezia del 1934 nel salone appositamente dedicato agli aeropittori futuristi), arrivano nella rappresentazione del duce ad involontari effetti caricaturali, come in *DUX* di Ernesto Michahelles, detto Thayhat, una sorta di busto in ferro e acciaio dove il viso di Mussolini subisce una così profonda stilizzazione da perdere qualsiasi tratto umano e finisce coll'assomigliare ad un elmo corinzio (ed il comico fu che Mussolini dichiarò - e ci piacerebbe veramente sapere se sinceramente o no ma quando si trattava di futuristi il duce era sempre molto diplomatico - "questo è Mussolini come piace a Mussolini") o come nella *Sintesi plastica del Duce* del futurista Prampolini, ritratto dove la comicità è assolutamente voluta (anche se ovviamente non derisoria) e dove la rappresentazione stereotipizzata del volto di Mussolini è ottenuta, come in

una sorta di Arcimboldo cubista, tramite l'accostamento, anziché di elementi naturali, di piani geometrici; per finire con il veramente al di là del bene e del male *L'impero balza dalla testa del Duce* di Ferruccio Vecchi, dove sul capo di un Mussolini dall'aspetto tanto feroce e deformato da sembrare una testa imbalsamata di cinghiale da appendere al muro, si erge un altro Mussolini, nudo a figura intera con muscolatura da culturista, che brandisce un fascio littorio e una spada.¹¹²

Di fatto, in nessun altro regime del periodo, fosse questo tendenzialmente autoritario o totalitario o democratico, le arti figurative e plastiche (non parliamo della letteratura, è evidente, perché la parola, è ovvio, necessità sin dall'inizio della dittatura di un regime "particolare" di tutt'altro segno) furono finanziate ed anche lasciate (relativamente) libere come accadde nei primi anni Trenta sotto il regime fascista. Ma quello che poteva costituire un *unicum* della storia del Novecento, cioè un regime dittatoriale e reazionario nella sfera delle politiche pubbliche che però in fatto di arte si tramuta in munifico ed anche amante della libertà espressiva, si rivelò in brevissimo tempo una amara illusione.

Note sono le ragioni che portarono a questo tragico risveglio. Innanzitutto la natura composita del fascismo che se, solo per rimanere nel campo dell'arte, fra le sue fila poteva annoverare all' "ala sinistra" novecentisti bontempelliani, novecentisti sarfattiani, futuristi e architetti razionalisti, nel settore di destra comprendeva gruppi che vedevano come fumo negli occhi il "generoso" mecenatismo di regime dei primi anni Trenta. E se i rondisti e i selvaggi strapaesani rappresentavano in fondo la minoranza dell'intellettualità che dava appoggio al regime, costoro non erano affatto in posizione subordinata in fatto di rappresentatività del sentire profondo del partito fascista, che decisamente spingeva per porre fine prima possibile al regime del mecenatismo di stato e alla possibilità di libera sperimentazione in campo artistico, al fine di imporre come arte di stato un tradizionalistico e piatto figurativismo intrinsecamente più adatto a propagandistiche manipolazioni romano-imperiali.

¹¹² Si può prendere visione di questi "capolavori" in L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, che contiene una bella sezione iconografica con alcune delle principali opere scultoree e pittoriche prodotte nel corso del ventennio.

La seconda ragione è più di tipo politologico e riguarda le dinamiche interne dei regimi autoritario-dittatoriali che generalmente spingono successivamente all'edificazione di sistemi totalitari. Durante i primi anni Trenta la scelta di Mussolini, ritenuti acquisiti il consolidamento della dittatura e la sconfitta delle opposizioni, era stata allargare la base di consenso del regime. In quest'operazione il mecenatismo di stato aveva rivestito un ruolo di primaria importanza ed anche in ragione di questa scelta "illuminata" nel campo dell'arte, il regime aveva acquisito un "pieno" di consenso (la mostra del decennale della rivoluzione fascista, vero proprio *trait d'union* fra momento politico di autorappresentazione del regime e ricerca formale artistica, era stata un travolgente successo in termini di partecipazione popolare e di apprezzamenti positivi, anche all'estero). Ma oltre a questo "pieno" non era possibile andare e insistere in questa direzione avrebbe rischiato di minare le fondamenta stesse della dittatura (che senso avrebbe avuto infatti un regime reazionario dove tutti avessero preteso una effettiva libertà espressiva, come era accaduto nel campo dell'arte?). Era perciò necessario mettere a frutto il consenso riscosso e passare ad una successiva fase.

Si trattava quindi ora di dare finalmente ascolto a quanti nel partito, la maggioranza, non avevano mai digerito il mecenatismo di stato, ed apprestarsi alla costruzione di quanto da sempre era stata la teleologia vera e più intima, anche se mai del tutto disvelata, del fascismo e di Mussolini: la costruzione della megamacchina totalitaria, vera e propria traduzione - ma anche simmetrico negativo rovesciamento - nel momento politico di quello che era sempre stato il programma delle avanguardie storiche, il superamento cioè dell'arte nel momento più alto e significativo della *Gesamtkunstwerk*, cioè la totale fusione fra arte e vita.¹¹³ Con una "piccola" differenza. Mentre per le avanguardie storiche, compreso il futurismo, la *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale, aveva il significato del supremo momento creativo attraverso la fusione dell'arte con la vita ma intesa, questa, ancora a livello individuale e non di massa, per il

¹¹³ Per comprendere il problema insoluto (ed insolubile) delle avanguardie in cui il superamento dell'arte contiene in sé anche il germe dello svuotamento dell'avanguardia stessa, fondamentali, R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge (Mass.), Belknap, 1968 e P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

fascismo giunto alla sua maturazione totalitaria, la *Gesamtkunstwerk* politica doveva riguardare sia il superamento dell'arte sia dell'individuo, il quale doveva essere superato e dissolto non per fondersi con un atto creativo da sé stesso determinato ma semplicemente per unirsi passivamente al superindividuale ed olistico momento creativo rappresentato dallo stato totalitario.

Piuttosto come nell'interpretazione benjaminiana secondo cui il fascismo si presenta come il sostituto di un'auraticità messa in crisi dall'entrata in scena dei mezzi di riproduzione meccanica dell'esperienza sensibile (foto e cinematografia *in primis*, secondo Benjamin), l'evidenza storica ci presenta una situazione dove lo stato fascista è l'agente unico, monopolistico e totale del trasferimento, all'interno della megamacchina totalitaria, di un ineliminabile e primigenio momento auratico. In questo senso, l'estetizzazione della politica pur rimanendo il concetto fondamentale per capire il "cuore di tenebra" del fascismo¹¹⁴ (e anche di quello di tutti i totalitarismi antipolitici, turbocapitalismo finanziario *in primis*, dove il "momento" dell'estetizzazione viene trasferito dallo spazio pubblico - non dalla politica, perché di politica, *de rigueur*, si potrebbe parlare solo in *Res Pvblica* e dove possa essere esercitata una *Vita Activa* - alla adorazione e/o sottomissione al meccanismo di riproduzione del capitale),¹¹⁵ dà anche ragione - oltre al finale precipitare del fascismo

¹¹⁴ A. Hewitt, *Fascist Modernism*, cit.

¹¹⁵ Quando l'estetizzazione e/o il conferimento di auraticità riguarda processi e/o situazioni che vogliono prescindere dal diretto intervento responsabilizzante della *Vita Activa* (totalitarismi politici e totalitarismi economici come l'attuale fase turbo-capitalistica, che potrebbe altrimenti anche essere definita come estetizzazione della non politica, all'insegna delle parole di Tertulliano: "nec ulla magis res aliena quam publica" - nulla ci è più alieno della cosa pubblica), siamo di fronte ad estetizzazioni regressive, come nel caso dell'estetizzazione politica operata dal fascismo. Nello specifico, riguardo l'estetizzazione regressiva del fascismo, anziché di estetizzazione della politica è più corretto parlare di estetizzazione dello spazio pubblico, inteso - come già detto in nota 11 - in maniera puramente geometrico-euclidea e popolato da uomini passivi ed inerti pronti a rispondere estaticamente ai più folli ed irrazionali desiderata dell'autocrate di turno, risposta *perinde ac cadaver* che è il vero *Schwarze Sonne* della *Gesamtkunstwerk* fascista e totalitaria *tout court*. Quando invece l'estetizzazione è volta al conferimento di valore ad ogni situazione che coinvolge l'attiva e piena responsabilità dell'uomo, siamo di fronte ad una vera estetizzazione politica. Al contrario della *Gesamtkunstwerk* fascista, la *Gesamtkunstwerk* della *Res Pvblica* è un' *agorà* popolata da individui responsabili, dialoganti (e *last but not the*

nella guerra dove, come dice Benjamin, la morte stessa è evento spettacolare agli occhi di un'umanità esteticamente fascistizzata e oltre alle necessità meramente propagandistiche e di inquadramento delle masse - della vera e propria ossessione dell'ultima fase del regime per lo stile e per la forma. L'uomo nuovo fascista non solo doveva essere atletico e attendere a tutti i numerosissimi esercizi paramilitari e celebrazioni che infestavano il calendario (come questo dispendio emotivo-fisico-energetico fosse compatibile con il ridotto apporto calorico cui aveva accesso il popolo e con la retorica ufficiale della frugalità alimentare solo Dio lo sa) ma doveva altresì adottare uno stile epistolare più rapido e parlare in modo più diretto abolendo il voi in favore del tu (veramente comiche a questo proposito le circolari staraciane ma meno comiche ed anzi lugubri le vignette a favore del tu che comparvero sui principali quotidiani nazionali, dove di solito il voi veniva fatto giacere sotto una pietra tombale).¹¹⁶

E che si trattasse di qualcosa che andava oltre la propaganda ma della realizzazione di qualcosa di più intimo e profondo, la concretizzazione insomma dell'intima pulsione fascista di estetizzazione della politica attraverso la realizzazione di una megamacchina totalitaria volta alla parossistica e geometrica occupazione di tutto lo spazio pubblico, lo apprendiamo dalle fonti interne dello stesso regime, come quando un passo del *Diario di Ciano* ci restituisce un voyeuristico Mussolini che personalmente crea e progetta nei dettagli una sfilata militare e poi, per paura che le sue indicazioni non vengano rispettate alla lettera, si mette a spiare le evoluzioni militari dietro le tende del suo studio.

least, agenti). E se questa differenza fra la *Gesamtkunstwerk* del fascismo (ma anche della stessa attuale postdemocrazia a guida turbo-capitalistica) e quella della *Res Pubblica* vogliamo concepirla attraverso un raffronto pittorico, si confrontino le metafisiche piazze italiane di De Chirico con la *Scuola di Atene* di Raffaello. Inutile dire da quale dipinto sia rappresentata la *Gesamtkunstwerk* repubblicana.

¹¹⁶ Sullo stile fascista che il regime voleva inculcare agli italiani e quanto queste pretese di estetizzazione della politica fossero in lancinante contraddizione con le condizioni socioeconomiche dell'Italia del ventennio, cfr. S. Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 1997.

La surreale e voyeuristica scena del duce che osserva e spia nascosto da pesanti tendaggi è del resto del tutto conforme allo spirito dell'ultima fase del regime prima della guerra, quella cioè dell'alleanza con la Germania. Un'alleanza dove il regime immolò sull'altare di una folle intesa militare e della conseguente imitazione dei tratti più bestiali e deteriori dell'alleato nazista (fatta salva, ovviamente, l'efficienza militare tedesca, del tutto irriducibile alla pappagallesca - ma tragica - scopiazzatura ideologica e stilistica operata dal fascismo sul nazismo), quelli che erano stati i (pochi) tratti non del tutto ignobili di solo qualche anno prima.

Difficile in questa ultima evoluzione del regime individuare la vicenda che meglio si presta ad illustrare il rapporto fra arte e fascismo in seguito all'alleanza con la Germania. Se anche in Italia non si giunse alla cosiddetta esposizione dell'*Entartete Kunst* (arte degenerata), e questo soprattutto per merito di Marinetti che si impegnò personalmente presso il duce perché non si ripettesse in Italia questo scontro,¹¹⁷ anche sul versante artistico l'Italia non era altro ormai più che una pallida e ridicola caricatura della più forte alleata. (E chi inserire fra l'altro fra gli artisti degenerati? : alla luce dei canoni estetici che calavano ora dalla Germania, secondo i quali tutto ciò che si allontanava da un agiografico e piatto figurativismo era da considerare degenerato, la maggior parte degli artisti che sinceramente in passato avevano accondisceso alle "glorie" del regime sarebbero stati ora da considerare degenerati senza possibilità d'appello. Questo anche per significare lo stato confusionale mentale, culturale e politico in cui in quel periodo piombarono Mussolini e il suo regime).

Il premio Cremona istituito da Farinacci a partire dal '39 costituisce il tentativo più evidente del fascismo di assumere gli stilemi estetici nazionalsocialisti. Ai partecipanti alla rassegna - artisti sempre poco quotati e assolutamente ligi ai diktat del regime - non era concessa alcuna libertà espressiva dovendo essi limitarsi ad illustrare temi e soggetti stabiliti in anticipo. Ad imitazione di quanto in similari mostre veniva fatto in Germania, il tema da illustrare poteva riguardare l'ascolto del discorso del duce - anziché di Hitler - alla radio, tema assegnato alla prima edizione della rassegna nel '39, oppure nell'edizione del '41, la rappresentazione della gioventù del littorio.

¹¹⁷ C. Salaris, *Artecrazia*, cit., pp. 192-211.

Solo per limitarci alla critica estetica di queste due edizioni, nei dipinti del '39, la rappresentazione della auscultazione del discorso del duce viene di solito effettuata ricorrendo ad una pittura esemplata su moduli giotteschi, con semplici e statiche composizioni di masse umane cui fanno da sfondo scenari naturali che richiamano indeterminate e quasi metafisiche località collinari o montane di un indeterminato centro Italia. Nonostante sia da supporre che non rientrasse nelle intenzioni degli autori, il senso prevalente di queste opere è un senso di attonita e gelida staticità.

Nel '41 con la rappresentazione della gioventù italiana del littorio, ci si volle avvicinare agli stereotipi estetico-razziali ariani. Operazione miseramente fallita, se teniamo conto che il primo classificato di questa edizione è un dipinto dove si vede un gruppo di giovani donne e uomini prima (o dopo, questo non è ben chiaro) dell'esecuzione di esercizi ginnici. Sulle donne nulla di particolare da rilevare mentre è attraverso la rappresentazione dei ragazzi (in pantaloncini da ginnastica e a torso nudo) che si disvela persino l'incapacità imitativa rispetto allo stereotipo razziale tedesco. La muscolatura dei ragazzi, in effetti, è in rilievo ma questa definizione non è quella di corpi abituati a duri esercizi sportivi ma è il triste frutto di una quasi impressionante magrezza; in pratica questi giovani fascisti sono quasi ridotti a pelle e ossa. Addirittura in un torso di un ragazzo che ci volge le spalle rinveniamo i segni del paramorfismo delle scapole alate.¹¹⁸

Se non ci fosse da piangere, verrebbe da ironizzare sul fatto che la retorica di regime sulla nazione preparata anche razzialmente e nella umana fisicità alla guerra nulla poteva di fronte alle ristrettezze alimentari del periodo che in maniera così crudele affliggevano il corpo non solo della gioventù ma anche del resto del popolo italiano.

Ma assolutamente nessun sorriso possono strappare gli odiosi e dementi articoli che Pensabene ed Interlandi rovesciavano sulle pagine di "Quadrivio" e de "Il Tevere". Per questi due zelanti interpreti della fase terminale del fascismo nazificato, i nomi più famosi e illustri del novecentismo italiano, come Carrà, De Chirico, De Pisis dovevano essere

¹¹⁸ Il dipinto che illustra questa disgraziata e affamata "Gioventù italiana del Littorio" può essere osservato a pagina 186 di M. S. Stone, *The Patron State*, cit.

liquidati come arte inquinata razzialmente (di ispirazione ebraica) e comunque non fascista, internazionalista, in altre parole degenerata; uguale giudizio subiva l'espressionismo della scuola romana; tutti i futuristi, con in testa il per loro incomprensibile e certamente scomodo Marinetti, venivano gettati fra gli inferi delle forme d'arte verso le quali il fascismo avrebbe dovuto separare decisamente le proprie sorti, come del resto era successo in Germania con l'inclusione fra l'*Entartete Kunst* anche dello stesso pittore espressionista - e nazista - Emil Nolde; stesso destino si sarebbe dovuto riservare all'architettura razionale dei Terragni e dei Libera e poco importa se in un recentissimo passato l'architettura razionale italiana era stata uno dei biglietti da visita che il regime aveva ritenuto di spendere all'estero per dissipare definitivamente la propria fama di anticultura e di brigantaggio politico (istruttivo a tal proposito il già citato episodio di Le Corbusier) e se la relativa libertà espressiva dal punto di vista formale degli artisti italiani era stata al contempo e una esperienza unica nel panorama mondiale del Novecento di un proficuo - anche se pesantemente eterodiretto dal potere politico - rapporto fra arte e potere ed anche un indiscutibile segno - poi smentito miseramente dai fatti - della "normalità" del fascismo rispetto ai regimi liberaldemocratici dell'epoca; regimi i quali, anche in virtù della liberalità dell'inizio degli anni Trenta del fascismo nel campo delle arti, erano stati indotti a considerare lo stesso fascismo solo come una sorta di rude reazione contro il sovversivismo rosso e non certo quella drammatica catastrofe della civiltà che si manifestò in seguito attraverso il tentativo di edificazione della megamacchina totalitaria.

"L'umanità che nei tempi di Omero era oggetto della contemplazione degli dei olimpici, ora lo è per sé stessa. La sua autoalienazione ha raggiunto un tale grado che può vivere la sua autodistruzione come un piacere estetico di prim'ordine". Il giudizio che Benjamin dava sulle pulsioni autodistruttive e suicide indotte dalla estetizzazione della politica in chiave totalitaria operata dal fascismo non furono sopite dalla dipartita dalla storia dei regimi che a questa avevano informato il proprio rapporto con le masse. E se già sarebbe altamente discutibile attribuire al solo defunto regime sovietico l'intento di "politicizzazione dell'arte" (a rigore una radicale politicizzazione dell'arte vollero compiere anche la Germania nazista e la fase terminale del fascismo ma se vogliamo riferirci all'edificazione della megamacchina totalitaria come suprema forma

d'arte, allora, in fatto di "estetizzazione della politica", l'ex Unione sovietica e gli analoghi regimi socialisti più o meno appartenenti al blocco sovietico del secondo dopoguerra nulla ebbero da imparare dalla Germania nazista e dall'Italia fascista), non si può nemmeno per assurdo affermare che le cosiddette moderne liberaldemocrazie siano al riparo dai fantasmi del passato, irrimediabilmente minate come sono dalla loro involuzione poliarchico-postdemocratica a guida turbo-capitalistica. In aggiunta alla comprovata incapacità delle "liberaldemocrazie" di saper ottemperare a livello di efficaci politiche pubbliche ai loro stessi enunciati ideologici e paracosmici (fornire cioè alle popolazioni da questi regimi governate quel *minimum* di libertà, prosperità, cultura ed appartenenza che rendano la vita degna di essere vissuta), la nostra attuale era della iperriproducibilità elettronica, oltre a mettere in radicale discussione le estetiche kantiane in misura ben oltre maggiore di quello che tentarono le avanguardie novecentesche (su un piano meramente estetico non possiamo nemmeno concepire una fusione fra arte e vita perché se l'auraticità aveva secondo Benjamin una sua estrema ridotta nel culto delle stelle del cinema, oltre che naturalmente nella fascistica "estetizzazione della politica", ora con le tecnologie informatiche l'assoluta autonomia dell'immagine risulta da un lato come il definitivo *de profundis* verso i vecchi canoni dell'esegesi estetica e con essi del modo di intendere l'auraticità e dall'altro introduce una assoluta autoreferenzialità tecnologica generatrice di senso ben al di là della agognata e mai veramente raggiunta unione di arte e vita di avanguardistica memoria), è anche percorsa da incubi e fantasmi la cui *aisthesis* se certamente deve molto alla nuova frontiera elettronica è parimenti debitrice non solo di quella *Æsthetica Fascistica* che per Benjamin rischiava di rendere la fine del mondo uno spettacolo gradevole ma che trae segreta linfa vitale anche da quella *Æsthetica Turbocapitalistica* che ha così tanti tratti comuni con quella del fascismo e di tutti gli altri totalitarismi politici.¹¹⁹

¹¹⁹ "Stranamente" la fusione fra arte e vita avviene anche nella rete e con moduli molto simili alla *Gesamtkunstwerk* fascista. Come nel fascismo, anche nella rete il soggetto individuale viene dissolto per essere rimpiazzato da un'olistica superindividualità collettiva che trova la possibilità della sua esistenza e delle sue potenzialità totalitarie attraverso la pervasiva presenza nel Web (mentre nel fascismo questa superindividualità collettiva trova il suo ipostatico inveroamento nella comunità passata, presente e futura di tutti coloro che - morti, vivi, o ancora da venire al mondo - si riconoscono nella causa fascista) e la possibilità della sua

Per scendere nel concreto: quale inquietante ed eversivo segno estetico unisce il necrofilico e raccapricciante plastinatore Gunther von Hagens al retoricamente efficace *In remembrance of the Wehrmacht*? quale legame con le immagini della vita di Benito Mussolini con sottofondo della canzone *Io* di Gianna Nannini o con il Capitan Harlock,¹²⁰ la cui effigie e il

incontrastabile proteiforme epifania nelle infinite possibilità combinatorie e/o creative messe a disposizione dalle tecnologie informatico-digitali presenti nel Web stesso, possibilità combinatorio-creative che hanno come agente produttore non l'individualità singola che era stata l'artefice/demiurgo dell'arte per secoli prima dell'epoca Internet ma la totalitaria e totalizzante olistica superindividualità collettiva la cui esistenza è stata resa possibile dalla nascita del Web, vedi l'irrisolvibile crisi del diritto d'autore, spazzato via dall'avvento del cyberspazio (mentre per il fascismo lo strumento tecnico/finalità per realizzare la sua *Gesamtkunstwerk* è il totalitarismo). Sarebbe un errore, però, parlare del Web come dell'ultima e più micidiale frontiera fascismo; il punto è invece interpretare, nel quadro di un mondo dominato dal Web, questo ulteriore fallimento dell'avanguardia - o, se si vuole, dei suoi attuali eredi - alla attuazione della sua *Gesamtkunstwerk* artistica come uno dei passaggi nella dialettica orientata alla nascita di una autentica *Gesamtkunstwerk* politica, la *Gesamtkunstwerk* della *Res Pubblica*, in cui la *Vita Activa* costituisca il momento di sintesi rivoluzionaria di tutte le forze che vogliono abbattere il totalitarismo in tutte le sue varie forme e molteplici travestimenti; un totalitarismo che attualmente trova la sua più perfetta espressione nella apparentemente inarrestabile involuzione delle democrazie rappresentative in poliarchie postdemocratiche a guida turbo-capitalista (e che sembrerebbe trovare anche una sua sinistra metafora nella natura potenzialmente totale e totalitaria del Web), una morte *de facto* della democrazia che ora sta mostrando il suo vero volto nella crisi politico-finanziaria dell'UE che, come un film dell'orrore, sta scorrendo davanti agli occhi degli allibiti (e parlando della Grecia, letteralmente terrorizzati) cittadini - o, meglio, sudditi - europei in questo inizio dell'A.D. MMXII.

¹²⁰ Per chi voglia avventurarsi nell'orrore della plastinazione dei corpi umani ad opera dell'ineffabile Ghunther von Hagens, non rimane che cliccare su <http://www.bodyworlds.com/en.html>. Su You Tube, all'indirizzo <http://it.youtube.com/watch?v=rgxth0DbHN0> si possono assistere alle peripezie, con incisiva colonna sonora, della Whermacht. Puro straniamento (garantito) presso <http://www.youtube.com/watch?v=YenCR6agbpw>, dove la canzone *Io* interpretata da Gianna Nannini fa da tappeto musicale a foto dell' "indimenticabile" duce degli italiani. Infine, presso <http://www.youtube.com/watch?v=P4xLj7VL-GM> il Capitan Harlock, il pirata spaziale idolo dei bimbi italiani di qualche lustro fa, viene arruolato, con tanto di suo motivetto da Zecchino d'Oro, nell'estrema destra fascista. Una nota metodologica. Vista la volatilità delle fonti internet, tutti questi siti

jingle italiano del manga animato giapponese è impiegato come veicolo di promozione politica da un gruppo xenofobo di estrema destra? (e innumeri altri esempi di inquietanti presenze internettiane a cavallo fra culto della morte e/o politica estremistica di estrema destra e nuova *aesthesis* potrebbero essere fatte).¹²¹

Verrebbe facile rispondere che sebbene attraverso altre vie rispetto a quelle temute da Benjamin (la vittoria del fascismo), alla fine l'estetizzazione della politica sta prendendo la sua rivincita e prima dimorando e poi risalendo attraverso i nervi virtual-internettiani delle moderne "liberaldemocrazie", si appresta oggi a colpire con un colpo mortale questi sfiancati regimi liberaldemocratici che, se un merito storico gli si può attribuire, seppero a suo tempo resistere alla sfide portate dagli espliciti totalitarismi politici ma che ora non sanno - perché non possono opporsi alla loro intima degenerativa mutazione in postdemocrazie poliarchiche e turbocapitalistiche - dare un senso alla vita - ed anche una prospettiva di vita puramente biologica, vedi l'odierno caso della Grecia - alle popolazioni da esse governate.

e/o video musicali sono stati debitamente "scaricati" presso l'Archivio Storico Digitale Massimo Morigi-Stefano Salmi e perciò devono essere considerati fonti primarie a tutti gli effetti.

¹²¹ Un ultimo clic. All'indirizzo <http://www.francocenerelli.com/antologia/artenaz.htm> incontriamo il sito "L'arte nazionalsocialista - L'estetica al potere". E così, visitando questo sito, ovunque seguiti da un ipnotico motivetto arpeggiato stile musica medievale, possiamo ammirare le "migliori" opere di Sepp Hiltz, Werner Peiner, Oscar Martin Amorbach, Adolf Ziegler, Konrad Hommel, Arno Breker e altri. In altre parole, di tutti i maggiori pittori e scultori preferiti da Hitler per la creazione della sua arte nazista. La lettura dei commenti alle opere ingenera l'impressione che il sito prenda - seppur gelidamente - le distanze dalle stesse e dal nazismo. In realtà, proprio in ragione della indiscutibile raffinatezza estetica del sito, che fa sì che il giudizio positivo del visitatore su come formalmente sono presentate le opere si riverberi subliminalmente anche su queste, siamo in presenza di una sottile apologia del nazionalsocialismo e della sua arte. *Æsthetica Fascistica* quindi, allo stato puro, anche se abilmente dissimulata.

Ma sarebbe una risposta con una analisi giusta (la “trionfale sventura”¹²² che illuminerebbe la civiltà giudaico-cristiana con la definitiva vittoria di

¹²² “L’illuminismo, nel senso più ampio di pensiero in continuo progresso, ha perseguito da sempre l’obiettivo di togliere agli uomini la paura e di renderli padroni. Ma la terra interamente illuminata splende all’insegna di trionfale sventura. Il programma dell’illuminismo era di liberare il mondo dalla magia. Esso si proponeva di dissolvere e di rovesciare l’immaginazione con la scienza. Bacone, ‘il padre della filosofia sperimentale’ (Voltaire, *Lettres Philosophique*, in *Œuvres complètes*, Garnier, 1879, vol. XII, p.118), ha già raccolto i vari motivi. [...] Il sapere, che è potere, non conosce limiti, né all’asservimento delle creature, né nella sua docile acquiescenza ai signori del mondo. Esso è a disposizione, come di tutti gli scopi dell’economia borghese, nella fabbrica e sul campo di battaglia, così di tutti gli operatori senza riguardo alla loro origine. I re non dispongono della tecnica più direttamente di quanto ne dispongano i mercanti: essa è democratica come il sistema economico in cui si sviluppa. La tecnica è l’essenza di questo sapere. Esso non tende, sia nell’Occidente sia nell’Oriente, a concetti e ad immagini, alla felicità della conoscenza, ma al metodo, allo sfruttamento del lavoro, al capitale privato o statale. Tutte le scoperte che riserva ancora secondo Bacone, sono a loro volta solo strumenti: la radio come stampa sublimata, il caccia come artiglieria più efficiente, la teleguida come bussola più sicura. Ciò che gli uomini vogliono apprendere dalla natura, è come utilizzarla ai fini del dominio integrale della natura e degli uomini. Non c’è altro che tenga. Privo di riguardi verso se stesso, l’illuminismo ha bruciato anche l’ultimo resto della propria autocoscienza. Solo il pensiero che fa violenza a se stesso è abbastanza duro per infrangere i miti. Davanti all’odierno trionfo del “senso dei fatti” anche il credo nominalistico di Bacone sarebbe sospetto di metafisica, e cadrebbe sotto l’accusa di vanità che egli stesso formulò contro la scolastica. Potere e conoscenza sono sinonimi (Cfr. Bacone, *Novum Organum*, in *op.cit.*, vol. XIV, p.31). La sterile felicità di conoscere è lasciva per Bacone come per Lutero. Ciò che importa non è quella soddisfazione che gli uomini chiamano verità, ma l’*operation*, il procedimento efficace; non in ‘discorsi plausibili, edificanti, dignitosi o pieni di effetto, o in pretesi argomenti evidenti, ma nell’operosità e nel lavoro, e nella scoperta di particolari prima sconosciuti per un miglior equipaggiamento e aiuto nella vita’, è ‘il vero scopo e ufficio della scienza’ (Id., *Valerius Terminus, of the Interpretation of Nature, Miscellaneous Tracts*, in *op. cit.*, vol. I, p. 281). Non ci dev’essere alcun mistero, ma neppure il desiderio della sua rivelazione. [...] E quando l’illuminismo può svilupparsi indisturbato da ogni pressione esterna, non c’è più freno. Alle sue stesse idee sui diritti degli uomini finisce per toccare la sorte dei vecchi universali. Ad ogni resistenza spirituale che esso incontra, la sua forza non fa che aumentare (Cfr. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in *Werke*, II, pp. 410 sgg). Ciò deriva dal fatto che l’illuminismo riconosce se stesso anche nei miti. Quali che siano i miti a cui ricorre la resistenza, per il solo fatto di diventare, in questo conflitto, argomenti, rendono omaggio al principio della razionalità analitica che essi rimproverano all’illuminismo.

L'illuminismo è totalitario." (Max Horkheimer, Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 11-14). Secondo la *Dialettica dell'illuminismo*, dopo il trionfo storico del programma di razionalizzazione della vita umana del movimento dei lumi, "la terra interamente illuminata splende all'insegna di trionfale sventura", dominata da una nefasta ragione strumentale, totalitaria nell'essenza e nel sue conseguenze politico-culturali. Tuttavia, pur concordando con la Teoria critica della Scuola di Francoforte in merito al fallimento storico delle classe operaia nell'operare come agente storico della rivoluzione e del rovesciamento del sistema capitalistico, questo non significa che una teoria e una prassi di liberazione che abbia come leva di Archimede l'evidenza empirica della pulsione dell'uomo a sconfiggere il suo destino mortale debba scontare la stessa parabola antiumanistica dei totalitarismi politici e/o economici, dove questa pulsione trova soddisfazione in "megamacchine totalitarie" sulle quali riversare e deviare l'ineliminabile bisogno auratico di sacro e che un "cattivo" illuminismo strumentale ha finora paracosmicamente deviato su di sé (trasformandosi da mezzo di liberazione a fine ultimo da perseguire) e sulle sue successive evoluzioni ideologiche e politiche (il marxismo meccanicamente e non dialetticamente inteso e i vari socialismi reali del XX secolo). Un autentico e non deviato bisogno di sacro trova invece la sua realizzazione attraverso la realizzazione di una *Vita Activa* che non preveda per il suo conseguimento paradisi ultraterreni (le attuali religioni positive) né paradisi di falangi di lavoratori tutti uguali nel possesso sociale dei mezzi di produzione e nella possibilità di consumo (il generoso e grande errore di Marx, per il quale se il proletariato fosse riuscito ad imporre questo programma avrebbe liberato l'umanità intera mentre, invece, l'avrebbe abolita riducendola ad un solo tipo umano; un'utopia, questa di Karl Marx, comunque non solo generosa ma, soprattutto, euristicamente fondativa per la filosofia politica e per la politica *tout court*) e nemmeno, ancor peggio, poggiarsi su un definitivo divorzio dalla storia ed allo stolido e fideistico attaccamento a vuote metafisiche basate su miti di supremazia razziale e/o di gruppo, un uomo uniformato non in base all'eguaglianza delle fortune economiche ma dall'adorazione estatica e paralizzante verso l'autocrate totalitario (fascismo, nazismo e, per eterogenesi dei fini, anche i regimi comunisti storicamente realizzati, nonostante la seppur generosa - e ripetiamo *fondativa* - utopia di Marx della dittatura del proletariato) ma, molto più direttamente e non attraverso ipostatiche mediazioni, la diretta ricerca da parte di ogni uomo di una gloria terrena nell'ambito di una *polis* il cui patto costitutivo sia appunto il raggiungimento di questo scopo fra i suoi membri e quindi, di rimbalzo, anche per sé stessa. Questo, e non altro, è autentica "estetizzazione della politica" e questo e non altro, è il modo per preservare la parte progressiva della dialettica dell'illuminismo e per rigettare i frutti tossici di quella parte avvelenata del razionalismo strumentale dell'illuminismo che non conosceva (e non conosce) né le ragioni del cuore ma nemmeno quelle della ragione stessa e che ha fatto sì che il razionalismo uscito vittorioso dall'illuminismo abbia prodotto quella disumanizzazione e depauperamento culturale-antropologico che ha fatto strada (e fa tuttora strada) ai fascismi storici - come ben sapevano

un' *aiesthesis* svincolata, attraverso l' iperriproducibilità elettronica, dalle forme di produzione e controllo tradizionali e con unico punto di riferimento la *Gesamtkunstwerk* fascistico-turbocapitalista dominata da pulsione estetiche autodistruttive e di eliminazione dalla faccia della terra del *bios politikos*, una condizione dell'umanità in cui la cupa postmodernistica cacotopia di Fukuyama di fine della storia e del trionfo dell'uomo-cane sembrerebbe, al confronto, il paradiso terrestre - mentre in realtà non ne è che la stupida e subliminale promozione) ma dove il suo racconto non riesce ad evitare la forma della pseudoprofezia autorealizzante in cui tutti i protagonisti sono consegnati con gelida staticità ad un ruolo fisso per sempre assegnato dal destino (metafisici spazi geometrici euclidei riempiti da surreali e rigidamente cadaverici soldatini di piombo la cui subordinazione deriverebbe direttamente dalla legge di natura piuttosto che dalla storia, è il nucleo della *Weltanschauung* fascistico-totalitaria e l'obiettivo finale della sua *Gesamtkunstwerk* politica); una profezia autorealizzante e per giunta anche del tutto cieca sul passato e sul presente, visto che le perduranti estetizzazioni fascistico-turbocapitalistiche a danno delle democrazie rappresentative - contro le quali si è ormai di fatto operato un totale svuotamento e trasferimento della loro residua carica di estetizzazione politica e forza auratica nel corpo del rampante turbocapitalismo finanziario - altro non sono che solo una fase, negativa nel presente ma ricca di infinite ed imprevedibili potenzialità nel futuro, di quel *reale* e non metafisico scontro dialettico fra estetizzazioni regressive e quelle progressive basate sull'anelito del *bios politikos* ad un autentica e piena gloria terrena e non delegata per interposta persona all'autocrate di turno e ai totalitari sistemi economici e politici che lo sostengono.

Horkheimer e Adorno - e, anche, all'attuale postdemocrazia a guida turbo-capitalistica. Che ha fatto strada, in altre parole, allo *Schwarze Sonne* dell'estetizzazione regressiva, contro la quale si è sempre dialetticamente contrapposto il caldo sole bianco della concreta e reale estetizzazione della politica volta alla realizzazione, *hic et nunc* e non delegata a nessuna metafisica ed ipostatica intermediazione, di un'autentica *Vita Activa*.

“Bacio ribaciare le armi chiodate di mille mille mille cuori tutti/traforati dal veemente oblio eterno”. Con un oblio eterno non accettato passivamente, trasfigurato dall’amore fraterno e la cui ineluttabilità ci trasmette il senso drammatico (ed eticamente denso) della condizione umana, si concludeva l’ *aisthesis* e la vita di Filippo Tommaso Marinetti. L’*Angelus Novus* trascinato lontano dall’umanità che vorrebbe soccorrere da un impetuoso vento contro cui non può opporsi è, in un certo senso, il sigillo tragico della vita di Walter Benjamin spesa per l’utopia. Forse non tutte le estetizzazioni della vita e della politica sono malvagie e dell’utopia condividono il destino e la profonda moralità.¹²³

¹²³ Una moralità ed anche un’intrinseca tragicità e bellezza profondamente riecheggiate dalle parole di Hannah Arendt riguardo la fenomenologia della *Vita Activa*: “Mentre la forza del processo di produzione è interamente assorbita dal prodotto finito in cui si esaurisce, la forza del processo di azione non si esaurisce mai in un singolo gesto ma, al contrario, può accrescersi mentre le sue conseguenze si moltiplicano; ciò che dura nel dominio delle cose umane è costituito da questi processi, e la loro durata è tanto illimitata, tanto indipendente dalla deteriorabilità dei materiali e dalla moralità degli uomini quanto la durata della stessa umanità. La ragione per cui non siamo in grado di predire con certezza la riuscita e la fine di ogni azione è semplicemente che l’azione non ha fine. Il processo di un singolo atto può veramente durare nel tempo finché non giunge a un termine lo stesso genere umano. Che le azioni posseggano una così enorme capacità di durata, superiore a quella di qualsiasi altro prodotto umano, potrebbe esser ragione d’orgoglio se gli uomini riuscissero a sopportare il suo fardello, il fardello dell’irreversibilità e dell’imprevedibilità, da cui il processo dell’azione trae la sua vera forza. Che questo sia impossibile, gli uomini lo hanno sempre saputo. Sanno che chi agisce non sa mai ciò che sta facendo e diventa sempre “colpevole” delle conseguenze che non ha mai inteso provocare o nemmeno ha previste, che, per quanto disastrose e inaspettate siano le conseguenze del suo gesto, non può annullarle, che il processo cui dà avvio non si consuma mai inequivocabilmente in un singolo gesto o evento, e che il suo vero significato non si rivela mai all’attore, ma solo allo sguardo retrospettivo dello storico che non agisce. Tutto ciò sarebbe sufficiente a farci voltar le spalle con disperazione alla sfera delle cose umane, e a disprezzare la facoltà umana della libertà che, producendo l’intrico delle relazioni umane, sembra impigliarvi a tal punto chi la produce da farlo apparire molto più la vittima passiva che non l’autore e il realizzatore di ciò che fa. Non c’è campo (non nel lavoro, soggetto alla necessità di vita, né nella fabbricazione, dipendente da materiali dati) dove l’uomo appaia meno libero che in quelle facoltà la cui vera essenza è la libertà, e in quella dimensione che non deve la sua esistenza a nessuno e a nulla se non all’uomo. È in armonia con la grande tradizione del pensiero occidentale pensare in questa prospettiva: accusare la libertà di adescare l’uomo e di abbandonarlo nelle necessità, condannare l’azione,

l'inizio spontaneo di qualcosa di nuovo perché i suoi risultati cadono in una rete predeterminata di relazioni, trascinando invariabilmente con sé l'agente, che sembra mancare la realizzazione della sua libertà nel momento stesso in cui ne fa uso. La sola salvezza da questo genere sembra risiedere nel non-agire, nell'astensione dall'intera sfera delle faccende umane come solo mezzo per salvare la propria sovranità e integrità personali. [...] [Ma il solo] rimedio contro l'irreversibilità e l'imprevedibilità del processo avviato dall'azione non scaturisce da un'altra facoltà superiore ma è una delle potenzialità dell'azione stessa. La redenzione possibile dall'aporia dell'irreversibilità - non riuscire a disfare ciò che si è fatto anche se non si sapeva, e non si poteva sapere, che cosa si stesse facendo - è nella facoltà di perdonare. [...] Senza essere perdonati, liberati dalle conseguenze di ciò che abbiamo fatto, la nostra capacità di agire sarebbe per così dire confinata a un singolo gesto da cui non potremmo mai riprenderci; rimarremmo per sempre vittime delle sue conseguenze, come l'apprendista stregone che non aveva la formula magica per rompere l'incantesimo. [...] Il perdono è l'esatto opposto della vendetta, che consiste nel reagire contro un'offesa originale, e lungi dal porre un termine alle conseguenze del primo errore, lega ognuno al processo, permettendo alla reazione a catena implicita in ogni azione di imboccare un corso sfrenato. Diversamente dalla vendetta, che è la naturale, automatica reazione alla trasgressione e che per effetto dell'irreversibilità del processo dell'agire può essere prevista e anche calcolata, l'atto del perdonare non può mai essere previsto; è la sola reazione che agisca in maniera inaspettata e che ha quindi in sé, pur essendo una reazione, qualcosa del carattere originale dell'azione. Perdonare, in altre parole, è la sola reazione, che non si limita a re-agire, ma agisce in maniera nuova e inaspettata. La libertà contenuta nell'insegnamento di Gesù è la libertà dalla vendetta che imprigiona chi fa e chi soffre nell'automatismo implacabile del processo dell'azione, che non ha in sé alcuna tendenza a finire. [...] Il corso della vita umana diretto verso la morte, condurrebbe inevitabilmente ogni essere umano alla rovina e alla distruzione se non fosse per la facoltà di interromperlo e di iniziare qualcosa di nuovo, una facoltà che è inerente all'azione, e ci ricorda in permanenza che gli uomini, anche se devono morire, non sono nati per morire ma per incominciare. Tuttavia, proprio come, dal punto di vista della natura, il movimento rettilineo del corso della vita dell'uomo tra la nascita e la morte sembra una peculiare deviazione dalla comune regola naturale del movimento ciclico, così l'azione, dal punto di vista dei processi automatici che sembrano determinare il corso del mondo, assomiglia a un miracolo. Nel linguaggio della scienza naturale, essa è 'l'improbabilità infinita che si verifica regolarmente'. L'azione è in effetti l'unica facoltà dell'uomo capace di operare miracoli, come Gesù di Nazareth - la cui comprensione di questa facoltà può essere paragonata per la sua originalità senza precedenti alla comprensione socratica della possibilità del pensiero - doveva sapere benissimo, quando paragonava il potere di perdonare al potere più generale di far miracoli, ponendoli allo stesso livello e alla portata dell'uomo. Il miracolo che preserva il mondo, la sfera delle faccende umane, dalla sua normale, "naturale" rovina è in definitiva il fatto della natalità, in cui è ontologicamente

radicata la facoltà di agire. È, in altre parole, la nascita di nuovi uomini e il nuovo inizio, l'azione di cui essi sono capaci in virtù dell'essere nati. Solo la piena esperienza di questa facoltà può conferire alle cose umane fede e speranza, le due essenziali caratteristiche dell'esperienza umana che l'antichità greca ignorò completamente. È questa fede e speranza nel mondo che trova forse la sua più gloriosa e efficace espressione nelle poche parole con cui il vangelo annunciò la "lieta novella" dell'avvento: 'Un bambino è nato fra noi'." (Hannah Arendt, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano, 2011, pp. 172-182). "Vibra a lunghe corde tese che i proiettili strimpellano la/voluttuosa prima linea di combattimento ed è una tuonante/cattedrale coricata a implorare Gesù con schianti di petti/lacerati/Saremo siamo le inginocchiate mitragliatrici a canne palpitanti di/Preghiere/Bacio ribaciare le armi chiodate di mille mille mille cuori tutti/ traforati dal veemente oblio eterno." È del *bios politikos* non cercare metafisici paradisi terrestri o rifugiarsi in comode ideologie politiche ma conoscere che la morte si combatte solo con continui nuovi inizi, nuovi errori e perdoni e nuove lacrime. Il Benjamin-Angelus Novus e l'ultimo Marinetti di Bellagio questo lo sapevano bene e ciò li accomuna a quell'ininterrotta schiera di nuovi uomini (non uomini nuovi) in cui l'estetizzazione della politica altro non significa che compiere il miracolo (ma alla portata di chiunque l'abbia veramente inteso) di sconfiggere la morte non attraverso vuote fantasticherie ma con l'azione con gli uomini e fra gli uomini animati da un'inestinguibile spinta verso la lucente eterna rinascita della *Vita Activa*.

Devo molto
a quelli che non amo.

Il sollievo con cui accetto
che siano più vicini a un altro.

La gioia di non essere io
il lupo dei loro agnelli.

Mi sento in pace con loro
e in libertà con loro,
e questo l'amore non può darlo,
né riesce a toglierlo.

Non li aspetto
dalla porta alla finestra.
Paziente
quasi come una meridiana,
capisco
ciò che l'amore non capisce,
perdono

ciò che l'amore non perdonerebbe mai.

Da un incontro a una lettera
passa non un'eternità,
ma solo qualche giorno o settimana.

I viaggi con loro vanno sempre bene,
i concerti sono ascoltati fino in fondo, le cattedrali visitate, i paesaggi nitidi.

E quando ci separano
sette monti e fiumi,
sono monti e fiumi
che trovi su ogni atlante.

È merito loro
se vivo in tre dimensioni,
in uno spazio non lirico e non retorico, con un orizzonte vero, perché mobile.

Loro stessi non sanno
quanto portano nelle mani vuote.

“Non devo loro nulla” -
direbbe l'amore
su questa questione aperta.

Wisława Szymborska, *Ringraziamento*

REPUBLICANISMVS GEOPOLITICVS FONTES ORIGINES ET VIA
--

Seguono ora link sul ‘Repubblicanesimo Geopolitico’, dottrina politologica e filosofico-politica elaborata negli ultimi anni dall’ autore dei paper copia-incollati nelle precedenti pagine di questo file. In questi precedenti paper era stato messo a fuoco, fra le altre cose, un nuovo tipo di repubblicanesimo profondamente debitore delle suggestioni dell’estetizzazione della politica, con le sue luci delle avanguardie artistiche e con le sue terribili ombre dei regimi totalitari, così come si era manifestata nel corso del Novecento (il numero della nota a piè di pagina che all’inizio di ogni nuovo paper non riparte da 1 ma aggiunge 1 all’ultimo numero di nota del precedente paper pur essendo dovuto ad un automatismo del copia-incolla è, se vogliamo, anche un accidente altamente simbolico del filo rosso, fra riflessioni sul repubblicanesimo e sulla estetizzazione della politica, che attraversa tutti questi interventi). Il ‘Repubblicanesimo Geopolitico’ raccoglie queste suggestioni ed intende innestarle nel tronco della tradizione realista della Geopolitica. Un realismo politico quello del ‘Repubblicanesimo geopolitico’ che però, rinnovato dalla scuola costruttivista delle relazioni internazionali (Alexander Wendt), pone in primo piano una spazialità non solo geografica ma anche di natura mentale, rappresentativa e culturale (in fondo la moderna noopolitik non è che una riscrittura postmoderna dell’estetizzazione della politica novecentesca) e che, proprio perché strettamente vincolato in senso machiavelliano all’effettualità, rifiuta con

irrisione tutte le ingenuità, quando non interessate, visioni liberal-neopositivistiche alla Popper e si riallaccia direttamente ai grandi pensatori dialettici Hegel e Marx (da questo punto di vista, il ‘Repubblicanesimo geopolitico’ si distacca drasticamente da tutte le vulgate neomarxiste: in primo luogo perché integralmente dialettico, in secondo luogo perché non cerca surrogati salvifici alla classe operaia ma individua, sulla scia di Gianfranco La Grassa, negli agenti strategici interni ed internazionali gli autentici operatori dell’evoluzione delle società capitalistiche – ma a differenza della versione lagrassiana del marxismo, il ‘Repubblicanesimo geopolitico’ si tiene ben stretta, ed intende ulteriormente sviluppare, la visione dialettica hegel-marxiana della realtà). Possiamo così affermare che generare una profonda dialettica fra realismo politico e le mai sopite pulsioni verso l’estetizzazione della politica (impresa alla quale fu dedicata la vita del più grande rappresentante della filosofia politica del Novecento, Hannah Arendt, alla quale però fece sempre velo la sua formazione kantiana) sia il compito che si prefigge il ‘Repubblicanesimo Geopolitico’. Un repubblicanesimo, quello geopolitico, che ha pertanto definitivamente abbandonato una visione della libertà intesa come non dominio che ha segnato – ed estenuato – le ormai vecchie ed attardate vulgate del neorepubblicanesimo e che è invece fermamente indirizzato alla realizzazione di una autentica, profonda ed intima Vita Activa.

Massimo Morigi – Ravenna, 8 ottobre 2014

I link:

https://archive.org/details/GeopoliticvsChildSiveRepublicanismvsGeopoliticvsAmicisEtHostibvsMitto_377

https://ia801405.us.archive.org/9/items/GeopoliticvsChildSiveRepublicanismvsGeopoliticvsAmicisEtHostibvsMitto_377/GeopoliticvsChildSiveRepublicanismvsGeopoliticvsAmicisEtHostibvsMittoMassimoMorigiVitaActivaUcrainaRussiaPutina.pdf

https://archive.org/details/GeopoliticvsChildSiveRepublicanismvsGeopoliticvsAmicisEtHostibvsMitto_611

<https://archive.org/details/GeopoliticvsChildRepubblicanesimoGeopoliticoUcrainaMassimoMorigi>

<https://ia902305.us.archive.org/18/items/GeopoliticvsChildRepubbicanesimoGeopoliticoUcrainaMassimoMorigi/GeopoliticvsChildRepubbicanesimoGeopoliticoUcrainaMassimoMorigiRussiaPutinRepublicanismvs.pdf>

https://archive.org/details/GeopoliticvsChildRepubbicanesimoGeopoliticoUcrainaMassimoMorigi_320

<https://archive.org/details/RepubbicanesimoGeopoliticoDemocraziaPuraRepubbicanesimoMarxMassimo>

<https://ia801401.us.archive.org/20/items/RepubbicanesimoGeopoliticoDemocraziaPuraRepubbicanesimoMarxMassimo/RepubbicanesimoGeopoliticoDemocraziaPuraRepubbicanesimoMarxMassimoMorigi.pdf>

https://archive.org/details/GeopoliticvsChildSiveRepublicanismvsGeopoliticvsAmicisEtHostibvsMitto_308

https://ia802306.us.archive.org/0/items/GeopoliticvsChildSiveRepublicanismvsGeopoliticvsAmicisEtHostibvsMitto_308/GeopoliticvsChildSiveRepublicanismvsGeopoliticvsAmicisEtHostibvsMittoMassimoMorigiVitaActivaMarxismo.pdf

<https://archive.org/details/ProNovaRePvblicaAedificandaAmicisMittorepubbicanesimo>

<https://ia801405.us.archive.org/3/items/ProNovaRePvblicaAedificandaAmicisMittorepubbicanesimo/ProNovaRePvblicaAedificandaAmicisMittorepubbicanesimoGeopoliticoMassimoMorigi.pdf>

<https://archive.org/details/RepubbicanesimoGeopoliticoProvaMassimoMorigi.pdf>

<https://ia801405.us.archive.org/2/items/RepubbicanesimoGeopoliticoProvaMassimoMorigi.pdf/RepubbicanesimoGeopoliticoProvaMassimoMorigi.pdf>

<https://archive.org/details/GeopoliticvsChildRepubbicanesimoGeopoliticoUcrainaMassimoMorigiRussia>

<https://ia601404.us.archive.org/10/items/GeopoliticvsChildRepubbicanesimoGeopoliticoUcrainaMassimoMorigiRussia/GeopoliticvschildrepubbicanesimogeopoliticoucrainamassimomorigirusiaMarxismo.pdf>

<https://archive.org/details/RepubbicanesimoGeopoliticoRepublicanismoGeopoliticoGeopolitical>

<https://ia902300.us.archive.org/8/items/RepubbicanesimoGeopoliticoRepublicanismoGeopoliticoGeopolitical/RepubbicanesimoGeopoliticoGeopoliticalRepublicanismoGeopolitischeRepublikanismusGeopoliticusRepublicanismusRepubblicanesimoRepublicanismRepublikanismusRepublicanismusMassimoMorigi.pdf>

<https://archive.org/details/Geopoliticalrepublicanism.pdfMassimoMorigi.pdf>

<https://ia802305.us.archive.org/27/items/Geopoliticalrepublicanism.pdfMassimoMorigi.pdf/Geopoliticalrepublicanism.pdfMassimoMorigi.pdf>

<https://archive.org/details/GeopoliticalRepublicanism>

<https://ia600609.us.archive.org/2/items/GeopoliticalRepublicanism/GeopoliticalRepublicanism.pdf>

<https://archive.org/details/GeopoliticalRepublicanismMassimoMorigi>

<https://ia600704.us.archive.org/8/items/GeopoliticalRepublicanismMassimoMorigi/GeopoliticalRepublicanismMassimoMorigi.pdf>

<https://archive.org/details/GeopolitischeRepublikanismus>

<https://ia600604.us.archive.org/25/items/GeopolitischeRepublikanismus/GeopolitischeRepublikanismus.pdf>

<https://archive.org/details/GeopolitischeRepublikanismusMassimoMorigi>

<https://ia600700.us.archive.org/35/items/GeopolitischeRepublikanismusMassimoMorigi/GeopolitischeRepublikanismusMassimoMorigi.pdf>

<https://archive.org/details/RpublicanismeGopolitique>

<https://ia700603.us.archive.org/26/items/RpublicanismeGopolitique/RpublicanismeGopolitique.pdf>

<https://archive.org/details/RepubbicanesimoGeopoliticoMassimoMorigi>

<https://ia601203.us.archive.org/12/items/RepubbicanesimoGeopoliticoMassimoMorigi/RepubbicanesimoGeopoliticoMassimoMorigi.pdf>

<https://archive.org/details/RepublicanismeGeopolitiqueMassimoMorigi>

<https://ia600508.us.archive.org/28/items/RepublicanismeGeopolitiqueMassimoMorigi/RepublicanismeGeopolitiqueMassimoMorigi.pdf>

<https://archive.org/details/RepublicanismGeopolitico>

<https://ia700405.us.archive.org/21/items/RepublicanismGeopolitico/RepublicanismGeopolitico.pdf>

<https://archive.org/details/RepublicanismGeopoliticoMassimoMorigi>

<https://ia701205.us.archive.org/28/items/RepublicanismGeopoliticoMassimoMorigi/RepublicanismGeopoliticoMassimoMorigi.pdf>

<https://archive.org/details/RepubbicanesimoGeopoliticoProva>

<https://archive.org/details/RepubbicanesimoGeopoliticoRepubbicanesimoProvaMassimoMorigiKarlMarx.doc>

<https://archive.org/details/RepubbicanesimoGeopoliticoRepubbicanesimoProvaMassimoMorigiKarlMarx.pdf>

<https://ia601403.us.archive.org/29/items/RepubbicanesimoGeopoliticoRepubbicanesimoProvaMassimoMorigiKarlMarx.pdf/RepubbicanesimoGeopoliticoRepubbicanesimoProvaMassimoMorigiKarlMarx.pdf>
