

CARL SCHMITT E WASSILY KANDINSKY: A MONACO FRA DIRITTO E ARTE

Luigi Garofalo

Catedrático de Derecho Romano. Università di Padova.

RESUMEN:

A Monaco di Baviera Carl Schmitt e Wassily Kandinsky trascorrono anni decisivi della loro vita, intrecciando in vario modo diritto e arte. Da questa, in particolare, Schmitt, tra l'altro autore di testi di critica letteraria e musicale, pezzi satirici e racconti, attinge suggestioni che fecondano la sua riflessione giuridica; e dal diritto appreso dai banchi dell'Università di Mosca Kandinsky, al quale si deve anche un saggio sull'attività dei tribunali del Volost' e altri scritti che toccano l'ambito giuridico ed etnografico, trae motivi che guidano la sua evoluzione nella pratica e nella concettualizzazione pittorica.

Palabras clave: Carl Schmitt – Wassily Kandinsky – Monaco di Baviera – diritto – arte.

ABSTRACT: Carl Schmitt and Wassily Kandinsky spend crucial years of their own lives in Munich, by connecting in several ways law and art. In particular, Schmitt, among other things author of literary and musical criticism, satirical pieces and stories, draws on the art many influences that make prolific his legal thought; and, with regard to Kandinsky, who wrote also an essay about the activity of the Volost' courts and further papers concerned with the legal and ethnographical spheres, he draws on the law, which he studied when attending the University of Moscow, themes that guide his development in both the practice and the conceptualization of the pictorial art.

Keywords: Carl Schmitt – Wassily Kandinsky – Munich – law – art.

Carl Schmitt e Wassily Kandinsky: a Monaco fra diritto e arte

1. Tra il 1915 e il 1921 Carl Schmitt è a Monaco, dove frequenta non solo la cerchia dei giuristi e il seminario di Max Weber¹ – del quale è da taluno considerato il massimo allievo² –, ma anche, come ricorda Stefan Nienhaus, «il mondo bohémien di Schwabing»³.

Nell'ambito universitario il suo nome è sempre più conosciuto e apprezzato, grazie a una produzione scientifica di alto livello, in cui trovano spazio dottrina del diritto e pensiero politico, che cresce ininterrottamente. Alla prima monografia, concernente una tematica penalistica, apparsa nel 1910, quando Schmitt era appena ventiduenne⁴, fanno invero seguito molteplici lavori⁵ – tra i quali meritano di essere segnalati *Gesetz und Urteil. Eine Untersuchung zum Problem der Rechtspraxis* del 1912 e *Der Wert des Staates und die Bedeutung des Einzelnen* del 1914 –, fino ai due possenti libri sul romanticismo politico e sulla dittatura, l'uno del 1919 l'altro del 1921⁶, che preludono alla celeberrima *Politische Theologie* del 1922⁷.

Ma anche nei circoli artistici, nei quali è introdotto da Franz Blei – un letterato cui si deve la scoperta e la promozione di talenti come Robert Walser, Franz Kafka e Robert Musil –⁸, il futuro Kronjurist del Terzo Reich, tra l'altro eccellente pianista, riscuote un successo non trascurabile. Piace la sua sensibilità letteraria, che già nel 1910 gli aveva permesso di scoprire un poeta allora ignoto ai più, Theodor Däubler, autore di *Das Nordlicht*, un'opera in trentamila versi alla quale Schmitt, che da essa aveva attinto il motto per il volume sul valore dello stato e il significato del singolo («prima c'è il comando, gli uomini vengono dopo»)⁹, dedica un saggio nel 1916¹⁰, richiamandola peraltro in tanti scritti, anche di molto posteriori¹¹. Colpiscono inoltre sia la sua capacità di scavo critico in campo musicale, di cui aveva dato prova fin dal 1912, allorché per

1 Cfr. M. NICOLETTI, voce *Schmitt, Carl*, in *Enciclopedia filosofica*, X, Milano, 2006, 10182.

2 Cfr. A. CARRINO, *Carl Schmitt e la scienza giuridica europea*, in C. SCHMITT, *La condizione della scienza giuridica europea*, trad. it., Roma, 1996, 27 s.

3 Cfr. 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 Däubler*, trad. it., Napoli, 1995, 6.

4 *Über Schuld und Schuldarten. Eine terminologische Untersuchung* è il titolo che essa porta.

5 Elencati in C. SCHMITT, *Le categorie del 'politico'. Saggi di teoria politica*, a cura di G. Miglio e P. Schiera, trad. it., Bologna, 2003, 315 s.

6 Seguono la terza edizione di entrambi, rispettivamente del 1968 e del 1964, le traduzioni italiane di cui disponiamo, ossia *Romanticismo politico*, a cura di C. Galli, Milano, 1981, e *La dittatura. Dalle origini dell'idea moderna di sovranità alla lotta di classe proletaria*, Roma - Bari, 1975.

7 La versione italiana del contributo, condotta sulla sua seconda edizione del 1934, è leggibile, sotto il titolo *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, in C. SCHMITT, *Le categorie del 'politico'*, cit., 27 ss.

8 Cfr. S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 8 e 36.

9 Cfr. S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 18 s.

10 Alludo a *Theodor Däublers 'Nordlicht'. Drei Studien über die Elemente, den Geist und die Aktualität des Werkes*, apparso a Berlino appunto nel 1916, la cui traduzione italiana è contenuta in C. SCHMITT, *Aurora boreale*, cit., 49 ss.

11 Tra questi cfr. almeno C. SCHMITT, *Ex Captivitate Salus. Esperienze degli anni 1945-47*, trad. it., Milano, 1987, specialmente 47 ss.

Bayreuther Blätter aveva elaborato «eine Interpretation Wagners *Meistersinger* im Lichte Vaihingers ‘Philosophie des Als-Ob’»¹², sia la sua abilità nel confezionare racconti, testimoniata in particolare dalle «Kurzgeschichten für *Die Rheinlande*»¹³. E induce al sorriso amaro la sua vena satirica, che prorompe da almeno tre pezzi: *Schattenrisse*, pubblicato nel 1913 insieme all’amico Fritz Eisler sotto due pseudonimi, che è una galleria di ritratti sarcastici di personaggi come Walter Rathenau (prototipo dell’individuo del periodo ‘meccanicistico’) e Thomas Mann (emblema dello scrittore arrivista, campione della banalità elevata a valore spirituale), volta a restituire «un’immagine critica dell’industria culturale contemporanea, caratterizzata da vuoto attivismo e da una generale e ambiziosa tendenza a far carriera»¹⁴; *Die Buribunken*, uscito nel 1918¹⁵, che è, secondo la felice valutazione di sintesi di Ellen Kennedy, «eine beißende Karikatur des Historizismus und des Positivismus»¹⁶, tesa a stigmatizzare il crollo di significato dell’esistenza e la cieca fiducia nel progresso quali mali dell’epoca¹⁷; e infine *Die Fackelkraus*, un testo sulla figura di Karl Kraus (artefice della rivista *Die Fackel*) che sconfinava nell’autentica insolenza, incluso nel *Bestiarium literaricum* di Blei del 1920 senza la precisa indicazione del suo autore, identificabile tuttavia per il ringraziamento al dr. Negelinus, appellativo sotto il quale già si celava il Carl Schmitt di *Schattenrisse*, con cui si chiude il *Vorwort*, giustificato dall’apporto da lui recato alla «Beschreibung der Fackelkraus»¹⁸.

Forte del credito che lo circonda, Schmitt, sempre negli anni di Monaco, oltre a rafforzare il suo sodalizio con Däubler, entra in contatto con Konrad Weiss, Robert Musil e Hugo Ball.

Nata al più tardi nel 1912, l’amicizia tra Schmitt e Däubler successivamente cresce, come si desume dalla loro corrispondenza epistolare¹⁹. Questa, d’altro canto, evidenzia la stima del giurista per «uno spirito troppo grande per il suo tempo e per il suo paese» e nel contempo svela il sentimento di gratitudine che il poeta nutriva per chi aveva dedicato alla sua opera principale uno scritto, quello del 1916 poc’anzi ricordato, capace di coglierne l’essenza e di darle una certa risonanza²⁰. In esso, invero, il *Nordlicht*, icasticamente definito come la «poesia dell’Occidente» creata negli anni in cui si è preparata «materialmente e metafisicamente» la distruzione del mondo europeo, viene elogiato perché «tanto profondo quanto l’epoca è fasulla, tanto grande quanto l’epoca è piccola, tanto pieno di spirito divino quanto l’epoca ne è vuota», così da rappresentare «la compensazione dell’epoca della mancanza di spiritualità; più di un libro del tempo: il libro dell’eternità», che «fa da contrappeso all’epoca meccani-

12 Cfr. E. KENNEDY, *Politischer Expressionismus: die kulturkritischen und metaphysischen Ursprünge des Begriffs des Politischen von Carl Schmitt*, in *Complexio Oppositorum. Über Carl Schmitt*, herausgegeben von H. Quaritsch, Berlin, 1988, 234 e 241.

13 Cfr. E. KENNEDY, *Politischer Expressionismus*, cit., 234.

14 Così S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 7, nt. 3.

15 In *Summa*, IV, 89 ss.

16 Cfr. E. KENNEDY, *Carl Schmitt und Hugo Ball: ein Beitrag zum Thema ‘politischer Expressionismus’*, in *Zeitschrift für Politik*, 1988, XXXV 153.

17 Cfr. T. FRASCH, *Zwischen Selbstinszenierung und Rezeption. Carl Schmitts Ort in der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn, 2006, 35.

18 Il *Vorwort zur ersten Auflage* è riportato in F. BLEI, *Das große Bestiarium. Zeitgenössische Bildnisse*, München, 1963, 7 ss.

19 Cfr. S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 9 ss.

20 Cfr. S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 11.

21 Cfr. C. SCHMITT, *Aurora boreale*, cit., 87 e 89.

cistica»²¹. Né l'appassionata lettura di *Nordlicht* e degli altri componimenti di Däubler, che Schmitt situa ai vertici della letteratura di lingua tedesca – ben al di sopra di Rainer Maria Rilke (dei due rivali egli scriverà nei diari: «Däubler è un mare con alghe, plancton, polipi, uova di pesce, ma anche splendidi delfini; il primo Rilke è invece un limpido acquario di pesci rossi; il Rilke diuinese lo stagno di un parco»²²) –, reterà priva di influenza sui suoi lavori scientifici. Più d'una delle idee forti che li solcano costituiscono infatti lo sviluppo di fulminee rivelazioni poetiche di Däubler. A lui, per esempio, risale l'immagine della preminenza del comando sugli uomini, fissata nel verso del *Nordlicht* che – già lo si è visto – Schmitt sceglie quale massima di apertura del suo *Der Wert des Staates und die Bedeutung des Einzelnen*, in cui il diritto è sistematicamente raffigurato come comando che previene e sovrasta gli uomini; e parimenti di Däubler, per proporre un secondo esempio, è la percezione dell'ineludibilità della lotta con il nemico, espressa nel *Canto a Palermo* – parte degli *Inni all'Italia* del 1916 –, che troviamo ripresa e razionalizzata da Schmitt nelle pagine che egli consacra al concetto di 'politico', individuandone il nucleo primo nello scontro virtuale o reale con il nemico, essendo a suo avviso solo per mezzo di questo scontro che una comunità può acquisire forma e limite²³.

Con Weiss il giurista di Plettenberg instaura presto un rapporto stretto e profondo, destinato a perdurare nel tempo. Tanto che in *Ex Captivitate Salus*, frutto della dura realtà della prigionia sperimentata tra il 1945 e il 1947, quando su di lui incombeva il rischio – poi caduto – di una formale imputazione per aver offerto un sostegno teorico alle attività criminose delle più alte gerarchie naziste²⁴, annoterà: «ora mi afferra la parola dei poeti sibillini, dei miei così diversi amici Theodor Däubler e Konrad Weiss. L'oscuro gioco delle loro rime diviene senso e preghiera»²⁵. E nel *Canto del sessantenne*, una composizione in versi del 1948 confluita nel libro testé richiamato, confiderà: «ho visto negli occhi il suicidio per mano del boia. / Ma la parola dei poeti sibillini mi avvolse protettiva»²⁶. Eppure proprio Weiss, malgrado già si fosse legato a Schmitt – cui tra l'altro doveva l'impiego come critico d'arte presso un giornale di Monaco²⁷ –, non aveva esitato a manifestare la propria avversione rispetto a uno dei cardini che ne reggevano la riflessione d'indole scientifica: la centralità che la decisione assume nell'area del giuridico, visibile nel suo massimo nitore allorché il sovrano, esercitando un potere che l'ordinamento gli attribuisce in via esclusiva, proclama lo stato di eccezione e così sospende l'ordinamento stesso. Sin dal giovanile *Gesetz und Urteil*, invero, il diritto è per Schmitt non soltanto norma, ma anche prassi: anzi, prassi rivolta a una decisione²⁸. La quale promana da chiunque abbia concretamente a che fare con la norma e in particolare dal giudice²⁹. E sommamente, come lo stesso Schmitt chiarisce nella sua

22 Cfr. C. SCHMITT, *Glossario*, trad. it., Milano, 2001, 226 (l'annotazione è dell'11 giugno 1948).

23 Cfr. C. SCHMITT, *Il concetto di 'politico'. Testo del 1932 con una premessa e tre corollari*, in C. SCHMITT, *Le categorie del 'politico'*, cit., 87 ss.; v. inoltre C. SCHMITT, *Teoria del partigiano. Integrazione al concetto del politico*, trad. it., Milano, 2005, 118 ss.

24 Sul punto rimando al mio *Carl Schmitt e la «Wissenschaft des römischen Rechts»*. *Saggio su un cantore della scienza giuridica europea*, in L. GAROFALO, *Giurisprudenza romana e diritto privato europeo*, Padova, 2008, 57 ss.

25 Cfr. C. SCHMITT, *Ex Captivitate Salus*, cit., 93.

26 Cfr. C. SCHMITT, *Ex Captivitate Salus*, cit., 99 (la traduzione, in un punto, è però quella proposta da S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 12).

27 Cfr. S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 45.

28 Cfr. N. IRTI, *Norma e luoghi. Problemi di geo-diritto*, Roma - Bari, 2001, 27.

29 Cfr. M. FIORAVANTI, *Kelsen, Schmitt e la tradizione giuridica dell'Ottocento*, in *Scritti per M. Nigro*, I, Milano, 1991, 331 ss.

Politische Theologie, appunto dal sovrano³⁰: perché è a lui che il diritto affida la decisione di cui si è detto³¹. A riprova, secondo Schmitt, del fatto che «i concetti più pregnanti della moderna dottrina dello Stato sono concetti teologici secolarizzati»³², risultando evidente che «il Dio onnipotente ... è divenuto l'onnipotente legislatore»³³ e che il Dio il quale decide se compiere un miracolo e sospendere conseguentemente le leggi di natura è divenuto il sovrano che decide «se sussista il caso estremo di emergenza» e sia perciò necessario sospendere l'ordinamento³⁴. Dedicando a Schmitt, l'11 agosto 1921, cinque sonetti intitolati *Die Muschel*, Weiss aggiunge infatti lapidariamente, ancora di suo pugno: «gegen die Dezision»³⁵. E contro la decisione Weiss ancora si esprime in *Justitia*, una poesia del 1933 nella quale è avversata «la superbia dello spirito, che crede di poter creare con le proprie forze il diritto», ed esaltata la figura di chi, come Maria, è consapevole della superiorità della parola divina, sulla quale deve modellarsi anche il diritto³⁶.

Con Musil, invece, Schmitt mantiene un dialogo a distanza, rarefatto e mediato da Blei, fino al 1930, quando lo incontrerà personalmente a Berlino, poco dopo aver letto le bozze del primo volume della sua opera più famosa, *L'uomo senza qualità*, trovandovi raffigurato, sotto il personaggio di Arnheim, quel Rathenau in cui anche il grande romanziere scorgeva «la personificazione di una modernità senza spirito»³⁷. A spingere i due ad avvicinarsi è la convergenza di idee che essi vedono affiorare dai loro scritti, ben percepibile non appena si legga *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, che Musil pubblica nel 1918 in *Summa*, cioè nella rivista di Blei che in quello stesso anno accoglie, come già sappiamo, *Die Buribunken* di Schmitt (la cui paternità Musil, almeno in un primo tempo, erroneamente attribuisce a Hermann Broch, mostrando di stimarne non poco l'estro artistico) e nel 1917 aveva ospitato altri due lavori dello stesso Schmitt, e precisamente il primo capitolo di *Der Wert des Staates und die Bedeutung des Einzelnen* e *Die Sichtbarkeit der Kirche*³⁸. In quel testo, invero, Musil constata «che

30 Cfr. C. GALLI, *Genealogia della politica. Carl Schmitt e la crisi del pensiero politico moderno*, Bologna, 1996, 333 ss.; A. AMENDOLA, *Carl Schmitt tra decisione e ordinamento concreto*, Napoli, 1999, 49 ss.

31 Cfr. G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, 1995, 19 ss.; *Stato di eccezione*, Torino, 2003, 9 ss. (sul pensiero espresso in questi due libri mi sono soffermato in due saggi: *Homo sacer e arcana imperii*, in L. GAROFALO, *Studi sulla sacertà*, Padova, 2005, 75 ss.; *In tema di iustitium*, in L. GAROFALO, *Piccoli scritti di diritto penale romano*, Padova, 2008, 61 ss.). V. inoltre G. MARRAMAO, *Cielo e terra. Genealogia della secolarizzazione*, Roma - Bari, 1994, 74 ss., anche in merito alla vistosa forzatura interpretativa in cui cade Schmitt nel tentativo di iscrivere «la propria ridefinizione decisionistica del concetto di sovranità» in una traiettoria di pensiero che partirebbe da Bodin e includerebbe Donoso Cortés; *Dopo il Leviatano. Individuo e comunità*, Torino, 2000, 308 ss.; *Passaggio a Occidente. Filosofia e globalizzazione*, Torino, 2003, 126 ss.

32 In argomento, fra i moltissimi lavori che sono intervenuti, merita di essere segnalato J. ASSMANN, *Potere e salvezza. Teologia politica nell'antico Egitto, in Israele e in Europa*, trad. it., Torino, 2002, 10 ss., dove si imputa a Schmitt di aver articolato una «teologia politica della violenza» e si propone un rovesciamento, almeno parziale, della sua tesi, sostenendosi che in origine sarebbe stata la politica a fornire i propri modelli alla religione.

33 Cfr. C. SCHMITT, *Teologia politica*, cit., 61.

34 Cfr. C. SCHMITT, *Teologia politica*, cit., 61 («lo stato di eccezione ha per la giurisprudenza un significato analogo al miracolo per la teologia») e 34 («egli [il sovrano] decide tanto sul fatto se sussista il caso estremo di emergenza, quanto sul fatto di che cosa si debba fare per superarlo. Egli sta al di fuori dell'ordinamento giuridico normalmente vigente e tuttavia appartiene ad esso poiché a lui tocca la competenza di decidere se la costituzione in toto possa essere sospesa»).

35 Cfr. W. NYSSSEN, *Carl Schmitt, 'der schlechte, unwürdige und doch authentische Fall eines christlichen Epimetheus'*, in *Complexio Oppositorum*, cit., 185.

36 Cfr. S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 46 s.

37 Cfr. S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 30 s.

38 Cfr., per maggiori dettagli, S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 30.

la fede nel progresso e nella scienza della moderna epoca meccanicistica e del suo pensiero rigorosamente razionale non si fonda affatto su basi solide e inamovibili come invece in generale ci si è abituati a credere per pura e comoda convenzione»³⁹. Nel più profondo vacilla il terreno, egli dice, ciò su cui si erige la matematica è incerto da un punto di vista logico, le leggi della fisica hanno un valore solo approssimativo e gli astri si muovono in un sistema di coordinate che non ha un suo luogo. E così denuncia il diffuso atteggiamento di chi acriticamente crede in un mondo di fatti sicuri, retto da regole che si possono interpretare scientificamente e manipolare tecnicamente. «Né lo scetticismo né le scienze esatte», osserva ulteriormente Musil, «sono in grado di dare un fondamento all'individuo»⁴⁰. Evidente è dunque la concordanza dell'impianto speculativo dei due autori, viepiù suffragata dal ruolo che entrambi assegnano all'eccezione. Definito il sovrano come colui che ha il monopolio della decisione ultima, essendo a costui – già lo si è rammentato – che l'ordinamento riserva la prerogativa di decretare lo stato di eccezione e di neutralizzarne temporaneamente per questa via l'operatività, Schmitt, ancora nella *Politische Theologie*, si sofferma sull'eccezione e ne mette in luce l'insuperabile rilevanza con queste parole: «solo una filosofia della vita concreta non può ritrarsi davanti all'eccezione e al caso estremo, anzi deve interessarsi ad esso al più alto grado. Per essa l'eccezione può essere più importante della regola, e non in base ad una ironia romantica per il paradosso, ma con tutta la serietà di un punto di vista che va più a fondo delle palesi generalizzazioni di ciò che comunemente si ripete. L'eccezione è più interessante del caso normale. Quest'ultimo non prova nulla, l'eccezione prova tutto; non solo essa conferma la regola: la regola stessa vive solo dell'eccezione. Nell'eccezione, la forza della vita reale rompe la crosta di una meccanica irrigidita nella ripetizione»⁴¹. Dal canto suo, Musil, sempre in *Skizze*, intende il poeta come colui che è attento all'eccezione, in quanto è proprio questa che, comportando un continuo superamento della semplificazione razionale degli avvenimenti, conferisce agli stessi la loro illimitata mutevolezza e individualità. Il poeta, dunque, attinge alla conoscenza perché «sa interrompere lo sguardo dell'abitudine» e riesce a dissolversi nelle cose e nelle loro possibili costellazioni⁴².

Quanto a Ball, la relazione che Schmitt intreccia con lui, a tratti davvero intensa, si colloca tra il 1920 e il febbraio del 1925, quando anche il loro carteggio cessa bruscamente⁴³. Etichettata come «eine rätselhafte Episode» nella recensione di Ernst Forsthoff alla riedizione del 1970 di *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, un libro di Ball del 1919, essa di certo non appare tale a Schmitt: «Ball bedeutet mehr in meinem Leben als eine Episode», si legge in un appunto polemico con cui egli verga la copia della *Besprechung* di cui disponeva⁴⁴. Ed è lo stesso giudizio che emerge dalle risposte date da Schmitt a Joachim Schickel nel corso di un'intervista trasmessa da un'emittente radiofonica tedesca il 3 marzo 1970 e poi pubblicata, con commenti integrativi del conduttore, nel 1993⁴⁵. Difficilmente, del resto, il giurista avrebbe potuto maturare un'opinione diversa, non foss'altro in considerazione del sentimento di gratitudine che

39 Cfr. S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 31.

40 Cfr. S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 31 s.

41 Cfr. C. SCHMITT, *Teologia politica*, cit., 41.

42 Cfr. S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 32 s.

43 Cfr. S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 24.

44 Specifiche informazioni al riguardo sono fornite da E. KENNEDY, *Carl Schmitt und Hugo Ball*, cit., 160 e nt. 63.

45 Per la traduzione italiana cfr. *Colloquio su Hugo Ball*, in C. SCHMITT, *Un giurista davanti a se stesso. Saggi e interviste*, a cura di G. Agamben, Vicenza, 2005, 97 ss.

continuava a nutrire verso un intellettuale cui in effetti doveva non poco. Abbandonato il movimento dadaista nel 1917⁴⁶, appena un anno dopo averlo fondato a Zurigo unitamente ad Arp, Tzara e Huelsenbeck⁴⁷, lasciato nello stesso anno il Cabaret Voltaire cui lì aveva dato vita⁴⁸, organizzandovi incontri con artisti e poeti apprezzati anche dall'esule Lenin⁴⁹, e tornato nel 1920, scemata la sua passione per le idee di Bakunin⁵⁰, a un cattolicesimo vissuto in modo sempre più rigido⁵¹, nel 1923 Ball si era addentrato nell'intera opera di Schmitt, rimanendone folgorato. Al punto da inviare alla moglie, Emmy Hennings, lettere del seguente tenore: «sono sempre immerso nella giurisprudenza. Ci si interessa e si vorrebbe capire. Per mesi a Bonn ho studiato gli scritti del professor Schmitt. Quest'uomo significa per la Germania più di tutto il resto della regione del Reno, miniere di carbone incluse. Raramente ho letto della filosofia così avvincente come la sua, e si tratta di una filosofia del diritto, per giunta. Un grande trionfo per la lingua tedesca e per il diritto. Mi sembra persino più preciso di Kant e rigoroso come un grande inquisitore spagnolo, quando si tratta di idee. ... Egli è grande e completo come uno scolastico. ... È anche un grande artista e critico, cita Däubler. Eccellente è il suo scritto *Romanticismo politico*, una critica annientatrice dei castelli in aria romantici»⁵². E proprio a questo scritto e ad altri tre lavori di Schmitt, *La dittatura*, *Teologia politica* e *Cattolicesimo romano e forma politica*⁵³, Ball dedica nel 1924 un saggio magistrale, richiestogli da Carl Muth per la rivista *Hochland. Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens der Literatur und Kunst*, che egli curava fin dal 1903, anno della sua nascita⁵⁴. Intitolato *Carl Schmitts Politische Theologie*⁵⁵, esso esprime l'ammirazione dell'autore per il pensiero di uno studioso capace di varcare gli stretti confini della sua disciplina di elezione e rivela nel contempo una non comune finezza di analisi rispetto alle originali costruzioni di un teorico indubbiamente fascinoso e seducente. Non a caso, parlandone a distanza di quasi mezzo secolo dalla sua pubblicazione, Schmitt, nell'ambito dell'intervista poc'anzi ricordata, ancora dirà: quello di Ball è «un saggio grandioso, brillante, come difficilmente ho avuto modo di ricevere una seconda volta in tutta la mia vita»; pervaso inoltre da un entusiasmo che solo può spiegarsi pensando che «Ball incontrò in me una sorta di fratello», in quanto «venivamo entrambi da una famiglia molto cattolica, siamo poi finiti nell'epoca guglielmina e abbiamo dovuto cercare di orientarci», ciascuno a modo suo⁵⁶. Occuparsi a fondo della più recente produzione scientifica di Schmitt, d'altro canto, era costato uno sforzo notevole al pur eclettico Ball, filosofo, romanziere, poeta, giornalista, regista teatrale e cabarettista⁵⁷, ma certo lontano dalla scienza del diritto, incline com'era al pensare per

46 Cfr. *Colloquio su Hugo Ball*, cit., 132.

47 Cfr. L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, trad. it., III, 2, 2, Torino, 2002, 1294.

48 Cfr. D. RIOUT, *Le Cabaret Voltaire*, in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, LXXXVIII, 2004, 11 ss.

49 Assieme alla moglie, egli abitava in Spielgasse, dove si trovava anche il Cabaret Voltaire: cfr. M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, 2004, 154.

50 Cfr. S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 24.

51 Cfr. *Colloquio su Hugo Ball*, cit., 107 s., nt. 29.

52 Cfr. *Colloquio su Hugo Ball*, cit., 110, ntt. 35 e 36; S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 26.

53 Editò a Milano nel 1986 nella traduzione italiana, originariamente era apparso a Hellerau nel 1923 con il titolo *Römischer Catholicismus und politische Form*.

54 Cfr. *Colloquio su Hugo Ball*, cit., 103 e nt. 18.

55 Ovvero, nella traduzione italiana che figura in C. SCHMITT, *Aurora boreale*, cit., 97 ss., *La teologia politica di Carl Schmitt*.

56 Cfr. *Colloquio su Hugo Ball*, cit., 104.

57 Cfr. L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, cit., 1294.

immagini e non per concetti⁵⁸. Ed è egli stesso a riconoscerlo apertamente in un'altra lettera spedita alla moglie per informarla che, ultimata la stesura del suo *Carl Schmitts Politische Theologie*, aveva interrotto la «dieta a base di cibo giuridico» seguita per mesi e, avvertendo la necessità di tornare «alla poesia e alle immagini», si era rituffato nei versi di Baudelaire e altri per riprendersi⁵⁹. Né è improbabile che alla fatica profusa al fine di penetrare le tante pagine scritte da Schmitt tra il 1919 e il 1923 Ball abbia accennato conversando con lui ad Aguzzo, in Svizzera, nei giorni del settembre del 1924 trascorsi insieme, durante i quali i due sarebbero anche andati in visita da Hermann Hesse, pur essendo allora un altro il tema dominante delle loro lunghe discussioni⁶⁰. Per quanto racconta Schmitt nel corso della solita intervista⁶¹, invero, Ball sollecitava insistentemente il suo consiglio su una questione che lo assillava: se dare o meno alle stampe un rimaneggiamento, poi in effetti uscito nel tardo autunno del 1924 sotto il titolo *Die Folgen der Reformation*, di *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, un'opera che di certo non aveva lasciato indifferente l'interlocutore, dal momento che, inneggiando a Däubler e rinnegando «l'evangelista delle azioni Rathenau», palesava quello che anch'egli provava, vale a dire una netta ripulsa per la società del tempo⁶². A dimostrazione di un'affinità spirituale che univa Schmitt e Ball.

2. Poco prima che vi si stabilisse Schmitt, da Monaco era partito un personaggio di spicco del mondo bohémien di Schwabing: Wassily Kandinsky. Nel 1914, allo scoppio della grande guerra, in quanto colpito dal provvedimento di espulsione decretato a danno dei cittadini russi si era infatti trasferito per qualche mese in Svizzera, dove avrebbe poi preso la via per la natia Mosca⁶³, risiedendovi fino al 1921, quando sarebbe tornato in Germania, per insegnare al Bauhaus di Weimar e poi di Dessau e Berlino fino al 1933, insieme a Walter Gropius, che lo aveva creato nel 1919, Paul Klee, Oskar Schlemmer e altri⁶⁴.

Nella città bavarese Kandinsky era arrivato nel 1896, lasciandosi coraggiosamente alle spalle una promettente carriera accademica, cui lo aveva avviato il suo docente di economia politica e statistica alla Facoltà giuridica di Mosca, presso la quale si era laureato nel 1892⁶⁵. E lì, a Monaco, nonostante fosse ormai trentenne, si era iscritto alla scuola di disegno, allora molto rinomata, diretta da Anton Azbé e poi ai corsi di pittura, seguiti pure da Paul Klee, di Franz von Stuck, celebre per le sue scene mitologiche e allegoriche e anche come ritrattista, frequentando nel contempo il salotto di due compatrioti, Alexej von Jawlensky e Marianne von Werefkin, presso il quale si dibattevano i temi alla moda del simbolismo e dell'esoterismo, talora con la presenza di Eleonora Duse. Quindi, nel 1901, aveva dato vita al gruppo 'Phalanx', promotore, prima del suo scioglimento nel 1904, sia di mostre di opere dei suoi aderenti e di altri artisti, tra i quali Monet, Toulouse-Lautrec e Signac, sia di un'intensa attività didattica, nella quale si sarebbe distinto lo stesso Kandinsky. E nel 1909, dopo un periodo di lun-

58 Cfr. *Colloquio su Hugo Ball*, cit., 137.

59 Cfr. *Colloquio su Hugo Ball*, cit., 137 s.

60 Cfr. S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 24 ss.

61 Cfr. *Colloquio su Hugo Ball*, cit., 105 e 117 ss.

62 Cfr. S. NIENHAUS, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, cit., 25.

63 Cfr. N. KANDINSKIJ, *Kandinskij e io*, trad. it., Genova, 1985, 86 ss.

64 Cfr. W. GROHMANN, *Wassili Kandinsky. La vita e l'opera*, trad. it., Milano, 1958, 171 ss.

65 Cfr. L. GAROFALO, *Kandinsky e il diritto romano*, in *Riv. trim. dir. e proc. civ.*, LVIII, 2004, 181 s.

ghi soggiorni in altre città, tra le quali Dresda, in cui espone assieme ai pittori riuniti nell'associazione 'Die Brücke', e Berlino, dove assiste a una conferenza di Rudolf Steiner, che già aveva elaborato le basi della nuova dottrina dell'antroposofia, aveva fondato la 'Neue Künstlervereinigung München', assumendone la presidenza. Infine, nel 1911, staccatosi da questo movimento, che aveva tra l'altro divulgato i lavori di Braque e Picasso, era riuscito a raccogliere intorno a sé Franz Marc e altri artisti, unitamente a qualche compositore, come l'inventore della dodecafonia Arnold Schönberg, peraltro valente pittore⁶⁶, e qualche letterato, come Roger Allard⁶⁷: e con loro avrebbe curato esposizioni varie fino al 1914 e pubblicato nel 1912 un almanacco intitolato *Der blaue Reiter*, riapparso in una seconda edizione nel 1914, con una prefazione in cui risaltano queste parole di Theodor Däubler, il patriarca dell'espressionismo letterario: «su questa terra è dato soltanto iniziare il movimento delle cose»⁶⁸. Proprio Däubler, d'altra parte, si era impegnato a collaborare al secondo volume dell'almanacco, che non sarebbe però mai uscito⁶⁹.

A indurre Kandinsky a optare per l'arte avevano concorso varie ragioni: tra queste, il profondo stupore avvertito di fronte a un quadro di Monet raffigurante un pagliaio, presentato a Mosca nel 1895 nell'ambito di una rassegna dedicata agli impressionisti francesi; l'esperienza sinestetica provata in occasione di un'esecuzione del *Lohengrin* di Wagner ancora a Mosca nello stesso periodo, quando l'ascolto dei suoni si era tradotto in lui in un continuo rincorrersi di colori⁷⁰; ma anche un sopravvenuto senso di sfiducia nella capacità salvifica delle scienze sociali e nell'assoluta esattezza del metodo positivo⁷¹, motivato anche dalla scoperta della divisibilità dell'atomo, come Kandinsky ricorda in un testo autobiografico del 1913, intitolato *Rückblicke*. «La disintegrazione dell'atomo», vi si legge, «fu per me come la disintegrazione del mondo. D'improvviso i muri più massicci crollarono. Tutto divenne incerto, malsicuro, mutevole. Non mi sarei meravigliato se una pietra si fosse fusa in aria dinanzi a me e fosse divenuta invisibile. La scienza mi sembrava annientata: la sua base più importante era solo una follia, un errore degli scienziati, i quali non costruivano il loro edificio divino pietra su pietra in chiara luce e con mano ferma, ma brancolavano a casaccio nelle tenebre alla ricerca di verità e nella loro cecità scambiavano un oggetto con un altro»⁷².

Malgrado il repentino abbandono delle discipline economiche, giuridiche ed etnografiche cui si era dedicato per un lungo periodo, Kandinsky non disconoscerà mai il beneficio ricavato dal loro studio, pur impari rispetto all'appagamento che gli regalava l'applicazione nell'arte. «Oltre che dalla specialità da me scelta (l'economia politica, nel cui campo lavorai sotto la guida del professor A.J. Čuprov, che era un dotto eminente e uno degli uomini più rari che abbia conosciuto nella mia vita)», si trova ancora scritto in *Rückblicke*, «fui attratto con forza, ora alternativamente, ora contemporaneamente, da varie altre scienze: mi assorbirono e mi aiutarono a sviluppare il pensiero astratto il diritto romano (che mi affascinava per la sua 'costruzione' elegante, consapevole, estremamente raffinata, ma che in definitiva,

66 Sul loro rapporto cfr. A. Schönberg - W. Kandinsky. *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, a cura di J. Hahl-Koch, trad. it., Milano, 2002.

67 Cfr. M. CHINI, *Kandinskij*, Firenze, 2002, 22 ss.

68 Cfr. W. KANDINSKY - F. MARC, *Il cavaliere azzurro*, trad. it., Milano, 1988, 257.

69 Cfr. K. LANKHEIT, *Appendice critica*, in W. KANDINSKY - F. MARC, *Il cavaliere azzurro*, cit., 218.

70 Cfr. F. AMICO, *La vita e l'arte*, in *Kandinsky*, Milano, 2003, 27 ss.

71 Cfr. W. KANDINSKY, *Esposizione a Berlino di opere del periodo 1902-1912*, in *W. Kandinsky. Tutti gli scritti*⁴, a cura di P. Sers, trad. it., II, Milano, 1989, 258.

72 Cfr. W. KANDINSKY, *Sguardo al passato (1901-1913)*, in *W. Kandinsky. Tutti gli scritti*, cit., II, 158.

con la sua logica inflessibile, troppo fredda, troppo razionale, non poteva soddisfare la mia anima slava), il diritto criminale (che mi colpiva particolarmente, e forse in modo troppo esclusivo, con la teoria allora nuova di Lombroso), la storia del diritto russo e il diritto contadino ... e infine la scienza affine dell'etnografia (dalla quale mi ripromisi inizialmente di venire a conoscere l'animo del popolo). Ho amato tutte queste scienze e ancor oggi penso con gratitudine alle ore di entusiasmo e forse alle ispirazioni che mi diedero. Tali ore impallidirono però al primo contatto con l'arte, la quale sola aveva il potere di trasportarmi fuori dello spazio e del tempo. Mai i lavori scientifici mi avevano donato siffatte esperienze, tensioni interiori, momenti creativi. Ritenni però le mie forze troppo deboli per sentirmi giustificato a rinunciare alle altre occupazioni e a dedicarmi a quella che mi sembrava allora la vita illimitatamente felice di un artista. A quell'epoca, inoltre, la vita russa era particolarmente fosca, i miei lavori scientifici erano apprezzati e io decisi di diventare uno scienziato. Nel campo da me scelto dell'economia politica m'interessava però, oltre al problema del salario, soltanto il pensiero astratto. L'organizzazione bancaria, gli aspetti pratici delle attività finanziarie suscitavano in me un'avversione insuperabile. Non mi rimaneva però altra scelta che accettare come inevitabili anche questi aspetti⁷³. Altrove, del resto, Kandinsky conferma: all'età di trent'anni «decisi di gettare a mare i risultati dei molti anni di studio e mi parve che tutto quel tempo fosse andato per me perduto. Oggi so invece quanto si sia in me accumulato in quegli anni e ripenso a quel periodo con gratitudine. In precedenza mi ero occupato principalmente sul piano teorico del problema del salario degli operai»⁷⁴ (di questo tratta invero la sua dissertazione di dottorato, rimasta tuttavia incompiuta, da poco pubblicata unitamente a una traduzione in lingua tedesca⁷⁵; e su questo verte anche uno scritto, intitolato *Le minimum de salaire et l'encyclique 'Rerum Novarum' par Mgr. Sébastien Nicotra*, risalente al 1893, probabilmente inedito sino alla recente stampa dell'originale russo e della sua versione tedesca⁷⁶).

Né va sottovalutato l'accenno, contenuto nel brano di *Rückblicke* poc'anzi riportato, al «pensiero astratto». A questo Kandinsky attribuiva infatti un'importanza essenziale, tanto da considerarlo all'origine di quella sua evoluzione nel campo dell'arte che gli aveva consentito di sperimentare sulla tela e teorizzare nella pagina scritta una pittura non più legata alla natura, se non per il tramite della sfera psichica dell'autore, il quale ne accoglie e ripropone le suggestioni: sottratta quindi al vincolo della rappresentazione dell'oggetto e dotata, al pari della musica, arte astratta per eccellenza, di un linguaggio peculiare, composto di segni e di colori dal significato definito, idoneo a dar corpo alle vibrazioni dell'animo. Del 1910 è invero la prima opera astratta di Kandinsky, non più riproduttiva di alcunché di reale⁷⁷; e dello stesso anno, pur se pubblicato solo nel 1912, è un saggio raffinatissimo, *Über das Geistige in der Kunst*, nel quale egli, con metodo rigoroso del vero professore, chiarisce, anche a se stesso⁷⁸, la sua concezione figurativa, conquistata gradualmente, cui sono appunto essenziali non più che i segni e i colori.

73 Cfr. W. KANDINSKY, *Sguardo al passato (1901-1913)*, cit., 157.

74 Cfr. W. KANDINSKY, *Esposizione a Berlino di opere del periodo 1902-1912*, cit., 258.

75 Cfr. W. Kandinsky, *Gesammelte Schriften 1889-1916*, a cura di H. Friedel, München, 2007, 107 ss.

76 Cfr. ancora W. Kandinsky, *Gesammelte Schriften 1889-1916*, cit., 93 ss.

77 Cfr. M.M. MOELLER, *Kandinsky a Monaco. Avvio all'astrazione*, in *Wassily Kandinsky. Tradizione e astrazione in Russia. 1896-1921*, Milano, 2001, 21.

78 Cfr. H. FRIEDEL, *Kandinsky 'spirituale'*, in *Il cavaliere azzurro. Kandinsky, Marc e i loro amici*, Milano, 2003, 27.

Proprio quei colori che lo avevano catturato fin dalla prima infanzia, come si trae dalle righe di esordio di *Rückblicke*. E che egli erge a protagonisti di un altro frammento dello stesso scritto, che merita leggere quasi per l'intero perché permette di cogliere la cifra poetica dell'autore e il cuore della sua riflessione estetica. «Con denaro pazientemente risparmiato, fra i tredici e quattordici anni mi comprai una cassetta da pittore con colori a olio. Ricordo ancora la sensazione – o meglio: l'esperienza vitale – del colore che esce dal tubetto. Una pressione del pollice, e uno dopo l'altro quegli esseri straordinari che vengono chiamati colori venivano fuori esultanti, festosi, riflessivi, fantastici, immersi in sé, con profonda serietà, con effervescente malizia, col sospiro della liberazione, col suono grave del dolore, con forza ostinata e con resistenza, con cedevole tenerezza e abbandono, con testarda padronanza di sé, con la sensibile instabilità dell'equilibrio, vivi in sé e per sé, singolarmente dotati di tutte le qualità necessarie a condurre una vita autonoma e pronti in ogni momento a piegarsi spontaneamente a nuove combinazioni, a mescolarsi fra loro e a creare serie infinite di mondi nuovi. Alcuni giacciono come già fiaccati, indeboliti, irrigiditi, come forze morte e vivi ricordi di possibilità passate, non volute dal destino. Come in battaglia, come nella lotta, escono dal tubetto forze fresche, giovani a dare il cambio alle vecchie. In mezzo alla tavolozza c'è un mondo straordinario formato dai residui dei colori già usati, i quali migrano lontano dalla loro origine per materializzarsi nel modo richiesto sulla tela. ... Sentii dire che un artista assai noto (non ricordo più chi fosse) diceva: 'quando si dipinge bisogna dare un'occhiata alla tela, mezza occhiata alla tavolozza e dieci occhiate al modello'. Il precetto suonava assai bene, ma presto mi resi conto che per me doveva essere l'inverso: dieci occhiate alla tela, una alla tavolozza e mezza alla natura. ... La pittura è uno scontro fragoroso di mondi diversi che nella lotta fra loro sono destinati a creare quel nuovo mondo che è l'opera d'arte. Ogni opera d'arte ha origine nello stesso modo in cui ebbe origine il cosmo: attraverso catastrofi che dal caotico fragore degli strumenti formano infine una sinfonia la quale ha nome armonia delle sfere. La creazione di un'opera d'arte è la creazione di un mondo. Così queste percezioni dei colori sulla tavolozza (e anche nei tubetti, i quali sono simili a esseri umani dotati di una grande ricchezza interiore ma dall'aspetto modesto, i quali d'improvviso, in caso di necessità, denudano e rendono attive le loro forze rimaste fino allora nascoste) diventarono esperienze spirituali. Queste esperienze divennero a loro volta il punto di partenza delle idee che dieci-dodici anni fa cominciai a raccogliere consapevolmente e che mi condussero a scrivere il libro *Dello spirituale nell'arte*. Tale libro si è scritto da sé più che non l'abbia scritto io. Io mi limitai a mettere sulla carta esperienze singole che, come osservai successivamente, erano organicamente connesse fra loro. Mi resi sempre più conto, e in modo sempre più chiaro, che nell'arte non si tratta di elementi 'formali' bensì di un desiderio (contenuto) interiore, che determina in modo imperioso la forma. Un nuovo passo avanti – per il quale ebbi però bisogno di un tempo vergognosamente lungo – consisté nel risolvere il problema dell'arte esclusivamente sulla base della necessità interiore, la quale è in grado in ogni momento di sovvertire tutte le norme e i limiti noti. Il regno dell'arte si separò così sempre più ai miei occhi dal regno della natura e infine potei sentirli come due regni assolutamente autonomi»⁷⁹.

Nel «Prinzip der inneren Notwendigkeit»⁸⁰, dunque, Kandinsky vedeva il canone ispiratore della creazione artistica. Distillato di una lenta meditazione, questo principio, secondo cui segni e colori sono al servizio dei moti dell'animo, che tramite loro vanno pertanto trasmessi dall'autore al fruitore dell'opera, e non della realtà esterna,

79 Cfr. W. KANDINSKY, *Sguardo al passato (1901-1913)*, cit., 164 ss.

80 Di rilievo, riguardo al medesimo, sono le osservazioni di P. SERS, *Kandinsky. Philosophie de l'art abstrait: peinture, poésie, scénographie*, Milano, 2003, 67 ss.

trae la sua origine prima da quanto Kandinsky aveva avuto modo di apprendere da studente e poi assistente universitario, com'egli stesso conferma. Nella versione in lingua russa di *Rückblicke*, apparsa a Mosca nel 1918, Kandinsky, che l'aveva personalmente curata, discostandosi in più punti dall'originale, aggiunge infatti: «ricordo con cordiale riconoscenza l'aiuto veramente caloroso e fervido che mi ha dato il prof. A.N. Filippov (allora libero docente), dal quale sentii enunciare per la prima volta il principio profondamente umano del 'guardare all'uomo', che il popolo russo ha posto a fondamento della qualificazione degli atti criminosi, e che è stato sviluppato in pratica dai tribunali del Volost' [che era una circoscrizione amministrativa del territorio zarista]. Questo principio pone alla base della sentenza non il dato 'esteriore' di un'azione, ma la qualità della sua fonte 'interiore', l'anima dell'imputato. Che vicinanza al fondamento dell'arte!»⁸¹. E ancora Kandinsky, in *Abstrakte Kunst*, un articolo pubblicato nel 1925 nella rivista *Der Cicerone*, osserva: «la valutazione interna, il valore relativo dell'esteriorità, che trova la sua valutazione solo nell'interiorità, è alla base dei 'tribunali di contadini' russi, i quali si sono sviluppati liberamente, senza influenze dell'Occidente europeo (diritto romano), e, nonostante l'influenza europea occidentale quale si è esercitata anche nelle corti d'assise degli strati russi colti, si sono affermati e hanno continuato a svilupparsi fino alla Rivoluzione. ... È da vedersi qui l'inizio dell'arte astratta, per la cui legittimazione è assolutamente necessaria, oltre alla questione formale esterna (qual è vista soprattutto nel 'costruttivismo'), la valutazione interna degli elementi artistici»⁸².

Dei tribunali del Volost', d'altro canto, Kandinsky si era occupato a fondo in un saggio edito a Mosca nel 1889, quando ancora non era laureato. Era accaduto che la Società imperiale di scienze naturali, antropologia ed etnografia lo avesse prescelto tra moltissimi candidati, evidentemente in considerazione delle sue particolari capacità, per affidargli un duplice compito, di cui resta traccia in *Rückblicke*: «studiare presso la popolazione russa il diritto criminale contadino (scoprire i principi del diritto primitivo) e raccogliere presso la popolazione di pescatori e cacciatori dei Sirieni [stanziati nel governatorato di Vologda, la cui capitale dall'identico nome si trova a poco meno di cinquecento chilometri a nord di Mosca], in lenta estinzione, i resti della loro religione pagana»⁸³. Sicché Kandinsky, condotta sul campo la sua ricerca⁸⁴, ne aveva esposto i risultati in due scritti, l'uno più strettamente giuridico e l'altro a carattere prevalentemente etnografico⁸⁵, così apprezzati che la Società committente e poi anche la Società giuridica dell'Università di Mosca – della quale faceva parte Cesare Lombroso⁸⁶, la cui antropologia criminale già abbiamo visto quanto interessasse Kandinsky – includeranno il giovane studioso tra i propri membri⁸⁷. Nel primo, intitolato *Le pene inflitte dai tribunali del Volost' del governatorato di Mosca*⁸⁸ e contenuto in un volume a più mani «di cui erano

81 Cfr. V. KANDINSKIJ, *Testo d'autore*, in *V. Kandinskij. Testo d'autore e altri scritti russi. 1902-1922*, a cura di C.G. De Michelis, trad. it., Bari, 1975, 105.

82 La traduzione è quella che si legge in *W. Kandinsky. Tutti gli scritti*⁴, a cura di P. Sers, trad. it., I, Milano, 1989, 164.

83 Cfr. W. KANDINSKY, *Sguardo al passato (1901-1913)*, cit., 159. V. anche O. FIGES, *La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII-XX secolo)*, trad. it., Torino, 2004, 306 ss. e 365 ss.

84 Cfr. P. WEISS, *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman*, New Haven - London, 1995, 1 ss.

85 Alludo a *Beitrag zur Ethnographie der Sysol- und Večegda-Syrjänen. Die nationalen Gottheiten*, in *Kandinsky. Die gesammelten Schriften*, a cura di H.K. Roethel e J. Hahl-Koch, I, Berna, 1980, 68 ss. Tra il 1889 e il 1890, peraltro, Kandinsky pubblica ben sette recensioni di opere di contenuto giuridico ed etnografico, ora pubblicate nella versione tedesca in *W. Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889-1916*, cit., 78 ss.

86 Cfr. N. PODZEMSKAIA, *Kandinsky entre les sciences humaines et l'art*, in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, LXVIII, 1999, 42.

87 Per qualche ulteriore dettaglio cfr. L. GAROFALO, *Kandinsky e il diritto romano*, cit., 183 s.

88 Esso è leggibile, nella traduzione italiana, in *W. Kandinsky. Tutti gli scritti*, cit., II, 3 ss.

oggetto il diritto consuetudinario, i riti e le credenze popolari»⁸⁹, Kandinsky parla dunque del funzionamento dei tribunali del Volost', creati dopo l'abolizione della servitù della gleba voluta dallo zar Alessandro II nel 1861 e costituiti in prevalenza da contadini⁹⁰, e annota: nell'attività di questi organi «sopravvive ancora a livello profondo lo spirito dell'antico diritto consuetudinario, il concetto del delitto come oltraggio personale. Perciò la stessa pena non porta in sé il carattere di conseguenza necessaria di ogni delitto. Questa ... caratteristica differenzia nettamente la condanna del tribunale del Volost' dalla condanna 'secondo la legge' e secondo la scienza del diritto penale». D'altro canto, prosegue l'autore, la sanzione corporale delle verghe, ammessa nei limiti di venti colpi dal Regolamento generale sui contadini emancipati, prevista per una pluralità di reati, è modulata nel concreto in base al «principio dell'imposizione della pena 'a seconda della persona'»⁹¹. Principio sul quale Kandinsky tornerà in *Rückblicke*, lodandolo in quanto espressione di un modello normativo che, di contro agli insegnamenti del diritto romano, dà la giusta preminenza alla dimensione spirituale, in ossequio ai dettami di Cristo. Perché sulla sua bilancia un fatto «viene pesato ... non come un'azione dura, esteriore, bensì come un'azione interiore e flessibile». Il che giustifica questo assunto, sul quale si regge il diritto rurale russo, sensibile quindi all'ammaestramento di Cristo: «una determinata azione non è un crimine se è compiuta da un determinato uomo, mentre in generale viene considerata tale se è compiuta da altri uomini. In questo caso, dunque, un crimine non è un crimine. Di più: il crimine in assoluto non esiste. (Quale contrasto col *nulla poena sine lege!*)». Insomma, continua Kandinsky, ogni azione è indifferente: anzi, sta in bilico. Ed è la volontà che le dà una spinta, per cui essa cade verso destra o verso sinistra: il che è ben chiaro al popolo russo, che ha in sé una grande capacità di affinamento della sua tendenza alla «flessibilità esteriore» e alla «precisione interiore». Del resto, se è vero che il diritto romano, «caratterizzato da un grande rigore formale e molto preciso nella determinazione degli elementi esteriori», tanto più se si ha riferimento al *ius strictum* del periodo più antico, è molto apprezzato e seguito da non poche genti, che non guardano con favore alla vita russa, ciò per Kandinsky dipende anche dalla superficialità della loro osservazione, che porta a vedere, in questa vita, strana all'occhio estraneo, solo la «mollezza» e la «flessibilità esteriore», scambiate per «mancanza di principi», mentre lascia nell'ombra la «precisione interiore»⁹².

Negli anni di Monaco, peraltro, Kandinsky si era dedicato anche alla composizione di poesie originalissime, in cui dominano i suoni sui costituenti lessicali⁹³, e di pezzi teatrali fortemente innovativi, incentrati sul simultaneo operare di suoni, prodotti dalla voce umana o da strumenti musicali (con i quali lo stesso Kandinsky aveva dimestichezza, essendosi fin dall'infanzia impegnato nello studio del violoncello e del pianoforte⁹⁴), colori e movimenti: così da rappresentare una sintesi dei singoli generi di spettacolo che tradizionalmente andavano in scena. Al proposito, merita anzi ricordare che il più importante di questi lavori, *Der gelbe Klang*, sarebbe stato rappresentato, se non fosse intervenuta la guerra, già nell'autunno del 1914 ai Kammerspiele di Monaco,

89 Cfr. N. PODZEMSKAIA, *Colore, simbolo, immagine. Origine della teoria di Kandinsky*, Firenze, 2000, 146.

90 Cfr. Kandinsky. *Die gesammelten Schriften*, cit., 198.

91 Cfr. W. KANDINSKY, *Le pene inflitte dai tribunali del Volost'*, cit., 4.

92 Cfr. W. KANDINSKY, *Sguardo al passato (1901-1913)*, cit., 169 e 181 s., nt. 11.

93 Cfr. U. BECKS-MALORNY, *Wassily Kandinsky (1866-1944). Il passaggio all'astrazione*, trad. it., Milano, 2007, 24.

94 Cfr. J. HAHL-KOCH, *Kandinsky e Schönberg. Documentazione di un'amicizia artistica*, in A. Schönberg - W. Kandinsky, cit., 197, la quale precisa altresì che si è conservata un'unica partitura scritta di pugno da Kandinsky, risalente al 1914 e relativa a melodie per la composizione scenica intitolata *Violetter Vorhang*.

per iniziativa di Hugo Ball, che allora ne era il regista: a testimonianza della considerazione che egli aveva per Kandinsky⁹⁵.

Di questa, peraltro, abbiamo altre conferme. All'inizio del 1914, per esempio, Ball andava pensando con Kandinsky alla pubblicazione di un libro sul nuovo teatro espressionista e alla costituzione di una società internazionale per l'arte, che avrebbe dovuto interessarsi del nuovo nel teatro, nella pittura, nella musica e nella danza⁹⁶. Nel Cabaret Voltaire di cui già abbiamo parlato, inoltre, Ball recitava non di rado poesie di Kandinsky⁹⁷. E di lui aveva parlato in termini entusiastici in una conferenza tenuta alla Galleria Dada di Zurigo il 7 aprile 1917⁹⁸. Non bastasse, si può citare quanto Ball annota in *Die Flucht aus der Zeit. Fuga saeculi*, un diario che consta di appunti presi tra il 1913 e il 1921 apparso nel 1927, in una delle pagine iniziali: «Monaco ospitava allora un artista che, con la sua sola presenza, conferiva in modo particolarissimo alla città, più che a tutte le altre in Germania, un primato di moderno: Vasilij Kandinskij. Qualcuno troverà esagerata questa stima, ma allora sentivo che era così. Cosa può accadere di meglio, di più bello a una città che ospitare un uomo, le cui opere sono direttive viventi e della specie più nobile? Quando ho conosciuto Kandinskij, aveva appena pubblicato *Lo spirituale nell'arte* e poi, insieme a Franz Marc, *Il cavaliere azzurro*, due libri programmatici, che rappresentano il fondamento dell'espressionismo, purtroppo tanto degenerato in seguito. Era sorprendente la varietà e la robustezza dei suoi interessi e ancor di più lo erano l'eccellenza e la finezza della concezione estetica. Suo scopo era la rinascita della società dall'unione di tutte le energie e le risorse dell'arte. Non esiste genere in cui si fosse messo alla prova senza percorrere strade nuovissime, incurante d'essere dileggiato e irriso. Parola, colore e suono vivevano in lui in rara armonia; sapeva sempre far apparire come plausibile e del tutto naturale quel ch'era sorprendente. Il suo obiettivo ultimo era non solo creare opere artistiche, ma anche rappresentare l'Arte come tale. L'intento che inseguiva era quello di essere esemplare in ogni singola manifestazione, di infrangere il convenzionale e dimostrare che il mondo è ancora giovane come il primo giorno. Era impossibile che non ci incontrassimo e ancor oggi rimpiango che la guerra ci abbia separati, quando stavamo per impostare un progetto comune di natura tutta particolare»⁹⁹.

3. A Monaco, dunque, Carl Schmitt e Wassily Kandinsky trascorrono anni decisivi della loro vita, ravvicinati nel tempo e tuttavia nemmeno in parte coincidenti, intrecciando in vario modo diritto e arte. Proprio da questa, abbiamo appurato, Schmitt attinge suggestioni che fecondano la sua riflessione giuridica, così come dal diritto studiato a Mosca Kandinsky trae motivi che guidano la sua maturazione nel campo della pratica e della concettualizzazione pittorica.

Volendo peraltro chiederci come la loro personalità e il loro pensiero fossero percepiti da chi, nel periodo bavarese, li frequentava, è giocoforza affidarci a Hugo Ball, del quale, come già sappiamo, conserviamo uno scritto relativo a Schmitt e un altro concernente Kandinsky.

95 Cfr. G. DI MILIA, *Vagare nell'opera di Kandinskij*, in V. KANDINSKIJ, *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, trad. it., Milano, 2002, 127.

96 Cfr. K. LANKHEIT, *Appendice critica*, cit., 220 s.

97 Cfr. G. DI MILIA, *Vagare nell'opera di Kandinskij*, cit., 127.

98 Cfr. H. BALL, *Kandinsky*, in H. BALL, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, a cura di H.B. Schlichting, Frankfurt an Main, 1988, 41 ss.

99 Cfr. H. BALL, *La fuga dal tempo. Fuga saeculi*, trad. it., Pasian di Prato, 2006, 19 s.

Cominciamo quindi dal primo. Detto, con Chesterton, che il tempo di allora, confuso e grave, ha bisogno, per essere sanato, non «del grande uomo della prassi», che sta perfettamente a suo agio nella concretezza della quotidianità, ma «del grande ideologo», che possiede «una teoria sul perché le cose funzionino in generale», Ball ne vede un'incarnazione in Schmitt. Lo definisce «il tipo del nuovo studioso tedesco», il cui punto di partenza è la dottrina del diritto, intesa come «presenza razionale delle idee», dotato di una straordinaria potenza dialettica e di un'altrettanto straordinaria potenza linguistica. Gli riconosce inoltre una «tendenza all'assoluto» che non inclina tuttavia in alcun modo all'astrazione, diversamente da quanto può affermarsi per i grandi sistemi del barocco e dell'illuminismo, essendo invece «indirizzata concretamente»: essa non conduce infatti a una di quelle astrazioni che condiziona ogni cosa, «si chiami ... Dio, forma, autorità o simili», ma al papa, «quale persona assoluta che rappresenta a sua volta un mondo concreto di persone e valori irrazionali, non accessibili ulteriormente alla comprensione logica»¹⁰⁰. Proprio quel papa, merita qui ricordare, contro il quale il Ball di *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, ma non più quello di *Die Folgen der Reformation* – scritto che del primo costituiva una versione depurata di quanto in contrasto con il ritorno al cattolicesimo dell'autore¹⁰¹ –, aveva sferrato molteplici attacchi, tanto da scrivere: «un'unità morale del mondo e dell'umanità sono possibili soltanto se lo Stato cattolico-protestante di Dio e dei despoti, con tutto il suo sostegno economico, la sua finanza scatenata e il suo appoggio teologico, l'infallibilità assolutistica del papa, viene spazzato via»¹⁰².

Merito di Schmitt, sostiene Ball, è anzitutto di aver denunciato gli enormi limiti della cultura della società tedesca dell'epoca. «Da quando la negazione è penetrata, con Proudhon e Bakunin, anche nella metafisica», egli osserva, «il centro della vecchia legalità è distrutto e si tratta ora di riconquistare l'unità attraverso nuove vie», quali quelle battute da Schmitt. «La rinuncia all'autorità è stato il segno dell'ultima decantata filosofia del nostro tempo. Per questa filosofia la persona stessa è messa in discussione, problematico è diventato anche il senso e il valore di una qualsiasi fede. Onnipotente è la macchinazione; un mondo demoniaco simula vita ed armonia, senza avere una sola anima, ancor meno spirito o addirittura una sacerdotale solennità. E così il genio, mascherato da ribelle o da dandy, commenta al margine il cupo fallimento della cultura sentendosi il custode di ogni vita superiore». Ma l'esaltazione per questo genio, tipica del romanticismo, è perdente, come lo stesso Schmitt evidenzia nel suo *Romanticismo politico*. Qui, prosegue Ball, l'autore indugia criticamente su Adam Müller, portatore dell'ipocrisia della corrente liberale, il quale «vuole riprendere e condurre a termine la fallita impresa della rivoluzione francese, dare un nuovo contenuto alle parole religiose, filosofia, natura e arte», ma non va oltre una sorta di «filosofia lirica dello Stato», non essendo nemmeno in grado di cogliere la più importante fonte di vitalità politica, ossia «la fede nel diritto e l'indignazione per l'ingiustizia»; e si sofferma invece elogiativamente sui «teologi cattolici dello Stato», come Bonald e de Maistre, il cui pensiero, unitamente a quello di Donoso Cortés, analizza anche in *Teologia politica*¹⁰³.

L'asse portante di questo lavoro è ravvisato da Ball nella preminenza che la decisione assume nella realtà. Una preminenza già nota ai tre pensatori appena menzionati, i quali, definiti in Germania come romantici «perché conservatori o reazionari e perché idealizzavano la condizione medioevale», costruivano i loro sistemi proprio sul concetto di decisione: contrapponendosi quindi agli autentici romantici, che «non vogliono decidersi nell'ambito dei fatti», elevando addirittura l'indecisione a filosofia dell'irra-

100 Cfr. H. BALL, *La teologia politica di Carl Schmitt*, cit., 97 ss.

101 Cfr. *Colloquio su Hugo Ball*, cit., 117 ss.

102 Cfr. *Colloquio su Hugo Ball*, cit., 119, nt. 60.

103 Cfr. H. BALL, *La teologia politica di Carl Schmitt*, cit., 99 ss.

zionale. Una strana idea è invero loro propria: quella dell'eterno colloquio. Viceversa, annota ancora Ball, di Schmitt è la convinzione che la filosofia cattolica dell'Ottocento si ispiri permanentemente al principio di «una grande alternativa che non conosce più nessuna mediazione», di un grande aut-aut, «il cui rigore sa più di dittatura che di eterno colloquio». E ciò vale per Bonald, il fondatore del tradizionalismo; per de Maistre, per il quale il valore della Chiesa risiede nel fatto che essa rappresenta l'ultima, inappellabile, decisione; per Donoso Cortés, l'alfiere della dottrina dell'abiezione dell'uomo, impegnato nella battaglia ingaggiata dal cattolicesimo contro il socialismo atesistico e caustico verso quel liberalismo borghese che non riesce a decidere a favore di chi schierarsi, essendo solo capace di intavolare una discussione infinita. Né potrebbe approvarsi il comportamento di colui che, posto di fronte a un'alternativa, opti per «il terzo superiore», per una sintesi che riconosce le due parti in conflitto riconducendole in una finta superiorità al compromesso, secondo il terribile metodo, divenuto molto popolare grazie a Hegel, che ha imperversato nel XIX secolo, dando luogo alla «struttura occasionalistica» del romanticismo. In questo, infatti, il contrasto fra i sessi viene superato e composto nell'essere umano totale, quello fra partiti nell'organismo superiore, sia esso lo Stato o il popolo: il che non scioglie le contraddizioni, ma le paralizzava, nonostante si presenti con la forza di una verità superiore¹⁰⁴.

Naturalmente, osserva Ball, per Schmitt la preminenza della decisione ricorre anche nel campo del diritto: per lui, anzi, dove c'è diritto, lì vi è immancabilmente una decisione. E la stessa sovranità, che del diritto è espressione, ha intimamente a che fare con la decisione, tanto da potersi dire che le è coesistente il monopolio della decisione ultima. Secondo Schmitt, invero, sovrano è chi ha la facoltà di decidere sullo stato di eccezione e di sospendere perciò la legge vigente. Il che dimostra come, nella sua prospettiva, sia soprattutto l'eccezione, «il caso estremo», a dare risalto al ruolo che la decisione gioca nel campo della sovranità. D'altra parte, per Schmitt «è nell'eccezione che la forza della vita reale rompe la crosta di un meccanismo irrigidito dalla ripetitività». Ciò che per Ball equivale ad affermare: «nella storia esistono formazioni, in cui la vita è così mortalmente ingarbugliata e soffocata che non sembra più possibile una soluzione legale. Il fiume della vita ritorna allora in tutta la sua pienezza alla sua origine ed estorce il suo diritto ad avere leggi superiori. Esiste un modo superiore, una via, un'eterna direttiva attraverso cui la vita raggiunge i suoi diritti anche in epoche per lei pericolose, e anche contro le approvazioni statali e legali. È la situazione storica per la comparsa dei santi o, per rimanere in ambito politico, dell'*homo a deo excitatus*. Deve accadere un miracolo e si crede di nuovo ai miracoli». La singolarità del pensiero di Schmitt rispetto a quello in auge appare a tal punto evidente a Ball che egli può rilevare, con specifico riferimento a Kelsen e Krabbe: «la dottrina di Kelsen, secondo cui lo Stato è lo stesso ordine giuridico, corrisponde così poco all'impostazione teologica di Schmitt quanto quella di Krabbe, secondo cui lo stesso Stato astratto è sovrano»¹⁰⁵.

Un'impostazione siffatta, prosegue Ball, si fonda sulla constatazione di Schmitt che «la teologia è la forma suprema della giurisprudenza, poiché i suoi concetti nel loro insieme e singolarmente sono compresi nella teologia e da essa scaturiscono». Tutti i concetti pregnanti della moderna dottrina dello stato, è scritto nel terzo capitolo di *Teologia politica*, sono concetti teologici secolarizzati. «Non solo», sintetizza Ball, «per il loro sviluppo storico, essendo stati trasposti dalla teologia alla dottrina dello Stato, rendendo per esempio Dio onnipotente l'onnipotente legislatore, ma anche per la loro struttura sistematica, la cui conoscenza è necessaria per una considerazione sociologica di

104 Cfr. H. BALL, *La teologia politica di Carl Schmitt*, cit., 104 ss.

105 Cfr. H. BALL, *La teologia politica di Carl Schmitt*, cit., 112 ss.

questi concetti»: cioè, spiega Ball, per un «tentativo di ricondurre le forme storiche dei concetti giuridici fino alla loro origine e da ciò formulare ipotesi sulla forma giuridica assoluta»; insomma, per un tentativo di giungere all'assoluto «non in astratto», ma partendo dall'effettività storica. Ed è chiaro che il filosofo che pratica questa sociologia «deve i suoi risultati ad una concettualità radicale, cioè ad una consequenzialità portata fino alla teologia e alla metafisica»: perché l'analogia giuridico-teologica è lo strumento migliore di cui può avvalersi. Proprio questa analogia, del resto, costituisce per Ball «il principio strutturale più significativo degli scritti di Schmitt», unitamente a quello dell'«antitesi di *ratio* e irrazionale», visto come sovrarazionale (in relazione, cioè, «con l'elemento numinoso, il sacro e il meraviglioso, con la rivelazione»¹⁰⁶), che va però a identificarsi con il primo. Infatti, «la teologia si comporta nei confronti della giurisprudenza ... come l'irrazionale in senso superiore si comporta nei confronti della *ratio*. Verò è, ammette Ball, che nel volume di Schmitt sulla dittatura, dove si parla a lungo della categoria di *ratio*, «l'antitesi non coincide con l'analogia»: ma per un'imperfezione nel ragionamento dello studioso, quale non emerge dalla rimanente opera dello stesso, tesa alla «chiarificazione dei rapporti della ragione con il sovrarazionale quale suo principio formale». Che sono appunto «i rapporti fra giurisprudenza e teologia e non – come in *Dittatura* – i rapporti della giurisprudenza con l'arbitrio di un'usurpazione»¹⁰⁷.

Il binomio teologia e politica, ricorda a questo punto Ball, torna anche in un altro scritto di Schmitt: *Cattolicesimo romano e forma politica*. Qui, invero, il giurista conduce il lettore in una sfera dove «la teologia diventa un 'cattolicesimo romano' e la politica una 'forma politica'»: al termine di un itinerario il cui approdo appare scontato a Ball, atteso che «tutti i concetti del potere legislativo e della metafisica emersi durante gli ultimi secoli della storia europea e che hanno esercitato una certa influenza sulla formazione della società risalgono alla supremazia medioevale della Chiesa romana e ancora più indietro al fatto che la Chiesa – come dice Schmitt – è la portatrice in grande stile dello spirito giuridico e la vera erede della giurisprudenza romana». D'altro canto, «definire il rapporto fra concezioni sovrarazionali e Stato è il suo destino specifico da quando i successori di Pietro si sono assunti il compito di 'ponte' del *pontifex maximus* degli antichi romani. Non è come se da allora non esistesse alcun diritto romano al di fuori della Chiesa; ma come è certo che l'areopago greco sia stato la massima autorità in fatto di culto e di diritto, così è certo che lo sia stato l'antico *pontifex maximus* dei romani e che lo è quello cristiano». Ebbene, per la Chiesa, sempre interessata a orientare normativamente gli uomini, la *ratio*, che «è il ponte che collega il Dio concreto al popolo concreto», presuppone «la fede nella realtà di Dio e la rappresentazione, l'evocazione di questa fede». La quale si ha attraverso il papa, che non è un profeta, ma il vicario di Cristo: «egli rappresenta la persona di Cristo assente, estatica ed irrazionale, rappresenta la comunità dei santi (assenti nella loro estasi), il corpo di Cristo, la Chiesa. In ciò, quindi, risiede «la forza creativa razionale della Chiesa». La rappresentazione porta inoltre con sé l'idea della durata, dell'immortalità; e dà al cattolicesimo romano il «pathos dell'autorità» e una dignità e superiorità che lo ergono al di sopra «della casualità politica e sociale». E che gli consentiranno di sopravvivere anche ai tanti avversari del momento, siano essi Bakunin o Marx o la massoneria o altri ancora, che finiscono per dare sostegno a una società afflitta da quel «consumismo meccanicizzato» che è destinato a sfociare nello svolgersi incessante «di processi economici che si autogestiscono e si autoregolano»: tali perciò da minare ogni legame «personale, politico, ideologico o razionale» tra l'individuo e la formazione statale di appartenenza¹⁰⁸.

106 Cfr. H. BALL, *La teologia politica di Carl Schmitt*, cit., 110.

107 Cfr. H. BALL, *La teologia politica di Carl Schmitt*, cit., 116 s.

108 Cfr. H. BALL, *La teologia politica di Carl Schmitt*, cit., 118 ss.

Passiamo adesso al testo su Kandinsky. Inizialmente Ball describe, con rapidi tocchi, il suo tempo, in cui un'arte nuova, carica di slanci, va imponendosi, grazie a tre fattori che hanno simultaneamente operato: la perdita del sacro, la scissione dell'atomo e l'accrescersi delle masse all'interno dell'area europea. «Dio è morto», egli afferma, e un intero mondo è crollato, assieme alla sua millenaria cultura. Religione, scienza e morale sono viste come fenomeni sorti da condizioni di paura di popoli primitivi. Mancano ormai completamente sostegni ai quali appoggiarsi, fondamenti capaci di orientare. Le chiese sono diventate castelli di aria. Il cristianesimo ha subito un duro colpo. E si assiste a un sovvertimento di tutti i valori. Unità e ragione sono considerate come postulati di una teologia avida di potere. Il senso stesso del mondo è svanito. Il caos vi ha fatto irruzione. L'uomo ha perso il suo volto celeste, è diventato «Materie, Zufall, Konglomerat, Tier, Wahnsinnsprodukt abrupt und unzulänglich zuckender Gedanken»; non ricopre più quella posizione peculiare che la ragione gli aveva assicurato. È solo una «Partikel der Natur». Spogliato dell'illusione divina, è un essere ordinario, non più interessante di quanto lo sia una pietra. Si è così consumata una rivoluzione contro Dio e le sue creature e il risultato è «eine Anarchie der befreiten Dämonen und Naturmächte». Ciò che era sicuro è svanito: il grande è divenuto piccolo e il piccolo è aumentato a dismisura. Il mondo ora è mostruoso, inquietante e sinistro. La dottrina degli elettroni ha portato uno strano vibrare all'interno di tutte le superfici, le linee e i punti. Gli oggetti hanno mutato la loro forma, il loro peso, il loro rapporto. Le macchine e l'elettricità hanno preso il posto degli individui, soffocandone i pensieri e i sentimenti, l'io stesso. La psicologia si è trasformata in vuota chiacchera e la metafisica ha perso la sua importanza¹⁰⁹.

In questa temperie, prosegue Ball, spostando il discorso sugli artisti, essi sono indirizzati verso l'interiorità. La loro vita è una battaglia contro la pazzia. Sono lacerati e dilaniati, quando non riescono a trovare nella loro opera l'equilibrio, la necessità («Notwendigkeit»), l'armonia. Non adornano le stanze di caccia, come nel rinascimento; non raccontano le favole, come nel rococò. Non hanno più occasioni per la propria apoteosi, la propria divinizzazione, come una volta avevano. I loro lavori manifestano una stretta affinità con le maschere che trasmettono paura dei popoli primitivi; e parlano una lingua al principio ignota. Ed essi, gli artisti, sono di fronte al mondo immersi nella loro spiritualità. Ma sono anche precorritori, profeti di un tempo nuovo. Sono in contrasto con la società, come gli eretici nel medioevo. Per capirli, bisogna modificare la propria base interiore, rompere con la tradizione. Essi infatti si astengono dal rappresentare la natura e ricercano l'essenziale, lo spirituale che ancora non è stato profanato. Loro rappresentanti di spicco sono Picasso e Kandinsky¹¹⁰.

Il secondo, in particolare, per Ball è liberazione e consolazione; è vitalità che involge non solo la pittura, ma anche la musica, la danza, il dramma e la poesia. Di Kandinsky è la convinzione che la creazione artistica debba rispondere esclusivamente alla 'necessità interiore'. In tale convinzione, come nei suoi quadri, si rispecchia la sua Russia cristiana, che noi avvertiamo come ultimo baluardo del romanticismo europeo: ragion per cui abbiamo l'impressione di trovarci al cospetto di un artista non del tutto estraneo a questo movimento¹¹¹.

Kandinsky, osserva ancora Ball, è da sempre attratto dai colori, tanto da potersi dire che pensa attraverso gli stessi. Gli è pertanto riuscito di elaborare una teoria della loro armonia, unitamente a una psicologia e a una sociologia degli stessi. Sua, per esempio, è l'idea che, dentro l'universo dei colori, il verde corrisponda a ciò che la borghese-

109 Cfr. H. BALL, *Kandinsky*, cit., 41 ss.

110 Cfr. H. BALL, *Kandinsky*, cit., 43 s.

111 Cfr. H. BALL, *Kandinsky*, cit., 45 ss.

sia è all'interno del mondo degli uomini, denotando soddisfazione, contentezza di sé e incapacità di andare verso altre direzioni; il bianco costituisce il simbolo di un luogo dove tutti i colori sono spariti, dal quale non proviene alcun suono percepibile, paragonabile a un muro freddo e indistruttibile, che si prolunga all'infinito; il rosso chiaro e caldo suscita un sentimento di forza, di energia e di determinazione, di gioia e di trionfo, evocando, dal punto di vista musicale, il suono di fanfare¹¹².

4. Ciò che, agli occhi di Ball, accomuna Schmitt e Kandinsky è dunque la «volonté de sortir de la crise de la modernité» di cui parla Maria Stavrinaki nelle note di presentazione della traduzione francese della conferenza su Kandinsky dello stesso Ball¹¹³. Essa, d'altro canto, era effettivamente di entrambi, benché Kandinsky sapesse manifestarla con una serenità e un equilibrio ignoti a Schmitt, sui quali giustamente si sarebbe soffermato Alexandre Kojève – il geniale nipote dell'artista russo a lungo in contatto con lo zio¹¹⁴ e con lo stesso Schmitt, famoso per le sue lezioni parigine su Hegel tenute dal 1933 al 1939 e ascoltate da studenti quali Jacques Lacan, Georges Bataille, Raymond Queneau, Roger Caillois, Raymond Aron e André Breton¹¹⁵ – in un testo del 1946¹¹⁶.

E sia Schmitt che Kandinsky è presumibile che non avrebbero esitato a riconoscersi reciprocamente come spiriti impegnati in uno sforzo di benefico rinnovamento della società malata in cui vivevano se si fossero incontrati di persona, ovviamente in un'epoca anteriore all'adesione di Schmitt all'ideologia nazista, suggellata dalla sua iscrizione al partito di Hitler il 1° maggio 1933¹¹⁷, vale a dire qualche mese prima della fuga a Neuilly-sur-Seine, presso Parigi, di Kandinsky e di sua moglie Nina, allora residenti a Berlino (dove nel 1932 si era spostato il Bauhaus, trasformato in scuola privata diretta da Mies van der Rohe), in conseguenza dell'intolleranza del regime per gli interpreti dell'«entartete Kunst»¹¹⁸: tanto più che quell'adesione non era certo di facciata¹¹⁹, come tra l'altro prova il fervore con cui Schmitt – allora ordinario di diritto pubblico a Berlino, consigliere di Stato prussiano grazie a Göring¹²⁰ e capo del raggruppamento dei docenti universitari appartenenti alla Lega dei giuristi nazionalsocialisti¹²¹ –, in due diversi testi, giustificava giuridicamente le leggi di Norimberga del 1935¹²², le quali,

112 Cfr. H. BALL, *Kandinsky*, cit., 47 ss.

113 Leggibili in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, CII, 2007-2008, 21 s.

114 Il loro carteggio è pubblicato in *V. Kandinsky. Correspondances avec Zervos et Kojève*, Paris, 1992, 143 ss.

115 Cfr. M. FILONI, *Il filosofo della domenica. La vita e il pensiero di Alexandre Kojève*, Torino, 2008, 17.

116 Cfr. A. KOJÈVE, *La personalità di Kandinsky*, in A. KOJÈVE, *Kandinsky*, a cura di M. Filoni, trad. it., Macerata, 2005, 51 ss.

117 Cfr. L. GAROFALO, *Carl Schmitt e la «Wissenschaft des römischen Rechts»*, cit., 69.

118 Cfr. M. CHINI, *Kandinskij*, cit., 100 ss. Ricorda P. SERS, *Totalitarisme et avant-gardes. Falsification et vérité en art*, Paris, 2001, 31, che «dans le catalogue de l'«Entartete Kunst», la grande exposition qu'Hitler fit organiser sur l'art qu'il considère comme «dégénéré», les commentaires relèvent le caractère «juif» de l'art moderne».

119 Cfr. R. CAVALLO, *Diritto e politica nel pensiero di Carl Schmitt. Un'ipotesi interpretativa*, in *Anuario da Faculdade de direito da Universidade da Coruña*, XII, 2008, 191.

120 Cfr. M. HERRERO LÓPEZ, *El 'nomos' y lo político: La filosofía política de Carl Schmitt*², Pamplona, 2007, 43.

121 Cfr. L. ALBANESE, *Il pensiero politico di Schmitt*, Roma - Bari, 1996, 79.

122 Entrambi gli scritti, pubblicati tra il 1935 e il 1936, compaiono, nella traduzione in italiano, in Y.C. ZARKA, *Un dettaglio nazi nel pensiero di Carl Schmitt*, Genova, 2005, 63 ss. e 67 ss., con questi due titoli: *La costituzione della libertà e La legislazione nazionalsocialista e la riserva dell'«ordre public» nel diritto internazionale privato*.

all'interno di un ordinamento in cui le libertà erano sospese sin dal decreto di Hitler «per la protezione del popolo e dello Stato» del 28 febbraio 1933, introducevano norme discriminatorie volte alla salvaguardia del sangue e dell'onore tedesco contro la degradazione di matrice ebraica¹²³. Pur se non va dimenticato che per la cultura di tale matrice Schmitt provava un profondo interesse, probabilmente originato da una mal indirizzata passione per l'esoterismo, al quale era peraltro sensibile anche Kandinsky: al punto che – ricorda il suo allievo Armin Mohler, rispondendo alle domande di Antonio Gnoli e Franco Volpi –, «quando c'era un interlocutore ebreo, Schmitt non aveva attenzioni che per lui. Era come se ... gli altri non esistessero»¹²⁴. Il che concorre anche a spiegare il suo particolare rapporto intellettuale con pensatori ebrei come Walter Benjamin – il quale, esplicitamente richiamato da Schmitt in *Hamlet oder Hekuba* del 1956, aveva di sicuro stimolato la redazione di *Politische Theologie*, che appare infatti come una risposta critica¹²⁵ a quanto da lui sostenuto in un importante scritto del 1921, *Zur Kritik der Gewalt*¹²⁶ – e Jacob Taubes.

Ben difficilmente, però, si potrebbe pensare che Ball o altri suoi contemporanei vedessero anche in Schmitt, e non solo in Kandinsky, un autentico esponente dell'espressionismo, per quanto egli ne frequentasse e stimasse altamente taluni alfieri e pur a fronte dei suoi scritti letterari. Né possiamo noi, raccogliendo un suggerimento di Ellen Kennedy, ergerlo a portabandiera di un espressionismo politico o addirittura giuridico, perfino a pensare, con questa studiosa, che Schmitt e Kandinsky «verstanden den inneren Aufbau der modernen Welt und transzendenten ihn in ihrer jeweiligen Sphäre»¹²⁷. Osta invero a ciò, a tacer d'altro, l'irriducibilità del politico e del giuridico a qualificazioni appropriate per il genere artistico, come ben evidenziato da Joachim Schickel¹²⁸. Il che diciamo ancorché risuoni in noi la definizione del diritto come *ars boni et aequi* formulata dai giuristi romani.

123 Cfr. Y.C. ZARKA, *Un dettaglio nazi nel pensiero di Carl Schmitt*, cit., 9 ss. In questo stesso saggio, a p. 14, nt. 11, lo studioso ricorda anche che Schmitt, nel 1936, in chiusura del congresso sul giudaismo nella scienza del diritto del 3 e 4 ottobre, aveva tenuto una relazione intitolata *La scienza tedesca del diritto nella sua lotta contro lo spirito ebraico*, professando l'idea di una purificazione razziale applicata alla letteratura giuridica: «qualsiasi riferimento ad un autore ebreo, quale che sia, deve essere evitato», aveva detto Schmitt, «e quando ciò non sia possibile occorre che il nome dell'autore venga seguito dall'aggettivo 'ebreo' per rimarcare l'origine razziale». Per noi, aveva continuato Schmitt, «un autore ebreo, per quanto lo si citi, è un autore ebreo. Aggiungere la parola e la designazione 'ebreo' non è un fatto formale ma essenziale, perché non possiamo impedire che l'autore ebreo si serva della lingua tedesca. Altrimenti la purificazione ('Reinigung') della nostra letteratura giuridica sarebbe impossibile».

124 Cfr. A. GNOLI - F. VOLPI, *L'ultimo sciamano. Conversazioni su Heidegger*, Milano, 2006, 128.

125 Cfr. G. AGAMBEN, *Stato di eccezione*, cit., 68 ss.

126 Nella traduzione in italiano esso è intitolato *Per la critica della violenza* ed è ricompreso in W. BENJAMIN, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, 2004, 5 ss.

127 Cfr. E. KENNEDY, *Carl Schmitt und Hugo Ball*, cit., 157.

128 Cfr. *Colloquio su Hugo Ball*, cit., 141.