

Predella journal of visual arts, n°59, 2026 www.predella.it - Miscellanea / Miscellany 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Livia Fasolo, Elena Pontelli, Sara Tonni

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Diletta Ceccarelli, Giovanni Pietro Podestà

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Matilde Medri, Elisabetta Tranzillo

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Michele Dantini

**Antiarte, «regalità sacrale», «potenza».
Julius Evola tra estetica e politica
nel periodo dell'entre-deux-guerres
(da Futur-Dada al «tradizionalismo
integrale»)**

The essay engages with Evola's thought, examining its continuities across his various intellectual phases. While contemporary literature tends to contrast Evola the artist with Evola the philosopher and "integral traditionalist", this study seeks instead to discern and highlight the underlying threads that unify these three periods. Indeed, the futurist, post-futurist, and Dadaist phases are shown to already contain the premises of his subsequent extra-artistic orientations.

Lasciate che l'immagine del grande combattimento

sbocchi dall'ebbrezza come un'orchidea rosso-sangue,

accesa di dorate strisce di fuoco.

È un'opera d'arte di quelle che danno gioia agli uomini.

Ernst Jünger, *Fuoco e sangue*, 1925

L'uomo occidentale della nostra epoca vince il «demonico» attraverso la forma.

La sua magia è la costruzione tecnica... Lo Stato è il primo passo di questo processo;

il secondo è l'arte.

Gottfried Benn, *Epoca che viene, epoca della forma*, 1934

Nel dittatore si nasconde qualcosa dell'artista...

Egli deve sforzarsi di sgrossare il materiale umano

e renderlo conforme ai suoi scopi.

Paul Valéry, *Sull'idea di dittatura*, 1934

L'avvertenza di non ridurre il futurismo a semplice movimento artistico, ribadita da De Felice, ha un'ampia portata per chi studi il primo Novecento e il periodo dell'*entre-deux-guerres* in Italia¹: perché si fa davvero fatica, qui, a tracciare rigidi confini tra arte, politica e (se desideriamo aggiungere) giornalismo.

Soffici, Sironi, Carrà, Maccari, Rosai: alcuni esempi di artisti per cui l'attività specificamente figurativa procede di pari passo, integra, alimenta ed è a sua volta alimentata dall'attività pubblicistica e *tout court* editorialistica, ovviamente a carattere etico-politico, svolta di volta in volta su quotidiani o riviste con cui si collabora regolarmente (o che addirittura si dirige). Di più: vale nel loro caso, e non meno nel caso di altri artisti italiani del tempo, da Oppo a Scipione (caricaturista) e Mafai ("inviato" e recensore di mostre), da Cagli a Guttuso, il principio per cui il quadro stesso (o la scultura) si pone per lo più come editoriale rivolto alle classi dirigenti del paese, di cui gli artisti, al pari di scrittori, giornalistici e politici, considerano di essere parte; editoriale avente come proprio "oggetto" (precipuamente pubblico) lo *stato dell'arte* politico e sociale, l'eredità culturale, la «rivoluzione», l'Europa o l'Antieuropa, il ruolo dell'arte e degli artisti, le ambizioni di "primato", etc.

Evola pittore non fa eccezione: cercar di separare la sua attività artistica, che, quanto agli aspetti immediatamente riconoscibili, si consuma in larga parte tra 1919 e 1921 o 1922, dall'"ideologia" pre-fascista, super-fascista o «tradizionalista integrale», come si è sovente fatto in epoca repubblicana – ne siano prova il testo pubblicato da Crispolti in occasione della "riscoperta" postbellica di Evola pittore, Roma 1963²; o i prudenti "silenzi", in tema appunto di ideologia evoliana, tenuti oggi nel *Catalogo ragionato* di recente pubblicazione, scrupoloso nel distanziare filologia minuta e storia culturale³ – e ancora si fa, equivale a un (non richiesto) tentativo di "defascistizzazione". Non solo né tanto perché questa stessa attività termina a una data ante-marcia, si pone dunque oggettivamente *al di qua* del fascismo, di cui Evola figura poi come sostenitore solo critico e «tendenziale»; ma perché appunto i rapporti di Evola con il fascismo sono estremamente disputabili e complicati, mai riducibili – malgrado patrocini effettivi e rapporti con gerarchi di primo piano, come Bottai e Farinacci, oltreché con Mussolini –, a un fiancheggiamento lineare o univoco; dettati *per via indiretta* dall'intransigente antibolscevismo di Evola e dalla sua adesione a quella «Tradizione iperborea» o «primordiale» che Evola confida possa "curvare" la traiettoria politica del Partito fascista, *in primis* Mussolini – dettati dunque da un desiderio o un auspicio anche sfidante, non dall'assenso pieno e immediato al fascismo quale in effetti esso storicamente è.

Evola non prende mai la tessera, anche se la richiede (invano) all'inizio della Seconda Guerra mondiale (desidera prendere parte al conflitto); ed è stabilmente fatto oggetto di sorveglianza da parte dell'OVRA, che si serve a tal fine di Italo Tadolato. Possiamo dire che Evola è "fascista" solo alle proprie condizioni, vale a dire alle condizioni della Tradizione iperborea, mai al contrario: e che, considerato quanto di combattentistico, risorgimentalistico, irredentistico, nazionalistico, chauvinistico, storicistico residua nel PNF a date anche tarde, dunque di «antitradizionale», Evola è considerato dai fascisti, ancorché non da Mussolini né da Farinacci o Bottai, più spesso alla stregua di un antifascista di Destra, un aristocratico, un individualista, che non di "militante". Tale in definitiva, ancora al tempo della campagna razziale, Evola si considera o ambisce a essere: fiancheggiatore del fascismo, cui non risparmia contestazioni e dissensi anche radicali; Consigliere del Principe; intellettuale di area sul presupposto dell'anticomunismo e antiparlamentarismo, pronto a giocare le carte dell'astuzia o del mimetismo, quando possibile, ma indisponibile a sacrificare l'autonomia di giudizio⁴.

Dico questo perché esistono continuità indiscutibili tra l'Evola artista, l'Evola «filosofo» (per approssimazione: 1922-1925) e l'Evola «tradizionalista integrale». Tali continuità, indubbiamente ideologiche, attendono di essere indagate (con riferimento agli anni 1919-1922, quando si presentano "nascoste" tra le pieghe dell'attività figurativa) e rimandano alle voci «aristocrazia», «gerarchia», «egoismo», impoliticità o «apolitia». Ignorare tali continuità, per timore magari di esporre i quadri all'accusa di "fascismo", è non solo anacronistico, ma storiograficamente inaccurato. Ciò premesso, vale la pena considerare più da vicino la biografia intellettuale di Evola, assumendo già adesso, per mostrare in seguito, che l'interesse per l'arte non viene mai meno, in Evola, ancorché si interrompa la concreta esecuzione di quadri o piccoli, aleatori oggetti di design; e che l'"ambito" o l'"oggetto" si disloca però drasticamente, venendo a oltrepassare il ristretto ambito artistico-estetico e rendendo di fatto impossibile per Evola, mutato tutto ciò che doveva essere mutato dopo la crisi del 1921-1922 e il «suicidio» di Evola-artista, continuare a parlare di "arte". Al pari dell'artista, come vedremo, anzi in modo più originario che nell'artista, i «re sacrali» poggiano la propria autorità sulle risorse abissali di una stirpe, una «razza» (da definire qui in senso non rigidamente biologico), su una «morfologia» – per riprendere la categoria metastorica di Spengler.

Si afferma che Evola, se avesse continuato a fare arte, si sarebbe mantenuto nel solco futuristico e Dada, ma neppure questo è vero. Esistono passaggi, ad esempio nei testi pubblicati in «Diorama filosofico», inserto settimanale curato da Evola

tra 1934 e 1943 e accluso al quotidiano «Il Regime fascista» di Roberto Farinacci, che mostrano chiaramente l'evoluzione del punto di vista anche stilistico di Evola: questi giunge non solo a rigettare l'avanguardia, Dada incluso, di cui pure ha fatto parte, ma a opporre a cubismo, futurismo, espressionismo, Dada e surrealismo, avvicinati ormai complessivamente come «sovvertimento» e Anti-tradizione, un'arte severamente imperniata sul dominio della «forma», in linea con gli orientamenti tragico-arcaici o «dorici» di questo o quell'esponente della Rivoluzione conservatrice – da Arthur Moeller van den Bruck a Gottfried Benn, che (lo si è già accennato) collabora a «Diorama filosofico» e nel 1935 recensisce l'edizione tedesca di *Rivolta contro il mondo moderno* di Evola –, esemplata sullo stile “eroico” dell'arte greca preclassica e tale da precorrere, o accompagnare, l'affermazione, in Italia nei secondi anni Trenta, dello “stile littorio”, incoraggiata da svolgimenti analoghi che vanno prendendo piede in Germania per effetto delle politiche artistiche del Terzo Reich e di iniziative di cui si è bene a giorno anche in Italia (dedicato alle Olimpiadi di Berlino del 1936 e improntato a un'eroicizzante estetica classica, *Olympia* di Leni Riefenstahl è presentato a Venezia in occasione della Sesta Biennale del cinema, nel 1938, e ottiene la prestigiosa Coppa Mussolini. Ci si può poi qui riferire, in tema di classicismo nel Terzo Reich e tralasciando adesso le misure più propriamente legislative, almeno alla *Große Deutsche Kunstausstellung* [Grande mostra dell'arte tedesca] e, ancora, alla mostra *Die Entartete Kunst* [L'Arte degenerata], concepita a pendant della prima, entrambe apertesi nel 1937 a Monaco)⁵.

Si afferma infine che l'arte non interessa più Evola dopo il biennio 1921-1922, la grave crisi interiore e il «suicidio» dell'artista Futur-Dada. In realtà abbiamo una serie di documenti che smentiscono questa affermazione. L'arte lo interessa eccome, talvolta in via diretta, quando si spinge a commentare artisti che affianchino all'attività figurativa percorsi di conoscenza e di «iniziazione», come Nikolaj K. Roerich, pittore simbolista e diplomatico, etnologo, teosofo, esperto di occultismo e profondo conoscitore della tradizione buddhista⁶; più spesso in via indiretta, e cioè nella forma «metapolitica» dell'*ars regia* – arte al servizio della politica, tecnica magica attraverso cui l'iniziato, colui che è provvisto di «regalità sacrale», impone *ipso facto* deferenza, istituisce «gerarchia» e vanifica la lotta di classe congiungendo *auctoritas* e *potestas*. Possiamo nutrire dubbi sulla plausibilità di un simile modello pre- e a-razionale di nascita dello Stato, o sull'esistenza di un'umanità unanime e «sacrale», ma è fuori dubbio che qui, in Evola, determinate categorie dell'«estetico» si intrecciano al “politico” e al “religioso” segnando l'origine di ciò che Evola stesso chiama *Imperium*: l'archegeta della Tradizione primordiale è numinoso, impenetrabile, «solare», lui stesso opera d'arte cui avvicinarsi con

fides e tremore, e la sua prerogativa è da cercare in un qualche recondito «stile». La postura dei «re sacrali» evocati da Evola, ferma e armoniosa, è quella di antichi faraoni egizi scolpiti in granito o diorite o di *kouroi* arcaici. La loro benevolenza auratica e abissale. Ingiungono attraverso il sorriso, ma non sono meno irrefutabili di chi obbliga con minacce. Dei «re sacrali» Evola ci dice che sono «maghi», nel senso non della magia nera o bianca, ma nel senso dell'«ars regia»: conoscono l'arte segreta del comando, hanno il pieno controllo delle emozioni proprie e altrui e dominano la volontà di ciascuno «giocando» con essa proprio come l'artista – in particolare l'artista «astratto» che, sul modello di Kandinskij e altri, Evola si propone di essere nell'immediato primo dopoguerra –, «gioca» con linee e colori sospinto da un superiore egotismo (Evola dice: «egoismo»), al fine di destare in noi lo stato d'animo di volta in volta più appropriato⁷.

i. «Ars regia». Cesarismo e avant-garde

«*Opus transformationis*»: così Evola definisce l'arte «astratta» negli anni in cui vi si dedica. In seguito disloca tale attività di «trasformazione» muovendo dalla priorità artistico-estetica, che giudica in definitiva ristretta, alla priorità politica. La «teoria della forma» non viene meno: ma investe, oltre e prima dell'arte, lo Stato nella sua interezza, passa attraverso la ricostruzione di determinati riti o liturgie politiche e svaluta, come meno rilevante, il mondo dei manufatti (artistici). Evola non si sofferma mai in dettaglio sulla costituzione interna dello Stato «organico» che lui stesso evoca né tantomeno ne dà una trattazione giuridica, limitandosi, in «Diorama filosofico», ad accogliere interventi specifici di nazionalconservatori germanofoni come von Rohann e Spann. Sappiamo però quanto basta: tale Stato è per lui quello in cui le relazioni interpersonali sono modellate dalla «fides» che, entro precise catene gerarchiche, vincola l'inferiore al superiore in modo più saldo, per Evola, di quanto possa fare un qualsiasi obbligo di legge o stipulazione tra privati. Potremmo obiettare che persino in una società di tipo feudale esiste un contratto non scritto, per cui alla «fides» corrisponde *de facto*, se proprio non *de iure*, un beneficio concesso dal superiore all'inferiore; e che in tal senso la discontinuità radicale tracciata da Evola tra società antiche e società moderne è senz'altro mitica. Ma non è questo il punto adesso. Evola, che qui lambisce il progetto corporativistico di Bottai senza peraltro aderirvi pienamente – ne disconosce verosimilmente i tratti risorgimentalistici e «progressivi» –, è persuaso che la «Tradizione primordiale» informi società che non conoscono conflitto di classe.

Visione romana del sacro, apparso in più numeri consecutivi di «Diorama filosofico», è un testo paradigmatico sotto il profilo della ricostituzione politico-religiosa dell'esperienza di ciò che è "vero" e "integro", dunque anche "bello". «Il Romano [non ancora ellenizzato]», così Evola, «aveva fondamentale avversione a pensare e rappresentare fantasticamente. Da qui [...] l'ultima ragione del disprezzo in cui l'artista era tenuto dai Romani prischi, il loro originario orgoglio di avere in proprio ben altro ideale che non scolpire marmi o forgiare immagini». Il Divino, questa la tesi, si manifestava al «Romano prisco» attraverso riti, chiedeva «azione», era *numen* agente e non divinità olimpica separata e inaccessibile. Ci imbattiamo qui, per Evola, in un'esperienza «romano-aria» del Sacro profondamente diversa dalla «venerazione» delle immagini di tradizione greco-cristiana («*proskynesis*»), imperniata invece sul primato della vista e della contemplazione, «tellurico-lunare», mistica, ricettiva⁸.

C'è un punto, in particolare, che svela come, nel corso degli anni Trenta, Evola giunga a definire il problema delle origini dello Stato in termini radicalmente pre-giuridici: tali termini richiamano l'esperienza estetica (o estetico-estatica) del credente che venera immagini sacre – non importa se incarnate dai ministri di un qualche rito, dipinte o scolpite. «La religione romana», scrive sul «Corriere padano» nel 1940, «è povera di miti nel senso greco. Ma essa ha degli equivalenti per sensibilizzare le presenze divine. Per il Romano *l'uomo stesso poté essere simbolo e mito*, tanto da poter avere la stessa parte e funzione delle immagini mitiche di altre religioni. Il Kerény rivolge particolarmente la sua attenzione all'antico sacerdozio romano dei Flamini [sacerdoti preposti al culto di Giove Capitolino]. Ebbene, la stessa vita del *Flamen*, ritualmente regolata in ogni suo dettaglio, rappresentò una specie di simbolo sensibile e vivente del Dio, a cui essa era dedicata. Il *Flamen Dialis*, secondo l'espressione di Plutarco, fu quasi "una statua sacra vivente"» accolta inevitabilmente, al suo passaggio, da silenzio e reverenza. Il «re sacrale», per Evola, adempie al proprio ruolo di primo legislatore di fatto semplicemente manifestandosi, ierofanicamente dunque, proprio come un'immagine "sacra"; instaurando "valori", impartendo insegnamenti fondamentali e modellando costumi senza necessità di parlamenti, editti o prescrizioni – tale, appunto, la forza di ciò che Evola chiama «Imperium». Va da sé che, affermando tutto ciò, Evola contraddice almeno in parte sé stesso, laddove aveva assicurato che l'antica religione romana, di ascendenza iperborea, non conosceva la venerazione delle immagini ed era al fondo iconoclasta. È una contraddizione, questa, "oggettiva", che non mi sogno di risolvere. Non la si risolve certo osservando (come osserva Evola) che i Romani «prischi» veneravano persone in carne ed ossa (o sacerdoti, o «duci», o ministri di questo o quel culto) e non opere d'arte.

Questa stessa contraddizione non sposta comunque i termini dell'argomento che vado svolgendo: la religione romana «prisca» non conosce qualcosa come la «fede», è magica, imperniata sull'«azione» e contestualmente anti-religiosa⁹.

«*Ars regia*» dunque, per Evola, come «magia», e «magia» come *paideia*, educazione o formazione di una «razza di Signori», «re sacrali», archegeti. Possiamo cercare di scolpire meglio il senso di questa «magia» aggiungendo che essa presuppone iniziazione, non appare quindi legata alle mere determinazioni del «sangue» e del «suolo». E che le premesse a tale iniziazione si preservano nella «Tradizione primordiale», cui pochi hanno accesso. Ciò che mi interessa qui, al di là della trattazione evoliana di ciò che sia «Tradizione primordiale», la sua storia (interrotta) o i suoi «contenuti», è considerare come tale «Tradizione» incroci la questione «morfologica»¹⁰. Recuperare la «Tradizione», ritrovarla, iniziarsi alla «Tradizione», acquisire «imperium», per il re sacrale di Evola, equivale a rigenerare le risorse elementari di una stirpe, un popolo, una «razza»; restituirne dunque la «potenza», o se si preferisce la «vocazione» e il destino. Leggiamo Evola. «La restaurazione di una razza», scrive nel 1934 sul «Corriere padano», al fine di distinguere la propria posizione dal razzismo hitleriano e rosenberghiano, «nei momenti di pericolo o di deviazione della sua storia non si realizza attraverso misure quasi zootecniche, cioè di difesa della mera purezza biologica, ma si realizza attraverso una elite nella quale, per così dire, venga a manifestazione eminente la "tradizione interna" di quella determinata razza, cioè la profonda energia spirituale formatrice che le fa da anima e da sostegno, sì che quando la sua tensione decade e la sua essenza sonnacchia, le vie della decadenza son fatalmente aperte»¹¹. Elémire Zolla, a suo modo estimatore di Evola nella Roma dei primi anni Sessanta, propose in un'occasione al filosofo di sostituire il termine «casta» al termine «razza», inservibile e odioso. La questione non è semplice: «elite» vale senz'altro «casta» per Evola, e individua la cerchia dei «re sacrali», che hanno ricevuto l'iniziazione. Non tutti, però, possono ricevere l'iniziazione: e questa prima selezione – tra coloro che possono e coloro che non possono ricevere iniziazione – presenta indubbiamente aspetti biologici e deterministici, di «sangue», classe o nascita, che introducono disturbanti ambiguità al discorso di Evola sulla «razza»¹². Come che sia, non è attraverso l'arte, sia pure coltivata come «anti-arte» Dada, che si può portare a compimento «la restaurazione di una razza»: già lo sappiamo. E' vero però, dal punto di vista di Evola, che diviene lecito definire «opera d'arte» (sia pure *sui generis*, o in via paradossale) tale «restaurazione».

Intesa nietzscheanamente come *paideia*, educazione di un'élite ascetico-guerriera, l'«opera d'arte», intesa qui come questa educazione stessa, interpretata come

processo e non come oggetto-quadro o oggetto-scultura, rifugge «estetismi e dilettantismi “umanistici”» (infrange cioè il limite beneculturalistico delle “arti belle”) e si installa decisamente entro i domini immateriali di ciò che è “politica” in senso superiore – ancorché, certo, sia la «Tradizione primordiale» o «spirituale» a definire tali domini, non la *politique politicienne* delle democrazie liberali. «In un modo o nell’altro», prosegue Evola, «ricostruire un’élite che possieda integralmente il retaggio tradizionale, cioè sia in contatto con lo spirito quale vivente realtà metafisica; conferire a tale élite la dovuta autorità, farla agire invisibilmente, per così dire, mediante la sua stessa presenza di là da ogni forma di intervento materialistico, è la condizione, a che il mondo moderno possa superare in modo positivo la sua crisi»¹³. E ancora: «certo, la preservazione della purità etnica deve apparirci – là dove se ne possa parlare con corrispondenza alla realtà – la condizione più favorevole a che anche lo “spirito” di una razza si mantenga nella sua forza e purità originaria: allo stesso modo che nel singolo la salute e l’integrità del corpo sono garanzia per la piena efficienza delle facoltà superiori. Senonché un uomo moralmente costituito, forte nella sua volontà, non ha la propria vita interna alla mercé di quella esterna. Analogamente, quando una razza ha per anima e base una cultura veramente forte e compiuta, il semplice fatto del suo contatto e del suo stesso mescolarsi con altre razze è ben lungi dal significare senz’altro la sua rovina. Può anzi succedere che lo spirito di essa agisca come un invisibile e irresistibile fermento sugli elementi estranei, fino a ridurli allo stesso tipo. Inutile ricordare gli esempi storici a tutti noti di tale processo – *che è il processo stesso del passaggio dall’idea di razza all’idea di impero*»¹⁴.

Intesa come anti-arte, distruzione della “manualità” e del manufatto, la politica (o meglio *metapolitica*) è quanto resta, in Evola, della stagione dell’«arte modernissima»¹⁵. Non poco, decisamente: se solo riflettiamo a quanto della tesi si preservi nell’antitesi. «Arte modernissima» e metapolitica hanno «trascendenza» e «magia» in comune: scaturiscono dal dominio della pura «volontà». Per la sua irrelatezza, asocialità (o antisocialità) e «egoismo», l’arte «modernissima», che possiamo intendere come «astratta» (secondo la nostra e oggi comune accezione di “astrazione” o “astrattismo”) solo incorrendo in un equivoco (meglio sarebbe dire ieratica o ermetica), contiene *in nuce* per Evola, sotto profili di posture autoriali, tutto quanto di antidemocratico, antiparlamentare e sia pure “cesaristico” si sviluppa in seguito nella riflessione metapolitica di Evola. Tale arte egotistica e noncurante, così vicina al capriccio, smentisce ogni fraternità tra artista e pubblico (se non nasce anzi come atto di vera e propria ostilità nei confronti del pubblico) e si ritira dal patto di comunicazione. La (meta)politica, per suo conto, non è l’“arte del

possibile”, né ha a che fare con intese al vertice, penosi compromessi o ragionamenti: discende dalla discriminazione verticale di due mondi, l'Alto e il Basso. Se considerato dal punto di vista di una storia post-dadaistica europea di Dada, ecco che Evola esemplifica allora, con Tzara e Hugo Ball, e ben prima della distinzione Destra/Sinistra, l'evoluzione *politicamente* radicale di un'ideologia figurativa che aveva fatto della *tabula rasa* il proprio vessillo. Di questa evoluzione, aggiungo, resta del tutto da ricostruire, quanto a Evola, l'incidenza trasversale nella cultura artistica e politica italiana a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta – quando non a caso Evola “pittore” viene riscoperto, sia pure tra mille cautele¹⁶.

ii. «La vita è seria, l'arte è vana». Stato, «deferenza», costume

Tuttavia, al di là di ogni analogia tra arte e metapolitica: se l'arte non esce dal piccolo ridotto *avantgarde* dei suoi estimatori, la metapolitica ha invece le più estese implicazioni storiche e sociali. E questa, degli *effetti* possibili, è una differenza che Evola non è disposto a ignorare. Trascorsa la stagione Dada, svaluta perciò l'arte come magia inutile o oziosa, bagattella per pochi. «La vita è seria, l'arte è vana», osserva in *Fine dell'epoca letteraria*, testo datato 1934. Si propone qui di «rettificare» in chiave filosofica il senso dei roghi nazionalsocialistici di libri, divampati in tutta la Germania nel maggio 1933? E' possibile, posto che Evola sembra rivolgersi sempre più decisamente, dopo il 1930, all'*intelligencija* nazionalconservatrice o *tout court* nazista austriaca e tedesca¹⁷. Come che sia, quasi a prefigurare orientamenti spazialistici e concettuali postbellici, formulantisi magari in termini di «immatériel» o «scultura sociale», al tempo stesso sprezzante di ogni “posizione” *art pour l'art* o *bohème* e interessato a produrre conseguenze della più ampia portata, l'*opus transformationis* (o «*ars regia*»), si rivolge adesso all'«elementare» e privilegia “oggetti” supremamente rilevanti per tutti e ciascuno, quali lo Stato, la devozione, il costume. Malgrado polemiche ricorrenti e attestazioni di disistima, Evola non è qui, quanto al rifiuto della *bohème*, troppo distante, se non dal Marinetti di *Al di là del comunismo* (1920), almeno da Soffici e Bottai, di cui però non condivide populismo e nazionalismo¹⁸.

C'è un problema, di cui resta traccia in affermazioni dello stesso Mussolini, che attraversa in via trasversale la riflessione italiana sull'arte tra gli anni Venti e i Trenta, e che travalica l'ambito estetico e *sensu lato* culturale/culturalistico: il problema della formazione dell'Uomo Nuovo, o, se si preferisce, della «costituzione» di un'*élite* che possa rinnovare la nazione sospingendola sulla via di una “riforma” civile e morale (*con* o *contro* il fascismo qui poco importa: ma pur sempre

sul presupposto del rifiuto delle *élites* liberali antemarcia)¹⁹. Eroismo, prontezza, spirito di sacrificio, “antiborghesismo”: questi, come ricordato, i tratti della nazione a venire. Nel prescrivere che non il singolo manufatto, ma l’intera collettività, il costume, le istituzioni e infine lo Stato stesso siano considerati e “eseguiti” come “opere d’arte”, Evola non si discosta da una convinzione comune. «Mi manca il materiale», sbotta infine Mussolini all’indomani dell’insuccesso dell’invasione della Francia, avviata in data 10 giugno 1940 sulla scia della trionfale offensiva della Wehrmacht. «Anche Michelangelo aveva bisogno di marmo per plasmare una statua. Se avesse avuto solo argilla, sarebbe divenuto un semplice vasaio»²⁰. In Evola il discorso sulla «nazione» *condenda*, i caratteri antropologici, le *élites* «rivoluzionarie», lo Stato *a venire* assorbe e in più casi integra alcune componenti tradizionali del discorso sull’arte – la creatività, l’imponderabilità, l’intuizione, la «magia», la «demiurgia»: qualcosa che la Scuola sociologica francese avrebbe definito *mana* – dislocandone radicalmente l’“oggetto” in un modo che ancora oggi si fa fatica a cogliere e definire e che, per noi imprevedibilmente, incrocia, a Destra, la meditazione sull’«arte modernissima» con il progetto di «dittatura»²¹.

Diviene agevole, a questo punto, riassumere e concludere. Creare l’*élite* politica costituisce l’adempimento superiore del processo di conferimento della Forma al Caos. Questa stessa *élite* dev’essere intesa, per Evola, non come partito, ma come «Ordine». I suoi membri, selezionati in base a criteri molteplici, solo in parte individuali, devono ricevere un’istruzione metafisica (o tradizionalistico-integrale) che ha tratti esoterici di «iniziazione»; e fare propri rigorosi principi di auto-disciplina. Tale *élite* è l’equivalente, quanto al «polo virile» della «Tradizione primordiale», di ciò che arte *stricto sensu*, e cioè ornamentazione sacra e liturgia, rappresentano per il «polo femminile», tellurico-lunare – caratterizzato, quest’ultimo, non dall’*Imperium* (o «ars regia» o *auctoritas/potestas*) ma da attitudini di mera «devozione». Dal punto di vista di un «Ordine ascetico-guerriero», è evidente, o del problema della sua «costituzione», l’arte contemporanea costituisce disvalore: come tale, avvistata a partire dal movimento più recente, il surrealismo, compare ancora tra i bersagli polemici negli interventi che Evola pubblica in «Diorama filosofico» negli anni 1938-1939²², in cui assume grande rilevanza la questione (peraltro non nuova, nella cultura artistica italiana del periodo dell’*entre-deux-guerres*; né immediatamente riconducibile a circostanze politiche immediate)²³ dell’«asse» culturale italo-tedesco.

- 1 R. De Felice, *Introduzione. L'avanguardia futurista*, in F.T. Marinetti, *Taccuini 1915-1921*, a cura di A. Bertoni, Bologna, 1986, pp. vii-xxxvi. Per una ricostruzione del contributo defeliciano alla storia dell'arte italiana del primo Novecento cfr. M. Dantini, *Religioni politiche. La storia dell'arte alla prova degli studi su fascismo, antifascismo e Resistenza*, in *id.*, *Arte e politica in Italia tra fascismo e Repubblica*, Roma, 2018, pp. 99-141.
- 2 Il testo è ripubblicato in J. Evola, *Il cammino del cinabro*, Roma, 2014, pp. 84-90.
- 3 *Julius Evola*, Milano, 2024, a cura di G.A. Pautasso (con saggi del curatore, di P. Campiglio e di F. Tedeschi).
- 4 In tema di "mimetismo" e opportunismo evoliano cfr. di recente A. Scarabelli, *Vita avventurosa di Julius Evola*, Milano, 2024: biografia che a più riprese aiuta a riconoscere le diverse stagioni di Evola e ad inscrivere nelle diverse costellazioni politico-culturali (esoterismo, fascismo, nazionalsocialismo, etc.).
- 5 Ha particolare rilevanza, sotto questo profilo, l'ammissione di Evola nella breve introduzione alla ristampa, per Scheiwiller nel 1963, del breve saggio *Sul significato dell'arte modernissima* (in accompagnamento al poemetto *La parole obscure du paysage intérieur*), laddove Evola riconosce «l'assai scarsa consistenza [del]la generalizzazione del carattere "medianico" dell'arte pre-moderna [e] il mancato riconoscimento di ciò che fu l'arte – in quadri essenzialmente simbolici, con valenze metafisiche e sacrali – in quello che in seguito chiamai il "Mondo della Tradizione"» (l'introduzione è oggi acclusa alla ristampa del volumetto Scheiwiller: J. Evola, *La parole obscure du paysage intérieur*, Milano, 1981, pp. 7-10, cit. p. 10).
- 6 J. Evola, *Simboli della degenerescenza moderna: il futurismo*, in «La Torre», 6, 15 aprile 1930, oggi in *id.*, *La Torre. Foglio di espressioni varie e Tradizione una*, Roma, 2020, pp. 288-295; e *id.*, *Un'arte delle altezze, Nicola Roerich*, in «Corriere padano», 25 marzo 1933, oggi in *id.*, *I testi del «Corriere padano»*, Padova, 2002, pp. 65-67.
- 7 J. Evola, *Due volti della razza*, in «Diorama filosofico», 31 marzo 1939, in *id.*, *Diorama filosofico*, Roma, 2022, p. 131. Cito di seguito il testo come *Diorama filosofico* [2] per distinguerlo da *Diorama filosofico, i, 1934-1935*, diversa e anteriore raccolta di testi apparsi in «Diorama filosofico», di cui alla nota 8.
- 8 J. Evola, *Visione romana del sacro*, i «Diorama filosofico», 16 maggio 1934, oggi in *id.*, *Diorama filosofico, i, 1934-1935*, a cura di M. Tarchi, Roma, 1974, p. 68. Cito di seguito il testo come *Diorama filosofico* [1] per distinguerlo da *Diorama filosofico* [2], diversa e posteriore raccolta di testi apparsi in «Diorama filosofico», di cui alla nota 7.
- 9 J. Evola, *Il sacro*, in «Corriere padano», 15 maggio 1940), oggi in *id.*, *I testi del «Corriere padano»*, cit., p. 382.
- 10 La «Tradizione primordiale» non vige, ma è interrotta: non è dunque fraintendibile in senso banalmente continuistico, come routine, né il suo recupero può configurarsi come semplice "conservazione". Sul punto, che appare rilevante, cfr. J. Evola, *Gli uomini e le rovine*, Roma, 2001; e *id.*, *Il cammino del cinabro*, cit., p. 179 e *passim*.
- 11 J. Evola, *Oscillazioni hitleriane*, in «Corriere padano», 20 marzo 1934), oggi in *id.*, *I testi del «Corriere padano»*, cit., p. 135.
- 12 Si può concordare, sul punto singolo e dirimente, con F. Cassata, *A destra del fascismo*, Torino, 2003.
- 13 J. Evola, *Tradizionalismo integrale*, in «Corriere padano», 30 gennaio 1937, oggi in *id.*, *I testi del «Corriere padano»*, cit., p. 227.

- 14 *Id.*, *Razza e cultura*, in «Corriere padano», 30 gennaio 1934, oggi in *id.*, *I testi del «Corriere padano»*, cit., pp. 122-123.
- 15 *Id.*, *Sul significato dell'arte modernissima*, in *id.*, *La parole obscure du paysage intérieur*, cit., pp. 25-41.
- 16 Mancano, ad oggi, ricostruzioni esaurienti dei rapporti occorsi tra Evola e Tavolato (in tema di «imperialismo pagano» e Tradizione mediterranea) o tra Evola e Savinio, ad esempio, che, ricorda Vanni Scheiwiller in una lettera a Lamberto Vitali del 1962, conosce bene *La tradizione ermetica*, 1931 (la lettera è ripubblicata in J. Evola, *Il cammino del cinabro*, cit., pp. 33-35); tra Evola e Macchioro, archeologo che Evola ritiene proprio pari, unico in Italia, e che ha grande parte nella formazione del giovane de Martino, cui è legato da rapporti anche familiari; e, ancora, tra Evola, Malaparte e Bontempelli, per cui, al tempo in cui i due dirigono «Novecento», Evola pubblica *Par delà Nietzsche* (nel secondo volume della rivista; il saggio è oggi ripubblicato da Aragno, Torino, 2015). Per tacere del sodalizio con il più giovane Emidio Servadio, tra i fondatori della psicanalisi italiana e finanziatore, nel secondo dopoguerra, di talune spedizioni meridionalistiche di de Martino (Servadio per lo più “tace” dei suoi rapporti con Evola nelle autoricostruzioni postbelliche. Sul punto cfr. J. Evola, *L'arco e la clava*, Milano, 1971, p. 246). Più noto il rapporto con Elémire Zolla, che avvicina Evola nei primi anni Sessanta traendone però una critica sferzante alla propria idea di «tradizione» (Julius Evola, *Il cammino del cinabro*, cit., pp. 34-35; e *id.*, *L'arco e la clava*, cit., pp. 242-244). Per Evola e de Pisis cfr. G. Toso, *Julius Evola e Filippo de Pisis: tra arte e filosofia*, in *Studi Evoliani 2015. Nuova edizione critica de “La Crisi” di Guénon*, atti del convegno, Roma 2015, a cura della Fondazione Evola, G. de Turreis, D. Gianadrea, G. Sessa, Carmagnola, 2016, pp. 215-216; e G. Alberto Pautasso, *De Pisis e la conferenza “Il Dadaismo e il suo contenuto spirituale” di Julius Evola*, 22 giugno 2022, <https://www.fondazionejulius-evola.com/contributi/saggi-su-julius-evola/de-pisis-e-la-conferenza-il-dadaismo-e-il-suo-contenuto-spirituale-di-julius-evola> (ultimo accesso 25 maggio 2026).
- 17 Cfr. A. Scarabelli, *Vita avventurosa di Julius Evola*, cit., pp. 197 e ss. e *passim*. Ma Evola rifiuta pur sempre gli aspetti *völkisch*, e d'altra parte gli aspetti aristocraticistici del suo pensiero politico non sono graditi a Heydrich, che si adopera per pregiudicarne l'attività in Germania: cfr. G. de Turreis, *Julius Evola. Un filosofo in guerra, 1943-1945*, Milano, 2017 (prima ed. 2002), pp. 92 e ss.
- 18 Una linea di riflessione comparativa ancora oggi tanto sollecitante quanto poco frequentata, in merito a Evola e Bottai, è offerta in M. Tarchi, *Introduzione*, in J. Evola, *Diorama filosofico* [1], cit., pp. xxix, xxxvi, lxxv e *passim*.
- 19 Cfr. M. Dantini, *Arte e politica in Italia tra fascismo e Repubblica*, Roma, 2018, pp. 59-97.
- 20 Cfr. J. Fest, *Hitler*, Milano, 2005 (prima ed. 1973), p. 55 e *passim*, per la rivendicazione delle analogie tra arte e politica nel Terzo Reich (di ascendenza burckhardtiana e wagneriana). Con qualche schematicità, Gombrich si schiera per l'origine hegeliana del *topos* nel saggio *In Search of Cultural History*, Oxford, 1969, p. 20 e *passim*.
- 21 Evola chiama Valéry a pronunciarsi in proposito: cfr. P. Valéry, *Sull'idea di dittatura*, in «Diorama filosofico», 44 settembre 1934, oggi in J. Evola, *Diorama filosofico* [1], cit., pp. 131-136.
- 22 J. Evola, *Sovversione e arte moderna*, in «Diorama filosofico», 15 giugno 1939, oggi in *id.*, *Diorama filosofico* [2], cit., pp. 476-478. Sulla “sfortuna” del surrealismo in Italia nel periodo dell'*entre-deux-guerres* cfr. M. Dantini, *Storia dell'arte e storia civile. Il Novecento in Italia*, Bologna, 2022, pp. 55-71.
- 23 M. Dantini, *Storia dell'arte e storia civile*, cit., pp. 35-54.