

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

04

20
15

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 4 - OTTOBRE 2015

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LE FASCISME, C'EST DU THÉÂTRE. MACCHINA SCENICA E MECCANICA NARRATIVA

EMANUELE CANZANIELLO – Università di Napoli “Federico II”

«Le fascisme, c'est du théâtre», sostiene Jean Genet, e come tale i suoi legami con la natura e la prassi della messa in scena sono essenziali alla specificità del fenomeno. La resa spettacolare della nazionalizzazione delle masse è stata senz'altro tra i temi fondamentali della ricerca sui totalitarismi. Il mio proposito è qui quello di intarsiare alcuni nuclei consolidati della ricerca storica con le rese squisitamente letterarie di quello che fu poco più che un decennio di immensi *tableaux vivants*, visioni di un nuovo ordine di massa. Un'opera d'arte collettiva, basata su una premessa fondamentale: dare “figurabilità” ai detriti e alle rovine (rimosse?) di alcuni miti delle origini propri della cultura romantica, e consapevolmente avviare e mettere in luce un enorme processo più generale di disgregazione del logos e di tutta la civiltà europea nella sua prospettiva diremo cartesiana, geometrica e razionalista.

Il mio discorso si fonda, anche se in breve, su un testo solo: la *Gerbe des forces* (1937) di A. de Châteaubriant, uno dei più singolari resoconti di pellegrinaggio politico verso il miraggio totalitario che si sia dato tra le due guerre mondiali. Soccorsi non secondari sono il saggio di Susan Sontag *Under the sign of Saturn* (1980) e quello di Peter D. Tame *La Mystique du Fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach* (1986).

According to Jean Genet: «Le fascisme, c'est du théâtre», and as such its relationship with the nature and praxis of staging are essential to the specificity of the phenomenon. The magnificent representation of mass nationalisation is beyond doubt one of the fundamental issues when investigating totalitarianisms. My aim here is to link some well-established nuclei of historical research to the literary outputs of what was little more than a decade of immense *tableaux vivants*, visions of a new mass order. A collective work of art, based on a fundamental premise: to give ‘figurality’ to the rubble and (repressed?) ruins of some of the origin myths of Romantic culture; and to consciously highlight a bigger, more general process of disintegration of the entire European logos and civilisation, in its Cartesian, geometrical and rationalist perspective. This analysis is based on a single text: *Gerbe des forces* (1937), by Alphonse de Châteaubriant, one of the most remarkable accounts of ‘political pilgrimage’ towards the totalitarian mirage in the interwar period. Other primary texts are the essays written by Susan Sontag, *Under the sign of Saturn* (1980), and by Peter D. Tame, *La Mystique du Fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach* (1986).

«Le fascisme, c'est du théâtre», sostiene Jean Genet,¹ e come tale i suoi legami con la natura e la prassi della messa in scena sono essenziali alla specificità del fenomeno.² A partire da questa soglia suggestiva, da questo sipario aperto per noi da Genet, l'articolo si presenta come una ricognizione, parziale certo, dell'aspetto scenografico e cerimoniale del nazismo così come ci viene restituito da alcuni casi letterari. La resa spettacolare della nazionalizzazione delle masse è stata senz'altro tra i temi fondamentali della ricerca sui totalitarismi. Basti pensare al celebre saggio di Susan Sontag *Fascinating Fascism* (1974),³ forse ancora il contributo meno accademico ma il più illuminante sul fascismo come insieme eterogeneo di fenomeni di persuasione estetica diffusa, quotidiana, visiva e non solo visiva, di un insieme di pratiche che pertengono al politico quanto all'erotico, alla prassi dell'azione politica quanto alla prassi dell'azione sessuale o della sua rappresentazione. Proveremo quindi a intarsiare alcuni nuclei consolidati della ricerca storica con le

1 SUSAN SONTAG, *Sous le signe de Saturne*, in Paris, Seuil, 1985, p. 110, nota 5.

2 Una definizione del fascismo del *Grand Larousse Encyclopédique*, IV, 917: «une idéologie sommaire sous une forme théâtrale» (citato in PETER D. TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1986, p. 224, nota 77).

3 SUSAN SONTAG, *Fascinating Fascism* [1974], in «The New York Review of Books» (6 febbraio 1975).

rese squisitamente letterarie di quello che fu poco più che un decennio di immense rappresentazioni, immensi *tableaux vivants*, visioni di un nuovo ordine di massa. Un'opera d'arte collettiva, basata su una premessa fondamentale: «La politique est l'art suprême, c'est le chef-d'œuvre créé, non avec des couleurs quelconques que l'artiste transfigure, mais avec toute la puissance grondante des êtres, aux aussi transfigurés». ⁴ I raduni e i congressi, o più solennemente le feste e i riti del Reich tedesco o del regime italiano, hanno avuto i loro resoconti scritti, sono stati cioè raccontati in reportage giornalistici o evocati dalle pagine dei romanzi. In qualche misura la letteratura ha cercato di restituire l'impatto emotivo di rappresentazioni sceniche che coinvolgevano tutte le arti visive e in misura minore la parola. Come veri pellegrinaggi politici, hanno portato molti scrittori a cercare di avvicinarsi il più possibile ai luoghi fisici delle ierofanie del miraggio totalitario, a raccontarlo, decifrarlo e tradurlo per i lettori abituati all'atmosfera ben diversa della democrazia. Il tono infatti tradisce spesso l'esigenza e l'urgenza di gridare al prodigio per quanto visto, o quanto meno allo sgomento, dinanzi a una novità ⁵ da trasmettere ai propri connazionali, nel caso francese soprattutto. Peter Tame riconosce nel gioco visibile e teatrale della nuova politica l'aspetto che meglio sa muovere la curiosità di Brasillach:

[Brasillach] se mit rapidement à l'étude de ce pays parce qu'une telle recherche lui offrait tout simplement l'expérience du nouveau. Aucun autre pays ne savait exhiber des jeux théâtraux si grandioses pour le compte de la politique. ⁶

Il nuovo e il numinoso sono elementi seduttivi attorno ai quali cresceva da più di un secolo l'attesa romantica, una delle proteiformi manifestazioni della sua nostalgia. Attesa di una rivelazione – dell'anima, della nazione – e nostalgia per le sue forme passate, le basi del «nouveau culte» o «nouvelle religion». ⁷

Partendo quindi dall'analisi dei testi, romanzeschi e non, che descrivono la natura del cerimoniale, della festa, della visione totalitaria, è forse possibile scorporre ed esaminare le singole componenti di quel contagio. In primis, l'elemento romantico:

Aucune autre pays ne savait exhiber des jeux théâtraux si grandioses pour le compte de la politique. Ceci relève sans doute de la politisation du romantisme qui s'accroît plus en Allemagne qu'en tout autre pays au XIX^e siècle. Herder et Fichte avaient tout mis en œuvre pour transposer les formes esthétiques sur le terrain de la politique. Le romantisme et «sa glorification du mystérieux, de l'obscur, son élévation de l'intuition, de l'émotion, du nationalisme» furent mis au service des nationalistes [...]. Alfred Rosenberg, théoricien politique de Hitler, dérive son «Mythus» du «Geist» des poètes romantiques allemands. Défini comme «infusion mystérieuse et super-rationnelle d'un esprit qui attaché un certain peuple aux forces éternelles de la nature», ce «Mythus» de Rosenberg ressemble fort à la mystique du fascisme, ou à «l'esprit fasciste», de Brasillach. Brasillach le romantique

4 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 218.

5 «E questa volontà di progresso collettivo attraverso le profonde vie dell'essere, diventata la base di tutto un popolo, mi sembra una piacevole novità, non solo in Germania ma anche in Europa» (ALPHONSE DE CHATEAUBRIANT, *Il fascio di forze. La nuova Germania*, Firenze, Akropolis/La roccia di Erec, 1991, p. 51).

6 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 229.

7 *Ivi*, p. 228.

faisait un pèlerinage au lieu de naissance du romantisme où il trouva que ce même romantisme existait toujours, transmué en force politique.⁸

Brasillach non venne meno alla virtù dell'ironia davanti a simili bagliori nella nebbia: vide con i suoi occhi la Germania e l'Italia. Le sue pagine sono tra le più seducenti, ma il suo giudizio conobbe un fondo di scetticismo, contrariamente ad Alphonse de Châteaubriant e molti altri. I resoconti più celebri di Brasillach li ritroviamo nei *Sept couleurs* (1939)⁹ romanzeschi, o nella memorialistica di *Notre avant-guerre* (1941).¹⁰ La presenza di scritti memorialistici e di viaggio (come nel caso della *Gerbe des forces* di Châteaubriant)¹¹ lega questi testi non solo alla presa d'atto del nuovo (*zeitgeist* tedesco, ma anche agli antecedenti letterari dedicati all'inseguimento francese del *mirage Allemand* di tradizione romantica del XIX secolo. La Germania della de Staël, dei *lieder*, della musica eterna dell'anima tedesca, fino al crescendo wagneriano recepito da Baudelaire, disegna un vasto travaso d'influenze e ispirazioni, anticipatrici e regressive, che condizionarono la percezione delle feste pagane del Reich da parte francese. «...ces fêtes du printemps, ces nuits de Walpurgis, cette exaltation des puissances du sang...».¹² Accanto al dato romantico, la vaga ambizione a una pagana solarità – nordica o mediterranea, a seconda dei climi – è nondimeno eredità di quel gusto del primigenio, dell'*arcana imperii*, che fu nel Settecento un prodromo del romantico. Châteaubriant stesso ne fu avvertito da un membro del partito: «A Bayreuth, uno di essi mi diceva: “Si rimprovera al nazionalsocialismo di essere primitivo; ma è proprio in ciò che risiede la sua forza...”».¹³

Dunque, guardiamo a volo d'uccello la parata d'uomini in coreografie di vittoria. Si è detto dell'elemento musicale; Châteaubriant lo accosta quasi inconsapevolmente al gusto dell'uniforme, del razziale: «Non vi è dubbio che un elemento tedesco esiste. La musica, innanzitutto; e poi, un certo tipo biondo. E anche la carne e il pelo delle legioni di Germania e la danza un po' curva, guerriera, a volte rigida e quasi luterana, oppure sorridente, del passo dell'oca».¹⁴ Châteaubriant è certo il più esaltato, l'occhio più mistico¹⁵ tra i viaggiatori francesi di destra nella Germania nazista, in questa sua febbrile, medievale capacità di visioni (stigmatizzata dallo stesso Brasillach, che lo definì un «bab-

8 *Ivi*, pp. 229-230.

9 ROBERT BRASILLACH, *Les Sept couleurs*, in Paris, Plon, 1939.

10 ROBERT BRASILLACH, *Notre avant-guerre*, in Paris, Plon, 1941.

11 La prima edizione è del 1937: ALPHONSE DE CHÂTEAUBRIANT, *La Gerbe des forces. Nouvelle Allemagne*, Firenze, Grasset, 1937.

12 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 230.

13 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 52.

14 *Ivi*, p. 38. In contesto assolutamente diverso e privo di qualsiasi legame ideologico con il nazismo, suona ancora l'eco dell'altra Germania, Thomas Mann in *Tonio Kröger* (1903): «Ma il mio amore più profondo e più segreto è per i biondi, per quelli dagli occhi azzurri, per i felici puri, per i fortunati, per gli amabili e i mediocri» (THOMAS MANN, *Tonio Kröger. La morte a Venezia*, trad. da Salvatore Tito Villari, Milano, Vallardi, 1994, p. 71).

15 Per Brasillach egli cedette a «la tentation des mystiques hétérodoxes»; invece «Pierre Drieu la Rochelle, qui en 1934 avait fait une visite en Allemagne dont il était revenu enthousiaste, n'avait pas la même liaison avec Maurras et loua *La Gerbe des forces* de tout son cœur» (TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 227).

beo nel Walhalla»¹⁶). La sua *Gerbe des forces* (1937) ci fornisce le più fisiche, materiche e circostanziate descrizioni della parata da *Parteitag*:

Una folla bionda, uniforme, dalla quale sono scomparsi sia il berretto a visiera che il manto d'ermellino. L'uomo che rimane è una soluzione intermedia, ottenuta col concorso di eventi sociali, economici e politici la cui risultante non è affatto una regressione nel passato.¹⁷

Non a caso si ritorna all'elemento biondo, all'ossessiva ricerca dell'uniforme, spia psicologica del carattere estetico di un razzismo epidermico e non razionalmente sostenuto da Châteaubriant.

Senza allontanarci troppo dal mero dato scenografico che qui c'interessa, è opportuno cercare di chiarire alcune delle premesse e delle motivazioni dell'attrazione esercitata dal Reich. Scrive Châteaubriant: «Perché sono tornato laggiù? Se mi analizzo, non posso nascondere a me stesso di aver obbedito a un'ardente necessità, quella di trovare in un popolo del presente qualche ragione di non disperare dell'uomo».¹⁸ La premessa è ben nota, la decadenza dell'Occidente è un dato consolidato e pervasivo in tutti gli autori francesi esaminati; da questa prospettiva la «nuova politica» della Germania sembrava destinata a «servire la causa della salvezza delle comunità d'Occidente».¹⁹ Spiegare la natura di una simile fiducia nell'esperimento tedesco è arduo; basti dire ora che un parziale stimolo per tale attesa escatologica poggiava su quella trasfigurazione estetica non solo del politico, ma anche delle «vie dell'essere» di un'intera comunità. Il nazismo appariva come una riattivazione di una ciclicità dell'essere, un rivolgimento metafisico di cui la ruota invertita delle croci uncinata era rappresentazione:

Hitler ha saputo raggiungere tutto ciò con la pratica del sacrificio interiore. L'appello alla croce uncinata, senza che in ciò si possa riscontrare la minima traccia di occultismo, simboleggia questa scoperta ed adozione delle grandi forze supreme, assunte come uniche regolatrici della vita delle società.²⁰

E Châteaubriant aggiunge: «Ma tutto ciò non ha più alcun rapporto con la nostra politica intellettualistica, che prova un certo fastidio nel calarsi in quelle che essa chiama le "torbide profondità"».²¹ In questa luce radente, le feste del partito e i raduni sono eventi incisi nella memoria degli spettatori sotto apparenze culturali, celebrazione, ipnosi e inveroamento di auspici di massa. Nel 1937, Brasillach e altri membri della rivista «Je suis partout», di cui era all'epoca caporedattore, si recarono a Norimberga e a Bamberg. Il resoconto del viaggio apparve prima nella «Revue universelle» sotto il titolo di *Cent heures chez Hitler*, e in seguito, con qualche modifica, in *Notre avant-guerre*, al capitolo VI, dal titolo scettico e molto indicativo di *Ce mal du siècle, le fascisme...* Ciononostante,

16 FRANCO CARDINI, *Introduzione*, in Alphonse de Châteaubriant, *Il fascio di forze*, Firenze, Akropolis/La roccia di Erec, 1986, p. 23.

17 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 37.

18 CARDINI, *Introduzione*, cit., p. 21.

19 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 30.

20 *Ivi*, p. 56.

21 *Ivi*, p. 176.

«les charmes néfastes de l'Allemagne nouvelle» traspiono chiaramente come sottolinea Peter D. Tame:

Le Congrès ne fut pas seulement un théâtre magnifique ; il donna au journaliste l'impression qu'il s'agissait aussi d'un rassemblement religieux. Tout au long de sa description, il oscille entre l'enthousiasme devant les décors théâtraux et la réflexion rationnelle, en se demandant si une telle création d'une religion nouvelle est permise. Sa raison et son instinct se heurtèrent. Brasillach se trouva pris par l'hystérie des masses, tout en gardant ses facultés critiques. Il constate que ce fut un « spectacle...prodigieux », mais sembla avoir peur de s'y livrer complètement. Les défilés de la S.A. dégagèrent l'impression un peu sinistre d'une force irrésistible, la cathédrale de lumière, le « Lichtdom », donna « cette stupéfiante féerie », et il y régna un silence inhumain, « un silence surnaturel et minéral, comme celui d'un spectacle pour astronomes, dans une autre planète ».²²

Quest'analisi rileva le ambiguità di fondo sottese alla coreografia – trucchi e strumenti teatrali, senso di un linguaggio di tipo religioso manipolato e rapimento ingannevole, non immune dal sospetto che il prodigio potesse essere (e *farsi*) vero. Lasciando per un istante le fonti letterarie indirette, ricostruiamo la nascita delle scenografie di un raduno, seguendo la testimonianza storica del primo architetto del Reich, Albert Speer, l'ideatore del *Lichtdom* e del progettato complesso monumentale di Norimberga:

Spiegai il mio piano ai dirigenti. La cerimonia si sarebbe svolta la sera. Migliaia di bandiere, appartenenti alle sezioni locali di tutta la Germania, si sarebbero concentrate, in attesa, dietro l'argine delimitante lo Zeppelfeld. A un comando dato, queste bandiere si sarebbero ordinate su dieci colonne, e avrebbero invaso il campo procedendo su altrettante corsie, attraverso la massa dei gerarchi inquadrati. Dieci potenti riflettori avrebbero investito con i loro fasci di luce le bandiere e le scintillanti aquile dei puntali, creando un effetto fantasmagorico. Ma tutto ciò non mi sembrava bastare. Mi attraversavano la mente i fasci di luce che avevo visto proiettati a grandissima distanza dai nuovi riflettori della nostra difesa antiaerea, e non fui soddisfatto finché non ebbi chiesto a Hitler di mettermene a disposizione centotrenta. Göring, sulle prime, fece resistenza, perché centotrenta riflettori rappresentavano buona parte della sua riserva strategica, ma Hitler riuscì a convincerlo dicendogli: «Se ne impieghiamo tanti in un'unica manifestazione, all'estero si penserà che nuotiamo nei riflettori».

L'effetto superò di gran lunga la mia aspettativa. I centotrenta fasci di luce, disposti tutt'attorno al campo a non più di una dozzina di metri l'uno dall'altro, saettavano netti e nitidi fino a sei-otto chilometri di altezza, formando in alto una specie di volta luminosa. Si aveva l'impressione di essere in un immenso ambiente, sorretto da pilastri di luce altissimi e poderosi. Di tanto in tanto una nuvola attraversava questo cerchio di luce, conferendo alla scena, di per se stessa grandiosa, un tocco di surrealismo. Credo di aver creato, con questa superba «cupola luminosa», la prima struttura architettonica di luce. Essa rimane per me non soltanto la più bella ma anche la più durevole delle mie idee. «Bella e solenne a un tem-

22 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 231.

po, pareva d'essere in una cattedrale di ghiaccio" scrisse l'ambasciatore britannico Henderson». ²³

L'espressione *Lichtdom*, tradotta con 'cupola luminosa', inizialmente attribuita a Brasillach, sembra invece esser stata ideata dai dirigenti del partito. L'architetto, con qualche ironia, sa descriverci anche il suo amore smodato per le bandiere:

Poco prima di ogni cerimonia dovevo, nella mia veste di "decoratore-capo", assicurarmi che ogni cosa fosse a posto. Poi via, al galoppo, a preparare la cerimonia successiva. A quell'epoca amavo molto le bandiere, e ne facevo largo uso dovunque potessi. Riuscivo così a far giocare i colori fra le strutture di pietra. Ero favorito dal fatto che la bandiera con la croce uncinata, voluta da Hitler, si adattava alle esigenze architettoniche molto meglio di una bandiera a tre bande di colore. Certo, quando la utilizzavo a scopi decorativi – per sottolineare il ritmo architettonico di una facciata, o per nascondere dal tetto al marciapiede qualche brutta casa d'altri tempi – e facevo fiammeggiare ancor più il rosso intrecciandovi nastri d'oro, la sua sovrana dignità ne soffriva alquanto. Io, però, la vedevo con l'occhio dell'architetto. Nelle anguste strade di Goslar e di Norimberga organizzavo orge di bandiere appese da casa a casa, al punto di non lasciare un varco di cielo. ²⁴

Gli aspetti fin qui considerati riguardano la componente regressiva, rivolta a ricreare stilemi e forme comunitarie del passato; ma accanto a quest'elemento romantico e *antimoderno* – nel suo essere costitutivamente un *mélange* – scorgiamo forse alcune germinazioni del *kitsch*, della bellezza ipertrofica e minerale (inorganica) dell'attuale società postindustriale. Nei filmati della propaganda del Reich c'è un elemento che rievoca, in fondali cartonati e in nude architetture, le dimensioni abnormi dell'arte egizia, delle piramidi assire, mescolando stili e linguaggi dell'arte, e conducendo all'impressione *kitsch* l'osservatore attuale. ²⁵ I linguaggi coreografici totalitari hanno forse sperimentato la scomparsa dello specifico artistico che oggi si realizza nel mercato d'arte mondiale, e paradossalmente hanno ottenuto ciò riattivando il tentativo di riaffermare l'elemento del sacro che nelle società industriali è perduto. La consapevolezza dei mezzi d'arte impiegati per fini riconnotati o impropri è chiarita da Peter D. Tame:

Le lien étroit qui existe entre la religion et le théâtre transparait aussi dans le récit des cérémonies des chefs politiques (*politischen Leiter*) et de la consécration des drapeaux. Hitler s'assura que le national-socialisme se servait de tous les effets dramatiques connus : torches flambant dans la nuit, vastes défilés d'hommes en marche, parfaite synchronisation, musiques impressionantes, gestes dramatiques des principaux orateurs, tout contribua à faire de ces congrès des "chefs-d'œuvre d'art théâtral". ²⁶ [...] Les congrès répondaient admirablement à ces prescriptions

²³ ALBERT SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, trad. da Enrichetta Maffi e Quirino Maffi, Milano, Mondadori, 1997, p. 70.

²⁴ *Ivi*.

²⁵ «Il faudrait remarquer ici que Mussolini avoua un jour qu'il n'avait vraiment compris le langage des Romains qu'en lisant Shakespeare» (TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 225).

²⁶ La definizione citata da Peter Tame è di Alain Bullock: «masterpieces of theatrical art» (ALAN BULLOCK, *Hitler. A study in tyranny*, London, Odhams, 1959, p. 347).

et, en plus, exaltaient le moral national. Leni Riefenstahl, metteur en scène du cinéma officiel du régime, n'avait pour ainsi dire qu'à enregistrer les superbes mises en scènes déjà organisées par Hitler, Goebbels et Hess.²⁷

La testimonianza dall'interno di Speer ci chiarisce come la mistificazione o reale convinzione d'impiegare mezzi concreti per fini altri riguardasse anche gli artefici del rito, i vertici dello Stato:

Io ero seccatissimo, mentre la signora Riefenstahl era pienamente soddisfatta, trovando che le scene ricostruite fossero superiori a quelle originali. Avevo imparato, è vero, ad ammirare l'attenta tecnica con la quale Hitler, nel corso di una grande manifestazione, tastava il terreno attorno a sé, fino a trovare il punto che gli avrebbe permesso di scatenare i primi, vibranti applausi. Conoscevo benissimo il complesso degli elementi demagogici, al quale, del resto, portavo anch'io il mio contributo con la messinscena delle manifestazioni più importanti, ma fino a quel momento non avevo dubitato della genuinità dei sentimenti che permettevano agli oratori di scatenare l'entusiasmo delle masse. Era quindi naturale che quel giorno, negli studi di Johannistal, rimanessi profondamente sorpreso costatando che tanta magia poteva essere risuscitata come "vera" anche in assenza di pubblico.²⁸

Cinema, dunque, il linguaggio per eccellenza della fusione delle arti e dell'epoca meccanica dell'arte. Il cinema riproduce le scenografie e la *Parade* che è già messa in scena, e la moltiplica con una capacità nuova di giocare con i sentimenti del pubblico, produce miti per immagini con un'immediatezza di ricezione inaudita.

Le cinema, afferma Brasillach, ne doit pas être « un pauvre théâtre en conserve » mais un art véritable à part entière, composé d'images grises et silencieuses, d'une « belle musique visuelle ». En tant qu'artiste essentiellement visuel, Brasillach n'en désirait que « le spectacle » ; ce fut justement ce qui l'enchantait au stade de Nuremberg en 1937 – un immense spectacle, une fresque mouvante d'êtres humains – plutôt que le rugissement de la foule et les cris des soldats.²⁹

Il suo successo può spiegarsi anche, antropologicamente, con un'ipotesi *meccanica* e insieme regressiva quale il concetto di « società sciamanica », di cui Hitler fu l'anello intermediale. Il contatto con le energie naturali si riattingeva attraverso il corpo del capo, a sua volta tramite e incarnazione del popolo. Stando a numerose testimonianze dei più diversi osservatori, com'è ben noto, a Hitler veniva attribuito un potere ipnotico, uno sguardo definito « d'autre monde ». Per Brasillach, il Führer fu poeta, nell'accezione di essere in contatto con le forze della natura e dell'istinto. Un istinto trasmesso per coreografia a un intero popolo o alla sua rappresentazione, due aspetti che nella prassi nazista coincidevano. Châteaubriant, nelle pagine iniziali della *Gerbe*, assale il lettore testimoniando una ingenua capacità d'incantamento:

27 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., pp. 232-233.

28 SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, cit., p. 75.

29 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 118.

Centotrentamila anime sono ammassate al sole, 120.000 uomini sotto il segno dell'immensa croce uncinata che copre le colonne del tempio, e sotto il dispiegarsi di mille vessilli, rossi e bianchi, neri e bianchi, che fanno rivivere in modo memorabile, nella corrispondenza dello scenario e dell'atteggiamento umano, i tempi di Federico II. [...] Le camicie brune, il pugnale alla cintola, gli occhi puntati dritti, militarmente, il corpo teso nell'attenti, ecco gli uomini del Partito, i guardiani del pensiero, i custodi dell'Idea, gli oscuri servitori del nuovo principio tedesco portato da Hitler; i pilastri viventi dell'intera organizzazione sorta da quest'idea. Tutti identici, questi uomini, sotto la pelle bruna, identici come i lupi, le volpi, e tutte le altre specie della natura che portano attorno alla scintilla dell'istinto una piuma o un pelame.³⁰

Franco Cardini, nell'introdurre *La Gerbe*, libera il campo da fraintendimenti preliminari, ricordando che «il credere che un'impressione anche esteriore di tale forza e concordia possa essere stata guadagnata solo con gli strumenti del terrore poliziesco e della repressione violenta sarebbe assurdo e antistorico; e almeno di ciò il lettore de *La Gerbe des forces* deve tener conto».³¹

Nel passo di Châteaubriant ogni aspetto viene notato distintamente: le colonne di una scenografia di templi atemporali, la cornice storica di maniera – in questo caso Federico II – che fanno rivivere (non rievocare, ma ri-vivere è lo scopo del *pastiche*), in «corrispondenza dello scenario e dell'atteggiamento umano», una dimensione dello spirito preferita e sovrainposta alla decadenza non esorcizzabile delle democrazie. L'ultima notazione riguarda la civetteria dell'abbigliamento: si comincia ad apprezzare l'eleganza delle divise. Un aspetto che avrà marginale ma non trascurabile seguito nel mio discorso, a metà tra la riflessione su *Pompes funèbres* (1947)³² di Genet e quella della Sontag in *Fascinating fascism* (1974)³³ sull'erotismo teatrale e masochista sotteso all'elemento coreografico.

Il fondale storico non è l'unica risorsa della regia di massa, altri tratti possono definirsi della *semplificazione* e del *colossale*. Una linea pulita incontra il modernismo non estraneo all'avanguardia dell'architettura fascista, soprattutto in Italia. Speer, al quale era stata affidata la progettazione di vari edifici per il complesso monumentale di Norimberga, su di un'area di 16,5 chilometri quadrati, descrive così i numeri di questa struttura:

Alto solo 18 metri, questo colonnato doveva servire da pietra di paragone rispetto al grande stadio, elevantesi alle sue spalle, per il quale Hitler aveva fissato la capienza di 400.000 spettatori. La più grande opera del genere che l'antichità possa vantare è il Circo Massimo di Roma capace di 150-200.000 persone, mentre gli stadi moderni non superavano, in quegli anni, i 100.000 posti. La piramide di Cheope, costruita verso il 2.500 a.C., con i suoi 230 metri di lato e 146 di altezza, ha un volume di 2.570.000 metri cubi. Lo stadio di Norimberga avrebbe avuto una lunghezza di 550 metri e una larghezza di 460, e il volume delle sue strutture sarebbe stato di 8.500.000 metri cubi, vale a dire tre volte circa la cubatura della piramide di Cheope. Lo stadio sarebbe stato la costruzione di gran lunga più grande di tutto il complesso e una delle più poderose opere murarie di tutti i tempi.

³⁰ CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 37.

³¹ CARDINI, *Introduzione*, cit., p. 24.

³² JEAN GENET, *Pompes funèbres*, s.l., s.e., 1947.

³³ SONTAG, *Fascinating Fascism* [1974], cit.

Per contenere il numero previsto di spettatori, gli spalti esterni avrebbero dovuto elevarsi fin quasi a 100 metri d'altezza. Una soluzione a pianta ovale era da scartarsi nel modo più assoluto, perché la conca che ne sarebbe risultata avrebbe elevato eccessivamente la temperatura all'interno, producendo senza dubbio un senso di soffocamento. È per questa ragione che avevo scelto la forma a ferro di cavallo dello stadio di Atene.³⁴

Si parla quindi di proporzioni abnormi, un'ambizione enciclopedica nel rivaleggiare con ogni civiltà ed epoca umana in opere durevoli. Una sensibilità neoclassica nel riassorbimento di tutti gli stili (il neoclassico come colore nero dell'architettura li comprende tutti) in una ipertrofia moderna. L'importanza attribuita alla durata di questi edifici, alla loro capacità di tramandarsi nel tempo, di legare il presente ai suoi passati e ai suoi futuri, è confermata dalla preoccupazione espressa da Speer riguardo all'effetto che avrebbero fatto quelle costruzioni una volta in rovina, un effetto che andava calcolato e previsto:

Questa visione desolante stimolò in me un'idea che esposi più tardi a Hitler sotto il nome alquanto pretenzioso di *Theorie vom Ruinenwert*, cioè del valore che un edificio può avere visto come rovina. La mia premessa era che le costruzioni moderne sono indubbiamente poco adatte a creare quel "ponte di tradizione" che, secondo Hitler, avrebbe dovuto congiungere la nostra generazione alle generazioni future: era impensabile che da cumuli di rovine polverose potessero sprigionarsi quelle ispirazioni eroiche che riempivano Hitler di ammirazione davanti ai monumenti del passato. La mia teoria si proponeva proprio di superare questo punto morto. Impiegando determinati materiali e rispettando certe esigenze statiche, si doveva poter costruire edifici capaci di eguagliare in pieno sfacelo, dopo centinaia (anzi, secondo il nostro metro, migliaia) di anni, i monumenti romani.³⁵

La tendenza alla semplificazione dei volumi è invece ben interpretata e riportata da Châteaubriant, che scrive:

La *Lehrer-Erziehung* è un grande edificio, costruito in stile moderno in cui i piani e le linee semplificati all'estremo offrono il quadro e l'ambiente più appropriati al respiro dell'anima degli uomini d'oggi. Questa *semplificazione* corrisponde ad un irresistibile bisogno di tabula rasa radicato negli spiriti. Quel che si sente in questa spoliazione – che non è certamente un guadagno per la gioia dell'animo – è un vago ricordo, e una speranza che osa affermarsi solo attraverso l'elementarità. L'*elementare* è la nozione estetica che resta più sicura in una società che sta ricominciando il suo cammino.³⁶

«Semplificazione come spoliazione e desiderio di tabula rasa»: si direbbe il sintomo classico dello spirito rivoluzionario, contrapposto e giustapposto al ricordo, subito associato al bisogno dell'elementare, della purezza, dell'origine, al calendarizzare da zero un nuovo evo. L'origine così attinta attraverso la sua figurazione rituale, il suo (ri)accadere

34 SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, cit., pp. 82-83.

35 *Ivi*, p. 67.

36 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 60.

nello spazio, «le lieu sacré du mystère national»,³⁷ esprimono una rivalsa e una sostituzione inquietante, notata ancora da Châteaubriant: «La nazione concreta non ha potuto niente, la nazione mitica e mistica ne ha preso il posto».³⁸ Per cui l'ambizione ultima, dichiarata da Rosenberg, era quella di «créer un nouveau type humain à partir d'un nouveau Mythus de la vie».³⁹ Questo Mito è forse l'insieme delle figurazioni estetiche di cui si è nutrita «plus qu'une politique, un mode de vie».⁴⁰ È certo che non vi fu, da parte francese, solo comprensione totale per gli aspetti più bizzarri o estremi di quella scenografia del potere. Brasillach, per alcuni tratti, nel suo ideale mediterraneo trovò più comprensibile e assimilabile la variante italiana, come vedremo. Châteaubriant, per parte sua invasato di comprensione germanica, snidava così le debolezze dello spirito francese nell'adeguarsi alla nuova opera:

I francesi sono logici, la loro chiarezza è quella della logica. Ecco cosa impedisce loro di comprendere i tedeschi, per i quali il passo cadenzato corrisponde a uno stile di vita, a un sentimento metafisico, a un ritmo dell'anima. I francesi ragionano, i tedeschi sono ritmici, ed è grazie alla cooperazione di tutti nell'obbedienza unanime determinata dal culto di questo ritmo che ciascuno, nella propria coscienza ripiena di universale disciplina, raggiunge il fondo eterno.⁴¹

Il reportage di Brasillach, invece, sembra confermare una dose d'ironia in molti episodi relativi alla descrizione della disciplina tedesca, pur riconoscendo alle camicie nere anche un certo humour. Chiosando con le parole di un suo amico di viaggio: «Je croyais voir quelque chose de parfait et de terrible. En définitive, ce n'est ni parfait, ni si terrible».⁴² Un appunto di viaggio satirico o un incerto tentativo di sostituire al timore l'ironia, o peggio di misconoscere il pericolo palesato dinanzi agli occhi e per gli occhi. Châteaubriant d'altra parte non dimentica la sua Francia nemmeno nella contemplazione estatica delle grandi arene, anzi per essa auspica un avvenire fatto di analoghi entusiasmi visivi:

Non mi stancavo di seguire, con l'interesse che meritavano, le evoluzioni così esattamente sincronizzate di quelle masse enormi acclamate da 70.000 spettatori. Ma mentre il mio occhio rifletteva quello spettacolo e percorreva l'immensa arena in cui si innalzavano le colossali tribune con le loro gigantesche croci uncinatate, il mio cuore gemeva dentro il petto al pensiero dell'immensa confusione che si è insinuata nell'animo della Francia.⁴³

Una visione organica delle società, di cui la sincronia delle evoluzioni diventa simbolo e sintomo, l'unanime acclamazione come respiro di una entità concorde; sono segni che l'anziano bretone recepisce come antitesi e antidoti alla disgregazione dialettica della democrazia che snerverebbe la *sua* Francia. La decadenza che prostra il suo paese e le

37 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 231.

38 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 106.

39 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 238.

40 *Ivi*, p. 219.

41 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., pp. 39-40.

42 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 236.

43 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 170.

nazioni non “risvegliate” ha radici lontane, dovunque ravvisate e cercate, diventando nei romanzi un dato che decide dei movimenti della trama, e fa sì che Patrice, nei *Sept couleurs* di Brasillach, reduce dall’Africa e dalla legione straniera insieme a un giovane amico tedesco, Siegfried Kast, lo segua poi per vivere con lui in Germania, ma rientrandovi insieme solo dopo il ’33:

Kast plaint le sort de l’Allemagne démocratique ; il raconte son dégoût de l’Allemagne de 1927 décadente et socialiste, pleine de Juifs, de narcotiques et d’une culture généralement malsaine. Le jeune Allemand l’avait quitté pour rejoindre la Légion étrangère en Afrique du Nord. Patrice s’inscrit lui aussi à la Legion pour les mêmes raisons ; son pays la France, avait également très peu à offrir à sa jeunesse en dehors d’une démocratie affaible. Kast pourra retourner en Allemagne dès l’accession au pouvoir de Hitler en 1933 ; Patrice l’accompagne pour vivre dans un pays qu’il croit plus dynamique que la France.⁴⁴

La mobilitazione delle masse, declinata nei campi della gioventù, nei viaggi per i lavoratori, non meno che nella festa del primo maggio dalle pagane dimensioni da culto della primavera, era un dato impressionante per le democrazie. La sensazione di dinamismo che ne derivava fu una delle seduzioni più durature esercitata dai fascismi su Brasillach e su altri. La descrizione di una cultura sentita come narcotizzata, morfina e malsana negli anni ’20 spettò a Drieu la Rochelle, i cui momenti migliori ne sono brillante ritratto: una visionaria istantanea della civiltà dei bar. Lontanissimo da quella realtà urbana, dal gusto della metropoli, Châteaubriant leggeva il dinamismo della Germania rispetto alla realtà francese come il perenne scacco delle forze immaginative nei confronti della stasi razionale e dialettica:

La sua [della Francia] mancanza d’immaginazione è d’altronde in diretta correlazione con la sua facoltà logica. Per dirla in breve: ragiona e non vede. Concatena delle proposizioni, senza arrivare a rappresentarsi quel “reale” di cui parla. Vede quel che vede, senza avere il dubbio di non vedere quel che c’è da vedere. Vede la propria logica, che è una logica fatta di parole.⁴⁵

L’arte del *vedere* era esaltata dall’impianto coreutico e cinematografico del discorso politico totalitario. La bidimensionalità dei film di propaganda acquisiva statuto di realtà, una visione più pervasiva e persuasiva di qualsiasi proposizione parlamentare. Per Châteaubriant l’Europa e i francesi non vedevano quel che c’era da vedere nello spettacolo olimpico nazista, non avendo abituato lo sguardo a una visione non fatta di parole, né di logica. Su questo non agiva diversamente in Brasillach l’impressione visiva del cerimoniale subitaneamente contrapposto all’apparenza scialba delle democrazie:

Le spectacle fascinait. La cathédrale de lumière à Nuremberg, les chants, l’immense ovation, l’unanimité de tout un peuple formaient une sorte de gloire dans le ciel : ces rayons enivraient. Comprenez que nous n’avions à opposer à cela que des politiciens de comice agricole et nos piteux quatorze juillet. [...] Il n’y eut même

44 TAME, *La mystique du fascisme dans l’œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 237.

45 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 75.

pas chez lui, à vrai dire, une mystique du fascisme, mot qui implique une ferveur : plutôt un envoûtement.⁴⁶

La sopravvalutazione decisiva dell'elemento incantatorio trova un analogo nella prassi artistica di Brasillach, poiché «[s]on art se fonde principalement sur l'aspect visuel des choses et dépend étroitement de couleurs vives et gaies qui séduisent directement l'œil». ⁴⁷ Sembrerebbe dunque un'attrazione inevitabile quella verso le ricchezze dell'immagine trasfusa nel linguaggio della politica: «Les images et les spectacles sont au fond de l'art de Brasillach. Plus l'image est éphémère et transitoire, plus l'artiste tient à la fixer». ⁴⁸ Quest'ultimo aspetto dell'effimero è di estremo interesse: di fatto la coreografia è per sua natura caduca, la macchina delle meraviglie barocca e controriformista, un esercizio del potere ben consolidato. La propaganda e i nuovi strumenti tecnici permettono di fissare su documenti audiovisivi il potere millenario ed effimero della nazione: «Rien n'est important, sinon d'amasser peu à peu quelques images merveilleuses de la vie...». ⁴⁹ Ben diversa tuttavia l'impressione ultima di Brasillach, per cui le fondamentali estraneità e lontananza tedesche non sembreranno mai del tutto eludibili nei rapporti tra i due paesi:

En fin de compte, pourtant, c'est la confusion qui semble avoir été la réaction dominante parmi les visiteurs français en Allemagne hitlérienne. « Politique nouvelle » ou « poésie », le nouveau régime avait élargi le gouffre entre la France et son voisin de sorte que l'Allemagne donnait maintenant l'impression aux yeux des nombreux observateurs, y compris Brasillach, d'être « ...un grand pays étrange, plus loin de nous que l'Inde et que la Chine ». ⁵⁰

La memorialistica di questo *grand tour* attraverso l'Europa nazificata era dunque destinata a concludersi scontrandosi con un residuo inappetibile di esotica alterità, rievocando *Le Voyage* di Baudelaire e allontanandosene due volte, con un invito al viaggio tardo romantico e con la natura stessa dei nuovi culti che tendeva già all'evasione permanente.

Per l'Italia e per Brasillach sarebbe stato diverso, almeno per tutti gli anni '20, fino alle recrudescenze della stretta finale del regime nell'immediato anteguerra. Per il fascismo italiano i termini e le immagini hanno colori sfumati, tempere pastello di proporzioni fiorentine e rinascimentali nei *Sept couleurs* e nella memoria di giornalisti e mitografi. Lo spettacolo mitico si serve di altri fondali. Non si parla più di mistica ma di «esprit fasciste», ⁵¹ disegnando una perfetta gradazione latina dei termini. Infatti Brasillach mostra al primo approccio con l'Italia di gradirne specialmente le esposizioni di mostre pittoriche del 1935 visibili a Parigi:

46 MAURICE BARDÈCHE, *Prefazione*, in TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., pp. 10-11.

47 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 101.

48 *Ibidem*.

49 *Ivi*, p. 133.

50 *Ivi*, p. 238.

51 *Ivi*, p. 226.

De telles toiles expriment « la joie même de peindre, l'exubérance de la vie » selon Brasillach qui use volontiers de termes analogues en décrivant le fascisme italien. Comme ailleurs, les mondes de l'art et de la politique fusionnent pour ne devenir que de simples objets de sa curiosité. L'art italien évoque la grandeur de la nation ; voilà précisément l'objectif de Mussolini dans le domaine de la politique.⁵²

Il secondo capitolo de *Les Sept couleurs*, scritto in stile epistolare, raccoglie le impressioni del giovane Patrice inviate dall'Italia del 1928, l'anno dell'apogeo del regime, un lustro prima della presa del potere da parte di Hitler:

Au cours des années vingt, le régime italien resta fondamentalement le même ; il attira à tour de rôle l'envie et l'admiration des autres nations. Ce fut cette Italie-ci qui attire le plus Brasillach. Lors de son pèlerinage au lieu de naissance du fascisme en 1937, ce n'était déjà plus le même pays. [...] Enchanté par l'exposition d'art italien à Paris en 1935, il recherché l'esprit de l'Italie à travers son art. Il se concentre sur son passé, en étudiant les mémorialistes : Gozzoli et Angelico l'envoûtent en particulier, surtout quand ils peignent « la jeunesse dorée et bouclée ». De là, il s'achemine vers « l'Italie moderne...l'Italie fasciste ». Ce n'est pas par hasard que la jeunesse fasciste, d'après Mussolini comme Brasillach, apparaît volontiers comme une régénération des idéaux joyeux et sains des vieux maîtres italiens.⁵³

Sembra qui profilarsi una gentilezza di tratto diversa e inattesa rispetto alla parata tedesca, un'atmosfera di elegante primato del profilo individuale, del ritratto romano. E su tutto l'omaggio al più indistruttibile dei miti personali di Brasillach, la giovinezza, «dorée et bouclée» nelle tele del Quattrocento severo, in una mescolanza di colori tra l'artificio e la realtà viva che egli tende a osservare in una prospettiva estetica. Il gesto esteriore e visibile è lo stesso: un popolo intero rivitalizza la propria rappresentazione mitica. Eppure, l'aspetto peculiare e originale del fascismo, di quell'«esprit fasciste» che per Brasillach rimarrà per tutta la vita incarnato dal movimento italiano ai suoi inizi, è lo spiccato individualismo. La variante italiana, con argomentazioni teoriche, concedeva un ruolo ben maggiore all'esuberanza individuale, rispetto al movimento sincrono della disciplina universale: «Il avait réconcilié l'individualisme avec le sentiment de servir la nation, permettant «...le culte de l'individu à condition que celui-ci constitue une force nationale organique quelconque»».⁵⁴ Mussolini stesso affermava che il vero fascista non poteva che essere l'individuo totale e completo, e che dunque l'individualismo era parte integrante del fascismo. Per questa componente iniziale ed eversiva dell'ideologia, l'insopprimibile tratto anarchico della personalità di Brasillach non poteva che concedere un'istintiva simpatia. Fascinazione e inclinazione verso «...un certain appétit joyeux devant la vie, une ardeur de bel animal, une certaine cruauté,...l'amour des coups d'épée et des aventures»;⁵⁵ giacché: «L'essentiel, en tout cas, était de ne pas supprimer en l'homme cette part d'instinct».⁵⁶

52 *Ivi*, p. 219.

53 *Ivi*, p. 220.

54 *Ivi*, p. 225.

55 *Ivi*, p. 103.

56 *Ivi*, p. 148.

Quest'elemento istintuale e in certo modo eversivo è un aspetto del fascismo molto rilevante che non tralascieremo, e che qui suona come l'ultimo termine di negazione dello spirito corale delle parate. Un'irriducibile disomogeneità latina distinguerebbe la scenografia romana da quella luterana e nordica. Un certo gusto del coltello e dell'assalto personale è ben radicato nello squadristico degli albori, fino a formarne l'agile divisa. Risulta in parte significativo anche il fatto che nei nostri commentatori, sia nelle opere di finzione che nei resoconti di viaggio, poco o nulla è lo spazio riservato al potere della macchina scenica italiana. Ma sicuramente il fascismo fu in grado di avviare delle riforme urbanistiche e uno stile architettonico capaci di rivaleggiare con la Germania di Speer, senza tuttavia esprimere fino in fondo la febbrile costruzione di un'immagine e l'asserimento di questa alla delirante volontà del regime. Speer esprime bene quest'alleanza e quest'abbraccio mortale del suo Führer con le potenze evocatrici del simbolo e della costruzione:

Io credo che, in fondo, la sua coscienza di una missione politica e la sua passione d'architetto fossero inscindibili. Lo si può capire da quei due piccoli schizzi disegnati verso il 1925 dall'uomo politico trentaseienne vicino al fallimento, nella (allora) assurda certezza di poter coronare un giorno i suoi successi di uomo di stato con l'Arco di trionfo e la grande cupola dell'Auditorio.⁵⁷

A molti di quanti furono conniventi o non seppero sottrarsi all'abbraccio febbrile delle folle, fu chiaro che, come scriveva lucidamente Brasillach, «Il n'est pas de politique qui ne comporte sa part d'images, il n'y a pas de politique qui ne soit visible».⁵⁸

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARDÈCHE, MAURICE, *Prefazione*, in Peter D. Tame, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1986. (Citato a p. 70.)
- BRASILLACH, ROBERT, *Les Sept couleurs*, in Paris, Plon, 1939. (Citato a p. 61.)
- *Notre avant-guerre*, in Paris, Plon, 1941. (Citato a p. 61.)
- BULLOCK, ALAN, *Hitler. A study in tyranny*, London, Odhams, 1959. (Citato a p. 64.)
- CARDINI, FRANCO, *Introduzione*, in Alphonse de Châteaubriant, *Il fascio di forze*, Firenze, Akropolis/La roccia di Erec, 1986. (Citato alle pp. 62, 66.)
- CHÂTEAUBRIANT, ALPHONSE DE, *Il fascio di forze. La nuova Germania*, Firenze, Akropolis/La roccia di Erec, 1991. (Citato alle pp. 60-62, 66-69.)
- *La Gerbe des forces. Nouvelle Allemagne*, Firenze, Grasset, 1937. (Citato a p. 61.)
- GENET, JEAN, *Pompes funèbres*, s.l., s.e., 1947. (Citato a p. 66.)
- MANN, THOMAS, *Tonio Kröger. La morte a Venezia*, trad. da Salvatore Tito Villari, Milano, Vallardi, 1994. (Citato a p. 61.)
- SONTAG, SUSAN, *Fascinating Fascism* [1974], in «The New York Review of Books» (6 febbraio 1975). (Citato alle pp. 59, 66.)
- *Sous le signe de Saturne*, in Paris, Seuil, 1985. (Citato a p. 59.)

⁵⁷ SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, cit., p. 97.

⁵⁸ TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 241.

- SPEER, ALBERT, *Memorie del Terzo Reich*, trad. da Enrichetta Maffi e Quirino Maffi, Milano, Mondadori, 1997. (Citato alle pp. 64, 65, 67, 72.)
- TAME, PETER D., *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1986. (Citato alle pp. 59-61, 63-65, 68-72.)



PAROLE CHIAVE

Fascismo, spettacolo; coreografia; massa; potere; *Lichtdom*; pellegrinaggio; politico; Robert Brasillach; Albert Speer.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Emanuele Canzaniello è dottore di ricerca e traduttore. Sue recensioni cinematografiche sono apparse in «Le parole e le cose», interventi di critica in «Between» e «StatusQuæstionis».

emanuelecanzaniello@gmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EMANUELE CANZANIELLO, Le fascisme, c'est du théâtre. *Macchina scenica e meccanica narrativa*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 59-73.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – IV (2015)

FURIO JESI a cura di A. E. Visinoni, R. Ferrari e M. Tabacchini	I
<i>Introduzione</i>	3
TOMMASO GUARIENTO, <i>Macchina gnostica, macchina orfica: decostruzione e montaggio delle ideologie</i>	9
GIULIA SCURO, <i>Macchina mitologica e machine célibataire: sulla rappresentazione del desiderio celibe nella letteratura francese del XIX secolo</i>	31
ANNA CERBO, <i>Il mito di Cupido riscritto da Tommaso Campanella e da Paolo Regio</i>	45
EMANUELE CANZANIELLO, <i>Le fascisme, c'est du théâtre. Macchina scenica e meccanica narrativa</i>	59
ANDREA RONDINI, <i>Furio Jesi, Irène Némirovsky e la macchina mitologica del sangue ebraico</i>	75
SAGGI	97
SERGIO SCARTOZZI, <i>La lirica cosmica di Pascoli. Il ciocco e il corpus astrale: fonti, immagini e intertestualità della mitologia siderale</i>	99
RAOUL BRUNI, <i>Sul tradurre in Landolfi: tra teoria e fisiologia</i>	125
ALBERTO FRACCACRETA, <i>Heaney l'amante infelice. Riprese del libro VI dell'Eneide</i>	141
MARCO MONGELLI, <i>Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea</i>	165
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	185
VALERIO NARDONI, <i>L'incontro con la propria voce: sull'apertura di Descripción de la mentira di Antonio Gamoneda</i>	187
REPRINTS	205
FURIO JESI, <i>Vera storia dell'uomo senza ombra</i> (a cura di Marco Tabacchini)	207
MARCELLO PAGNINI, <i>L'ermeneutica letteraria e i problemi della contestualizzazione</i> (a cura di Francesca Di Blasio)	225
INDICE DEI NOMI	241
CREDITI	247

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 4 - OTTOBRE 2015

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

www.ticontre.org

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

[Informativa sul copyright](#)

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.