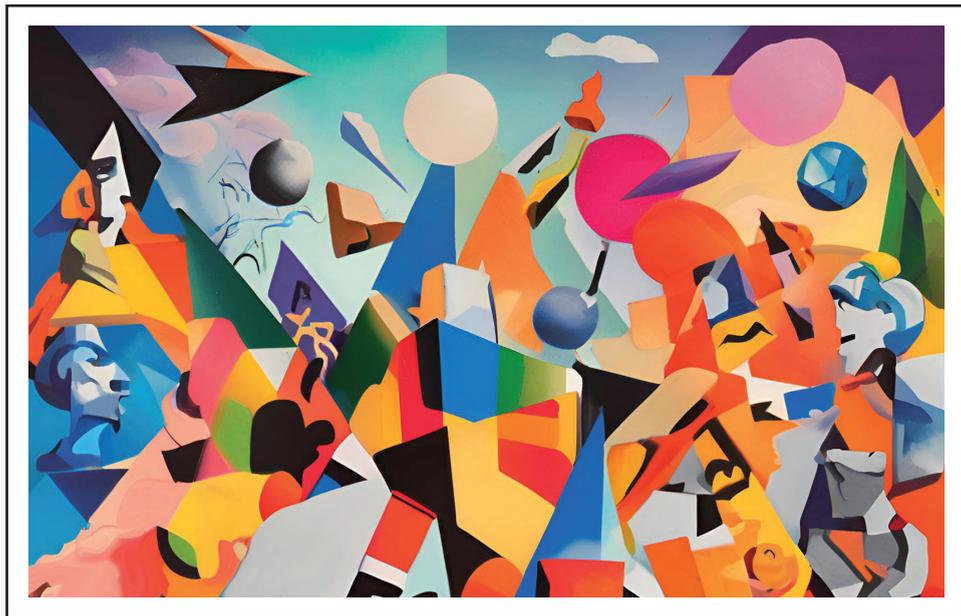


Hyperion

Collana di Estetica

STUDI



Francesca Monateri

Schmitt romantico

Letteratura, Mito, Avanguardie

FrancoAngeli

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con **Adobe Acrobat Reader**



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile **con Adobe Digital Editions**.

Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.

Hyperion

Collana di Estetica. Studi e testi

Direttori

Giancarlo Lacchin (*Università degli Studi di Milano*)

Giampiero Moretti (*Università di Napoli L'Orientale*)

Comitato scientifico

Elena Agazzi (*Università degli Studi di Bergamo*), **Emmanuel Alloa** (*Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg i.B.*), **David Christopher Assmann** (*Otto-Friedrich-Universität – Bamberg*), **Giancarlo Baffo** (*Università degli Studi di Siena*), **Paolo D'Angelo** (*Università di Roma Tre*), **Maria Carolina Foi** (*Università di Trieste e Istituto Italiano di Cultura di Berlino*), **Elio Franzini** (*Università degli Studi di Milano*), **Tonino Griffero** (*Università di Roma Tor Vergata*), **Ulrich van Loyen** (*Universität Siegen*), **Maddalena Mazzocut-Mis** (*Università degli Studi di Milano*), **Jörg Robert** (*Universität Tübingen*), **Carole Talon-Hugon** (*Sorbonne Université – Paris*), **Federico Vercellone** (*Università degli Studi di Torino*), **Santiago Zabala** (*Universitat Pompeu Fabra - Barcelona*).

Redazione

Sara Borriello (*Università di Roma Tor Vergata*), **Luca Siniscalco** (*Università degli Studi di Bergamo*).

La Collana intende presentare saggi e testi di discussione e approfondimento dei più importanti aspetti della ricerca filosofico-artistica legati alla grande tradizione estetica occidentale, situandosi quindi come crocevia di discipline vicine e in dialogo. Due saranno le principali proposte editoriali: monografie e studi che, su più livelli, testimoniano posizioni e fermenti della ricerca attuale, e la pubblicazione (anche come riproposizione) di testi classici legati alle questioni nodali del pensiero estetico-artistico, dall'antichità al periodo contemporaneo. La Collana si propone perciò di ripensare, anche radicalmente, origini e sviluppi dell'attuale indagine sulle forme del bello e delle arti, mantenendo un rapporto costante con le tematiche che sono a fondamento della nostra contemporaneità, filosofica e culturale.

Tutti i testi pubblicati nella Collana vengono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Francesca Monateri

Schmitt romantico

Letteratura, Mito, Avanguardie

Hyperion

Collana di Estetica

FrancoAngeli

Isbn: 9788835166108

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Introduzione	pag.	9
I. Schmitt come artista	»	19
I.1. Dr. Negelinus e “I tedeschi”	»	19
I.2. Karl Kraus, un’antinatura	»	27
I.3. Biografia e autobiografia	»	32
I.4. Anemia e amoralismo	»	39
I.5. Il Führer come artista	»	46
II. Espressionismo politico	»	59
II.1. Amici degenerati: Emil Nolde, Werner Gilles ed Ernst Wilhelm Nay	»	59
II.2. Hugo Ball e Wassily Kandinsky: tra teologia politica e sociologia dei colori	»	69
II.3. Franz Blei, spiriti superiori	»	84
II.4. La giustizia di Konrad Weiss	»	95
II.5. Immaginazione conservatrice. Schmitt lettore di Theodor Däubler	»	103
III. Contro un’estetica conservatrice?	»	115
III.1. Il moderno e l’estetizzazione della politica: Nicolaus Sombart	»	115
III.2. Estetica e potere nella rivoluzione conservatrice	»	126
III.3. Hugo von Hofmannsthal: la sovrapposizione di artistico e politico	»	137
III.4. Hermann Broch <i>oder die Romantik</i>	»	148
III.5. Espressionismo e romanticismo	»	155

IV. Estetica e Romanticismo politico	pag. 163
IV.1. Soggettivismo e occasionalismo: i romantici non sono “cattolici”	» 163
IV.2. Critica dell’estetica: contro una politica simbolica	» 172
IV.3. “Circoli seri”? Il romanticismo e i suoi amici	» 179
IV.4. Schmitt e Hegel: le scuole romantiche	» 187
IV.5. Schmitt romantico? Ball, Löwith, Lukács	» 198
V. Un residuo inconsapevole	» 209
V.1. Don Chisciotte e Amleto: contendere i presupposti del romanticismo	» 209
V.2. Dal simbolo al mito. Schmitt interprete di Shakespeare e Hobbes	» 221
V.3. Schmitt morfologo	» 231
V.4. Cosa significa per la filosofia politica?	» 240
V.5. La riattivazione estetica di risorse mitopoietiche	» 249
Conclusioni. La finzione come fondazione	» 261
Indice dei nomi	» 269

A Francesco

Ringrazio in primo luogo i Direttori della Collana, che hanno accolto con favore la proposta di pubblicare questo volume, e Roberto Esposito e Francesco Marchesi, che ne hanno seguito le varie fasi, insieme a Vale, Memma, Ml e Pg. Un grazie particolare all'Istituto italiano di Studi storici di Napoli, che mi ha consentito di approfondire in maniera fondamentale la ricerca.

Introduzione

1. La centralità rivestita da Carl Schmitt nella filosofia politica contemporanea è ormai da tempo incontrovertibile. Celebrato come uno dei teorici più influenti del XX secolo, si annida nel suo pensiero un aspetto affascinante e al contempo trascurato: la sua concezione dell'estetica, tanto che, mentre la sua vasta opera è stata variamente analizzata per le sue teorie giuridiche e politiche, un'approfondita comprensione del ruolo che la letteratura, ma anche l'arte figurativa, giocano nel suo pensiero manca ancora completamente.

Il presente lavoro si propone di trattare il tema con particolare attenzione alla mescolanza di estetica e politica. È infatti da questo punto di vista che la posizione schmittiana si rivela davvero sorprendente: il teorico del Reich mostra un notevole apprezzamento per le Avanguardie artistiche. Schmitt, a differenza dei conservatori suoi contemporanei, non esprime infatti mai un rifiuto dell'arte moderna. Dadaismo, cubismo, espressionismo, con la loro messa in discussione delle forme consuete della rappresentazione, incarnano le correnti artistiche più amate dal teorico politico della distinzione tra *Vertretung* e *Repräsentation*. È probabilmente proprio nel termine rappresentazione che arte e politica si tendono la mano. Il giurista tedesco, nel suo interesse per le Avanguardie, si discosta notevolmente da ogni forma di *Rappel à l'ordre*, e soprattutto lo fa negli anni Venti del novecento, quando il conservatorismo artistico si stava affermando e diffondendo negli ambienti più diversi. Artisti come Mario Sironi e Achille Funi in Italia, André Derain e Jean Marchand in Francia, Georg Schrimpf e Christian Schad in Germania, delusi dall'eccesso di sperimentazione, cer-

cano di riaffermare valori di stabilità e ordine attraverso un'arte che torni a essere rappresentativa, persino figurativa. Al contrario, nonostante le sue posizioni politiche estremamente conservatrici e il tentativo di trovare nell'arte una risposta al disordine politico e sociale, Schmitt non sarà mai ostile all'arte moderna, né prima né dopo l'avvento del Terzo Reich. Egli, infatti, non condividerà mai neanche l'accusa di degenerazione, sinonimo di irrazionalità e corruzione morale, rivolta all'arte moderna dal regime nazionalsocialista. Schmitt non parlerà mai di *Entartete Kunst*, di "arte degenerata". Se poi l'arte moderna può sempre avere due volti – uno restauratore e uno progressista – e per quanto nel panorama italiano sia sempre prevalso il primo, qualcosa di molto diverso avviene nel dibattito tedesco. Qui l'eccezionalità di Schmitt è più evidente e permette, inaspettatamente, di avvicinarlo a pensatori come Theodor Adorno e Walter Benjamin. Eppure, se Schönberg rappresenta il progresso e Stravinsky la restaurazione, come nell'estetica musicale di Adorno, credo si possa anche sottolineare come il problema riguardi in generale la possibilità di concepire nuove forme della rappresentazione.¹ Si tratta di un ambito in cui le arti figurative, la letteratura, e persino la musica giocano un ruolo di volta in volta significativo: la rappresentazione estetica produce una riflessione politica. Probabilmente, aver marginalizzato il ruolo di arte e letteratura nell'estetica di Schmitt ha condotto a negarne *tout court* la valenza politica. Si trattava forse di qualcosa di troppo inquietante e che proprio per questa ragione andava negato e allontanato: l'arte d'Avanguardia è infatti spesso apparsa nella forma di una tentazione demoniaca. Thomas Mann dedica pagine drammatiche proprio a Schönberg, una delle molte figure riconoscibili nel suo *Adrian Leverkühn*.² Come demoniaca è l'Avanguardia, così lo è la sua relazione con la politica. Queste forme artistiche, pur rifiutando i criteri tradizionali della rappresentazione, esprimono infatti la profonda necessità di una messa in forma integralmente nuova: spezzare e infrangere non coincidono qui con una distruzione, o ancor meno con un rifiuto, dell'intero.

Qualcosa che arriva fino ai giorni nostri: un'avversione per l'estetizzazione della politica che assume un volto esclusivamente

¹ T. Adorno, *Pholosophie der neuen Musik*, 1949; trad. it. di G. Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959.

² T. Mann, *Der Zauberberg*, 1924; trad. it. di E. Pocar, *La montagna incantata*, Corbaccio, Milano 2011.

regressivo. Ad aver colto con precisione un simile timore è sicuramente Benjamin, insieme alle estremizzazioni del Novecento non solo filosofico. Eppure, proprio Benjamin è disposto ad ammettere una continuità profonda, letteralmente *metodologica*, tra filosofia dello Stato e filosofia dell'arte. È sulle Avanguardie che si sviluppa il dialogo tra Benjamin e Schmitt, e guardare all'estetica del secondo significa porre un tassello fondamentale per ricostruire un quadro molto più complesso. Lo stesso vale per la filosofia politica contemporanea: se la frantumazione del discorso politico è ormai un dato di fatto, è però forse possibile dar vita ad un'unità su nuove basi che, come nelle opere dell'Avanguardia, non sia iniziale, non venga dall'origine, ma si riveli piuttosto come il risultato di un processo narrativo. La questione consiste nel pensare una narrazione inclusiva atta fondare un universalismo non precostituito, eppure storicamente effettivo. Arte e letteratura sono i luoghi privilegiati di questa spinta formatrice che consente di pensare, ma anche di delineare nuove identità collettive per non disperdere la politica in egoismi individuali. Si tratta di un tema che riguarda da vicino la tendenza delle politiche identitarie a frantumare, dividendo, invece di avvicinare, articolando. È proprio questa la conclusione di un pensiero sulla politica come "forma" e come "rappresentazione", qualcosa che invece l'estetica di Schmitt permette di mantenere vivo. Senza cadere negli estremismi novecenteschi, è allora forse possibile ripensare positivamente la rappresentazione come progetto che sia al contempo politico, artistico e letterario.

2. Esiste un nesso multiforme che lega il giurista tedesco e professore di diritto, alla letteratura, alla critica letteraria e, più in generale, all'estetica. Tale relazione è riscontrabile direttamente in almeno tre punti della sua opera: le sue satire, i suoi racconti e le sue liriche, oltre naturalmente ai rapporti personali che egli intrattiene con gli artisti suoi contemporanei; gli scritti di critica letteraria che dedica a *Nordlicht* di Theodor Däubler, all'*Amleto* e al capolavoro di Miguel de Cervantes: *Don Chisciotte della Mancia*; nonché lo sfondo teorico costituito dalla sua interpretazione del Romanticismo tedesco come movimento estetico-politico.

L'interesse di Schmitt per tematiche estetiche non si limita a una mera curiosità intellettuale, anzi assume dei contorni autenticamente "politici", motivo per cui è fondamentale esaminare con

attenzione gli anni che egli passa a Monaco, a stretto contatto con il mondo Bohémien di *Schwabing*: che relazione esiste tra categorie estetiche e categorie politiche? Il presente lavoro cerca dunque di offrire una prima ricostruzione di quell'ambiente, mettendolo in rapporto al modo in cui sia la rivoluzione conservatrice sia il nazionalsocialismo hanno interpretato la relazione tra arte, diritto e politica. Da questo punto di vista, è particolarmente importante soffermarsi sul giudizio, sempre positivo, del giurista nei confronti delle Avanguardie, aspetto che rivela una certa indifferenza, non solo politica ma anche estetica, per il mondo greco, in contrasto con il pensiero accademico, e non, prevalente nella sua epoca. Si tratta pertanto non solo della ricostruzione storico-filosofica di un dibattito – che pure è necessaria, considerato che ci troviamo di fronte a un campo ancora poco esplorato – ma anche di una questione teorica: Schmitt ha infatti riconosciuto nell'arte una delle prime figure del *katechon*, ovvero una “risposta” al disordine politico, alla dissoluzione sociale.

La tematica del *katechon*, individuata dal giurista come la «questione di fondo» di tutta la teologia politica, riguarda infatti da vicino l'interrogazione estetica, ed è probabilmente l'intero paradigma teologico-politico a muoversi intorno a una particolarissima consonanza, tra tre ambiti del sapere, capaci di conferire massima centralità ai termini di “forma” e “rappresentazione”: la teologia, la politica, e anche l'arte.³ Se si pensa a Ernst Kantorowicz, profondamente influenzato dal circolo di Stefan George, a Hans Urs von Balthasar, autore di un'estetica teologica, e a Hugo von Hofmannsthal e al suo dramma *Der Turm*, risulta difficile negare che, all'interno del dibattito teologico-politico, anche l'arte e la letteratura rivestano grande importanza. Le seguenti pagine incarnano sia il presupposto storiografico, sia la premessa teorica necessarie a comprendere appieno la portata estetica del *katechon*. Il dibattito teologico e politico sulla figura paolina lascia infatti irrisolte alcune aporie, e soprattutto una particolarmente significativa: la relazione Schmitt-romanticismo, l'intersezione di politica e teologia, il rapporto tra ragione e mito.

Il presente lavoro, suddiviso in cinque capitoli, è costruito intorno a un passaggio significativo: la pubblicazione nel 1919 di

³ Mi permetto di rimandare al mio F. Monateri, *Katechon. Filosofia, politica, estetica*, Bollati Boringhieri, Torino 2023.

Politische Romantik, il testo in cui Schmitt critica il movimento romantico tedesco. Potremmo quasi dire, facendo da controcanto alle interpretazioni teologiche e politiche del giurista che lo riconducono a un'unica opera significativa: Schmitt non come autore di *Teologia politica*, né del *Concetto di politico*, ma di *Romanticismo politico*, qui considerato come un vero e proprio trattato di estetica. Non solo attraverso una scrittura saggistica caratterizzata da una prosa elegante, ma anche mediante la stesura di racconti e satire, Schmitt rivela la sua profonda vicinanza al mondo dell'arte. A una analisi di questi testi letterari è dedicato il *primo capitolo*, che si concentra soprattutto sui passaggi in cui vengono riproposte questioni di filosofia dell'arte. In questo contesto, la letteratura si configura come uno strumento diagnostico, un'analisi dell'epoca e della malattia che sembra affliggere il presente, ma a cui è possibile opporre un'alternativa: il campo della cultura è infatti diviso da Schmitt tra nemici (Walther Rathenau, Thomas Mann, Karl Kraus) e amici (da Hugo von Hofmannsthal al dadaista Hugo Ball, passando per i poeti Theodor Däubler e Konrad Weiss, fino ai pittori Emil Nolde, Werner Gilles).

Sui rapporti con artisti e letterati contemporanei si focalizza il *secondo capitolo*, da cui emerge come le categorie artistiche e letterarie abbiano avuto un'influenza diretta sulle teorie giuridico-politiche schmittiane. L'artista, per Schmitt, è segnato dall'incapacità e dal rifiuto di appartenere all'epoca presente, eppure questa peculiarità gli rende anche immediatamente comprensibile la sua contemporaneità: solo chi è inattuale può comprendere il proprio tempo.

Il giurista riconosce quindi un ruolo essenziale alla creazione artistica ma, come emerge nel *terzo capitolo*, non si può per questo affermare che egli estetizzi la politica; Schmitt viene così distinto dal modo in cui quella che viene definita "Rivoluzione conservatrice" riconduce la politica all'estetica. Eppure, con alcuni degli esponenti di quel movimento, egli condivide una convinzione: l'arte ha il ruolo e il compito di messa in forma, di stabilizzazione del caos, è una forza centripeta capace di contrastare ogni entropia. La creazione artistica assume così un volto inquietante e quasi mistico, come nota Nicolaus Sombart, figlio del noto economista Werner: estetico è il modo in cui Schmitt pensa per «simboli e immagini», acquisendo un «fascino demoniaco» nel suo trasmettere «notizie suggestive per adepti». Per questo motivo –

punto molto importante – Sombart lo riconduce al romanticismo tedesco, affermando che i romantici sono da lui «solo apparentemente derisi».⁴ Tale relazione apre a un'interpretazione in grado di mostrare le contraddizioni proprie del pensiero schmittiano, quasi che, nel teorico della decisione, l'atto di "dover decidere" si risolvesse in immagini sì alternative a ciò che deve essere respinto, ma al contempo profondamente nostalgiche. Quanto viene escluso tramite la decisione, intenzionalmente e consapevolmente, permane invece come possibilità inespresa, in modo involontario e inconscio, e anche seducente.

Ha inizio qui la seconda parte del lavoro, il cui *quarto capitolo* si occupa di un'analisi dettagliata del saggio *Romanticismo politico*, delle sue fonti e soprattutto dei suoi obiettivi polemici, molto più numerosi di quanto sia stato finora messo in luce. Oltre a respingere il liberalismo contemporaneo, che Schmitt sostiene abbia le sue radici proprio nel movimento romantico, egli mette in discussione anche quelle Avanguardie artistiche che avevano precedentemente rappresentato un'alternativa al liberalismo. Posizione ben comprensibile se stiamo alla definizione proposta dal giurista del movimento romantico come «occasionalismo soggettivizzato»: l'individualismo politico deriva da un soggettivismo estetico. Inoltre, Schmitt si oppone anche alle letture proposte dall'estrema destra del romanticismo; il 6 agosto del 1925 scrive a Alfred Baeumler, rifiutando la collaborazione a una miscellanea, a cui avrebbe partecipato anche Othmar Spann, definendola una «accozzaglia intellettuale».⁵ Il tentativo era quello di recuperare un organicismo politico come alternativa al liberalismo, ma Schmitt lo respinge. *Romanticismo politico* è allora prima di tutto rifiuto di una politica simbolica, la cui speranza consiste nella capacità di rappresentare la trascendenza senza scarto alcuno. Nonostante però la severa critica del movimento romantico, molti grandi interpreti del pensiero schmittiano hanno sottolineato un rapporto stretto tra Schmitt e il romanticismo, poiché entrambi vivrebbero nella no-

⁴ N. Sombart, *Jugend in Berlin: 1933-1943*, 1984; trad. it. parziale di M. Grandi Sarnizzi, *Passeggiate con Carl Schmitt*, Ogni uomo è tutti gli uomini, Bologna 2021, p. 24 e 56.

⁵ C. Schmitt, *Lettera a Alfred Baeumler 06/08/1925*, riportata in J.W. Bendersky, *Carl Schmitt theorist for the Reich*, 1983; trad. it. e a cura di M. Ghelardi, *Carl Schmitt teorico del Reich*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 89-90.

stalgia di un motivo ordinatore. Ma la riconduzione di Schmitt al romanticismo è avvenuta sotto il segno dell'amorfismo, dell'incapacità di Schmitt di ipotizzare una forma epocale, mentre è proprio sul tentativo di trovarla che si vorrebbe qui creare un parallelismo.

Quest'idea emerge chiaramente nel *capitolo conclusivo* che guarda ai due saggi che il giurista dedica alla figura di Don Chisciotte e all'*Amleto*. Schmitt, infatti, contendendo ai romantici gli stessi presupposti teorici del romanticismo, mette in luce come gli strumenti della politica siano tanto filosofici, quanto letterari ed artistici. La relazione di Schmitt con il movimento romantico tedesco solleva la grande questione dell'irrazionalismo presente nel decisionismo schmittiano, da ridimensionare. In quanto pensatore cattolico, Schmitt non è irrazionalista, e questa interpretazione del suo pensiero – pur non essendo l'unica possibile – lo allontana nettamente da Nietzsche, di modo che essi rappresentino infine due strade alternative per la filosofia politica contemporanea. Naturalmente, un simile *aut aut* è generato da una lettura prospettica di entrambi gli autori. Se l'irrazionalismo nietzschiano conduce a negare la necessità della politica (e molti degli interpreti novecenteschi risolveranno i presupposti nietzschiani della propria teoria in questo senso), la razionalità della forma schmittiana indica una traiettoria differente. È allora ripensando la *Romantik* che è parso utile garantire una riproposizione estetica alla discussione contemporanea: Schmitt non solo come erede della forma del cattolicesimo romano, ma come teorico, probabilmente inavvertito, di una morfologia romantica. Solo su questa via è forse possibile andare oltre la mera *Repräsentation*, la resa visibile dell'invisibile senza scarto alcuno, la rappresentazione simbolica, fuoriuscendo al contempo dal paradigma teologico politico, pur conservandone la capacità mitopoietica.

3. L'eredità romantica in Schmitt, di fronte alla dissoluzione dei fondamenti ultimi, riguarderebbe allora proprio la necessità di istituire motivi di ordine che, anche se privi di un fondamento stabile, siano ugualmente capaci di legittimazione. Gli elementi dell'estetica romantica attraverso cui questo tipo di nuova fondazione può sorgere sono principalmente due: l'ironia e l'allegoria.

L'ironia è alla base dell'accusa di occasionalismo che Schmitt rivolge al movimento romantico, eppure egli è anche autore profondamente ironico, come dimostrano le sue satire e i suoi rac-

conti. L'ironia è davvero adatta ad avvicinare l'estetica schmittiana, poiché rivela un tipo di narrazione che, seppur priva di un fondamento metafisico tradizionale, è tuttavia, in una misura appunto ironica, fondante. Sono narrazioni sperimentali che, certamente, procedono per tentativi, e nelle quali l'elemento ironico, pur prendendo le distanze da un fatto metafisico in senso forte, non rinuncia a una fondazione legittimante dell'orizzonte letterario o anche politico. È l'elemento ironico a fare da ponte tra la legittimazione e il fondamento. Anche però la questione del rapporto tra simbolo e allegoria costituisce una tematica di fondamentale importanza nel pensiero schmittiano. Posta in termini espliciti, ed estremamente chiari, da Friedrich Creuzer nel 1810, e poi nel 1819, essa riguarda l'opposizione di stasi e movimento temporale, nel rapporto tra trascendenza e immanenza: «il simbolo», scrive Creuzer, «rassomiglia di più alla gemma semichiusa del fiore, che racchiude nel proprio calice, non sviluppata, la parte più bella; l'allegoria invece, ai rami di una pianta in rigogliosa crescita che si arrampicano nello spazio». L'allegoria è priva di istantaneità, essa è «progresso in una serie di istanti», mentre il simbolo è «totalità istantanea». Ne discendono due concezioni molto differenti della rappresentazione: nell'allegoria «avviene una sostituzione», con il simbolo, al contrario, «è sceso il concetto stesso nel mondo materiale». ⁶ Tanto il simbolo quanto l'allegoria si cimentano con i modi in cui è possibile concepire la rappresentazione, ed è evidente che il paradigma teologico-politico tenda, e aspiri, a una rappresentazione simbolica, mentre, all'opposto, che forma avrebbe una politica allegorica?

La distinzione creuzeriana va ben oltre il movimento romantico, giungendo fino al novecento filosofico e a Benjamin, che le riconosce grande centralità nel *Dramma barocco tedesco*. Benjamin non è però certo l'unico esponente di una filosofia politica novecentesca che sente la necessità di confrontarsi con l'estetica romantica, in un contesto dove, oltre a György Lukács, è sicuramente imprescindibile il riferimento a Schmitt. Schmitt e Benjamin devono moltissimo al romanticismo tedesco, di cui esasperano la portata politica, diretta o indiretta. La preferenza di entrambi per la dimensione allegorica rivela chiaramente la grande influenza

⁶ F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker I. Allgemeine Beschreibung des symbolischen und mytischen Kreises*, 1819; trad. it. a cura di G. Moretti, *Simbolica e mitologia*, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, pp. 64-65.

che le Avanguardie hanno esercitato sulle loro prospettive filosofico-politiche. Lukács lo nota riflettendo sul *Dramma barocco*, in cui si avrebbe l'impressione di «veder cadere la maschera del barocco e apparire il teschio dell'Avanguardia».⁷ Ma qualcosa di molto simile si può affermare anche per *Romanticismo politico* di Schmitt. Il Novecento sembra allora non tanto oscillare nel contrasto tra simbolo e allegoria, ma tra i differenti modi di concepire la seconda. Esso parte infatti dalla radicale dichiarazione dell'impossibilità di una simbolica adatta al presente, ed è forse anche in questo che risiede il suo volto nostalgico e melanconico.

Schmitt è un convinto sostenitore dell'impossibilità di una simbolica per il presente. Mettendo in luce l'influenza che le Avanguardie hanno sul pensiero schmittiano, è allora possibile mostrare come la forma teologico-politica che egli prospetta sia in realtà molto lontana da quella di Thomas Hobbes, che pure viene invece costantemente richiamata nella letteratura secondaria su Schmitt. Hobbes si fa portavoce di una politica simbolica e Schmitt di una allegorica, e questo, anche solo per il fatto che non può più darsi la forma stabile e salda che animava la teologia politica hobbesiana. Ripensare Schmitt consente allora di non arrivare a un radicale rifiuto di ogni forma della rappresentazione, vedendo una possibilità alternativa proprio nell'espressione allegorica. Cogliere la capacità rappresentativa dell'allegoria e, soprattutto, l'ambiguo rapporto tra ordine e caos, in gioco nell'estetica delle Avanguardie, impedisce di ridurle a una semplificata dialettica tra ragione e anti-ragione. Una simile struttura porterebbe infatti ad imputare all'arte, e alla stessa teoria giuridica schmittiana, una forte venatura di irrazionalismo. È possibile affermare sia che l'arte tende inevitabilmente al disordine e la politica all'ordine, sia però anche l'esatto contrario. L'Avanguardia forse non è negazione della ragione *tout court*, quanto piuttosto accettazione della sua natura deficitaria. Se nel corso del Novecento diviene sempre più importante immaginare la distinzione tra simbolo e allegoria sul piano temporale, ne risulta che l'allegoria resta tensiva e realizzabile al futuro. Essa è infatti molto lontana dall'idea di utopia, che si muove su un piano squisitamente spaziale: i non-luoghi per eccellenza rivelano perciò come 'non qui' e 'non ancora' non siano affatto sinonimi.

⁷ G. Lukács, *Wider den mißverstandenen Realismus*, 1958; trad. it. di R. Solmi, *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi, Torino 1957, p. 48.

I. Schmitt come artista

I.1. Dr. Negelinus e “I tedeschi”

Ci troviamo in uno studio dalle ampie finestre gotiche progettate da Melchior Lechter, attraverso le quali irrompe, insieme al sordo rumore di un'epoca meccanica che ha perso ogni riferimento alla trascendenza, la luce. Da ogni angolo della stanza sorride cupo un mobile disegnato da Peter Behrens, illuminato da una pesante lampada ad olio. Tra i fregi e gli stucchi che ornano il muro si contorce, per così dire, Pankok. Molti altri oggetti arredano questo strano locale e tutti dichiarano, con sconsolata rassegnazione, di esser stati anch'essi disegnati dalla mano di un'artista.¹

Siamo nell'ufficio di Walther Rathenau, ministro degli esteri nella Repubblica di Weimar, di origini ebraiche. Non si tratta di una descrizione pensata da un importante romanziere, né da un famoso storico dell'arte. È un racconto composto nel 1913 da Carl Schmitt, uno dei più famosi giuristi del Terzo Reich e una delle

¹ Parafrasi da J. Negelinus, *Schattenrisse*, in I. Villinger, *Carl Schmitts Kulturkritik der Moderne. Text, Kommentar Analyse der „Schattenrisse“ des Johannes Negelinus*, Akademie Verlag, Berlin 1995, p. 18: «Mit aller germanischen Innigkeit hatte Melchior Lechter die hohen gotischen Fenster geformt, durch die feierlich das fein gesiebte Licht und abgedampft der Lärm des mechanistischen Zeitalters in das Privatkontor des Bankdirektors drang. Die Fußstapfen keiner Innenkunst hatten diesen Raum unbeleckt gelassen. Duster grinste aus jeder Ecke ein von Peter Behrens entworfenes Möbelstück; in schwerer Wucht hing Öl brecht von der Decke herab; Pankok krümmte sich im Friese, und immer wieder stieß das Auge auf Konturen, Gegenstände und Vasen, die in achselzuckender Resigniertet erklärten, dass auch sie von Künstlerhand entworfen wären», trad. mia, come le successive.

figure più ingombranti della filosofia politica contemporanea. Schmitt è un autore ampiamente conosciuto per la bellezza della sua prosa, per le sue frasi ad effetto che ne rendono la lettura seducente e affascinante, ma non si tratta di questo soltanto. Egli non scrive solamente saggi giuridici dalla prosa elegante, ma anche racconti e satire. I più famosi sono *Schattenrisse* (1913), di cui non esiste una traduzione italiana e da cui la precedente descrizione è tratta, *Die Buribunken* (1918), di cui esiste una versione italiana che è però quasi introvabile, e *Die Fackelkraus*, un testo tradotto ma poco commentato sulla figura di Karl Kraus, incluso nel *Bestiarium literaricum* di Franz Blei del 1920. A questi si aggiunge, di molto successiva, la lirica *Gesang des Sechzigjährigen* – Canto del sessantenne – che può mettere in luce come il rapporto di Schmitt con una scrittura non solo saggistica lo accompagni per l'intero corso della sua vita. Peter Bürger nel 1986 scrisse un testo intitolato *Carl Schmitt oder die Fundierung der Politik auf Ästhetik*. La tesi di questo breve saggio è che la teoria politica schmittiana sia fondata su un'estetica.² È a partire da questa intuizione, spesso poco considerata, quando non apertamente criticata dagli studi schmittiani,³ che prenderà le mosse questo lavoro: Schmitt ha moltissimi rapporti con artisti e letterati a lui contemporanei, e ritengo sia proprio da questi che bisogna partire nell'analisi delle sue teorie giuridiche, insieme alla relazione, doppia e dubbia, che egli intrattiene con il romanticismo tedesco. Molti interpreti lo hanno sottolineato, Carl Schmitt è il critico più severo del romanticismo o l'ultimo romantico?

² P. Bürger, *Carl Schmitt oder die Fundierung der Politik auf Ästhetik*, in C. Bürger (a cura di), *Zerstörung, Rettung des Mythos Durch Licht*, Suhrkamp, Berlin 1986, pp. 171-174.

³ La prima ricezione italiana, nell'ambito della filosofia del diritto, legge il tema estetico in Schmitt come un illecito sconfinamento da imputare a una scarsa serietà giuridica. C. Curcio, *Tendenze nuove della dottrina tedesca: C. Schmitt*, in «Lo Stato», IV (1930), pp. 480-484. È qui ammessa l'esistenza di un interesse estetico in Schmitt anche se si cerca di marginalizzarne il ruolo. Si pronuncia in termini marcatamente positivi sul rapporto Schmitt-letteratura, A. Höfele, *Carl Schmitt und die Literatur*, Duncker & Humblot, Berlin 2022, p. 10. Non sono lontani da questa prospettiva anche: V. Kahn, *Hamlet or Hecuba: Carl Schmitt's Decision*, in «Representations», 83 (2003), p. 69; N. Levi, *Carl Schmitt and the Question of the Aesthetic*, in «New German Critique», 101 (2007), pp. 27-43; D. Pan, *Tragedy as exception in Carl Schmitt's Hamlet or Hecuba*, in J. Meierhenrich, O. Simons (a cura di), *The Oxford Handbook of Carl Schmitt*, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 731-750.

Sicuramente, nel passo sopra riportato, Schmitt dà prova di una grande conoscenza del mondo dell'arte. Melchior Lechter, dopo aver completato i suoi studi di pittura su vetro e terminato di illustrare i libri di Stefan George, avrebbe disegnato personalmente le finestre di Rathenau; Peter Behrens architetto e designer dello *Jugendstil*, ne avrebbe progettato i mobili; Bernhard Pankok, terminato il catalogo della sezione tedesca dell'*Esposizione Universale* del 1900, si accoccola lì, tra i fregi dello studio.⁴ Da questa descrizione, così attenta e dettagliata, emerge non solo come Schmitt conosca il mondo dell'arte, ma anche un interesse marcato nel trattare il tema estetico. Questo sarà il filo conduttore del corrente capitolo, dedicato all'analisi delle sue principali opere letterarie, per mostrare come il giurista elabori un rifiuto della propria contemporaneità politica a partire dalla relazione che i personaggi pubblici intrattengono con il mondo dell'arte. L'utilizzo che egli fa dell'estetica è in questo senso *diagnostico*, l'analisi delle opere d'arte serve come diagnosi di un'epoca storica. Nel pensiero schmittiano, emerge così una sorta di tensione tra due possibili forme d'arte alternative l'una all'altra. Quasi come se esistesse, ai suoi occhi, una divisione interna all'universo artistico tra "arte malata" ed "arte sana". Da questo punto di vista, sembra quasi che Schmitt conservi il dualismo manicheo del nazionalsocialismo, ma inverte i termini di questa distinzione: ciò che è considerato sano non è più la staticità del modello greco, bensì una particolarissima messa in forma che caratterizza l'esperienza cubista e espressionista, e su cui varrà la pena di soffermarsi più diffusamente.

Schattenrisse è un testo satirico pubblicato sotto lo pseudonimo di Dr. Negelinus. Non è l'unica volta che Schmitt si serve di

⁴ Com'è stato messo in luce, «la reale casa di campagna berlinese – quella vera – progettata da Rathenau e Johannes Kraaz in stile neoclassico, fu invece molto ammirata proprio a causa del suo conservatorismo culturale: "Nella confusione e nell'irrisolutezza dell'architettura del *Grunewald* berlinese che stuzzica l'occhio a tutti i paesi e a tutte le epoche, questa casa rappresenta una consolazione, un monumento, un monito e una speranza" (Max Osborn). Soltanto lo studio si distingue dal resto dell'arredamento in stile Rococò: "Solo qui c'erano quadri moderni: accanto ad un grande dipinto di paesaggio e ad una natura morta di fiori [...], l'incisione 'Vampiro' (1894), 'Chiaro di luna' (1894) e 'Fanciulle al bagno' (1895) di Edvard Munch"» S. Nienhaus, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, in C. Schmitt, *Aurora Boreale. Tre studi sugli elementi, lo spirito e l'attualità dell'opera di Theodor Daübler*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, p. 39.

nomi fittizi, possiamo elencare ancora: Musil Maiwald, Benito Cereno ed altri soprannomi datigli da amici, conoscenti ed estimatori (Jünger era solito chiamarlo *der Pate, der Taufpate*; Konrad Weiss vi si riferisce come *Der christliche Epimetheus*). Anche solo l'abitudine di Schmitt a nascondersi dietro pseudonimi è quasi come una spia della necessità di sottoporre la sua opera ad un'analisi non esclusivamente giuridica.⁵ Molte volte, dietro la chiarezza delle sue formule scarne, Schmitt stesso ci invita a giochi linguistici e letterari, *Schattenrisse* è uno di questi. Si tratta di dodici ritratti satirici di personaggi della cultura storica passata e a lui contemporanea, per dirlo con le irridenti parole di Schmitt, di «uomini eccellenti»: Richard Dehmel, Herbert Eulenberg, Anatole France, Thomas Mann, per citarne solo alcuni.⁶ Il titolo significa semplicemente *silhouette*, sono ombre cinesi, nulla più che sagome schierate, come esplicita la tabella che precede l'introduzione, in «tedeschi sofferenti», «tedeschi amorevoli», «tedeschi ghignanti», «tedeschi morti» e «non tedeschi».⁷ Si tratta di un testo estremamente colto e ricco di riferimenti: questa iniziale divisione rimanda infatti direttamente alla monografia in otto volumi di Moeller van den Bruck, *I tedeschi*, che contiene una serie di ritratti di figure rappresentative della storia tedesca.⁸ Pochi sono i saggi che com-

⁵ In questa scia si pone L. Rega, *Carl Schmitt. La nostalgia del sistema*, Università degli studi di Trieste, Trieste 1984, p. 1.

⁶ Schmitt pubblica *Schattenrisse* insieme a Fritz Eisler, figlio maggiore di un editore ebreo nato in Ungheria. Schmitt e Eisler condivisero lo stesso *Doktorvater* a Strasburgo. In seguito, ebbero una corrispondenza continua (a volte perfino giornaliera). Conversavano facendo lunghe passeggiate, Schmitt aveva davvero a cuore questi incontri e descriveva Eisler come una persona meravigliosa. Nel 1928, gli dedica *Teoria della costituzione*, cfr. J.W. Bendersky, *Carl Schmitt theorist for the Reich*, 1983; trad. it. cit., p. 277.

⁷ «Leidende Deutsche: Gottfried Bouillon, Mein Bruder, Thomas Mann»; «Leidende Deutsche: Anatole France, Wilhelm Schäfer, Eberhardt Niegeburth»; «Grinsende Deutsche: Wilhelm Ostwald, Fritz Mauthner, Herbert Eulenberg»; «Tote Deutsche: Richard Dehmel»; «Nicht-Deutsche: Walther Rathenau» J. Negelinus, *Schattenrisse*, cit., p. 14.

⁸ Moeller van den Bruck, *Die Deutschen*, Bruns Verlag, Minden 1904-1910; si tratta di uomini di politica, artisti o letterati, non compare – forse non così curiosamente – nessuno scienziato. *I Tedeschi* avrebbe dovuto essere solo la prima opera di una serie dedicata a tutte le “vecchie” nazioni (la bellezza italiana, lo scetticismo francese, il buon senso britannico) ma anche alle “giovani” (la *Weltanschauung* tedesca, la volontà americana e l'anima russa). Ad ogni modo, solo il volume sull'Italia venne pubblicato (1913), cfr. G. Krebs, *Moeller Van Den*

mentano questo scritto di Schmitt che è stato visto, per usare una formula capace di riassumere le critiche, come «un melenso scritto giovanile [...] che ancora non mostra, da nessun punto di vista, gli “artigli del leone”». ⁹ Nella prefazione lo stesso giurista descrive il racconto nei termini di un abbozzo: «un primo tentativo», «una compilazione provvisoria» che sarà portata avanti a patto di incontrare il favore degli studiosi. ¹⁰ È in realtà un testo centrale per comprendere un pensiero che sottopone a giudizio l'estetica borghese, confondendola con la sua politica.

La satira dedicata alla figura di Walther Rathenau è composta per tre quarti da una descrizione del suo ufficio, in cui troviamo ancora: un pretenzioso ritratto dipinto da Liebermann, il piatto mito di un Böcklin, una preziosa fontana colorata di Franz von Stuck, ma soprattutto un sabbioso paesaggio lacustre, che Leistikow aveva sognato di fronte a sé, e che portò l'arte a tale elevata fedeltà che il direttore della banca, nel guardarlo, «non poté mai fare a meno di togliersi la sabbia dalle scarpe». ¹¹ Chiude que-

Bruck: Inventor of the “Third Reich”, in «The American Political Science Review», 35 (1941), p. 1093. Sull'influenza di Moeller van den Bruck in *Schattenrisse* rimando all'ampio commento di I. Villinger, *Carl Schmitts Kulturkritik der Moderne*, cit., pp. 149-157.

⁹ E. Niekisch, *Das Reich der niederen Dämonen*, 1953; trad. it. di F. Saba Sardi, *Il regno dei demoni*, Feltrinelli, Milano 1959, p. 336. I primi lettori di Schmitt apprezzarono in realtà molto il suo racconto, come si legge nella lettera del 1939 inviata a Schmitt da Wilhelm Stapel, cfr. W. Stapel, C. Schmitt, *Ein Briefwechsel*, in C. Schmitt, *Schmittiana V*, Duncker & Humblot, Berlin 1996, p. 64.

¹⁰ «Es handelt sich bei dem vorliegenden Werk um einen ersten Versuch. Um eine provisorische Zusammenstellung, die – falls sie den Beifall der Gebildeten finden sollte – fortgesetzt werden wird». J. Negelinus, *Schattenrisse*, cit., p. 15. Villinger commenta che Schmitt usa un linguaggio «volgare e ipertrofico» per fare la caricatura della cultura del primo Novecento, I. Villinger, *Carl Schmitts Kulturkritik der Moderne*, cit., pp. 131-132.

¹¹ Parafrasato da J. Negelinus, *Schattenrisse*, cit., p. 19: «Mit ernstem Augenzwinkern sah ein von Liebermann mutig gemaltes Porträt auf die beiden struppigen Voyous von Edvard Munch, die wohl zu ahnen schienen, wie wenig sie würdig waren, der ausbalancierte Synthese griechischer Sophrosyne, römischer Virtus und germanischer Zweckfremdheit, die sie hier überwuchtete. Denn von der Großen Längswand glühte in finsterner Farbenpracht, in gebändigter Unheimlichkeit der flächige Mythos eines Böcklin; in gleißender Sinnenfreude sprühte eine kostbare Farbenfontäne Franz von Stucks – ganz abgesehen von ihrem denkerischen Inhalt (vgl. Nr. 12) –, eine sandige Grunewaldlandschaft von Leistikow träumte gegenüber und führte die Kunst zu einer solch monumentalen Höhe, dass der Bankdirektor niemals umhin konnte, sich den Sand aus den Schuhen

sta attenta fotografia la semplicità religiosa di un Fritz von Uhde che si eleva al di sopra della dicotomia delle confessioni e sembra pregare: «Signore, liberaci dal male».¹² La descrizione delle opere d'arte è indubbiamente centrale nella caratterizzazione dell'ufficio di Walther Rathenau, nei confronti del quale Schmitt non nutre alcuna stima. Nella figura del ministro prende infatti forma una critica della repubblica di Weimar che diventerà uno dei motivi dominanti delle sue opere. Già qui, nella figura di Rathenau, si può individuare quel rifiuto della *clase discutidora* che sarà un tema centrale del successivo *Romanticismo politico* (1919). Schmitt ama molto la frase di Donoso Cortés, ripresa anche dal suo interlocutore Jacob Taubes, secondo la quale il liberalismo si riconoscerebbe perché alla domanda «Gesù o Barabba» è possibile rispondere indicendo una commissione d'inchiesta, procrastinando così la decisione e evitando di assumere qualsiasi responsabilità.¹³ Eppure, la condanna di Rathenau non si limita a un rifiuto della politica liberale, ma coinvolge primariamente il mondo dell'arte di cui egli si circonda o forse, più precisamente, il rapporto che il banchiere intrattiene con l'universo artistico. Rathenau è il tipico rappresentante, secondo Schmitt, di una cultura *Kitsch* ed estetizzante che concepisce l'arte come mera decorazione esteriore, capace di nascondere un mondo di logiche economiche. Leggendo la descrizione dell'ufficio, si ha l'impressione che sia eccessivamente ricco, pieno oltremisura, segnato da una sorta di *Horror vacui*, paura del nulla e del vuoto. Eppure, la mancanza di un senso non può essere colmata attraverso l'arte che appare un riparo inefficace

zu schütten, wenn seine Andacht davor verrichtet hatte. Daneben schwieg ein bluttriefendes Stilleben von Corinth, und auf der anderen Seite verstand es Max Klinger, Philosoph zu bleiben».

¹² «Die religiöse Schlichtheit eines Fritz von Uhde aber erhob sich über den Zwiespalt der Konfessionen in diesem Zimmer und schien zu beten: Herr, erlöse uns von dem Übel!» *ibidem*.

¹³ J. Donoso Cortés, *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo*; trad. it. di G. Allegra, *Saggio sul cattolicesimo, il liberalismo e il socialismo*, Rusconi, Milano 1972, p. 233. Sull'interpretazione che Schmitt offre di Donoso, cfr. C. Schmitt, *Donoso Cortés in gesamteuropäischer Interpretation*, 1950; trad. it. a cura di P. Dal Santo, *Donoso Cortés interpretato in una prospettiva paneuropea*, Adelphi, Milano 1996. La critica a Rathenau è preparata dalla recensione, estremamente negativa, che Schmitt dedica a W. Rathenau, *Zur Kritik der Zeit*, Fischer Verlag, Berlin 1912; cfr. C. Schmitt, *Kritik der Zeit*, in «Die Rheinlande», 9 (1912), pp. 323-324.

all'epoca meccanicista: il mondo privo di trascendenza irrompe al suo interno insieme ai raggi della luce, come scrive Schmitt. Tutti quei simboli apotropaici non sono in grado di tenerlo al di fuori, ma anzi ne divengono i principali interpreti. Tipico dell'epoca, agli occhi del giurista, è cercare di nascondersi in una salvezza artistica integralmente secolarizzata e per questo divenuta impossibile. Schmitt non si serve ancora del termine "secolarizzazione", ma inizia a parlare di una profanazione del mondo dell'arte. Va però sottolineato che un simile giudizio non riguarderà mai ai suoi occhi né dadaismo, né cubismo, né espressionismo. Non è un caso che *Schattenrisse* si apra deridendo chi annuncia un imminente pericolo per l'arte:

Ma anche la forma sacralizzata della canzone tedesca, la potentissima e consolatoria ballata, la forma austera e vigorosa del dramma è in pericolo! Opere stravaganti, incomprensibili, dilettalesche, arroganti, e pesanti cercano di turbare il metro faticosamente acquisito, profanando in modo blasfemo il riposo maledettamente meritato.¹⁴

Secondo coloro che rifiutano l'arte moderna, il modo in cui l'arte metterebbe in pericolo se stessa sarebbe *blasfemo* e l'azione che svolgerebbe sarebbe una *profanazione* (*blasphemisch geschändet*). Schmitt sposa invece una posizione differente: la critica non è indirizzata alle Avanguardie artistiche, bensì all'ufficio di Rathenau, in cui l'arte avrebbe effettivamente perso la sua «aura», ed è quasi superfluo aggiungere che, in questa prospettiva, la sua democratizzazione non ha nulla di positivo.¹⁵ La condanna che Schmitt rivolge a Rathenau in questa satira è di natura estetica.

Un'altra satira significativa, presente in *Schattenrisse*, rivolta a Thomas Mann, segue il medesimo motivo teorico. Siamo di fronte

¹⁴ «Aber auch der geheiligten Form des deutschen Liedes, der kraftstrotzenden Ballade, der strengen und wuchtigen Form des Dramas droht Gefahr! Durch verschrobene, unverständliche, dilettalesche, anmaßliche, dickleibige Werke sucht man uns den mühsam erworbenen Maßstab zu verrücken, wir der sauerverdiente Feierabend blasphemisch geschändet» J. Negelinus, *Schattenrisse*, cit., p. 16.

¹⁵ Il riferimento è qui a W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935; trad. it. di E. Filippini *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2020. È superfluo ricordare che Benjamin, a differenza di Schmitt, si pronuncia a favore della democratizzazione dell'arte.

alla massima derisione della figura vanitosa dell'intellettuale erudito, che del suo importante ruolo antico di poeta vate non conserva invece più nulla. Dopo aver bussato alla porta di Thomas Mann, scrive Schmitt, entrano in scena due personaggi molto eleganti, Kip e Tip (in smoking ma senza monocolo), accompagnati dall'editore Fischer.¹⁶ Tip e Kip riflettono insistentemente sul ruolo della banalità culturale propria della società loro contemporanea, e, irridendo anche all'uso dialettico dei discorsi usuali, concludono la loro perorazione suggerendo di evitare la banalità non fuggendola ma precorrendola: «l'unica fuga dalla banalità è saltarci dentro».¹⁷ Interloquendo con Tip e Kip, Mann afferma di considerarsi il più grande artista vivente, non per intima convinzione, e nemmeno per vanità, ma semplicemente per non deludere le proprie ammiratrici.¹⁸

¹⁶ «(Kip und Tip treten ein. Kip im Cutaway und Fischer-Verlag, Tip im Smoking und ohne Monokel. Tip mit champagnerfarbenen Strumpfen und Krawatte: Kip entsprechend. Begrüßung)» J. Negelinus, *Schattenrisse*, cit., p. 47. Ricordo di passaggio che Fischer è l'editore di Thomas Mann.

¹⁷ «Kip (haranguierend): Verehrter Meister von Mann, Rechnung tragend den diversen Schreien, die unser Jahrhundert qualifizieren (uns ex spectatoricus: Pfui!), und ausgehend insbesondere von Tatsache, dass uns bisher der Wurzelboden gesunder Volkstümlichkeit abging, bekennen wir, das heißt mein verehrter Freund Tip und ich, uns hiermit, und zwar von dieser Stunde ab, zu einer uneingeschränkten Urwüchsigkeit und erheben hiermit eine neuen Schrei, den nach der Banalität. Wir hoffen, damit nicht nur ein für allemal dem Vorwurf blutleeren Ästhetentums, der uns wenig schert, die Spitze abgebrochen und den Boden entzogen bzw. demenselben den Garaus gemacht zu haben, sondern auch einem dringend gefühlten Bedürfnis nachgekommen zu sein. Bitter not tut uns eine große Banalität! [...] Tip (Kips Rede fortsetzend): Pfeifen es doch schon die Spatzen von Dächern, dass eine ubergeschliffene Kultur gesattigkeit in ihrem Indifferenzpunkt einer ausgehöhlten Barbarei mit Augurenlächeln zuzwinkert, und muss es daher heiligste Pflicht jedes exklusiv denken Menschen sein, der Gefahr einer Banalität eben durch die Banalität zuvorkommen und in der Banalität Schutz vor der Banalität zu suchen. Die scheinbare Dialektik dieser Argumentation lost sich auf durch die banale Erkenntnis, dass es heute mit Recht nicht so sehr auf die Kunst als aus dem Verlag ankommt. Meine Herren, schlagen Sie irgendeine jener zierlichen Veranstaltungen wohlgesinnter Verleger auf und betrachten Sie die wohlgezogenen Damen und Herren, die dort ihren Geist abschlagen. Lesen Sie, meine Herrschaften, lesen Sie und fragen Sie sich, ob nicht das einzige, was uns von diesen unterscheiden kann, der Mut zum offenen Bekenntnis der Banalität ist; denn das allen ist heute keine Banalität mehr und die einzige Flucht vor der Banalität ist Sprung in dieselbe» J. Negelinus, *Schattenrisse*, cit., p. 47.

¹⁸ «Und im Vertrauen, meine Herren, man hat es mir für übel genommen, dass ich mich für den größten lebenden Künstler Deutschlands halte. Ich lächle

Ecco il nodo cruciale: la crisi politica ha all'origine un'estetica e, idea su cui mi soffermerò più approfonditamente, per una politica diversa diventerà necessaria una differente concezione dell'estetica. Uno dei temi chiave di Schmitt in questi anni è proprio la critica della cultura a lui contemporanea che ne fa uno degli esponenti di quella *Kulturkritik* che satireggia la smania di cultura della borghesia, mentre tenta di ridurre la *Bildung* a mero oggetto di consumo.¹⁹ In questi termini, Schmitt non sembra troppo lontano da Friedrich Nietzsche. Egli appare come un conservatore che si vuole inattuale, poiché solo l'inattualità permette di comprendere proprio tempo.²⁰ Tuttavia non si tratta di una critica che riguardi genericamente la cultura del tempo quanto anche, e ancor più centrale, l'universo artistico.

I.2. Karl Kraus, un'antinatura

Die Fackelkraus è una satira successiva a *Schattenrisse* ed anche a *Romanticismo politico*. La sua datazione non è per nulla indifferente poiché consente di mostrare come questi scritti letterari abbiano una propria autonomia: vanno dunque contestualizzati,

darüber; in der Wahrheit liegt die Sache so, dass ich viel zu rücksichtsvoll bin, um die hohen Erwartungen, die meine zahllosen Verehrerinnen auf mich setzen, zu enttäuschen. So kommt es denn, dass ich mich zwar für den größten Künstler halte; nicht, weil ich mich davon mit Gründen überzeugt hatte oder weil ich eitel wäre, sondern weil eine herzlose Missachtung der heiligsten Empfindungen meiner Verehrerinnen darin läge, mich nicht für den größten zu halten. Nachdem somit die Situation klargestellt ist, umarme ich Sie herrschlichst, bin vergnügt und singe» ivi, p. 48. Per una ricostruzione non solo della produzione artistica di Mann, ma anche degli ambienti che frequenta e degli intellettuali che incontra rimando a D. Conte, *Primitivismo e umanesimo notturno. Saggi su Thomas Mann*, Liguori, Napoli 2014; ma anche: D. Conte, *Viandante nel Novecento. Thomas Mann e la storia*, Storia e letteratura, Roma 2019.

¹⁹ Com'è stato evidenziato il concetto di *Bildung* è al centro di vivaci discussioni nella Germania dell'epoca. Da un lato è identificata con «un filisteismo culturale specificamente piccolo-borghese caratterizzato dalla tendenza ad una interiorizzazione sempre più spinta [...]». Ma dall'altro, il termine è ripreso sia da Max Weber che da Walther Rathenau come sinonimo di educazione e formazione di una classe politica, cfr. L. Rega, *Carl Schmitt. La nostalgia del sistema*, cit., p. 27.

²⁰ Nienhaus paragona l'atteggiamento di Schmitt proprio all'«impostazione teorica di Nietzsche» S. Nienhaus, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., p. 45.

ma senza ridurli a delle sorte di bozzetti preparatori per la successiva critica al romanticismo tedesco. Essi rappresentano piuttosto una riflessione che procede insieme a *Romanticismo politico*, senza però essere a questo riducibili. *Die Fackelkraus* non viene immediatamente attribuito a Schmitt, ma è facile riconoscerli il reale autore in virtù del ringraziamento iniziale con cui Blei apre il suo *Bestiario della letteratura*: «devo inoltre ringraziare ancora una volta il mio amico Dottor Negelinus per il suo studio basato su indagini particolari, per la descrizione della Fackelkraus». ²¹ Si tratta di una crasi: *Fackel* è il giornale di critica letteraria di Karl Kraus. Nel *Bestiarium* sono presenti molti dei poeti contemporanei tutti descritti nelle vesti di animali. Theodor Daübler, caro amico di Schmitt su cui torneremo, è una robusta medusa che vive nell'Adriatico, ²² Franz Blei è un pesce di acqua dolce, ²³ Stefan George un uccello acquatico, ²⁴ Konrad Weiss un tarlo che perfora le sedie o gli altari delle chiese cattoliche, capace di smettere solo quando suona l'organo. ²⁵ Parole severe sono invece riservate a Rilke, di cui si dice che non si sa se appartenga alla flora o alla fauna. Né gli zoologi né i botanici ne rivendicano la natura. Priva di sangue, essa ha una dentatura che le consente di creare «versi di qualsivoglia lunghezza, dove non esiste articolazione, né melodica né ritmica». ²⁶ Schmitt concorda con tutte le descrizioni di Blei, in particolare con il giudizio negativo su Rilke. ²⁷ Nelle parole di Blei, ritorna anche la critica a Rathenau. Egli appartiene alla famiglia degli uccelli tessitori e costruisce nidi anche per chi non è in grado di farlo. Per questo compito, trascorre poco tempo nel proprio nido, il che è una gran fortuna dato che è molto freddo a causa delle aperture attentamente studiate in modo razionale. ²⁸ La descrizione di Rathenau è certamente debitrice a quella di

²¹ F. Blei, *Das große Bestiarium Literatur*, 1995; trad. it. di L. Rega, *Il bestiario della letteratura*, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 41.

²² Ivi, p. 53.

²³ Ivi, pp. 47-8.

²⁴ Ivi, pp. 61-62.

²⁵ Ivi, p. 105.

²⁶ Ivi, pp. 89-90.

²⁷ Walter Benjamin critica il pessimo necrologio che Blei dedica a Rilke e che rispecchia il suo giudizio estremamente negativo espresso anche nel *Bestiarium*, cfr. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 1923-1927; trad. it. di E. Ganni, *Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino 2001, p. 504.

²⁸ Ivi, p. 88.

Schmitt in *Schattenrisse*. I nidi, come opere d'arte, rientrano nella medesima critica all'estetica ridotta a puro ornamento. Ancora una volta, il ministro presta attenzione alla costruzione di uno spazio privato che si rivela però troppo fragile: un nido freddo e pieno di aperture, incapace, alla pari delle finestre di Lechter inventate dal giurista, di tenere al di fuori l'epoca meccanicistica. Come già nelle parole di Schmitt, fallisce il tentativo di rinchiudersi all'interno di un universo artistico che appare sempre più debole. Sulla stessa scia, Karl Kraus è descritto da Schmitt con parole in nulla lusinghiere: è un parassita, accusato di vano riciclaggio intellettuale delle opere di altri, ma con un lessico particolarmente dissacrante. La *Fackelkraus* è «un'antinatura» nata «dagli escrementi dei nemici che vuole annientare».²⁹ Non ha un corpo, è solo voce e muore nel momento in cui non viene più ascoltata, proprio per questo grida «in farsetto per sopravvivere».³⁰ Può diventare maligna o perfino velenosa se si danno attenzioni ad altri che non siano lei, e se le si concede quanto desidera «si inorgoglisce al punto da ripetere solo quanto è stato detto di lei».³¹ Nata dagli escrementi, il suo fiato «puzza in modo orrendo».³² È però una creatura che ha un senso all'interno del piano divino di cui si può ammirare l'infinita saggezza: la *Fackelkraus* crede di «annientare i propri nemici mangiandone gli escrementi, quindi ne consuma quantità notevolissime».³³ Quest'attività la rende «un animale utile».³⁴ Karl Kraus non ha corpo, è solo voce. Esiste anche un altro racconto, sempre redatto da Schmitt, intitolato *Der Spiegel* (1912), in cui il giurista parla di Franz Morphenius, un uomo che è solo anima e che, trasmutandosi in corpi differenti, è esposto al rischio di dissolversi completamente.³⁵ Kraus appare

²⁹ Ivi, p. 57.

³⁰ Ivi, p. 58.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, p. 59.

³⁴ Ivi, p. 58.

³⁵ C. Schmitt, *Der Spiegel*, in «Die Rheinlande. Monatsschrift für Deutsche Kunst und Dichtung», 2 (1912), pp. 61-62. Tra i diversi racconti di Schmitt che analizzerò, questo è il più marcatamente anti-romantico, nel senso di *Romanticismo politico*, infatti è stato descritto come una «Entbildungsnovelle» in aperta antitesi con la tradizione di un *Bildungsroman* di un Wieland o di un Goethe, cfr. R. Mehring, *Carl Schmitt. A Biography*, Polity Press, Cambridge 2014, p. 28. Schmitt sembra visibilmente compiaciuto di questo lavoro, come annota nel suo

notevolmente simile a Morphenius: entrambi rappresentano il borghese moderno che Schmitt accusa di non avere alcuna stabilità, di essere un soggetto abissalmente vuoto e, per questo, eternamente esposto alla contingenza esterna, come peraltro lo sono anche i Romantici schmittiani, incapaci di assumersi il peso della responsabilità di qualsivoglia decisione, promuovendo così un'attività politica basata esclusivamente sul consenso. La *Fackelkraus* ha però anche un suo contrario: Hugo von Hofmannsthal dal fiato «profumatissimo».³⁶ Non solo anche Schmitt – come già Blei – stima Hofmannsthal, ma lo stesso scrittore austriaco conosce la teoria della sovranità schmittiana che legge e commenta nel dramma *Der Turm*, insieme alle riflessioni di Walter Benjamin sulla tragedia barocca.³⁷ Il simile della *Fackelkraus* è invece «il Freud», anche lei è una semplice conformazione linguistica senza corpo. In questo caso, Franz Blei sta rivolgendo parole severe alla civiltà austriaca personificata da Freud e Kraus.³⁸ Blei è l'Austria aristocratica che satireggia la propria decadenza borghese ed in questo è molto vicino a Schmitt, come anche nel desiderio di trovare un'alternativa radicale. Com'è stato messo in luce, Blei sta cercando «una nuova forma», «una forma non consunta dalla decadenza» e può chiederla tanto al socialismo quanto al cattolicesimo.³⁹ Al

diario, cfr. C. Schmitt, *Tagebücher vom Oktober 1912 bis Februar 1915*, Duncker & Humblot, Berlin 2018, p. 273.

³⁶ F. Blei, *Das große Bestiarium Literatur*; trad. it. cit., pp. 69-70.

³⁷ H. von Hofmannsthal, *Der Turm*, 1927-1929; trad. it. di S. Bortoli, *La Torre*, Adelphi, Milano 1993.

³⁸ «I viennesi e gli ebrei sono i figli del disillusione; la loro scepsi è un attentato anarchico al *continuum* della vita» C. Magris, *Introduzione*, in F. Blei, *Il bestiario della letteratura*, cit., p. 21.

³⁹ In una lettera alla rivista sovietica *Das Wort*, Blei dimostra il suo interesse per il romanzo russo di quegli anni, dal quale egli si aspettava una nuova fondazione di valori e dunque «una nuova forma», scrive Magris: «mentre l'unica direzione possibile della letteratura occidentale gli pareva l'esplorazione della decadenza, di cui peraltro sapeva di far parte egli stesso». Ma il medesimo risultato potrebbe anche esser garantito dal cattolicesimo romano, prosegue Magris: «anche al cattolicesimo Blei chiede una forma non consunta dalla decadenza. Egli propugna, contro il clericalismo, una radicale separazione della Chiesa dallo Stato, ma riconosce nella *religio* la connessione che stringe il mondo in unità». Ed ancora: «la *religio*, per lui, è cattolica, cioè universale, mentre il protestantesimo [...] gli sembra non una cattedrale, ma un Hotel» *ivi*, p. 23. La ricerca di una forma alternativa di stampo estetico-politico sembra avvicinare molto Blei a György Lukács. La differenza è che questa alternativa, almeno fino a *Teoria*