

Francesca Monateri

## Un'ekphrasis ironica? Gli *Schattenrisse* di Carl Schmitt

### Abstract

*The article explores the concept of ironic ekphrasis in the works of Carl Schmitt, a prominent jurist in the Third Reich and a significant figure in contemporary philosophy. The analysis focuses on Schattenrisse (1913), a collection of satirical portraits, and examines the relationship between politics and aesthetics, particularly the interplay of word and image in Schmitt's literary descriptions. The paper argues that Schmitt's use of ekphrasis serves as a diagnostic tool, offering a satirical critique of his historical era. However, ekphrasis can also involve a constructive effort: in the realm of "virtualization", ekphrasis transforms into a creative process. This analysis highlights Schmitt's ambiguous relationship with German Romanticism, suggesting that elements of ekphrasis and irony become integral to his aesthetic jurisprudence. The article concludes by considering the relevance and implications of Schmitt's approach to ekphrasis in the contemporary context.*

### Keywords

Carl Schmitt, Ekphrasis, Irony

Received: 28/01/2024

Approved: 12/03/2024

Editing by: Elettra Villani

© 2024 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.  
francesca.monateri@sns.it (Università di Torino)

## 1. Introduzione: ekphrasis e ironia

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<sup>1</sup>.

Siamo nell'ufficio di Walter 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 una prova letteraria composta nel 1913 da Carl Schmitt, uno dei più famosi giuristi del Terzo Reich e una delle figure più ingombranti della filosofia (non soltanto politica) contemporanea (Arvidsson, Brännström, Minkinen 2015). 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, eppure vi è anche molto di più. Egli non si limita a scrivere saggi giuridici dalla prosa elegante, ma anche racconti e satire. I più famosi sono *Schattenrisse* (1913), di cui non abbiamo ancora una traduzione italiana e da cui la precedente descrizione è tratta, *Die Buribunken* (1918); ne esiste è vero una versione italiana, però praticamente introvabile (Schmitt 1996), e poi *Die Fackelkraus*, un testo tradotto ma poco commentato sulla figura di Karl Kraus, incluso nel *Bestiarium literaricum* di Franz Blei del 1920 (Schmitt 1980). A questi si aggiunge, di molto successiva, la lirica *Gesang des Sechzigjährigen – Canto*

<sup>1</sup> Parafrasi da Negelinus (1995: 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 Privatkantor 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 Frieze, und immer wieder stieß das Auge auf Konturen, Gegenstände und Vasen, die in achselzuckender Resigniertet erklärten, dass auch sie von Künstlerhand entworfen wären". 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* (Bendersky 1989: 277).

*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. È a partire da questo quadro, spesso poco considerato, quando non apertamente criticato dagli studi schmittiani (Curcio 1930)<sup>2</sup>, che possiamo chiedere: che relazione esiste all'interno del pensiero schmittiano tra politica ed estetica, e soprattutto tra parola e immagine, tra analisi del potere, raffigurazione artistica e descrizione letteraria? In che momento poi questo legame assume effettivamente l'aspetto di una *ekphrasis*? Potremmo azzardarci a dire che ogni satira di *Schattenrisse* è una curiosa forma ekphrastica, anche perché la comprensione del testo schmittiano richiede necessariamente un'analisi del modo in cui diverse forme artistiche, e non solo di arte visiva, comunicano tra loro (Heffernan 2019). 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<sup>3</sup>. Da questa descrizione, così attenta e dettagliata, emerge non solo come Schmitt conosca il mondo dell'arte, ma anche il procedere ekphrastico della sua scrittura, tema di queste pagine dedicate all'analisi dell'eventuale presenza dell'*ekphrasis* nelle opere letterarie di Schmitt.

Il giurista, com'è stato ampiamente evidenziato e continua a essere rilevante sottolineare, ha un rapporto estremamente ambiguo con il romanticismo tedesco: per un verso, critica severamente il movimento romantico, considerandolo, secondo un'ottica hegeliana, l'inizio di una dispersione soggettivistica che renderebbe in definitiva impossibile ogni prospettiva politica; per altro verso, sembra rimanerne influenzato per quanto in

<sup>2</sup> Si pronunciano invece in termini marcatamente positivi sul rapporto Schmitt-estetica Bürger 1986: 171-4; Kahn 2003: 69; Levi 2007: 27-43; Höfele 2022: 10.

<sup>3</sup> Com'è stato messo in luce, la descrizione di Schmitt è totalmente fittizia: “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” (Nienhaus 1995: 39).

maniera spesso inapparente. Come molti interpreti hanno sottolineato, il rapporto tra Schmitt e la *Romantik* potrebbe essere anche di parallelismo e di affinità piuttosto che di alternativa (Ball 1955; Löwith 1960; Lukács 1954). L'eredità romantica in Schmitt, di fronte alla dissoluzione dei fondamenti ultimi, potrebbe ad esempio manifestarsi nella necessità di prospettare-istituire "principi" di ordine che, anche se privi di un fondamento stabile, siano ugualmente suscettibili di legittimazione. Gli elementi dell'estetica romantica attraverso cui questa fondazione integralmente nuova può esprimersi sarebbero allora principalmente due: l'*ekphrasis* e l'ironia. Il continuo richiamarsi di entrambi, mostra come in Schmitt elementi formali e elementi teorici finiscano per diventare indistinguibili, e questo è il tratto caratterizzante della sua estetica giuridica. L'utilizzo che il giurista fa dell'estetica è, in questo senso, diagnostico: la descrizione ekphrastica di opere d'arte assume l'aspetto della diagnosi di un'epoca storica, che Schmitt ironicamente critica. Tuttavia, l'*ekphrasis* può anche apparire nella sua componente costruttiva, punto su cui mi soffermerò in conclusione, se interpretata come *virtualizzazione*, come produzione di realtà<sup>4</sup>. Forse è superfluo sottolinearlo, ma è questo secondo aspetto a rivelarne la prorompente attualità.

## 2. Ekphrasis e Kulturkritik

*Schattenrisse* è un testo satirico pubblicato sotto lo pseudonimo di Dr. Negelinus. Non è l'unica volta che Schmitt si serve di pseudonimi, possiamo ricordare: Musil Maiwald, Benito Cereno ed altri soprannomi datigli da amici, conoscenti ed estimatori (Jünger era solito chiamarlo *der Pate*, *der Taufpate*; Konrad Weiss lo chiama *der christliche Epimetheus*). Anche la semplice abitudine di Schmitt di nascondersi dietro pseudonimi potrebbe rivelarsi la spia della necessità di sottoporre la sua opera ad un'analisi non esclusivamente giuridica (Rega 1984: 1). Molte volte, dietro la chiarezza delle sue formule scarne, che contengono anche rinvii non

<sup>4</sup> Questa distinzione tra estetica come diagnostica ed estetica come virtualizzazione deve moltissimo alla definizione che Michele Cometa dà dell'*ekphrasis* contemporaneamente intesa sia come "falsificazione" che come "veridicizzazione": "falsificazione di un originale, una sua de-essenzializzazione, de-materializzazione in una forma verbale e, per converso [...] una sorta di "veridicizzazione" di un falso, di un quadro che non è mai esistito (o che è andato perduto) e che la letteratura semplicemente rende "reale" con i suoi mezzi" (Cometa 2012: 53).

evidenti, Schmitt invita il lettore a giochi linguistici e letterari, e *Schattenrisse* è uno di questi. Si tratta di dodici ritratti satirici di personaggi di una cultura storica passata o contemporanea, ovvero, per dirlo con le irridenti parole di Schmitt, di “uomini eccellenti”: Richard Dehmel, Herbert Eulenberg, Anatole France, Thomas Mann, per fare solo alcuni esempi. Il titolo significa semplicemente *Silhouette*, tagli d'ombra, 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” (Negelinus 1995: 14). Si tratta di un testo estremamente colto e ricco di riferimenti, di citazioni anche implicite, dunque un'ekphrasis molto raffinata, fatta di rinvii anche invisibili allo sguardo: l'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 (Krebs 1941: 1093; Villinger 1995: 149-57). Pochi sono i commenti a questo scritto di Schmitt, che è stato definito, per usare una formula capace di riassumere le critiche, «un melenso scritto giovanile [...] che ancora non mostra, da nessun punto di vista, gli “artigli del leone” (Niekisch 1959: 336)<sup>5</sup>. 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 (Negelinus 1995: 15). In realtà, si tratta per molti versi di un testo centrale per comprendere il pensiero schmittiano, poiché è proprio in questi anni che Schmitt sviluppa molte delle intuizioni che ne segneranno anche la riflessione più matura. Inoltre, e questo è importante per la nostra attuale analisi, ciò avviene proprio a partire da espedienti retorico-narrativi particolarissimi quali l'ekphrasis e l'ironia. Nel pensiero complessivo del giurista la critica

<sup>5</sup> Questa è l'opinione più diffusa presso la critica, ma i primi lettori di Schmitt apprezzarono in realtà molto il suo racconto, come mostra la lettera del 1939 inviata a Schmitt da Wilhelm Stapel: “Ich habe den sprachlichen Hohn genossen [...]. Ich habe mich ergötzt an dem „Lächeln des Menschen, dessen Wahrheitsdrang Genüge geschah, wenn er einen Blick hinter selbstgebaute Kulissen tun durfte“. Und besonders an dem, der „wünscht, es wüchsen ihm Hörner, wenn er so brüllt“. [...] Das „Zeitalter der Abspülbarkeit“ ist eine Prägung, die in der Tat Gemeingut aller Gebildeten werden sollte. / Es ist in Deutschland so selten, daß ein Gelehrter auch ein guter Schriftsteller ist. Hoffentlich aber kommt das Propaganda-Ministerium nicht dahinter, daß die französische Literatur eine Weltmacht ist; sonst würden unsere Gelehrten bald auf Hervorbringung besserer Qualitätsliteratur geschult werden. Mit dem einen Auge müßten sie auf ihr Werk sehen, mit dem anderen auf die Studenten, woher sollen sie ein drittes Auge, mit dem die Literatur zu betrachten wäre, nehmen?“ (Stapel, Schmitt 1996: 64).

della contemporaneità politica ha origine in un rifiuto della sua concezione artistica, cui Schmitt attribuisce una forma primariamente narrativa che appunto intende “deformare”.

La satira dedicata alla figura di Walther Rathenau è composta per tre quarti da una vera e propria *ekphrasis*: un'attenta descrizione delle opere d'arte che arredano il suo ufficio e attraverso la quale Schmitt cerca di rendercelo presente, di portarlo di fronte al nostro sguardo (Pfisterer 2019). Oltre al passo che ho riportato in apertura, nello studio compaiono 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, sognato da Leistikow con vivida presenza, tale da portare l'arte a sì elevata fedeltà che il direttore della banca, ogni volta che lo guarda, non può mai “fare a meno di togliersi la sabbia dalle scarpe”. Chiude questa 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”<sup>6</sup>.

L'*ekphrasis* è indubbiamente centrale nella caratterizzazione dell'ufficio di Walther Rathenau, verso il quale ovviamente Schmitt non nutre alcuna stima. Nella figura del ministro, evocata ironicamente da una indiretta descrizione del suo ambiente di contorno ufficiale, prende infatti forma la severa critica che il giurista rivolgerà alla Repubblica di Weimar e 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* (Schmitt 2021). Schmitt ama molto la frase di Donoso Cortés, ripresa anche dal suo interlocutore Jacob Taubes, secondo la quale il liberalismo si deciderebbe

<sup>6</sup> Parafrasato da Negelinus (1995: 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 zu schütten, wenn seine Andacht davor verrichtet hatte. Daneben schwieg ein bluttriefendes Stillleben von Corinth, und auf der anderen Seite verstand es Max Klinger, Philosoph zu bleiben. [...] 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!”.

dove alla domanda “Gesù o Barabba” è possibile rispondere indicendo una commissione d’inchiesta, procrastinando così la decisione ed evitando di assumersi responsabilità (Donoso Cortes 1972: 233; Schmitt 1996). Eppure, a ben guardare, la critica alla politica liberale di Rathenau è anche un rifiuto del mondo dell’arte di cui l’uomo politico si circonda; o forse, e ancor meglio, del rapporto che egli intrattiene con l’universo artistico, e che fa capolino proprio attraverso l’ironica *ekphrasis* che ne fa Schmitt. Rathenau è infatti il tipico rappresentante, secondo Schmitt, di una cultura *Kitsch* ed estetizzante che concepisce l’arte come mera decorazione esteriore, capace di nascondere le logiche economiche di un mondo ipocrita e in decomposizione da narrare ricorrendo ad un’ironia diretta e indiretta. Leggendo la descrizione dell’ufficio, si ha l’impressione che esso sia eccessivamente ricco, pieno oltremisura, segnato da una sorta di *horror vacui*, paura del nulla e del vuoto, eppure, la mancanza di senso non può essere colmata attraverso l’arte, che appare un riparo inefficace per un’epoca ormai divenuta “meccanica”: il mondo privo di trascendenza emerge dal suo interno così come i raggi della luce che irrompono dall’esterno, scrive Schmitt. Tutti quei simboli apotropaici non sono in grado di esorcizzarlo, ne divengono anzi i principali interpreti. Tipico dell’epoca, agli occhi del giurista, è il tentativo di nascondersi in una salvezza artistica ormai però 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, giudizio che però, è bene evidenziarlo, non riguarderà mai né dadaismo, né cubismo, né espressionismo, a differenza di molti conservatori politici a lui contemporanei (Auburtin 1911: 65). Un punto che ha porta perfino a sostenere che, per quanto riguarda la filosofia politica schmittiana, potremmo trovarci di fronte a un «espressionismo politico» o perfino a un “cubismo politico” (Kennedy 1988; Villinger 1995: 302) 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, dilettesche, arroganti, e pesanti cercano di turbare il metro faticosamente acquisito, profanando in modo blasfemo il riposo maledettamente meritato. (Negelinus 1995: 16)

Secondo gli avversatori dell'arte moderna, il modo in cui l'arte metterebbe in pericolo se stessa sarebbe *blasfemo*, e l'azione che essa svolgerebbe sarebbe una *profanazione* (*blasphemisch geschändet*). Schmitt si posiziona invece su una differente direttrice: la critica non è indirizzata al dadaismo, al cubismo e all'espressionismo, 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 (Benjamin 1935). L'ironia ekphrastica che Schmitt rivolge a Rathenau in questa satira è di natura prettamente estetica.

Un'altra satira significativa presente in *Schattenrisse*, che segue il medesimo motivo ekphrastico, è rivolta a Thomas Mann. Siamo di fronte alla derisione della figura vanitosa dell'intellettuale erudito, che del suo importante ruolo aulico-antico non conserva invece più nulla. Dopo aver bussato alla porta di Thomas Mann, narra ironicamente Schmitt, entrano in scena due personaggi molto eleganti, Kip e Tip (in smoking ma senza monocolo), accompagnati dall'editore di Mann, Fischer (Negelinus 1995: 47). 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, anzi, precorrendola: "l'unica fuga dalla banalità è saltarci dentro" (Negelinus 1995: 47). Interloquendo con Tip e Kip, Mann finisce con l'affermare di considerarsi il massimo artista vivente, e non per intima convinzione, e nemmeno per vanità, ma semplicemente per non deludere le proprie ammiratrici (Negelinus 1995: 48). Siamo di fronte a una visione tanto ironica quanto spietata dell'universo artistico, ad uno Schmitt che, in questa descrizione ironica, rifiuta la propria contemporaneità politica a partire dall'estetica che a quest'ultima è sottesa. Ecco il punto cruciale: la crisi politica ha all'origine un'estetica e dunque per una politica diversa sarebbe necessaria una differente concezione dell'estetica. Uno dei temi chiave di Schmitt in questi anni è proprio la critica della cultura contemporanea, che fa di lui un esponente a pieno titolo di quella *Kulturkritik* che ironizza, stigmatizzandola narrativamente, sulla smania di cultura della borghesia, tentando però al contempo di ridurre la *Bildung* a mero oggetto di consumo (Rega 1984: 27). In questa prospettiva, Schmitt sembra raccogliere almeno in parte l'eredità di Friedrich Nietzsche, appare dunque come un conservatore che si sa inattuale, poiché solo l'inattualità permette di comprendere proprio tempo (Nienhaus 1995: 45; su Nietzsche e Schmitt cf. Löwith 1935; Rauschnig 1938; Mohler 1972: 87; Aschheim 1994: 8-16; Strauss 2000: 118). Eppure, non si tratta di una critica che riguarda genericamente la cultura del suo tempo ma



anche, e ancor più centrale, il rapporto che il suo tempo intrattiene con l'universo artistico: una critica che ricorre ad una particolare forma di *ekphrasis* unita alla descrizione ironica.

### 3. *Un'altra possibilità per l'ekphrasis?*

*L'ekphrasis*, intesa nel senso appena descritto, è per Schmitt il modo migliore per criticare la pretesa, ai suoi occhi tipicamente borghese, di riempire la vita di forme artistiche ormai lontane da qualsiasi fondamento trascendente. La borghesia, sembra voglia dire Schmitt, ha colto, distorcendola, l'idea che nel mondo dell'arte sia possibile trovare una sorta di "salvifica" emancipazione, scoprendo nell'universo artistico uno strumento di "redenzione", una strada per ergersi al di sopra della propria, vuota, assenza di significato. L'arte come strumento di legittimazione, dunque. Il rischio che Schmitt vuole esorcizzare è che l'utile mezzo "artistico" non venga lasciato all'avversario politico, al suo principale nemico; per questo motivo egli intende recuperare l'arte, ipotizzando un'alternativa radicale alle cosiddette forme artistiche borghesi, anche attraverso la narrazione ironico-ekphrastica. Si tratta allora di riconoscere come attraverso l'uso di metafore, espressioni onomatopeiche e sinestesie si raggiunga una rappresentazione mentale visiva, in cui la "modalità narrativa" non viene interrotta, ma viene invece ampliata a un livello allegorico (Löhr 2003: 76-80). Significativamente, Schmitt individua nell'arte uno strumento eccezionale di legittimazione dell'ambito sociale, ma per riformarlo, affinché dunque la dimensione artistica rappresenti lo spazio *riformatore* della vita politica, ed è proprio da questa scoperta che egli cercherà di costruire *in negativo* la propria concezione estetica per agire nella concretezza della vita. Le pagine "narrative" di Schmitt, lungi dall'essere marginali, lo inseriscono nel cuore della sua epoca, lì dove la descrizione ironica si fa automaticamente critica del sociale e dell'arte *nel* sociale, consentendo altresì all'interprete di osservare lo sviluppo del suo pensiero. Questa riflessione colloca peraltro Schmitt in un ruolo conservatore: egli riconfigura sostanzialmente la *Kulturkritik* rispondendo in tal modo, da conservatore appunto, all'emergere della società di massa. Si tratta di uno di quei momenti in cui l'ideologia tedesca cerca disperatamente una risposta a un cambiamento sociale che non riesce a capire, prima ancora che a governare. La disordinata reazione a questo momento di trapasso storico è stata chiamata, riunendo tendenze tra loro anche molto distanti, *rivoluzione conservatrice* (Breuer 1995; Rauschning 1941) La *Kulturkritik* può quindi oscillare

facilmente “dalle punte più reazionarie, dal *soldatischer Nationalismus* alla filosofia politica di un Moeller van den Bruck e di un Carl Schmitt” (Masini 1978: 144). Com'è stato ampiamente sottolineato, è la crisi dell'ideologia tedesca a condurre al nazionalsocialismo (Mosse 1968), si tratta quindi di una battaglia culturale e politica che si gioca con molti mezzi, tra i quali l'estetica occupa un posto che nel tempo appare sempre meno secondario (Azzarà 1999: 165).

Anche per questa ragione, probabilmente, Schmitt si avvicina a Robert Musil (Tihanov 2007). I due si incontrano grazie al comune amico Franz Blei intorno alla rivista “Summa”, dove Schmitt aveva pubblicato alcuni articoli (tra cui soprattutto *La visibilità della Chiesa*) nonché, nel 1918, la *fabula* filosofica *Die Buribunken* (Schmitt 1917; Schmitt 1918; Tranter, Bikundo 2022: 3-11). Anche Musil collabora con la rivista di Blei e pubblica, nello stesso anno del racconto schmittiano, *Skizze der Erkenntnis des Dichters*. Il nome “Summa” accenna ad un orientamento molto particolare, che voleva simboleggiare la coerenza interna del gruppo ed esterna, del pubblico. Tra i collaboratori, oltre a Schmitt e Musil, ci sono: Ernst Bloch, Hermann Broch, Gilbert Keith Chesterton, Constantin Frantz, Max Scheler e altri ancora. Tra Musil e Schmitt nasce una simpatia reciproca: il primo apprezza moltissimo *I Buribunchi*, che attribuisce, in un primo momento, a Hermann Broch (Musil 1983: 504); mentre, per parte sua, il giurista manifesta un marcato interesse per *L'uomo senza qualità*, di cui discuterà con l'autore nel dicembre del 1930 (Musil 1983: 504; Fietkau 1982/3). L'incontro avviene a Berlino, grazie alla mediazione di Franz Blei, che fa avere a Schmitt le bozze del testo musiliano. Com'è noto, nel personaggio di Arnheim – ricco industriale tedesco – Musil vuole raffigurare Walter Rathenau, il quale, come per Schmitt, è l'emblema di una modernità senza spirito. Esistono molti parallelismi tra i due autori, oltre a vere e proprie affinità tematiche come la possibilità di trovare una “redenzione letteraria” per “tempi confusi” (Schwarzwälder 2019: 204; Fanelli 2005: 79-82). Entrambi sono critici severi dell'idealismo storico, anche se in diversa misura di Hegel, ed entrambi, nietzschianamente, riconoscono un ruolo specifico e fondamentale all'eccezione (Nienhaus 1995: 30-3; Lambrow 2017: 332-48). Musil descrive il poeta come “colui che è attento alle eccezioni”, espressione che potrebbe sembrare rinviare direttamente alla “decisione sovrana” di Schmitt, che fa la sua comparsa già nell'articolo *Diritto e Potere* del 1914 (Schmitt 2013: 4). Si tratta però di un'affinità che va pensata con grande cautela: il poeta musiliano delle eccezioni ricorda infatti a sua volta pericolosamente l'occasionalismo romantico denunciato da Schmitt

in *Romanticismo politico*. Tuttavia, la “tematica” schmittiana della decisione potrebbe presentare delle similitudini con la figura del poeta in Musil. In entrambi i casi, infatti, è in gioco un soggetto svincolato da ogni regola. La cosa più interessante è che il rischioso punto di tangenza tra Schmitt e Musil è stato descritto come una forma di *ästhetischer Amoralismus*, un amoralismo estetico, l’utopia di una vita libera dalla morale come nella creazione di un’opera d’arte (Fietkau 1982/3: 146): il modo in cui la decisione funziona, ma, al contempo, la ragione per cui essa può essere rimproverata di concedere eccessiva centralità alla dimensione soggettiva-estetica.

Occorre allora mettere in luce come già in questi anni si ponga un problema che resterà invariato nell’intero pensiero schmittiano: la decisione è ciò che libera dalla disordinata, pretenziosa e ipocrita banalità borghese, consentendo la creazione di un ordine nuovo, oppure è un atto indipendente dalle norme che riprende, volontariamente o meno, l’occasionalismo romantico? Schmitt, proseguendo la sua riflessione, dà alla libertà di azione, che anima il sogno borghese, un fondamento, oltre che un aspetto, di realtà, di legittimità? Questione difficile e complessa. Sicuramente la critica che Schmitt rivolge all’estetica è chiara: l’arte non può essere individualistica, non può essere oggetto di piacere privato, non può essere dunque l’arte borghese del suo tempo. In questa critica, Schmitt è realmente molto vicino all’ambiente *bohémien* di *Schwabing*, che egli frequenta negli anni di Monaco. Nel passaggio da Parigi, in cui ebbe effettivamente origine negli anni Trenta dell’Ottocento, a Monaco, molti giovani artisti si stabilirono soprattutto nei quartieri allora più economici, *Schwabing* e *Maxvorstadt*, le cui osterie e caffè divennero luoghi d’incontro e di discussione socialmente vivaci e ricchi di spunti artistici, in senso ampio. Un movimento artistico-intellettuale, sviluppatosi intorno al 1900, dedito alla sperimentazione di nuove forme artistiche che si opponeva espressamente alla cultura borghese della Germania guglielmina, un interessante bacino sperimentale di raccolta di differenti correnti artistiche e letterarie. È a Monaco che, tra l’altro, nascono *Der Blaue Reiter* (il Cavaliere azzurro), che prenderà la via dell’astrazione, e la scuola di danza di Rudolf von Laban, che lavorerà sulle nuove forme di espressione corporea. Monaco fu anche la patria di Hugo Ball, stretto amico di Schmitt, che contribuì attivamente al movimento espressionista nonché al dadaismo durante e dopo la prima guerra mondiale. Inoltre, si avvertiva indubbiamente l’influenza artistica e filosofica di Ludwig Klages e, più in generale, del circolo di Stefan George. Schmitt risente profondamente di questo ambiente nei suoi primi testi letterari, ed è probabilmente anche da

quell'esperienza che deriva la sua critica all'estetica borghese, benché ciò accada, ed è l'aspetto originale della vicenda, attraverso la riflessione politica. Già in questi anni, infatti, Schmitt sta esaminando il rapporto che lega intellettuali e massa. I personaggi descritti in *Schattenrisse* vengono descritti ironicamente proprio perché la distinzione tra i ceti artisticamente in gioco viene affrontata in maniera filisteica. Tanto Rathenau quanto Thomas Mann, nella prosa di Schmitt, amano crederci al di sopra del popolo, ma ciò che Schmitt intende fare con la sua peculiarissima forma ironica di *ekphrasis* è ricondurli al loro punto di partenza: chi non è veramente un genio è bene che rimanga popolo (Rega 1984: 26; Nicoletti 1990: 35). Ci si trova così di fronte ad un doppio movimento da cui sia l'intellettuale sia il popolo escono perdenti. L'autorappresentazione dell'intellettuale appare una mera posa, dando così adito (anche narrativamente o artisticamente in senso lato) al proprio contrario, ma non è certo la prima volta che nella cultura occidentale prende vita un discorso anti-intellettuale (Petroski 2022: 122). Come detto, anche l'immagine del popolo ne esce distrutta. Esso non è considerato un soggetto razionale, in grado di perseguire fini democratici, ma, considerato in una luce esclusivamente negativa, viene rappresentato come una massa minacciosa e irrazionale, incalzante e nient'affatto perfezionabile, che deve essere guidata con decisione e autorità. È in questo contesto, allora, che Schmitt, oltrepassato o forse, ancor meglio, inverato il piano dell'ironia descrittiva come demolizione dell'estetica esistente, inizia a riflettere in maniera importante sul significato della decisione sovrana: egli porta alla forma una figura "del" politico che può, a sua volta, dar forma al popolo, e che coincide con l'artista. In questo il giurista, che ha ormai lasciato alle proprie spalle la posizione, condivisa precedentemente con altri artisti, del poeta-vate, incompreso e lontano dal popolo, dal quale sdegnosamente si discosta, si ritrova in pieno accordo con la retorica nazionalsocialista. A ragione Goebbels può affermare: "noi che diamo forma alla politica tedesca moderna, ci sentiamo *come degli artisti* ai quali è stata consegnata la grande responsabilità di formare, a partire da una materia informe, l'immagine piena e salda del popolo" (Goebbels 1933: 155-258). Come detto sopra, nel quadro che abbiamo cercato di delineare l'estetica un ruolo per nulla marginale (Brenner 1965: 115-20; Cangiano 2021: 272-5).

#### 4. *Conclusion: una "fondazione" ironica?*

I rischi insiti nell'analisi ekphrastica che Schmitt propone della propria contemporaneità divengono espliciti nel momento in cui ci rifacciamo alla soluzione politica che quell'analisi culturale "ekphrastica" comporterebbe. Eppure forse *l'ekphrasis* non riveste un ruolo né ha un esito esclusivamente conservatore nel pensiero schmittiano, anzi. *L'ekphrasis*, come molti altri elementi dell'estetica schmittiana, rappresenta una sorta di arma a doppio taglio che si presta a usi e fini anche molto differenti. Congiungendo *ekphrasis* e ironia, come avviene esplicitamente ed effettivamente all'interno di *Schattenrisse*, la prospettiva estetico-letteraria di Schmitt potrebbe essere interpretata in chiave non esclusivamente reazionaria, in quanto legata senz'altro al riconoscimento della profonda, seria necessità di una narrativa diversa, all'esigenza di narrazioni ironicamente "infondate" e all'accettazione, comunque, del loro valore politico. Richiamarsi all'importanza dell'elemento ironico nella narrazione schmittiana ci consente infatti di tornare a quanto si è accennato in precedenza a proposito del particolare, dialettico rapporto di Schmitt con la *Romantik*. Schmitt vuole proporre racconti identitari che non si limitino al livello del frammento, ma possano invece essere articolati in una visione di insieme, sistematica e tuttavia di una sistematicità che, per affermarsi, ha bisogno di un presupposto ironico. Pur nella consapevolezza di una progressiva frantumazione di quelle particolari narrazioni identitarie, potrebbe non essere necessario rinunciare completamente alla speranza che la loro "forma" permanga e si trasformi. Oltrepassando in tal modo l'analisi letterale di Schmitt, abbiamo di fronte la possibilità di riconoscere un ruolo particolarissimo dell'estetica che può essere sia l'analisi di un'epoca – l'estetica come *diagnostica* – ma anche la produzione di realtà – l'estetica come *virtualizzazione*. In entrambi i casi, e questo prova l'esempio schmittiano, *l'ekphrasis* non gioca un ruolo affatto marginale. Nel primo essa diviene un modo di approfondire narrativamente, tramite il dettaglio, la descrizione, nel secondo invece essa, in quanto ironicamente "fondata e fondante", articola in senso nuovo frammenti disgregati.

Prendendo sul serio il ruolo dell'estetica nel pensiero di Carl Schmitt l'attenzione va posta non soltanto sulla fondazione come finzione, quanto piuttosto sull'idea che la finzione stessa possa costituire una nuova fondazione: se il principio estetico non riproduce il reale, ma lo produce, lo istituisce, si rivela essenziale anche la distinzione tra estetizzazione ed estetica. In Schmitt, l'estetizzazione è destituente la politica, mentre l'estetica ha un ruolo integralmente istituyente, una via per comprendere

il rapporto positivo che si può instaurare tra *ekphrasis* e virtualizzazione, qualcosa di estremamente attuale. Piuttosto che cadere nei tranelli di una sterile competizione tra parola e immagine, va affrontata in modo adeguato l'analisi che l'*ekphrasis* può offrire del mondo moderno, insieme alla sua possibilità di prospettare una alternativa narrativa del contemporaneo. Al centro di una simile concezione estetica troviamo la questione della legittimazione della contemporaneità, della potenziale riattivazione di nuove risorse mitopoietiche, di che forma dare all'epoca presente. In questa esigenza è allora forse possibile individuare le ragioni che rendono *Schattenrisse* più che mai attuale e interessante per un'analisi che si voglia porre al confine tra estetica e letteratura.

#### Bibliografia

Arvidsson, M., Brännström, L., Minkkinen, P. (eds.), *The contemporary relevance of Carl Schmitt: law, politics, theology*, New York, Routledge, 2015.

Aschheim, S.E., *The Nietzsche legacy in Germany 1890-1990*, Berkeley, University of California Press, 1994.

Auburtin, V., *Die Kunst stirbt. Ein Essay*, München, Albert Langen, 1911.

Azzarà, S.G., *La ristrutturazione dell'ideologia tedesca nel periodo di Weimar: neo-romanticismo, modernismo reazionario, rivoluzione conservatrice*, "Studi urbinati B – Scienze umane e sociali", 69 (1999), pp. 131-79.

Ball, H., *Carl Schmitts politische Theologie* (1924), tr. it. V. Bazzicalupo, *La teologia politica di Carl Schmitt*, in Id., *Aurora boreale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

Bendersky, J.W., *Carl Schmitt theorist for the Reich* (1983), tr. it. e cura di M. Ghelardi, *Carl Schmitt teorico del Reich*, Bologna, il Mulino, 1989.

Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), tr. it. E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1998.

Brenner, H., *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus* (1963), tr. it. E. Collotti, *La politica culturale del nazismo*, Roma - Bari, Laterza, 1965.

Breuer, S., *Anatomie der konservativen Revolution* (1993), tr. it. C. Miglio, *La rivoluzione conservatrice. Il pensiero di destra nella Germania di Weimar*, Roma, Donzelli, 1995.

Bürger, P., *Carl Schmitt oder die Fundierung der Politik auf Ästhetik*, in C. Bürger (Hrsg.), *Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, pp. 170-6.

Cangiano, M., *Hugo von Hofmannsthal e la forma come identità di artistico e politico*, "Comparatismi", 6 (2021), pp. 269-86.

- Cometa, M., *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- Curcio, C., *Tendenze nuove della dottrina tedesca: C. Schmitt, "Lo Stato"*, IV (1930), pp. 480-4.
- Donoso Cortes, J., *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (1851), tr. it. G. Allegra, *Saggio sul cattolicesimo, il liberalismo e il socialismo*, Milano, Rusconi, 1972.
- Fanelli, E., *Ich will ein Dichter sein, der kein Dichter ist. Hugo von Hofmannsthal und Robert Musil: Dichterbilder*, in P. Béhar, M.-L. Roth (Hrsg.), *Musil an der Schwelle zum 21 Jahrhundert*, Bern, Peter Lang, 2005, pp. 79-97.
- Fietkau, W., *Stand-Ort und Un-Ort. Wissenschaftserkenntnis in der literarischen Transkription Robert Musils und Carl Schmitts*, "Wissenschaftskolleg" (1982/3), pp. 131-52.
- Goebbels, J., «*Deutsche Allgemeine Zeitung*» (1933), in P. Meier-Benneckenstein (Hrsg.), *Dokumente der deutschen Politik I: Die nationalsozialistische Revolution 1933*, Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1935, pp. 255-8.
- Heffernan, J.A.W., *Afterword*, in D. Kennedy, R. Meek (eds.), *Ekphrastic encounters: new interdisciplinary essays on literature and the visual arts*, Manchester, Manchester University Press, 2019, pp. 257-66.
- Höfele, A., *Carl Schmitt und die Literatur*, Berlin, Duncker & Humblot, 2022.
- Kahn, V., *Hamlet or Hecuba: Carl Schmitt's decision*, "Representations", 83 (2003), pp. 67-96.
- Kennedy, E., *Politischer Expressionismus: die kulturkritischen und metaphysischen Ursprünge des Begriffs des Politischen von Carl Schmitt*, in H. Quaritsch (Hrsg.), *Complexio Oppositorum. Über Carl Schmitt*, Berlin, Duncker & Humblot, 1988, pp. 233-53.
- Krebs, G., *Moeller Van Den Bruck: inventor of the "Third Reich"*, "The American political science review", 35 (1941), pp. 1085-105.
- Lambrow, A., *14 December 1930: Robert Musil meets Carl Schmitt*, "The German quarterly", 90 (2017), pp. 332-48.
- Levi, N., *Carl Schmitt and the question of the aesthetic*, "New German critique", 101 (2007), pp. 27-43.
- Löhr, W.D., *Ekphrasis*, in U. Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kulturwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart, Metzler, 2003, pp. 76-80.
- Löwith, K., *Der okkasionelle Deizisionismus von Carl Schmitt* (1935), in Id., *Gesammelte Abhandlungen. Zur Kritik der geschichtlichen Existenz*, Stuttgart, Kohlhammer, 1960, pp. 93-127.
- Löwith, K., *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen* (1935), tr. it. S. Venuti, *Nietzsche e l'eterno ritorno*, Roma - Bari, Laterza, 1996.
- Lukács, G., *Die Zerstörung der Vernunft* (1954), tr. it. E. Arnaud, *La distruzione della ragione*, Milano - Udine, Mimesis, 2011.

- Masin, F., "Rivoluzione conservatrice" e ideologia della tecnica nella repubblica di Weimar, in L. Villari (a cura di), *Lotte sociali e sistema democratico nella Germania degli anni '20*, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 137-51.
- Mohler, A., *Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- Mosse, G., *The crisis of German ideology* (1964), tr. it. F. Saba Sardi, *Le origini culturali del terzo Reich*, Milano, il Saggiatore, 1968.
- Musil, R., *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930), tr. it. A. Rho, G. Benedetti, L. Castoldi, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1980.
- Musil, R., *Tagebücher II*, Hamburg, Rowohlt, 1983.
- Negelinus, J., *Schattenrisse* (1913), in I. Villinger (Hrsg.), *Carl Schmitts Kulturkritik der Moderne. Text, Kommentar Analyse der „Schattenrisse“ des Johannes Negelinus*, Berlin, Akademie Verlag, 1995.
- Nicoletti, M., *Trascendenza e potere. La teologia politica di Carl Schmitt*, Brescia, Morcelliana, 1990.
- Niekisch, E., *Das Reich der niederen Dämonen* (1953), tr. it. F. Saba Sardi, *Il regno dei demoni*, Milano, Feltrinelli, 1959.
- Nienhaus, S., *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, in C. Schmitt, *Aurora boreale. Tre studi sugli elementi, lo spirito e l'attualità dell'opera di Theodor Däubler*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 5-48.
- Pan, D., *Tragedy as exception in Carl Schmitt's Hamlet or Hecuba*, in *The Oxford handbook of Carl Schmitt*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 731-50.
- Petroski, K., *The challenges of anti-intellectual parody*, in J. Melenhenrich, O. Simons (eds.), *Carl Schmitt and the buribunks. Technology, law, literature*, London, Routledge, 2022, pp. 120-35.
- Pfisterer, U., *Ekphrasis*, in U. Pfisterer (Hrsg.), *Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2019, pp. 99-103.
- Rauschning, H., *Die konservative Revolution. Versuch und Bruch mit Hitler*, New York, Freedom Publishing Company, 1941.
- Rauschning, H., *Die Revolution des Nihilismus. Kulisse und Wirklichkeit im Dritten Reich*, Zürich - New York, Freedom Publishing Company, 1938.
- Rega, L., *Carl Schmitt. La nostalgia del sistema*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 1984.
- Schmitt, C., *Kritik der Zeit*, "Die Rheinlande", 22 (1912), pp. 323-4.
- Schmitt, C., *Der Wert des Staates und die Bedeutung des Einzelnen* (1914), tr. it. F. Ferraresi, *Il valore dello stato e il significato dell'individuo*, a cura di C. Galli, Bologna, il Mulino, 2013.
- Schmitt, C., *Die Sichtbarkeit der Kirche. Eine scholastische Erwägung* (1917-1918), tr. it. e cura di C. Galli, *Cattolicesimo romano e forma politica. La visibilità della chiesa. Una riflessione scolastica*, Milano, Giuffrè, 1986, pp. 71-85.
- Schmitt, C., *Die Buribunken. Ein geschichtsphilosophischer Versuch*, "Summa", 4 (1918), pp. 89-106.



Schmitt, C., *Politische Romantik* (1919), tr. it. e cura di C. Galli, *Romanticismo politico*, Bologna, Il Mulino, 2021.

Schmitt, C., *Die Fackelkraus* (1920), tr. it. C. Magris, L. Rega, *Il bestiario della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1980.

Schmitt, C., *Einleitung a Donoso Cortes in gesamteuropäischer Interpretation* (1950), tr. it. e cura di P. Dal Santo, *Introduzione*, in *Donoso Cortés*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 11-24.

Schwarzwälder, F., *Der Weltanschauungsroman 2. Ordnung: Probleme literarischer Modellbildung bei Hermann Broch und Robert Musil*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2019.

Stapel, W., Schmitt, C., *Ein Briefwechsel, "Schmittiana"*, V (1996), Berlin, Duncker & Humblot, 1996.

Strauss, L., *Il nichilismo tedesco*, in R. Esposito, C. Galli, V. Vitiello (a cura di), *Nichilismo e politica*, Roma, Laterza, 2000, pp. 111-38.

Tihanov, G., *Robert Musil in the garden of conservatism*, in *A companion to the works of Robert Musil*, Rochester, Camden House, 2007, pp. 117-48.

Villinger, I. (Hrsg.), *Carl Schmitts Kulturkritik der Moderne. Text, Kommentar und Analyse der „Schattenrisse“ des Johannes Negelinus*, Berlin, Akademie Verlag, 1995.