



1 2020

# LawArt

Rivista di Diritto, Arte, Storia  
*Journal of Law, Art and History*



G. Giappichelli Editore

# LawArt

Rivista di Diritto, Arte, Storia  
*Journal of Law, Art and History*

I 2020



G. Giappichelli Editore

**LawArt**  
**Rivista di Diritto, Arte, Storia**  
**Journal of Law, Art and History**  
Iscrizione al R.O.C. n. 25223

**G. GIAPPICHELLI EDITORE - TORINO**  
**VIA PO, 21 - TEL. 011-81.53.111 - FAX 011-81.25.100**  
**<http://www.giappichelli.it>**  
**<http://www.lawart.it>**

**Fascicolo annuale pubblicato on-line nel mese di dicembre 2020**  
**presso la G. Giappichelli Editore – Torino**

*Direttore responsabile:*

Giovanni Chiodi (Editor-in-Chief, Università di Milano-Bicocca)

*Consiglio direttivo:*

Giovanni Chiodi (Editor-in-Chief, Università di Milano-Bicocca)

Giacomo Pace Gravina (Editor-in-Chief, Università di Messina)

Massimo Meccarelli (Editor-in-Chief, Università di Macerata)

Antonio Cappuccio (Editor-in-Chief, Università di Messina)

Elisabetta Fusar Poli (Università di Brescia)

Federica Violi (Erasmus University Rotterdam)

Cristiano Paixão (Universidade de Brasília)

*Consiglio scientifico:*

Oscar Cruz Barney (Universidad Nacional Autónoma de México)

Miguel Angel Cuevas (Universidad de Sevilla)

Oscar Guardiola-Rivera (Birkbeck, University of London)

Nader Hakim (Université de Bordeaux)

Ellen Hey (Erasmus University Rotterdam)

Vera Karam de Chueiri (Universidade Federal do Paraná)

Mia Korpiola (University of Turku)

Georges Martyn (Universiteit Gent)

Diana Natermann (Universiteit Leiden)

Juliana Neuenschwander Magalhães (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Louise Owen (Birkbeck, University of London)

Carlos Petit Calvo (Universidad de Huelva)

Douglas Antônio Rocha Pinheiro (Universidade de Brasília)

Valentina Vadi (Lancaster University Law School)

Miloš Vec (Universität Wien)

Richard H. Weisberg (Cardozo School of Law, Yeshiva University New York)

*Consiglio di redazione:*

Andrea Massironi (Redattore Capo/Editorial Assistant, Università di Milano-Bicocca)

Francesca Martello (Università di Macerata)

Gabriele Massimiliano Ragusa (Università di Messina)

Ana Carolina Couto (Universidade de Brasília)

Alan Sandonà (Università di Brescia)



## INDICE / CONTENTS

|                        | <i>Pag.</i> |
|------------------------|-------------|
| Editoriale / Editorial | 7           |

### Aperture / Overtures

|  |    |
|--|----|
| CARLOS PETIT   |    |
| Numismática real carolina (1772)   | 17 |
| NADER HAKIM  |    |
| Un tableau juridique de la nature: le discours juridique ou l'esthétique de la vérité. Un exemple au cœur du 19e siècle français | 51 |
| MARIO BARENGHI   |    |
| «I just want to talk». Su un vecchio film di Sidney Lumet  | 63 |

### Percorsi / Itineraries:

#### *Pratiche Performative / Performative Practices*

|   |     |
|---|-----|
| GIOVANNI CHIODI   |     |
| Prove di democrazia. Musica, libertà e diritti dell'uomo nella visione di Arturo Toscanini                                      | 81  |
| ELISABETTA FUSAR POLI   |     |
| Oltraggi d'autore. Questioni novecentesche d'arte, diritto e cripto-censura   | 139 |
| GIACOMO PACE GRAVINA  |     |
| L'Arcadia di Vincenzo Simoncelli. La <i>Madonna con il Bambino tra i Santi Francesco e Rocco</i> di Christian Meyer Ross (1898) | 179 |

|  | <i>Pag.</i> |
|--|-------------|
| <p>MASSIMO MECCARELLI<br/>           Diritto e letteratura tra storia e memoria. Prime riflessioni a<br/>           partire da due romanzi sulla transizione</p> | 207         |
| <p>CRISTIANO PAIXÃO<br/>           O lugar da literatura na educação jurídica: três urgências<br/>           contemporâneas</p>                                  | 235         |

### Dialoghi / Colloquia

|   |     |
|---|-----|
| <p>ANDRÉ KARAM TRINDADE<br/>           El aporte de José Calvo González a la cultura literaria del<br/>           derecho en Brasil</p> | 263 |
| <p>Gabriele D'Annunzio legislatore? Insight e riconfigurazioni<br/>           conversazione con ALBERTO SCIUMÈ</p>                      | 295 |
| <p>Abstracts</p>  | 307 |
| <p>Autori / Contributors</p>  | 317 |

## Editoriale

“LawArt. Rivista di Diritto, Arte, Storia / Journal of Law, Art and History” è una proposta editoriale che nasce dalla storia del diritto e aspira al dialogo interdisciplinare. Su questo versante la storia del diritto è da sempre impegnata, considerato lo statuto epistemologico aperto che, costitutivamente, la caratterizza. Tuttavia, i fronti sui quali questo dialogo con gli altri saperi può esercitarsi cambiano nel tempo; nella fase attuale, anche considerata l’esigenza di una interazione con le altre scienze giuridiche, è proprio lo spazio di incontro che questa rivista intende individuare, a rappresentare uno dei terreni più fertili.

Pubblicata online open access, *LawArt* intende proporsi come strumento per favorire il confronto tra gli studiosi che sono coinvolti nelle innumerevoli variazioni del rapporto tra diritto, arte e storia, al fine di percepire i diversi modi in cui l’arte plasma, esprime e narra le dimensioni astratte e storicamente contestualizzate del fenomeno giuridico. Oltre all’incontro del diritto con la letteratura nella storia, dunque, saranno di interesse per questo foglio anche i fruttuosi incroci con le arti visive, il cinema, la musica, il teatro, i nuovi media e le forme espressive emergenti. Allo stesso tempo, *LawArt* si propone di indagare anche l’ambito delle questioni legali connesse alla regolamentazione interna e sovranazionale, al commercio e alla protezione delle opere d’arte e del patrimonio culturale.

La rivista spazia attraverso i contesti giuridici rilevanti al riguardo della dimensione storica ed estetica delle opere d’arte e del loro valore economico, tra cui, ad esempio, la proprietà, anche intellettuale, l’autenticità e la libera circolazione, così come altri aspetti di diritto privato, commerciale, internazionale, amministrativo, penale. L’obiettivo principale è infatti quello di alimentare lo studio del legame tra diritto, arte e storia, oltre i confini disciplinari e nazionali, per offrire una visione il più possibile ampia di tale prospettiva.

I fascicoli annuali della rivista saranno articolati in tre Sezioni. La prima, *Aperture*, è pensata come sezione miscelanea attraverso la quale



esplorare, di volta in volta, nuove sfaccettature del prisma diritto e arte. La seconda sezione, *Percorsi*, è di tipo monografico e intende proporre itinerari all'interno di ambiti tematici caratterizzati da una relativa omogeneità, al fine di individuare spazi – formali, sostanziali, metodologici – di convergenza nel campo degli studi su diritto e arte. La terza sezione, *Dialoghi*, è pensata come luogo di confronto, nella quale pubblicare studi su orientamenti e tendenze di ricerca, rassegne bibliografiche, recensioni, interviste, presentazioni di progetti, incluse anche cronache e notizie su eventi scientifici e culturali.

Il numero che qui presentiamo propone nella sezione miscelanea tre saggi che aprono su prospettive originali lo studio della relazione tra diritto ed arte: lo sviluppo dell'incisione nel Settecento spagnolo e i suoi rapporti con l'immaginario del potere (Carlos Petit); il diritto come letteratura, tra "rappresentazione" della natura e "costruzione" di una estetica della verità, nel pensiero giuridico francese del sec. XIX (Nader Hakim); le storie giudiziarie, la giuria, il problema della comunicazione e il tempo della decisione giudiziale nella narrativa di investigazione, a partire dal film *12 Angry Men* di Sidney Lumet (Mario Barenghi).

La sezione monografica *Percorsi*, curata, per questo primo numero, dai direttori della rivista, è invece dedicata al tema delle "Pratiche performative". L'itinerario proposto, ispirato al filone di studi su diritto e narrazione, ruota intorno all'idea di riflettere sulla funzione discorsiva che il sapere giuridico e l'espressione artistica condividono. Con ciò si intende alludere alla capacità di questi prodotti della conoscenza – tanto più nel loro intreccio – non solo di esprimere una rappresentazione della società e della vicenda umana, ma anche di offrire, per esse, una proposta e una prospettiva.

I saggi qui ospitati toccano aspetti diversi. Tre di essi insistono sul valore performativo dell'evento culturale in relazione al problema giuridico. Il saggio di Giovanni Chiodi, ricostruendo la prospettiva di senso che, nei difficili anni Venti e Trenta del Novecento, fino agli esiti successivi alla seconda guerra mondiale, orienta le scelte di Arturo Toscanini sul palinsesto musicale e sui luoghi dove portarlo in scena, evidenzia lo stretto

rapporto che, nella sua esperienza di vita, si instaura tra impegno artistico e lotta per i diritti dell'uomo e per le libertà, tra dimensione artistica e assetto costituzionale della società, al servizio di una concezione forte di democrazia. Dell'emersione di un problema di libertà – questa volta la “libertà dell'arte” in Italia tra Otto e Novecento – si occupa anche il saggio di Elisabetta Fusar Poli, riflettendo, però, su un diverso spazio performativo, quello rappresentato dal campo di tensione tra giurisprudenza sulla tutela della moralità pubblica ed espressione artistica. Giacomo Pace Gravina invece sposta l'attenzione sulla produttività del nesso tra storia dell'arte e del diritto, ricostruendo, con un efficace approccio integrato, le vicende della realizzazione di un'opera d'arte, il *Trittico* di Meyer Ross custodito nella Cattedrale di Sora, che vede ritratto il giurista Vincenzo Simoncelli.

La performatività del discorso letterario in rapporto alla dimensione giuridica viene poi discussa dai due saggi di taglio metodologico che chiudono la Sezione *Percorsi*. Massimo Meccarelli riflette sul valore della letteratura come fonte per la storia del diritto. La lettura di due romanzi che narrano l'impermanenza della transizione permette di osservare più da vicino l'effetto attributivo che la condizione temporale ha sui contenuti del sistema giuridico. Ciò permette, in particolare, di riscoprire alcune dinamiche di oggettivazione del diritto e il loro rilievo per una comprensione più articolata della storicità del diritto. Cristiano Paixão riflette invece sul possibile ruolo della letteratura nella formazione del giurista. Nell'immaginare la letteratura insegnata nelle Facoltà di Giurisprudenza, il saggio evidenzia come essa – favorendo un recupero della dimensione autentica del diritto contemporaneo oltre le sue cristallizzazioni formali e individuando un indice dei problemi che lo sfidano – possa contribuire a forgiare il sapere giuridico come sapere critico.

Nella sezione *Dialoghi* sono ospitati due contributi. Una riflessione di André Karam Trindade sull'apporto di José Calvo Gonzales – l'indiscusso esponente degli studi di diritto e letteratura in Spagna, prematuramente scomparso – alla formazione di una cultura letteraria del diritto in Brasile. Chiude il volume una conversazione con Alberto Sciumè sugli esiti di

un recente convegno dedicato a Gabriele D'Annunzio nell'inconsueta veste di "legislatore" e "padre costituente", impegnato nella redazione della *Carta del Carnaro*; vicenda senz'altro significativa, ma forse ancora troppo poco considerata in una prospettiva di storia costituzionale del Novecento.

Si compone di questi elementi la prima proposta di riflessione su diritto, arte e storia, che *LawArt* offre all'attenzione dei lettori. Si dà avvio, con ciò, ad un percorso di cui si intuisce già l'ampiezza, mentre si tentano i primi passi.

## Editorial

‘LawArt. Rivista di Diritto, Arte, Storia / Journal of Law, Art and History’ is an editorial project that stems from legal history and aspires to interdisciplinary dialogue. This is something legal history has always been involved in given the open epistemological standpoint which, constitutively, characterizes this discipline. However, the areas in which this dialogue can be exercised change over time; currently, in view of the need for interaction with the other legal sciences, one of the most fruitful terrains, this is precisely the forum that this journal intends to establish.

Published online open access, *LawArt* aims to encourage a discussion among scholars involved in the various aspects of the relationship between law, art and history. The aim is to capture the different ways in which art shapes, expresses and narrates both the abstract and historically contextualized legal dimensions. In addition to the convergence of law with literature in history, therefore, the fruitful intersections with the visual arts, cinema, music, theatre, new media and emerging forms of expression, will also be of interest to this journal. At the same time, *LawArt* also intends to cover legal issues related to both international and domestic regulation, trade and protection of artworks and cultural heritage.

The journal sets out to encompass all relevant legal frameworks concerning the historical and aesthetic dimension of artworks and their economic value, including, ownership, intellectual property, authenticity, free movement, and other issues of private and business law, as well as international, administrative and criminal law. Indeed, the main objective is to promote the study of the link between law, art and history, beyond disciplinary and national boundaries in order to open up the view on this topic.

The annual issue of *LawArt* will be divided into three sections. The first, *Overtures*, is conceived as a miscellaneous section for exploring new facets of the law/art prism. The second section, *Itineraries*, is monographic and intends to propose pathways within thematic areas characterized

by a relative homogeneity, in order to identify (formal, substantial, methodological) areas of convergence in the field of legal and art studies. The third section, *Colloquia*, is intended as a place of interaction, in which to publish studies on research trends and perspectives, bibliographic reviews, interviews, project presentations, including news and reports on scientific and cultural events.

The issue we are now presenting in the miscellany section offers three essays that open up the study of the relationship between law and art from original perspectives: the development of engraving in 18th century Spain and its relationship with the imagination of power (Carlos Petit); law as literature, encompassing the “representation” of nature and the “construction” of an aesthetic of truth in 19th century French legal thought (Nader Hakim); judiciary stories, the jury, the problem of communication and the time taken to come to a court decision in the narrative of investigations, based on the movie *12 Angry Men* by Sidney Lumet (Mario Barenghi).

The monographic section *Itineraries*, covered for this first issue by the journal’s editors, is dedicated to the theme of “Performative Practices”. The proposed itinerary, inspired by the line of studies on law and narration, revolves around the idea of reflecting on the discursive function that legal knowledge and artistic expression share. This alludes to the capacity of these products of knowledge – especially in their interweaving – not only to express a representation of society and of human vicissitudes, but also to put them in perspective.

The essays published here address different aspects. Three of them insist on the performative value of the cultural event in relation to the legal problem. Giovanni Chiodi’s essay reconstructs the perspective of meaning which, in the difficult 1920s and 1930s, up until after the Second World War, guided Arturo Toscanini’s decisions regarding what was performed at his concerts and the venues for staging them. This highlights the close relationship that, in his life experience, is established between artistic commitment and the struggle for human rights and freedom; moreover,

the link between the artistic dimension and the constitutional structure of society, at the service of a strong conception of democracy, is stressed.

Elisabetta Fusar Poli's essay also deals with the emergence of a problem of freedom, in this case the "freedom of art" in Italy between the nineteenth and twentieth centuries. This essay focuses, however, on a different performative space, that represented by the field of tension between case-law on the protection of public morality and artistic expression. Whereas Giacomo Pace Gravina shifts attention to the productivity of the link between art history and legal history, reconstructing, with an efficacious integrated approach, the events surrounding the painting of the *Triptych* by Meyer Ross, conserved in the Cathedral of Sorra, Italy, in which the jurist Vincenzo Simoncelli is portrayed.

The performativity of literary discourse in relation to the legal dimension is then discussed in the two methodological essays that close the section *Itineraries*. Massimo Meccarelli considers the value of literature as a source for legal history. His reading of two novels that narrate the impermanence of transition, provides a closer look at the attributive effect that the temporal condition produces on the contents of the legal system. This makes it possible, in particular, to rediscover some dynamics of the objectivation of law and their importance for a more comprehensive understanding of its historicity.

Cristiano Paixão, on the other hand, ponders the possible role of literature in legal education. In imagining the literature taught in the Schools of Law, the essay highlights how it can contribute to forging legal knowledge as critical knowledge by promoting a recovery of the authentic dimension of contemporary law beyond its formal crystallizations and identifying an index of the problems that challenge it.

Two contributions are included in the section *Colloquia*. A retrospective by André Karam Trindade on the importance of José Calvo Gonzales regarding the establishment of a literary culture of law in Brazil. Gonzales was the leading figure of the law and literature movement in Spain who died prematurely in recent months. The journal closes with a conversation with Alberto Sciumè on the results of a recent conference dedi-

cated to Gabriele D'Annunzio in the unusual role of “legislator” and “constituent father”, involved in the drafting of the *Carta del Carnaro*; a significant, but perhaps still too little considered event in the constitutional history of the twentieth century.

These elements make up the first proposal for discussion on law, art and history, which *LawArt* offers to the attention of its readers. With this, we are undertaking an endeavour whose scope can already be intuited even at this early stage.

# Aperture / Overtures





## Numismática real carolina (1772)

Carlos Petit

SOMMARIO: 1. *Rex populi et Pater artium*. – 2. *Pecunia et Ars metallica*. – 3. La moneda y el Gobierno Activo. – 4. Figuración de Estado y virtudes del Monarca. – 5. Arte y dinero.

La guerra contra Inglaterra a causa de la revolución americana (1779) puso en un aprieto las finanzas españolas<sup>1</sup>. Los gastos eran enormes pero, sobre todo, las hostilidades marítimas causaron la interrupción de la llegada regular de la plata americana, poniendo así en riesgo la discutible solvencia de la Monarquía hispana («bastando apenas las rentas de la Corona para sus cargas ordinarias»). Sin recurso fácil al crédito la solución se buscó en la emisión de papel: eran los llamados *vales reales*, unos títulos de elevado nominal a mitad de camino entre la deuda pública (con un cuatro por ciento de interés) y la moneda fiduciaria («del mismo modo que si se hiciese en dinero efectivo usual y corriente»), redimibles a largo plazo, transmisibles por endoso y sometidos a renovación anual (real cédula de 20 de septiembre, 1780). Para la producción masiva de los mismos el Real Tesoro necesitó el concurso de dibujantes y grabadores que preparasen las planchas y que sirvieran, llegado el caso, de expertos para certificar la genuinidad de un vale controvertido. Y una vez más la calcografía entró al servicio del poder<sup>2</sup>.

«Huvo en esta operacion, como en todas las de un gobierno activo», explicó después el conde de Floridablanca a Carlos III,

aquella variedad de opiniones y aquellas criticas, que son frecuentes de parte de los descontentos, ociosos, y poco instruidos de la necesidad, y de las ideas del Monarca. Pero la experiencia hizo ver á V. M. y á los hombres ilustrados de buena intención, que este recurso era el mas fácil, mas

---

<sup>1</sup>Torres Sánchez (2013).

<sup>2</sup>Petit (2017), especialmente pp. 31 ss.

barato, y mas efectivo para hallar dinero; hacer los gastos de la guerra, con ventajas; y pagar sin atrasos la tropa, Ministerio, Casa Real, y demás empleados al servicio de la Corona <sup>3</sup>.

### 1. Rex populi et Pater artium

Nunca como ahora el control del dinero y el control del Estado se convirtieron en los primeros objetivos del monarca. Conviene precisar un poco más y detenernos en la expresión del conde y ministro – me refiero al “gobierno activo” – porque encerraba en dos palabras lo mejor del momento ilustrado. Dejando atrás una larga experiencia de ejercicio jurisdiccional del poder, esto es, de una “mayoría” (pasiva) de justicia y de mesurada intervención destinada a restablecer (*a posteriori*) los equilibrios naturales en el seno de la sociedad, “ahora se piensa diferentemente” y el rey, según los consejos y el empeño de sus colaboradores, actuó como un auténtico *paterfamilias* para aumentar la riqueza, proteger la religión, educar al pueblo <sup>4</sup>. Eran las consignas del “gobierno doméstico” que finalmente se ejercía junto al tradicional “gobierno civil y político”, entendido como «suprema autoridad económica» que encontró particular relevancia en la disciplina de los hombres de iglesia <sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Floridablanca (1789), p. 207.

<sup>4</sup> El mejor y más explícito testimonio del nuevo programa gubernativo lo expuso Floridablanca (1787), pp. 105 ss., p. 267.

<sup>5</sup> Por ejemplo, «usando de la suprema autoridad económica, que el Todo-Poderoso ha depositado en mis manos para la protección de mis Vasallos, y respeto de mi Corona», proclamó Carlos III por pragmática sanción de 2 de abril, 1767, «he venido en mandar extrañar de todos mis Dominios de España, é Islas Filipinas, y demás adyacentes á los Regulares de la Compañía, así Sacerdotes, como Coadjutores ó Legos que hayan hecho la primera profesión, y á los Novicios que quisieren seguirles». Medio siglo más tarde, al salir en los debates de un Código penal (1821-1822) el precepto que permitía a la corona el extrañamiento de eclesiásticos, el diputado José M<sup>o</sup> Calatrava rechazó que esto fuera una «cosa privativa del poder judicial, porque no son ni nunca se han considerado judiciales estos actos, sino gubernativos y propios de la suprema potestad económica, y muy semejantes en su naturaleza á la facultad de retener las Bulas y los decretos conciliares... No ha inventado la comisión estas doctrinas; el Congreso conoce que son corrientes en

El nuevo modo de gobernar exigió la presencia continua del soberano en la vida de sus súbditos. A semejanza del buen padre de familia que busca para los suyos una morada decorosa, recién llegado de Nápoles Carlos III procedió al arreglo urbano y sanitario de Madrid con puertas monumentales, grandes edificios, fuentes, aceras, pozos negros, red de alumbrado<sup>6</sup>. Tampoco fue indiferente – ni en la casa ni en la Corte – la corrección en el vestir: con qué se cubrían y qué llevaban encima los amados hijos-vasallos («usen precisamente capa corta, que a lo menos le falte una quarta para llegar al suelo, o de redingot, o capingot y de peluquín, o pelo propio, y sombrero de tres picos, de forma que de ningún modo vayan embozados, ni oculten el rostro») igualmente interesó al “gobierno activo” que ejercía el monarca<sup>7</sup>. Y otra vez como *pater* diligente, dedicado a mantener a su dilatada prole, el ecónomo supremo activó mil y una estrategias para hacer productivos los campos, aumentar la población, estimular la producción industrial, dinamizar el comercio<sup>8</sup>. Pero el *bonus pater* intentó, en especial, educar lo mejor posible a sus hijos y prepararlos para las funciones correspondientes a su *status*:

la señal mas segura de que un País está baxo un gobierno prudente, y feliz, es quando las bellas artes nacen en su seno; estas son las flores, que produce un terreno fértil, y baxo un cielo dichoso, pero que la sequedad, y

---

España, y mucho más antiguas que nosotros» (*Diario de sesiones de las Cortes* 16 de enero, 1822, p. 1846). Cf. Frigo (1985); sobre los textos hispánicos, cf. Cardim (2005), pp. 308-328. Son asuntos, en general, mejor estudiados para Portugal que para España: Seelaender (2003), pp. 56 ss.

<sup>6</sup> Frigo (1985), pp. 133 ss. Cf. *Instrucción para el nuevo empedrado, y limpieza de las calles de Madrid...* (1761), dentro del marco teórico de una autoridad contemporánea: Bielfeld (1767), pp. 234 ss. También, Marín Perellón (1988).

<sup>7</sup> *Carlos III. La Ilustración en las Imprentas oficiales* (1788), pp. 511 ss. con el célebre y controvertido bando de capas del marqués de Esquilache. Por nada decir de las leyes suntuarias del momento: Creixell Cabeza (2016).

<sup>8</sup> Frigo (1985), pp. 151 ss. Para las experiencias hispanas *vid.* Enciso Recio (1963); Pulido Bueno (1994); Palacio Atard (1989).

los aquilones hacen perecer. Y nada ilustra mas un Reyno que las Artes, que florecen baxo su abrigo<sup>9</sup>.

El mismo Carlos III se festejó como «un Monarca que no ha desdeñado de incorporar á los augustos títulos de Monarca, Rey Catolico, Legislador y Padre Amado de su pueblo, el apreciable titulo de Protector de la Academia y de las nobles Artes»<sup>10</sup>.

En realidad, la cura regia de las actividades artísticas venía del reinado anterior, cuando los arquitectos y escultores de Fernando VI que trabajaban en el nuevo, suntuoso palacio real formaron espontáneamente una academia que obtuvo reconocimiento oficial en 1752, organizándose desde entonces como Real Academia de San Fernando y gobernada por sus propios estatutos (1757)<sup>11</sup>. No tardaron en formarse instituciones similares en otras ciudades de España y de las Indias.

Si hay algun establecimiento, que sirva à pulir una Nacion, inspirandola el gusto por toda especie de trabajos, lo es el de las Academias de Pintura, Escultura, Gravado, &c. Todo el Pueblo, todos los Oficios, todas las Manufacturas experimentan los efectos de esta clase de fundaciones<sup>12</sup>.

Las recetas del barón de Bielfeld vienen como anillo al dedo para comprender el interés político de las artes en las monarquías ilustradas. La arquitectura servía, según su misma descripción, para enderezar los defectos del gusto «gótico, y bárbaro que ha reynado tanto tiempo en Europa»; la ciudad de las luces tenía que contar con un hábitat planificado,

---

<sup>9</sup> Villa-Lopez (1735), p. 49. Frigo (1985), pp. 116 ss. de «La ‘formazione’ del nobile: stile e cultura». Entre las muchas medidas educativas, cf. real decreto de 19 de enero, 1770, renovando los Estudios Reales en la Corte, en Rico Linage (ed.) (1988), pp. 380-383.

<sup>10</sup> *Distribucion de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discípulos de las Tres Nobles Artes...* (1769), pp. 43 ss. con la oración panegírica de José de Hermosilla; un dístico latino de Juan de Iriarte, traducido por su sobrino Tomás, celebraba la pavimentación de la capital: «al igualar yá con tu *cielo* Tu *suelo*, Madrid, te atreves: el *Cielo* á Jupiter debes, A Carlos debes el *Suelo*», p. 57.

<sup>11</sup> Bédar (1989); Navascués Palacio (2005), pp. 11-29.

<sup>12</sup> Bielfeld (1767), p. 85.

donde la iniciativa particular cedía a la prescripción general<sup>13</sup>. Y cuando la Academia consiguió sede propia – con «todos los honores, exenciones y prerrogativas que gozan mis Reales Casas» (real decreto de 12 de abril, 1752) – con la compra de un edificio labrado por artistas de otra época procedió a reformar, a todo prisa,

el mal gusto de la fachada, especialmente de la puerta, la cual fué preciso mudar, construyendo la que hoy existe; y [el] monte de peñascos que en la parte baja figuraba desde las rejas hasta el piso de la calle, todo de piedra, representando arbustos, lagartos y otros reptiles y sabandijas<sup>14</sup>.

Y no hacía falta ponderar en los nuevos tratados de “policía” la importancia de la pintura y la escultura y sobre todo del dibujo, fundamento de las artes (y manufacturas) que el monarca debía de proteger y difundir:

no puede hacerse una mesa, una silla, un cuchillo, sin que tenga en ello parte el Dibuxo para alguna cosa... Aun en el caso de que [los] Discipulos no adquieran el grado de habilidad que se necesita para llegar a ser grandes Pintores, siempre aprenden lo suficiente para formar con delicadeza el dibuxo de una bella estofa, para pintar una hermosa flor, para inspirar idéas varias à un Escultor, à un Tallista, à un Cerragero, y à todos los Artesanos sin excepcion<sup>15</sup>.

Las artes figurativas servían ciertamente para representar el poder – rara vez satírica o críticamente<sup>16</sup> – y por ello se añadió, desde el principio, una cuarta, acaso más modesta que sus hermanas por costo y recursos pero de mayor importancia política, pues permitía multiplicar las imágenes por procedimientos mecánicos. Y así, cuando tuvo lugar la

---

<sup>13</sup> Pues «no es asunto que perjudique a la libertad de los Ciudadanos el que la Policía, que siempre procura el bien general, prohíba à cada Particular el seguir sus ridículos caprichos», cf. Bielfeld (1767), p. 243; un notable caso en Gacto Sánchez (2013), pp. 1733-1746. A veces la naturaleza ayudó en las reformas: Cardoso (2006), pp. 209-236.

<sup>14</sup> Sánchez Cantón (1952), pp. 311 ss.

<sup>15</sup> Bielfeld (1767), pp. 85-86.

<sup>16</sup> López Vázquez (2013), pp. 1627-1646.

apertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes... con el nombre de San Fernando (13 de junio, 1752) entraron á sentarse por su orden... Directores, y Tenientes de Pintura, Escultura, y Arquitectura, Maestros del Gravado, y Secretario... Por el gravado D. Juan Bernabé Palomino, Gravador de Cámara de S. M. Don Thomas Francisco Prieto, Gravador principal de las Reales Casas de la Moneda<sup>17</sup>.

La nobleza de este arte en apariencia más humilde – pero dependía como ninguna otra del dibujo, “noble padre” de todas<sup>18</sup> – la acreditaba la misma monarquía, al menos en el reino de Nápoles, donde Carlos de Borbón, todavía ajeno a las tristes circunstancias que lo llevaron al trono de las Españas, «se ha ocupado por diversión en grabar á buril... y entre [algunas cosas] una estampa que representa á la Virgen santísima con su divino hijo en los brazos, trabajada con gran gusto»<sup>19</sup>.

Dependen de la perfeccion del dibuxo una multitud de Artes subalternas, en cuya subsistencia y progresos se puede sin arrogancia asegurar que consiste el restaurar aquella visible cultura, que desde la mitad del siglo pasado empezó á declinar en España, y que con un vigor nativo fomentada del benigno aspecto de nuestro Soberano pulúla, ya por toda su grande Monarquía.

Desde tal base artística el grabado – en su notable variedad de técnicas – entró de lleno en los designios del poder. En primer lugar, la calcografía o “talla dulce” hacía posible divulgar la figura de las reales personas desde las *Guías de forasteros* (1722-1837, con series ulteriores), esos anuarios utilísimos de dignidades, personajes y entes administrativos que incluyeron desde 1767 estampas del monarca reinante y de su familia<sup>20</sup>. Permitía

---

<sup>17</sup> Cf. *Apertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes...* (1752), pp. 31 ss.

<sup>18</sup> *Apertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes...* (1752), p. 5. También, p. 6: «estudios... que por fundarse en Líneas y Proporciones, no pueden mantenerse ni perfeccionarse, si el Noble Arte del Dibujo no los fomenta, y socorre».

<sup>19</sup> Ceán Bermúdez (1800), I, s.v. Carlos III, pp. 256-258, con traducción de las *Notizie istoriche degli intagliatori* (1772) de Giovanni Gori Gandellini.

<sup>20</sup> Aguilar Piñal (1995), pp. 451-474.

además, cuando resonaban aún las tremendas denuncias de Nicolas Mas-son de Morvilliers (ya se sabe: «que doit-on à l'Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'a-t-elle fait pour l'Europe?»), mostrar a los reinos vecinos la galería de los españoles ilustres y los tesoros artísticos sin parangón («todos en Europa, que tienen noticia de nuestros magníficos cuadros, claman, y nos tachan de no hacerlos grabar») que acumulaba la Corona<sup>21</sup>. Las láminas servían también para documentar los títulos de contenido pecuniario que impulsaban los ministros del rey, como esas hermosas acciones de las compañías privilegiadas de industria y comercio, de belleza sin equivalente en Europa<sup>22</sup>, o los vales reales que mencioné al principio, donde la riqueza decorativa del grabado y la constante renovación del papel, además de inculcar el “buen gusto” oficial, dificultaban la falsificación<sup>23</sup>.

El grabado, en conclusión, lograba que las expresiones artísticas fueran conocidas y documentadas más allá del lugar y de su tiempo de origen, a modo de duradera memoria:

las producciones de la Pintura Ecultura y arquitectura, como singulares, las consume el tiempo, y lo que este no alcanza supera la malicia de los hombres y su insaciable apetito de la dominacion; de la gran Sagunto, de la invencible Numancia e desaparecieron entre sus cenizas los Arcos los Templos y Trofeos, y entre sus mismas ruinas y carbones se encuentran las Medallas, que verifican su local existencia y autorizan con indeleble testimonio la Historia y la Chronologia<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup>Cf. *La Real Calcografía de Madrid* (1984). También, Carrete Parrondo (1979), pp. 61 y n. 1, con el fragmento citado de una carta del marqués de los Llanos al grabador Manuel Salvador Carmona (11 de junio, 1779).

<sup>22</sup>Kipfer (1991).

<sup>23</sup>Petit (2017), pp. 55 ss. Sobre las cifras ocultas que introducían los grabadores y sus peritajes cf. pp. 57-58.

<sup>24</sup>Petit (2017), p. 37.



Por esas razones, sin duda, la Corona privilegió la enseñanza del grabado con pensiones dentro y fuera del reino <sup>25</sup>.

## 2. Pecunia et Ars metallica

El recuerdo de las dos heroicas ciudades enfrentadas vanamente a Roma encierra ahora el interés de introducir la cuestión de las medallas y monedas, resultado principal – mas no el único: la fundición de letras para la imprenta (cuando la tipografía tomaba «un valor *representativo* y un papel en la *identificación* cultural de los pueblos») fue otra, nada desdeñable manifestación <sup>26</sup> – del llamado grabado en hueco.

---

<sup>25</sup> Según los *Estatutos* académicos de 1757 (cf. *supra* n. 11) los estudiantes del arte del grabado se formaban en París, en tanto sus colegas ampliaban estudios en Roma (nº XX), pero los primeros recibían cuatro pensiones, en tanto las estancias en Roma, igualmente cuatro, se distribuían entre las Tres Nobles Artes, que así perdían en la comparación. Además, la Academia contaba con «Discípulos pensionados para el Arte del Grabado, los cuales estarán baxo la direccion de los Maestros que se les destinaren»; para las restantes especialidades la concesión de beca era excepcional (nº XXII; cf. también nº XXX *in fine*). Pero eran peticiones que la Junta académica había elevado al monarca en 1754: cf. *Distribucion de los premios concedidos...* (1755), p. 15. De todas formas, hasta 1760 no se convocó premio para grabado en hueco: cf. *Distribucion de los premios concedidos...* (1760), pp. 11-12: había que hacer los troqueles de una medalla que figurase en su anverso el busto del futuro Carlos IV, con Minerva conduciendo al príncipe al templo de la Virtud como motivo del reverso; pero los concursantes «representaron no haber podido concluir sus troqueles [para la medalla del príncipe de Asturias]... por haber estado ocupados con los Sellos que han hecho para muchos Tribunales», de modo que sólo presentaron obra sobre el segundo motivo («una Ninfa medio desnuda recostada en un prado á vista de una arboleda, vertiendo agua de una concha»); venció Santiago Labau, autor de obras «dignas no solo del premio ofrecido en el Edicto, sino de qualquier otra distincion, por lo qual no solo se le dio el premio, sino también se le creó Académico de Mérito por el grabado» (pp. 14-15, p. 17).

<sup>26</sup> Cátedra (2014), p. 51 para el acertado sobre la importancia nacional de la tipografía. Sobre la producción española de tipos para imprenta («en nada inferiores a l[a]s más perfect[a]s de las demás Naciones»), evitando que «la Nación [se viera] precisada a comprar matrices y traer letra de Francia, Olanda y otras partes», se pronunciaron los académicos en la *Distribucion de los premios concedidos...* (1766), p. 8. Los grabadores de



Fig. 1 – Alegoría del grabado de medallas (prensa de volante)<sup>27</sup>

Desde comienzos del siglo XVIII, como empeño, no sólo puramente artístico, de la nueva dinastía, los Borbones intentaron superar la pobrísima herencia española en materia de medallas y monedas<sup>28</sup>. Las primeras podían acuñarlas artistas extranjeros – fue cosa del fundador de la Academia, el rey Fernando VI, el encargo de una medalla conmemorativa de su entronización – pero las monedas suponían un reto de mayor envergadura. Por una parte, la circulación de metálico antiguo en mal estado – desgastado, cercenado, alterado de mil maneras – se añadía a la circulación de moneda extranjera que llegó masivamente con la guerra de sucesión. Por otra, la ley de la plata distaba de ser uniforme, con una alteración apreciable del valor material, según fechas y acuñaciones, del nominal. Subsistía además el vellón de los Austrias, de modo que dominaba el numerario español la más acusada variedad. Y la saca de moneda al extranjero dejaba lo peor en el comercio interno. Las tareas del “gobierno activo” en materia monetaria, en suma, no eran despreciables y exigían

---

materiales duros además producían sellos de lacre y de tinta, sellos de armas y de firma, marcas de fábrica, etc.

<sup>27</sup> Cf. *Distribucion de los premios* (1755), p. 41 (Ant[onio] Gonzl[ez] inv[eni]t – Palm[on] del. in[cisi]t).

<sup>28</sup> La obra fundamental se debe a Villena (2004), *vid.* pp. 73 ss.

toda clase de reformas<sup>29</sup>. Algunas constitucionales: los llamados decretos de Nueva Planta, que tanto alteraron el tejido institucional de algunos territorios no castellanos, acabaron con sus emisiones (1711-1716). En 1730 se creó la Real Junta de Moneda, agregada a la de Comercio. Una reforma técnica tuvo lugar en 1728, cuando se introdujo la prensa de volante en las cecas peninsulares (las castellanas: Segovia, Madrid, Sevilla) a semejanza de la casa de Lisboa; la calidad de las acuñaciones con ese artilugio no podía competir con la impronta del metal a golpe de martillo o por la fricción de un rodillo, ni siquiera con los volantes primitivos que funcionaban en Madrid<sup>30</sup>. Las casas de moneda pasaron al control real y se prohibió acuñar por cuenta de particulares. Cambiaron también los diseños: tras los toscos ensayos del siglo anterior, el busto real apareció con regular nitidez en la numismática española.



Fig. 2 – Ocho escudos de oro (una onza o “pelucona”), ceca de Sevilla (1730)<sup>31</sup>

Los primeros Borbones españoles confiaron a los artesanos de las casas de la moneda la elaboración artística de los punzones; al menos, desde 1737 se creó el cargo de “tallador mayor” para controlar la uniformidad de las piezas, gobernar y examinar a los “talladores principales” situados al frente de cada ceca y dictar las ordenanzas pertinentes. Pero Diego de

<sup>29</sup> Además de Villena, *vid.* Ruiz Trapero (2007), pp. 383-402. Las nuevas ordenanzas para las Casas de Moneda (15 de julio, 1730) pasaron parcialmente a la *Novísima recopilación* (1805) 9, 17, 7.

<sup>30</sup> El diseño de un volante es el emblema del Museo de la Casa de la Moneda (Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid), a cuyo personal agradezco el acceso a fondos y colecciones.

<sup>31</sup> *Ex* Gómez Ventávol (2019).

Cosá, el primer tallador mayor, a pesar de su dilatada carrera en Segovia y Madrid al servicio de la moneda real pasó a la posteridad como grabador de láminas, lo que revela sus limitaciones en el arte del grabado en hueco<sup>32</sup>. El fallecimiento del habilidoso Cosá en 1741 permitió que accediera al cargo, tras la correspondiente oposición, el salmantino Tomás Francisco Prieto (1716-1782). Se trata del maestro de grabado («Escultor de Medallas, Grabador Primero de los Sellos de S. M. y su Real Casa, Grabador principal de la Real Casa de Moneda de esta Corte») que trabajó en la Real Academia<sup>33</sup>.



Fig. 3 – Tomás Francisco Prieto. Grabado de Manuel Salvador Carmona, según pintura de Antonio González Ruiz (1784)



Fig. 4 – Recreación del gabinete de Tomás Francisco Prieto. Museo de la Casa de la Moneda, Madrid

Prieto se formó en su ciudad natal con Lorenzo Montemán, un grabador siciliano que había llegado a España con la guerra de sucesión. Entre otras actividades artísticas Montemán abrió en Salamanca un taller de cajas de tabaco, trabajando y formando aprendices en la factura del gra-

<sup>32</sup> Cf. Ceán Bermúdez (1800), I, p. 365; Villena (2004), pp. 76 ss.

<sup>33</sup> Villena (2004), pp. 85 ss.; Rupérez Almajano (1997), pp. 413-441. Sobre el espléndido retrato de Prieto por Manuel Salvador Carmona cf. Gacto Sánchez (2015), pp. 265-281.

bado a buril y en hueco, la modalidad «más dificultosa». Con taller propio hacia 1740 la modesta actividad de Prieto como decorador de libros y autor de láminas de gusto tardo-barroco se completó mediante la enseñanza del dibujo y del grabado de láminas y medallas, facilitando al aprendiz «los libros de la facultad, histtorias y todo lo que... nezesittare para el alivio de su enseñanza»: era el germen de una biblioteca especializada – con particular presencia de títulos franceses – y de las constantes peticiones de adquisición de libros y modelos que Prieto elevó a la Corona para la formación de los talladores de las casas de la moneda<sup>34</sup>. Instalado en Madrid desde 1748 y activo como profesor de grabado en la Academia, donde formó algún discípulo y ejecutó medallas de mérito para premiar a los artistas noveles, este Prieto reunió la maestría necesaria para hacerse cargo de las cuestiones técnicas y artísticas que exigió la reforma monetaria del rey Carlos III.



Fig. 5 – Tomás Francisco Prieto. Medalla de la *Defensa del Castillo del Moro* (1763). Fue la primera que la Real Academia puso a la venta entre particulares



Fig. 6 – Tomás Francisco Prieto. Matrimonio de los Príncipes de Asturias (1765)

<sup>34</sup> Muchos de los títulos que dejó Prieto – destacan las obras de numismática, pero también los de contenido puramente técnico – han podido salvarse y estudiarse: cf. *Libros de un grabador* (1791). Antes, Bédat (1960), pp. 107-136, con interesantes documentos.

### 3. *La moneda y el Gobierno Activo*

La elaboración material de una moneda no era cosa sencilla. Requería, desde el diseño original y su traslado a la cera, varias complejas operaciones de vaciado, tallado y limado de punzones y troqueles hasta disponer finalmente de la matriz, una pieza de relieve en negativo que se hincaba en el disco metálico o cospel para producir la moneda. La pericia del artista llegaba a los secretos del oficio – tal o cual receta para preparar las ceras, templar el metal, aplicar los punzones – y reclamaba también disponer de aceros de alta calidad que había que importar de Alemania. El trabajo en la prensa tenía aún que seguirse de cerca a fin de evitar que una presión excesiva arruinase la matriz<sup>35</sup>.

De ello se ocupaba el rey padre, y su secretario de Estado ejercía la tutela: «el Departamento de Hacienda es el Tutor de los Ciudadanos: debe enseñarles, aunque no quieran, el camino de ser ricos, de vivir comodamente, de hacerse opulentos, y hallarse con facultades para satisfacer las cargas del Estado, y facilitarles los medios de conseguirlo». El barón de Bielfeld, autor de las frases anteriores, no dejó empero de temer que se causaran «algunos accidentes, algunas calamidades, que ponen en consternacion toda la prudencia humana», con los consiguientes intentos de solución por parte del proclamado “tutor de los ciudadanos” («imaginando aumentos, o disminuciones en el dinero... haciendo acuñar en casos extraordinarios monedas de papel, de cobre, hoja de lata, & c. ó inventando otras especies de ideas semejantes, que bien mirado, y bien reflexionado, no son en el fondo mas que engaños paliados, muy funestos al Estado») <sup>36</sup>.

El temor se encontraba justificado pues las naciones europeas, siempre hostiles en el belicoso siglo ilustrado, convivían cotidianamente con tales «calamidades» y «casos extraordinarios», sobre todo la española, aliada de Francia en virtud de los Pactos de Familia, que sólo pudo salir adelante

---

<sup>35</sup> Un documento tardío (menciona y analiza la máquina de reducción) pero de elevado interés para comprender la complejidad del grabado en hueco publica Portela Sandoval (1990), pp. 179-192.

<sup>36</sup> Bielfeld (1768), pp. 20-21.

con las remesas metálicas de las Indias. Y de ahí la invención, pronto «funesta al Estado», de los vales reales que conocemos, pero también – «engaño paliado» – de la alteración de la ley de la moneda que, con la guerra contra los ingleses a cuestas, decidió emprender el rey Carlos <sup>37</sup>.

Mantener la cotización de los vales exigió del “gobierno activo” la creación de un banco “nacional” donde los adquirentes pudiesen endosar sus títulos a cambio del valor efectivo y con la simple pérdida de un moderado interés de descuento. La medida se tomó en 1782 cuando, no sin enormes dificultades, se puso en marcha el Real Banco de San Carlos, organizado jurídicamente como una compañía por acciones con un capital elevadísimo y dotada de tantas y variadas funciones – ¡hasta el ramo de suministros al ejército! – que no tardó en llegar a la ruina <sup>38</sup>. Tampoco gozaron de aceptación las cédulas emitidas por el Banco con autorización de la Corona; títulos al portador, pagaderos a la vista y canjeados por metal tan pronto como llegaban a las manos de un particular cualquiera <sup>39</sup>.



Fig. 7 – Acción de 2000 reales del Banco de San Carlos. Diseño de Cosme de Acuña, grabado de Juan Moreno de Tejada (1782)



Fig. 8 – Vale de 600 pesos, emisión de 1798. (“Assensio fecit”)

<sup>37</sup> Céspedes del Castillo (1988), pp. 65-84; Serrera (2015); Cano Borrego (2017), pp. 690 ss.

<sup>38</sup> Petit (2016), pp. 227 ss.

<sup>39</sup> Petit (2017), pp. 129 ss.

Por su parte, la reforma del numerario encerraba la cuestión político-moral de la manipulación principesca de la moneda, y en todo caso el reto de retirar el dinero circulante para producir las nuevas piezas con arreglo a las previsiones oficiales (1772). Lo primero se tradujo en una ligera devaluación, decretada con todo sigilo en 1771 y repetida en 1786, que generó enormes ingresos al Tesoro: casi ochenta millones de pesos que compensaron con creces los costos materiales de la operación<sup>40</sup>. Y ahí estaba el problema: si

el derecho de fabricar [la moneda] no se dio ni pudo concederse mas que á los Soberanos, porque siendo Gefes de las Naciones, y los Padres de la Patria, se suponen con razon, que son los que mas interesan, y observan de mas buena fé, una exacta providad de la Fábrica de la moneda, y los que cuidan con vigilancia que el cuño de cada pieza de oro, y plata no señale mas valor que el que realmente tiene en sí, con tanta mas razon,

señalaba el barón, «que sería engañarse á sí propio el Soberano, si en esta parte quisiese alucinar á sus vasallos»<sup>41</sup>. De los diversos medios para alterar la calidad de la moneda Bielfeld se detenía en el segundo, esto es, «la alteración del grado de fineza, quando se disminuye el valor intrínseco», el fraude monetario «mas complicado, y mas difícil de averiguar». Para ilustrar sus consecuencias negativas describía la hipotética manipulación de la moneda sajona<sup>42</sup>. «Pruebas sacada de un exemplo figurado» que, con cambiar el electorado alemán por el reino de las Españas, describía con rara precisión la operación carolina («una fundición general de sus monedas [para] acuñar otras de nueva especie, grandes y pequeñas de oro, plata, y vellon... que disminuyese el valor intrínseco de todas ellas, mezclandolas una porcion de liga demasiado grande»). La acuñación en esas condiciones aportaba una momentánea ganancia y pérdidas a largo plazo: pues las monedas acabarían por volver a manos del soberano por

---

<sup>40</sup> Cano Borrego (2017), p. 691, según cálculos de Céspedes del Castillo. *Vid.* también de Santiago Fernández (2007), p. 413.

<sup>41</sup> Bielfeld (1768), pp. 276-277.

<sup>42</sup> Bielfeld (1768), pp. 280 ss.



vía de los impuestos, con el consiguiente quebranto de las rentas públicas y del curso de los cambios. La inevitable carestía de los productos de importación haría el resto.

«Digamoslo de una vez, la Fábrica de la Moneda jamás debe llegar á hacerse objeto de Comercio, ni origen de renta alguna»<sup>43</sup>. Atrás quedaron los escrúpulos del jurista medieval y aquella concepción del dinero como una invención humana *iuris gentium* que, por pertenecer al *populus* («publico gentium consensu constituta ad permutationes faciendas») debía de ser respetada por el *princeps*<sup>44</sup>. Las consideraciones del barón eran puramente crematísticas, aunque ecos de las viejas virtudes regias (buena fe, probidad) y de las seculares advertencias contra la *mutatio monetae* tal vez resonaban en sus páginas: dando por supuesta la rectitud del rey, Bielfeld atribuía las indeseables alteraciones al consejo impolítico de sus ministros.

La tensión entre el *ius gentium* que democratizaba la moneda y la antigua regalía que radicaba en la jurisdicción real la creación de numera-rio<sup>45</sup> fue resuelta refinadamente por la jurisprudencia clásica: batir metales no era tanto un derecho “absoluto” del monarca, cuanto uno más de sus *officia* al servicio de la colectividad; solamente el prestigio del príncipe permitía acreditar la corrección de los valores declarados en la moneda y asegurar la autenticidad de las piezas<sup>46</sup>. Por eso pesaba sobre la Corona – y allí llegó en particular la supremacía doméstica – el deber de acuñar con precisión y elegancia: convenía

que la Fábrica de la Moneda se haga con la mayor economía, y arte que pueda emplearse en ella; que se procuren buenos Medallistas, que sepan acuñarla perfectamente, así para seducir por su exterior agradable, como

---

<sup>43</sup> Bielfeld (1768), p. 284.

<sup>44</sup> Grossi (1960).

<sup>45</sup> «Estas quatro cosas son naturales al señorío del Rey», advertía el Fuero Viejo de Castilla entre los siglos XIII y XIV, «que non las debe dar a ningund ome, ni las partir ca pertenescen a el por razon del señorío natural: justicia, Moneda, Fonsadera, e suos yantares» (1,1,1).

<sup>46</sup> Grossi (1960), pp. 71 ss.

para dexar a la posteridad un monumento de la habilidad, y Policia del Siglo<sup>47</sup>.

Arte y política, en el gobierno doméstico que tenía la educación estética del ciudadano entre sus metas, se dieron ciertamente la mano. Y tal fue el desempeño de Prieto.

Las experiencias de Carlos como soberano de Nápoles y Sicilia parecen haber sido, de nuevo ahora, determinantes, pues si el gusto por las representaciones clásicas que reflejan los grabados españoles tenía que ver con los maravillosos hallazgos arqueológicos realizados al pie del Vesubio<sup>48</sup>, la reforma carolina encontró en Italia sus precedentes: aunque quedase en nada, el rey había intentado unificar el numerario, tan diverso en valores, fino y diseños, de los reinos aquende y allende el Faro<sup>49</sup>. En cualquier caso, un monetario-modelo, obra de Prieto, fechado un par de años antes de la real pragmática de 1772 (29 de mayo)<sup>50</sup>, revela que esta disposición fue simplemente el momento final de un proyecto largo tiempo acariciado.

---

<sup>47</sup> Bielfeld (1768), p. 289.

<sup>48</sup> Tomás Francisco Prieto solicitó – con éxito – del rey en 1762 los maravillosos volúmenes de *Le Antichità di Ercolano esposte* (1752 ss.), una obra «que le servirá de mucha luz en sus estudios»; cf. Torres (1991), p. 27. En la *Distribucion de los premios concedidos...* (1763), la oración del consiliario marqués de Santa Cruz alabó los esfuerzos regios a favor de las artes por «el feliz descubrimiento de la Ciudad de Herculano, ó bien deba llamarse Heracléa, en las inmediaciones de Portici... Allí el Pintor aprende los estilos hasta entonces ignorados... El Escultor observa atentamente la valentía de las Estatuas... El Dibujante con prolixo cuidado traslada al papel todo aquel rico cúmulo de modelos y perfecciones. Allí todos estudian, todos se instruyen; lo que adelantan sirve de escalon para muchos conocimientos... Escuela muda, pero de suma enseñanza», p. 61.

<sup>49</sup> A lo que sé no se han publicado las actas del congreso *La moneta nuova di Carlo di Borbone* (Caserta, 9 de junio 2017), de que informa [www.panoramanumismatico.com](http://www.panoramanumismatico.com). Un amplio panorama ofrece d'Incerti (1959), pp. 17-173.

<sup>50</sup> *Pragmatica sanción de S.M. en fuerza de ley, por la qual se manda extinguir la actual Moneda de Plata, y Oro de todas clases, y que se selle á expensas de el Real Erario otra de mayor perfeccion, con las declaraciones que contiene* (29 de mayo, 1772), En Madrid, en la Imprenta de Pedro Marin. Año 1772. Uso la edición facsímil de *Carlos III. La Ilustra-*

La conservación de algunos manuscritos de Prieto permite concretar algo más<sup>51</sup>. El primer cuaderno del grabador contiene las «Ordenes correspondientes a la renovacion de la moneda en tiempo de Carlos 3º en el Año de 1768». A pesar de los esfuerzos de su padre y de su hermano subsistía como mal generalizado «la falsificacion de nuestra moneda, â q[u]e contribuye principal[men]te la irregular figura de la actual, cuyo mal se halla acreditado por la gran copia de moneda falsa, que de pocos años â esta parte se ha introducido en estos Reynos»; se añadía el problema de la mala circulación de las letras que endosaba el Real Tesoro en pago de sus acreedores,

introducido en el comercio el estilo de pagarlas en facturas... con el desconsuelo de que suelen desconocerlas sus mismos Autores, porque las hallan con muy diferentes monedas de las q[u]e pusieron en ellas. De q[u]e se siguen notables dilaciones, dudosas controversias, y frecuentes disputas; siendo iguales los clamores del comercio, por los embarazos q[u]e padece en la necesidad de pesar la actual moneda, con agravio de los Ynteritados por la variedad de pesos, de q[u]e pr[o]viene una general desconfianza, y odiosa molestia en los pagamentos.

Variedad de monedas, necesidad del pesaje (y del ensaye) de metales, mala calidad de muchas piezas, falsificaciones y entorpecimiento de los papeles de crédito llevaban – estamos en la primavera de 1768 – a una misma conclusión:

extinguir la actual moneda de todas clases, y establecer al mismo t[iem]po otra de mayor perfeccion, en que poniendo el Real busto de S. M. en todas, como es debido, y el contorno, ô cordoncillo que evite el cercen, queden asegurados los dos fines, de imposibilitar, ô dificultar su

---

*ción en las imprentas oficiales* (1988), pp. 123-140; también se publicó en el *Mercurio histórico* (Madrid), junio de 1772, pp. 256 ss.

<sup>51</sup> Obran en el Museo de la Casa de la Moneda (Madrid), con la referencia Ms. Prieto 1 y 2; algunos extractos ha ofrecido Villena (2004), pp. 119 ss.

falsificación, y de escusar á los Vasallos los embarazos de pesar la moneda para usar de élla, como ahora tienen que acerlo <sup>52</sup>.

Que la real orden anterior acabase en manos de Prieto, copiada en uno de sus cuadernos, se explica por le necesidad de contar con el apoyo técnico necesario:

que el Gravador g[ene]ral de acuerdo con V. S. como superintendente de la Real casa de Moneda de Madrid, y con el Ensayador mayor de los Reynos, vaya formando todos los punzones del Real Retrato de S. M. para todas las clases de moneda, diferenciando las de ôro, Plata y cobre, para precaver el riesgo de que dorando las de plata, y cobre, pasen p[or] la de ôro, como podria temerse siendo uniformes los sellos. Por esta razon podra poner en unas vestido el Real busto, y en otras desnudo el cuello, y pecho, con laurel, ô sin él. En otras gravara las Armas Reales y en otras las columnas, y en todas variara los contornos, ô cordoncillos, y divisas, haciendo las correspondientes matrices para que sin diferencia alguna se repitan en todas las Casas de Moneda de estos Reynos, y los de Yndias, y pasando â mis manos antes de ponerlo por ôbra los respectivos planos y diseños, para que preceda â su examen la aprobación del Rey.

Prieto acusó recibo al mes siguiente (4 de mayo) y presentó al marqués unos dibujos con indicación somera de sus fuentes («teniendo delante assi lo hecho ásta aquí... como los exemplares de mi corto monetario, y algunas ledziones de los libros»), con preferencia por la sencillez en estilos y motivos («me aparto de las divisas emblematicas») como algo más adecuado al uso universal de la moneda («atendiendo tambien a que puestos en obra los an de ver y manejar desde el mas humilde al Poderoso»). La magnitud de la reforma exigía cuantiosos recursos, humanos y materiales: «ventanas y mesas, con sus Caxas, y piletas... quatro Jovenes q[u]e han de trabajar â mi mano... dos, ô tres Herreros de forja, otros de lima, cien arrobas, ô mas de azero, Yerro, Carbon, bancos, torni-

---

<sup>52</sup> Real orden del secretario de Hacienda, Miguel Múzquiz, al marqués de la Florida Pimentel, superintendente de la Real Casa de la Moneda de Madrid, 24 de marzo, 1768. Las coincidencias de estas razones con lo expuesto en la pragmática de 1772 fueron literales.

llos, Volante, mozos que usen de el, acuñador, y otras cosas que saldrán, y que no tengo presentes»<sup>53</sup>. Los diseños y las peticiones no tardaron en elevarse al monarca que los autorizó «como propios para monedas... repitiendo à Prieto, que es preciso procure concluir esta importante ôbra con la mayor brevedad posible». Aunque Prieto se preocupó enseguida de designar a sus colaboradores (oficio de 19 de junio, 1768), alguno de ellos estudiantes destacados de la Real Academia<sup>54</sup>, el superintendente mostró a Múzquiz un profundo escepticismo hacia la formación artística de los ayudantes seleccionados, tal y como le constaba al rey, tan aficionado a las artes del grabado: «p[ue]s en las Artes de q[u]e es protector V. S. Il[us]tt[risi]ma y q[u]e tienen tanta connexion con el dibujo es difícil adquirirse en menos tiempo que ôcho diez, ô doze años como vien sabe S. M. por la experiencia que tiene... con que seria t[iem]po, y dinero mal gastado, si por solo el de durante la ôbra se admitiesen»... De cualquier modo tendrían que ser jóvenes de la mayor honradez y bastante aventureros para estar dispuestos a «salir de este continente al de la America... de buena gana, hasta q[u]e en aquellas Casas haya del todo buenos operarios». La penuria de personal cualificado se había acentuado con la clausura de las cecas de los viejos reinos hispánicos, de modo que

---

<sup>53</sup> Ms. Prieto 2 es un cuaderno de cuentas correspondientes a los primeros momento de preparación de punzones y matrices (1769-1770), donde se comprueba que las partidas más altas iban para comprar carbón; no faltan los gastos de personal: por ejemplo, «en 9 de Junio [1770] se pago á un mozo que asistió 3 dias al volante (y se llama Ramon) á 6 rs. por día...18». Hay igualmente recibos de proveedores: «re[ci]vi del S<sup>or</sup>. D[o]n Thom[a]s Prieto: quinientos y diez rr[eale]s Importe de sesenta punzones medianos y pequeños los treinta á doze r[eale]s cada uno, y los otros treinta, á cinco rr[eales] cada uno siendo de mi cuenta todo el gasto y trabajo á escepcion del azero q[u]e d[ic]ho S<sup>or</sup>. me ha entregado. Mad[rid] 27 de Mayo de 1770».

<sup>54</sup> Por ejemplo Pedro González de Sepúlveda, pensionado para el grabado en hueco, que concursó al premio de esa especialidad: cf. *Distribucion de los premios concedidos...* (1763), pp. 20-22; en la *Distribución...* (1766) Sepúlveda constaba aún como el único pensionado en Madrid para el grabado de medallas, p. 92.

al presente no hay mas que Madrid y Sevilla, que son los unicos Seminarios en que se deberan criar los Gravadores, que han de servir en las casas de las Americas, y especialmente en Madrid por el estudio de la Academia, que tanto puede contribuir â su mayor adelantamiento el q[u]e nunca ha sido tan necesario como aora q[u]e manada S. M. poner su retrato en todas las monedas, lo q[u]e [no] podra desempeñar sino p[or] Gravadores diestros criados desde Niños en la profesion.

El carácter inédito de los documentos de Prieto ha recomendado su transcripción. Nos sirven para situar, unos años antes de la real pragmática de 1772, las disposiciones y los diseños que esa ley codificó, sin olvidar las dificultades técnicas y los gastos de una política monetaria tan ambiciosa. Que fue lograda la deseada calidad se apreciará de inmediato si comparamos las monedas acuñadas bajo Carlos de Borbón en los reinos italianos con la equivalente moneda española (1772).



Fig. 9 – Onza siciliana (1751)



Fig. 10 – Seis ducados napolitanos (1753)



Fig. 11 – Onza española (1772)

Ante la tosquedad de las monedas meridionales la complejidad y la corrección de la onza madrileña – tan patentes en el retrato real, el mo-

tivo del reverso y la gráfila – me resultan evidentes<sup>55</sup>. Las instrucciones de Prieto y por consiguiente la pragmática sanción establecieron que el anverso incluyese («como es debido») un retrato del monarca, diferente según los valores para impedir la falsificación por dorado del metal menos precioso. En las monedas de oro – tanto la onza “nacional” como los veintenes “provinciales”<sup>56</sup> – el busto de Carlos III se representaba «vestido, armado, y con Manto real» (art. 2), mientras que para el numerario de plata se distinguían las acuñaciones de Indias – los llamados “reales columnarios” por aparecer en el reverso las columnas de Hércules a los lados de las armas reales – con el «Real busto, vestido à la heroica, con clámide y laurel» en el anverso (art. 3), de las monedas madrileñas y sevillanas, que llevaban «mi Real busto desnudo, con una especie de Manto Real» (art. 4). Como cabe apreciar a simple vista, el diseño de Prieto para los escudos de oro siguió con notable fidelidad el anverso de la medalla de plata, grabada por este mismo artista, que se acuñó para festejar la proclamación de Carlos III en 1759, esto es, un perfil del rey mirando a la derecha, con peluca rizada y coleta, corbata de lazo al cuello, toisón, manto y coraza.



Fig. 12 – Proclamación de Carlos III  
(1759)



Fig. 13 – Pieza de ocho escudos de oro  
(1779)

<sup>55</sup> Cf. para las imágenes <https://es.ucoin.net/> (Sicilia), <https://www.aureo.com> (Nápoles) y <https://mayor25.com> (España).

<sup>56</sup> Desde finales del siglo XVII se distinguieron las monedas *nacionales* y las *provinciales*; las primeras, acuñadas en Indias, con una aleación más rica que las segundas. En América la moneda era tanto producto de exportación como medio de pago; sobre todo lo primero, dada la importancia que mantuvo la vieja permuta de productos: Tord (1977), pp. 3-28.

Para la plata el retrato siguió los previstos diseños a la romana, con la corona de laurel de la moneda de Indias como el distintivo más obvio:



Fig. 14 – Real de a ocho indiano (1781)      Fig. 15 – Real de a ocho español (1772)

Se respetó siempre el uso de representar al monarca, una práctica casi universal introducida por los Borbones, como sabemos. Las acuñaciones anteriores habían reservado la efigie regia para los escudos de oro, mientras que la plata se marcaba comúnmente con el escudo real en el anverso y por detrás con los emblemas de Castilla y León acantonados en una cruz y rodeados de una orla lobulada o con los hemisferios terrestres entre columnas para las producciones indianas, en clara continuidad con la tradición seguida bajo la casa de Austria; ahora se acuñaba el retrato del rey también en la plata, nacional y provincial según trazas neoclásicas: otra feliz innovación – tenía su paralelo en los sueldos y luises franceses, pero los grabadores declinaban, tanto aquí como allá, el nuevo “gusto internacional” imperante – de Tomás Francisco Prieto<sup>57</sup>.

Con la intervención de ese maestro los troqueles habían dado un salto cualitativo. En las nuevas monedas los reversos presentaron el escudo real en sus varias formas («gravara [Prieto] las Armas Reales y en otras [monedas] las columnas», se había ordenado) así como elementos menores de diferenciación («contornos, ô cordoncillos, y divi-

---

<sup>57</sup> Prieto y sus discípulos tallaron el busto regio en varias medallas académicas o celebrativas, donde Carlos III solía representarse con la peluca, corbata, casaca y banda de la orden homónima, por él mismo instaurada; cf. Villena (2004), pp. 126 ss. Por supuesto, la reforma de 1772 también afectó al vellón, pero ahora este particular no me interesa.



sas»); en todo caso, las matrices tenían que ser uniformes «en todas las Casas de Moneda de estos Reynos, y los de Yndias»; la advertencia valía para el oro, pues los troqueles de la moneda de plata sólo eran idénticos, como se ha recogido, en cada uno de los dos continentes<sup>58</sup>. Que «todas las monedas grandes, y pequeñas deban acuñarse con las Armas del Soberano» era una exigencia estética pero también moral – enseñó el barón prusiano – para señalar «su justo valor» y expresar la voluntad regia de «da[r] curso, y autoridad para servir de precio fixo á las cosas de valor desigual»<sup>59</sup>. En las Españas las diferencias en la aleación estaban detrás de los matices artísticos. La plata de las Indias llevaba «las Armas principales de mi Real Escudo, timbradas de la Corona Real; y a sus lados las dos columnas con una faja, que lleve el lema Plus Ultra» (art. 3); la plata acuñada en España

tendrá el Escudo de mis Armas igual al de la Moneda de Plata de Indias, pero sin Columnas, y à un lado la letra R, debajo de ella la inicial de la Capital donde se fabrique, y enfrente de ella, al otro lado del Escudo, las de los nombres de los Ensayadores, y sobre ellas el numero, que señale el valor de cada Moneda (art. 4);

aunque esto último no siempre se daba (en los valores menores, o “realillos”), las disposiciones de este último artículo sirven para conocer que las matrices incluían aún ciertas indicaciones de autenticidad (lugar de acuñación y sigla del ensayador). Las leyendas latinas pertinentes (las más complejas iban en el oro: «Carol. III. D. G. Hisp. et Ind. R.» en el anverso; «In utroq. felix. Auspice Deo», en el reverso), el año de producción, las gráficas y los cordoncillos – se trata de las orlas que enmarcaban

---

<sup>58</sup> No era menor la uniformidad, pues la plata indiana seguía un mismo diseño desde Guatemala a Santiago de Chile, con casas de moneda en estas dos ciudades y en México, Santa Fe de Bogotá, Lima, Potosí y Popayán, «con total arreglo», ordenaba el art. 1 de la pragmática, «à los Punzones, Matrices, y nuevos sellos, remitidos para este efecto, sin variar los que para cada clase de Moneda se han formado, con las diferencias precisas para conocerlas».

<sup>59</sup> Bielfeld (1768), p. 277.

los motivos grabados y que adornaban el canto de las monedas para evitar el cercén – completaban la disposición del nuevo numerario carolino.



Fig. 16 – Real de a ocho, Madrid (1772)      Fig. 17 – Real de a ocho, México (1774)

#### 4. *Figuración de Estado y virtudes del Monarca*

Una de las mayores utilidades acariciadas con la reforma consistía, según la exposición real, en «escusar à mis vasallos los embarazos de pesar la Moneda», dispensando a la nuevamente acuñada el sentido originario de la amonedación: esto es, certificar el peso, la ley y la autenticidad con la garantía (una garantía en efigie, podríamos decir) del rey emisor; por esa razón la reforma vino acompañada por la requisita general de pesos y balanzas, que el rey acusaba, además, de ser instrumentos de fraude (art. 16). Aunque Felipe V había establecido las bases del sistema monetario fracasaron los intentos de reducir a tipos uniformes el variado numerario en circulación; un problema agudo, sobre todo en las Indias, donde las casas de la moneda, con mucho metal, malos artesanos y peores instrumentos, practicaban el cercén para corregir los frecuentes excesos de peso en las piezas. La operación podía parecer y era perfectamente legítima en cuanto al valor intrínseco, pero arruinaba la finalidad de la acuñación cuando las monedas amputadas – se dio en llamarlas “macuquinas” – sólo se aceptaban tras comprobar el peso en cada transacción<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Céspedes del Castillo (1988), pp. 69 ss. De hecho, en los orígenes de la reforma estuvo la producción de matrices para la ceca de Lima, observando Prieto, encargado al

La pragmática repetía la prohibición de una real orden de 1747 (22 de diciembre) sobre el tráfico de monedas cercenadas o deformes (art. 9) pero, en realidad, superar la molestia del pesaje era una de las consecuencias de la deseada uniformidad, que se proyectaba, no sólo en el empleo de los mismos modelos en retratos y armas reales – la sigla del lugar de acuñación («marca de la ceca») apenas delataba la procedencia<sup>61</sup> – sino también a la identidad formal que daba a la moneda su validez universal. Pues si Carlos de Borbón gobernaba política y civilmente una constelación de territorios con contenido jurisdiccional variable según el derecho propio de cada reino, en tanto padre de vasallos ejercía las facultades domésticas sobre todos por igual; la moneda uniforme – el medio más expedito de difundir la imagen, única y mil veces repetida, de un remoto soberano – inculcaba así sentimientos de pertenencia, prescribía ideales estéticos y, por supuesto, ayudaba en las transacciones.

De manera que la reforma monetaria encerraba en pequeños discos metálicos un complejo ejercicio de poder. Si la uniformidad recién recordada, con sus varias ramificaciones, prefiguraba la concepción estatal que estaba aún por venir, una virtud propia del rey-*pater* – me refiero a la “Real piedad” – servía para liberar a los vasallos de los costes de una operación («sin permitir de modo alguno», establecía el art. 14 de 1772, «que a los dueños de las Monedas, que han de extinguirse, se les lleve, ni pueda pedir el mas minimo interès por su reduccion») que exigía esmero en las matrices y los punzones, dotación de volantes, liquidez para retirar los antiguos metales de los particulares y cuantiosos gastos de ensaye, peso y acuñación. No se trataba de transitar la tradicional vía de la gracia, la

---

efecto por la Real Junta de Comercio y Moneda (1767), que sobre esta base podía acometerse una reforma generalizada: Villena (2004), p. 119.

<sup>61</sup> Por ejemplo, la casa de la moneda madrileña usaba – la usa todavía – una M coronada, mientras que en Sevilla bastaba la S. Entre las cecas de Indias NR significaba Bogotá (Nuevo Reino de Granada), Popayán tenía la P, la M con una *o* encima correspondía a México, Lima era LM con punto sobre la primera inicial, etc. Lógicamente cada fábrica añadía a sus monedas la sigla de los (dos) ensayadores que respondían de las aleaciones, esto es, las iniciales de sus nombres propios.

otra cara (y la compensación) de la justicia. La piedad añadía a la mera concesión graciosa el sentimiento de conmiseración por los males de los vasallos (el desvalimiento de viudas y menores, en especial)<sup>62</sup>, o ante las desgracias que se temían de no mediar la oportuna acción de la Corona; en este sentido el cuidado de las tareas agrícolas y el acopio de cereales – un clásico cometido del *bonus paterfamilias*, como sabemos – jugó un papel esencial, y «hoy vemos en tantas Cédulas, y Provisiones Reales, que por el aumento del Pan se derrite verdaderamente el corazón del Rey»<sup>63</sup>. En el contexto financiero que nos concierne la piedad del monarca, razón de fundir y acuñar la moneda nueva sin merma para los súbditos (art. 8), se alegó igualmente para relajar las exigencias de renovación de los vales; una prudente previsión – las diferencias formales dificultaban las falsificaciones al tiempo que permitían el cobro de los intereses y anotar la identidad del tenedor – que, sin embargo, costó bastante respetar<sup>64</sup>.

«En un Real caracter se halla cifrada la clemencia en las ocasiones; el alivio de los necesitados, por medio de una prudente condescendencia; la piedad en los castigos; y por ultimo, una conducta, que acredita el amor de un verdadero Padre de la Patria»<sup>65</sup>. Las consideraciones del barón de Bielfeld se dirigían contra el asiento de las rentas reales (pues «los Pueblos están abandonados al natural rigor de los Arrendadores, que los tratan sin la piedad que hallarian en el Soberano») mas expresaban la estrecha relación existente entre las virtudes del monarca y el bienestar de los

---

<sup>62</sup> Cf. por ejemplo el *Reglamento de la fundacion, y establecimiento del Pio Monte, que se instituye para socorro de las viudas de Oficiales Militares* (1753), p. 2. La visita judicial a los presos fue otra muestra de piadosa gobernación: Martínez Salazar (1764), pp. 296, 313, 525.

<sup>63</sup> “Porque no hay espíritu, que mas anime al Labrador, que las piedades del Rey”, en Thomas Anzano (1768), p. XXXIV; también, Calvo y Caveró (1789), p. 45. Pero la “Real piedad” se invocó a la hora de favorecer las incipientes manufacturas: *vid.* Larruga (1794), p. 158.

<sup>64</sup> Por ejemplo, cf. real orden de 16 de julio, 1791, “teniendo S. M. presentes los perjuicios que resultan á los interesados... usando de su innata Real piedad y equidad”, en *Gazeta de Madrid* 16 de agosto, 1791, p. 582. Sobre este problema, recurrente, Petit (2017), pp. 52-53.

<sup>65</sup> Bielfeld (1768), p. 143.

súbditos, a vueltas con el dinero y la tributación. Por tal razón, y por no poder «extinguirse la antigua Moneda interin que no se labre de la nueva de todas clases aquella porcion, que se considere precisa para el Comercio de estos Reynos, y comun uso de mis Vasallos», la pragmática contemplaba un plazo de dos años para culminar la transformación del numerario; una vez transcurrido ese período – la real piedad concedió sucesivas moratorias<sup>66</sup> – la moneda vieja valdría tan sólo el metal de su peso y ley, y estaría sujeta a los costos de amonedación (art. 15).

### 5. *Arte y dinero*

Si la guerra contra los ingleses trajo a las Españas los primeros experimentos de moneda-papel, la consideración de las virtudes regias nos ha permitido comprender el marco ideológico de las acuñaciones metálicas. Pero monedas y vales eran objetos físicos dotados de una determinada, sustancial forma; «con toda aquella perfeccion conveniente», según buscó Carlos III mediante su celebrada pragmática, el despliegue de las funciones jurídicas de tales medios financieros dependía enteramente de características formales, «manifestando la experiencia lo expuesta que se halla à su falsificacion la mayor parte de la Moneda de Plata, y Oro, y el cercen que padece toda la de una, y otra clase, por facilitar ambos perjuicios su irregular figura». Y ahí estuvo el cometido de la Real Academia.

Síntesis de facultades jurisdiccionales y de potestades domésticas, el “gobierno activo” del rey-padre educador fomentó con decisión la formación artística de los súbditos. Una de las bellas artes, tal vez la más modesta por su corta tradición, resultó sin embargo la más útil a la hora de

---

<sup>66</sup> Un año después, «no obstante la actividad con que se trabaja en mis Reales Casas de Moneda de Madrid, y Sevilla», el rey tuvo que admitir que «no es posible verificar el recogimiento de tanto Moneda de Oro, y Plata como hay de antiguos Cuños», prorrogando la operación dos años más (real cédula de 8 de agosto, 1773). Todavía en 1796 otra real cédula de 29 de febrero prorrogó otros dos años la circulación de los veintenes de oro «del cuño antiguo»: Aguirre (1799), p. 207. Hay que recordar aún que en las Canarias la unificación monetaria sólo comenzó con la pragmática de 20 de abril, 1776.

lanzar facsímiles de valor liberatorio en número ilimitado con garantías de autenticidad, y por eso

desde el establecimiento de la Academia se tuvo por preciso procurar los adelantamientos del Arte del Grabado, tanto en el uso del buril, y agua fuerte, como en la formación de sellos cuños y demas especies: así para la mas fácil propagacion de las producciones de las tres Artes, como para otros innumerables fines<sup>67</sup>.

Por ejemplo, la creación de nuevos instrumentos de pago: la calcografía en el caso de los vales, bellas estampas de estilo neoclásico fabricadas a bajo costo con un fabuloso nominal, pero también el difícil grabado de medallas, que permitió amonedar los metales – lográndose una identidad nunca antes conocida – con elegantes retratos del monarca y sus armas. «La señal mas segura de que un País está baxo un gobierno prudente, y feliz», había advertido Bielfeld, «es quando las bellas artes nacen en su seno». Para felicidad de todos, la prudencia del rey Carlos había puesto el arte al servicio del dinero.

### *Bibliografía*

- Aguilar Piñal, Francisco (1995), *Las guías de forasteros de Madrid en el siglo XVIII*, in «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», 35, pp. 451-474
- Aguirre, Severo (1799), *Prontuario... de... resoluciones reales no recopiladas*, II, tercera reimp. por Joseph Garriga, Madrid, Imprenta Real
- Anzano, Thomas (1768), *Discursos sobre los medios que pueden facilitar la restauracion de Aragon...*, En Zaragoza, en la Imprenta de Joseph Fort
- Apertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes...* (1752), Madrid, en casa de Antonio Marín

---

<sup>67</sup> *Distribucion de los premios concedidos...* (1755), p. 15.

- Bédât, Claude (1960), *El grabador general Tomás Francisco Prieto (1716-1782). Su influencia artística en la Casa de Moneda de Madrid*, in «Numisma», 10, pp. 107-136
- Bédât, Claude (1989), *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria – Real Academia de San Fernando
- Bielfeld, Jacob Friedrich (1767), *Instituciones políticas...*, I, trad. de Domingo de la Torre, Madrid, Impta. de don Gabriel Ramírez
- Bielfeld, Jacob Friedrich (1768), *Instituciones políticas...*, II, trad. de Domingo de la Torre, Madrid, Impta. de don Gabriel Ramírez
- Calvo y Caveno, Juan Francisco (1789), *Disertaciones sobre caballos...*, Zaragoza, Por la Viuda de Francisco Moreno
- Cano Borrego, Pedro Damián (2017), *La moneda castellana en España e Indias y su proyección internacional. De Carlos II a Carlos III*, Madrid, Universidad Complutense – tesis de Geografía e Historia (José M<sup>a</sup> de Francisco Olmos, dir.)
- Cardim, Pedro (2005), *Uma tradução portuguesa dos Económicos*, in «Philosophica», 26, pp. 308-328
- Cardoso, José Luis (2006), *El terremoto de Lisboa de 1755 y la política de regulación económica del Marqués de Pombal*, in «Historia y política», 16, pp. 209-236
- Carlos III. La Ilustración en las Imprentas oficiales, 1759-1788* (1788), Madrid, Boletín Oficial del Estado
- Carrete Parrondo, Juan (1979), *La Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios*, in «Cuadernos de Bibliofilia», 1 (julio), pp. 61-74
- Cátedra, Pedro M. (2014), *G. B. Bodoni al Conde de Floridablanca: sobre tipografía española*, Salamanca, Biblioteca Bodoni
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tres Cantos (Madrid), Istmo–Akal (rep. facs. 2001)
- Céspedes del Castillo, Guillermo (1988), *Economía y moneda en los reinos de Indias bajo Carlos III*, in *Carlos III y la Casa de la Moneda*, Ma-

- drid, Museo de la Casa de la Moneda – Ministerio de Economía y Hacienda, pp. 65-84
- Creixell Cabeza, Rosa M. (2016), *Muebles y enseres al servicio de la imagen: el teatro de la apariencia doméstica en la Cataluña del 1700*, in «Res mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos», 5, pp. 1-20
- d’Incerti, Vico (1959), *Le monete borboniche delle Due Sicilie*, in «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», 7, pp. 17-173
- Distribucion de los premios concedidos...por el Rey N.S. a los discípulos de las Tres Nobles Artes...* (1755), En Madrid, en la Oficina de D. Gabriel Ramírez
- Distribucion de los premios concedidos...* (1760), En Madrid, Gabriel Ramírez, impresor de la Academia
- Distribucion de los premios concedidos...* (1763), Madrid, Impta. de don Gabriel Ramírez
- Distribucion de los premios concedidos...* (1766), En Madrid, en la Imprenta de la Viuda de Eliseo Sanchez
- Distribucion de los premios concedidos...* (1769), Madrid, Imprenta de la Viuda de Eliseo Sanchez
- Enciso Recio, Luis Miguel (1963), *Los establecimientos industriales españoles en el siglo XVIII. La mantelería de la Coruña*, Madrid, Rialp
- Floridablanca, José Moñino, conde de (1787), *Instrucción reservada para la dirección de la Suprema Junta de Estado que creó este monarca*, Muriel, Andrés (ed.), *Gobierno del señor rey don Carlos III, o Instrucción reservada para la dirección de la Suprema Junta de Estado que creó este monarca*, Paris, Girard hermanos etc., 1838
- Floridablanca, José Moñino, conde de (1789), *Representación del Conde de Floridablanca al Rey sobre los sucesos ocurridos en los doce años de su ministerio* (San Lorenzo, 6 noviembre 1789), in *Obras póstumas del serenísimo Señor Conde de Floridablanca*, I, Tarragona, Imprenta de María de Canals Viuda, s/a
- Frigó, Daniela (1985), *Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nella tradizione dell'economica tra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni



- Gacto Sánchez, Marina (2013), *Ventura Rodríguez: la imagen del perfecto arquitecto en el siglo XVIII*, in Míguez, Víctor (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, Universitat Jaume I, pp. 1733-1746
- Gacto Sánchez, Marina (2015), *Poder y apariencia: la revalorización del arte del grabado en el siglo XVIII y su reflejo en la efigie del grabador*, in «Potestas. Religión, poder y monarquía», 8, pp. 265-281
- Gómez Ventavol, Cristina (2019), *Las onzas peluconas*, in *DM España*, 23 de enero, 2019, <https://www.revista-dm.com/website/2737/>
- Grossi, Paolo (1960), *Ricerche sulle obbligazioni pecuniarie nel diritto comune*, Milano, Giuffrè
- Instrucción para el nuevo empedrado, y limpieza de las calles de Madrid...* (1761), Madrid, Imprenta de Antonio Sanz
- Kipfer, Alexander (1991), *Historische Wertpapiere der spanischen königlichen und privaten Handelsgesellschaften des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Haag –Herchen
- La Real Calcografía de Madrid. Goya y sus contemporáneos* (1984), Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores
- Larruga, Eugenio (1794), *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España...*, XXXI, Madrid, por don Antonio de Espinosa
- López Vázquez, José Manuel B. (2013), *Officium regis, officium capitis et uni reddatur, o el correcto obrar del rey frente al soberbio del ministro a través de un retrato historiado de asunto metafórico de Goya: el conde Floridablanca del Banco de España*, in Míguez, Víctor (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, Universitat Jaume I, pp. 1627-1646
- Marín Perellón, José (1988), *Madrid: ¿Una ciudad para un rey?*, in *Equipo Madrid, Carlos III. Madrid y la Ilustración*, Madrid, Siglo XXI, pp. 125-149
- Martínez Salazar, Antonio (1764), *Colección de memorias y noticias del gobierno general, y político del Consejo...*, En Madrid, in la Oficina de don Antonio Sanz
- Navascués Palacio, Pedro (2005), *Breve noticia histórica de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, in *Estatutos y Re-*

- glamento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 11-29
- Palacio Atard, Vicente (1989), *Las ‘Nuevas Poblaciones’ andaluzas de Carlos III. Los españoles de la Ilustración*, Córdoba, Cajasur
- Petit, Carlos (2016), *Historia del Derecho Mercantil*, Madrid, Marcial Pons
- Petit, Carlos (2017), *Arte y Derecho Mercantil. Imagen y concepto de los títulos-valores en la España ilustrada*, Madrid, Marcial Pons
- Portela Sandoval, Francisco José (1990), *En torno al arte de la medalla o grabado en hueco en España: dos informes de José Esteban Lozano*, in «Anales de Historia del Arte», 2, pp. 179-192
- Pulido Bueno, Ildefonso (1994), *El Real Giro de España, proyecto de Banco Nacional*, Huelva, Artes gráficas andaluzas
- Reglamento de la fundacion, y establecimiento del Pio Monte, que se instituye para socorro de las viudas de Oficiales Militares* (1753), Napoles, en la Real Imprenta de Palacio
- Rico Linage, Raquel (ed.) (1988), *Carlos III. Textos jurídicos en la prensa oficial*, II, Madrid, Ministerio de Justicia («Documentación jurídica», 15, abril-septiembre 1988)
- Ruiz Trapero, María (2007), *La reforma monetaria de Felipe V: su importancia histórica*, in Galende Díaz, Juan Carlos, Javier de Santiago Fernández (dir.), *VI Jornadas científicas sobre documentación borbónica en España y América (1700-1868)*, Madrid, Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología – Universidad Complutense, pp. 383-402
- Rupérez Almajano, María Nieves (1997), *Tomás Francisco Prieto y la enseñanza del grabado en hueco en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII*, in «Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», 85, pp. 413-441
- Sánchez Cantón, Francisco J. (1952), *Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», 3, pp. 289-320
- Santiago Fernández, Javier de (2007), *Legislación y reforma monetaria en la España borbónica*, in Galende Díaz, Juan Carlos, Javier de Santiago

- Fernández (dir.), *VI Jornadas Científicas sobre Documentación Borbónica en España y América (1700-1868)*, Madrid, Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología – Universidad Complutense, pp. 403-436
- Seelaender, Airton L. Cerqueira-Leite (2003), *Polizei, Ökonomie und Gesetzgebungslehre*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann
- Serrera, Ramón (2015), *La introducción de la ‘moneda de busto’ en España e Indias*, in «Revista de Estudios Extremeños», 71, pp. 1973-1990
- Tord, Javier (1977), *Sociedad colonial y fiscalidad*, in «Apuntes. Revista de ciencias sociales», 7, pp. 3-28
- Torres, Julio (1991), *Tomás Francisco Prieto. Su vida y su obra*, in *Libros de un grabador del siglo XVIII*, Madrid, Museo de la Casa de la Moneda, pp. 15-37
- Torres Sánchez, Rafael (2013), *El precio de la guerra. El Estado fiscal-militar de Carlos III (1779-1783)*, Madrid, Marcial Pons
- Villa-Lopez, Jaime (1795), *Pensamientos escogidos de las maximas filosoficas de Federico II, actual rey de Prusia, entresacados del espíritu de los Monarcas Filósofos, y puestos en castellano por...*, Madrid, Imprenta Real
- Villena, Elvira (2004), *El arte de la medalla en la España ilustrada*, Madrid, Centro cultural Conde Duque

Un tableau juridique de la nature :  
Le discours juridique ou l'esthétique de la vérité.  
Un exemple au cœur du 19<sup>e</sup> siècle français.

Nader Hakim

L'objet de ces quelques mots n'est pas de revenir sur l'immense thème des rapports entre droit et nature. La littérature sur le sujet est abondante et les opinions des juristes sont multiples et souvent contradictoires. Reste que l'on ne cesse d'être surpris en lisant les œuvres du passé comme du présent. Aussi peut-on proposer aux lecteurs de cette toute nouvelle revue une modeste et courte excursion dans le monde merveilleux du discours des juristes, un voyage immobile dans les contrées du juridique. Notre destination est la pensée juridique française du 19<sup>e</sup> siècle, ce lieu d'un classicisme bourgeois que l'on croit mort, mais qui ne cesse en réalité de peupler encore et toujours les textes juridiques et donc la culture des juristes d'aujourd'hui. Une pensée qui est le berceau d'un droit maîtrisé par un État qui gouverne ses populations et régule les relations sociales. Une pensée confiante dans ses capacités à appréhender le monde et donc résolument moderne en ce qu'elle croit à la possibilité d'une maîtrise scientifique parfaite, à la prévision et au contrôle, au règne de la raison et de la volonté.

Que cherchons-nous en particulier? Une fois arrivé à destination, les livres ouverts devant nous, dans la perspective d'un droit étudié comme une littérature<sup>1</sup>, nous tentons de comprendre de quelle nature parlent les textes, nous essayons de reconstituer les cohérences supposées et les idées sous-jacentes, les trames et les schémas explicatifs.

Or, ce que le lecteur attentif peut remarquer est la composition, par ces juristes, d'un véritable tableau juridique de la nature. Cette toile de

---

<sup>1</sup> Il s'agit d'une étude d'histoire de la pensée juridique qui prend le discours des juristes au sérieux et qui considère que le droit est une littérature singulière. Sur cette approche, marginale au sein du mouvement *Law and Literature* et qu'il ne pas confondre avec le droit vu par la littérature, cf. Kasirer (dir.) (2013) ; Normand (2017), pp. 425-456.

fond des droits, conventions, actes et procédures est constituée non seulement de normes mais également d'objets et de données qui sont prétendument naturels. Les juristes ne parlent pas que de droit, ils peuplent leurs discours de bien d'autres choses qui relèvent de leur environnement et de leur culture. Aussi s'agit-il bien d'un tableau juridique qui nous montre la nature telle que les juristes la représentent dans leurs discours.

Pour être bien clair, il faut relever que dans un schéma romano-canonique devenu romano-bourgeois<sup>2</sup>, les juristes pensent le droit comme une interaction entre des personnes et des objets et, bien-sûr, entre les personnes entre-elles. Ces personnages, comme les choses, sont des êtres de nature au sens où l'objectif du droit est bien de résoudre des conflits et donc produire des conséquences sur le monde physico-chimique. Il y a bien, au départ, des acteurs de chair et de sang, des êtres biologiques, et il y a des choses qui appartiennent au monde biologique, chimique et physique. Très vite cependant, ces êtres deviennent des personnes et les choses deviennent des biens car ils entrent tous dans des catégories juridiques et nous passons, presque aussitôt, du monde physico-chimique aux abstractions de la raison juridique. Dans un geste que la philosophie grecque a transmis aux juristes romains puis à l'Occident, le droit opère par taxinomie puis par une montée en généralité qui permet l'apparition des normes et des sanctions qui les caractérisent.

Dans ses textes, le juriste peint ainsi un univers tout mental qu'il peuple d'objets et de personnages. Il compose un tableau purement intellectuel qui est pourtant le seul théâtre du raisonnement juridique. Celui-ci prend place dans cet espace clos, coupé du monde par le jeu des qualifications et de la taxinomie qui oblige les juristes à sortir du monde pour entrer dans un univers intellectuel qui devient un grand échafaudage des normes. Le formalisme et le langage font le reste. Aussi peut-on dire que le droit n'est pas naturel au sens où il est le produit de l'activité et de l'intellect des Hommes dans l'histoire<sup>3</sup>. S'il y a – peut-être – un droit naturel, autre que le droit positif, on conviendra qu'il ne peut exister qu'en

---

<sup>2</sup> On se reportera, bien entendu, aux travaux de Schiavone (2008).

<sup>3</sup> Cf. notamment Halpérin (2010), pp. 295-313.

prenant une forme intellectuelle et qu'il est au moins pour une part essentielle un acte de langage humain.

Sans vouloir aller plus avant dans ces débats qui restent vifs et ouverts<sup>4</sup>, on peut donc admettre que l'on trouve dans le discours juridique un ensemble d'éléments qui ne sont pas tous des normes et qui sont qualifiés de « naturels ». L'auteur d'un texte juridique mêle, inextricablement, nature et droit, pour élaborer son dire vrai, pour convaincre que ce qu'il dit est juridique, au sens où son raisonnement est juridiquement et socialement juste. Le lecteur, lui-même le plus souvent juriste, destinataire principal et autorisé de la littérature juridique<sup>5</sup>, interprète et complète ce qui fera le sens du texte. L'objet même du discours et de la dogmatique juridique<sup>6</sup> est bien de produire en fin de compte une vérité.

Plus particulièrement, l'enjeu est d'édifier une esthétique de la vérité que l'œil du juriste reconnaîtra car elle correspondra aux canons admis et transmis à son époque<sup>7</sup>. Ici le rôle de l'éducation juridique est essentiel car on observe aisément que le discours juridique correspond à une série d'attendus et de prérequis qui forment la dogmatique juridique<sup>8</sup>. La forme du texte, son langage et son vocabulaire comme sa présentation matérielle, texte et paratexte doivent coïncider avec une normalité qui est aussi une forme particulière. Parler de droit revient ainsi à respecter

---

<sup>4</sup> Dans une immense bibliographie, cf. deux approches différentes et stimulantes : Irti (2013) ; Stolleis (2014), pp. 137-149.

<sup>5</sup> La littérature juridique produite par les juristes s'adresse, spécialement en France, principalement aux juristes eux-mêmes. Cela ne signifie nullement qu'il n'existe pas une littérature relative au droit ouverte aux non-juristes. Sur ce point, cf. Guerlain/Hakim (dir.) (2019) ; Guerlain/Hakim (2018), pp. 211-252.

<sup>6</sup> Sur ce point, on pourra se reporter à notre étude, Hakim (2011), pp. 71-83.

<sup>7</sup> Pour une approche des formes littéraires des juristes, outre les références de la note 1, cf. notre étude, Hakim (2014), pp. 171-187 ainsi que, dans un registre différent, Teissier-Ensminger (2015).

<sup>8</sup> Notons que nous parlons bien ici du discours des juristes et non des normes elles-mêmes qui relèvent d'une esthétique connexe à celle des textes écrits par les juristes. Sur l'esthétique des normes, cf. Teissier-Ensminger (1999) ainsi que (2004). De plus, notre propos ne porte pas sur le rôle que peut jouer le droit dans le jugement esthétique. Sur ce point, cf. notamment Makowiak (2004).

des règles souvent informelles mais bien réelles que chaque contexte fixe tout en prétendant qu'il s'agit de canons universels et atemporels<sup>9</sup>.

S'offre ainsi à nous, en lisant les œuvres de ces juristes, praticiens et/ou professeurs, un tableau répondant à une esthétique particulière. La beauté/véracité de ce qu'il nous dépeint tiendra dans sa capacité à produire un discours à propos duquel nul juriste n'hésitera à dire qu'il s'agit bien du « Droit », le seul et unique qu'il est capable de reconnaître parce qu'il mobilise non seulement les textes primaires de ce qu'il considère comme étant des normes (constitutions, lois, décrets, décisions de jurisprudence, etc...) mais aussi, et c'est là un angle trop souvent aveugle, des références (textes secondaires souvent issus de la doctrine juridique par le jeu de l'intertextualité et de la transtextualité) et des lieux communs et des évidences qui sont également autant de vérités du discours. Or, c'est là justement que se trouve la nature.

Le tableau juridique de la nature que peint notre juriste n'est donc pas qu'un simple décor destiné à faire joli. L'esthétique dont nous parlons n'est pas celle-ci. Elle est le jeu d'ombres et de lumières ou, autrement dit, le jeu des contraires, la conjonction de l'arrière-plan théâtrale et des évidences admises qui établissent, avec les normes, la vérité de son discours. Il faut donc qu'à l'esthétique des normes réponde celle du monde dans lequel elles prennent place. C'est là la condition pour que l'ensemble du discours produise son effet esthétique de vérité. Pour le dire autrement, le juriste véhicule les lieux communs de son époque et il ne saurait être question de faire de lui un démiurge isolé ou totalement indépendant. Il est bien le produit de son temps et de sa formation professionnelle et, à ce titre, il construit son discours avec ce qu'il tient pour vrai conformément à son époque et à son groupe social de tel ou tel lieu. Son discours est bien singulier, singularité que l'on peut appeler une œuvre, éventuellement dotée de son esthétique propre, mais son texte doit être compris comme une production intellectuelle inscrite dans un temps et un lieu précis.

Pour ne prendre qu'un exemple, lire Charles Demolombe (1804-1887), célèbre professeur de droit civil à Caen, en Normandie, nous donne à voir un

---

<sup>9</sup> Cf. Audren/Halpérin (2013), notamment pp. 59-110.

tableau dans lequel la nature tient une place non négligeable et tout à fait symptomatique du discours juridique de son temps<sup>10</sup>. Dès l'abord, en effet, le lecteur rencontre la nature très fréquemment à la lecture du fameux *Cours de Code Napoléon*. Elle semble constituée de

tout ce qui existe, non-seulement les objets qui peuvent devenir la propriété de l'homme, mais même tout ce qui, dans la nature, échappe à cette appropriation exclusive<sup>11</sup>.

La nature est ainsi opposée à l'activité de l'homme, elle forme le décor des actions ou le paysage au sein duquel le droit se joue.

Cependant, loin d'être une référence objective au seul monde physico-chimique, la nature est mobilisée pour intégrer au discours non seulement la vie biologique ou les forces physiques mais également les essences et les valeurs. Est alors naturel ce que l'auteur, en l'occurrence Charles Demolombe dans notre exemple, déclare comme tel. On pourrait croire que la nature est cette chose extérieure à la volonté humaine et qui s'impose à tous, objectivement, mais il n'en est rien.

Certes on rencontre bien cette force mystérieuse et irrésistible, cette force majeure considérée comme un « empire inévitable » de la nature<sup>12</sup>. Certes le bien corporel ou les biens immeubles ou encore l'homme et la femme ont en effet des propriétés physiques indéniables. Les choses et les personnes, objet du discours du juriste existent bel et bien. En réalité, on

---

<sup>10</sup> Sur Demolombe, cf. également nos études, Hakim (2020), pp. 297-308 ; (2019), pp. 89-108 ; (2017).

<sup>11</sup> Demolombe (1861a), n° 9.

<sup>12</sup> Pour un exemple significatif relatif aux alluvions : « Comme si les fleuves et les rivières avaient besoin de la permission du législateur, pour rouler leurs eaux au gré des mystérieux et irrésistibles mouvements qui les entraînent ! Comme si cet empire, ou comme on dit encore, cet *absolutisme* des eaux courantes n'était pas l'œuvre de la nature elle-même, empire inévitable, dont le législateur chercherait en vain à les déposséder, et dont la seule prétention peut être de régler le plus équitablement possible des conséquences. Il faut donc reconnaître qu'il y a là une force majeure, une force souvent capricieuse et aveugle sans doute, dont les lois ne peuvent pas toujours redresser les torts ni réparer les injustices » Demolombe (1861b), n° 5.



constate aisément que le droit et les juristes choisissent au sein de ce qui est objectivement « naturel » ou physico-chimique, ce qu'ils qualifieront de « nature ». En quelque sorte, le droit a le dernier mot car il choisit parmi les contraintes de la nature celles qu'il veut admettre et le cas échéant étendre, et celles qu'il ignore tout simplement<sup>13</sup>.

Ainsi une chose qui ne peut se mouvoir peut devenir un meuble et une chose qui bouge peut devenir un immeuble. Un mort peut être considéré comme vivant et un vivant comme mort. Un enfant peut avoir pour père un autre que celui que la biologie désigne pourtant. La liste est ici trop connue et trop longue pour être reprise. Demolombe le dit d'ailleurs expressément à propos des biens meubles et immeubles:

Cette différence naturelle, qui existe entre les meubles, dont les uns peuvent changer de place par une force qui leur est propre, et dont les autres ne peuvent être transportés d'un lieu à un autre que par l'impulsion d'une force étrangère, cette différence naturelle, disons-nous, n'est en droit, d'aucune importance, et ne produit pas d'ailleurs, entre les uns et les autres, de différences légales<sup>14</sup>.

Ce qui importe *in fine* est que c'est le verbe ou la palette du juriste qui compose les formes du monde qu'il peint. Par sa technique propre, le juriste plie la nature et soumet le monde à ses objectifs. Les objets du décor ne sont plus « naturels » mais bel et bien juridiques, et les fictions engendrent pleinement leurs effets avec plus de force que toute réalité. Seules donc les formes

---

<sup>13</sup> Cf. spécialement Thomas (1988), pp. 27-48 et (2011). Ce dernier écrit : « Loin de fonder des normes, la nature, selon les juristes des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles, prépare seulement le terrain pour les étendre en dehors des lois. Loin d'aider à penser les interdits, elle est mise au service de leur extension. Si l'on considère à l'inverse que le droit de Justinien stigmatise les crimes « contre nature », et qu'en général les Pères de l'Église postulent une équivalence entre Loi divine révélée et droit naturel inscrit dans le cœur des hommes, selon la formulation paulienne de la loi morale universelle, il devient indispensable de prêter attention à cette originalité de l'éthique romaine du droit. Il n'est pas, selon cette éthique, d'autre source du droit que les lois et les mores de la cité. » et il peut conclure qu'en réalité, « la nature est destituée », car c'est « dans le droit [que] s'inscrit la nature » (pp. 25-26).

<sup>14</sup> Demolombe (1861a), n° 393.

dessinées comptent effectivement et la substance s'évapore sauf à être à son tour un argument juridique. Demolombe est en l'occurrence explicite:

Nous avons déjà dit que ce mot : *substance*, toujours métaphysique et obscur d'ailleurs, quelque part qu'on le rencontre, a pour nous, dans la langue du droit, une signification spéciale. En philosophie, en physique, on entend par *substance* l'essence inconnue, cachée sous les qualités, sous les modes [...] Pour nous, en effet, jurisconsultes, la substance, c'est l'ensemble des qualités essentiellement constitutives des corps, de ces qualités, qui font que les choses ont une certaine forme et un certain nom<sup>15</sup>.

Ici, contrairement sans doute aux juristes romains, la nature christianisée devient création divine et c'est alors qu'elle est pleinement assimilée aux essences et aux valeurs. La nature des juristes s'éloigne encore un peu plus du monde sublunaire, physique et métaphysique se mêle inextricablement. Tel comportement devient naturel alors que tel autre est contre-nature, le bon père de famille incarne ce qu'il est normal ou « naturel » de faire ou de ne pas faire sans égard envers ce que peut pourtant nous apprendre par ailleurs l'observation, les sciences de la « nature », la médecine ou encore la sociologie et l'anthropologie. Les fictions, essentielles, sont aussi réelles que les choses environnantes ou la biologie. Comme l'écrivait Yan Thomas, « les objets du droit ne sont que des objets sociaux »<sup>16</sup>. C'est alors un nouveau décor composé de lieux communs qui peuple le tableau dans lequel s'insère l'activité proprement juridique. Est juridique non seulement la norme mais également le cadre dans lequel elle s'insère. Le décor se confond avec le scénario - les actions - et les acteurs eux-mêmes sont des êtres artificiels. La relativité du discours s'efface pour faire place aux certitudes d'un droit créé par l'assemblage hétéroclite de règles venant à la fois d'un *corpus* de normes mais également de vérités considérées comme invariables car naturelles. La nature fonde alors l'esthétique d'un discours composé de purs artefacts considérés et

---

<sup>15</sup> Demolombe (1861b), n° 222.

<sup>16</sup> Thomas (1999), pp. 13-15.

mobilisés comme des réalités intangibles et universelles ou, du moins, à vocation universelle.

Ainsi donc, au cœur du discours de Demolombe, comme de nombreux autres membres de la doctrine française et sans doute ailleurs, la nature trône à la fois au centre et à la périphérie du tableau du droit, elle est à la fois un fondement et une justification. *A priori* simple élément du décor, elle ne se contente nullement de peupler le droit d'objets et de contraintes diverses et variées externes à l'Homme. Elle est un artefact mobilisé pour justifier et légitimer les choix des Hommes. Il s'agit donc bel et bien d'une nature pleinement anthropisée<sup>17</sup>, devenue sociale, humaine, voire trop humaine, asservie à l'utilité et à nos désirs insatiables. Loin du monde physico-chimique, elle est ce que l'homme en dit dans une perspective nominaliste et il n'y a même plus d'opposition entre nature et culture car tout est devenu, de fait, culturel<sup>18</sup>. Où que l'on regarde, la main de l'*homo juridicus* a façonné la réalité et la nature, donnée observable, disparaît presque totalement. Comme dans une peinture romantique, elle n'est que l'expression d'un besoin, d'un état d'âme, de sentiments ou d'idées. Les arbres ne sont plus des arbres et le temps peut être suspendu, seules peut-être la gravité et quelques lois physiques évidentes continuent leur œuvre dans le monde du droit. La nature, en quelque sorte, n'existe plus en tant que telle mais apparaît sous la forme voulue par l'auteur du discours. Elle devient un sujet auquel le littérateur prête des intentions et des fins. Ses couleurs et ses formes sont des inventions qui répondent à la volonté du juriste-démiurge qui se joue habilement de ses forces et de ses mécanismes. Comme un peintre, le juriste donne forme à un univers mental qu'il esthétise et rend vrai par un tour de passe-passe digne du meilleur des artistes. Sans renoncer à l'esthétique ou à la poésie du discours juridique, gardons-nous donc de prendre la représentation juridique de la nature ce qu'elle n'est pas et n'oublions pas que le monde physico-

---

<sup>17</sup> Sur cette question, cf. spécialement Larrère C./Larrère R. (2009).

<sup>18</sup> Il faut noter ici que justement la modernité est fondée sur une séparation entre nature et culture et que le droit vient peut-être jouer un rôle décisif dans la domination par l'homme de la nature. Plus largement, cf. Descola (2005).

chimique fait bien plus que nous entourer car il nous englobe et détermine nos vies.

### *Bibliographie*

- Audren, Frédéric, Jean-Louis Halpérin (2013), *La culture juridique française. Entre mythes et réalités (XIXe-XXe siècles)*, Paris, CNRS Editions
- Demolombe, Charles (1861a), *Cours de Code Napoléon, Traité de la distinction des biens; de la propriété; de l'usufruit, de l'usage et de l'habitation*, IX, Paris, A. Durand et L. Hachette et Cie
- Demolombe, Charles (1861b), *Cours de Code Napoléon, Traité de la distinction des biens; de la propriété; de l'usufruit, de l'usage et de l'habitation*, X, Paris, A. Durand et L. Hachette et Cie
- Descola, Philippe (2005), *Par delà nature et culture*, Paris, Gallimard
- Guerlain, Laetitia, Nader Hakim (2018), *Acquiring Legal Literacy by Reading: Popular Legal Literature in Nineteenth Century France*, in Korpiola, Mia (ed.), *Legal Literacy in Premoderne European Societies*, London, Palgrave Macmillan, pp. 211-252
- Guerlain, Laetitia, Nader Hakim (dir.) (2019), *Littératures populaires du droit. Le droit à la portée de tous*, Paris, LGDJ
- Hakim, Nader (2011), *Droit privé et courant critique: le poids de la dogmatique juridique*, in Dupré de Boulois, Xavier, Martine Kaluszynski (dir.), *Le droit en révolution(s). Regards sur la critique du droit des années 1970 à nos jours*, Paris, LGDJ-Lextenso, pp. 71-83
- Hakim, Nader (2013), *Droit privé et courant critique: le poids de la dogmatique juridique*, in «Historia et Ius. Rivista di storia giuridica dell'età medievale e moderna», 3, paper 14, [www.historiaetius.eu](http://www.historiaetius.eu)
- Hakim, Nader (2014), *L'essai dans la littérature juridique française du XIXe siècle*, in Glaudes, Pierre, Boris Lyon-Caen (dir.), *Essai et essayisme en France au XIXe siècle*, Paris, Garnier, pp. 171-187
- Hakim, Nader (2017), *Continuità o rottura nella storia del pensiero giuridico? Esegesi, transtestualità e positivismo legalistico del Cours de Code Napoléon di Charles Demolombe*, in «Historia et Ius. Rivista di storia

- giuridica dell'età medievale e moderna», 12, paper 2, [www.historiaetius.eu](http://www.historiaetius.eu)
- Hakim, Nader (2019), *Charles Demolombe y la invención jurídica de la naturaleza*, in «Revista de Derecho Privado», VI, 15, pp. 89-108
- Hakim, Nader (2020), *L'invention juridique de la nature. Demolombe et la 'nature des choses'*, in Aa. Vv., *Des racines du Droit & des contentieux. Mélanges offerts à Jean-Louis Mestre*, Poitiers, Editions L'Épitoge, pp. 297-308
- Halpérin, Jean-Louis (2010), *Le droit et ses histoires*, in «Droit et société», 75, 2, pp. 295-313
- Irti, Natalino (2013), *L'uso giuridico della natura*, Roma-Bari, Laterza
- Kasirer, Nicholas (dir.) (2013), *Le droit civil, avant tout un style?*, Montréal, Les Éditions Thémis
- Larrère, Catherine, Raphaël Larrère (2009), *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Flammarion
- Makowiak, Jessica (2004), *Esthétique et droit*, Paris, LGDJ
- Normand, Sylvio (2017), *Quelques observations sur la poétique de la doctrine*, in «Les Cahiers de Droit», 58, 3, pp. 425-456
- Schiavone, Aldo (2008), *Ius. L'invention du droit en Occident*, Paris, Belin
- Stolleis, Michael (2014), *Natargesetz und Naturrecht – Zwei Abkömmlinge der wissenschaftlichen Revolution des 17. und 18. Jahrhunderts*, in Armgardt, Matthias, Tilman Repgen (hrsg.), *Naturrecht in Antike und früher Neuzeit. Symposium aus Anlass des 75. Geburtstages von Klaus Luig*, Tübingen, Mohr Siebeck, pp. 137-149, traductions françaises à paraître dans *Clio&Themis, La nature comme norme*, 2021
- Teissier-Ensminger, Anne (1999), *La beauté du droit*, Paris, Descartes et Cie
- Teissier-Ensminger, Anne (2004), *La fortune esthétique du Code civil des Français*, Paris, La Mémoire du droit
- Teissier-Ensminger, Anne (2015), *Fabuleuse juridicité: sur la littéralisation des genres juridiques*, Paris, Garnier
- Thomas, Yan (1988), *L'institution juridique de la nature. Remarques sur la casuistique du droit naturel à Rome*, in «Revue d'histoire des Facultés de droit et de la science juridique», 6, pp. 27-48

Thomas, Yan (1999), *Présentation*, in «Enquête», 7, pp. 13-15

Thomas, Yan (2011), *Les opérations du droit*, Paris, Hautes études,  
EHESS, Gallimard et Seuil



«I just want to talk».

Su un vecchio film di Sidney Lumet

Mario Barenghi

SOMMARIO: 1. Il processo come macchina narrativa. – 2. Dramma in camera di consiglio. – 3. Un tempo per parlare.

### 1. *Il processo come macchina narrativa*

Un dato largamente acquisito dalla teoria letteraria, e del resto palese anche a una riflessione superficiale, è che ci sono immagini e stagioni dell'esperienza umana narrativamente più fertili di altre. I viaggi e la guerra, più del lavoro o della malattia; la giovinezza e la morte, più della nascita o della vecchiaia; l'amore, più di ogni altra cosa<sup>1</sup>. Analogamente, ci sono attività dove i racconti fioriscono più volentieri. Un esempio tipico è lo sport: il pugilato è meno popolare del calcio, ma come tema di storie lo surclassa. Lo stesso vale per le professioni: come personaggio letterario, il poliziotto o l'avvocato rendono molto più dell'ingegnere o del geometra (a tacere dell'esploratore, della spia, del ladro). Lo sapeva bene Primo Levi, che, nel metter mano alle sue «storie di chimica militante», si lamentava che il pubblico «sapesse tutto di come vive il medico, la prostituta, il marinaio, l'assassino, la contessa, l'antico romano, il congiurato e il polinesiano, e nulla di come

---

<sup>1</sup>In età contemporanea il primo a mettere a fuoco la questione, e a presentarla in termini di analisi comparativa tra le due specie di «Homo Sapiens» e «Homo Fictus», è stato Edward Morgan Forster, nelle Clark Lectures di Cambridge da cui è sortito il volume *Aspects of the Novel*, 1927. Particolarmente gustose le considerazioni sulla rappresentazione della nascita: i personaggi letterari vengono al mondo un po' come dei pacchi postali. «Di solito, quando un neonato arriva in un romanzo, ha l'aria d'esser stato impostato e consegnato al destinatario: uno dei personaggi più anziani si reca a ritirarlo e lo mostra al lettore, dopo di che generalmente lo si mette in ghiacciaia fino a che non sia capace di parlare o di partecipare in altro modo all'azione» in Forster (1968), p. 62.



viviamo noi trasmutatori di materia»<sup>2</sup>. Quella scommessa, Levi ha saputo vincerla alla grande; ma non si può dire che dopo *Il sistema periodico* la condizione del chimico abbia poi ispirato *exploits* letterari paragonabili, mentre in altri campi l'abbondanza della produzione ha continuato ad alimentare generi o sottogeneri narrativi piuttosto ben definiti. In testa, senza dubbio, quello che nella cultura italiana è chiamato "giallo": il romanzo poliziesco, la *detective fiction*. D'altro canto, su un piano storico più generale si potrebbe sostenere perfino che il tema dell'investigazione ha eroso buona parte dello spazio che nella tradizione narrativa premoderna era occupato dal combattimento. Effetti secondari dell'urbanizzazione e della sovrappopolazione: in un contesto dove il potere si identifica più con il possesso di ricchezza che non con il controllo territoriale, il Conflitto – sia esso presentato o no come scontro fra Bene e Male – si annida volentieri fra le pieghe del consorzio sociale, anziché esercitarsi sui campi di battaglia, configurandosi quindi in termini di indagini su un crimine, anziché di azioni militari, o eventi comunque legati alla guerra<sup>3</sup>.

Nel *mare magnum* delle storie d'investigazione appare ben riconoscibile la variante della narrazione giudiziaria, che sposta l'accento dalla ricerca della soluzione di un enigma – di norma, un delitto misterioso – alla dimostrazione della colpevolezza di un imputato. I modelli del genere, fatalmente, vengono da Oltreoceano. Tutti conoscono i maestri del *legal thriller*, come John Grisham, Scott Turow, Harper Lee; lo scrittore più

---

<sup>2</sup> Levi (2016), p. 1010.

<sup>3</sup> Presentando il *Kriminalroman* come versione borghese della narrativa d'avventura, Ulrich Schulz-Buschhaus ha parlato di «sostituzione»: Schulz-Buschhaus (1999), pp. 153-170. Per quanto riguarda il successo contemporaneo delle storie di investigazione, un fenomeno sintomatico è la ricerca, nelle serie televisive, di protagonisti alternativi alla figura del *detective* vero e proprio, su cui s'è accumulata nei decenni una massa ingente di modelli e di stereotipi. Di qui personaggi di nuovo conio, come la criminologa (*Profilage*, Francia, serie iniziata nel 2009) o il medico legale (*Body of Proof*, USA 2011-13; *Forever*, 2014-15); in quest'ultimo caso, con ibridazione fra il giallo e l'altro fortunatissimo filone del *medical drama*. Sulla fortuna della narrativa seriale, Spinazzola (2017).

noto, in Italia, è forse Gianrico Carofiglio. Certo, la differenza dei sistemi giudiziari non è senza conseguenze sulla rappresentazione letteraria. L'avvocato più famoso della letteratura americana è Perry Mason, inventato negli anni Trenta del secolo scorso da Erle Stanley Gardner; da noi è ancora, fatalmente, l'Azzecagarbugli. Divario analogo si registra nel cinema: se pensiamo ai *court-room movies* americani ci sovengono personaggi valorosi e intrepidi, eroi dell'arringa, come qualcuno ha detto: Gregory Peck nel *Buio oltre la siepe* di Robert Mulligan (*To Kill a Mockingbird*, 1962), Paul Newman nel *Verdetto* di Sidney Lumet (*The Verdict*, 1982), Tom Cruise in *Codice d'onore* di Rob Reiner (*A Few Good Men*, 1992). Nei film italiani prevalgono invece figure alquanto più dimesse e prosaiche, preferibilmente comiche, non di rado pusillanimi o opportuniste; anche se, beninteso, ogni generalizzazione è impropria<sup>4</sup>.

Una ricognizione sia pure sommaria di queste plaghe narrative, fra cinema e romanzo, fra *legal thriller* e dramma giudiziario, non rientra fra i propositi del presente intervento. Vorrei però sottolineare la funzionalità del processo in quanto macchina per costruire racconti, a cominciare dall'etimologia: la narrazione è per definizione "avanzamento" (*pro+cēdo*), percorso, successione di atti, eventi, fenomeni. I soggetti coinvolti formano un esagono meravigliosamente asimmetrico: l'imputato, la vittima, l'accusatore, il difensore, il testimone, il giudice. Sei funzioni, o se preferite sei ruoli attanziali<sup>5</sup>, ciascuno dei quali può essere ri-

---

<sup>4</sup> Il 9 ottobre 2008 la Fondazione Forense Bolognese ha organizzato un incontro dal titolo *Scene da una professione. L'immagine dell'avvocato nella cinematografia italiana*, in cui è stata presentata un'istruttiva antologia di episodi filmici centrati sulla figura di un legale. Le 12 scene erano tratte da *Altri tempi* di Alessandro Blasetti (con Vittorio De Sica, 1952), *Hanno rubato un tram* di Aldo Fabrizi (1954), *Un giorno in pretura* di Steno (con Alberto Sordi, 1954), *Buonanotte... avvocato!* di Giorgio Bianchi (di nuovo con Sordi, 1955), *La cambiale* di Camillo Mastrocinque (con Totò, 1959), *I mostri* di Dino Risi (1963), *Fatti di gente perbene* di Mauro Bolognini (con Giancarlo Giannini, 1974), *L'avvocato della mala* di Alberto Marras (1977), *Musica per vecchi animali* di Stefano Benni e Umberto Angelucci (1989), *L'avvocato Porta* (serie TV con Gigi Proietti, 1997), *E allora mambo!* di Lucio Pellegrini (1999), *Cavedagne* di Bernardo Bolognesi e Francesco Marini (2003).

<sup>5</sup> L'espressione non pretende di attenersi a un'accezione di «attante» (*actant*) strettamente conforme all'ortodossia greimasiana del termine, come si può facilmente verifi-

coperto da più di un soggetto: i testimoni sono tipicamente più d'uno, più d'uno sono a volte gli imputati, e il ruolo giudicante tocca spesso a una giuria collettiva. Inutile dire che nell'amplissimo ventaglio di possibilità contemplate da questo schema narrativo rientrano anche gli scambi di ruolo (meglio se inattesi): un testimone può rivelarsi il vero mandante del delitto, le posizioni di imputato e vittima possono idealmente invertirsi, il responsabile di un reato minore può offrire la chiave per scoprire ben più drammatici crimini, e così via. Importante è che l'accesso alla parola sia di norma diversificato a seconda dei ruoli. Della vittima, figura di assenza, possono essere solo rievocati discorsi passati; la giuria è tenuta al silenzio durante tutto il dibattimento; imputato e testimoni possono essere più o meno loquaci secondo convenienza e indole. Parlare è invece prerogativa e principale arma di accusatore e difensore, entrambi chiamati a esercitare al meglio le proprie virtù oratorie.

L'archetipo sottostante è ovviamente quello dello scontro, anzi, del duello, che emerge con particolare chiarezza nel modello processuale accusatorio (*adversarial system*), tipico del mondo anglosassone. Un duello di parole, per raggiungere l'obiettivo: persuadere della propria tesi colui o coloro che dovranno emettere un verdetto. In verità, il tratto distintivo del dramma giudiziario è la peculiare *contrainte* del procedimento penale: una volta esposti i fatti, formulate le accuse, esibite le prove, escussi i testimoni, una volta che il pubblico ministero ha tenuto la sua requisitoria e l'avvocato difensore la sua arringa, la giuria ha il compito di decidere della colpevolezza o dell'innocenza dell'imputato. Qui vale la pena di rilevare un dato storico contrastivo. Nell'evoluzione del romanzo ottocentesco – e ora mi riferisco al livello dell'alta letteratura, della letteratura di ricerca – hanno trovato sempre maggiore spazio i finali aperti, non risolutivi, ambigui o interlocutori: come avviene, ad esempio, negli *Ambasciatori* di Henry James, che si chiudono su un dialogo apparentemente poco significativo<sup>6</sup>. E il fenomeno non ha mancato di investire la

---

care: Greimas/Courtés (1979), *ad vocem*. Più pertinente il riferimento al modello di Propp (1966).

<sup>6</sup> «“It isn't so much your BEING 'right' – it's your horrible sharp eye for what

stessa narrativa di argomento poliziesco, come ben sanno i lettori di Carlo Emilio Gadda, di Leonardo Sciascia, di Friedrich Dürrenmatt<sup>7</sup>. Per converso, nella produzione rivolta a un pubblico più esteso, o comunque destinata in prima (anche se non esclusiva) istanza all'intrattenimento, hanno avuto larga fortuna le forme legate a un esito ben definito. L'assassino si trova o non si trova; l'imputato è innocente o colpevole. *Guilty, not guilty*. Ma sì, *tertium datur*, in teoria e anche nella pratica: ad esempio, giuria non unanime, il giudizio è annullato (*mistrial*), il processo è da rifare. Ma sono le eccezioni che confermano la regola. Gran parte della forza del genere sta nel vincolo della decisione, nell'attesa del momento della verità – e sia pure solo di una verità giudiziaria, che non è detto collimi con la verità dei fatti o la verità morale (ammesso e non concesso che esse esistano, e che siano riconoscibili).

## 2. *Dramma in camera di consiglio*

Ciò premesso, le note che seguono sono dedicate a un film di argomento giudiziario, un film famoso, il primo di Sidney Lumet: *12 Angry Men* – letteralmente, *Dodici uomini in collera* – uscito nel 1957 e distribuito in Italia con il più compassato titolo *La parola ai giurati*<sup>8</sup>. Preciso subito

---

makes you so”. // “Oh but you’re just as bad yourself. You can’t resist me when I point that out”. // She sighed it at last all comically, all tragically, away. “I can’t indeed resist you”. // “Then there we are!” said Strether»: James (2008). La casistica è ovviamente assai ampia. Fra i casi più singolari si possono segnalare *Uno, nessuno e centomila* di Luigi Pirandello, che a dispetto del titolo del capitolo finale (*Non conclude*) ha una conclusione molto netta, e *Ulysses* di James Joyce, troncato addirittura a metà d’una frase, che peraltro costituisce lo spezzone mancante dell’incipit.

<sup>7</sup> Paradossalmente, in romanzi come *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* (1957) o *La cognizione del dolore* (1963) la compiutezza artistica è garantita (anziché inficiata) proprio dalla mancata chiusura dell’intreccio poliziesco. Sul piano storico, fondamentale è stato *Das Versprechen. Requiem für das Kriminalroman* (1957): «un fatto non può “tornare” come torna un conto, perché noi non conosciamo mai tutti i fattori necessari ma soltanto pochi elementi per lo più secondari», in Dürrenmatt (1959), p. 16.

<sup>8</sup> Sul film d’esordio di Sidney Lumet (che peraltro aveva alle spalle un’importante

che questo film non rientra nello schema delineato sopra. Il dibattito è finito, l'intera vicenda si svolge nella camera di consiglio, dove i dodici componenti della giuria popolare devono prendere la loro decisione in merito a un caso di omicidio. Siamo quindi nel sottogenere giudiziario del *jury-room movie*. Si parla di continuo dei vari soggetti implicati nel processo, ma non ne sentiamo le voci; le loro parole sono riferite solo in piccola parte, e in maniera indiretta. Nella fattispecie, vengono richiamate soprattutto dichiarazioni dell'imputato e di due testimoni; occasionalmente, del giudice (cui compete di decidere dell'ammissibilità delle prove); molto più rari invece i riferimenti alle *performances* di accusa e difesa. Di quest'ultima, in particolare, emergerà gradualmente l'immagine di una distratta, negligente difesa d'ufficio. Del resto, il caso è presentato come poco interessante. Ambiente popolare, emigranti portoricani; un figlio non ancora ventenne, orfano di madre, dalla storia travagliata (è stato anche in riformatorio), accusato di avere una notte ucciso con una coltellata il padre, che a sua volta aveva vari precedenti penali. Il verdetto di colpevolezza sembra già scritto.

Qui occorre sottolineare una differenza tra la versione originale e la traduzione italiana. Ho detto che la storia si svolge nel chiuso di una stanza – una stanza torrida, senza aria condizionata, il ventilatore non funzionante. Ma in realtà all'inizio e alla fine due brevi sequenze mostrano il luogo dove il processo è celebrato, la *New York County Courthouse*, oggi *New York State Supreme Court Building*: siamo in Foley Square, nel Civic Center di Manhattan (da una delle finestre della stanza uno dei giurati ammira il Woolworth Building). L'inizio del film mostra lo scalone della monumentale facciata, caratterizzata da colossali colonne corinzie; l'inquadratura dal basso ne esalta la solennità e l'imponenza, e anche la dismisura rispetto alle figure umane, tant'è che la scritta sul fregio dell'architrave s'indovina ma non si legge per intero. Si tratta di una frase

---

esperienza di regista televisivo) si contano molti interventi, sia di storici del cinema, sia di studiosi di Law and Film. Si ricordino almeno Ziccardi (2010), pp. 64-66; Machura/Ulbrich (2001), pp. 117-132; Sarat/Anderson/Frank (eds.) (2009), pp. 251-253; Asimow/Mader (2004), pp. 134-143; Canova (a cura di) (2002), *Courtroom-movie, ad vocem*.

di George Washington, desunta da una lettera al Ministro della Giustizia (*Attorney General*) Edmund Randolph del 28 settembre 1789, «The true administration of justice is the firmest pillar of good government»: affermazione solenne e memorabile, che i più, mettendo piede nel tribunale, evidentemente non leggono (e chissà se l'hanno notata mai). La distanza fra l'altezza degli ideali e l'esercizio quotidiano della giustizia è confermata dalla scena all'interno dell'edificio, uno spazio vasto e animato, dove ciascuno è intento ai propri affari. La camera segue ora un personaggio ora un altro, tenendo in sospeso lo spettatore (da chi di costoro comincerà mai la storia?), poi, lasciandosi alle spalle un piccolo campionario di stati d'animo – attesa, preoccupazione, raccoglimento, sollievo – varca la soglia dell'aula dove un giudice sta facendo le ultime raccomandazioni alla giuria.

Anche le parole che il giudice pronuncia sono elevate, e improntate a un alto senso di responsabilità. Ma l'atteggiamento è tutto meno che concentrato: il tono è svagato, meccanico, è chiaro che sta ripetendo con malcelata noia un formulario abituale. Il doppiaggio, attenendosi invece a una dizione quanto mai grave e autorevole, crea un effetto straniante. Viene da chiedersi se si sia trattato di un errore interpretativo o di una misura preventiva di cautela: forse nell'Italia della fine degli anni Cinquanta sarebbe stato troppo ardire mostrare, in un film serio, un magistrato così poco compreso nel proprio ruolo? Il breve primo piano dell'imputato alla sbarra – un ragazzo dai grandi occhi scuri e dall'espressione insieme afflitta e rassegnata, un'immagine icastica di impotenza e vulnerabilità – induce nello spettatore una certezza di innocenza. Ma sta di fatto che quando i giurati si ritirano nel poco accogliente locale loro riservato, dagli scambi preliminari di battute risulta che a quasi tutti il caso pare chiaro, e la colpevolezza dell'imputato fin troppo evidente.

Va da sé che il verdetto sarà opposto. Dopo un protratto indugio preparatorio (il clima è asfissiante, i personaggi insofferenti, la seduta sembra non cominciare mai) e dopo un lungo e travagliato dibattere, tutti i giurati – i dodici *angry men* – converranno che le accuse sono inconsistenti, e il ragazzo, accusato di parricidio, verrà assolto. La bellezza del film dipende in buona misura dall'efficacia della caratterizzazione: ognuno dei

giurati – ovviamente tutti bianchi, tutti maschi – ha una psicologia ben definita, un atteggiamento diverso, una storia personale particolare. C'è l'impiegato diligente e conformista, acuto no, ma onesto; c'è il professionista affermato, che piccandosi di essere rigoroso e razionale stenta ad ammettere i propri pregiudizi; c'è l'artigiano di semplici ma solidi principî; c'è il benpensante razzista, verboso, rancoroso e prevenuto; c'è il giovane che non dimentica di essere cresciuto nei bassifondi; c'è lo straniero naturalizzato, un orologiaio proveniente dall'Europa centrale, consapevole della differenza fra lo stato di diritto di una libera democrazia e il regime autoritario da cui probabilmente proviene. Non mancano giurati superficiali e distratti, come l'appassionato di baseball impaziente di finire alla svelta perché ha i biglietti per la partita degli Yankees (un brillante Jack Warden), e il pubblicitario che ha la testa solo al suo lavoro: prima che questo dato emerga, proprio a lui (non a caso) è affidato un vivo apprezzamento dell'operato del pubblico ministero. Il giurato che funge da presidente, e che eserciterà degnamente il suo ruolo, è l'allenatore in seconda della squadra di football di una scuola superiore: dettaglio che, in ultima analisi, suggerisce una ferma fiducia nella sanità del tessuto sociale americano.

Sorvolo sugli elogi agli interpreti, tutti assai notevoli, all'autore della sceneggiatura, Reginald Rose (il testo, d'impianto teatrale, era stato scritto in origine per la TV), al direttore della fotografia, Boris Kaufman; e ovviamente al regista Sidney Lumet, che riesce a tenere avvinti gli spettatori per un'ora e mezzo grazie a un sovrano controllo del ritmo narrativo e a un uso sapiente del mezzo tecnico. Man mano che la vicenda procede, infatti, cresce il senso di oppressione, di costrizione claustrofobica, e quindi la tensione aumenta. Tale effetto dipende in gran parte dalla progressiva riduzione della profondità di campo, cioè dall'adozione di obiettivi dalla lunghezza focale sempre maggiore. Al restringersi dell'inquadratura si aggiunge l'abbassamento della cinepresa, che si sposta gradualmente al di sotto del livello degli occhi. La stanza sembra così farsi via via più angusta, quasi richiudendosi sui personaggi<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> «As the picture unfolded, I wanted the room to seem smaller and smaller. That meant that I would slowly shift to longer lenses as the picture continued. Starting with the nor-

Come si diceva, all'inizio quasi tutti i giurati sono convinti che l'imputato sia colpevole; quello che si attendono, quindi, è una conclusione piuttosto spiccica. La chiave del film consiste in una sorprendente, isolata manifestazione di dissenso, che sia pur a fatica riesce a incrinare le frettolose certezze degli altri. Da qui partirà un riesame, via via sempre più teso e appassionato, di quanto era emerso nel dibattito. Uno per uno, gli argomenti dell'accusa verranno smontati: le riserve sull'alibi dell'imputato, l'identità dell'arma del delitto (un banale coltello a serramanico casualmente uguale a quello posseduto dal ragazzo), la testimonianza del vecchio del piano di sotto che sosteneva di averlo visto correre giù precipitosamente dalle scale (ma che avendo una gamba offesa non sarebbe mai riuscito a raggiungere la porta in tempo utile), la testimonianza di una donna che abita nell'edificio di fronte, dall'altra parte della linea sopraelevata della metropolitana, che affermava di essersi alzata dal letto e di aver assistito all'omicidio attraverso i finestrini di un treno che transitava a luci spente (a dispetto del fatto che lei, miope, in quel momento non portava occhiali).

L'aspetto su cui vorrei brevemente indugiare è questo. All'inizio dei lavori della giuria, secondo una diffusa prassi, si fa un giro preliminare di opinioni, per alzata di mano. Undici giurati – chi con prontezza e disinvoltura, altri con qualche esitazione, l'ultimo quasi per inerzia – si schierano per la colpevolezza. Uno solo, il personaggio interpretato da Henry Fonda, si dichiara per l'innocenza. Ora, tale scelta non dipende da una matura convinzione; anzi, non dipende da convinzione alcuna, e nemmeno da dubbi circostanziati. Solo in seguito, e grazie al contributo di vari altri personaggi, emergerà la debolezza di ogni singola prova a carico. All'inizio il protagonista, il giurato n. 8 (che, come apprenderemo più tardi, è un architetto di nome Davies), si distingue da tutti gli altri per una (semplice?) ragione di principio. Quando alcuni dei colleghi della giu-

---

mal range (28 mm to 40 mm), we progressed to 50 mm, 75 mm, and 100 mm lenses. In addition, I shot the first third of the movie above eye level, and then, by lowering the camera, shot the second third at eye level, and the last third from below eye level», in Lumet (1996), p. 81. Il testo di Lumet, a suo tempo pubblicato in Italia da Pratiche (Parma, 1996) con il titolo *Fare un film*, è stato poi riproposto da Minimum Fax (Roma, 2010).



ria – quelli che si riveleranno i più accaniti colpevolisti – gli chiedono se ritenga l'imputato innocente, egli risponde «I don't know», non lo so. E quando lo incalzano, chiedendogli cosa voglia, risponde: «Nothing. I just want to talk».

A rischio di apparire pignolo, trovo che la versione italiana, di nuovo, non sia ineccepibile. *To talk* è tradotto un paio di volte con «discutere», ma il verbo significa solo “parlare”, anche nell'accezione più informale del termine. “Discutere” sarebbe una traduzione più legittima se, nella frase, al verbo seguisse un complemento, come ad esempio in *I want to talk politics*. In questo caso, credo fosse preferibile rispettare accuratamente la disadorna genericità dell'enunciato originale: voglio solo parlare, *I just want to talk*. È in gioco la vita di un essere umano, non la si può sbrigare in cinque minuti. Colpevole? È possibile; ma prendiamoci del tempo. Un minimo di tempo, verrebbe da aggiungere, prima di decretare concluso il tempo della vita altrui. Ma attenzione: non è questo il registro espressivo del personaggio interpretato da Henry Fonda. Il suo eloquio si attiene a un livello retoricamente dimesso, che mette in risalto la sua nuda ostinazione pregiudiziale. L'imputato ha avuto fin dall'infanzia una vita difficile. Almeno qualche parola gliela dobbiamo, tutto qui: «I think we owe him a few words. That's all».

Per un buon tratto l'architetto Davies – o meglio, il giurato n. 8 – non ha altri argomenti da avanzare. Quando gli chiedono se creda alla versione dell'imputato, risponde ancora che non lo sa, forse no: «I don't know if I believe him or not. Maybe I don't». E non essendo in condizione di confutare le accuse, di fronte all'impazienza degli altri membri della giuria propone un accordo: un secondo giro di opinioni, da cui egli si asterrà. Se il giudizio sarà di unanime colpevolezza, non insisterà oltre, e non obietterà al verdetto di colpevolezza. Ovviamente al secondo giro c'è un altro giurato che opta per l'innocenza, il più anziano del gruppo, la cui memoria visiva si dimostrerà più tardi determinante. Ma anche lui, per ora, decide sulla base non di un giudizio di merito, bensì per una ragione di principio, cioè per dare il proprio appoggio a chi si è messo nella scomoda posizione di essere solo contro tutti. Solo da questo momento comincerà la

revisione analitica delle prove e delle testimonianze; e, a uno a uno, gli altri dieci giurati cambieranno il proprio voto. L'acme drammatico verrà toccato con l'ultimo giurato a cedere – il n. 3, interpretato da Lee J. Cobb –, costretto a rendersi conto che sta proiettando sul giovane imputato il suo rancore nei confronti di un figlio che da tempo non vuole aver più a che fare con lui. In una prima versione della sceneggiatura ricorrevano due battute esplicite: «It's not your boy. He's somebody else», diceva il protagonista, e il giurato n. 4 aggiungeva: «Let him live» («Non è suo figlio, è un'altra persona. Lo lasci vivere») <sup>10</sup>. Nel film la didascalica precisazione è sostituita da un oggetto e da un gesto. Una fotografia di lui accanto al figlio, entrambi sorridenti, prima della rottura: già mostrata con orgoglio in una delle sequenze iniziali, ora ripescata dal portafogli, rabbiosamente strappata, e infine ricoperta di lacrime.

### 3. *Un tempo per parlare*

Non c'è dubbio che *12 Angry Men* sia un film sostanzialmente ottimistico. Il sistema giudiziario americano non sarà perfetto; ma all'interno di un processo democratico, qual è il confronto all'interno di una giuria, basta la volontà buona di un singolo, sia pur all'inizio isolato, perché sia fatta infine giustizia <sup>11</sup>. Quasi settant'anni dopo, e stando sull'altra sponda dell'Atlantico, una simile fiducia non può essere guardata se non con una buona dose di disincantata incredulità. Ma poiché non è detto che incredulità e disincanto siano sempre di buona lega, e considerando che anche le riserve più scettiche possono convivere con l'ammirazione, vorrei proporre qualche rapida osservazione non sullo scioglimento dell'intreccio, bensì sul suo avvio.

Una delle proprietà delle opere d'arte è di richiamare l'attenzione del lettore o (in questo caso) dello spettatore su dettagli apparentemente se-

---

<sup>10</sup> <http://www.dailyscript.com/scripts/12AngryMen.pdf> (consultato l'ultima volta l'11 settembre 2020).

<sup>11</sup> Rafter (2001), p. 15.

condari, ma che a uno sguardo attento possono risultare carichi di significato: sia per quello che implicano nel contesto dato, sia per quello che possono suggerire in altre, diverse congiunture. La frase *I just want to talk* rientra in questa categoria. Un invito a non precipitare le decisioni, a non agire in maniera avventata. C'è un tempo per ogni cosa sotto il cielo, potremmo chiosare parafrasando l'Ecclesiaste: un tempo per tacere, e un tempo per parlare; un tempo per pensare, e un tempo per trarre le conclusioni. Parliamo, dunque. Proviamo a prenderci il tempo necessario. Non è detto che sia sempre questione di vita o di morte, per fortuna, che la posta in gioco sia l'alternativa fra la libertà e la sedia elettrica. Ma ciò che di quella battuta trovo interessante, pregnante, semanticamente denso, e singolarmente appropriato ai tempi nostri – l'età dei social e delle chat, dei sondaggi *online*, del quotidiano pullulare di *breaking news* simili a bolle di sapone – è l'appello a non cedere alla fretta, all'impulso immediato, all'impressione momentanea. Per formarsi un'opinione occorre tempo. *I just want to talk*. Parliamone: non nel senso corrente e superficiale che s'è propagato di recente, quasi un'interiezione liquidatoria, un diniego infastidito, che tutto è meno che l'inizio di una discussione. Parliamone: ma davvero. Pensiamoci su. Confrontiamoci. Non abbandoniamoci alla facile tentazione di considerare tutto quanto accade come la conferma di ciò che già pensiamo di sapere. Domandiamoci quante cose rischiamo di dare per scontate, magari in maniera del tutto inconsapevole, sulla base di preconcetti o di sensazioni momentanee. Rivelatrice, da questo punto di vista, è una battuta del giurato n. 2, il primo a parlare nel primo giro di opinioni (il n. 1 è il presidente). Perché ritiene l'imputato colpevole? «Well, it's hard to put it into words. I just – think he's guilty. I thought it was obvious from the word go» («Be', è difficile a dirsi. Penso che sia colpevole. Ho pensato che fosse evidente fin dall'inizio»). *Obvious*: evidente, ovvio, facile da vedere e da capire: quindi, indubitabile. Indiscutibile. Quante cose si dà per certo che non debbano essere discusse? Ma il compito di una giuria è appunto di discutere: secondo una formula comune alle giurisdizioni di *common law* e di *civil law*, da tempo familiare anche ai lettori e agli spettatori italiani, la colpevolezza dell'imputato deve esse-

re dimostrata al di là di ogni ragionevole dubbio: «beyond a reasonable doubt».

Ecco dunque che il lavoro dei giurati viene ad assomigliare molto alla lettura ravvicinata (diciamo pure: all'analisi) di un testo letterario. Ripercorriamo quanto è stato detto, quali fatti sono accaduti, quali opinioni sono state espresse, di che cosa possiamo essere davvero certi e di cosa no. Chiediamoci quanto sono fondate le nostre prime impressioni. E soprattutto mettiamoci, per quanto possibile, nei panni degli altri (occorre specificare che mettersi nei panni degli altri è un aspetto fondamentale, costitutivo, della lettura letteraria?)<sup>12</sup>. Non solo di un ragazzo di diciotto anni cresciuto in un ambiente ostile, sottomesso a un padre insensibile e violento, ma di un vecchio che forse per la prima volta nella sua vita si rende conto che le sue parole vengono prese in considerazione da qualcuno, o di una donna impressionabile che volendo avere dieci anni di meno non mette gli occhiali perché così crede di essere più attraente, e che ha l'insperata occasione di rendersi interessante e farsi notare. Né l'uno né l'altra mentono di proposito; ma né l'uno né l'altra sono degni di fede.

Parliamone: perché le cose possono essere diverse da come sembrano. Non solo nella *New York County Courthouse*, ma qui e ora: *mutato nomine, de te fabula narratur*, come ammoniva Orazio satiro<sup>13</sup>. E poiché Sidney Lumet non lascia nulla al caso, nell'ultima sequenza del film – poco più di un minuto, dopo un'ora e mezza in quella stanza, finalmente all'aperto: e sembra quasi di respirare l'aria fresca che segue un acquazzone estivo – Henry Fonda e il suo principale alleato (Joseph Sweeney, il giurato n. 9) si congedano, si dicono i rispettivi cognomi (Davies, McArdle), si stringono la mano sullo scalone monumentale dell'edificio. E ora – effetto dell'inquadratura, naturalmente, ma non solo – le colonne corinzie e le sagome umane non sembrano più così incommensurabili.

---

<sup>12</sup> Su questo tema, di grande attualità nel dibattito teorico, ha molto insistito la filosofa del diritto Nussbaum (1995) e (2012).

<sup>13</sup> Hor., *Sat.*, I, 1, vv. 69-70.

*Bibliografia*

- Asimow, Michael, Shannon Mader (2004), *Law and Popular Culture: A Course Book*, Bern, Peter Lang
- Canova, Gianni (a cura di) (2002), *Enciclopedia del cinema*, Milano, Garzanti
- Dürrenmatt, Friedrich (1959), *La promessa. Un requiem per il romanzo giallo*, trad. Daniele Silvano, Milano, Feltrinelli
- Forster, Edward Morgan (1927), *Aspects of the Novel*, New York, Harcourt, Brace & Company
- Forster, Edward Morgan (1968), *Aspetti del romanzo*, trad. Corrado Pavolini, Milano, Il Saggiatore
- Greimas, Algirdas Julien, Joseph Courtés (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette
- James, Henry (2008), *The Ambassadors* [1903], edited with an introduction and notes by Christopher Butler, Oxford, Oxford University Press
- Levi, Primo (2016), *Opere complete*, a cura di Marco Belpoliti, I, Torino, Einaudi
- Lumet, Sidney (1995), *Making Movies*, New York, Vintage Books
- Machura, Stefan, Stefan Ulbrich (2001), *Law in Film: Globalizing the Hollywood Courtroom Drama*, in «Journal of Law and Society», 28, 1, pp. 117-132
- Nussbaum, Martha (1995), *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press
- Nussbaum, Martha (2012), *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, a cura di Edoardo Greblo, Milano, Mimesis
- Propp, Vladimir Jakovlevič (1966), *Morfologia della fiaba* [1928], a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi
- Rafter, Nicole (2001), *American Criminal Trial Films: An Overview of Their Development (1930-2000)*, in Machura, Stefan, Peter Robson (eds.), *Law and film*, Oxford, Blackwell, pp. 9-24
- Sarat, Austin, Matthew Anderson, Cathrine O. Frank (eds.) (2009), *Law and the Humanities: An Introduction*, Cambridge, University Press

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1999), *Il sistema letterario nella civiltà borghese*,  
Milano, Unicopli

Spinazzola, Vittorio (a cura di) (2017), *Tirature '17. Da una serie all'altra*,  
Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore

Ziccardi, Giovanni (2010), *Il diritto al cinema*, Milano, Giuffrè



**Percorsi / Itineraries:**  
*Pratiche Performative /*  
*Performative Practices*





**Prove di democrazia.  
Musica, libertà e diritti dell'uomo  
nella visione di Arturo Toscanini**  
Giovanni Chiodi

«As for myself, I assure you, my dear Mr. President, that I shall continue unabated on the same path that I have trod all my life for the cause of liberty, liberty that, in my opinion, is the only orthodoxy within the limits of which art may express itself and flourish freely – liberty that is the best of all things in the life of man, if it is all one with wisdom and virtue»

A. Toscanini a F.D. Roosevelt,  
in *Art where Men are Free*, 25.4.1943,  
«The New York Times», p. 170

SOMMARIO: 1. Un musicista contro la dittatura: Toscanini nell'Italia fascista (1922-1931). – 2. Un filo rosso: dall'addio a Bayreuth al congedo da Salisburgo (1933-1937). – 3. *Gedanken sind frei*: pensieri sparsi contro l'antisemitismo e le politiche dittatoriali (1938-1940).

1. *Un musicista contro la dittatura: Toscanini nell'Italia fascista (1922-1931)*

«Non ho mai fatto né mai farò della politica... cioè, solo una volta me ne sono interessato... nel 19 – e per Mussolini, e me ne sono pentito ancora che egli salisse al potere nel 22»<sup>1</sup>. La sincera ammissione di Toscanini,

---

<sup>1</sup> L'Aia, 19 marzo 1938; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 423. Le lettere del carteggio di Toscanini sono state trascritte rispettando i criteri adottati dal curatore nella sua edizione, e quindi conservando gli eventuali errori, la punteggiatura, l'ortografia, le

espressa con la consueta immediatezza dopo un lungo viaggio nella memoria indietro di quasi vent'anni, è conosciuta<sup>2</sup>. Siamo nel marzo 1938, l'Austria è stata appena invasa dalle truppe di Hitler e il maestro si trova in Olanda per dirigere dei concerti. In una fase drammatica per l'Europa, Toscanini rievoca un episodio del suo passato.

In effetti, ci fu un momento in cui egli si lasciò trascinare nell'arena politica: le elezioni del 1919, in cui si candidò per i Fasci di combattimento, con Mussolini al numero uno della lista<sup>3</sup>. Un fatto mai negato anche se presto rinnegato: mai negato, perché corrispondeva alle sue convinzioni in quella circostanza; presto rinnegato, perché Toscanini non si percepiva come un musicista in veste di politico. La politica attiva non lo interessava, diversamente dall'impegno sociale, civile ed etico in difesa della libertà, della democrazia e dei diritti dell'uomo. Il destino ha voluto che fossero la voce e soprattutto gli atti concreti di un musicista internazionale a divenire il simbolo anche all'estero della resistenza attiva contro i regimi mussoliniano e hitleriano. In fondo, l'altrettanto noto giudizio di Salvemini sugli effetti del suo operato colgono perfettamente nel segno: l'itinerario di Toscanini l'«irriducibile» è stato veramente esemplare ed è servito a riassumere e rappresentare la resistenza attiva più di tante altre esperienze<sup>4</sup>. Se ritorniamo su questo segmento di storia, che le ricerche più recenti dei più attenti biografi hanno meritoriamente illuminato<sup>5</sup>, è

---

sottolineature degli originali. Quando non diversamente indicato, ci si riferisce a luogo e data delle buste timbrate.

<sup>2</sup> Cfr. per tutti Sachs (2018), pp. 799-801.

<sup>3</sup> Sachs (2018), pp. 415-418. Le elezioni furono vinte dal partito socialista e dal partito popolare, e il fascismo svoltò a destra, abbandonando le riforme radicali della sua primitiva fase: cfr. la chiara sintesi di Gentile (2005), pp. 9-13.

<sup>4</sup> «Non scriveva e non faceva conferenze, ma la sua sola esistenza era un formidabile titolo di accusa contro un regime politico, il quale scacciava dalla patria un uomo simile»: Salvemini (1960), p. 178. La patente di irriducibile gli è attribuita nel 1935 nelle carte di intercettazione per le sue dichiarazioni sulla stampa: Sachs (1995), p. 293; *infra*, nt. 49.

<sup>5</sup> Sul tema sono fondamentali gli studi di Harvey Sachs (1987), (1991), ch. 5, pp. 60-99 e (1995). Al problema dei rapporti con fascismo e nazismo è consacrato ampio spazio anche nella monumentale e accuratissima biografia: Sachs (2018). Al massimo studioso

per riflettere nuovamente sul nesso tra Toscanini e i diritti dell'uomo, e sul rapporto tra arte e politica. Toscanini non era un giurista, né un filosofo politico, né un teorico, ma difese sul campo attraverso l'attività musicale (e talora anche con appositi interventi scritti mirati) non solo gli ideali democratici e repubblicani, ma anche i diritti politici e individuali dagli attacchi dei totalitarismi nel periodo più buio della storia europea. La sua figura, perciò, fa riflettere ancora oggi: Toscanini non si è rifugiato nell'arte pura, in uno spazio spirituale non abitato dagli uomini, ma ha sfidato i poteri forti in nome della verità e della libertà, a differenza di altri musicisti e di molti intellettuali.

Il suo rapporto con il regime, nel decennio che corre dal 1922 al 1931, ancor prima di deteriorarsi irrimediabilmente, è caratterizzato da scontri e contrasti. Toscanini, assolutamente rigoroso e autocritico nell'interpretazione musicale, ma non altrettanto disposto a cambiare atteggiamento in materia di organizzazione artistico-musicale, di virtù morali, di fede nei valori della convivenza democratica e nei diritti dell'uomo, non presta il fianco ad alcun tipo di compromesso con il regime, troppo distante dalle sue convinzioni artistiche, morali e politiche. Se i rapporti con il fascismo e in particolare con Mussolini, mai buoni fin dall'inizio della dittatura, peggiorano, ciò si deve ad una serie di circostanze esterne, indotte dal dittatore o da altre camicie nere, che provocano reazioni decise in Toscanini.

Sono numerose le occasioni in cui egli, autorevole e rispettato direttore plenipotenziario della Scala dal 1921, l'anno della trasformazione in ente autonomo<sup>6</sup>, si contrappone frontalmente alle imposizioni del governo o dei suoi

---

del maestro si deve inoltre l'importante edizione della corrispondenza: Sachs (2017). In questo libro il musicologo americano ha riprodotto anche parte del carteggio (quasi mille documenti) tra Arturo Toscanini e Ada Mainardi, preziosissimo per conoscere dettagli inediti del pensiero non solo artistico, ma anche etico, politico e giuridico del maestro. Come informa l'autore stesso, il lotto fu acquistato nel 1995 all'asta di J.A. Stargardt Autographenhandlung dalla Fondazione Arturo Toscanini di Parma (dove le lettere sono tuttora conservate). L'antifascismo del maestro è ovviamente uno snodo considerato (con esiti più o meno originali) anche in altri profili biografici. Nella fitta bibliografia si possono citare: Marchesi (1993); Christensen (2014); Melograni (2017); Cavallini (2018); Rossi (2019).

<sup>6</sup> Sulla prima stagione dell'era Toscanini: Sachs (2018), pp. 445-461. Sulla costituzione della

gregari. Il decennio è costellato di rifiuti e proteste. Già nel dicembre 1922, ad esempio, Toscanini, richiesto, si rifiuta di suonare l'inno fascista dopo la marcia reale durante una recita di *Falstaff*<sup>7</sup>. Vedremo quale significato patriottico e 'costituzionale' egli attribuisse all'esecuzione di un inno, ma già da ora si può osservare la sua totale fermezza e coerenza sulla questione: la musica non poteva servire da veicolo di legittimazione della dittatura.

Ancor più significativo è ciò che avvenne nel dicembre 1923, quando Toscanini reagì pubblicamente all'ingiusta destituzione – decretata dal ministro Giovanni Gentile – del direttore del Conservatorio di Milano Giuseppe Gallignani, che provocò il tragico suicidio dell'interessato<sup>8</sup>. Toscanini non esitò a prendere le sue parti, condannando sdegnosamente quell'atto privo di fondamento, con un telegramma di protesta indirizzato a Mussolini<sup>9</sup>. Il coraggio di «dire la verità», di stabilire i fatti nella loro verità storica, e di lottare per essa, che è uno dei tratti caratteristici di chi decide di opporsi alle dittature e di non cedere alle loro tentazioni, secondo le tesi rispettivamente di Edward Said<sup>10</sup> e di Ralf Dahrendorf<sup>11</sup>, trova qui una limpida esemplificazione.

Più in generale, rispetto alle esperienze di altri colleghi<sup>12</sup> si nota in Toscanini la strenua volontà non solo di mantenere la propria indipendenza artistica e di pensiero, ma anche di evitare quelle compromissioni anche di forma con la dittatura, che erano il punto debole, ad esempio, di personalità eminenti come Furtwängler<sup>13</sup>.

---

Scala come ente autonomo e sulla fascistizzazione delle istituzioni musicali: Sachs (1995), pp. 49-133 (pp. 76-93); Piazzoni (1996); Balestrazzi (2020), pp. 3-18, 253-286 (con nuove fonti).

<sup>7</sup> Sachs (2018), p. 469.

<sup>8</sup> Per un profilo biografico cfr. Bartocci (1998); Sachs (2018), pp. 482-484.

<sup>9</sup> Difese anche, stavolta con successo, Gaetano Cesari bibliotecario del Conservatorio, scrivendo un altro telegramma a Mussolini: Sachs (2017), p. 483.

<sup>10</sup> Said (2014).

<sup>11</sup> Dahrendorf (2006), pp. 51-56.

<sup>12</sup> Per l'Italia il quadro tracciato da Nicolodi (2018) e Sachs (1995) è impietoso nel mettere a nudo la pressoché totale compromissione dei musicisti nei confronti del fascismo. Cfr. anche del Zoppo (2016). Per uno sguardo più ampio al contesto della politica culturale del regime rimando agli ottimi studi di Turi (2002) e Belardinelli (2005).

<sup>13</sup> Cfr. oltre, § 2.

Sul piano dell'amministrazione della Scala, ad esempio, la presenza di Toscanini, grazie alla bravura, al richiamo del suo nome e alle eccezionali capacità organizzative<sup>14</sup>, almeno fino al 1926 fu di ostacolo alla politicizzazione della *governance* del teatro, come dimostrano i fatti di poco anteriori al barbaro assassinio di Matteotti; anche se la cosa non durò a lungo<sup>15</sup>. I suoi gesti, tuttavia, non passarono inosservati a Mussolini, che lo redarguì pesantemente in un incontro alla prefettura di Milano il 28 dicembre 1925, stigmatizzando il suo rifiuto di celebrare il Natale di Roma con l'esecuzione dell'inno *Giovinezza*<sup>16</sup>. Come si è detto, Toscanini fu molto attento a non fare concessioni neanche sul piano delle cerimonie, delle ritualità, delle nomine (come quelle al Senato e all'Accademia d'Italia) o delle cariche direttive offerte dal fascismo. Sappiamo quale effetto fece sul direttore il richiamo all'obbedienza: il 25 aprile 1926 Toscanini presentò alla Scala la *Turandot* di Puccini in prima mondiale senza inni, noncurante della forzata assenza del capo del governo, ripudiando così l'ennesima cerimonia di commistione tra arte e politica, alla quale non era favorevole<sup>17</sup>.

La decisa e netta separazione tra le due sfere traspare anche dalla sottile replica che Toscanini diede al telegramma con cui Mussolini si congratulava per il clamoroso successo della *tourné* scaligera a Vienna e a Berlino nel 1929, attribuendovi, come giustamente osserva Sachs, anche un non celato significato politico<sup>18</sup>. Per tutta risposta, Toscanini rimise le

---

<sup>14</sup> Sulle quali v. ora le pertinenti considerazioni di Vernazza (2019).

<sup>15</sup> Sachs (2018), p. 496, che cita una lettera del sindaco Luigi Mangiagalli in merito alla composizione del Consiglio di amministrazione della Scala. Alla fine del 1926, viceversa, con il sindaco Ernesto Belloni, le cose andarono diversamente (pp. 535-536), e così pure nel 1929 (p. 585).

<sup>16</sup> Sachs (2018), p. 515.

<sup>17</sup> Sachs (2018), pp. 527-528.

<sup>18</sup> Sachs (2018), pp. 570-582 (581-582 sul telegramma). Dopo aver diretto *Aida* alla Scala (14 maggio 1929), Toscanini presentò *Falstaff* e *Lucia di Lammermoor* a Vienna, mentre a Berlino concertò anche *Rigoletto*, *Il trovatore*, *Manon Lescaut* e *Aida*. Fu un evento straordinario, al quale accorsero le più grandi *star* tra i direttori d'orchestra dell'epoca (Busch, Blech, Elmendorff, Furtwängler, Kleiber, Klemperer, Szell, Walter),

cose al loro posto e scrisse che quel successo, in realtà, era solo l'esito di un umile servizio all'arte e che tale servizio lo considerava un dovere esclusivamente nei confronti della sua patria<sup>19</sup>. Una patria che Toscanini amava profondamente, pur non essendo affatto nazionalista, né in musica né in politica<sup>20</sup>. Ebbe a dichiarare infatti che le sue scelte di repertorio non erano influenzate dalla nazionalità dei compositori<sup>21</sup> e non nascose la sua ammirazione per altre nazioni, come l'Inghilterra, che riteneva culla dei diritti di libertà<sup>22</sup>. Da artista di visione internazionale non amava recinti e costrizioni.

Nel frattempo, la carriera musicale di Toscanini, una volta lasciata la Scala nel 1929, per ragioni non esclusivamente politiche<sup>23</sup>, proseguì con un'intensa attività concertistica con la New York Philharmonic Orchestra, di cui era stato nominato direttore principale nel 1930 e che portò in *tour-*

---

alcuni dei quali assistettero anche ai concerti della New York Philharmonic nel 1930 (cfr. Sachs, 2018, p. 603).

<sup>19</sup> Sachs (2017), p. 163.

<sup>20</sup> Sachs (2018), p. 386, lo definisce «un nazionalista, ma non un imperialista». Assumendo il termine nazionalista nel significato politico del relativo movimento, poi sfociato nel fascismo, è più conveniente distinguere, non diversamente da quanto ritenuto da Johannes Rau («patriota è chi ama la propria patria. Nazionalista è chi disprezza la patria altrui»), cit. in Barenboim/Said (2008), p. 148.

<sup>21</sup> Lo raccontò al grande giornalista Samuel Johnson Woolf, che pubblicò l'intervista sul *New York Times* del 15 aprile 1928, pp. 3, 23; Sachs (2017), pp. 552-554. Cfr. *Toscanini's Ideas on Music Old and New*, p. 3: «“Music” he has said, “may be written by a German, an Italian, a Frenchman or an American, but to me is unimportant. It is either good music or bad music. The nationality of its composer has nothing to do with its merits”». Il pezzo si può leggere anche in Woolf (1932), n. XXI, pp. 188-197.

<sup>22</sup> Come eloquente testimonianza, si può citare la lettera New York, 10 agosto 1940; a Ada Mainardi, p. 481: «L'Inghilterra combatte per salvare l'Europa dalla schiavitù – dal vassallaggio da cui è minacciata... Questo è sufficiente perché io l'ami!! Ti accludo un clipping che riguarda una lettera di Garibaldi... Io ho sempre pensato e sentito come Lui!!!». Cfr. anche la lettera a Sybil Cholmondeley, cit. da Sachs (2017), p. 921 («Manchester Guardian», 1.10.1952). Sul mito garibaldino a Londra: Scirocco (2011), pp. 324-334.

<sup>23</sup> Sachs (2017), pp. 582-585, il quale comunque, a ragione, non minimizza le motivazioni politiche. Anche in Italia, infatti, il regime mirava al controllo delle attività musicali in tutte le sue componenti. Cfr. al riguardo Sachs (1995); Nicolodi (2005) e (2018).

*née* anche in Italia, prima di debuttare, nell'estate dello stesso anno, al festival di Bayreuth, feudo della famiglia Wagner: evento di enorme rilevanza per la sua poetica musicale, data la sua forte ammirazione per la musica del compositore tedesco.

L'ennesima schermaglia con il potere fascista, all'interno del periodo che stiamo prendendo in considerazione, è rappresentata dall'aggressione subita il 14 maggio 1931 a Bologna da parte di squadristi fascisti, prima del concerto che avrebbe dovuto dirigere al teatro Comunale in onore di Giuseppe Martucci (1859-1909), a causa del suo rifiuto di eseguire l'inno del partito per motivazioni artistiche.

L'episodio è notissimo<sup>24</sup>, anche perché riscosse vasta risonanza nella stampa sia nazionale sia estera, contribuendo a fare di Toscanini un traditore in patria (una vera e propria odiosa campagna condotta sui quotidiani, ma anche sulle riviste politicizzate del regime) e un eroe dissidente all'estero, specialmente negli Stati Uniti. La ritorsione ebbe conseguenze anche gravi e serie per la sua libertà di movimento, se non per la sua incolumità, dal momento che per la prima volta furono ritirati i passaporti a lui e alla sua famiglia. La sua persona, le sue frequentazioni, la sua corrispondenza, le sue conversazioni telefoniche, del resto, erano sotto stretta sorveglianza da tempo e le sue idee erano quindi conosciute, non solo a chi lo spiava per conto della polizia, ma al duce stesso. La drastica reazione nei suoi confronti indignò Toscanini e lo indusse ad uscire allo scoperto con un'ennesima dimostrazione del suo coraggio di dire la verità a Mussolini in persona, in risposta alle disparate e poco fedeli ricostruzioni del fatto. Di questa presa di posizione si hanno due testimonianze: il telegramma spedito il 15 maggio 1931 e il minuzioso resoconto dei fatti steso in una lettera piuttosto risentita, lucida e incisiva, indirizzata «a chi di dovere», destinata alla pubblicazione, che poi non avvenne per volontà dello stesso autore<sup>25</sup>. Nel frattempo sui

---

<sup>24</sup> Sulla questione, ben documentata in Sachs (2018), pp. 633-646, v. anche Bergonzini (1991), che in appendice riporta anche la ristampa di un saggio di Franco Serpa del 1970.

<sup>25</sup> (Saint Moritz?), s.d. ma tardo maggio 1931, in Sachs (2017), pp. 180-183 (che riporta il telegramma spedito a Mussolini).



quotidiani, anche americani, era ufficialmente nato il «caso Toscanini»<sup>26</sup>.

La lettera è un documento rigoroso, sincero e diretto, nato sull'onda degli eventi eppure meditato e razionale. Essa svela molto, in alcuni suoi passaggi, dell'umanità e dell'onestà di Toscanini, insieme alla mancanza di ambiguità nei suoi rapporti con i fascisti. Preceduta dal menzionato laconico telegramma a Mussolini, contiene alcune affermazioni di principio non smentite dalla condotta del suo autore.

La missiva, in primo luogo, è una lucida denuncia della campagna di disinformazione, se non di falsificazione, attuata dalla stampa nei confronti della sua persona, prima idolatrata e poi attaccata come «antipatriota», un epiteto che Toscanini non gradisce. In un'ampia sezione del documento, infatti, egli spiega chiaramente di non essere contrario per principio all'esecuzione di un inno nazionale, e dell'inno italiano in particolare, purché il contesto sia tale da porne in risalto «il valore morale, politico e patriottico»<sup>27</sup>. La dichiarazione corrisponde al vero: Toscanini mai si era rifiutato (e mai si rifiuterà) di intonare inni, quando l'occasione gli era sembrata adeguata e purché l'inno da eseguire fosse il simbolo di un ideale e di un credo da lui condiviso. Maggiore franchezza al riguardo sarebbe stata difficile da esigere. Toscanini tornò sull'argomento in una bellissima lettera del settembre 1937, in cui, rievocando il clima patriotti-

---

<sup>26</sup> A titolo esemplificativo, trattano dell'attacco bolognese: *Toscanini Held in Milan, Passport Taken; Koussevitzky Cancels Contract in Protest*, «The New York Times», 22.5.1931, pp. 1, 9; *Mussolini Handling Toscanini Affair*, «The New York Times», 27.5.1931, p. 12; *Toscanini is Free to Go Out of Italy*, «The New York Times», 29.5.1931, p. 18; *L'Affaire Toscanini*, «The New York Times», 31.5.1931, p. 134; *Prepares for Toscanini*, «The New York Times», 17.6.1931, p. 37; *Sympathy for Toscanini*, «The New York Times», 21.6.1931, p. 31.

<sup>27</sup> Toscanini, *Lettere*, (Saint Moritz?), s.d. ma tardo maggio 1931, Lettera «a chi di dovere», in Sachs (2017), p. 182; riproduzione anastatica dell'originale in Av.Vv. (1972), tra le pp. 360-361 (*Il perché d'un no. Dopo il 'caso' del 14 maggio 1931*): «Sò [sic] perfettamente quanto sia grande il valore morale, politico e patriottico di un inno nazionale suonato a suo tempo – né mi sono mai rifiutato di eseguire quello della Nazione a cui appartengo in nessuna circostanza allora che il suo *significato morale e patriottico* era inconfondibile» [corsivi miei]. Cfr. anche Sachs (2018), p. 606. Sull'imponente concerto del 26 luglio 1915 all'Arena di Milano, tutti i dettagli in Sachs (2018), pp. 387-388. Cfr. da ultimo Carlone (2017).

co di un lontano concerto benefico milanese del 1915, andò con la memoria a quando, terminato il programma verdiano, trascinò spontaneamente e d'impulso il pubblico a cantare gli inni suonati dall'orchestra<sup>28</sup>. Ci voleva dunque uno «scopo sano – alto e patriottico» per far vibrare le corde del suo animo; in caso contrario, Toscanini rimaneva impassibile e inflessibile. L'uso strumentale di un inno per una causa nella quale non credeva faceva scattare la sua intransigenza.

Ancor più vibranti, e per certi aspetti pericolosi, sono i pensieri espressi a proposito del rapporto tra arte e vita, in altra parte della lettera. A significare che i valori dell'arte richiedevano una dedizione assoluta, ad un certo punto Toscanini riferisce senza alcuna titubanza di aver detto ai musicisti dell'orchestra:

Siate, o signori, democratici nella vita ma aristocratici nell'arte. Non potevo quindi acconsentire alla richiesta tanto inaspettata quanto fuori luogo del prof. Lipparini [vicepodestà di Bologna] ed ammettere che il concerto assumesse improvvisamente un carattere di gala o politico allora che nessun manifesto preventivo né giornaliero l'aveva annunciato<sup>29</sup>.

A questo punto, la lettera si chiude con un'enunciazione perentoria, tipicamente toscaniniana, della libertà di pensiero: Toscanini rivendica il diritto di dire la verità in faccia a chiunque (anche ai politici), e rafforza questa sua determinazione assumendo di aver sempre voluto e di voler sempre agire secondo coscienza, nella più piena corrispondenza tra retta coscienza e azione esteriore. A questo proposito, compare per la prima volta una fra-

---

<sup>28</sup> Toscanini, *Lettere*, Pallanza, 28 settembre 1937; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 385: «Non sò se ricordi il famoso concertone patriottico dell'Arena – con un programma tutto Verdiano! Ma eri troppo giovane e probabilmente non t'interessavi ancora ai concerti... Ma quello fu veramente memorabile – commovente. Alla fine del concerto mi voltai verso il pubblico, e non sò [*sic*] come lo suggestionai ma sò [*sic*] che si mise a cantare, diretto da me, gli inni patriottici come un sol uomo – con infinita commozione ed entusiasmo, e il povero Boito venne ad abbracciarmi piangendo come un ragazzo... In quel tempo non facevo smorfie a dirigere gl'inni... E a quel tempo gl'inni volevano dire qualche cosa – c'era uno scopo santo – alto e patriottico... Non come oggi che il nostro Inno nazionale viene servito non appena si mostra un... coglione qualsiasi!».

<sup>29</sup> Sachs (2017), p. 181.

se che ricorre spesso nelle sue lettere, a indicare la linearità di condotta come specchio di rettitudine morale: «La schiena si curva quando l'anima è curvata». Si affaccia anche, nella lettera, la migliore descrizione (non a caso fornita dal diretto interessato) del suo carattere alieno da compromessi e inganni:

un carattere fiero e sdegnoso, sì, ma limpido come un cristallo e tagliente del pari – pronto sempre e dovunque a gridar forte la verità – quella verità che, ben dice Emerson, «viene sempre al mondo in una mangiatoja, ma le è dato in compenso di vivere fino al completo asservimento degli uomini»<sup>30</sup>.

Formidabile e illuminante, quindi, questa testimonianza, anche se Toscanini non ne permise la diffusione, per comprendere la sua personalità, la sua integrità morale, ma anche la sua lotta per i diritti civili.

Non a caso, segnalerei un ulteriore dettaglio, che mi sembra di estrema importanza. In un altro intervento, successivo di pochi mesi agli eventi di Bologna, Toscanini si espose ancor più nettamente a favore di un grande giurista liberale, il senatore Francesco Ruffini, un altro uomo della «vecchia Italia» (per parafrasare Croce) vittima della violenza fascista, che era stato tra i pochissimi a rifiutare il giuramento di fedeltà al regime, imposto a tutti i professori universitari nell'ottobre 1931<sup>31</sup>. Toscanini volle offrire la sua solidarietà al docente torinese, che pochi anni prima aveva dato alle stampe un libro sui diritti di libertà<sup>32</sup> dall'inequivocabile sapore di manifesto antifascista, testimoniando il coraggio delle proprie idee, e ai suoi colleghi, che avevano deciso, con grave danno personale, di non abdicare dalle proprie convinzioni. Il maestro scrisse un lapidario te-

---

<sup>30</sup> Sachs (2017), pp. 182-183.

<sup>31</sup> Per i dissidenti cfr. da ultimo Boatti (2017), che dedica un intero capitolo a Ruffini (pp. 177-216). Sulla penetrazione del fascismo nella cultura giuridica e nelle università v. ora le conclusioni di Birocchi (2020a), pp. 155-171 e (2020b).

<sup>32</sup> Ruffini (1926); oggetto di una famosa ristampa fiorentina curata, com'è noto, da Piero Calamandrei nel 1946, introdotta dallo scritto *L'avvenire dei diritti di libertà*, anche in Calamandrei (1996), pp. 21-51. Non possiamo stabilire se Toscanini abbia letto questo testo; di certo la coerenza di Ruffini nel sostenere la necessità di un'azione effettiva a sostegno dell'affermazione dei diritti di libertà corrispondeva al pensiero del direttore.

legramma nel quale, per sottolineare il valore del loro gesto, egli ricorse nuovamente all'iperbolica espressione già adoperata nella lettera relativa all'incidente di Bologna per definire la fermezza del suo carattere («La schiena si curva quando l'anima è curvata»<sup>33</sup>). Il fatto che egli si sia risolto ancora una volta a non spedire il telegramma nulla toglie al valore del suo gesto, soprattutto considerando quanto egli avrebbe fatto di lì a poco, pressato da eventi ancora più terribili.

## 2. *Un filo rosso: dall'addio a Bayreuth al congedo da Salisburgo (1933-1937)*

Dopo l'increscioso episodio bolognese, Toscanini l'«antifascista»<sup>34</sup> non diresse più in Italia fino al 1946, pur restando libero di soggiornarvi fino al 1938. Negli anni Trenta fu ciò nonostante attivissimo, oltre che negli Stati Uniti e in Europa, in Germania e in Austria. Il suo soggiorno a Villa Wahnfried, dove si recò nel giugno 1931, dipende dal suo legame con la famiglia Wagner e il festival di Bayreuth, dove venne chiamato per le edizioni del 1930 e 1931, con enorme successo<sup>35</sup>. Il direttore italiano dirigeva Wagner, compositore da lui idolatrato per le sue concezioni musicali rivoluzionarie, con un approccio a sua volta 'rivoluzionario', la cui originalità fu percepita e sottolineata dai più. Toscanini si rivelò quindi una risorsa essenziale per la qualità musicale del festival.

---

<sup>33</sup> Bozza di telegramma, [New York] 16 dicembre 1931, in Sachs (2017), p. 186: «Profondamente commosso abbraccio lei e suoi illustri colleghi universitari per il fiero e nobile contegno (stop) La schiena si curva quando l'anima è curvata – Ossequi. Arturo Toscanini».

<sup>34</sup> Così si sottoscrive in una cartolina al suo medico, il dr. Alberto Rinaldi (che fu in seguito ucciso dai fascisti), nel 1932: cfr. Sachs (2017), p. 187.

<sup>35</sup> Il primo anno diresse senza compenso *Tannhäuser* e *Tristan und Isolde*: Sachs (2018), pp. 173-174 (visite 1894-1897); pp. 609-618 (1930). Sui rapporti fra Toscanini e Furtwängler a Bayreuth v. Haffner (2006), pp. 135-143; Allen (2018), pp. 103-105.



Fig. 1 – Toscanini nel golfo mistico del Festspielhaus a Bayreuth, 1930  
(©Archivio di Stato di Milano, Toscanini, serie Fotografie, ATF\_197)

Furono l'ascesa di Hitler nel 1933 e la cascata di leggi e altri atti normativi razziali che contraddistinsero già la fase iniziale della dittatura a causare la brusca interruzione della collaborazione. Toscanini si oppose recisamente al divieto di esibirsi che colpì tutti gli artisti ebrei e/o anti-nazisti, per motivi di nascita o di credo politico, già nei primi mesi della presa di potere nazista: non solo un'ingerenza artistica ai suoi occhi inammissibile, ma soprattutto una grave violazione dei diritti dell'uomo. L'odiosa oppressione nei confronti degli artisti causò infatti l'ulteriore discesa in campo del direttore, che si schierò apertamente contro il provvedimento, come primo firmatario di un cablogramma reso pubblico indirizzato a Hitler il 1° aprile 1933 dagli Stati Uniti<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Appello pubblicato sul *New York Times* del 2 aprile 1933, sottoscritto anche da altri dieci musicisti, tra i quali Fritz Reiner, Sergei Koussevitzky, Artur Bodanzky, Ossip Gabrilowitsch. *Toscanini Heads Protest to Hitler*: così era intitolato l'articolo che riportava il testo del cablogramma spedito a Hitler dall'ufficio di Berthold Neuer, che aveva preso contatti con il maestro, insieme a Gabrilowitsch. I retroscena e gli sviluppi del gran rifiuto toscaniniano sono descritti da Sachs (1991), ch. 6-7, pp. 100-132 e Sachs (2018), pp. 666-668, 675-683. Il 9 aprile 1933 Toscanini infiammò l'uditorio, dirigendo la Quinta di Beethoven alla Carnegie Hall. Il maestro fu irremovibile sulla sua decisione di non dirigere al festival wagneriano. In un articolo del 4.9.1934, *Toscanini Declines New Bid to Baireuth* (sic), p. 23, il *New York Times* asserisce che «Toscanini is said to have

Il neo-cancelliere rispose con un telegramma in cui invitava il direttore a rimanere a Bayreuth, ponendo la questione sul piano artistico<sup>37</sup>. Ma nella sua risposta Toscanini, pur definendo diplomaticamente amichevole l'invito di colui che, a breve, avrebbe designato con epiteti altamente dispregiativi, non si trattenne dal fare riferimento ad «alcune circostanze» dirimenti, il cui protrarsi sarebbe stata la causa della rottura definitiva con il festival<sup>38</sup>.

Nel messaggio, sempre accuratamente soppesato nei toni e nelle parole, con cui il 28 maggio 1933 comunicò a Winifred Wagner (accesa simpatizzante filo-nazista e amica personale del *Führer*) la pur sofferta decisione del ritiro da un luogo per lui sacro, si nota il suo riferirsi agli «avvenimenti dolorosi che hanno ferito il mio sentimento d'uomo e d'artista»<sup>39</sup>.

Oltre a ragioni artistiche, dunque, Toscanini faceva chiara allusione alla giustizia e ai diritti dell'uomo: concause di protesta che si preciseranno ulteriormente nelle successive mosse. Le due esigenze, come è evidente dal tenore del testo, andavano, dal suo punto di vista, di pari passo: arte e diritti dell'uomo (più che politica) non potevano essere concepite in modo separato. L'artista, in altri termini (come vedremo, egli lo affermerà chiaramente in varie lettere) non poteva estraniarsi dalla società, quand'anche lo avesse desiderato: l'autonomia dell'arte, dunque, come sfera elevata e spirituale sottratta ai conflitti del mondo reale, non poteva essere assunta come giustificazione di un disimpegno sul piano civile<sup>40</sup>. Al fondo, dunque, è da ritenersi che la motivazione umanitaria costituisse per il

---

firmly maintained his decision not to conduct in the Third Reich as long as discrimination of any sort is exercised against Walter, Klemperer and other distinguished musicians on racial, political and similar grounds». Sulla politica razziale nazista è fondamentale Friedländer (2007).

<sup>37</sup> Sachs (2018), pp. 678-679.

<sup>38</sup> New York, 29 aprile 1933; a Adolf Hitler, in Sachs (2017), p. 192.

<sup>39</sup> Sachs (2017), pp. 192-193; Sachs (2018), p. 681. Sulla personalità della consorte di Siegfried Wagner, britannica di nascita: Hamann (2002). Sull'era Winifred (1930-1944): Meyer (1981), pp. 79-116. Sul festival: Spotts (1994).

<sup>40</sup> Concordo con Sachs (1995), p. 284 e (2018), p. 638, nel ritenere che a Toscanini non interessasse l'arte fine a se stessa, ma l'arte al fine dell'umanità.

maestro italiano la remora fondamentale, più delle perplessità artistiche, anche quelle verosimilmente esistenti<sup>41</sup>. L'unica risposta concepibile di fronte ad una violazione dei diritti dell'uomo doveva essere una esplicita, secca e rigorosa condanna. Toscanini non era uomo del silenzio.

L'atto di Toscanini non deve essere sottovalutato. Il controllo dell'attività musicale, concertistica e teatrale fu pianificata con inesorabile tempismo dai dirigenti del Terzo Reich e condotta avanti con altrettanta lucida consequenzialità, come dimostra la successione degli eventi dal 1933 in poi<sup>42</sup>. Oltre ai divieti che colpirono gli artisti ebrei o politicamente non allineati, che costrinsero all'esilio grandi musicisti come Busch, Walter, Klemperer (ma anche donne come Hanna Arendt e uomini come Thomas Mann, Albert Einstein e Carl Ebert, futuro fondatore del festival di Glyndebourne), il nazismo mirò a dominare la vita di tutte le istituzioni musicali del paese, assumendone la gestione, come nel caso dei *Berliner Philharmoniker* (trasformati in *Reichsorchester* il 26 ottobre 1933, giusto due giorni dopo il debutto viennese di Toscanini) o affiancando ad esse nuove strutture, come la *Reichskulturkammer* istituita il 15 novembre 1933, nella quale cooptare i musicisti, sotto la regia dei dirigenti nazisti.

Sul piano personale, il distacco da Bayreuth fu per Toscanini sofferto, ma inevitabile per la sua coscienza. Vi aveva diretto *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde* e *Parsifal*, che giudicava il traguardo più alto dell'arte wagneriana. Nell'estate del 1933, cadendo il cinquantesimo anniversario della morte di Wagner, avrebbe dovuto concertare anche i *Meistersinger*, altra opera che la propaganda nazista aveva ricoperto di una densa coltre di simboli politici totalmente estranei alla visione toscaniniana: il progetto sarebbe andato in porto a Salisburgo, e non per mera coincidenza. Alla decisione di non dirigere più a Bayreuth (e in Germania) corrisposero infatti nello stesso periodo il riacciarsi dei rapporti con Vienna e il coinvolgimento nel festival di Salisburgo, dove debuttò nell'estate del 1934,

---

<sup>41</sup> Sulle riserve artistiche v. da ultimo Brandenburg (2011).

<sup>42</sup> Tra gli studi in materia rimane fondamentale Kater (1997). Nella letteratura italiana v. Lorusso (2008); Montenz (2013); Disoteco (2014).

anni dopo essere stato invitato dal fondatore in persona, il regista Max Reinhardt<sup>43</sup>.

Il volgersi degli interessi di Toscanini verso l’Austria ha, innanzitutto, robuste motivazioni artistiche. L’anno precedente, il 24 ottobre 1933, egli aveva finalmente accettato di dirigere la Filarmonica di Vienna nella capitale austriaca, con palese entusiasmo dell’orchestra, fortemente impressionata dal dinamismo e dall’originalità del taglio interpretativo del direttore italiano. Il fagottista Hugo Burghauser, *chairman* dei Wiener, che dopo l’*Anschluss* sarebbe emigrato oltreoceano e avrebbe suonato nuovamente con Toscanini nella NBC Symphony Orchestra, ricorda l’impatto del metodo e delle interpretazioni del maestro (molte delle quali eccentriche rispetto alla tradizione) nell’epicentro della scuola classica viennese<sup>44</sup>.



Fig. 2 – Toscanini dirige i Wiener Philharmoniker nella Große Musikverein Saal di Vienna, 1933 ca. (foto Mimi Zuccari, ©Archivio di Stato di Milano, Toscanini, serie Fotografie, ATF\_271)

---

<sup>43</sup> Sachs (2018), p. 620. Dietro alla decisione di Toscanini ci sono anche le suggestioni di Hugo Burghauser e Bronislaw Huberman: Gallup (1987), p. 80. Sul festival, nato come «antidoto alla guerra», v. anche Barenboim (2014), pp. 57-66. Sul tornante decisivo del decennio 1933-1944 v. Kriechbaumer (2013). Sulla nazificazione di Wagner, astraendo da una più vasta bibliografia, mi limito a citare il recentissimo Ross (2020), pp. 512-561.

<sup>44</sup> Haggin (1989), pp. 150-174. Cfr. anche Burghauser (1979).



Con i Wiener Toscanini avviò un sodalizio che si rivelò in effetti felice per tutto il tempo (cinque stagioni) della sua durata. Burghauser, tuttavia, rammenta anche il significato politico della permanenza di Toscanini a Vienna e a Salisburgo: un sottinteso evidente anche per i contemporanei, che si è andato ampiamente chiarendo nelle indagini più recenti<sup>45</sup>. Nel 1934 l’Austria appariva come un territorio, se non neutro, non ancora caduto nella morsa nazista. Toscanini ne era conscio. Da vari elementi possiamo infatti considerare la sua presenza al festival di Salisburgo e a Vienna condizionata dalla situazione politica del Paese, ancora non conquistato dai nazisti, e dalla possibilità di scelte artistiche autonome.

Gli anni di Salisburgo, dove avrebbe diretto opere e concerti per tre stagioni (1935-1937), sono inoltre caratterizzati dalla continuità del suo impegno civile di artista. Tra gli episodi più rimarchevoli, che attestano l’intensità della sua missione, si può prendere ad esempio il fatto molto rilevante che il 27 gennaio 1934 egli ricevette la nomina a «ebreo onorario», un titolo del quale si fregiò spesso nelle sue lettere<sup>46</sup>. Questo titolo sarà causa di un gesto eclatante alla fine del 1936, quando terrà a battesimo la Palestine Symphony Orchestra in Israele.

Dopo il suo debutto al festival di Salisburgo (XV edizione) il 23 agosto 1934, appena un mese dopo l’assassinio di Dollfuss, in un concerto nel quale diresse i Wiener in un programma incentrato su Mozart, Brahms, Beethoven e Wagner (solista il soprano Lotte Lehmann), egli accettò inoltre di dirigere il *Requiem* di Verdi a Vienna il 28 ottobre, in memoria del cancelliere ucciso il 25 luglio, perfettamente consapevole<sup>47</sup> del significato simbo-

---

<sup>45</sup> Tra le quali merita di ricordare soprattutto Gallup (1987), pp. 82-102; Sachs (1987) e (2018), pp. 716-719.

<sup>46</sup> New York, 27 gennaio 1934; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 225: «sono ormai ebreo onorario... Continuerai ad amarmi?». Toscanini si riferisce alla sua iscrizione del Libro d’oro del Fondo nazionale ebraico per il suo ritiro da Bayreuth (come puntualmente documenta Sachs nella nota alla missiva, dove ulteriori informazioni). Tale riconoscimento contò nella sua decisione di dirigere la nuova orchestra palestinese. Cfr. New York, 11 aprile 1936; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 266: «Invece andrò in Ottobre in Palestina... Come ebreo onorario ho accettato di dirigere colà qualche concerto...».

<sup>47</sup> Trento, 23 settembre 1934; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 236: «Ho natural-

lico di un concerto dedicato ad un uomo politico che, benché con metodi controversi, si era opposto all'avanzata nazista, fino ad un certo momento con l'appoggio di Mussolini.

Nel frattempo, si rafforzò l'avversione (per non dire il furente disprezzo) nei confronti del dittatore italiano: le lettere di Toscanini contengono chiari cenni di disapprovazione nei confronti dello pseudo-pacifismo del regime, alla vigilia dell'inizio della campagna d'Etiopia, che in patria sarebbe stata oggetto di una rappresentazione atta ad accreditarla come un successo grandioso del regime, manifestazione di potenza e simbolo di una politica espansionistica ed imperialistica oltre i confini nazionali. Il commento di Toscanini sulla corsa agli armamenti, viceversa, fu sarcastico, pungente nel rilevarne la contraddizione rispetto al volto pacifista del regime, e perfino profetico<sup>48</sup>. Nello stesso periodo, come registra puntualmente Sachs, in una telefonata intercettata Toscanini si scagliò invece contro il boicottaggio della stampa estera in Italia: libertà di stampa e libertà di pensiero gli sembravano, in questa vera e propria invettiva, due presupposti essenziali in un paese libero, tali da rendere intollerabile la loro soppressione<sup>49</sup>.

---

mente accettato»; Sachs (2018), pp. 724-726. La Lehmann, cantante ammiratissima (e amatissima) da Toscanini, era un'altra importante figura dell'antinazismo: v. ora Kater (2008).

<sup>48</sup> Pallanza, 16 settembre 1935; a Ada Mainardi, p. 261: «Ho sempre pensato che predicare la pace ed armarsi nel contempo era assurdo e mostruoso!... Garreggiare [*sic*] negli armamenti significa già la guerra... Le armi cariche è naturale che un giorno o l'altro scoppino in mano alle Nazioni... Come andremo a finire non so [*sic*]! Certo siamo in mano e a la merce [*sic*] di un pazzo – delinquente – paranoico – sifilitico e faccio punto...». Una disapprovazione patente delle mire coloniali del regime compare in una successiva lettera del 9 ottobre 1935, p. 263: «Ho l'animo esulcerato alle notizie che vengono dall'Africa... Povera umanità! E povero nostro bel Paese! Questa è la prova di come le dittature governano i paesi – Al momento che non possono nascondere le terribili ed ormai non nascondibili difficoltà interne, stornano l'attenzione con avventure guerresche esterne... Siamo alla mercé d'un pazzo criminale! Poveri noi! [...]».

<sup>49</sup> Sachs (2018), pp. 754-756 (intercettazione 19 ottobre 1935). Toscanini era anche enormemente infastidito dalla censura che subivano le sue lettere (lo scrive in una missiva del 24.9.1937: cfr. Sachs 2017, p. 384). Nel settembre 1926 Toscanini aveva disdetto l'abbonamento al *Corriere della sera* a seguito del licenziamento del senatore liberale

Il 1935 fu un anno speciale anche dal punto di vista artistico: basti menzionare le prime opere dirette a Salisburgo (*Falstaff* e *Fidelio*<sup>50</sup>) e i primi concerti a Londra con la BBC Symphony Orchestra<sup>51</sup>.

Ancor più ricco di eventi storici fu il 1936. Nei primi mesi accadde un fatto determinante. Il 12 febbraio 1936 si rese noto che Toscanini aveva deciso di lasciare la direzione musicale della New York Philharmonic Orchestra<sup>52</sup>. In prospettiva, egli consigliò come suo ottimo successore Wilhelm Furtwängler, il quale diede la sua disponibilità. Probabilmente, almeno nell'ottica toscaniniana, questo gesto di investitura può essere interpretato anche come una mano tesa al collega, per indurlo a rompere i ponti con la dittatura. L'attitudine compromissoria del direttore tedesco

---

Luigi Albertini sostituito da Ugo Ojetti: cfr. Sachs (2017), p. 160. Sul suo operato cfr. De Caro (1960); Moroni (2005). Sulla fascistizzazione dei giornali e delle riviste, potenti mezzi di costruzione del consenso nell'opinione pubblica, oltre al classico Cannistraro (1975), pp. 173-224, cfr. Castronovo (2005); Isnenghi (1979), pp. 50-58, 186-199. Sempre incisive le pungenti osservazioni di Calamandrei (2014), pp. 63-72.

<sup>50</sup> Sachs (2018), pp. 744-752. Per il critico del *New York Times* Herbert F. Peyser, *Fidelio* fu ancor più sensazionale di *Falstaff*, già ritenuto «astounding» (*Salzburg Ovation Greets Toscanini*, 30.7.1937, p. 16); egli lo definì «the most spiritualized, ecstatic and sheerly beautiful 'Fidelio' that has ever been experienced» (*Toscanini Unfolds Ecstatic 'Fidelio'*, 8.8.1935, p. 12). Grande impressione fece anche il concerto del 22 agosto con i Wiener, che comprendeva la Sinfonia n. 5 op. 107 'La Riforma' di Mendelssohn (*Salzburg Stirred Again by Toscanini*, 23.8.1935, p. 18).

<sup>51</sup> L'esperienza londinese, fuori dai "quartieri generali" di Milano e New York, è ottimamente rievocata da Carner (1970), pp. 237-248. Il grande musicologo, che ascoltò tutti i concerti londinesi del maestro dal 1935 al 1952, conclude il suo intervento con una interessante «nota di carattere politico. L'Inghilterra ha una lunga tradizione di libertà politica e di libertà individuale. La tirannia ripugna al popolo inglese. Ora, se ci fu qualcosa che nulla aveva a che fare con la musica, ma che contribuì grandemente a fare di Toscanini un eroe agli occhi degli inglesi, questo fu la posizione che egli prese contro i due dittatori – Hitler e Mussolini. [...] come uomo Toscanini detestava qualsiasi forma di totalitarismo politico. Questa è un'altra delle ragioni per cui l'Inghilterra accolse Toscanini non solo a braccia aperte, ma a un grado di calore e di affetto estremamente insolito per questa nazione nordica, tanto più verso un artista straniero». Toscanini, da parte sua, ripagò l'affetto degli inglesi, per gli stessi motivi. Per un'ampia rivisitazione v. ora lo splendido libro di Dyment (2012).

<sup>52</sup> Sul ritiro e sull'ultima intensa stagione come direttore musicale: Sachs (2018), pp. 759-761.

con il regime nazista<sup>53</sup> e l'opposizione degli ebrei di New York<sup>54</sup> fecero però naufragare il progetto, costringendo il diretto interessato al ritiro. Il

---

<sup>53</sup> Il 21 marzo 1933 Furtwängler aveva accettato di dirigere i *Meistersinger* davanti a Hitler e per questo era stato sprezzantemente definito «servo del Reich» da Thomas Mann: Roncigli (2013), p. 43. Il 1° aprile 1933 aveva firmato con altri colleghi un messaggio a Hitler nel giorno del boicottaggio contro gli ebrei: Disoteco (2014), p. 135. All'indomani della trasformazione dei Berliner in Orchestra del Reich aveva mantenuto la sua posizione e altre ne aveva acquistate. Eppure il direttore tedesco non aveva preso la tessera del partito nazista ed era su posizioni spesso critiche rispetto alla dittatura, come prova la lettera a Goebbels, pubblicata l'11 aprile 1933 sulla *Vossische Zeitung* con replica del ministro (Furtwängler/Goebbels 1933), che si può ritenere una risposta alla legge 7 aprile 1933 (*Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*: cfr. Lorusso, 2008, pp. 106-115). Cfr. anche Allen (2018), pp. 114-116. Furtwängler inoltre si considerava autorizzato a mantenere tra le file dell'orchestra musicisti ebrei e a invitarne altri a suonare con i Berliner: ad esempio il violinista Bronislaw Huberman, che però rifiutò nell'agosto 1933, con una lettera (cfr. Geißmar, 1944, pp. 92-94; Haffner, 2006, pp. 180-181) che Toscanini definì «bellissima, dignitosa, umana»: Sachs (2017), p. 204; cfr. Aster (2011), pp. 252-255; Roncigli (2013), pp. 46-47. Il gesto più eclatante fu la pubblica difesa di Paul Hindemith con i concerti dell'11-12 marzo 1934 a Berlino (in cui eseguì con i Berliner la Sinfonia *Mathis der Maler*), cui seguirà, dopo il divieto della *Reichsmusikkammer* di rappresentare l'opera integrale, il celebre articolo sul caso Hindemith («Deutsche Allgemeine Zeitung», 25.11.1934, anche in Furtwängler, 1977, pp. 84-89; cfr. Aster, 2011, pp. 228-229; Allen, 2018, pp. 124-131). Il punto di rottura sembrava essere giunto con le sue dimissioni da direttore dei Berliner, dalla RMK e da altri ruoli ufficiali, il 4 dicembre 1934: Aster (2011), p. 228; benché nell'agosto 1934 egli avesse firmato il manifesto per conferire pieni poteri a Hitler. La mossa ebbe conseguenze artistiche (annullamento della *tournee* con i Berliner) e personali (ritiro del passaporto). Il 28 febbraio 1935, tuttavia, Furtwängler incontrò Goebbels, che lo convinse a firmare una dichiarazione di accettazione della politica culturale di Hitler, in cambio di un'autonomia di fatto: *Über meine Beziehungen zum Nationalsozialismus, Undatierte Denkschrift für das Spruchkammer Verfahren 1946*, Berlin, Bundesarchiv RKK 2301/00003/01, trad. it. Roncigli (2013), pp. 261-275; cfr. anche il Memorandum pubblicato da Walton (1997). Il *New York Times* del 1.3.1936 registrò l'avvenimento: *Reich Reinstates Dr. Furtwaengler* (pp. 1, 36), insieme alla sua nomina a direttore musicale del festival di Bayreuth. Il 25 aprile 1935 il più prestigioso musicista del Reich tornò a dirigere i Berliner in un programma beethoveniano: nella replica del 3 maggio erano presenti Hitler, Göring e Goebbels. L'8 settembre 1935, inoltre, concertò i *Meistersinger* come *Festaufführung* dei *Reichsparteitage* del NSDAP a Norimberga. Sul controverso rapporto tra Furtwängler e il nazismo si è formata un'abbondante letteratura, che in questa sede non può essere discussa. Per una rivisitazione complessiva cfr. Walton (2004). I volumi di riferimento sono Prieberg (1986) e (1991),

15 marzo 1936 il *New York Times* riportò il telegramma fatto pervenire ai quotidiani da Furtwängler, nel quale egli lamentava di non essere stato compreso nel suo tentativo di mantenere separata l'arte, che si rivolge all'umanità intera, dalla politica<sup>55</sup>. Una dichiarazione sulla quale torneremo. I rapporti tra i due direttori, molto diversi sul piano della coerenza tra principi morali umanitari e rigore della condotta esterna, si guastarono irrimediabilmente, con tutta probabilità, a quel tempo.

Nell'estate del 1936, nella città natale di Mozart, un programma impegnativo attendeva Toscanini: *Fidelio*, *Falstaff*, ma anche *Die Meistersinger* e *Ein deutsches Requiem* di Brahms (il 12 agosto)<sup>56</sup>. La sua interpretazione wagneriana piacque moltissimo. La trasparenza e la chiarezza, l'assenza di eccessi, la cantabilità e la dolcezza malinconica del suo approccio furono considerate singolari, rispetto a certa monumentale tradizione. Non mancarono tuttavia anche frizioni con il governo austriaco: Toscanini si oppose infatti alla diffusione per radio in Germania delle sue esecuzioni al festival, in segno di protesta al bando che aveva invece colpito la trasmissione delle opere dirette al festival da Bruno Walter, in quanto ebreo<sup>57</sup>. Egli reagirà nello stesso modo nel 1937, cioè bloccando la

---

Schönzeler (1990), Shirakawa (1992), Kater (1997), Haffner (2003). Cfr. ora Aster (2011); Roncigli (2013); Allen (2018); Rosenberg (2020) (ch. 4, 6).

<sup>54</sup> Molto cruda e dura la lettera aperta agli intellettuali tedeschi di B. Huberman, pubblicata il 7 marzo 1936 sul *Manchester Guardian*: Sachs (2018), p. 817; cfr. *infra*, nt. 59.

<sup>55</sup> Sachs (2018), pp. 762-763; Sachs (2017), p. 267. Gli articoli del *New York Times* danno una chiara idea del clima che si era creato contro il direttore tedesco. Cfr. *The Philharmonic Appointment of Furtwaengler*, 15.3.1936, p. 184; *Furtwaengler Declines Post Here; Will Not Mix Music and Politics*, 15.3.1936, pp. 1, 36, che riporta il cablogramma spedito da Luxor, in cui il direttore dichiarava: «Am not politician but exponent of German music, which belongs to all humanity regardless of politics».

<sup>56</sup> Sachs (2018), pp. 772-779. Sull'estate 1936 di Furtwängler a Bayreuth: Allen (2018), pp. 135-139.

<sup>57</sup> *Toscanini Bars Salzburg Broadcast to Reich; Refuses to Conduct Unless Plan is Dropped*, «The New York Times», 30.7.1936, p. 23. Per approfondire i rapporti del maestro con il mezzo radiofonico rimando alle considerazioni di Capra (2011) e De Benedictis (2011).

trasmissione in Germania delle proprie esecuzioni, al rifiuto del governo tedesco di concedere il nulla osta ai cantanti tedeschi scritturati per il festival del 1938<sup>58</sup>.

L'evento *clou* dell'anno, tuttavia, fu il già menzionato viaggio in Palestina per dirigere la neo-costituita Palestine Symphony Orchestra, voluta dal violinista polacco Bronislaw Huberman e composta da insigni musicisti tedeschi, ebrei e non ebrei, esuli per motivi politici e religiosi, da lui intelligentemente e tenacemente cooptati superando mille difficoltà<sup>59</sup>. Toscanini si dedicò anima e corpo all'impresa<sup>60</sup>, dopo aver diretto i Wiener a Vienna in una memorabile serie di concerti nel novembre 1936<sup>61</sup>.

Tra tutte le testimonianze musicali di impegno civile offerte da Toscanini, quest'ultima spicca indubbiamente per la sua rilevanza. Siamo, non a caso, in una fase cruciale per i destini d'Europa, ad appena un mese di distanza dall'Asse Roma-Berlino (24 ottobre 1936), la cui sinistra eco è

---

<sup>58</sup> *Salzburg Festival to Lack Germans*, «The New York Times», 8.7.1937, p. 21.

<sup>59</sup> *Orchestra of Exiles*, «The New York Times», 9.2.1936, p. 170; *Toscanini's Palestine Concerts*, «The New York Times», 6.9.1936, p. 136. Non è un caso che il 25 febbraio 1936 Huberman indirizzasse un severo monito agli intellettuali tedeschi, i 'veri tedeschi', che erano rimasti in silenzio davanti alle leggi di Norimberga, passate nella più totale indifferenza. Quella colpevole indifferenza non potrebbe essere rinfacciata in maniera più cruda e dolorosa. La lettera aperta, pubblicata sul *Manchester Guardian* del 7 marzo 1936, esordiva con queste parole: «Since the publication of the ordinances regulating the application of the Nuremberg legislation – this document of barbarism – I have been waiting to hear from you one word of consternation or to observe one act of liberation. Some few of you at least certainly must have some comment to make upon what has happened if your avowals of the past are endure. But I have been waiting in vain. In the face of this silence I must no longer stand mute» (cfr. Huberman, 1936).

<sup>60</sup> La lettera originale di Huberman a Toscanini dattiloscritta in francese è stata ritrovata da Harvey Sachs e consegnata all'Orchestra in occasione del concerto celebrativo del centenario («Il Sole 24 ore», 28.1.2017). Toscanini aveva accettato dichiarando che era dovere di ognuno lottare con i propri mezzi per sostenere cause del genere: *Toscanini to Conduct Concerts Of New Orchestra in Palestine*, «The New York Times», 23.2.1936, p. 82.

<sup>61</sup> Sachs (2018), pp. 781-782. Nel programma di questa maratona figurava anche la *Missa solennis* di Beethoven, che già i contemporanei giudicarono una svolta storica: v. ad esempio i vividi ricordi del basso Alexander Kipnis, in Haggin (1989), pp. 69-71.

ben presente nelle lettere di Toscanini<sup>62</sup>. Non si trattava solo di dirigere concerti in Terra Santa o per un pubblico formato da una popolazione perseguitata, manifestazione concreta di solidarietà già di per sé significativa, ma anche di dare vita ad una nuova compagine orchestrale e infondere così un impulso nuovo alla vita musicale di quel paese<sup>63</sup>. Una missione il cui significato sociale e civile di opposizione all'antisemitismo e di salvaguardia dei diritti dell'uomo fu sottolineato sia dall'ideatore dell'impresa, sia dallo stesso co-protagonista Toscanini<sup>64</sup>.



Fig. 3 – Arturo Toscanini e Bronislaw Huberman nel primo concerto della Palestine Orchestra a Tel Aviv, dicembre 1936 (foto R. Weissenstein, Tel Aviv©Archivio di Stato di Milano, Toscanini, serie Fotografie, ATF\_301)

L'importanza di quei concerti fu in effetti grandissima anche per la stes-

---

<sup>62</sup> Badgastein, 8 settembre 1937; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 372: «Maledetto sia l'asse Roma-Berlino... Vorrei invece ci fosse un'ascia tra Roma e Berlino che mozzasse il collo ad ambidue quei Delinquenti».

<sup>63</sup> Implicazioni tutte evidenziate nella lettera scritta da Albert Einstein a Toscanini il 1° marzo 1936: Sachs (2018), pp. 783-784.

<sup>64</sup> Sul primo viaggio in Palestina v. Sachs 2017, pp. 783-790. Il coraggio e l'intraprendenza di Huberman, che per formare l'orchestra fece moltissime audizioni in giro per l'Europa e trovò i fondi necessari (Toscanini diresse gratis) sono raccontate nel documentario *Orchestra of Exiles* (2012) di Josh Aronson e nell'omonimo libro di Aronson/George (2016).

sa maturazione umana del maestro. Egli ebbe occasione di visitare molti posti, entrò in contatto con usi, modi di vita e culture diverse da quelle occidentali, rimase colpito dalle competenze culturali di lavoratori, operai e contadini (cui riservò concerti a prezzo popolare), di coloro quindi che non occupavano i gradini più alti della scala sociale<sup>65</sup>, e in genere dall'attenzione della gente comune per le sue *performance*: ampliò il suo orizzonte conoscitivo, osservò attentamente le sperimentazioni della convivenza (ad esempio i *moshav*) in un territorio solcato da conflitti e aporie, aprì lo sguardo sul contesto umano che lo accoglieva, donne e uomini che lavoravano, studiavano, pregavano, suonavano. Fu, in altri termini, un'esperienza di vita e non solo di musica.

Due altri particolari meritano attenzione. Nel primo programma di concerti Toscanini volle inserire il Notturmo e lo Scherzo da *Ein Sommernachts Traum* di Mendelssohn: un compositore ebreo la cui musica era vietato eseguire in Germania, suonata da musicisti tedeschi in esilio<sup>66</sup>. Nel programma dei concerti del secondo viaggio (1938) avrebbe trovato posto anche Wagner, senza suscitare alcuna polemica o protesta. Toscanini separava infatti nettamente il musicista dallo scrittore politico, che notoriamente aveva manifestato idee antisemite, distinguendo tra i meriti di Wagner in campo musicale<sup>67</sup> e le sue opinioni in altri ambiti<sup>68</sup>. Nell'economia del

---

<sup>65</sup> Vale la pena di segnalare, per inciso, che l'interesse di Toscanini per gli strati più umili della società e per i temi di critica sociale orientava anche le sue scelte letterarie. Si veda il suo giudizio positivo per i romanzi di Ignazio Silone, pubblicati a Zurigo, *Fontamara* (1933) e *Pane e vino* (1936), la cui lettura, suggeritagli dall'amico Stefan Zweig, consigliò a sua volta a Ada Mainardi (Londra, 23 ottobre 1937, in Sachs, 2017, p. 396). Sulle predilezioni letterarie di Toscanini v. ora specificamente D'Angelo (2019).

<sup>66</sup> *Toscanini Decides to Do Mendelssohn*, «The New York Times», 21.4.1936, p. 26.

<sup>67</sup> Ai quali allude specificamente la lettera New York, 5 gennaio 1931; a Carla Toscanini, in Sachs (2017), p. 177: «Soltanto ai pochi esseri veramente superiori quali Dante – Shakespeare – Leopardi – Beethoven – Verdi – Wagner è dato di esprimersi interamente per la gioia di tutta l'umanità». Si può citare ancora quanto ebbe a dichiarare a Woolf nell'intervista del 1928: «To Wagner I am indebted for much: I often wonder whether many musicians realize the tremendous fund of knowledge there is to be found in his writings. I think that I can honestly say that whatever I am today as a conductor I owe largely to what I learned from him». Notevole anche la citazione wagneriana nella lette-



nostro discorso, i concerti in Palestina del 1936-37 (e 1938), sono quindi il segno più tangibile della coerenza di Toscanini sul piano pratico, vale a dire del rapporto tra pensiero e azione.



Fig. 4 – Toscanini in Palestina nel villaggio di Ramoth Ha-Shavin, 1937  
(©Archivio di Stato di Milano, Toscanini, serie Fotografie, ATF\_298)

ra del 2 aprile 1938; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 426 («Metterei allegramente a distruzione ogni cosa da me composta se potessi con ciò sperare far progredire la causa della Libertà e della Giustizia»).

<sup>68</sup> Sachs (2018), p. 859, allega a riprova quanto dichiarato da Toscanini al *New York Times* il 18 aprile 1938: «Niente dovrebbe interferire con la musica». Toscanini diresse i preludi all'atto I e III di *Lohengrin*. Viceversa, quando nel 2001 la Staatskapelle Dresden diretta da Daniel Barenboim suonò come *bis* il Preludio e morte d'Isotta dal *Tristan und Isolde*, scoppiò una forte polemica. A distanza di tempo, il direttore citò il precedente di Toscanini: «Nessuno trovò da eccepire al riguardo; nessuno lo criticò: l'orchestra fu ben felice di suonarli. L'antisemitismo di Wagner era risaputo allora come oggi, perciò il problema di suonare Wagner in Israele non ha nulla a che fare con il suo antisemitismo. Quello che accadde dopo fu che, in seguito alla Notte dei cristalli del novembre 1938, l'orchestra, che è un gruppo di musicisti che si organizzano da sé, decise che, a causa di quell'associazione (l'utilizzo della musica di Wagner da parte dei nazisti e il modo in cui aveva portato al rogo dei libri) si sarebbero rifiutati di suonare Wagner» (Barenboim/Said (2008), p. 98). Cfr. inoltre Said (2001), pp. 150-157, anche in Said (2010b), pp. 387-397 (e qui anche *L'importanza di essere infedeli a Wagner* [1993], pp. 231-241); D. Barenboim, *Wagner, Israele e i palestinesi*, in Barenboim (2014), pp. 35-43. L'emblematico caso della censura a Wagner in Israele è ora diffusamente trattato da Sheffi (2018), pp. 131-150.

L'itinerario, tuttavia, della militanza toscaniniana a favore dei diritti dell'uomo e della democrazia non è frammentario, incerto o spezzato; è piuttosto simile ad una linea retta. Altri atti, infatti, seguiranno, dentro e fuori il continente europeo, toccando il culmine nel 1938, l'*annus terribilis* dell'occupazione nazista dell'Austria e delle leggi fasciste antiebraiche.



Fig. 5 – Arturo Toscanini davanti al manifesto del Salzburger Festspiele 1937  
(©Archivio di Stato di Milano, Toscanini, serie Fotografie, ATF\_315)

Sono fatti che sollecitano con urgenza l'impegno di Toscanini per la tutela dei diritti di libertà, non ne spengono assolutamente la voce, ma la fanno anzi levare ancora più alta, rendendo più energica e convinta la sua lotta. Semmai quello che l'osservatore può notare è l'accrescersi del suo pessimismo nei confronti degli uomini, in particolare dei politici, a cui sono ascritte pesanti responsabilità (non esita a definire Hitler e Mussolini criminali della peggior specie), ma anche dei comuni cittadini, compresi gli artisti che, pur potendolo, non reagivano ai contenuti ingiusti della nuova legalità dei regimi dittatoriali e al conseguente inabissarsi (o 'curvarsi') delle coscienze di fronte a leggi che limitavano o peggio cancellavano i diritti fondamentali, nella spirale ossessiva di una politica di persecuzione, mal celata sotto la maschera di una semplice eccezione discriminatoria; il timore per il futuro dell'umanità stessa, e dei giovani per primi, affidati a politici tanto spregiudicati quanto spietati. È un filo rosso che emerge, lucido e

nello stesso tempo venato di cupa, angosciata amarezza, dalle testimonianze sparse, soprattutto dalle riflessioni intime affidate alle sue lettere di recente pubblicate, che evidenziano un tragico tormento interiore. Una vera e propria anima nella notte, che affida senza timori i propri pensieri alla carta, pur sapendo che le sue parole sarebbero state lette anche dagli occhi indiscreti e malfidenti della polizia.

Il 1937 fu l'ultimo anno a Salisburgo. I rapporti con la gestione del festival avevano iniziato a incrinarsi a luglio, quando Toscanini reagì molto bruscamente alla decisione di Erwin Kerber, Segretario generale del Festival nonché Direttore della Staatsoper di Vienna, di invitare Furtwängler a dirigere la Nona di Beethoven, pur persistendo il governo nazista a non concedere il nulla osta agli altri artisti tedeschi per esibirsi al festival. Toscanini lo ritrovò a sua insaputa incluso nel programma. Gli era sembrata una mossa scorretta nei suoi confronti (Toscanini era ormai percepito come un nemico sia dai nazisti sia dai fascisti) e una strategia poco chiara, dato lo stallo venutosi a creare<sup>69</sup>. Pretendeva, come al solito, prese di posizione non ambigue. Ai suoi occhi, il direttore tedesco era un «servitore umilissimo dei signori Hitler-Goebbels e compagnia» (l'epiteto ricorre espressamente in una lettera di Toscanini al fido amico Bruno Walter<sup>70</sup>) e

---

<sup>69</sup> Cfr. il secco «telegrammaccio» (così nella lettera a Bruno Walter cit. nella nota successiva) a Erwin Kerber, trascritto nella lettera 2 luglio 1937 a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 346; bozza di telegramma al governatore della provincia di Salisburgo Franz Rehrl, in Sachs (2017), p. 349; telegramma al ministro della pubblica istruzione Hans Pernter, in Sachs (2017), p. 351. La vicenda è ricostruita da Sachs (2018), pp. 816-820.

<sup>70</sup> Isolino S. Giovanni, Lago Maggiore, 3 luglio 1937; a Bruno Walter, in Sachs (2017), p. 348: «L'inclusione del Furtwängler nel programma di Salzburg, avvenuta a mia insaputa, l'ho creduta una mossa abile per ottenere più facilmente gli artisti tedeschi necessari al festival... Solo in questo caso quell'inclusione poteva essere scusata ed accettata. Niente di tutto questo... Ma se il governo e direttore dei teatri tedeschi negano il permesso ai loro artisti di venire a Salzburg perché il governo austriaco e il direttore della Staatsoper di Vienna invitano questo servitore umilissimo dei signori Hitler-Göbbels e compagnia? Mistero! Artisticamente non c'era bisogno! Per dare al pubblico cosmopolita di Salzburg un'esecuzione di 9a Sinf. eravamo in tre capaci di farlo... Dunque? Siano una buona volta sinceri questi signori austriaci... O prò [sic] o contro il nazismo! O il diavolo o l'acqua santa. Per mio conto mi ritiro e per sempre dal teatro. Quell'aria mi soffoca!».

la sua presenza al festival non più giustificata, alla luce degli sviluppi della situazione. Poco importavano, evidentemente, ad un uomo come Toscanini, le contraddizioni e le sfumature insite nel rapporto tra il collega tedesco e il regime nazista. Per Toscanini, prima della carriera e della propria persona, venivano i principi morali, politici e giuridici.

Di fatto Furtwängler, dopo essersi esposto anche pubblicamente contro la politica razziale che aveva colpito gli artisti ebrei, al tempo del caso Hindemith, era successivamente venuto a patti con le autorità naziste. Alla fine Toscanini non si ritirò, diresse ugualmente a Salisburgo<sup>71</sup>, ma non ascoltò il debutto di Furtwängler nella fatidica Nona. I due si affrontarono lo stesso giorno (27 agosto) in un colloquio tanto teso quanto chiarificatore<sup>72</sup>. Della sfuriata dell'*Old Man* restano solo resoconti indiretti, che confermano la reciproca incolmabile distanza<sup>73</sup>. Le loro strade si erano divise. A proposito dell'apoliticità dell'arte e dell'artista, manifestata a più riprese da Furtwängler nei propri scritti auto-assolutori<sup>74</sup>, Toscanini scrisse, in una sua lettera del 10 settembre 1937, parole molto semplici e chiare: se l'arte doveva essere separata dalla politica, cosa sulla quale anch'egli concordava, allora non era coerente accettare incarichi dai politici di cui non si dividevano le idee<sup>75</sup>. La critica centrava perfetta-

---

<sup>71</sup> Salisburgo 22 luglio 1937; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 354.

<sup>72</sup> Toscanini allude al fatale «abboccamento» in una lettera del 22 gennaio 1938: Sachs (2017), p. 418.

<sup>73</sup> Geissmar (1944), p. 314; Riess (1953), p. 226; Haffner (2006), pp. 241-245; Sachs (2018), pp. 830-832. Lo scontro tra i due direttori venne ripreso più volte dalla stampa: cfr. ad es. «The New York Times», 3.9.1937, p. 15 (*German Conductor Refuses Vienna Bid*); 22.11.1937, p. 14 (*Toscanini seems Salzburg Victor*); 22.12.1937, p. 33 (*Denies Toscanini Demand*); 4.3.1938, p. 16 (*Toscanini Refuses Plea*).

<sup>74</sup> Per alcuni documenti cfr. *supra*, nt. 53.

<sup>75</sup> Badgastein, 9 settembre 1937; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), pp. 372-373. Nella missiva, Toscanini si riferisce ad una lettera del direttore tedesco sulla questione e commenta: «Da Salzburg ho ricevuto l'accluso clipping... Una lettera del tuo amico Furtwängler... Gran pagliaccio e gran reclamista! La lettera nel suo assieme potrebbe considerarsi giustissima e ben pensante se non fosse lo stesso Furtwängler ad aver imposto un carattere politico alla propria azione artistica accettando (con una paga di 10 o 12 mila marchi annui) una carica statale inevitabilmente politica... La lettera dunque è soltanto

mente il bersaglio: sincerità e onestà erano le virtù predilette da Toscanini. Di più: considerava obbligo morale la lotta per la giustizia e la libertà, anche a costo della propria vita.

Sul piano artistico, per il mago italiano della bacchetta, che aveva da poco festeggiato i settant'anni, fu un successo dopo l'altro <sup>76</sup>. Solo la sua interpretazione della nuova produzione mozartiana di *Die Zauberflöte* (30 luglio) venne salutata in modo tiepido da molti, o per meglio dire sconcer-tò chi era abituato ad altre versioni: si contestarono tempi, dinamiche e prestazioni di alcuni cantanti. La concertazione toscaniniana, viceversa, attentamente e consapevolmente pianificata <sup>77</sup>, aveva tutte le caratteristiche dell'esperimento di un precursore, di chi voleva gettare uno sguardo nuovo sulla partitura, per quanto lascia percepire l'unica precaria testimonianza sonora pervenuta. Anche se Toscanini non dicesse altre opere teatrali di Mozart, inoltre, sotto la sua bacchetta alcune sinfonie (ad

---

per dare la polvere negli occhi ai gonzi... Di questi è piena la terra. Io però rimango muto come un pesce... Non voglio dare esca alle chiacchiere... Ciò che avevo bisogno di dirgli l'ho detto... Basta! Adesso mi spiego le diverse telefonate di questi giorni di giornalisti da Vienna e Londra – naturalmente andate a vuoto. Mi pare che quella lettera potrebbe procurargli dei fastidi col suo governo! Cosa ti sembra?».

<sup>76</sup> Il critico musicale del *New York Times* definisce l'interpretazione di *Falstaff* «the greatest the present reviewer has experienced in more than thirty hearings of the work» (*Salzburg Triumph Won by 'Falstaff'*, 27.7.1937, p. 24) e l'esecuzione del *Requiem* di Verdi «one of the most devastating emotional experiences conceivable» (*Requiem by Verdi Given at Salzburg*, 15.8.1937, p. 39). Più articolato è il giudizio su *Die Zauberflöte: Toscanini Directs 'Magic Flute' at Salzburg*, 15.8.1937, p. 143.

<sup>77</sup> Splendida la lettera del 24 giugno 1937 a Ada Mainardi, in cui Toscanini le scrive: «Stò persuadendomi che l'interpretazione del Flauto magico che farò a Salzburg dovrà sollevare scandalo o entusiasmo... Non potrà esserci una via di mezzo... Ada mia cara – mi accorgo e mi convinco sempre più che i buoni musicisti sono rari e talvolta anche i buoni dimenticano l'arte di sapere tornar da capo – guardando la musica che già conoscono con occhio ingenuo – puro – come fa il bambino che vede le cose per la prima volta» (cfr. Sachs, 2017, pp. 341-342). In un'altra lettera alla stessa signora, Toscanini si definirà «l'eterno beginner» (Kastanienbaum, 28 luglio 1939, in Sachs, 2017, p. 459). Sulla sua interpretazione dell'opera mozartiana v. il condivisibile giudizio di Sachs (2018), pp. 821-824.

esempio la n. 40 in sol minore, per lo spessore drammatico) uscirono trasfigurate rispetto alla prassi corrente<sup>78</sup>.

Tutt'altra accoglienza ebbero la *Messa da Requiem* verdiana del 14 agosto, il concerto tutto brahmsiano del 29 agosto (con un'esecuzione ispiratissima della Sinfonia n. 1 in do minore op. 68) e i *Meistersinger von Nürnberg* (5-12-20 agosto), ancora una volta osannati. Fu la sua ultima opera in una recita teatrale. Si accomiatò dalle scene con Wagner, in un festival ancora non invaso dalle svastiche<sup>79</sup>. Il 25 dicembre 1937 cominciò una nuova avventura americana, con la neonata NBC Symphony Orchestra. Sotto la direzione di Toscanini, la musica trasmessa dallo studio 8H ne avrebbe fatto l'artista mediatico più importante al mondo<sup>80</sup>.

### 3. Gedanken sind frei: *pensieri sparsi contro l'antisemitismo e le politiche dittatoriali (1938-1940)*

Nell'aprile 1937, qualche mese prima che scoppiasse il «caso Furtwängler» a Salisburgo, Toscanini fece delle annotazioni ad uno scritto di Benedetto Croce, suo amico, che il filosofo gli aveva fatto leggere prima della pubblicazione su una prestigiosa rivista americana<sup>81</sup>. Il maestro chiosò, in

---

<sup>78</sup> V. ora le riflessioni di Fertonani (2011).

<sup>79</sup> Diversamente accadrà il 23 luglio 1938, con i *Meistersinger* diretti da Furtwängler, con Goebbels e Seyss-Inquert in platea: *Salzburg Festival is Opened by Nazis*, «The New York Times», 24.7.1938, p. 20. Per quanto concerne il menzionato concerto del 29 agosto, esso soddisfò anche l'incontentabile maestro, per ragioni da lui stesso svelate in una lettera scritta la notte del 30 agosto 1937 a Ada Mainardi: Sachs (2017), p. 365.

<sup>80</sup> Sul progetto, 'orchestrato' da David Sarnoff, e sulla prima stagione: Sachs (2018), pp. 842-849. V. ora il bel volume di Frank (2002). Per il primo concerto Toscanini scelse Vivaldi, Mozart (Sinfonia n. 40 in sol minore K. 550), Brahms (Sinfonia n. 1 in do minore op. 68). Su Toscanini artista mediatico, oltre al discusso volume di Horowitz 1987, sul quale si vedano le riserve di Sachs (1991), pp. 137-147, e Said (2010b), pp. 78-83, cfr. i recenti contributi raccolti in Capra/Cavallini (2011).

<sup>81</sup> B. Croce, *The Future of Democracy*, «The New Republic», April 7 1937, p. 235. Si tratta dello scritto edito anche in Croce (1944). Sul liberalismo crociano v. *ex multis* il recente profilo di Musté (2016), con altri richiami bibliografici. Toscanini, che non era

particolare, dei passi in cui Croce parlava della necessità di coniugare pensiero e azione, quando si lotta in nome di un ideale. A Toscanini piacque questo richiamo all'azione, articolato come invito (I) ad agire «secondo coscienza», (II) sotto la sola spinta di tener fede ad un ideale, (III) anche a costo della propria vita<sup>82</sup>. Queste frasi esemplificavano in modo plastico anche il suo personale modo di sostenere la causa della libertà e della democrazia.

Toscanini non teorizzò mai su questi problemi: del resto, non usava teorizzare neanche dal podio, durante le prove; faceva capire quello che voleva agli orchestrali e ai cantanti, rappresentando piuttosto che enunciando semplicemente la sua idea, come ricordato da tutti i musicisti che hanno suonato e cantato con lui. Da questo punto di vista, quindi, egli non può essere considerato come un intellettuale che prende la parola con scritti o discorsi, salvo che in poche occasioni. Da uomo e da musicista, tuttavia – e se ne sono visti già parecchi esempi – espresse sempre liberamente e coraggiosamente il suo pensiero, anche pubblicamente e anche quando gli intellettuali tacevano. In questa prospettiva, la pubblicazione della sua corrispondenza con Ada Colleoni Mainardi, l'affascinante pianista, moglie del violoncellista Enrico Mainardi e grande amore della sua maturità (la lunga relazione durò dal 1933 al 1941<sup>83</sup>), arricchisce la conoscenza delle sue idee.

---

stato tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali antifascisti* del 1° maggio 1925 (cfr. Sachs, 2018, p. 804), aveva conosciuto il filosofo napoletano nel 1934 (1° ottobre 1934, in Sachs, 2017, p. 239) e lo menziona tra i suoi amici più cari e «ben pensanti» (cfr. Sachs, 2017, p. 326) insieme a Thomas Mann e Stefan Zweig (2 aprile 1937, in Sachs, 2017, p. 321). Era anche un suo attento lettore: in una lettera del 1° luglio 1938, ad esempio, afferma il suo interesse per il libro *La storia come pensiero e come azione*, ancora fresco di stampa (cfr. Sachs, 2017, p. 435). Per ulteriori riflessioni cfr. Rostagno (2018).

<sup>82</sup> Ecco le frasi da lui commentate, della bozza fornitagli da Croce: «risolversi e operare, ciascuno secondo la propria coscienza e la propria capacità»; «chi lavora per un ideale, ha in ciò stesso la sua speranza e la sua gioia»; «in questo saper sostenere la morte per una maggior vita, l'opera umana è veramente animata da spirito militare ed eroico». Sui rapporti con Croce: Sachs (2018), p. 804.

<sup>83</sup> Sachs (2018), pp. 685-687.



Fig. 6 – Arturo Toscanini e Ada Colleoni Mainardi, ante 1935  
 (©Archivio di Stato di Milano, Toscanini, serie Fotografie, ATF\_277)

Sono lettere che grondano umanità: Toscanini ci appare in tutte le sue sfaccettature umane, anche quelle più intime, e dunque anche come amante appassionato e audace nelle sue allusioni erotiche. Ma per il percorso che stiamo svolgendo queste lettere rivelano, oltre che dettagli sulla sua sensibilità artistica e la sua cultura, la sua onestà di carattere e la sua fede nel rispetto e nell'uguaglianza degli uomini, nella pace, nella democrazia, nel diritto delle genti, nella libertà di pensiero, nell'individualismo. Sono quindi un documento essenziale per comprendere, anche se in modo frammentario, la sua opinione sulla deriva dei diritti individuali e sulla violazione dei diritti dell'uomo da parte di regimi che pianificarono nei minimi dettagli una legalità «fuori da ogni umana legge», con particolare riferimento alle leggi razziali e alla guerra d'aggressione.

Non solo: sono carte che testimoniano anche l'inquietudine, la «nervosità spasmodica», il tormento, lo sdegno e la rabbia che il comportamento dei dittatori e dei cittadini senza il coraggio di opporsi gli provocavano<sup>84</sup>. Questo epistolario, dunque, lungi dall'essere soltanto una privata corri-

---

<sup>84</sup> In varie lettere Toscanini descrive la tempesta delle sue emozioni, dicendosi «nervoso e irrequieto» (cfr. Sachs, 2017, p. 321); «nervoso e inquieto» (p. 350), insonne (p. 473), con il «cuore a brani» (p. 428), «ferito» (p. 490), scosso dagli eventi che lo fanno «impazzire di pietà e di rabbia» (p. 454), «folle e irrequieto» (p. 485).



spondenza di amorosi sensi, registra anche, con cupo (ma non rassegnato) pessimismo, confidenze, sentimenti, opinioni, giudizi, reazioni di un uomo «solitario» di fronte alla crisi di valori che aveva colpito la sfera pubblica. Sono pagine che rivelano un misto di amore e odio per l'umanità sottomessa e sprofondata nell'eclissi delle libertà e della democrazia. I continui richiami alla coscienza dell'uomo e la vigile e costante critica del presente accomunano perciò Toscanini ad altri intellettuali antifascisti e maestri di libertà come Croce e Salvemini, ad esempio, per restare alla sua rete di amicizie.

L'anno 1938, come anticipato, è segnato da molte tensioni, che fanno precipitare l'equilibrio politico. Il 13 febbraio 1938 Toscanini ricevette a New York l'*American Hebrew Medal*. Nel discorso di presentazione si fece espresso riferimento all'impegno profuso nel favorire attraverso la musica i rapporti di amicizia tra persone di religione diversa; lo stesso onorato nell'accettare la medaglia si dichiarò felice che le sue azioni potessero servire a focalizzare l'attenzione sulla causa della pace e dei reciproci rapporti tra etnie e religioni diverse<sup>85</sup>.

Il 16 febbraio, con una mossa repentina e istintiva, che creò lo scompiglio che si può immaginare, Toscanini telegrafò a Kerber e ruppe definitivamente i rapporti con il festival di Salisburgo<sup>86</sup>. I contatti tra il cancelliere Schuschnigg (lo stesso che quattro anni prima aveva omaggiato il maestro al *Requiem* verdiano di Vienna) e Hitler gli consigliarono una soluzione drastica e purtroppo, col senno di poi, lungimirante. A nulla valsero le cautele degli amici per far desistere dal suo proposito Toscanini<sup>87</sup>. Gli avvenimenti dei mesi di marzo e aprile 1938 provano che i suoi timori non erano stati infondati. In aprile, del resto, egli si

---

<sup>85</sup> *American Hebrew Medal Presented to Toscanini*, «The New York Times», 7.3.1938, p. 13.

<sup>86</sup> Sachs (1991), ch. 7, pp. 120-132, e Sachs (2017), pp. 419-420.

<sup>87</sup> Le dimissioni implicavano la rinuncia a tutti i progetti artistici importanti che aveva programmato per il triennio salisburghese: *Tannhäuser*, *Boris Godunov*, *Il barbiere di Siviglia*, *Ifigenia in Aulide* di Gluck: Sachs (2018), p. 830; ulteriori dettagli alle pp. 849-854.

trovava in Palestina per il suo secondo viaggio in quella terra<sup>88</sup> per tenere dei concerti con la Palestine Symphony Orchestra (dove per la prima volta, come già anticipato, mise in programma anche Wagner). Ma si teneva al corrente delle vicende austriache: una sua lettera spedita da Tel Aviv si riferisce alla persecuzione antiebraica con toni drammatici<sup>89</sup>. La sua corrispondenza di quei mesi, del resto, tocca altri temi cruciali, che costituivano una ferita aperta.

Per capire il contesto, bisogna aggiungere che nell'agosto 1938 si era verificato un altro evento artistico di eccezionale portata storica: Toscanini aveva diretto due concerti a Lucerna, prima nel giardino della villa Wagner a Tribschen<sup>90</sup> e poi nel nuovo edificio della Kunst- und Kongresshaus di Armin Meili, tenendo a battesimo le *Internationale Festwochen*, che da quel momento in poi si sarebbero svolte nella Sala affacciata sul lago<sup>91</sup>. Anche questa impresa, per la sede e i musicisti liberamente coinvolti, aveva tutti i crismi per essere considerata un atto di pacifica rivolta contro le discriminazioni artistiche e politiche messe in atto nei paesi confinanti. Le implicazioni politiche della presenza di Toscanini furono infatti prontamente colte dalla polizia fascista, che schedò meticolosamente i melomani italiani (tra cui anche teste coronate) accorsi ad ascoltare il loro idolo. Ricordiamo che i tempi erano bui: il 15 luglio 1938 usciva il *Manifesto della razza* e nei mesi di settembre-ottobre 1938 venivano emanate le prime leggi razziali del regime<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> Sachs (2018), pp. 854-860.

<sup>89</sup> Cfr. *infra*, ntt. 109 e 120.

<sup>90</sup> Il 25 agosto 1938, anniversario del matrimonio di Wagner con Cosima von Bülow celebrato nel 1870. Il concerto fu ideato dal maestro in persona, come riferisce il critico Herbert F. Peyser, nell'articolo scritto per l'occasione: *Toscanini Conducts at Tribschen, Wagner Shrine*, «The New York Times», 2.10.1938, pp. 167-168.

<sup>91</sup> Notizie esaurienti sul primo soggiorno a Lucerna in Sachs (2018), pp. 864-869, che è di riferimento anche per la successiva tappa dell'estate 1939, pp. 897-903.

<sup>92</sup> Gentile (2013), pp. 113-235.



Fig. 7 – Arturo Toscanini durante il concerto nel parco della villa Wagner di Tribschen, 25 agosto 1938 (©Archivio di Stato di Milano, Toscanini, serie Fotografie, ATF\_333)

Per Toscanini, rientrato in Italia, le cose si fecero tremendamente serie nel momento in cui una sua telefonata a Ada Mainardi, contenente commenti sarcastici sulla politica antiebraica della dittatura, venne intercettata; per quelle parole gli fu ritirato il passaporto. Ebbe inizio un'odissea che costrinse il direttore alla fuga, insieme alla famiglia, quando un mese dopo gli furono restituiti i documenti per l'espatrio<sup>93</sup>. Il 10 ottobre 1938 sbarcò a New York, dove tutti sapevano delle sue vicissitudini, riportate senza sosta dai quotidiani. Ora Toscanini, già praticamente esiliato come musicista, era ufficialmente anche un esule politico.

La vicenda – è ancora una volta la corrispondenza a confermarlo – rese ancor più intollerabile la sua condizione di musicista lontano dall'Italia: si sentiva già tale anche prima della sua fuga, ma ora la sensazione era quella di un uomo ancor più sradicato dal suo paese. Come ha scritto un altro intellettuale che ha conosciuto questa tragica esperienza, ciò che rende più doloroso l'esilio non è il vivere lontani «completamente tagliati fuori, isolati, irrimediabilmente separati dal luogo d'origine», ma vivere «in un territorio intermedio: non del tutto assuefatto al nuovo ambiente

---

<sup>93</sup> Puntuale racconto dei fatti in Sachs (1995), p. 300 e (2018), pp. 869-880. Ancora il 3.10.1938 il *New York Times* intitolava un articolo *Toscanini's Status is Still a Puzzle* (p. 3).

né completamente svincolato dal vecchio»<sup>94</sup>, «out of place», come recita il titolo della sua autobiografia<sup>95</sup>. La disperazione di certe lettere di Toscanini ricorda questo stato d'animo. Subito dopo aver chiuso con Salisburgo egli scrive infatti:

Non ti dico poi la nostalgia del mio paese! M'uccide! In questi giorni – qui – solo – non ti dico cosa e quanto abbia mulinato il mio cervello! Io – l'unico artista italiano, e veramente e interamente italiano – che deve – che è obbligato rimanere come musicista fuori del suo paese!!! Sai – Ada mia – lo sforzo che faccio per tenere giù, giù nascosto nel profondo dell'anima mia questo atroce pensiero – è quasi inumano<sup>96</sup>.

Non diversamente si esprimerà un anno più tardi, dopo la folgorante esperienza di Lucerna:

Il pensiero di dover lasciare alla fine del mese venturo l'Europa, senza rivedere la mia casa, il mio paese mi rende pazzo... E la prima volta dacché ho cominciato a viaggiare e lavorare all'estero che mi succede. Mi pare che non potrò resistere a sopportare la fatica che mi aspetta<sup>97</sup>.

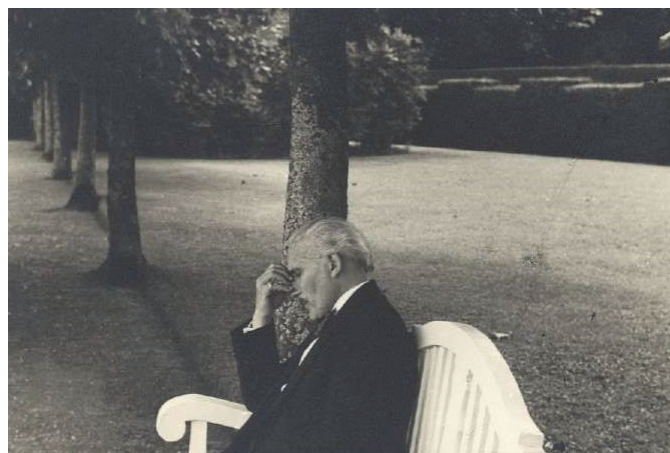


Fig. 8 – Toscanini a Kastanienbaum, 1938  
(©Archivio di Stato di Milano, Toscanini, serie Fotografie, ATF\_334)

---

<sup>94</sup> Said (2014), p. 60.

<sup>95</sup> Said (2010a).

<sup>96</sup> Badgastein, 13 settembre 1937; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 374.

<sup>97</sup> Kastanienbaum, 14 agosto 1938; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 460.

Il resoconto dei fatti appena tracciato aiuta a inquadrare nel contesto le opinioni espresse da Toscanini sulle politiche dittatoriali nelle lettere di quel periodo. A questo scopo, possiamo dotarci di un ulteriore strumento di lettura, provando a utilizzare alcuni schemi interpretativi tratti dalla storia costituzionale e quindi domandarci che cosa Toscanini avverte di negativo nelle costituzioni e nelle politiche dei regimi dittatoriali mussoliniano e hitleriano, da lui così efficacemente avvertati, con le forme di protesta descritte. In quest'ottica, può essere utile considerare il pensiero di un altro illustre fuoruscito italiano, Gaetano Salvemini, il quale, nelle lezioni di Harvard, andava negli stessi anni elaborando le proprie teorie riguardo agli elementi delle costituzioni democratiche rispetto alle costituzioni delle dittature. Tali elementi, per lo storico fiorentino, sono essenzialmente la garanzia dei diritti individuali dell'uomo, come la libertà di pensiero, la vita e l'integrità fisica, di culto, di educazione, di movimento, di lavoro; la garanzia dei diritti del cittadino, vale a dire le libertà politiche (di parola, di stampa, di associazione, di riunione, di voto); l'uguaglianza giuridica, nel senso che i diritti devono essere assicurati a tutti senza discriminazioni; il sistema parlamentare; la garanzia del rispetto dei diritti individuali e politici delle minoranze. La libertà politica, scrive Salvemini, «è essenzialmente il diritto di essere diversi», il «diritto di non essere d'accordo», da cui «derivano tutti gli altri diritti politici in un regime democratico»<sup>98</sup>. Dove esiste un regime dittatoriale o tirannico, le libertà vengono invece limitate o addirittura soppresse.

Questo fenomeno avviene, si può aggiungere, in forza del nuovo nesso che si viene a creare tra individuo e Stato. Nei regimi dittatoriali del fascismo e del nazionalsocialismo non sono i diritti individuali ad essere il perno del sistema, ma il superiore interesse della nazione o della comuni-

---

<sup>98</sup> Salvemini (2007), pp. 119-121; ma v. già *Democrazia e dittatura* [1934], in Salvemini (2007), p. 24: «la libertà politica è sostanzialmente il diritto del cittadino di dissentire dal partito al potere. Da questo diritto di opporsi al partito al potere nascono tutti gli altri diritti del cittadino. Sotto una dittatura il diritto di opporsi al partito al potere è soppresso». Lo schema è riproposto e svolto anche in Salvemini (2018), pp. 417-432 [corso redatto nel 1943]. Per un profilo biografico e intellettuale dello storico di Molfetta cfr. Conti (2013) e Moretti (2017), con ulteriori riferimenti bibliografici.

tà, interpretato, a seconda dei casi, dagli organi statali, dal partito unico o dalla volontà del *Führer*. L'assorbimento degli individui nello Stato comporta un decisivo ribaltamento rispetto alla prospettiva liberale, non solo nel campo del diritto pubblico: i soggetti non contano di per sé, nella loro autonomia, ma in quanto parte di gruppi più vasti, come la famiglia, la corporazione, la nazione, e ottengono visibilità e protezione solo all'ombra e subordinatamente agli interessi del gruppo che li rappresenta. Il nuovo rapporto di convivenza che si viene così a creare tra gli individui, i gruppi sociali e lo Stato in cui sono inquadrati presenta tuttavia il rischio di aprire la strada, in nome di un interesse superiore, alla compressione degli spazi di libertà e di favorire odiose discriminazioni e disuguaglianze.

Toscanini, nelle lettere del 1937-1938, avverte con estrema lucidità, ma anche con sdegno misto a sofferenza, l'inesorabile avanzata autoritaria dei due regimi. Non esita a inveire contro Mussolini e Hitler, ritenuti senza mezzi termini «delinquenti» e «criminali» della peggior specie. Imputa loro, ad esempio, il tradimento dei giovani spediti a combattere, abbattendo in un solo colpo uno dei punti fondamentali del sistema educativo del regime, quella manipolazione dei giovani che Emilio Gentile ha chiamato «pedagogia totalitaria»<sup>99</sup>. Toscanini inoltre critica aspramente la «mentalità egemonica» e l'imperialismo dei due dittatori<sup>100</sup>. Anche in questo caso, la lettera è una spia significativa di ciò che Toscanini non

---

<sup>99</sup> Milano, 2 aprile 1937; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 321: «Penso a quei poveri giovani che vanno, ingannati e forzati, a farsi uccidere in Spagna – e per chi? Non per la loro patria – ma per dei delinquenti che si Chiamano Mussolini – Hitler – Staline [sic]... Ada mia sono disperatamente triste e se non fosse la speranza di vederti lascierei l'Italia domattina. Artù». Il pensiero viene ripetuto di fronte all'immane tragedia della guerra mondiale. Cfr. New York, 30 ottobre 1939; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 468: «Pur troppo troppa gioventù deve immolarsi ma il redde rationem arriva per questi fuori da ogni umana legge...». Cfr. Gentile (2018), p. 253. Sempre valido l'affresco di Zangrandi (1971).

<sup>100</sup> Pallanza, 29 settembre 1937; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 385 s.: «L'esaltazione di sé stessi fino alla cecità – fino all'assurdo, al mostruoso, è proprio di quelle mentalità egemoniche uso quei due che nominar non oso».

tollerava negli uomini, compresi gli artisti <sup>101</sup>: l'esercizio di potere sugli altri <sup>102</sup>, l'egocentrismo, la vanità, che sono disvalori assolutamente alieni dal suo carattere. Un anno prima, infatti, aveva scritto: «non sono mai stato un uomo vanitoso – non ho mai avuto alcuna debolezza per l'uomo e per l'artista che sono» <sup>103</sup>. Già nel 1934, del resto, Toscanini, risponden-

---

<sup>101</sup> Così nella drammatica lettera del 16 maggio 1941 a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 486: «... sento lo schifo di appartenere alla famiglia degli artisti... i quali, con qualche debita restrizione, non sono uomini, ma poveri esseri pieni di vanità...». Il nesso uomini-coraggio-umiltà era ferreo per Toscanini.

<sup>102</sup> A questo proposito si dovrebbe aprire una troppo ampia parentesi sul rapporto tra il Toscanini anti-dittatore e il Toscanini direttore despota, demiurgo autoritario, secondo una tradizione incarnata, ad esempio, nel celebre scritto di Theodor Adorno, *Die Meisterschaft des Maestro*, intervento radiofonico del 1958, riedito in Adorno (2004). La contraddizione, in realtà, è solo apparente. L'intransigenza toscaniniana, che in effetti poteva sfociare in violente sfuriate nei confronti degli orchestrali, non è arrogante esercizio di potere sui musicisti, ma conseguenza di un religioso e severo servizio all'arte e al compositore, che lo portava ad esigere (e a tirare fuori) il meglio dai suoi strumentisti. In altre parole, è coerente con la tendenza all'autocritica, l'umiltà e l'integrità morale del Toscanini interprete, attestate da molteplici testimonianze. Cfr. ad es. Woolf (1928), p. 3: «He demands almost superhuman efforts from them, but, as one of them said after a particularly arduous rehearsal, "By the time he gets through he will make musicians out of all of us"». Tra le altre prove si possono citare ad esempio le dichiarazioni di Antek (1963), specialmente il capitolo *Playing with Toscanini*, pp. 15-93; Fred Zimmermann e Josef Gingold, in Haggin (1989), *The Toscanini Musicians Knew*, pp. 38-49, 132-149. La questione non si può approfondire. Molti spunti di riflessione ora in Capra (2011); Cavallini (2011); Marchesi (2011); Rostagno (2011); Cavallini (2018), pp. 526-527.

<sup>103</sup> Salisburgo, 18 agosto 1936; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 284. Cfr. anche la bozza di lettera edita in Sachs (2017), p. 291, dove spiega che la sua spasmodica ricerca della musica, più che della perfezione (cfr. Antek, 1963, p. 26), è inconciliabile con la vanità: «La sofferenza mia si ripete ad ogni singola prova – Superata la prova mi pare di valere qualche cosa – poi il fenomeno si ripete con sempre maggiore sofferenza... Gli uomini come Furtwängler soffriranno per la troppa vanità – io soffro per la troppa poca! Così è la vita mia». Ancor più rivelatrice dell'umiltà di Toscanini di fronte al suo compito di interprete è la lettera Salisburgo, 25 agosto 1937; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 364, scritta paradossalmente dopo un trionfale concerto: «quando dici: Cosa sei tu? uomo e dio? mi pare tu ti rivolga ad un'altra persona! Ignori forse ch'io mi sento tanto inferiore a ciò che vorrei essere? Perché sento che non arrivo mai al punto che dovrei, e si dovrebbe arrivare??? Ed ecco la sofferenza mia! Vedi? Bruno Walter – Furtwängler

do a Gabriele D'Annunzio, lo correggeva. Il poeta lo aveva adulato scrivendogli: «È bello ed infinitamente raro che tu sia con tanta fermezza e tanta purezza eretto nella tua gloria», e Toscanini aveva replicato: «Non nella gloria – carissimo d'Annunzio ma nello sdegno e nel disprezzo degli uomini!»<sup>104</sup>.

La critica più corrosiva riguarda, tuttavia, la perdita delle libertà civili e politiche, che aveva reso i cittadini degli 'schiavi', abituati a obbedire senza reagire<sup>105</sup>. La contrapposizione tra uomini (liberi) e schiavi è un filo conduttore forte e onnipresente, un vero cardine dell'etica toscaniniana. La libertà consiste nell'esprimere liberamente le proprie opinioni e ha come corollario il coraggio di agire secondo coscienza e di dire la verità. Toscanini osserva che le dittature mirano a controllare e indottrinare le coscienze, a creare schiavi e non uomini liberi, e così facendo incoraggiano un clima generale di rilassamento, che è vera e propria corruzione morale<sup>106</sup>. Gli effetti deleteri della politica integrale e totalitaria portata avanti dalle due dittature non potrebbe essere descritta con termini più crudi e adeguati.

---

godono della loro opera – li vedi sorridere, quasi svenire mentre dirigono – Io, al contrario mi vedi soffrire – La medaglia di Bistolfi con quello sguardo corrucciato e la guancia incavata rende perfettamente quella sofferenza». Toscanini allude alla medaglia di rappresentanza realizzata nel 1921 dallo scultore Leonardo Bistolfi con l'effigie del maestro nel dritto e la sua firma nel verso. Perfino dopo l'entusiastica accoglienza newyorkese alla vigilia del suo primo concerto con la Nbc Symphony Orchestra Toscanini scrive: «Se non fossi quell'infelice creatura che tu conosci, dovrei gonfiarmi di vanità come un Lucifero, invece rimango quasi indifferente e mi sento più infelice e miserabile di prima...» (New York, 22 dicembre 1937; a Ada Mainardi, in Sachs, 2017, p. 411).

<sup>104</sup>Trento, 27 settembre 1934; a Gabriele D'Annunzio, p. 237, cit. anche nella lettera del 28 settembre a Ada Mainardi, p. 238. Il documento è stato pubblicato per la prima volta in Santoli (1999), p. 43.

<sup>105</sup>Il discorso è serio, anche se Toscanini talvolta si concede di ironizzarci sopra. Cfr. New York, 25 febbraio 1939; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 454-455: «Guarda gl'Italiani del giorno d'oggi. Ancora il loro capo non è arrivato ad imporgli il buco nei pantaloni nella parte retrospettiva... ma se glielo chiederà i sarti adotteranno subito quella moda...».

<sup>106</sup>Cfr. la lettera cit. *supra*, ntt. 99 e 109.



Libertà di esprimere le proprie idee (indipendentemente dal loro contenuto<sup>107</sup>), coraggio di dire la verità e coraggio di agire secondo coscienza vanno poi di pari passo. Toscanini non ama inganni, reticenze, ambiguità e compromessi: l'uomo libero è anche coraggioso e chi si sottrae all'obbligo di dichiarare apertamente le proprie idee, anche solo per la paura di ritorsioni e violenze<sup>108</sup>, non è veramente libero.

Nella lettera già citata, in cui Toscanini prende le distanze dalla politica, questi assiomi vengono esplicitati con grande chiarezza: «Naturalmente penso e agisco come mi detta dentro – Non posso straniarmi dalla vita... Non posso esimermi di esprimere ciò che penso». E con altrettanta chiarezza, Toscanini afferma che l'unico antidoto alla dittatura consiste nella libertà di pensiero: «bisognerebbe che ognuno esprimesse onestamente la propria opinione e con coraggio – i dittatori – i criminali non avrebbero così lunga vita [...]»<sup>109</sup>. La passività degli intellettuali e dei musicisti, di conseguenza, è oggetto di un giudizio di condanna pesante, definitivo, senza appello. Il difetto di forza morale inoltre, nell'ottica di Toscanini, non è tipico solo dei singoli individui, ma anche degli stessi governi liberali, che avrebbero il dovere di opporsi, mentre spesso assistono inerti alla deriva autoritaria e non intervengono<sup>110</sup>.

---

<sup>107</sup> Pallanza, 6 luglio 1937; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 350: «Sono tanto nervoso e inquieto che stento a tenere la penna e scrivere! ... Ho il cuore che mi salta in bocca di rabbia! Ma che non si possa una buona volta essere compresi? Ma perché non mi lasciano vivere colle mie idee buone o cattive che sieno? Ma cerco io mai di persuadere gli altri a tralignare sia in politica – in arte o nella vita?».

<sup>108</sup> Di questo rigoroso abito morale di Toscanini fanno le spese anche i conoscenti che non simpatizzano per il fascismo, ma non osano reagire apertamente. Una lettera spedita da Kastanienbaum il 14 agosto 1938 a Ada Mainardi (in Sachs, 2017, p. 460) racconta un episodio di insofferenza per questo tipo di atteggiamento nei confronti del compositore Vincenzo Tommasini: «Scusi Tommasini, non sa, non sente di essere in un paese libero – tra gente libera? Ma parli forte e dica forte il suo pensiero... Vede è proprio in questo modo che gl'Italiani sono diventati degli schiavi... Hanno paura financo di pensare! Lo crederesti? Continuò ancora nello stesso tono misterioso a parlare al punto che io non l'ascoltavo più!». Sul consenso delle masse in questa fase del fascismo v. le pagine convincenti di Corner (2015), pp. 185-220.

<sup>109</sup> L'Aia, 19 marzo 1938; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 423.

<sup>110</sup> Pallanza, 29 settembre 1937; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 385 s.: «E noi as-

Il pessimismo toscaniano, inoltre, si traduce in disprezzo per l'intera umanità<sup>111</sup>. Di fronte al silenzio e alla mancanza di coraggio o di coscienza di molti<sup>112</sup>, Toscanini arriva a desiderare di vivere isolato. Emerge qui in tutta evidenza il suo individualismo. Toscanini agisce come individuo singolo: confessa apertamente di non appartenere ad alcuna associazione e di non fidarsi dei gruppi di persone; si sente un solitario, una sorta di Robinson Crusoe<sup>113</sup>. In questo individualismo, egli si dimostra uomo ot-

---

sistiamo, impotenti, a un rilassamento, a un abbassamento delle forze morali in quasi tutto il mondo! E spaventevole! Le coalizioni che si formavano in passato contro gl'imperialismi, le dittature, oggi, sembrano irrealizzabili! Come saremo giudicati tra cinquant'anni? Mah! Ma non pensiamoci adesso. Non voglio ricadere nel tema che mi avvelena sovra ogni altra cosa, oggi che mi sento così leggero di spirito e sereno d'umore!». Altre lettere esprimono roventi accuse di debolezza nei confronti dei politici liberali, soprattutto per non essersi opposti alle leggi razziali e per non aver saputo evitare la guerra. Cfr. Tel Aviv, 24 aprile 1938; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 428-429: «Oggi con tutto il nostro grande progresso di civiltà nessuna delle nazioni cosiddette liberali si muove... Inghilterra, Francia, Stati Uniti, tacciono! [...]». [New York], 23-[11-1939]; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 473: «Un uomo – una belva – un fuori legge ha potuto gettare l'Europa in un così spaventoso baratro – spalleggiato da altri banditi e dall'ignoranza e ignavia dei cosiddetti democratici – Vecchi rammolliti!».

<sup>111</sup> Milano, 2 aprile 1937; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 321: «Sono nervoso – irrequieto – l'atmosfera del nostro paese è infetta – gli uomini dei vermi schifosi – quei pochi che amo e stimo sono disseminati qua e là – ho delle giornate che posso, che sò [sic] sopportare questo lezzo – questo marciume che appesta: altre, come oggi, vorrei sputare in faccia all'umanità con sputi velenosi... Non ne posso più...». L'Aia, 17 marzo 1938; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 422: «Ciò che è accaduto in queste ultime settimane mi ha fatto perdere ogni speranza nel più piccolo miglioramento dell'umanità – Ho vergogna di appartenere al genere umano... I delinquenti che governano i popoli sono al di sotto di ogni possibile bassa immaginazione... E li accomuno tutti – e di tutti i paesi – di tutte le opinioni di tutti i partiti – di tutte le razze. Il Capo del Governo italiano? ancora al di sotto di quello che l'ho giudicato! Apri tutti gli ergastoli... non troverai un delinquente un criminale più delinquente – più criminale di quell'ignobile animale! Povera Italia! E gl'italiani? mi fanno schifo! ...».

<sup>112</sup> Milano, 30 marzo 1938; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 424: «Amo e odio il mio paese e gli uomini lo disonorano... Non sò più cosa fare – come vivere... E tutti mi torturano – mi lodano – mi ammirano e loro rimangono vili... oh! quanto sono vili – Ma dappertutto sai In [sic] tutto il mondo... Gli uomini si equivalgono in tutte le nazioni [...]».

<sup>113</sup> L'Aia, 17 marzo 1938; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 422: «Sento il bisogno di non avere legami con alcuno – né promesse – né parole date. Vorrei vivere in un de-

tocentesco: un'altra incompatibilità con l'uomo collettivo, disciplinato e avvinto in legami di fedeltà, ai quali tendeva l'antropologia fascista <sup>114</sup>.

C'è un punto importante, tuttavia, che merita di essere sottolineato. Toscanini afferma infatti che, anche se avrebbe preferito vivere isolato, come artista egli non può astrarsi dal mondo e dalla società: ricorda di averlo detto a Croce, distinguendo tra l'artista e il filosofo. Questa lettera ci dà dunque una chiave interpretativa importante per valutare l'origine dell'impegno civile di Toscanini: l'artista, anche volendo, non può ignorare la società, è obbligato a vivere in mezzo agli uomini e pertanto non può distogliere lo sguardo dal suo presente, per quanto il mondo gli appaia brutalmente «orribile», «grottesco» e «tragico» <sup>115</sup>.

Le parole più dure, tuttavia, Toscanini le riserva alle leggi razziali <sup>116</sup> e al cinico muro di indifferenza innalzato dai più. Dalle lettere scritte nel pieno della persecuzione antisemita riceviamo una prova ulteriore della sua adesione ai diritti dell'uomo, superiori alle concessioni (o alle nega-

---

serto, o in un'isola lontanissima come Robinson Crosuè. Odio il genere umano! [...]». L'Aia, 19 marzo 1938; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 423: «Non ho mai fatto parte di Società ne politiche ne artistiche. Sono sempre stato un solitario. Ho creduto sempre che un individuo solo può essere un galantuomo – due individui – due amici – tre – c'è tra di essi il traditore...». [Milano], 28[-9-1938]; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 443: «Io qui sono pedinato, spiato come mai lo fui – perché? Non ho mai fatto parte di società segrete – né politiche né artistiche... Ho sempre pensato che un individuo può essere un galantuomo, un'onesta persona – due – possono essere dei buonissimi amici fedeli – ma tre – uno di loro è certamente un traditore. Così ho sempre odiato e mi sono sempre rifiutato di appartenere a società. Sono sempre responsabile di ciò che penso e dico».

<sup>114</sup> Rimando all'efficace sintesi di Gentile (2018), pp. 235-264.

<sup>115</sup> Milano, 2 aprile 1938; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 425-426: «Il filosofo è un po' come l'astronomo... Questi fruga nei cieli e tra le innumerevoli stelle – l'altro fruga dentro lo spirito umano – studia le cause prime e come si svolgono – Ambedue possono astrarsi benissimo dalla vita normale e non avere, se vogliono, alcun contatto colla vil razza umana... Ma io – colla mia vita d'artista non ho potuto ne posso a meno di svolgere la mia attività in mezzo alla gente... È ben difficile mio caro Croce, gli dicevo l'altro giorno, trovare la serenità necessaria per sopportare quello che il mondo oggi offre di orribile, di grottesco e di tragico ad un tempo, quando sei obbligato [*sic*] di viverci in mezzo, e giornalmente!».

<sup>116</sup> Per le quali rimando alla ricerca fondamentale di Gentile (2013). Cfr. anche Melis (2018), pp. 547-563.

zioni) dei diritti positivi delle singole nazioni. Un'adesione incondizionata e testimoniata in numerose occasioni, come si è in parte visto, e che ora verifichiamo anche nella sua corrispondenza. In questa sua missione, Toscanini, quanto a dinamismo e intraprendenza, ha ben pochi paragoni, tra i musicisti<sup>117</sup>, i giuristi<sup>118</sup> e gli altri intellettuali<sup>119</sup>.

Anche se il lessico di Toscanini è impreciso, non fatichiamo, a mio avviso, a riconoscere nei suoi accorati appelli in difesa dell'uguaglianza degli uomini e dell'appartenenza universale di tutti i soggetti al genere umano, la convinzione che esista un inviolabile diritto delle genti (che peraltro viene espressamente menzionato una volta in una sua lettera<sup>120</sup>). Si può ritenere che sia a questo diritto superiore che egli allude, quando accusa i dittatori di essere «fuori da ogni umana legge», ad esempio quando scatenano una guerra di aggressione. C'è dunque un limite da rispettare.

La difesa degli ebrei, in quanto soggetti uguali agli altri, che non possono non avere gli stessi diritti degli altri, è talmente forte, talmente corrispondente ai principi morali e giuridici di Toscanini, da indurlo a rompere con Ada Mainardi. Ad un certo punto, nelle lettere a lei indirizzate, questo cambio di atteggiamento, che riguarda proprio gli ebrei, emerge alla superficie. Qualche frase ferisce Toscanini, che da quelle espressioni comprende di non essere più in sintonia con l'amante, ma soprattutto con la donna.

La crisi sembra scoppiare alla fine del 1938. Toscanini è incalzante. Già in aprile, da Tel Aviv, il suo tono è incredulo di fronte alla persecuzione in atto a Vienna, che è vera e propria distruzione di un popolo<sup>121</sup>.

---

<sup>117</sup> Assai significativo il gesto di solidarietà di Erich Kleiber (che non era ebreo), studiato da Capristo (2008); da integrare con il quadro minuzioso fornito da Capristo (2018), con ulteriore bibliografia.

<sup>118</sup> Sui quali v. la citata esauriente indagine di Gentile (2013), con ampia bibliografia.

<sup>119</sup> Per connessione con la cerchia di amicizie toscaniniane, è opportuno citare il caso di Benedetto Croce, analizzato da Capristo (2009).

<sup>120</sup> New York, 13 ottobre 1938; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 448.

<sup>121</sup> Tel Aviv, 24 aprile 1938; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 428-429: «[...] Leggo (pur troppo non posso esimermi di farlo) nei giornali di qui ciò che avviene a Vienna... Ho il cuore a brani... Quando si pensa a questa tragica distruzione della popolazione

Tra settembre e ottobre l'incredulità cresce: i fascisti (ricordiamoci che Toscanini viene spiato) sembrano volersi spingere fino a togliere la cittadinanza agli ebrei, cosa da far impallidire al confronto la tortura dei tempi dell'inquisizione<sup>122</sup>. In un'altra conversazione (telefonica, stavolta), presa molto male da Mussolini, egli definirà l'intera politica razziale del regime «roba da medioevo»<sup>123</sup>. Da New York, dove è impegnato nella sua prima stagione alla NBC, Toscanini incomincia a pretendere di più: una condivisione che evidentemente deve essere stata negata. Ed è qui che l'uomo le scrive la sua frase più bella: «Ada, dimmi che anche tu pensi e senti come me – dimmi che anche tu sei umana che daresti tutto, rinunceresti anche al tuo personale benessere per la libertà – la giustizia, il diritto delle genti!»<sup>124</sup>. In queste poche righe, c'è tutto il Toscanini difensore dei diritti dell'uomo. Il quale non si arrende: la discriminazione, il non amare gli ebrei è per lui semplicemente inconcepibile<sup>125</sup>.

Agli inizi del 1939, la tensione è palpabile. Toscanini è tempestato di richieste di aiuto che non possono renderlo indifferente: pietà e rabbia sono i due sentimenti contrastanti dai quali è preso e che lo costringono all'azione<sup>126</sup>. Nelle lettere successive, è questo l'elemento che emerge: è

---

giudaica d'Austria – vien freddo. Pensare quale parte prominente ha avuto per due secoli nella vita di Vienna! E pensare che quando Maria Teresa ha tentato di espellerli la Gran Bretagna ed altre nazioni si sono ribellate con intervento diplomatico [...].

<sup>122</sup> [Milano], 29[-9-1938]; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 445: «[...] Sai che vogliono togliere la cittadinanza agli ebrei e concedergli solo una sudditanza? L'inquisizione torturava meno. Tutto poi si riassumerà – imporre loro tasse, tasse e tasse. Ladri!!!».

<sup>123</sup> Sachs (2018), pp. 872-873 (3 settembre 1938). Cfr. *supra*, nt. 93.

<sup>124</sup> New York, 13 ottobre 1938; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 448.

<sup>125</sup> New York, 18 ottobre 1938; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 450: «[...] Mi fai tanto male quando dici che non ami gli ebrei – Di [*sic*] piuttosto che non ami il genere umano! Ebrei o Cattolici Protestanti o Anglicani gli uomini sono tutti uguali! Cattivi ed egoisti. I due delinquenti non sono ebrei – ma qualche cosa di ben peggio! [...].».

<sup>126</sup> New York, 25 febbraio 1939; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), pp. 454-455: «Ti amo in modo disperato mentre vorrei odiarti per la mancanza di sangue, di vita, di entusiasmo, di passione che hai e che ti rende più forte di me a resistere... [...] Le lettere che ricevo da tutte le parti per aiuto, aiuto ed aiuto, è cosa che mi fa impazzire di pietà e di

necessario il coraggio civile di opporsi e di non accettare l'ingiustizia da pusillanimi (anche se buoni e onesti); e la condanna, allora, diventa universale, risparmia solo i forti, cioè quelli che a prezzo della libertà e della vita sanno fermamente e costantemente difendere l'ideale nel quale credono<sup>127</sup>. Toscanini si annovera tra questi 'erasmiani' o piuttosto 'garibaldini'<sup>128</sup>. L'acquiescenza dunque è una forma di debolezza, se non di schiavitù. La conservazione della libertà esige un costante impegno sociale. Per Toscanini, essere uomini equivale ad avere coscienza, coraggio, libertà<sup>129</sup>.

È il coraggio di agire secondo coscienza, che differenzia l'uomo libero dallo schiavo<sup>130</sup>. Qui la sfumatura psicologica è diversa: Toscanini passa sottilmente a presumere nella sua interlocutrice una condivisione, la quale tuttavia, se non porta all'azione, è allora mancanza di coraggio e quin-

---

rabbia. Non dire mai più che non ami gli ebrei! In cosa differiamo noi altri cattolici? Nella vigliaccheria, no la prova è schiacciante...».

<sup>127</sup>New York, 4 settembre 1940; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 483: «I tuoi amici che ti circondano saranno buona gente – magari onesta – ma sono pusillanimi e senza alcuna traccia di coraggio civile... Vergogna!!! Ma tu – tu – che ammiravi la purezza de miei sentimenti – il coraggio di affrontare le minacce dei banditi che spadroneggiano l'Italia – anzi – di sprezzarle e infischiarne tu – tu Ada mia ti rendi senza volerlo solidale con essi, e temi di comprometterti scrivendomi... Che dolore – quale dolorosa sofferenza quella di non potere più amare il proprio paese e di sprezzare tutti gl'italiani – i buoni perché sono vili – i perfidi perché sono malvagi. Non ne posso più della vita! Essa è veramente un grave peso! Ma come se ne può disfare oggi, mentre la lotta per la conservazione della civiltà è in corso?».

<sup>128</sup>New York, 11 agosto 1940; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 481: «Solo i forti possono non cambiare – i veramente buoni e onesti sanno soffrire e andare al di là di ogni limite della sofferenza! Io sono e mi sento fra quelli...».

<sup>129</sup>Analogamente Bobbio (2015), p. 17: «Non avevamo più segreti da nascondere. E si poteva ricominciare a sperare. Eravamo ridiventati uomini con un volto solo e un'anima sola. Eravamo di nuovo completamente noi stessi. Ci sentivamo di nuovo uomini liberi. Da oppressi eravamo ridiventati uomini liberi».

<sup>130</sup>Londra, 6 maggio 1939; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 455: «Se tu non apprezzavi più in me l'uomo e l'artista o se pure apprezzandomi non trovavi il coraggio di agire secondo coscienza e ti perdevi in compagnia di persone che disistimo come uomini di nessuna fede, ne principio morale... Artisti che non meritano di essere annoverati tra gli uomini ma tra gli schiavi...».

di di libertà; la stessa viltà o schiavitù che egli riscontra negli Italiani e che porterà alla (dolorosa) fine della relazione con la donna: «Sei troppo avvelenata dell'ambiente che ti circonda – oramai vivere troppo in mezzo la vergogna – il disonore, senza dar segno di rivolta, per potere apprezzare chi come me rimane e rimarrà a qualunque prezzo al disopra del fango, per non dire peggio, che affoga gl'italiani!!!». In questo mescolarsi della sfera privata con quella pubblica, il Toscanini individualista, liberale e rivoluzionario, sceglie la strada della coerenza. E per quanto concerne i suoi connazionali dichiara: «Oggi non posso fare per l'Italia quanto feci in passato, e con cuore ferito ma risoluto dico con Garibaldi: Maledetto sia l'italiano che non si fa avanti in difesa della libertà»<sup>131</sup>. Il cerchio si chiude e possiamo quindi tornare ad una riflessione del 1933, all'epoca in cui quel legame affettivo era iniziato. Già allora Toscanini, in una lettera, aveva individuato un nesso ben preciso tra verità e libertà, menzogna e schiavitù: nessun dualismo, piuttosto una correlazione stretta<sup>132</sup>.

C'è un altro atto di violenza sui popoli da parte dei dittatori, che Toscanini reputa «fuori da ogni umana legge» e «disumana»: la guerra<sup>133</sup>. Le lettere dal 1938 in avanti contengono questo pensiero fisso e martel-

---

<sup>131</sup> (New York), 28 ottobre 1941; a Olin Downes, in Sachs (2017), p. 490. Un confronto tra il pensiero di Garibaldi e quello di Toscanini non può essere svolto in questa sede. Utilissimi spunti di riflessione sul primo versante si leggono in Scirocco (2011), pp. 355-377 e Vetter (2004).

<sup>132</sup> Pallanza, 13 luglio 1933; ad Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 202: «Oh! se le nostre anime potessero rivelarsi nella loro nudità! Essere veramente quello che si è – non ci si alienerebbe ciò che più fa bisogno al nostro spirito – la libertà... Verità è sinonimo di libertà – menzogna di schiavitù!».

<sup>133</sup> New York, 30 ottobre 1939; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 468: «Procuro di non leggere i giornali ed ignorare più che posso l'infernale tragedia che incombe su questa povera umanità – ma non posso ignorare i delinquenti che l'hanno preparata in questi anni... L'odio mio per questi briganti – mostri – delinquenti non ha limite. Mi pare giunto il principio della loro fine». [New York], 23-[11-1939]; a Ada Mainardi, p. 473: «Dio mio! questa guerra orribile – sorda – vile – inumana chi sa quando cesserà e come finirà... Non ci saranno ne vinti – ne vincitori ma infiniti lutti miseria e odio maggiore. E penso che non potrò tornare, non solo in Italia, ma neppure in Europa. Questo pensiero è sufficiente per distruggere il sonno, la veglia e farmi desiderare di sparire dalla faccia della terra...».

lante che lo ossessiona<sup>134</sup>. Anche perché vive il conflitto da spettatore passivo e non da combattente resistente attivo<sup>135</sup>.

A questo proposito, tuttavia, occorrerebbe aprire una ulteriore digressione, che concerne l'attività di Toscanini durante la guerra. Il suo impegno civile, infatti, senza abbandonare le lotte per i diritti dell'uomo, virerà verso altri temi, come quelli trattati nella lettera al presidente Roosevelt e nell'editoriale su *Life* del 13 settembre 1943, concernenti l'assetto costituzionale dell'Italia all'indomani della caduta del fascismo<sup>136</sup>.

A conclusione dell'*excursus* fin qui compiuto, vorrei solo formulare un'ipotesi riguardo alle azioni che Toscanini porterà avanti con la consueta determinazione in questa fase. A parte la decisione di scrivere apertamente su questi temi, facendo precise richieste, il maestro usa infatti anche la musica per esprimere le sue convinzioni. Il riferimento non è solo al film girato l'8 e 20 dicembre del 1943 (*Hymn of the Nations*<sup>137</sup>), ma anche ai concerti per la vittoria degli anni 1943 e 1945, che già per i contemporanei non erano semplici concerti, «not merely a concert» come scrive Howard Taubman sul *New York Times*, recensendo il primo *Victory Program* del 9 settembre 1943<sup>138</sup>. In altri termini, Toscanini ora veicola

---

<sup>134</sup> [Milano], 28[-9-1938]; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 443: «[...] Mi pare che andiamo verso terribili – tragici giorni. È cosa orribile a dirsi – ma per liberarci da quei Mostri che hanno sovvertito – avvilito e gettato nella schiavitù più vergognosa milioni e milioni di creature siamo quasi arrivati a desiderare la guerra – orribile e spaventoso pensiero che fa tremare le fibre più ascose dell'essere nostro!».

<sup>135</sup> New York, 11 agosto 1940; a Ada Mainardi, in Sachs (2017), p. 481: «Da qualche mese la mia vita è senza scopo... Essere come un inutile arnese mi avvilito e mi fa vergognare d'appartenere al genere umano... Mentre milioni e milioni di esseri sono travolti dalla più spaventosa tragedia che il mondo ha mai conosciuto io rimango qui ridicolo spettatore colle mani in mano sospirando, odiando, ma inerte ed intimo arnese...».

<sup>136</sup> Sachs (2017), pp. 498-508, 512-521. Basilari le riflessioni di Sachs (2018), pp. 942-963.

<sup>137</sup> Su questa pellicola v. ora Fano (2011).

<sup>138</sup> *Toscanini, an Enemy of Fascism, Directs Radio Victory Program*, «The New York Times», 10.9.1943, p. 6. Dopo il 25 luglio 1943, giorno in cui Toscanini in una memorabile serata diresse un concerto con il III atto di *Rigoletto* (cfr. Frank, 2002, p. 70), il maestro pianificò di eseguire il primo movimento della Quinta di Beethoven, l'inno di Gari-



il suo messaggio direttamente attraverso l'attività concertistica, con una calibrata programmazione dei pezzi da eseguire. Non era la prima volta (ricordiamo le *performance* in Palestina), ma ora questa strategia si è intensificata. Se ne trae un'ulteriore riprova dalla sua decisione di eseguire il 19 luglio 1942 in prima americana la Settima Sinfonia op. 60 'Lenin-grado' di Dmitrij Šostakovič<sup>139</sup>. Certo, la fase di cui stiamo discorrendo è sempre attraversata da concerti il cui valore simbolico per la causa della libertà è rappresentato dalla semplice presenza di Toscanini come direttore: l'esempio più eclatante è il ritorno in Italia e a Milano, nell'emozionante e commovente appuntamento con la storia rappresentato dal concerto dell'11 maggio 1946, tutto consacrato a operisti italiani, diffuso in tutto il Paese dalla radio e dagli altoparlanti della piazza<sup>140</sup>. Ma a questi eventi – anche mediatici – si affiancano i concerti per la vittoria, per la pace, per i diritti dell'uomo di cui si diceva poc'anzi. Possiamo chiamarli compendiosamente concerti per la democrazia: prove di democrazia, per riallacciarsi al filo conduttore di questo contributo. Un'ipotesi da verificare, questa, dell'integrazione della strategia di affermazione dei diritti dell'uomo nella vita di un musicista che, a ragione, si può considerare un pioniere (anche) nell'impegno civile che contraddistinguerà altri musicisti, italiani e non, del secondo Novecento, e che possono legittimamente guardare a Toscanini come ad un antesignano. Un'altra delle tante eredità lasciate da questo gigantesco personaggio?

---

baldi e *The Star-Spangled Banner* il 9 settembre 1943 (Victory, Act I: cfr. Frank, 2002, pp. 70-71); la Quinta completa il 18 maggio 1945 (Victory, Part II: cfr. Frank, 2002, p. 81) e l'Eroica il 1° settembre 1945 (Victory, Act III: cfr. Frank, 2002, p. 81). Il 25 settembre 1945 eseguì infine la Nona di Beethoven alla Carnegie Hall.

<sup>139</sup> Sachs (2017), pp. 493-494 (lettera a Leopold Stokowski); Sachs (2018), pp. 935-937; Frank (2002), pp. 65-66, 201; Rosenberg (2020), ch. 5.

<sup>140</sup> Sachs (2018), pp. 967-970. Nei mesi successivi portò l'Orchestra della Scala a Lucerna: il 7 luglio 1946 li guidò in un magnifico programma Beethoven-Wagner.

*Bibliografia*

- Aa. Vv. (1972), *Toscanini e la Scala*, Milano, Edizioni della Scala
- Adorno, Theodor W. (2004), *La maestria del maestro*, in Adorno, Theodor W., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65* [*Die Meisterschaft des Maestro* (intervento radiofonico del 1958), in Adorno, Theodor W., *Musikalische Schriften-Klangfiguren*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1959], a cura di Gianmario Borio, Torino, Einaudi, pp. 39-53
- Allen, Roger (2018), *Wilhelm Furtwängler. Art and the Politics of the Unpolitical*, Woodbridge, The Boydell Press
- Antek, Samuel (1963), *This was Toscanini. With Eighty-four Photographs by Robert Hupka, foreword by Marcia Davenport*, New York, The Vanguard Press
- Aronson, Josh, Denise George (2016), *The Story of Bronislaw Huberman, the Israel Philharmonic, and the One Thousand Jews He Saved from Nazi Horrors*, New York, Berkley
- Aster, Misha (2011), *L'Orchestra del Reich. I Berliner Philharmoniker e il Nazionalsocialismo* [*Das Reichsorchester. Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus*, München, Stiedler Verlag, 2007], presentazione di Claudia Fayenz, a cura di Nicola Cattò, Varese, Zecchini editore
- Balestrazzi, Mauro (2020), *La tournée del secolo. Toscanini e la straordinaria nascita dell'Orchestra della Scala*, Lucca, Libreria Musicale Italiana
- Barenboim, Daniel (2014), *La musica è un tutto. Etica ed estetica* [*Everything is Connected. The Power of Music*, London, Weinfeld & Nicolson, 2008], a cura di Enrico Girardi, Milano, Feltrinelli
- Barenboim, Daniel, Edward Said (2008), *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società* [*Parallels and Paradoxes. Explorations in Music and Society*, edited and with a preface of Ara Guzelimian, Bloomsbury, London-Oxford, 2003], cura e prefazione di Ara Guzelimian. Con uno scritto di Claudio Abbado, trad. it. Piero Budinich, Milano, il Saggiatore
- Bartocci, Andrea (1998), *Gallignani, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 51, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 662-663

- Belardinelli, Giovanni (2005), *Il Ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza
- Bergonzini, Luciano (1991), *Lo schiaffo a Toscanini. Fascismo e cultura a Bologna all'inizio degli anni Trenta*, Bologna, il Mulino
- Birocchi, Italo (2020a), *Emilio Lussu giurista (1910-1927). La formazione giovanile, la concezione autonomistica e l'esercizio dell'avvocatura*, Napoli, Editoriale scientifica
- Birocchi, Italo (2020b), *L'integrazione dell'Università nello Stato totalitario. La politica e il diritto nelle facoltà di Giurisprudenza*, in Birocchi, Italo, Giovanni Chiodi, Michele Grondona (a cura di), *La costruzione della 'legalità' fascista negli anni Trenta*, Roma, RomaTre Press, pp. 23-97
- Boatti, Giorgio (2017), *Preferirei di no. Le storie dei dodici professori che si opposero a Mussolini*, Torino, Einaudi
- Bobbio, Norberto (2015), *Eravamo ridiventati uomini. Testimonianze e discorsi sulla Resistenza in Italia 1955-1999*, a cura di Pina Impagliazzo e Pietro Polito, Torino, Einaudi
- Brandenburg, Daniel (2011), *Toscanini a Bayreuth*, in Capra, Marco, Ivano Cavallini (a cura di), *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 99-108
- Burghauser, Hugo (1979), *Philharmonische Begegnungen. Erinnerungen eines Wiener Philharmonikers*, Atlantis, Musikbuch Verlag
- Calamandrei, Piero (1996), *Costituzione e leggi di Antigone. Scritti e discorsi politici*, Firenze, La Nuova Italia
- Calamandrei, Piero (2014), *Il fascismo come regime della menzogna*, Roma-Bari, Laterza
- Cannistraro, Philip V. (1975), *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, prefazione di Renzo De Felice, a cura di Giovanni Ferrara, Roma-Bari, Laterza
- Capra, Marco (2011), *Toscanini musicista mediatico. Ipotesi e riflessioni*, in Capra, Marco, Ivano Cavallini (a cura di), *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 3-19
- Capra, Marco, Ivano Cavallini (a cura di) (2011), *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana

- Capristo, Annalisa (2008), *La Scala, gli ebrei ed Erich Kleiber. Una vicenda antisemita del dicembre 1938*, in «Quaderni di storia», 67, pp. 205-220
- Capristo, Annalisa (2009), “*Oltre i limiti*”. *Benedetto Croce e un appello svedese in favore degli ebrei perseguitati*, in «Quaderni di storia», 70, pp. 145-179
- Capristo, Annalisa (2018), *Fonti per lo studio della persecuzione antiebraica fascista nel settore musicale*, in Bini, Annalisa, Tiziana Grande, Federica Riva (a cura di), *Scripta sonant. Contributi sul patrimonio musicale italiano*, Milano, IAL Italia, pp. 365-381
- Carlone, Mariagrazia (2017), *O patria mia tradita...! L’Inno delle Nazioni da Verdi a Toscanini*, ASMi (archiviodistatomilano.beniculturali.it)
- Carner, Mosco (1970), *In Inghilterra*, in D’Amico, Fedele, Rosanna Paumgartner (a cura di), *La lezione di Toscanini. Atti del Convegno di studi toscaniniani al XXX Maggio musicale fiorentino*, con appendici a cura di Franco Serpa, Giorgio Gualerzi, Raffaele Vègeto, Firenze, Vallecchi editore, pp. 237-248
- Castronovo, Valerio (1995), *La stampa italiana dall’Unità al fascismo*, Roma-Bari, Laterza
- Cavallini, Ivano (2011), *Arturo Toscanini e la direzione d’orchestra tra Ottocento e Novecento*, in Capra, Marco, Ivano Cavallini (a cura di), *Arturo Toscanini. Il direttore e l’artista mediatico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 21-43
- Cavallini, Ivano (2018), *Arturo Toscanini*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Direttore scientifico Sandro Cappelletto, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 519-530
- Christensen, Kenneth A. (2014), *The Toscanini Mistique. The Genius Behind the Music (A New Biography and Critical Study of Selected Radio Broadcast and the Complete Studio Recordings of Maestro Arturo Toscanini)*, Bloomington, Xlibris
- Conti, Fulvio (2013), *Salvemini, Gaetano*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Storia e politica*, direttore scientifico Giuseppe Galasso, condirettori scientifici Domenico Fisichella, Alberto Melloni, Gianfranco Pasquino, Adriano Proserpi, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 510-515

- Corner, Paul (2015), *Italia fascista. Politica e opinione popolare sotto la dittatura* [trad. della versione riveduta di *The Fascist Party and Popular Opinion in Mussolini's Italy*, Oxford, Oxford University Press], a cura di Fabio Degli Esposti, Roma, Carocci editore
- Croce, Benedetto (1944), *Risposte a domande della «New Republic» di New York*, in Croce, Benedetto, *Propositi e speranze (1925-1942). Scritti vari*, Bari, Laterza, n. VII, pp. 46-52
- Dahrendorf, Ralf (2007), *Erasmiani. Gli intellettuali alla prova del totalitarismo* [*Versuchungen der Unfreiheit. Die Intellektuellen in Zeiten der Prüfung*, Beck, München, 2006], a cura di Michele Sampaolo, Roma-Bari, Laterza
- D'Angelo, Emanuele (2019), *A proposito di Toscanini e la letteratura*, in Lo Presti, Carlo (a cura di), *Toscanini, l'Italia, il mondo. Formazione, carriera, eredità musicale e civile*. Atti del Convegno internazionale, Parma-Milano, 29 e 30 settembre 2017, Pisa, Edizioni ETS, pp. 93-102
- De Benedictis, Angela Ida (2011), *Toscanini e la radio, ovvero: dell'altra metà dell'etere...*, in Capra, Marco, Ivano Cavallini (a cura di), *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 259-277
- De Caro, Gaspare (1960), *Albertini, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 1, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 728-734
- del Zoppo, Silvia (2016), *Mussolini e i compositori del Ventennio: estetizzazione della violenza, processi mitopoietici e riti del consenso nel contesto musicale italiano (1922-1939)*, in «Gilgameš», 1, pp. 191-205
- Disoteo, Maurizio (2014), *Musica e Nazismo. Dalla musica "bolscevica" alla musica "degenerata"*, [Lucca], Ricordi Lim
- Dyment, Christopher (2012), *Toscanini in Britain*, Woodbridge, The Boydell Press
- Fano, Vitale (2011), «*Toscanini: Hymn of the Nations*». *Lo strano caso della sparizione del film con l'«Internazionale»*, in Capra, Marco, Ivano Cavallini (a cura di), *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 291-310
- Fertonani, Cesare (2011), *Toscanini e l'interpretazione delle sinfonie di Mo-*

- zart, in Capra, Marco, Ivano Cavallini (a cura di), *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 199-217
- Frank, Mortimer H. (2002), *Arturo Toscanini. The NBC Years*, with a foreword by Jacques Barzun, Portland Oregon, Amadeus Press
- Friedländer, Saul (2007), *The Years of Persecution: Nazi Germany & the Jews 1933-1939*, London, Phoenix, Orion Books Ltd
- Furtwängler, Wilhelm, Joseph Goebbels (1933), *Deutsche Geschichte in Dokumenten und Bildern (2003-2019)*. Band 7. *Deutschland unter der Herrschaft des Nationalsozialismus (1933-1945)*, hrsgb. von Richard Breitman, *Dokumente – Literatur, Kunst und Musik*. 1. *Briefwechsel zwischen Wilhelm Furtwängler und Joseph Goebbels über Kunst und Staat (April 1933)*, online: [www.ghi-de.org](http://www.ghi-de.org)
- Furtwängler, Wilhelm (1977), *Suono e parola [Ton und Wort]*, Wiesbaden, F.A. Brockhaus, 1954], premessa di Paolo Isotta, a cura di Oddo Piero Bertini, Torino, Fògola Editore
- Gallup, Stephen (1987), *A History of the Salzburg Festival*, London, Weidenfeld and Nicolson
- Geissmar, Berta (1944), *The Baton and the Jackboot. Recollections of Musical Life*, London, Hamish Hamilton
- Gentile, Emilio (2005), *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza
- Gentile, Saverio (2013), *La legalità del male. L'offensiva mussoliniana contro gli Ebrei nella prospettiva storico-giuridica (1938-1945)*, Torino, Giappichelli
- Haffner, Herbert (2003), *Furtwängler*, Berlin, Parthas Verlag GmbH
- Haggin, Bernard H. (1989), *Arturo Toscanini. Contemporary Recollections of the Maestro*. Containing reprints of two titles, *Conversations with Toscanini* and *The Toscanini Musicians Knew*, expanded and revised, edited by Thomas Hathaway. New Preface by Elliott W. Galkin, New York, Da Capo Press
- Hamann, Brigitte (2002), *Winifred Wagner. A Life at the Heart of Hitler's Bayreuth [Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth]*, München, Piper Verlag, 2002], Eng. trans. by Alan J. Bance, London, Granta Books

- Horowitz, Joseph (1988), *Toscanini. Come diventò un dio della cultura americana e contribuì a creare un nuovo pubblico per la musica classica* [*Understanding Toscanini. How He Became an American Culture-God and Helped Create a New Audience for Old Music*, Knopf, New York 1987], a cura di Riccardo Mainardi, Milano, Mondadori
- Huberman, Bronislaw (1936), *Offener Brief*, New York 25-2-1936, in BronislawHubermanForum, [www.bronislawhubermanforum.com](http://www.bronislawhubermanforum.com)
- Isnenghi, Mario (1979), *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino, Einaudi
- Kater, Michael H. (1997), *The Twisted Muse. Musicians and their Music in the Third Reich*, New York-Oxford, Oxford University Press
- Kater, Michael H. (2008), *Never Sang for Hitler. The Life and Times of Lotte Lehmann*, New York, Cambridge University Press
- Kriechbaumer, Robert (2013), *Zwischen Österreich und Großdeutschland. Eine politische Geschichte der Salzburger Festspiele 1933-1944*, Wien, Böhlau Verlag
- Lopresti, Carlo (a cura di) (2019), *Toscanini, l'Italia, il mondo. Formazione, carriera, eredità musicale e civile*. Atti del Convegno internazionale, Parma-Milano, 29 e 30 settembre 2017, Pisa, Edizioni ETS
- Lorusso, Lorenzo (2008), *Orfeo al servizio del Führer. Totalitarismo e musica nella Germania del Terzo Reich*, Palermo, L'Epos
- Marchesi, Gustavo (1993), *Toscanini*, Torino, UTET
- Marchesi, Gustavo (2011), *Toscanini alle prove*, in Capra, Marco, Ivano Cavallini (a cura di), *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 61-81
- Mayer, Hans (1981), *Richard Wagner a Bayreuth 1876-1976* [*Richard Wagner in Bayreuth 1876-1976*, Stuttgart und Zürich, Belser AG für Verlagsgeschäfte & Co.KG, 1976], a cura di Mauro Trosti-Croce, Torino, Einaudi
- Melis, Guido (2018), *La macchina imperfetta. Immagine e realtà dello stato fascista*, Bologna, il Mulino
- Melograni, Piero (2017), *Toscanini. La vita, le passioni, la musica*, Milano, Mondadori

- Montenz, Nicola (2013), *L'armonia delle tenebre. Musica e politica nella Germania nazista*, Milano, Archinto
- Moretti, Mauro (2017), *Salvemini, Gaetano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 89, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 825-832
- Moroni, Andrea (2005), *Alle origini del Corriere della sera: da Eugenio Torelli Viollier a Luigi Albertini (1876-1900)*, Milano, Franco Angeli
- Musté, Marcello (2016), *Croce e il liberalismo*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, Direzione scientifica e prefazione di Michele Ciliberto, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 183-193
- Nicolodi, Fiamma (2005a), *Musica*, in de Grazia, Victoria, Sergio Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, Torino, Einaudi, pp. 184-188
- Nicolodi, Fiamma (2005b), *Toscanini, Arturo*, in de Grazia, Victoria, Sergio Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, Torino, Einaudi, pp. 732-734
- Nicolodi, Fiamma (2018), *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, con una postfazione 2018, [I ed., Discanto, Fiesole 1984], rist. anastatica [libreriauniversitaria.it](http://libreriauniversitaria.it) edizioni, Padova
- Piazzoni, Irene (1996), *Dal «Teatro dei palchettisti» all'Ente autonomo: la Scala, 1897-1920*, Firenze, La Nuova Italia
- Prieberg, Fred K. (1986), *Kraftprobe*, Wiesbaden, Brockhaus
- Prieberg, Fred. K. (1991), *Trial of Strength*, transl. by Christopher Nolan, London, Quartet Books
- Riess, Curt (1953), *Wilhelm Furtwängler: Musik und Politik*, Bern, Alfred Scherz
- Roncigli, Audrey (2013), *Il caso Furtwängler. Un direttore d'orchestra sotto il Terzo Reich* [*Le cas Furtwängler. Un chef d'orchestre sous le III<sup>e</sup> Reich*, Paris, Éditions Imago, 2009, avant-propos de Jeremy Menuhin, postface de Didier Francfort], presentazione di Adriano Pappano, a cura di Nicola Cattò, Varese, Zecchini editore
- Rosenberg, Jonathan (2020), *Dangerous Melodies. Classical Music in America from the Great War through the Cold War*, New York, W.W. Norton & Company
- Ross, Alex (2020), *Wagnerism. Art and Politics in the Shadow of Music*, London, 4<sup>th</sup> Estate



- Rossi, Giuseppe (2019), Toscanini, Arturo, in *Dizionario biografico degli italiani*, 96, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 436-440
- Rostagno, Antonio (2011), *Toscanini e la musica orchestrale italiana dell'Ottocento*, in Capra, Marco, Ivano Cavallini (a cura di), *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 259-277
- Rostagno, Antonio (2018), *Toscanini, Verdi, and Croce*, in Niedermüller, Peter (Hrsg.), *Klangkultur und musikalische Interpretation. Italienische Dirigenten im 20. Jahrhundert*, Kassel-Basel-London-New York-Praha, Bärenreiter, pp. 66-77
- Ruffini, Francesco (1926), *Diritti di libertà*, Torino, Piero Gobetti
- Sachs, Harvey (1987), *Arturo Toscanini from 1915 to 1946. Art in the Shadow of Politics*, Torino, EDT/Musica. *Arturo Toscanini dal 1915 al 1946. L'arte all'ombra della politica*, Torino, EDT/Musica
- Sachs, Harvey (1991), *Reflections on Toscanini*, New York, Grove Weidenfeld
- Sachs, Harvey (1995), *Musica e regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista* [*Music in Fascist Italy*, New York, W.W. Norton, 1987], a cura di Luca Fontana, Milano, il Saggiatore
- Sachs, Harvey (2017), *A. Toscanini, Lettere* [*The Letters of Arturo Toscanini*, compiled, edited and translated by Harvey Sachs, Chicago, The University of Chicago Press, 2006], Milano, il Saggiatore
- Sachs, Harvey (2018), *Toscanini. La coscienza della musica* [*Toscanini. Musician of Conscience*, New York-London, Liveright Publishing Corporation, 2017], a cura di Valeria Gorla, Milano, il Saggiatore
- Said, Edward W. (2010a), *Sempre nel posto sbagliato* [*Out of place*, London, Granta Books, 1999] a cura di Adriana Bottini, Milano, Feltrinelli
- Said, Edward W. (2010b), *Musica ai limiti. Saggi e articoli* [*Music at the Limits. Three Decades of Essays and Articles on Music*, with a foreword by Daniel Barenboim, New York, Columbia University Press, 2008], prefazione di Daniel Barenboim, premessa di Mariam C. Said, trad. Federico Leoni, Milano, Feltrinelli

- Said, Edward W. (2014), *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere* [*Representations of the Intellectual*, New York, Random House, 1994], a cura di Maria Gregorio, Milano, Feltrinelli
- Salvemini, Gaetano (1960), *Memorie di un fuoruscito*, a cura di Gaetano Affé, Milano, Feltrinelli
- Salvemini, Gaetano (2007), *Sulla democrazia*, a cura di Sergio Bucchi, Torino, Bollati Boringhieri
- Salvemini, Gaetano (2018), *Le origini del fascismo in Italia. Lezioni di Harvard*, a cura di Roberto Vivarelli, Milano, Feltrinelli
- Salvemini, Gaetano, Walter Toscanini (2007), *Carteggio 1943-1948*, a cura di Michele Affinito, Manduria-Bari-Roma, Piero Lacaita Editore
- Santoli, Carlo (1999), *Gabriele D'Annunzio e Arturo Toscanini. Scritti*, a cura di Carlo Santoli, Roma, Bulzoni editore
- Schönzeler, Hans-Hubert (1990), *Furtwängler*, London, Duckwort
- Scirocco, Alfonso (2011), *Garibaldi. Battaglie, amori, ideali di un cittadino del mondo*, Roma-Bari, Laterza
- Sheffi, Na'ama (2018), *A Strident Silencing: The Ban on Richard Wagner in Israel*, in Hall, Patricia (ed.), *The Oxford Handbook of Music Censorship*, New York, Oxford University Press
- Shirakawa, Sam (1992), *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, New York, Oxford University Press
- Spotts, Frederic (1994), *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*, New Haven and London, Yale University Press
- Turi, Gabriele (2002), *Lo Stato educatore. Politica e intellettuali nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza
- Vernazza, Ruben (2019), *Prima di Toscanini: il direttore-organizzatore nel secondo Ottocento operistico italiano*, in Lo Presti, Carlo (a cura di), *Toscanini, l'Italia, il mondo. Formazione, carriera, eredità musicale e civile. Atti del Convegno internazionale*, Parma-Milano, 29 e 30 settembre 2017, Pisa, Edizioni ETS, pp. 105-132
- Vetter, Cesare (2004), *Dittatura risorgimentale e dittatura rivoluzionaria nel pensiero e nell'iniziativa politica di Garibaldi*, in Ferrari, Liliana (a cura

- di), *Studi in onore di Giovanni Miccoli*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, pp. 249-263
- Walton, Chris (1997), *Wilhelm Furtwängler's Apologia pro vita sua*, in «Dissonanz», 51, pp. 16-24
- Walton, Chris (2004), *Furtwängler the apolitical?*, in «The Musical Times», Winter, pp. 5-25
- Woolf, Samuel Johnson (1932), *Drawn for Life*, New York, Whittelesy House
- Zangrandi, Ruggero (1971), *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. La storia della generazione cresciuta all'ombra dei fasci*, I, Milano, Feltrinelli

Oltraggi d'autore.

Questioni novecentesche d'arte, diritto e cripto-censura

Elisabetta Fusar Poli

«Le cosiddette opere “immorali” [...] anche se generano un'emozione puramente fisica di basso livello (come si dice oggi), non è detto che siano da disprezzare. Forse bisognerebbe disprezzare chi ha nei loro confronti una reazione volgare»

V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*

SOMMARIO: 1. La 'vera arte' e il giurista. – 2. L'arte, il 'pudore medio', i codici. – 3. «Arduo e delicato rimane il compito del giudice». – 3.1. La libertà dell'arte fra intenzione e necessità. – 3.2. L'oscuro capovero. – 3.3. Diritto penale e diritto d'autore: una *liaison* possibile. – 4. Spunti conclusivi e nuove premesse.

### 1. La 'vera arte' e il giurista

«La vera arte nulla ha da temere dal magistrato penale», assicura alle soglie dell'entrata in vigore del nuovo codice penale italiano del 1930 un illustre magistrato e professore, Ernesto Battaglini<sup>1</sup>, di fronte al lampante conflitto fra libertà d'espressione e tutela della moralità pubblica.

---

<sup>1</sup> Il lucano Ernesto Battaglini (1887-1960) è magistrato, procuratore generale in Corte di Cassazione e giudice costituzionale dal 1955, nonché professore di diritto pubblico, diritto e procedura penale presso la prima facoltà di diritto romana. Egli è uno dei più attenti osservatori e analisti dei fenomeni di intersezione fra la sfera dell'arte e lo spazio del diritto, particolarmente delle discipline criminalistiche, nei primi decenni del Novecento. La citazione è tratta da uno dei suoi più perspicui contributi in tema: Battaglini (1931).

Sono parole stentoree che però scontano un disorientante paradosso: ma cosa è e come si accerta la ‘vera arte’?

È rovello per il filosofo e il critico, immaginiamo debba essere domanda pressoché arcana, o all’opposto, provvista di risposta immediata e stereotipata, per il giurista italiano di fine Ottocento e primo Novecento. Eppure si tratta di un quesito che anima dispute dialettiche nelle aule di giustizia e apre fluidi scenari entro i quali la postura del giurista, costretta entro i familiari confini e strutture del diritto, è smossa e sollecitata ad assumere nuovi atteggiamenti, a superare le proprie rigidità.

E allora quella domanda ci porta a indagare in prospettiva storica il dialogo multiforme (diversi possono essere i linguaggi e i codici) fra arte e diritto, prendendo in considerazione l’arte come oggetto di diritto e, al contempo, come formidabile dispositivo di interrelazione, come diaframma materiale e concettuale fra cultura giuridica e cultura *tout court*<sup>2</sup>.

Entro questa prospettiva, e tornando nei panni del giurista-tipo vissuto fra fine dell’Ottocento e primi decenni del Novecento, siamo indotti a immaginare un profilo di professionista del diritto, pratico o accademico, con una solida e ortodossa cultura umanistica di base, talora irrobustita per passione personale, con una formazione filosofico-estetica che si definisce lungo l’asse De Sanctis-Croce-Gentile, e semmai si arricchisce di qualche diretta, ma prudente incursione nell’idealismo tedesco<sup>3</sup>.

Proseguendo in questa sorta di immedesimazione, ci figuriamo, poi, un giurista ancorato al binomio estetico tradizionale classico/romantico, piuttosto impermeabile alle novità in fatto di stili, scuole, poetiche e correnti. Per quanto riguarda la storia e critica dell’arte, ad esempio, ci aspettiamo l’onda lunga dell’insegnamento di Winckelmann, – caposaldo del classicismo, rafforzato da una viva e crescente attenzione pubblica per l’archeolo-

---

<sup>2</sup> Per interessanti riflessioni sul carattere ‘polimorfico’ del dialogo fra diritto e *Humanities* anche nella prospettiva delle *visual arts*, si veda Lacchè (2017), a cui aggiungo gli ulteriori stimoli prospettici di Roselli (2020), con particolare riferimento alle note d’orientamento metodologico e tematico del curatore.

<sup>3</sup> Fra le opere di indirizzo generale sull’estetica fra Otto e Novecento, rimando a Perriola (1997); Vercellone (1999); D’Angelo (2007), Carchia/D’Angelo (2007); Formaggio (2018).

gia – e, fra gli altri, di Giovanni Battista Cavalcaselle o Giuseppe Fiorelli, di Adolfo Venturi, Giovanni Morelli, figure di studiosi legati a doppio filo con la narrazione romantico-nazionalistica e la costruzione dell'identità culturale italiana<sup>4</sup>, sorretta da un rigoglioso mercato editoriale.

Il profilo che se ne ricava, forse convenzionale, semplifica una variegata realtà, ed è tracciato alla luce della tipica formazione culturale di chi intraprende gli studi giuridici: quella consolidata prima del percorso universitario è una formazione classica<sup>5</sup>, eventualmente rafforzata, poi, recependo i fermenti intellettuali di contesto o coltivando anche appassionatamente interessi pungolati da cause giudiziarie e, dunque, dall'esperienza pratica. Come ogni semplificazione e generalizzazione, anche questa elide le peculiarità, il dettaglio, le 'anomalie', mortifica le individualità e i singoli percorsi e incontri. Nasconde tracce. E, in effetti, tracce di un interesse più che sporadico, indici e segnali di un crescente sforzo spe-

---

<sup>4</sup> Lo storico e critico d'arte Carlo Ludovico Ragghianti col suo notissimo e pluriedito *Profilo della critica d'arte in Italia*, uscito per la prima volta nel 1948, ci consente di inserire tali riferimenti in un complesso e più ampio quadro, che giunge fino agli anni del fascismo, intriso di una diretta esperienza personale, ben tratteggiata (anche nella prospettiva del rapporto con il pensiero di Benedetto Croce) attraverso i saggi pubblicati in Pellegrini (2011).

<sup>5</sup> Indagare nel dettaglio lo spessore e le caratteristiche di tale formazione sarebbe impresa affascinante, ma ardua, che certo esula da questo contesto d'approfondimento, e che presenta vari livelli di difficoltà a seconda che ci si riferisca ad avvocati, ovvero a magistrati o accademici; e poi, entro ciascuna 'categoria', a singole personalità, alcune più di altre arricchite da una solida formazione umanistica. Penso a Emilio Betti, ai vasti orizzonti della sua duplice formazione, giuridica e umanistica, e alle sue riflessioni su estetica ed arte, per le quali rimando alle suggestive pagine di Vargiu (2020). Per il mio odierno esercizio di immedesimazione, tuttavia, mi attengo a considerazioni d'insieme che possono essere tratte anche dai programmi di studio della scuola secondaria classica, da cui provengono le fila degli operatori e studiosi del diritto, e soprattutto dagli scritti dei protagonisti delle fonti qui prese in considerazione, i quali disvelano la formazione individuale, ma anche del *milieu* d'appartenenza. È significativo notare che l'istruzione secondaria classica, la quale consente l'accesso ai percorsi di studio superiore di diritto, solo dalla riforma Gentile degli anni Venti del Novecento introduce nel biennio liceale lo studio autonomo della Storia dell'arte: per un approfondimento sulla storia dell'insegnamento dell'arte nelle scuole, che evidenzia i tentativi di introduzione sin dall'avvio del Novecento, si vedano Agosti (1996) e Franchi (2003).

culativo che guarda al rapporto fra arte e diritto, provando a intrecciarne i rispettivi linguaggi specialistici, sono individuabili, non solo in dottrina, ma anche nel discorso giuridico sviluppato dalle decisioni delle corti e dei tribunali.

Certo incombono, prima, e imperversano, poi, le novità della tecnica: cinematografo, dagherrotipo, processi fotomeccanici, radio e così via. Dalla fine dell'Ottocento il giurista può dunque, giocoforza, vantare una crescente dimestichezza con i tentativi di collocare entro categorie e istituti i rapporti aventi ad oggetto l'arte, come bene immateriale<sup>6</sup> e i soggetti protagonisti di tali rapporti, mentre egli sconta una minore familiarità con l'immagine o con l'espressione artistica quale oggetto *ex se* di diritti o quale bene giuridicamente protetto.

In effetti, il diritto d'autore stimola la riflessione intorno soprattutto ai nuovi strumenti e *media*, portando a focalizzare l'attenzione sull'originalità dell'opera e sulla sua riproduzione<sup>7</sup> (lecita o fraudolenta), sui diritti esclusivi dell'autore in contrapposizione a quelli del suo pubblico. Alle elaborazioni teoriche che concernono i diritti sulle opere dell'ingegno si connette, poi, anche lo spazio di confronto dialettico, fra proprietà esclusiva e interessi collettivi, suscitato dall'esigenza di tutela e conservazione del patrimonio storico-artistico<sup>8</sup>.

Sono forse, questi, gli esempi più immediatamente percepibili, di come arte e diritto si pongano in necessario dialogo, seppur intermittente e fluido, già nel corso dell'Ottocento. A ben vedere, astraendo dalla casistica e dalle questioni problematiche contingenti, entro tali spazi di comunicazione, il binomio individuo-collettività si delinea già come chiave di let-

---

<sup>6</sup> Per cogliere in alcuni tratti essenziali le origini della riflessione sui beni immateriali, giunta proficuamente anche in Italia, è imprescindibile Kohler (1892).

<sup>7</sup> Riproduzione e riproducibilità, che Walter Benjamin teorizzerà, nella sua (essa stessa iconica) riflessione su arte e storia, edita in tre versioni fra 1936 e 1939, intitolata *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. In materia di proprietà intellettuale e diritto d'autore i richiami sono soprattutto agli scritti di Moscati (2001) e (2007).

<sup>8</sup> Il bello e l'opera di pregio tradotte in norma di tutela pubblica, sono affrontati in Fusar Poli (2006), nonché, sotto altri profili connessi all'estetica e alla riflessione giuridica intorno al patrimonio culturale nazionale, in Passaniti (2019).

tura plurisenso, che forse è implicita nella stessa doppia natura dell'opera d'arte, in quanto legata, da un lato, al momento creativo, alla 'intuizione' del singolo ingegno, dall'altro, a quello della sua estrinsecazione materiale, della sua 'espressione'<sup>9</sup> destinata a un pubblico.

Ebbene, in tale ottica binaria, può leggersi il rapporto fra arte e diritto anche attraverso il prisma del diritto penale, che enfatizza (e drammatizza) l'impatto etico e sociale dell'esperienza artistica, particolarmente nel contesto storico individuato per questo approfondimento<sup>10</sup>.

## 2. *L'arte, il 'pudore medio', i codici*

Seguendo le tracce introduttive che conducono l'arte anche alla sfera del diritto penale, inevitabilmente il binomio diritto-morale affiora: una coppia che con le sue intrinseche contraddizioni e i suoi traumi irrisolti, ancora in avvio di ventesimo secolo anima il dibattito giuridico, svelando superfici particolarmente sensibilizzate e reattive. Sottaciute e scotomizzate in corso d'Ottocento, o enfatizzate ed esibite dagli anni Venti del Novecento, le interrelazioni fra i due poli della coppia si connettono anche alla rappresentazione artistica, nel nome di una visione (e rappresentazione) della società, di cui corpo, bellezza, sessualità, con tutto il loro carico simbolico, sono parte integrante.

Tale sensibilità emerge dalla trama argomentativa delle pronunce giu-

---

<sup>9</sup> I richiami sono all'estetica crociana, omogeneo riferimento culturale nelle argomentazioni (adesive o critiche) dei giuristi prese qui in considerazione. Per minimi riferimenti testuali al pensiero di Benedetto Croce in campo estetico, menziono, fra le sue opere, quelle più ricorrenti nelle fonti analizzate, ossia *l'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (del 1902, ma numerose sono le edizioni successive curate dallo stesso Croce, sino al 1950), per la quale rimando all'edizione critica Croce (2012), nonché *Breviario di estetica*, del 1913, ed *Aesthetica in nuce*, 1928, in Croce (1990). Nell'impossibilità di rappresentare la sterminata bibliografia disponibile su Croce e il suo pensiero, anche solo restringendolo al campo dell'estetica, mi limito a rinviare all'inquadramento offerto in D'Angelo (1995) e (2008).

<sup>10</sup> Contesto in cui significativamente rileva anche l'intervento cattolico, come posto in luce attraverso gli interessanti rilievi di Serpico (2017), pp. 6-9.



diziali e dei commenti e note a sentenza che le accompagnano, così come dalle pagine di monografie e saggi che si inerpicano in dissertazioni, invero non sempre conclusive, ove il florilegio di citazioni, dai canoni dell'antichità classica alla poetica di Carducci, Manzoni e Tolstòj, che pare talora un eclettico e retorico sfoggio d'erudizione, offre all'analisi storica importanti elementi ricostruttivi. Mi pare, infatti, che la strategia e il *modus* dell'argomentare, con i riferimenti letterari e pittorici adottati a corroborare ragionamenti logici e per offrire concrete prove, con gli spunti filosofici e i richiami a casi giudiziari, anche internazionali, siano elementi di per sé assai utili a evocare, se non delineare, i contorni del più ampio *milieu* culturale entro il quale il discorso giuridico deve essere ricondotto.

Certamente è la casistica prodotta dalla pratica del foro la fucina principale delle *quaestiones* che attraggono sull'arte lo sguardo del giurista.

Entro tale casistica eterogenea, il dialogo fra arte e diritto, che si intercetta attraverso le pronunce dei giudici investiti di fattispecie delittuose contrarie al buon costume, svela inattesi risvolti e apre preziosi squarci su difficoltà interpretative che sono anzitutto difficoltà di fronte a una definizione dello *status* giuridico della creazione artistica, letteraria o figurativa che sia, tanto più considerandone l'impatto profondo e intimo sulla collettività.

Chi è versato nel "giure penale" ha già l'occhio allenato a intrecciare i temi del diritto con quelli sociologici, antropologici e psicologici o psichiatrici<sup>11</sup> e l'espressione artistica è inestricabilmente avvinta a tali temi, in un periodo in cui l'arte stessa si spinge a rappresentare l'inconscio (anche programmaticamente, come col surrealismo, o il simbolismo) e la psicanalisi, attraverso l'inconscio e la sessualità, apre all'esperienza estetica<sup>12</sup> e alla bellezza<sup>13</sup>, ma anche al brutto e al disgustoso.

---

<sup>11</sup> Sull'acuto interesse scientifico dei giuristi per le scienze sociali, si vedano i contributi e l'antologia di Migliorino (2016); in generale, sui nessi fra scienze sociali, criminologia e diritto, Musumeci (2015).

<sup>12</sup> E lo stesso Freud è appassionato collezionista di reperti etruschi e studioso di classici, una passione che ha influenzato anche la sua visione e le sue teorie: si veda

Proprio al disgusto e all'oscenità<sup>14</sup>, particolarmente nell'accezione sessuale del termine (del tutto prevalente anche nell'uso comune della lingua), guarda il diritto penale, entro il quale nuove prospettive disciplinari trovano accoglienza e le nascenti scienze sociali, sin dalla fine dell'Ottocento, aprono sbocchi inediti<sup>15</sup>. Fra vecchi canoni e nuove suggestioni,

---

Freud (2018). Ancora, sul nesso epistemologico fra arte e pensiero psicanalitico non può omettersi Gombrich (2001).

<sup>13</sup> «Per bello non intendiamo la morale, esteriore o interiore, comunemente accettata, ma ciò che anche impercettibilmente, affina o arricchisce l'animo. Ad esempio, in pittura ogni colore è interiormente bello, perché provoca un'emozione mentale e ogni emozione arricchisce l'anima. Per questo può essere interiormente bello ciò che esteriormente è "brutto". Sia nell'arte che nella vita. Nulla è "brutto" nei suoi esiti interiori, cioè nel suo influsso sugli altri»: Kandinskij (1989), p. 90.

<sup>14</sup> Si sofferma su questo nesso anche semantico Battaglini (1931), sottolineando che la parola 'osceno', «anche nel suo significato etimologico e lessicologico vuole indicare quel senso di repugnanza e di disgusto che è prodotto dalla brutale rappresentazione della sessualità, e non già si ogni rappresentazione erotica» (p. 462). «L'oscenità, etimologicamente, è il brutto, il laido, quello che desta, non tanto orrore, quanto ribrezzo e schifo», precisa De Maio (1935), pp. 823 ss. Il disgusto rappresenta, comunque, oggetto d'interesse scientifico, per quanto marginale nel periodo considerato: è rappresentativo di un acuto (e crescente) interesse filosofico per il fenomeno l'opera dell'ungherese, allievo di Edmund Husserl, Aurel Kolnai (1929), che ottiene discreta diffusione anche in Italia. In una costante tensione fra attrazione e repulsione, l'arte contemporanea sempre più spesso, soprattutto nel corso del Novecento, si pone in relazione anche col brutto e disgustoso, con l'informe, e abbandona i tradizionali canoni del bello, ma il pensiero estetico non pare registrare tempestivamente il fenomeno. Del resto, il pensiero estetico novecentesco, aderente alle costruzioni filosofiche di Kant ed Hegel, «è ben poco interessato alla questione del sentire inteso nella sua autonomia e non subordinato ad altre istanze» e il sentire novecentesco si è mosso anche verso la «esperienza della differenza», da cui le arti traggono sempre più ispirazione (stati psicopatologici, estasi, perversioni, altre culture). Le nuove istanze del sentire novecentesco «urtano con le esigenze estetiche di perfezione e di conciliazione» comunque prevalenti e così, anche per questo, «i veri portavoce del sentire novecentesco» si riconoscono piuttosto in Freud, Heidegger, Wittgenstein, Benjamin, per rimanere agli esempi della prima metà del Novecento, come spiega Perniola (1997), pp. 153 ss. Infine, per importanti e ampie riflessioni sul rapporto fra disgusto e diritto, che registrano il nesso con i temi della 'differenza' seppur da altre prospettive rispetto a quella estetica, segnalo Nussbaum (2013), *passim* e pp. 95-97.

<sup>15</sup> Utili riferimenti in Colao (2012a) e (2012b).

l'elemento pre- e metagiuridico della 'morale', nella sua accezione di «moralità pubblica», non appare confliggere col processo di scientificizzazione del sapere criminologico o con il rigore giuslegalistico del diritto penale, in quanto esso opera su un differente livello, quello del bene giuridico da tutelarsi, nel nome di un presunto interesse condiviso, decifrato entro il tessuto sociale e tradotto (con difficoltà) nel linguaggio del diritto.

È un bene giuridico che assume fisionomia e contorni variabili, tuttavia, in funzione del disegno di società che il diritto, attraverso i suoi strumenti, contribuisce a tracciare.

Entro tale disegno, l'arte, nelle sue varie forme espressive, ha un ruolo primario, che nel corso del Novecento si salda con quello della comunicazione e dei suoi nuovi mezzi (fotografia e cinema soprattutto, a lungo di incerta collocazione nel novero delle arti, per una percepita preponderanza 'tecnica'), entro i quali non esiterei a inserire il corpo stesso, vero e proprio *medium* valoriale. Non a caso, proprio il corpo femminile, che nell'arte del periodo storico qui considerato trova sublimazione eterea così come carnale e provocatoria ostentazione, fra purezza, sensualità e sessualità, è immagine, narrata o dipinta, potenzialmente in grado di perturbare gli animi, così come le strutture sociali borghesi.

E la potenzialità 'perturbante'<sup>16</sup> è tema particolarmente critico per i

---

<sup>16</sup> «E quanto più l'opera d'arte è squisita e perfetta tanto più grave sono il danno ed il pericolo per la maggiore seduzione che si esercita sull'animo dello spettatore o del lettore»: così Alfredo Sandulli (1869-†), citando letteratura giuridica belga, in particolare Pierre Poirier, e il suo *Oeuvres immorales et droit d'auteur*, uscito nella «Revue de droit penal et de criminologie», sempre nel 1931 (il caso, affidato alla corte d'appello di Bruxelles, è considerato anche da Battaglini). Il giurista napoletano Alfredo Sandulli, professore di procedura penale presso l'ateneo partenopeo, di formazione giuspositivistica, si avvicina con grande interesse alla psicanalisi (si veda *Psicanalisi e criminologia*, in Migliorino, 2016, pp. 147 ss.), seguendo l'insegnamento di Enrico Ferri, suo collega in collegi difensivi e sugli scranni della Camera, nelle file del Partito socialista fra il 1913 e il 1924. Molteplici, infatti, nei suoi articolati lavori sull'arte, sono i riferimenti ad antropologi, psicologi e psichiatri, come Ivan Bloch, Giuseppe Sergi, Auguste Forel, Richard von Krafft-Ebin, che mostrano la sua formazione decisamente eclettica e un'attitudine quasi enciclopedica. Le pagine, sature di citazioni letterarie e filosofiche, della sua opera monografica *I delitti nell'arte* (pubblicato in Napoli nel 1927), perfezionato nella struttura, alleggerito da eccessi citazionistici e aggiornato, col nuovo titolo *Arte delittuosa*, nel

giuristi, incalzati da un contesto sociale e culturale, nazionale ed internazionale, di allarme diffuso, quasi ossessionato dalla deriva morale, che gli strumenti del diritto (dalla norma alla sentenza) sono chiamati ad affrontare e imbrigliare. Suscitano irritazione e contrasti le pagine del sociologo Vilfredo Pareto, *Le mythe vertuiste et la littérature immorale*, edito a Parigi nel 1910<sup>17</sup>, che paiono sminuire, nel nome delle libertà e della indefinibilità di categorie come l'osceno, un pericolo incombente, invece consacrato dalla vetrina giuridica delle convenzioni internazionali negli anni Venti del Novecento, anni in cui indecenti *pochade*, licenziosità da cinematografo<sup>18</sup> e nudi esposti in gallerie possono essere accostati a tratta delle donne e dei fanciulli, a gioco d'azzardo e uso di stupefacenti, in cima alle preoccupazioni del legislatore per la tutela della morale<sup>19</sup>.

---

1934, illustrano l'orizzonte culturale di riferimento per il giurista che si imbatta nelle sfide lanciate dall'arte al diritto. Per quanto riguarda, poi, i riferimenti alla dottrina giuridica, sono frequenti nelle sue opere i rimandi (non di rado assai critici) ai più illustri giuspenalisti dell'Otto-Novecento, quali *ex pluribus* Alimena, Viazzi, Mortara, Cordova e Manzini, del quale ultimo critica alcuni accenti marcatamente moralistici. Nell'ampiezza dei riferimenti culturali, si spazia poi da Alexander Gottlieb Baumgarten, padre dell'estetica, a Jean Fauconney, in arte Docteur Jaf, autore di pubblicazioni pseudo scientifiche e piuttosto ammiccanti, passando per Tolstòj (dalla cui idea di 'vera arte', fortemente intrisa di religiosità Sandulli prende le distanze, ove si connota di «fervore ascetico, quasi morboso»), Carducci e Manzoni. Su Lev Nikolàevič Tolstòj, la sua aspra critica all'estetica fondata sul piacere e sul problema della funzione sociale dell'arte, rimando agli stimolanti spunti in Perniola (1997), pp. 120-141.

<sup>17</sup> Pareto (1910).

<sup>18</sup> È del 1913, con legge 25 giugno, n. 1755 e successivi regi decreti, l'introduzione della censura preventiva cinematografica (si veda l'utile ricostruzione, anche dei dibattiti parlamentari, in Manetti, 2012, pp. 23 ss.). Nel 1926, con la legge n. 1848, sono inasprite le disposizioni destinate a regolare spettacoli e rappresentazioni, ma anche «scritti, stampe, incisioni, litografie, figure, disegni, iscrizioni e oggetti», per i quali l'autorità di p.s. può ordinare direttamente il sequestro se offensivi «della morale, del buon costume, della pubblica decenza o dei privati cittadini» (art. 112). Negli anni Trenta, forme di censura preventiva sono associate all'arte figurativa, anche attraverso la previsione di autorizzazioni preventive per esposizioni e mostre d'arte (Regio decreto legge 29 gennaio 1934, n. 454, convertito nella legge n. 1670/1934) e per manifestazioni 'di arte, di scienze e di intellettualità' (Regio decreto legge, 17 ottobre 1935, n. 2082, art. 15).

<sup>19</sup> Per una rappresentazione efficace della sensibilità predominante in avvio di Nove-

Passando ora a come le norme, nello specifico quelle del codice penale italiano del 1889, traducono l'obiettivo di tutela della morale pubblica, di fronte agli 'attacchi' sottili e pervasivi dell'arte, il riferimento di partenza è all'art. 339<sup>20</sup>, situato nel Capo primo, Titolo ottavo del Libro secondo, in coda ai reati di oltraggio al pudore:

Chiunque offende il pudore con scritte, disegni o altri oggetti osceni, sotto qualunque forma distribuiti o esposti al pubblico od offerti in vendita, è punito con la reclusione sino a sei mesi e con la multa da lire cinquanta a mille.

L'arte non è menzionata espressamente, ma evocata attraverso il sostantivo indefinito 'oggetti', di cui scrittura e disegno sono esempio e per i quali è elevato il rischio di offendere il pudore mediante la messa a disposizione del pubblico. La vaghezza dei termini e dei concetti metagiuridici, non definiti dal legislatore, né univocamente identificabili *ex ante*, lascia intuire quanto sarà evidenziato nelle prossime pagine: le soluzioni interpretative, sollecitate dalle infinite fattispecie concrete sottoposte alla cognizione del giudice, sono le più varie e si affidano spesso alla sensibilità del magistrato e ai condizionamenti dell'opinione pubblica<sup>21</sup>.

---

cento, si vedano Dalmazzo (1924), Meda (1923); per una diversa posizione, sulle orme della riflessione di Pareto, Murray (1911), pp. 76-82, ove è stigmatizzato («Dove si ridurranno le garanzie costituzionali?» si chiede Murray lamentando la violazione dei «diritti più sacri») l'atteggiamento complessivamente censorio manifestato anche dal legislatore, e confermato dal rigore delle misure di pubblica sicurezza, che dagli ultimi decenni dell'Ottocento sta sempre più pervadendo il tessuto sociale e le espressioni della cultura. Gli scritti richiamati offrono ampia e dettagliata ricostruzione delle iniziative antipornografiche e latamente moralizzatrici, sostanziatesi in congressi nazionali e internazionali e pure in iniziative di legge: a partire dal rigorosissimo progetto Luzzatti, presentato in Senato nel 1910, si arriva a prevedere sanzioni per scritte, disegni, fotografie, immagini offensive della 'pubblica decenza' o 'comunque invereconde', e persino per le «pubblicazioni aventi per iscopo di insegnare al popolo pratiche neomaltusianistiche» (art. 3 del progetto Belotti, presentato al Senato nel marzo 1920).

<sup>20</sup> Sul contesto normativo del Capo primo, Titolo ottavo del secondo Libro del Codice, cfr. Vicini (1904-1908).

<sup>21</sup> Un'opinione pubblica che diventa sempre più protagonista: cfr. Lacchè (2011), Cianferotti (2012).

L'evidenza è colta poi dal legislatore fascista che, mettendo mano al nuovo codice di diritto penale<sup>22</sup>, animato dal fine di sciogliere nodi giurisprudenziali originatisi in età liberale, introduce un aggiustamento chiarificatore (almeno negli intenti) proprio nella norma destinata alla repressione dell'immoralità. Nel codice penale del 1930, infatti, la generica attitudine ad offendere un imprecisato pudore assume i connotati letterali dell'oscenità ed è però introdotta un'eccezione, o meglio, una speciale causa di esclusione della punibilità, che aspira a tracciare in modo netto il limite fra libertà dell'artista e tutela della morale pubblica.

Più precisamente, l'art. 528, affinando l'art. 339 del precedente codice, punisce chiunque:

allo scopo di farne commercio o distribuzione ovvero di esporli pubblicamente, fabbrica, introduce nel territorio dello Stato, acquista, detiene, esporta, ovvero mette in circolazione scritti, disegni, immagini od altri oggetti osceni di qualsiasi specie [...] <sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Il passaggio dal codice 'liberale' Zanardelli, definitivamente approvato con Regio Decreto 30 giugno 1889, n. 6133, al codice 'fascista' Rocco, introdotto con Regio Decreto 19 ottobre 1930, n. 1398, solleva questioni e propone innumerevoli spunti d'analisi e di riflessione, che la storiografia ha negli anni scandagliato, rendendo impresa impraticabile offrire un panorama bibliografico che non appaia meno che minimamente rappresentativo. Dunque, con un'attenzione specifica alle fonti codicistiche e rinviando alle note successive per ulteriori richiami specifici, indico qui quali primi riferimenti generali: Vinciguerra (1999), particolarmente per i contributi raccolti nella Parte Terza (pp. 397 ss.) e (2009); Cassi (2019), soprattutto pp. 159-175. In relazione al codice penale successivo, rimando a Vinciguerra (2010) e, per uno sguardo ai reati che saranno qui presi in specifica considerazione, muovendo dal contesto dell'epoca, trovo indispensabile il riferimento immediato anche ai *Lavori preparatori del codice penale e del codice di procedura penale*, vol. V: *Progetto definitivo di un nuovo codice penale con la relazione del Guardasigilli On. Alfredo Rocco*, parte II: *Relazione sui Libri II e III del Progetto*, Roma 1929, pp. 303 ss.

<sup>23</sup> Nel corso dei lavori per il nuovo codice, gli oggetti sono prima enumerati per esteso («scritti, disegni, stampe, pitture, libri, stampati di qualsiasi specie, immagini, emblemi, fotografie, pellicole fotografiche») ma poi si ricorre all'esemplificazione e alla dizione generica (cfr. *Relazione Rocco*, p. 315). La fattispecie di cui ai commi 1 e 2 dell'art. 528, at-

Ciò, con la successiva precisazione che, di ‘atti e oggetti osceni’ si tratta, agli effetti della legge penale, solo nel caso di atti e oggetti che «secondo il comune sentimento, offendono il pudore» (art. 529), esattamente il ‘pudore medio’, spiega il legislatore, costituito «dall’insieme delle norme consuetudinarie di civile convivenza in rapporto alla sessualità», che sono «norme di condotta o di pudicizia esteriore, che la morale media della popolazione esige siano osservate»<sup>24</sup>. È infatti, il pudore, un «sentimento acquisito, che sorge con la ragione, l’educazione ed il progresso e rappresenta un bisogno della civiltà»<sup>25</sup>.

Ma per «non cadere negli eccessi d’un bigottismo incompatibile con lo spirito della civiltà moderna» e «non obliterare o conculcare le supreme necessità della scienza e le insopprimibili aspirazioni dello spirito umano verso le bellezze d’arte»<sup>26</sup>, il capoverso dell’art. 529 soggiunge:

Non si considera oscena l’opera d’arte o l’opera di scienza, salvo che, per motivo diverso da quello di studio, sia offerta in vendita, venduta o comunque procurata a persona minore degli anni diciotto.

Solo «la vita morale e affettiva dei minori» trova dunque protezione penale, in quanto bene giuridico prevalente sulla libertà dell’espressione artistica, dando adito a una curiosa ‘eccezione d’eccezione’, che alla dottrina coeva pare ricondurre l’arte e la scienza alla regola giuridica generale della punibilità dell’*obscaenum*. L’intento del legislatore, per quanto perseguito con una disposizione ‘debole’, essa stessa fonte d’incertezze interpretative, è limitare la rilevanza penale alle condotte che effettivamente comportano maggior rischio sociale, per il pregiudizio morale

---

tualmente ancora vigente, sono state depenalizzate, mediante Decreto Legislativo 15 gennaio 2016, n. 8; resta immutato dal 1930 il seguente articolo 529.

<sup>24</sup> La tutela del pudore come bene collettivo, ispirato alla «normale sensibilità etica e alla serena ed equilibrata concezione della vita umana e sociale», è opzione restrittiva, rispetto al progetto originario, che contempla anche il «sentimento individuale di pudicizia» (*Relazione Rocco*, p. 317).

<sup>25</sup> Sandulli (1934), p. 310.

<sup>26</sup> Sandulli (1934), pp. 317-318.

sulle giovani generazioni che ne può essere esito<sup>27</sup>.

Il richiamo agli 'eccessi di bigottismo' ci suggerisce di non disgiungere la nuova disposizione dall'exasperata attenzione che, particolarmente in avvio di XX secolo, ottiene la 'questione morale', la quale trova sfogo in convenzioni internazionali (nel 1910 a Parigi e poi anche a Ginevra, per iniziativa della stessa Società delle Nazioni, nel 1923<sup>28</sup>), e congressi nazionali (per la moralità pubblica, tenutosi in Napoli nell'aprile 1914 e il Congresso interparlamentare di Milano del 1916<sup>29</sup>). Se dunque l'agguerrito slancio moralizzatore va suggerendo strumenti di cripto-censura pedagogica, l'oasi normativa per arte e scienza pare una risposta di garanzia, condivisa da giuristi e intellettuali, oltretutto dagli stessi artisti.

Al di là dello 'spirito' del legislatore fascista, certamente tanti dei quesiti rimasti aperti per tutta l'età liberale, e sui quali ci soffermeremo nel prossimo paragrafo, non trovano risposta nemmeno sotto la vigenza del codice del 1930. Anzi.

Da un lato, può l'opera oscena considerarsi opera d'arte? Ma cosa è osceno? Occorre definirlo (e poi, coincide con immorale o ne è porzione o gradazione?<sup>30</sup>) e al delicato compito provvede il magistrato, che invero il

---

<sup>27</sup> La debolezza della previsione in una prospettiva di tutela della moralità dei minori appare evidente sin dai primi commenti e note alla casistica giurisprudenziale, a partire dalla facile eceppibilità della convinzione o falsa rappresentazione del "motivo di studio" da parte di chi venda od offra l'oggetto. Peraltro, la disposizione meglio si attaglia alla repressione della diffusione di opere a mezzo stampa, considerata particolarmente pervasiva e minacciosa, come dimostra anche l'attenzione riservata di lì a poco, in età repubblicana, alla specifica disciplina della stampa finalizzata alla tutela dell'infanzia e della moralità pubblica, nell'articolo 14 ("Pubblicazioni destinate all'infanzia o all'adolescenza") della Legge 8 febbraio 1948, n. 47.

<sup>28</sup> Agli impegni internazionali sottoscritti a Parigi nel 1910 e a Ginevra nel 1923 si riferisce anche Alfredo Rocco, nella sua Relazione ai libri II e III del Progetto definitivo di codice penale, richiamando la relazione al disegno di legge per la delega al Governo della facoltà di emendare *inter alia* il codice penale (poi Legge 24 dicembre 1925, n. 2260).

<sup>29</sup> Cfr. Dalmazzo (1923) e Meda (1924).

<sup>30</sup> Il «limite esatto di demarcazione tra il semplicemente immorale e il super immorale» rende inutile distinguere l'immoralità dall'offesa al pudore per Loguercio (1933),



dato normativo facendosi recettore del sentimento collettivo predominante. Dall'altro lato, impresa ancor più impegnativa e ambiziosa per il giudice è decidere circa l'intrinseco carattere di 'artisticità' di un'opera dell'ingegno (ne ha le competenze e, se non, può contare sulla 'oggettività' di periti?<sup>31</sup>), al fine di escludere la punibilità, anche perché, se «il vero bello artistico non offende mai il sentimento del pudore», come dice il legislatore<sup>32</sup>, qual è l'effettivo oggetto dell'accertamento del giudice?

Entro queste – e numerose altre – domande, ci conducono casi giudiziari, che riguardano pubblicazioni letterarie, illustrazioni, quadri e scul-

---

p. 474. È di un certo interesse rilevare incidentalmente l'adesione di Loguercio alla c.d. Scuola penale umanista, capeggiata da Vincenzo Lanza, adesione esplicitata da Loguercio nello scritto menzionato, ove, contestando il «falso dogma della sostanziale separazione della morale dal diritto», rimarca che l'opera d'arte, come «libera esplicazione dello spirito umano, non può sottrarsi all'universale giudizio etico-giuridico» (p. 482).

<sup>31</sup> Ma il magistrato «ha le sue idee, le sue impressioni, i suoi sentimenti religiosi, le sue aspirazioni, i suoi pregiudizi, il suo sentimento del pudore, di onore, di moralità e, qualche volta, anche, i suoi criteri d'arte e però il suo giudizio può essere sbagliato o ispirato alle sue particolari eccezioni: affidarsi, senz'altro, al magistrato si corre il rischio di avere una dispiacevole difformità di opinioni». Così in Sandulli (1927), p. 212, a seguire, una serie di esempi del paventato rischio di difformità, dalla vicenda di Marinetti e del suo romanzo *Mafarka, il futurista*, per i quali difformi giudizi sono emessi dal Tribunale di Milano e di Venezia, a *Il Supremo Convegno* di Grosso, che solleva un vespaio di opinioni difformi fra intellettuali e giuristi (evidenziato in Serpico, 2017). Altri esempi di difformità anche interna ai singoli tribunali sono riportati in Sandulli (1934), pp. 458 ss. Non meno rischioso può rivelarsi l'apporto di periti, alla luce del pericolo di collusioni con l'imputato, rese possibili dalla soggettività del giudizio estetico sull'opera, che generano nel corso dei dibattimenti pubblici «scene indecorose per l'arte e la giustizia» Sandulli (1927), p. 221. Per Manzini, «il giudice che ordinasse la perizia confesserebbe d'esser privo di cultura generale, di capacità funzionale e anche di senso comune, ovvero, cosa ancora peggiore, darebbe censurabile prova di non voler assumere la responsabilità che la legge gli assegna» Manzini (1936), p. 418. E del resto affidarsi al 'gusto' dei giudici è un azzardo, anche solo considerando che «tanta parte di essi, per il grave lavoro che li assorbe, si appartano dal movimento artistico, e dalla contemplazione delle cose d'arte»; inoltre, l'imperversare di correnti, scuole e stili suggerisce una migliore ponderazione dei posteri, rispetto a quello dei contemporanei (si veda Severino, 1935, pp. 852-853).

<sup>32</sup> Ciò, «perché l'uomo normale quando sia preso dal godimento che le manifestazioni dell'arte destano nel suo spirito, non è mosso da desideri impuri»: così nella *Relazione Rocco*, p. 318.

ture. L'argomentare dei giudici incontra favore o aspre critiche, abbracciando più o meno espressamente concezioni dell'arte e dell'estetica che sollecitano un vivo dibattito, sulle riviste e nella letteratura giuridica. Vi aleggia il quesito da cui siamo partiti: cos'è la vera arte?

### 3. «*Arduo e delicato rimane il compito del giudice*»

Sotto la vigenza del codice penale ottocentesco, il tema della punibilità in caso di arte che offenda il pudore, si affronta guardando alla *voluntas* dell'autore, rilevante, sia quale elemento soggettivo del reato, sia quale connotato intrinseco all'opera. Di fronte a una non espressa esenzione dalla punibilità, l'intenzionalità (di solleticare bassi istinti per incrementare le vendite, o al contrario, di moralizzare attraverso la rappresentazione di scene disturbanti) dell'autore è il prevalente oggetto dell'argomentare, dando origine a oscillazioni e incertezze della giurisprudenza nei casi liminali e più problematici<sup>33</sup>.

E allora, la rappresentazione di un nudo, ovvero la descrizione 'verista' di amplessi assume diverse coloriture che, inevitabilmente, da un profilo logico sottendono una valutazione sulla natura e qualità dell'opera giudicata. In sostanza: se è vera arte, si coglie dall'intento d'elevazione morale perseguito in buona fede dall'artista; se invece vi è la volontà di solleticare istinti lascivi e corrompere la morale del pubblico, si riscontra l'oscenità ed è esclusa la natura artistica dell'opera. A tutta evidenza, un simile percorso logico muove dalla premessa per la quale l'arte è mezzo di purificazione e perfezionamento morale, e l'artista è, appunto, artefice di questa missione. Entro questo palinsesto argomentativo, l'identificazione

---

<sup>33</sup> Offre un'abbondante casistica e un panorama ampio delle posizioni in dottrina, a riprova di queste oscillazioni anche nell'ambito della scienza giuridica, Sandulli (1927), pp. 190 ss. e (1934), pp. 453 ss. Come detto, anche le posizioni della scienza giuridica non sono uniformi: il fine dell'autore penalmente rilevante per il giudice, precisa il magistrato Baldassarre Cocurullo in riferimento al caso Marinetti, non è quello di compiere un'opera d'arte, ma consiste «nella volontà e nella scienza di mettersi in lotta con quel sentimento del pudore che la società protegge» (in Cocurullo, 1910, p. 372).

dei contorni dell'oscenità non può che saldarsi con la valutazione della finalità dell'opera perseguita dall'autore.

### 3.1. *La libertà dell'arte fra intenzione e necessità*

La casistica dagli esiti ondivaghi è amplissima e le vicende, che coinvolgono poesie, novelle, romanzi vecchi e nuovi, cartoline, illustrazioni, quadri, gruppi scultorei, meriterebbero ciascuna un approfondito esame delle fattispecie che, oltre a incuriosire per gustosi dettagli *fin de siècle*, evidenziano, attraverso dispositivi incoerenti con l'apparato argomentativo, motivazioni perplesse, abbondanza di retorica, le difficoltà del diritto e della giustizia nell'afferrare il fenomeno artistico così come le pressioni sociali e talora politiche intorno ad esso.

Mi limiterò, quindi, ad offrire solo qualche spunto, tratto da casi letterari e dell'arte figurativa, a prescindere dalla notorietà cronachistica delle vicende specifiche, con l'intento di mostrare, anche attraverso la lente dialettica di note e commenti a sentenza, non tanto il panorama variegato degli indirizzi giurisprudenziali, quanto lo svilupparsi del discorso giuridico intorno all'arte.

Ebbene, guardando all'età liberale e dunque alla vigenza del codice Zanardelli, suscita interesse il noto caso del pittore Giacomo Grosso e della sua opera *Il Supremo Convegno* che, dopo aver destato lo sdegno degli ambienti cattolici per l'immagine ritenuta sacrilega e oltraggiosa in essa raffigurata e ostentata nella prima edizione della Biennale di Venezia<sup>34</sup>, è giudicata oscena nel 1896 dal Pretore della città lagunare, contrariamente all'opinione di critici d'arte e letterati, col pretesto di alcuni dettagli delle nudità ivi raffigurate. Ne discende la condanna di Gino Sarfatti, per la *The Venice Art Company* che ha esposto una mera riproduzione fotografica del quadro, offendendo la morale di un pubblico più vasto e cultural-

---

<sup>34</sup> La sentenza della Pretura urbana di Venezia, 25 gennaio 1896, imp. Sarfatti, è riportata in «Rivista Penale», XLIII (1896), pp. 263 s.; per un commento, con uno specifico *focus* sul contesto sociale e culturale in cui essa può essere opportunamente letta, cfr. Serpico (2017), pp. 8 ss., ove è ben evidenziato il coinvolgimento dell'*élite* intellettuale dell'epoca.

mente impreparato<sup>35</sup>, di quello di una esposizione d'arte, ove pure l'originale dell'opera è rimasto a lungo alla vista di un pubblico 'selezionato'.

Diversa sorte tocca nel 1906 al romanzo *Quelle signore* di Umberto Notari<sup>36</sup>: qui, la crudezza descrittiva, anche di «necessari» dettagli scabrosi<sup>37</sup>, si giustifica con gli «intendimenti artistici», che si desumono non dai singoli dettagli, ma dal fatto che l'opera «nel suo complesso» intende segnalare e stigmatizzare i cattivi costumi. Così è risolta l'esigenza di ricercare se nell'opera dell'imputato «il rispetto alla libertà dell'arte si concili con i diritti della morale».

Ad analogo esito, ma sulla scorta di diversi presupposti, si perviene nella vicenda che coinvolge il conte Alfredo di Collalto per *Deifugium!*, un poema di mediocre respiro (definito «oscenissimo» dal Sandulli) per il quale l'autore è assolto dal reato di oltraggio al pudore nel nome della «libertà dell'arte» dal Tribunale di Milano. È però uno spiraglio di libertà piuttosto breve: di Collalto è infine condannato dalla Cassazione nel nome dell'ineludibile principio di responsabilità, che prevale sulla libertà di pensiero ed arte<sup>38</sup>. E forse prevale anche sulla effettiva 'pericolosità sociale'

---

<sup>35</sup>Torna il tema della ampiezza del pubblico passibile d'offesa, anche in un interessante esempio di oscenità legata al linguaggio prescelto dall'autore: è il caso della poesia in dialetto piemontese *Chila* di Sebastiano Ferraris e dell'articolo *La via degli innamorati*, di Paolo Fasolo, entrambi pubblicati sulla rivista «Il Birichin» diretto da Pietro Rusconi. La Cassazione, con sentenza del 7 luglio 1899, Pres. De Cesare, Ric. Fasolo et alii (in «Giurisprudenza Italiana», 1897, II, cc. 281-283) cassa la sentenza con la quale la corte d'Appello di Torino ha condannato i tre per oltraggio al pudore, ritenendo che i sottintesi e gli equivoci che caratterizzano le opere possano essere colti nella loro oscenità solo «da una determinata classe di persone».

<sup>36</sup>Tribunale di Parma, 23 giugno 1906, in «Cassazione Unica», XIX, p. 343, Serpico (2017).

<sup>37</sup>Sulla «necessità» di carattere artistico nell'impiego di espressioni solo apparentemente licenziose, si veda il caso del dramma biblico *Lilith* opera del drammaturgo Remy de Gourmont, tradotto in italiano da Decio Cinti e pubblicato su «La rivista di Milano», deciso dalla Cassazione, il 29 aprile 1930, Pres. Protti, imp. Cinti e Raimondi (in «Monitor dei Tribunali», 71, 1930, pp. 719-720).

<sup>38</sup>Cassazione, 8 luglio 1903, in «Rivista Penale», LIX (1903), p. 284.

dell'opera, alla quale il processo senz'altro ha garantito una cassa di risonanza sproporzionata in rapporto alla effettiva qualità artistica e alla originaria diffusione<sup>39</sup>.

Oscillazioni ancora più eclatanti entro lo stesso giudizio e fra giudizi relativi alla medesima opera si registrano per l'opera *Mafarka il futurista* di Filippo Tommaso Marinetti<sup>40</sup>: il Tribunale di Milano, alla luce del contenuto del romanzo, afferma «questa non è più arte, ma laidezza e turpiloquio spregevole che il decadentismo letterario non vale certamente ad attenuare». L'eccellenza dell'opera non vince la «oscenità oggettiva»; purtuttavia, giacché la veste esteriore del romanzo è incensurabile, Marinetti è assolto. Ancora una volta si ha la sensazione del cavillo pretestuoso, questa volta a favore dell'imputato, ma l'incongruenza interna al giudizio è immediatamente rilevata in appello e in Cassazione<sup>41</sup>, con la conferma definitiva, nel 1911, del giudizio d'oscenità sostanziale, a fronte della irrilevanza del pregio d'arte dell'opera, così come degli intendimenti del suo autore. Nel frattempo, a Venezia, il Tribunale condanna il titolare della libreria che espone lo stesso romanzo, con l'avviso “*Mafarka il futurista* sequestrato”<sup>42</sup>.

Anni dopo, nel 1923, la Corte d'Appello di Firenze, decidendo in merito alla pubblicazione in Italia delle *Memorie* di Giacomo Casanova, arresta la sua valutazione circa la moralità del contenuto dell'opera di fronte alla circostanza che «l'elemento osceno dell'opera rimanga sopraffatto e,

---

<sup>39</sup> «Se una morale si può trarre dal caso del di Collalto è che spesso l'intervento del Magistrato giova a far conoscere delle opere che non meritano di essere conosciute e che senza quell'intervento nessuno conoscerebbe»: così si esprimerà con sarcasmo sulla vicenda Gatti (1954), p. 231.

<sup>40</sup> Il romanzo è un vero e proprio manifesto della corrente futurista e trae ampio spunto, a partire dall'ambientazione africana, dalla infanzia e prima giovinezza trascorsa in Egitto con la famiglia, al seguito del padre Enrico, avvocato in Alessandria d'Egitto; in merito alle vicende anche processuali, per una lettura autobiografica, si veda Marinetti (1911).

<sup>41</sup> Corte Appello Milano, 25 gennaio 1911 e Cassazione, 26 maggio 1911, entrambe nel *Supplemento* alla «Rivista Penale», 64 (1911), p. 376.

<sup>42</sup> Tribunale di Venezia, 27 settembre 1911, in «Rivista Penale», 65 (1912), p. 109.

per così dire purificato dall'elemento del suo valore letterario e storico affermatosi ormai da un secolo»<sup>43</sup>. Le illustrazioni che accompagnano le pagine dell'opera, poi, in alcuni casi impudiche in quanto raffiguranti corpi ignudi, non sono di per sé oscene, per come effettivamente rappresentate in funzione del testo; e del resto, afferma la Corte, non si deve dimenticare che:

se da una parte la eccessiva libertà lasciata al diffondersi della stampa oscena è nociva alla pubblica moralità, d'altra parte un eccessivo rigore riesce non soltanto dannoso per la libertà di stampa, ma porta a confondere la missione del giudice con quella del moralista, e vien sovente ad allargare lo scandalo che si voleva impedire.

Analogamente argomenta, a partire dalle caratteristiche oggettive dell'opera, il Pretore di Milano nella vicenda che nello stesso anno coinvolge la nota galleria di Lino Pesaro<sup>44</sup>, vivace primattore della cultura cittadina e nazionale<sup>45</sup>, per l'esposizione del quadro *La conca fiorita* dell'artista in ascesa Ubaldo Oppi, rappresentante del nuovo movimento artistico "Novecento". I fatti portati alla cognizione del Pretore offrono «un caso interessante col quale si può saggiare la teoria dei rapporti tra l'arte, la morale, il diritto», come evidenzia Domenico Rende, professore di diritto e procedura penale (alla Sapienza negli anni del fascismo), che non risparmia critiche alla decisione, dalle colonne del *Foro Italiano*. La vicenda è particolarmente notevole, aggiungo incidentalmente, anche perché

---

<sup>43</sup> Così argomenta la Corte d'Appello di Firenze, 29 aprile 1923, Pres. Bertolli, imp. Nerbini (in «Monitore dei Tribunali», 64, 1923, pp. 439-440).

<sup>44</sup> La decisione del Pretore, emessa all'udienza del 20 maggio 1923, è riportata nella *Raccolta* del «Foro Italiano», XLVIII (1924), II, cc. 269-271, mentre la massima con nota di Domenico Rende appare nel «Foro Italiano», XLIX (1924), II, cc. 43-48.

<sup>45</sup> La Galleria Pesaro, con sede al piano terra del Palazzo Poldi Pezzoli di Milano, segna la storia della circolazione dell'arte del primo Novecento, attraverso la figura del suo titolare, Lino Pesaro, che oltre ad alimentare preziose raccolte e collezioni, identifica e incentiva artisti, avanguardie e movimenti (incluso il futurismo) poi protagonisti del panorama culturale nazionale e internazionale: si vedano Madesani (2016) e Staudacher (2017).

lascia trapelare un interessante e vivido spaccato del fervore artistico d'avvio del ventesimo secolo, con l'emersione di nuove correnti artistiche e il ruolo cruciale delle gallerie private, veri e propri mecenati e coraggiose protagoniste del panorama culturale nazionale <sup>46</sup>.

Se nel caso Pesaro il Pretore si concentra sulla valutazione della qualità artistica dell'opera, inerpicandosi in una complessa analisi del disegno, colore e stile, per escludere la oscenità dei nudi femminili rappresentati, la nota di Rende, incentrata sulla filosofia crociana condensata nel *Breviario d'estetica*, ci riporta inesorabilmente al movimento antipornografico e all'ineludibile priorità del criterio morale. Le parole di Rende corrispondono, del resto, a una tendenza che si registra scorrendo le decisioni delle corti di giustizia <sup>47</sup> riportate nelle principali riviste giuridiche, ove si riscontra che l'elemento soggettivo, il fine dell'autore, e la intrinseca artisticità dell'opera vanno perdendo presa nel corso degli anni Venti, a vantaggio di una crescente attenzione per l'elemento morale, che in un bilanciamento fra interessi contrapposti – quello alla tutela della morale collettiva, e quello per la libertà dell'arte – fa propendere con frequenza per la condanna, soprattutto in Cassazione.

Ne è esempio la vicenda dello scrittore e poeta Mario Mariani che, per il suo romanzo *Lacrime di sangue*, dopo un'assoluzione del Tribunale di Milano, rimedia la condanna in secondo grado dalla Corte d'appello, definitivamente confermata in Cassazione nel 1926 <sup>48</sup> con parole tonanti che evocano le «leggi eterne» della morale, alle quali non può sottrarsi nean-

---

<sup>46</sup> Nel corso dell'interrogatorio, il titolare Lino Pesaro, avvocata a sé tutta la responsabilità dell'infrazione dell'ordine della Questura di rimuovere dalla vetrina della galleria il quadro dell'Oppi, poi sequestrato, per spiegare le ragioni della sua 'disubbidienza', contesta l'arbitrarietà del provvedimento, dichiarando in giudizio i fini della propria attività di gallerista: «favorire lo sviluppo delle più sane iniziative artistiche e, fra queste, meritevole di considerazione lo sforzo dignitosamente compiuto da un gruppo, a lui particolarmente caro, di giovani stretti attorno a un'idea e a una scuola» cui l'Oppi è ascritto.

<sup>47</sup> Se ne trova un florilegio in Sandulli (1927), pp. 228 ss.

<sup>48</sup> La sentenza della Corte d'Appello di Milano, 25 novembre 1925, Pres. Personali, imp. Mariani e Mattarelli, è riportata in «Monitore dei Tribunali», 65 (1924), pp. 157-159; la conferma definitiva della Corte di legittimità è riportata in «Monitore dei Tribunali», 67 (1926), pp. 834-835 e «La Giustizia Penale», 32 (1926), pp. 478-482.

che l'arte e nemmeno vi si possono sottrarre le manifestazioni del pensiero anelanti al progresso umano. Anzi, l'arte deve tendere a purificare l'ambiente, non insozzare il costume.

Nel caso, accertato «che il modo usato offende il sentimento medio del pudore, annienta e sovverte la morale dominante e turba le coscienze sane», e che l'opera di corruzione è «apertamente voluta», la corte conferma la condanna rigettando il ricorso del Mariani, peraltro convinto critico del regime. Un segno dei tempi.

### 3.2. *L'oscuro capoverso*

«Questa infelicissima disposizione stabilisce, in sostanza, che le opere oscene d'arte o di scienza, di regola, non devono ritenersi oscene: eresia logica, giuridica e morale di un'evidenza assoluta». Così bolla il nuovo articolo 529 del codice penale Vincenzo Manzini, senz'altro la più arcigna fra le voci scettiche, che del dettato normativo criticano non solo l'inefficacia<sup>49</sup>, ma anche la concezione estetica «fuori dai margini della vita e della storia» sottesa, assimilabile a quella propugnata «da Fichte a Goethe, da Herder a Lessing», per i quali «fine supremo ed esclusivo dell'arte è la rappresentazione del bello, e il bello, intellettualmente pensato e fissato nella materia, è essenzialmente morale»<sup>50</sup>.

Manzini non si capacita della incoerenza del disposto normativo con il condiviso fervore nazionale e internazionale in tema di repressione della pornografia e tutela della moralità pubblica, e così arriva ad immaginare l'arte oscena come «lenocinio intellettuale»<sup>51</sup> e dunque, contro

---

<sup>49</sup> Cfr. anche Rosso (1947), pp. 370 ss.; particolarmente in dissenso anche l'avvocato napoletano Gennaro Marciano (1863-1944), attraverso le righe del suo contributo *L'oltraggio al pudore e l'opera d'arte*, edito nella «Rivista italiana di diritto penale», 4 (1932), pp. 815 ss., animate da un deciso sostegno alla legislazione del regime e all'ideologia da esso propugnata. Analogamente De Maio (1935), pp. 822-823, che chiama in causa la «sanità morale della nazione», nonché il pudore e l'onore sessuale come diritti della collettività.

<sup>50</sup> Marciano (1932), p. 823, ove l'arte è identificata piuttosto come espressione di uno stato d'animo.

<sup>51</sup> Un fenomeno «più pericoloso del prossenitismo comune, perché è suscettivo di eserci-



lo «scetticismo etico» e il «grande decadimento della letteratura e dell'arte» suggerisce che i giudici, «vincendo il timore di sembrare troppo moralisti», cooperino per efficacemente «disinfettare questo ambiente deleterio». La sovrapposizione *tout court* fra pornografia e arte oscena è evidente.

Si nota anche un'affinità con la critica crociana ai «tempi antiartistici»<sup>52</sup>, quando Manzini, evidentemente evocando noti casi giudiziari del recente passato, addita le «sciocche brutture della pittura cosiddetta novecentesca» e le «fantasie manicomiali dei futuristi»<sup>53</sup>. Tendenze deprecabili che, purtuttavia, non valgono a destituire del carattere di opera d'arte tali produzioni dell'ingegno, bastando a tal fine il fatto che si tratti di opere «prodotte nell'esplicazione d'un'arte», a prescindere dallo specifico 'pregio'<sup>54</sup>. Di qui, la possibile oscenità di un'opera d'arte, figurativa o letteraria; quest'ultima, in particolare, non può che essere tale, per Manzini, ove consista di una «descrizione 'verista' di cose o di fatti lubrici»<sup>55</sup>. Una let-

---

tare un effetto psichico infinitamente più corruttore dell'effetto immorale che si può attribuire al meretricio comune, che almeno rappresenta un fenomeno sociale, triste fin che si vuole, ma necessario». Le citazioni nel testo sono tratte da Manzini (1936), pp. 390-391.

<sup>52</sup> Si veda Croce (1918).

<sup>53</sup> Croce (1918), p. 405. Meno scettico, anzi, piuttosto aperto agli esperimenti artistici novecenteschi si proclama De Maio (1935), nella prospettiva di identificare, anche per approssimazione e tentativi, «quella forma di arte che meglio si adatti allo straordinario momento storico» (p. 835).

<sup>54</sup> Il pensiero di Manzini si accosta, qui, alla lettura di Di Franco, per la quale cfr. *infra*, § 3.3. Manzini ne accoglie implicitamente l'elemento oggettivo (le opere d'arte sono tali, «qualunque sia contenuto, la loro entità, la loro forma»), per poi classificare caratteristiche intrinsecamente oscene e quindi censurabili, come la descrizione 'verista' degli episodi sessualmente espliciti, e così riportando l'elemento valutativo entro l'oggetto 'arte' (si veda Manzini, 1936, pp. 589 ss.).

<sup>55</sup> Manzini (1936), p. 407. E dunque, Manzini accoglie benevolmente la decisione della Corte d'Appello di Milano, 25 novembre 1925, nella causa contro Mariani e Mattarelli, per un volume di novelle riconosciute dotate di pregio artistico, ma velatamente lubriche (in «Monitore dei Tribunali», 65, 1924, pp. 157-159), mentre critica la decisione con la quale, il 29 aprile 1930, la Corte d'Appello meneghina esclude l'oltraggio al pudore nel caso del dramma *Lilith* di Remy de Gourmont, ove le licenziosità sono ritenute complessivamente funzionali al progetto artistico: «pur non condividendo il parere entusiastico

tura decisamente restrittiva, che non trova la dottrina concorde<sup>56</sup>.

Il nuovo articolo del codice penale appare quasi mortificare lo sviluppo giurisprudenziale dei decenni precedenti: superata d'un balzo la questione delle intenzioni dell'artista, alla sua formulazione si imputa di introdurre una causa d'esclusione della colpevolezza ove invece si stava affermando il principio della responsabilità.

Diversamente si pone l'alto magistrato Ernesto Battaglini, che plaude al legislatore per avere esso tradotto in norma il principio secondo cui «il bacio divino dell'arte fa scomparire ogni impurità in virtù di quella misteriosa catarsi, di quella misteriosa virtù rasserenatrice e purificatrice che la bellezza ha sull'animo umano». Per Battaglini, l'arte ha «nella sua stessa essenza quel senso della misura, quel freno che impedisce di cadere nella lubricità, nella laidezza, nelle intemperanze della pornografia».

Se onore, morale e pudore variano secondo i tempi, come svelano le diverse coloriture del discorso giuridico fra fine dell'Ottocento e primi decenni del secolo successivo<sup>57</sup>, sulla scorta degli studi antropologici e sociologici, l'arte, altrettanto 'instabile' in quanto esistente nella storia, «sfugge alla fredda analisi della filosofia e della scienza. L'arte si sente, non si definisce», è essenzialmente intuizione che dunque non è conoscibile per via d'intelletto. Nelle parole di Battaglini (ma nello stesso senso si espri-

---

del Tribunale sul valore letterario dell'opera», la Corte concorda sul fatto che l'opera non sia contraria alla morale, anche per le intrinseche qualità dell'autore che ha dato sfoggio della sua erudizione ricorrendo ad alcune immagini turpi, solo per finalità rappresentative (cf. nt. 37).

<sup>56</sup> Per Sandulli un eccesso, così anche per Marciano.

<sup>57</sup> Per interessanti riflessioni sul punto, in un dialogo a tre anche con Mario Perniola intorno all'arte figurativa, rimando a Paparoni/Danto (2020), in particolare alle pp. 64 ss. Non mancano voci, nella magistratura, sotto la vigenza del Codice Rocco, nel senso di una 'intrinseca' essenza artistica, universale e assoluta, «trascendente un determinato momento storico», di rilievo prevalente e scindibile da un «lato estrinseco» esposto alla valutazione del comune sentire: così interpretando la lettera della legge, potrebbe evitarsi il pericolo della distruzione di capolavori, «che tali non siano al loro apparire, secondo concezioni poi abbandonate, suscitando iniziali dissensi e turbamenti, solo in seguito superati, mediante un'evoluzione del pensiero cui essi hanno contribuito» (Rosso, 1947, p. 374). Condivide il carattere di assolutezza dell'arte Loguercio (1933), p. 482.

me anche Sandulli), si percepisce un'adesione ai canoni estetici classici e una condivisione della funzione etica, catartica (liberatrice e purificatrice) dell'arte, vera e propria 'missione' «da esercitare come un sacerdozio»<sup>58</sup> secondo l'insegnamento crociano, che nei primi decenni del Novecento esercita una forte presa intellettuale<sup>59</sup>.

Date queste premesse, per alcuni il capoverso dell'art 529 non può aver affidato al giudice (magari con l'ausilio di perizie<sup>60</sup>) la «incombenza quasi sovrumana» di dichiarare se un'opera «ha le stigmati dell'arte»<sup>61</sup>, ma piuttosto l'accertamento se ricorrono gli estremi dell'oscenità, nei limiti della tutela penale del pudore, con consapevolezza dell'arduo compito, irto di errori e incertezze, che al giudice medesimo si presenta. Il timore per la potenza espressiva e l'influenza penetrante esercitata dall'arte sulla sensibilità collettiva resta vivo, anzi, va accrescendosi. Vi è, infatti, anche a chi la 'completa' libertà appare un salto indietro nel tempo, in un momento in cui «i limiti fra l'etico e l'estetico rispetto alla sessualità non sono stati ancora definiti», e dunque forse «anche l'ipocrisia può rappresentare un progresso»<sup>62</sup>.

Il dato letterale del capoverso dell'art. 529, tuttavia, non pone definitivamente al riparo il giudicante dal compito delicato e complesso di indagare la natura dell'opera incriminata<sup>63</sup>. Egli è chiamato, non solo a valutare se nell'opera vi sia offesa al pudore, ma anche, indefettibilmente, a

---

<sup>58</sup> Battaglini e Sandulli richiamano entrambi ampiamente il pensiero crociano, per quanto si riscontri un'adesione integrale nel primo, un'attenzione critica nel secondo.

<sup>59</sup> Per approfondimenti sui nessi fra crocianesimo e pensiero giuridico novecentesco, richiamo Russo (2020), Sciumè (2017) e il risalente ma sempre di riferimento De Gennaro (1974).

<sup>60</sup> Unanime appare l'atteggiamento scettico nei confronti dell'attendibilità delle perizie, o comunque del ricorso al 'gusto' del pubblico in questo ambito: si vedano soprattutto le considerazioni di Battaglini (1931), pp. 464-465.

<sup>61</sup> Battaglini (1931), p. 465.

<sup>62</sup> Sandulli (1934), pp. 498-499.

<sup>63</sup> Del resto, il giudice «appartiene proprio alla categoria di persone che hanno il sentimento del pudore quale è tutelato dal legislatore» afferma, potremmo dire ingenuamente, De Maio (1935), p. 827.

valutare se, data l'eventuale oscenità, l'opera possa assurgere a dignità di opera d'arte. Tuttavia, alla luce delle sempre più numerose correnti, scuole, indirizzi, appare chiaro che salvi casi eccezionali, non ha «le attitudini necessarie per rispondere a un quesito in cui sovente eminenti letterati ed artisti sono stati profondamente discordi». È dunque prevedibile, che «nei casi difficili, la sentenza del giudice diventerà un numero al lotto»<sup>64</sup>.

L'alea evocata sul «vessatissimo argomento» permane negli anni, e si scorge attraverso le pronunce di tribunali e corti. È oggetto d'attenzione anche di Francesco Carnelutti, nel 1947, quando i dibattiti dell'Assemblea costituente sono in corso, i principi del futuro articolo 33 della Carta fondamentale già sul tavolo, e il rapporto fra arte e morale nient'affatto consolidato, se non nella percezione della sua complessità da parte del giurista.

La riflessione giunge da un Carnelutti ordinario di diritto processuale penale alla Sapienza di Roma<sup>65</sup>, a commento della sentenza del Tribunale di Milano<sup>66</sup> che si pronuncia sull'edizione italiana del romanzo di Lawrence *L'amante di Lady Chatterley*, riconoscendone l'oscenità, ma anche il

---

<sup>64</sup> De Maio (1935), p. 823.

<sup>65</sup> I variegati interessi scientifici del giurista udinese, così come la complessità della sua figura sono sintetizzati in Orlandi (2013) e ulteriormente delineati in Consolo (2015) e Chiodi (2020).

<sup>66</sup> La decisione del Tribunale di Milano, 14 maggio 1947, imp. Mondadori, cui si fa riferimento nel testo, è riportata, con la nota *Arte e oscenità* di Francesco Carnelutti, nel «Foro Italiano», LXX (1947), II, cc. 94-98. Il Giudice istruttore accoglie le conclusioni del Pubblico Ministero, che fanno seguito al sequestro dell'opera, su segnalazione della Procura della Repubblica di Roma, e alla successiva «formale protesta» dell'editore Alberto Mondadori: qui «il moralista – afferma il P.M. – deve cedere il campo al giurista; il senso morale al senso giuridico: non si deve discutere in questa sede della bontà della norma, che del resto ha suscitato aspre critiche, ma della sua portata interpretativa». Poiché, nel caso di specie, non si contesta la vendita a minori di anni diciotto, interviene la causa di esclusione dell'imputabilità, che impone un giudizio necessariamente soggettivo sull'opera, giudizio che il magistrato effettua sulla scorta della oscenità «artisticamente emotiva» e del «confessato fine sociale» del romanzo. Per il P.M. è necessario «salvaguardare l'estro creativo di artisti e scienziati [...] a costo pure di sacrificare un poco delle esigenze morali», tanto più alla luce della mutevolezza del concetto di «offesa al pudore».

valore artistico, con la conclusiva esclusione della punibilità dell'editore incriminato, ai sensi del capoverso dell'articolo 529.

Se il magistrato meneghino non si esime dal «considerare la questione artistica» nel decidere sulla esclusione della perseguibilità penale dell'imputato, confortato dall'universale riconoscimento del suo autore e dal fine sociale che intende perseguire, nonostante la «crudeltà veristica delle descrizioni amorose» (che Manzini avrebbe certo ritenuto dirimente), Carnelutti considera che il passaggio valutativo del fine dell'opera da parte del giudice debba sì compiersi, ma con riguardo a ciò che rappresenta il carattere stesso dell'arte, ovvero «la misura», la idoneità allo scopo. E poiché l'opera d'arte «non ha una tessera e neppure un *pedigrée*; non c'è che la sua rispondenza al carattere dell'arte che serve a riconoscerla».

Certo «son giudizi difficili da pronunciare», riconosce il poliedrico giurista friulano; tali rimarranno, per nuove ragioni sollecitate dai tempi, anche dopo la costituzionalizzazione della libertà dell'arte.

### 3.3. *Diritto penale e diritto d'autore: una liaison possible*

Riservo un ultimo sguardo ai casi giudiziari, per aprire un ulteriore ordine di considerazioni, ovvero per cennare al dialogo anche interdisciplinare che l'arte rende possibile entro gli spazi del diritto, ponendo in comunicazione saperi e sensibilità giuridiche differenti.

In questa prospettiva, non sorprende che gli specialisti dei diritti sulle opere dell'ingegno, i quali hanno familiarità con il genio e le sue espressioni, nell'arte come nella scienza, e con il tema del buon costume, in relazione al profilo costitutivo dei diritti sulle creazioni dell'intelletto, si inseriscano nel dibattito attorno al rilievo giuridico della morale nel campo dell'espressione artistica.

Già Moisé Amar<sup>67</sup>, fra gli alfieri del diritto industriale e del diritto

---

<sup>67</sup> Il profilo e l'attività di Moisé Amar, così come di Eduardo Piola Caselli e Luigi Di Franco, menzionati nel prosieguo del presente paragrafo, si ritrovano in Fusar Poli (2012); Amar e Di Franco, come liberi docenti di diritto industriale, sono anche in Fusar Poli (2018).

d'autore, nel suo *Dei diritti degli autori di opere dell'ingegno*, edito a Torino nel 1874, afferma che «definire i limiti della vera arte per determinare quali dei suoi prodotti siano opere dell'ingegno deve essere ufficio dei tribunali». Con la consapevolezza che il tema è dibattuto, in Italia come all'estero<sup>68</sup>, Amar è però fermo nel ritenere che, poiché «il concetto di diritto non può essere scompagnato da quello di morale», pur dovendosi in astratto riconoscere come autore anche chi abbia creato un'opera contraria al buon costume, dunque lesiva dell'ordine sociale, è necessario in concreto «niegare a chi la concepì qualunque difesa».

Decenni più tardi, quando anche le categorie e gli istituti del diritto d'autore sono più nitidi, uno dei protagonisti della scena nazionale e internazionale sul fronte della proprietà intellettuale, il magistrato Eduardo Piola Caselli, fa chiarezza e segna le linee di demarcazione fra 'ordine morale' e 'ordine giuridico', fra diritto privato e penale (considerando che i criteri intorno alla moralità dell'opera appaiono diversi nelle due sfere) e richiama il momento costitutivo dei diritti dell'autore, ponendosi la domanda decisiva:

la sola creazione [...] costituisce, essa, di per sé, il fatto od atto turpe o contrario alla legge? O la turpitudine e la illegalità sorgono soltanto per il fatto posteriore della pubblicazione o divulgazione delle opere stesse?

Il dato normativo e la natura di tali diritti impongono di rispondere negativamente alla prima domanda e positivamente alla seconda: è dalla

---

<sup>68</sup> E in particolare, Amar guarda alla Francia, ove Dalloz riconosce che la titolarità dei diritti sopra una creazione del pensiero sia innegabile anche per il caso di una *pensée immorale*, fatta salva l'azione contro il contraffattore, alla quale potrebbe opporsi la *exceptio turpitudinis* (si veda Amar, 1874, pp. 62-63). Amar prende manifestamente le distanze dalla posizione dell'avvocato genovese Raffaele Drago, esperto in diritti d'autore, per il quale il Regio editto sulla stampa 26 marzo 1848 (si veda l'art. 17, in tema di offesa ai buoni costumi a mezzo stampa, o tramite «qualsiasi artificio meccanico atto a riprodurre segni figurativi») e il codice penale sabaudo, agli artt. 571 ss. in materia di ingiuria e diffamazione, risponderebbero allo scopo di «reprimere che la libera manifestazione del pensiero umano, invece di servire ad un generale svolgimento d'idee, si assoggetti all'impero di malaugurate passioni».

pubblicazione che può derivare l'eventuale offesa al bene giuridico che la sanzione penale mira a proteggere. Dunque, sorge il diritto d'autore, per il quale è sufficiente la creazione, al di là di un'indagine sulla natura e le caratteristiche dell'opera, ma ne segue anche che l'esercizio delle facoltà di contenuto patrimoniale ad esso conseguenti, resta «paralizzato»<sup>69</sup>.

Entro la prospettiva del diritto d'autore che, a differenza della normativa in tema di privative industriali, non prevede l'esclusione della tutelabilità per opere contrarie alla morale<sup>70</sup>, il tema della 'vera arte' in rapporto alla morale non sembra destare le stesse apprensioni che suscita in campo penale.

E la differenza d'approccio al tema è evidente, raffrontando due note<sup>71</sup> – che potrei dire di segno diametralmente opposto – alla medesima sentenza, emessa dalla corte di Cassazione in data 30 maggio 1934<sup>72</sup>, a pochi anni dall'entrata in vigore del nuovo codice penale. *La vergine proibita* di Camillo Donini (che pubblica con lo pseudonimo Millo da Milano), romanzo blandamente erotico, ottiene dalle cronache giudiziarie onori che certo non potrebbe sperare di ottenere dalla critica letteraria; ciò, per essere incappato in un duplice capo d'imputazione: pubblicazione oscena e vilipendio della religione (art. 402 del codice Rocco).

La Cassazione conferma la condanna inflitta dalla Corte d'Appello di Milano e, recependo l'apprezzamento insindacabile del giudice di seconde cure, che identifica elementi idonei a offendere il pudore, dunque l'oscenità dell'opera, giudica il Donini punibile, sulla scorta di un'argomentazione strettamente sillogistica, che però muove da un presupposto interpretativo discutibile. A mente del giudice di legittimità, il capoverso del-

---

<sup>69</sup> Piola Caselli (1927), pp. 83-95.

<sup>70</sup> Si veda l'art. 1 della legge 30 ottobre 1859, n. 3731 vigente sino al 1934.

<sup>71</sup> Mastroberti (2018).

<sup>72</sup> La decisione, emessa dalla Seconda Sezione della Corte, al cui ruolo è tipicamente assegnata la cognizione di fattispecie delittuose di cui al Titolo VIII del Libro secondo del Codice, è riportata per la sua parte motiva e dispositivo, nel «Foro Italiano», LIX (1934), II, cc. 395-402, con ampia nota di Luigi Di Franco, *Oscenità ed opere d'arte*; la massima è poi nuovamente offerta sulla medesima rivista, per ospitare, nell'annata LX (1935), II, cc. 63-65, il commento del giudice Loreto Severino, *Arte oscena*.

l'art. 529 «non considera oscena l'opera d'arte perché là dove vi è opera d'arte o di scienza non vi può essere oscenità», sono «termini che non possono coesistere, in quanto che se vi è oscenità non vi è opera di arte e quando un'opera dell'ingegno è opera d'arte vera e propria, non può presentare alcun carattere di oscenità, per la contraddizione che non lo consente»<sup>73</sup>.

Sulla decisione, si esprimono a distanza di un'annata editoriale, sempre dalle colonne de *Il Foro Italiano*, il professore e avvocato napoletano Luigi Di Franco e il giudice Loreto Severino: lo sguardo è assai diverso e proprio la questione circa quale sia l'oggetto d'indagine da parte del giudice è il punto che maggiormente differenzia i due apporti critici. Se Severino non si spende sulla correttezza del giudizio, ma piuttosto si concentra sulla natura dell'arte, muovendo dal presupposto che l'arte «non può essere essenzialmente corruttrice» e che, pertanto, debbano indagarsi le intenzioni dall'autore, se cioè vi sia stato un «movente artistico»<sup>74</sup>, la posizione del Di Franco è di segno assai differente.

Di Franco, esperto del diritto industriale, di cui è libero docente nell'ateneo partenopeo, muove puntuali e acute critiche alla decisione commentata, esorbitante «dalle facoltà consentite al giudice nel nostro sistema legislativo», proprio per quel presupposto errato frutto di una concezione teorica smentita dalla storia, giacché dire che oscenità ed arte non possono coesistere, è contraddetto da eclatanti esempi d'arte nel corso dei secoli, e porta a negare l'esistenza dell'opera d'arte in base a un giudizio subiettivo di valore estetico morale: giudizio che l'interprete della legge

---

<sup>73</sup> Di Franco (1935), c. 401.

<sup>74</sup> Collegando direttamente l'osceno, alla rappresentazione del nudo e della sessualità in relazione alle possibili perversioni di alcuni, Severino ricorda che «l'arte è l'espressione di situazioni spirituali e sociali relative al tempo ed al luogo; e naturalmente anche in essa si riflette la corruzione dei costumi, però più come eco o come constatazione dei fatti sociali, che come materia propria»; ma se attraverso l'opera, l'attenzione è direttamente e intenzionalmente attirata sullo sconcio e sulla perversione è «dubbia l'esistenza dell'arte, di quella con la A maiuscola, dell'arte cioè che divinizza il reale, e che, sia statua, quadro, musica o canto, trasporta colui che osserva in più spirabil aere» (in Severino, 1935b, c. 65).



non è chiamato ad emettere, perché non solo non è possibile supporre in ogni giudice una speciale competenza estetica, ma non sarebbe neanche possibile riconoscergli la facoltà di avvalersene, senza esporre la norma giuridica al pericolo delle più opposte valutazioni, secondo il convincimento teorico dei singoli interpreti<sup>75</sup>.

E come dimostrano precedenti pronunce della stessa Cassazione<sup>76</sup>, ma in senso totalmente difforme, il pericolo è concreto. Nel pensiero del giurista napoletano, entra in gioco una proficua lettura interdisciplinare e sistematica del binomio arte-diritto, attraverso la quale, codice penale e legge speciale sul diritto d'autore (all'epoca della nota, si tratta della legge 7 novembre 1925, n. 1950) paiono sorreggersi a vicenda e integrarsi.

Dunque, opera d'arte nel sistema di diritto vigente «non può essere altra che quella a tale titolo identificata e tutelata dalla legge sul diritto d'autore», che protegge «qualunque ne sia il merito e la destinazione, tutte le opere dell'ingegno scientifiche, letterarie, artistiche e didattiche», pure elencandone dettagliatamente le tipologie. Conseguenza ne è, che l'unico accertamento possibile sia «constatare obiettivamente, nei singoli casi, se si tratti o meno di un'opera» riconducibile a tali tipologie.

Per converso, il nuovo codice penale, negando «per regola il carattere dell'oscenità, cioè della manifestazione più accentuata dell'immoralità alle opere d'arte» scioglie i dubbi interpretativi di quella parte di giurisprudenza e dottrina che, in assenza di specifica norma nell'ambito del diritto d'autore, ha ritenuto che non possano formare oggetto di protezione giuridica le opere dell'ingegno contrarie alla morale, o, più limitatamente, ha ritenuto di restringere le facoltà dell'autore al solo esercizio del diritto

---

<sup>75</sup> Di Franco (1934), c. 399. Ivi, Di Franco fa riferimento anche alla giurisprudenza in ambito di diritto industriale, entro la quale il valore artistico dell'opera assume specifico rilievo nella teoria interpretativa tendente a distinguere l'arte pura dall'arte industriale, in base al criterio di destinazione (l'uno alla sfera dell'intelletto e del sentimento, l'altra alla produzione e commercio), teoria che «avrebbe presupposto in ogni giudice un professore di estetica incaricato di riconoscere e tutelare ovunque la trovi la sola bellezza». Per riferimento a dottrina e giurisprudenza sul punto, Di Franco (1933), pp. 223 s.

<sup>76</sup> Si veda, per un caso di novelle, Cass. Pen, 13 maggio 1931, pres. Carrara, ric. Costa, in «Foro Italiano», LVI (1931), II, cc. 325-328.

morale, e non a quelli di natura patrimoniale.

Un circolo virtuoso, dunque, fra due differenti ambiti del diritto, una lettura asettica e rigorosa da un profilo sistematico, che Severino però contesta, lamentando la «meccanizzazione della legge» che potrebbe sorgere da tale interpretazione<sup>77</sup>, e così prendendo le distanze dalle simmetrie logiche del Di Franco, per affermare l'esigenza di 'smascherare' gli effettivi scopi dell'autore dell'opera. Certo, lo spirito dei tempi che accolgono il nuovo codice penale è più incline a incentivare uno sguardo severo anche fra le pieghe soggettive del reato, entro le intenzioni dell'artista o sedicente tale, contro la «soverchia indulgenza dei giudici in questa materia»<sup>78</sup>.

La prospettiva, ulteriore, che muove dalla riflessione sulle opere dell'ingegno si unisce alle numerose tratteggiate nelle precedenti pagine, a tangibile riprova della complessa sfida che il tema lancia al giurista ed è una prospettiva che suggerisce vasti campi d'analisi che non possono trovare qui adeguato svolgimento. Rinviando dunque, a futuri specifici ed autonomi approfondimenti lungo le direzioni qui solo suggerite, mi limito ad assegnare ai sintetici spunti svolti in questo paragrafo il valore di stimolo conclusivo ad una lettura necessariamente transdisciplinare delle sfaccettate questioni che l'arte pone al diritto.

#### 4. *Spunti conclusivi e nuove premesse*

Il tema qui affrontato, il quale pare sollevare nuove domande a fronte di ogni risposta faticosamente trovata, non si presta che a conclusioni introduttive. In chiusura propongo, dunque, una ultima finestra di dialogo, che il tornante costituzionale, suggerito dallo sviluppo cronologico delle osservazioni svolte, porta con sé.

Prendo, così, spunto conclusivo dalle parole di Mario Grisolia<sup>79</sup>, auto-

---

<sup>77</sup> Severino (1935a), p. 854.

<sup>78</sup> Manzini (1936), p. 391.

<sup>79</sup> Su Mario Grisolia (1903-1982), rimando alla voce onomastica di Casini (2012). *La*

revole funzionario pubblico valorizzato da Santi Romano e Giuseppe Bottai per la elaborazione della disciplina destinata al patrimonio culturale nazionale, nonché giurista impegnato attivamente nella riflessione scientifica intorno ai temi dell'arte e del patrimonio culturale, sin dagli anni del fascismo. Nella preziosa voce *Arte*, curata negli anni Cinquanta del Novecento per la *Enciclopedia del diritto*<sup>80</sup>, egli evidenzia la strada tracciata dal capoverso dell'art. 529 del codice Rocco, entro la quale il dettato normativo del testo costituzionale, all'art. 33 («L'arte e la scienza sono libere, e libero ne è l'insegnamento»), si è posto, procedendo verso la piena libertà «con maggiore decisione, giacché ha adottato una formulazione positiva, scevra di ogni riferimento al limite della moralità pubblica». La mancanza di quel limite nel riferimento costituzionale è dunque «cosciente espressione di una ragione sostanziale e specifica, sulla quale si adagia il principio stesso della libertà dell'arte»<sup>81</sup> che, secondo evidenza logica, e alla luce dei lavori preparatori della Carta (evocanti le funeste restrizioni del regime<sup>82</sup>),

---

*tutela delle cose d'arte*, Roma 1952, curata da Grisolia, può essere considerata la prima organica opera di riferimento generale dedicata alla disciplina introdotta nel 1939 in tema di tutela del patrimonio storico-artistico.

<sup>80</sup> Si veda Grisolia (1958): la voce è particolarmente utile per ricostruire, attraverso la diretta esperienza anche legislativa di un grande protagonista del movimento giuridico per la cultura nel corso del Novecento, le radici costituzionali della scelta italiana, nonché le profonde ragioni che giustificano la persistenza di un'affermazione di principio quale quella contenuta nell'art. 33 Cost., ulteriore rispetto alla garanzia della libertà di manifestazione del pensiero consacrata nell'articolo 21 della Carta.

<sup>81</sup> Grisolia (1958), p. 104.

<sup>82</sup> Il dettato dell'art. 33 della Costituzione, art. 27 nel progetto originario è frutto della iniziativa degli onorevoli Concetto Marchesi e Aldo Moro, promossa in particolare dal primo, insigne latinista e attento difensore del patrimonio culturale nazionale. Il primo comma dell'articolo in questione appare essere inizialmente trascurato, per "ovvietà" del principio che reca e anche alla luce dell'affermazione della libertà di pensiero già approvata; successivamente ottiene definitivo accoglimento nel corso del dibattito della Costituente, proprio quale presidio *ad hoc* e garanzia specifica per arte e scienza. Al riguardo, offrono vividi spunti i resoconti sommari delle sedute della prima Sottocommissione dell'Assemblea Costituente (in particolare del mese di ottobre 1946) e i resoconti stenografici delle discussioni in Assemblea plenaria (con riguardo specifico alle sedute del 24, 28 e 29 aprile 1947), disponibili in formato digitale, accedendo ai documenti dalle pagine web della Camera dei Deputati, <https://legislatureprecedenti.camera.it/>.

esclude dal nostro ordinamento una concezione moralistica dell'arte.

È, questa, una ricostruzione che spiega, proprio alla luce del limite del buon costume, la disgiunzione, con riguardo alla libertà di arte e scienza, dell'art. 33 dall'art. 21 in tema di libertà di manifestazione del pensiero (disgiunzione che Vezio Crisafulli, con altri, ha ritenuto superflua, per implicazione logica, ma opportunamente rafforzativa<sup>83</sup>), affermando la specialità anche giuridica della garanzia piena sancita per l'arte. Essa fornisce, inoltre, un criterio positivo, ovvero la priorità della libertà dell'arte rispetto al buon costume, per l'interpretazione delle norme in vigore, a partire proprio dal capoverso dell'articolo 529 del codice penale, prima espressiva apertura all'affermazione del principio costituzionale, in una fase storica che ne ha visto una drammatica compressione.

Eppure il conflittuale dialogo fra morale e cultura attraverso il diritto permane, nonostante la rinnovata topografia giuridica post-costituzionale. Permane e suscita nuovi quesiti, anche stimolati dai nuovi mezzi di diffusione dell'immagine, che già nel corso del Novecento dimostrano di scuotere la sensibilità pubblica, e dall'introduzione di sempre più pervasivi strumenti e mezzi di comunicazione. Si riacutizza, così, a fasi alterne nella storia, più o meno plausibilmente, il senso di pericolo e minaccia che l'arte, con la sua dimensione relazionale e dinamica, pare da sempre in grado di innescare, penetrando e provocando l'intima sensibilità di chi ne fruisce, così come l'ordine sociale e culturale con le sue regole. E dunque, necessariamente, investendo anche il diritto.

### *Bibliografia*

- Agosti, Giovanni (1996), *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università (1880-1940)*, Venezia, Marsilio
- Amar, Moisè (1874), *Dei diritti degli autori di opere dell'ingegno*, Torino, F.lli Bocca

---

<sup>83</sup> Cfr. Crisafulli (1956), pp. 68 e 96. In linea con l'idea di implicazione logica anche Mortati (1958), p. 729 ss.

- Battaglini, Ernesto (1931), *L'arte e la tutela penale del pudore nel nuovo codice*, in «Rivista Penale», 57, pp. 457-465
- Carchia, Gianni, Paolo D'Angelo (a cura di) (2007), *Dizionario di Estetica*, Roma-Bari, Laterza
- Carnelutti, Francesco (1947), *Arte e oscenità*, nota a Tribunale di Milano, 14 maggio 1947, in «Foro Italiano», LXX, sez. II, cc. 94-98
- Casini, Lorenzo (2012), *Grisolia Mario*, in Birocchi, Italo, Ennio Cortese, Antonello Mattone, Marco Nicola Miletta (a cura di), *Dizionario biografico dei giuristi italiani (XII-XX)*, I, Bologna, Il Mulino, pp. 1069-1070
- Cassi, Aldo Andrea (2019), *Dalle barricate a Bava Beccaris. Giuseppe Zanardelli un giurista nell'Italia del secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino
- Chiodi, Giovanni (2020), *Francesco Carnelutti (1879-1965)*, in Condorelli, Orazio, Rafael Domingo (eds.), *Law and the Christian Tradition in Italy. The Legacy of the Great Jurists*, London, Routledge, pp. 391-406
- Cianferotti, Giulio (2012), *Alle origini di un matrimonio difficile: processo penale e opinione pubblica*, in Garlati, Loredana, Giulio Enea Vigevani (a cura di), *Processo e informazione*, Milano, Giuffrè, pp. 13-44
- Cocurullo, Baldassarre (1910), *Due questioni importanti a proposito di oltraggio al pudore*, in «Il progresso del diritto criminale», 2, pp. 370 ss.
- Colao, Floriana (2012a), “*Consorelle*” tra “*vincoli indissolubili*”, “*scuole*”, “*indirizzi*” del penale, in Lacchè, Luigi, Monica Stronati (a cura di), *Una tribuna per le scienze criminali. La ‘cultura’ delle Riviste nel dibattito penalistico tra Otto e Novecento*, Macerata, EUM, pp. 21-48
- Colao, Floriana (2012b), *Le scuole penalistiche*, in *Enciclopedia Italiana. Il contributo italiano alla Storia del pensiero. Ottava Appendice. Diritto*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 349-356
- Consolo, Claudio (2015), *Le opere e i giorni nel percorso vocazionale di Carnelutti: dalla “Commerciale” alla “Processuale”*, in Aa.Vv., *Impresa e mercato. Studi dedicati a Mario Libertini*, III, Milano, Giuffrè, pp. 1807-1830
- Crisafulli, Vezio (1956), *La scuola nella Costituzione*, in «Rivista trimestrale di diritto pubblico», 6, pp. 55-101
- Croce, Benedetto (1918), *Postille*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», XVI, pp. 382-385

- Croce, Benedetto (1990), *Breviario di estetica; Aesthetica in nuce*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi
- Croce, Benedetto (2012), *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, a cura di Felicità Audisio, Napoli, Bibliopolis
- Dalmazzo, Fanny (1924), *La tutela della Moralità nella legislazione italiana*, in «Rivista internazionale di Scienze sociali e discipline ausiliarie», XCVIII, pp. 356-374
- D'Angelo, Paolo (1995), *Croce e l'estetica romantica*, in Bruno, Raffaele (a cura di), *Per Croce. Estetica Etica Storia*, Napoli, ESI, pp. 153-205
- D'Angelo, Paolo (2007), *L'estetica italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza
- D'Angelo, Paolo (2008), *Estetica*, in Torrini, Maurizio (a cura di), *Il filosofo Croce*, Napoli, Bibliopolis, pp. 23-39
- De Gennaro, Antonio (1974), *Crocianesimo e cultura giuridica*, Milano, Giuffrè
- De Maio, Giuseppe (1935), *L'osceno e l'arte nel diritto penale*, in «Rivista penale», 61, pp. 821-838
- Di Franco, Luigi (1933), *Trattato della proprietà industriale*, Milano, Società Editrice Libreria
- Di Franco, Luigi (1934), *Oscenità ed opere d'arte*, nota a Corte di Cassazione, 30 maggio 1934, in «Foro Italiano», LIX, sez. II, cc. 395-402
- Formaggio, Dino (2018), *L'arte come idea e come esperienza*, ed. a cura di Elio Franzini, Brescia, Morcelliana
- Franchi, Elena (2003), *Dalle cattedre ambulanti all'insegnamento ufficiale: l'ingresso della storia dell'arte nei licei*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 79, pp. 5-20
- Freud, Sigmund (2018), *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Roma, Newton Compton
- Fusar Poli, Elisabetta (2006), «*La causa della conservazione del bello*». *Modelli teorici e statuti giuridici per il patrimonio storico-artistico italiano nel secondo Ottocento*, Milano, Giuffrè
- Fusar Poli, Elisabetta (2012), *Centro dinamico di forze. I giuristi e l'innovazione scientifico-tecnologica fra liberismo e autarchia*, Milano, Giuffrè

- Fusar Poli, Elisabetta (2018), «*Una parte così viva e così importante del diritto*»: agli albori dell'insegnamento del diritto industriale nell'università italiana, in «Rivista di Storia del Diritto Italiano», XCI, 2, pp. 163-214
- Gatti, Guglielmo (1954), *Figure romane di cinquant'anni fa. Il conte Alfredo di Collalto*, in «Strenna dei romanisti», pp. 225-231
- Gombrich, Ernst Hans (2001), *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*, XI ed., Torino, Einaudi
- Grisolia, Mario (1958), *Arte. a) Profili costituzionali e organizzazione amministrativa*, in *Enciclopedia del diritto*, III, Milano, Giuffrè, pp. 100 ss.
- Kandinskij, Vasilij (1989), *Lo spirituale nell'arte [Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei, 1909]*, a cura di Elena Pontiggia, Milano, SE
- Kohler, Josef (1892), *Das literarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz: eine juristisch-artistische Studie*, Mannheim, Bensheimer
- Kolnai, Aurel (1929), *Der Ekel*, in «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», X, pp. 515-569
- Lacchè, Luigi (2011), «*Public opinion in its relationship with the evidence*», or rather an 'uncomfortable' witness of the trial: the Italian case between the Nineteenth and Twentieth Centuries, in «Acta Histriae», XIX, pp. 453-468
- Lacchè, Luigi (2017), *(History of) Law and Other Humanities: When, Why, How*, in Amorosi, Valerio Massimo, Virginia Minale (eds.), *History of Law and other Humanities: Views of the legal World across the Time*, Madrid, Dykinson, pp. 25-46
- Loguercio, Leonardo (1933), *L'osceno nell'opera d'arte*, in «Rivista Penale», 59, pp. 474 ss.
- Madesani, Angela (2016), *Le intelligenze dell'arte. Gallerie e galleristi a Milano, 1876-1950*, Busto Arsizio, Nomos
- Manetti, Daniela (2012), *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo (1922-1943)*, Milano, Francoangeli
- Manzini, Vincenzo (1936), *Trattato di diritto penale italiano secondo il codice del 1930*, VII, Torino, Unione tipografico-editrice torinese

- Marciano, Gennaro (1932), *L'oltraggio al pudore e l'opera d'arte*, in «Rivista italiana di diritto penale», 4, pp. 815 ss.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1911), *Distruzione. Il processo e l'assoluzione di Mafarka il futurista*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia»
- Mastroberti, Francesco (2018), *Il 'culto' della sentenza tra Ottocento e Novecento: dalle raccolte di giurisprudenza alla nota a sentenza*, in «Historia et ius», XIV, paper 9, [www.historiaetius.eu](http://www.historiaetius.eu)
- Meda, Filippo (1923), *La ripresa della lotta anti-pornografica*, in «Rivista internazionale di Scienze sociali e discipline ausiliarie», XCV, pp. 217-226
- Migliorino, Francesco (2016), *Edoardo Weiss e "La giustizia Penale". Zone di contagio tra psicoanalisi e diritto*, Acireale-Roma, Bonanno
- Ministero della giustizia e degli affari di culto, *Lavori preparatori del codice penale e del codice di procedura penale*, vol. V: *Progetto definitivo di un nuovo codice penale con la relazione del Guardasigilli On. Alfredo Rocco*, parte II: *Relazione sui Libri II e III del Progetto*, Roma
- Mortati, Costantino (1958), *Istituzioni di diritto pubblico*, Padova, CEDAM
- Moscatti, Laura (2001), *Sul diritto d'autore tra codice e leggi speciali*, in «Rivista del diritto commerciale e del diritto generale delle obbligazioni», XCIX, pp. 655-681
- Moscatti, Laura (2007), *Alle radici del Droit d'auteur*, in Liotta, Filippo (a cura di), *Studi di Storia del diritto medioevale e moderno*, 2, Bologna, Monduzzi, pp. 262-341
- Murray, Roberto A. (1911), *La lotta contro l'oscenità (A proposito di una recente pubblicazione del Prof. Vilfredo Pareto)*, in «Giornale degli economisti e rivista di statistica», pp. 76-82
- Musumeci, Emilia (2015), *Emozioni, crimine, giustizia. Un'indagine storico-giuridica tra Otto e Novecento*, Milano, FrancoAngeli
- Nussbaum, Martha C. (2013), *Nascondere l'umanità. Il disgusto, la vergogna, la legge* [*Hiding from Humanity. Disgust, Shame, and the Law*, Princeton University Press, 2004], Roma, Carocci
- Orlandi, Mauro (2013), *Carnelutti Francesco*, in Birocchi, Italo, Ennio



- Cortese, Antonello Mattone, Marco Nicola Miletta (a cura di), *Dizionario biografico dei giuristi italiani (XII-XX)*, I, Bologna, Il Mulino, pp. 455-459
- Paparoni, Demetrio, Arthur Danto (2020), *Arte e poststoria. Conversazioni sulla fine dell'estetica e altro*, Vicenza, Neri Pozza
- Pareto, Vilfredo (1910), *Le mythe vertuiste et la littérature immorale*, Paris, Marcel Rivière et C.ie
- Passaniti, Paolo (2019), *Il diritto cangiante. Il lungo Novecento giuridico del paesaggio italiano*, Milano, Giuffrè
- Pellegrini, Emanuele (a cura di) (2011), *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, Ghezzano, Felici
- Perniola, Mario (1997), *L'estetica del Novecento*, Bologna, Il Mulino
- Piola Caselli, Eduardo (1927), *Trattato del diritto di autore*, II ed., Napoli-Torino, UTET
- Rende, Domenico (1924), nota a Pretura urbana di Milano, udienza 20 maggio 1923, in «Foro Italiano, XLIX, sez. II, cc. 43-48
- Roselli, Orlando (a cura di) (2020), *Le arti e la dimensione giuridica*, Bologna, Il Mulino
- Rosso, Giovanni (1957), *Rapporti tra contenuto osceno di una pubblicazione e sua natura artistica o scientifica*, in Aa.Vv., *Studi Eula*, III, Milano, pp. 370 ss.
- Russo, Giuseppe (2020), *Croce e il diritto: dalla ricerca della pura forma giuridica all'irrealità delle leggi*, in «Diacronia. Rivista di storia della filosofia del diritto», 1, pp. 141-164
- Sandulli, Alfredo (1927), *I delitti nell'arte*, Napoli, Alberto Morano
- Sandulli, Alfredo (1934), *Arte delittuosa*, Napoli, Alberto Morano
- Sciumè, Alberto (2017), *Croce e la cultura giuridica italiana degli anni Venti del novecento*, in «Italian Review of Legal History», II, n. 09, <https://riviste.unimi.it/index.php/irlh/index>
- Serpico, Francesco (2017), «*The corruption of habits marks the decadence of nations*». *The penal repression of the literary obscene in Italy between the Nineteenth and Twentieth Centuries*, in «Archivio penale», 2
- Severino, Loreto (1935a), *Arte e oscenità*, in «Rivista penale», 61, pp. 852-853

- Severino, Loreto (1935b), *Arte oscena*, nota a Corte di Cassazione, 30 maggio 1934, in «Foro Italiano», LX, sez. II, cc. 63-65
- Staudacher, Elisabetta (2017), *Lino Pesaro il collezionista*, in Madesani, Angela (a cura di), *Galleria Pesaro. Storia di un mercante creatore di collezioni*, Milano, Antiga, pp. 85-99
- Vargiu, Luca (2020), *È possibile parlare di un'estetica bettiana?*, in Banfi, Antonio, Emanuele Stolfi, Massimo Brutti (a cura di), *Dall'esegesi giuridica alla teoria dell'interpretazione: Emilio Betti (1890-1968)*, Roma, RomaTre-Press, pp. 233-253
- Vercellone, Federico (1999), *L'estetica dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino
- Vinciguerra, Sergio (a cura di) (1999), *Diritto penale dell'Ottocento. I codici preunitari e il codice Zanardelli*, Padova, CEDAM
- Vinciguerra, Sergio (a cura di) (2009), *Il Codice penale per il regno d'Italia (1889, Ristampa anastatica)*, Padova, CEDAM
- Vinciguerra, Sergio (a cura di) (2010), *Il Codice penale per il regno d'Italia (1930): il Codice Rocco*, Padova, CEDAM



L'Arcadia di Vincenzo Simoncelli.

*La Madonna con il Bambino tra i Santi Francesco e Rocco*  
di Christian Meyer Ross (1898)

Giacomo Pace Gravina

SOMMARIO: 1. Il Trittico di Sora. – 2. Un artista dal remoto Nord. – 3. Un San Rocco in preghiera. – 4. Una Madonna adolescente.

### 1. *Il Trittico di Sora*

Arte, storia, diritto: le intersezioni tra questi ambiti culturali sono molteplici, si creano e ridefiniscono continuamente su piani e contesti disparati, sono talvolta palesi e più frequentemente meno evidenti, attendono pazienti nell'ombra che la sensibilità dell'osservatore o del lettore ne colga i nessi profondi e ne sappia evidenziare le connessioni strutturali.

È proprio questo il caso di un dipinto custodito in una chiesa di Sora, cittadina laziale che sorge accanto all'Appennino che divide/congiunge Lazio e Abruzzo. Addentrandosi nelle navate del Duomo di Santa Maria Assunta si può scoprire, tra altre opere d'arte, un pregevole trittico, corredato da una cornice tricuspidata in legno scuro riccamente intagliata. Avvicinandosi all'opera si appalesa come non si tratti di una tavola del medioevo italiano, come ci si aspetterebbe dai pinnacoli goticeggianti della cornice, bensì di un dipinto di fine Ottocento, di buona mano.

La curiosità dell'osservatore aumenta se si tenta di 'penetrare' nel dipinto, osservandone e analizzandone a fondo i particolari. Il tema è certo classico: una Madonna con Bambino in trono nel pannello centrale e due Santi in quelli laterali, evidenziato dal titolo con cui è comunemente conosciuto il quadro, *Madonna con il Bambino tra i Santi Francesco e Rocco* (fig. 1). La Vergine, che mostra un bel viso giovanile, con grandi occhi scuri, ma tristi, regge il Bambino Gesù, dritto in piedi, sulle ginocchia; è vestita con ricche vesti in stile rinascimentale: un corpetto in velluto verde, con maniche ros-

se, impreziosito da gioielli, una lunga gonna color rosa antico a fiorami, il velo sul capo. Il trono, in stile bizantino, è ricco di pregiati marmi intarsiati e sormontato da uno stretto baldacchino in damasco rosso e oro; i gradini del seggio sono abbelliti da un tappeto orientale multicolore. Fin qui niente di particolare. Ma osservando con più attenzione i due puttini ai suoi piedi, non si scorgono i soliti bimbi alati, paffuti, riccioluti e biondi, ma due snelli ragazzini, dai capelli scuri corti, alati sì, ma intenti a suonare una zampogna e una ‘ciaramella’, una sorta di flauto tipico dei pastori delle regioni dell’Appennino centrale. Sullo sfondo una lunga balaustra, che si prolunga anche sui pannelli laterali, permette di affacciarci sul paesaggio retrostante: un centro urbano arroccato su una collina, un largo viale alberato che prospetta su un fiume, che scorre placido e sinuoso. La parte sommitale del pannello, curvilinea, è decorata da un ricco festone di frutta: pere, pesche, melograni, a rimarcare la ricchezza della terra che circonda la città rappresentata sullo sfondo.

Sul pannello di sinistra è raffigurato San Rocco, intento a pregare la Madonna, a cui volge lo sguardo, a mani giunte: è vestito con una corta mantellina verde da pellegrino, il ‘tabarrino’ (su cui è cucita una *coquille Saint-Jacques*, simbolo del pellegrinaggio a Santiago de Compostela), su cui si appoggia il cappello, una corta veste marrone, stivali di cuoio, un bordone da pellegrino: ai suoi piedi il fido cane che reca in bocca una pagnotta, destinata a nutrire il Santo durante la malattia. Ma ecco emergere un altro segno insolito: le gambe sono rivestite da una sorta di calzamaglia grigia, senza la consueta esibizione del ginocchio piagato dai bubboni della peste che contraddistingue comunemente l’iconografia di San Rocco.

Il pannello di destra raffigura invece San Francesco, rivestito del saio, concentrato a riflettere sul crocifisso che regge nella mano destra, mentre nella sinistra stringe un libro, la Regola francescana.

Il Trittico venne dipinto per l’Ospedale di Sora, che è la città raffigurata sullo sfondo, lambita dalle sinuose anse del fiume Liri.



Fig. 1 – Christian Mayer Ross, *Madonna con il Bambino tra i Santi Francesco e Rocco*, 1898, Sora, Cattedrale (© foto Marco Schirinzi)

La cornice riccamente intagliata è opera, contemporanea al dipinto, dell'artigiano sorano Vincenzo Longo<sup>1</sup>.

## 2. *Un artista dal remoto Nord*

L'autore dell'opera è il pittore norvegese Christian Meyer (o Mayer) Ross (fig. 2). Non deve affatto meravigliarci la presenza di un artista del remoto Nord nel Lazio di fine Ottocento: la non lontana cittadina abruzzese di Civita d'Antino accolse nell'ultimo quarto del secolo una vera e propria colonia di pittori scandinavi, prevalentemente danesi, attratti dalla luce e dai suggestivi paesaggi dell'Appennino meridionale, dal folklore e dalla bellezza di luoghi e persone.

Meyer Ross nacque nel 1843 a Flekkefjord, in Norvegia, figlio di un ispettore doganale; studiò per tre anni alla Kunstakademiet di Copenhagen; si perfezionò alla Königlichen Akademie der bildenden Künste di München con la sapiente guida di Wilhelm von Diez, che introdusse il discepolo al genere storico, con uno sguardo particolare alla pittura fiamminga del Seicento.

---

<sup>1</sup>Simoncelli (a cura di) (1911), p. 610: «L'altare della cappella dell'Ospedale è dono del Clero di Sora. Il pittore Cristiano Mayer Ross di Bergen (Norvegia), ospite amatissimo e cittadino onorario di Sora, volle dipingere per l'Ospedale il bellissimo trittico, di cui diamo in questo volume la riproduzione: i suoi sentimenti sono espressi nella lettera diretta al Prof. Simoncelli, dal quale fu depositata presso il Notaio Savona di Sora. La cornice del trittico è opera dell'intagliatore Longo di Sora, e si deve anche all'obolo della signora Maria d'Ovidio e delle figliuole Lina ed Elvira, della signora Laura De Renzis D'Ambrosio, della signora Emilia Scialoja e delle figliuole Giulia, Cecilia e Maria, dei professori Michele Scherillo dell'Accademia Scientifico-Letteraria di Milano e Giulio Cesare Buzzati dell'Università di Pavia: i quali tutti con questo pensiero gentile vollero coronare l'opera assidua di incoraggiamento, con cui sorressero e confortarono chi per il nuovo ospedale lavorava e lottava». Notizie sul dipinto in Gulia (1990), p. 104, (2010), pp. 9-10, (2018), pp. 227-244, nt. 19 e (2019), p. 14.



Fig. 2 – Eilif Peterssen, *Christian Meyer Ross*, 1879, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christian\\_Meyer\\_Ross,\\_by\\_Eilif\\_Peterssen.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christian_Meyer_Ross,_by_Eilif_Peterssen.jpg)

Trascorsi sei anni a München si trasferì a Parigi, seguendo particolarmente l'esempio di due artisti, Ernest Meissonier e Ferdinand Roybet. Anche qui continuò la sua passione per i soggetti storici, perfezionandosi nel ritratto, anche con uno sguardo fotografico, evidente in *Lady in the open door* del 1878<sup>2</sup> e nell'effigie di Hermine Schou-Kioer.

A questa prima fase dell'opera del pittore appartengono alcuni dipinti di carattere storico, ove sono evidenti le caratteristiche già descritte: come in *The suitor*, del 1874<sup>3</sup>, e in *The Lute Player*, del 1875<sup>4</sup>.

Nel 1879 si trasferì a Roma, lavorando soprattutto come ritrattista: qui mise a frutto lo studio dei fiamminghi (cui è chiaramente ispirato l'ironico *Lautenspieler mit junger Dame im Salon*<sup>5</sup>), manifesto nella accuratezza della pittura di tessuti e panneggi. Un esempio eloquente è il di-

---

<sup>2</sup> Stavanger Art Association's Permanent Gallery.

<sup>3</sup> Apparso sul mercato antiquario nel 2017.

<sup>4</sup> Custodito nel Bergen Kunstmuseum.

<sup>5</sup> Apparso presso la casa d'aste Hampel di München nell'aprile 2013.



pinto *A lady beside a piano*<sup>6</sup>: qui Meyer Ross si cimenta con un ritratto a piena figura inteso a esaltare il ruolo e la posizione sociale del soggetto. Un elegante salotto fa da cornice, con raffinate tappezzerie e tendaggi azzurri, un camino marmoreo sormontato da una specchiera entro una cornice dorata rococò; un pianoforte a coda indica la passione della modella per la musica, un ricco *bouquet* di fiori poggiato sopra denota il suo successo in società. La minuziosa descrizione pittorica del vestito della signora indugia a lungo su panneggi e chiaroscuri: credo di poter riconoscere nella tela il ritratto di una aristocratica inglese, *lady Mildred Allropp*, cui accenna Meyer Ross in una sua lettera<sup>7</sup>. In questo caso il ritratto-funzione appare prevalere, nell'impostazione generale e nella cura dei particolari: diverse considerazioni si devono svolgere sul delicato ritratto a pastello della baronessa Alexandra Keiller<sup>8</sup>, ove Meyer Ross dimostra un non comune talento psicologico nel far risaltare la personalità della nobildonna. La ricerca espressiva è evidente anche in un altro pastello del periodo romano, sempre raffigurante un personaggio femminile, ove l'introspezione psicologica del soggetto non viene sminuita dalla accurata descrizione del ricco abito bianco<sup>9</sup>. La predilezione di tale tecnica per la realizzazione di ritratti del gentil sesso si nota anche in quello di Nini Roll Anker, del 1892, oggi all'Oslo Museum.

Meyer Ross mantenne forti legami con la madrepatria, partecipando a mostre ed esposizioni; fu a lungo presidente della romana *Skandinavischen Vereinigung*: la sua casa accoglieva spesso altri artisti scandinavi.

---

<sup>6</sup> Il dipinto è apparso da Sotheby's nel gennaio 2006.

<sup>7</sup> Cfr. *infra*, nota 15.

<sup>8</sup> Custodito nel romano *Museo Boncompagni Ludovisi per le arti decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX*. Hedvig Alexandra Keiller, moglie del diplomatico svedese barone Carl Nils Daniel Bildt, era la madre di Alice Blanceflor de Bildt, che sposò il principe Andrea Boncompagni Ludovisi e nel 1972 donò la villa ove sorge il Museo allo Stato italiano: cfr. Margozi (2014), pp. 49 e ss. Nel *Salone delle Vedute* della villa sono collocati insieme il ritratto di Alice, opera del pittore ungherese Plilip de Lászlò, del 1925, e quello della madre Alexandra Keiller, di Christian Meyer Ross.

<sup>9</sup> Il dipinto è apparso in un'asta dell'aprile 2019 da Clarke, New York.

Nella capitale italiana lo colse la morte nel 1904: venne sepolto nel cimitero acattolico, accanto la Piramide Cestia<sup>10</sup>.

Il peculiare legame del pittore con la città di Sora si deve, secondo un'ipotesi di Luigi Gulia, ad un artista locale, lo scultore Pasquale Fosca (1852-1928)<sup>11</sup>: Ross infatti frequentava Sora almeno dal 1882<sup>12</sup>. Nella cittadina divenne presto un personaggio benvenuto e stimato, per il suo contributo alla diffusione dell'immagine di Sora e dei suoi abitanti nel contesto artistico nordeuropeo: «pittore, scrittore, musicista, pieno di svariatissima coltura, perfettissimo gentiluomo, profondamente buono, espansivo, affettuoso; temperamento vero di artista e natura, insieme, di pensatore; quest'uomo singolare è diventato egli stesso una bellezza di Sora»<sup>13</sup>. Nel 1893 il pittore donò un dipinto allegorico raffigurante la Fortuna al circolo "Casino Vittorio Emanuele". La gratitudine dei sorani venne dimostrata quando, il 31 ottobre 1893, gli venne conferita la cittadinanza onoraria<sup>14</sup>.

Nel 1898 Meyer Ross dipinse il Trittico raffigurante la Madonna e il Bambino con San Rocco e San Francesco; nel 1899 lo donò all'amico Vincenzo Simoncelli, perché fosse esposto nell'ala dell'ospedale cittadino parzialmente inaugurata il 12 aprile 1899<sup>15</sup>. Nella cappella del nosocomio il

---

<sup>10</sup> Sull'artista norvegese cfr. Nordensvan (1916), p. 946; Schnitler (1926), p. 420; Vollmer (1935), p. 30; Albrektsen (1982-86); Ljøgodt (2000), pp. 2-29; Kokkin (2016).

<sup>11</sup> Sullo scultore cfr. Borrelli (1922), pp. 279-303; Saabye (2018), pp. 149 ss.

<sup>12</sup> *La Piccola Gazzetta* (1893) I, 11, p. 8. Ringrazio Luigi Gulia per avermi fornito gli articoli dell'antico giornale sorano.

<sup>13</sup> *La Piccola Gazzetta* (1893), I, 12, pp. 1-2.

<sup>14</sup> *La Piccola Gazzetta* (1893), I, 14, p. 8. La memoria di Meyer Ross a Sora è stata perpetuata dall'intitolazione di una piazza del centro storico, ove ha sede il Palazzo del Museo civico della media Valle del Liri, già trecentesco Convento dei Minori Conventuali.

<sup>15</sup> «Carissimo Vincenzo, sono dolentissimo di non poter assistere alla consacrazione della mia povera Madonna. Per primo sono raffredatissimo e sono stato costretto a guardare il letto per parecchi giorni. E questo mi ha messo in ritardo con un ritratto d'una donna importantissima inglese, Lady Mildred Allropp, la figlia di Earl of Schofhsburrie, che parte tra poco. Ti prego di dare i miei saluti a tutti quelli che a Sora mi stimano un poco, e dir loro che quando ho dipinto la Madonna ho soltanto voluto

quadro rimase fino al terremoto del 13 gennaio 1915, che distrusse l'edificio; il dipinto fu quindi trasferito nella Chiesa di Santo Spirito, per essere poi trasportato nel nuovo Ospedale<sup>16</sup>. In seguito il Trittico venne allocato nella Chiesa Cattedrale di Santa Maria Assunta<sup>17</sup>.

Il gusto per la ritrattistica del pittore norvegese è evidente anche nel nostro dipinto. Le sembianze dei personaggi che animano la tavola non sono infatti frutto della fantasia dell'artista, come vedremo lungo il dipanarsi di questa ricerca. Qui basti solo anticipare che le fattezze di San Francesco sono, probabilmente, quelle di un noto professionista sorano, il notaio Ferdinando Savona<sup>18</sup>.

---

pagare con un ricordo tutte le gentilezze che la Città di Sora mi ha sempre usato, e che per me sono tra i più bei ricordi della mia vita. La felicità tranquilla goduta nella bella vallata del Liri, nelle sue vigne, nelle sue passeggiate, tutti i bei tramonti che era la mia gioia continua godere dal Lungo Liri, tutta questa serenità ho cercato di esprimere sulla tela, per dare una debole, ma sentita manifestazione della mia gratitudine. Perciò ti prego di cercare di esprimere questi miei sentimenti ai Sorani; e quando offro questo quadro all'Ospedale di Sora, lo do in dono a te, Vincenzo Simoncelli, dono personale, lasciando a te la cura di assicurare al quadro un posto permanente ed intangibile, indipendentemente dalle possibilità inaspettate che cambiamenti municipali e governativi potrebbero fargli subire. E adesso un bacio ed una stretta di mano coi voti per l'opera tua. Il tuo C.M. Ross». La lettera è pubblicata dal civilista sorano in appendice a Simoncelli (a cura di) (1911), pp. 606-612: ringrazio Luigi Gulia per la segnalazione.

<sup>16</sup> Il nuovo ospedale venne ricostruito in altra area, in Via Piemonte, e intitolato dapprima al ministro fascista Giuriati, successivamente alla Santissima Trinità. Quando, decenni dopo, fu completata la realizzazione di un nuovo complesso ospedaliero sulla collina di S. Marciano alla periferia nord della città, nel 1993 il Trittico – che per le sue dimensioni non poté essere inserito nella sala adibita a cappella – fu temporaneamente ospitato nella Chiesa Cattedrale di Santa Maria Assunta, dove tuttora si trova.

<sup>17</sup> Debbo queste e numerose altre notizie alla cortesia del preside Luigi Gulia, competente e appassionato studioso di Vincenzo Simoncelli, che ringrazio particolarmente per la generosità con cui ha condiviso con me le proprie memorie familiari.

<sup>18</sup> Ferdinando Savona (1844-1924), sindaco di Sora dal 1889 al 1894, ebbe profondi legami di amicizia con Vincenzo Simoncelli. Debbo anche questa attribuzione al prof. Gulia.

La fortuna che ebbe Meyer Ross a Roma e Sora con i suoi dipinti di soggetto storico e popolare<sup>19</sup> non sortì molta eco nella sua patria. Il gusto tutto nordico per i paesaggi ed i soggetti realistici non amò le opere di questo pittore scopertosi mediterraneo, costringendo la sua memoria a condividere una sorte comune a quella degli altri colleghi scandinavi che popolarono le antiche strade di Civita d'Antino<sup>20</sup>.

### 3. *Un San Rocco in preghiera*

Le fattezze del San Rocco del Trittico di Sora celano quelle di un noto giurista, Vincenzo Simoncelli (fig. 3),

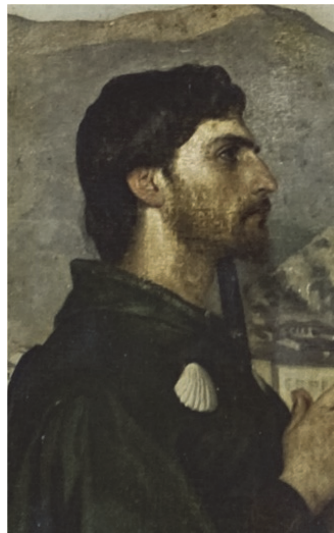


Fig. 3 – Vincenzo Simoncelli ritratto come San Rocco: Christian Mayer Ross, *Madonna con il Bambino tra i Santi Francesco e Rocco*, particolare, 1898, Sora, Cattedrale (© foto Marco Schirinzi)

---

<sup>19</sup> Dipinti di questo filone sono, ad esempio, *Italian street kid (Orange Boy)*, del 1881, apparso sul mercato dell'arte nel 2012; o *The little potters*, del 1883, apparso nel 2013.

<sup>20</sup> Queste notizie mi sono state comunicate dalla prof.ssa Dyveke Bast, che ringrazio per la gentilezza.

il che spiega sia l'atteggiamento intento del soggetto, che la mancata evidenziazione della coscia ferita, certo poco elegante per l'effigie di un 'galantuomo' di fine Ottocento e poco consona alla 'distinzione' di cui godeva Simoncelli<sup>21</sup>. Il sodalizio tra questi e Meyer Ross era risalente e profondo, tanto da indurre il pittore norvegese, pur nella sua espressa volontà di offrire la propria opera all'Ospedale, di farlo per tramite dell'amico, onerandolo della «cura di assicurare al quadro un posto permanente ed intangibile, indipendentemente dalle possibilità inaspettate che cambiamenti municipali e governativi potrebbero fargli subire»<sup>22</sup>. Prova di questa solida amicizia si può considerare un altro dipinto dell'artista, un ritratto giovanile di Simoncelli all'età di 26 anni, del 1886 (fig. 4), che rappresenta un uomo bruno, con lunghi baffi e lo sguardo acuto e penetrante<sup>23</sup>.

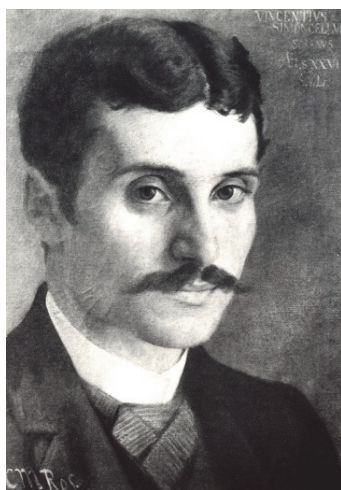


Fig. 4 – Christian Mayer Ross, *Ritratto di Vincenzo Simoncelli all'età di ventisei anni*, 1886 (da *Vincenzo Simoncelli. Testimonianze e giudizi di uomini illustri ordinati e curati da Achille Lauri*, Sora, Tip. ed. Uberti & Pisani, 1952, tra le pp. 16-17)

<sup>21</sup> Una acuta prospettiva di questo concetto in Bordieu (1979).

<sup>22</sup> Lettera citata *supra*, nota 15.

<sup>23</sup> Il ritratto è pubblicato in Lauri (1952), tra le pp. 16-17; sul quadro è dipinta una didascalia, «Vincentius Simoncellus soranus aet(atis) s(uae) XXVI» e la firma dell'autore, «C.M. Ross». Ringrazio Luigi Gulia per avermi gentilmente fornito copia del ritratto.

Fu lo stesso giurista a commemorare, dopo la sua scomparsa, l'artista venuto dal Nord, nel 1908, con lo scoprimento di una lapide marmorea<sup>24</sup>.

Vincenzo Simoncelli nacque a Sora, figlio di un decoratore di origine campana, il 22 luglio 1860<sup>25</sup>. Ultimo di sei fratelli, visse un'infanzia non agiata, conoscendo privazioni e problemi economici<sup>26</sup>. Frequentò la scuola del sacerdote Amedeo Carnevale (1813-1891), che il giovane considerò suo mentore, e che ne stimolò le notevoli capacità<sup>27</sup>. Per raccogliere risorse economiche per poter frequentare l'Università lavorò al comune della sua città per un anno, come «alunno di segreteria»<sup>28</sup>. Finalmente, grazie ad una borsa di studio assegnatagli dalla provincia di Caserta, riuscì a fare il suo ingresso nell'ateneo napoletano, alloggiando in quartieri popolari e condividendo le quotidiane difficoltà dei padroni di casa: si narra che trovasse ospitalità anche da un panettiere, utilizzandone il bancone come giaciglio<sup>29</sup>. Le esperienze vissute in questa prima fase della vita furono determinanti per il suo futuro. Si laureò nel 1883 con Emanuele Gianturco<sup>30</sup> con una tesi sulle servitù prediali, che prefigurava già le sue ricerche nel campo dei rapporti tra l'uomo e la terra. Con il suo maestro condivise l'impegno scientifico coniugato a quello sociale, nella nuova visione di un diritto civile che potesse superare i limiti del culto del codice per avvicini-

---

<sup>24</sup> Si evince da una lettera di Pasquale Fosca al pittore danese Peder Severin Krøyer. Della lapide marmorea non è rimasta traccia né memoria. È probabile che sia andata distrutta nel terremoto del 13 gennaio 1915 insieme con l'Ospedale intitolato al cardinale sorano Cesare Baronio e dove è opinabile ritenere che fosse stata collocata anche per onorare l'autore del Trittico donato a quel nosocomio. Il Comitato per le onoranze del terzo centenario della morte di Baronio (1907) aveva previsto, tra i vari punti del programma realizzato negli anni immediatamente successivi, l'inaugurazione di un busto del cardinale (opera di Pasquale Fosca): cfr. Roncalli (1961), p. 49, nt. 3.

<sup>25</sup> Sulla biografia di Simoncelli si rinvia a Gulia (2010) e (2019); Nardoza (2013), pp. 1867-1869.

<sup>26</sup> Gulia (2010), p. 4.

<sup>27</sup> Su Carnevale cfr. Gulia (2010), pp. 5-6.

<sup>28</sup> Gulia (2010), p. 6.

<sup>29</sup> Gulia (2010), p. 6.

<sup>30</sup> Sul giurista di Avigliano cfr., da ultimo, Treggiari (2013), pp. 992-994.

narsi alle reali problematiche della popolazione italiana <sup>31</sup>.

La comunanza di interessi con Gianturco non si limitò alla sfera giuridica: il famoso giurista lucano aveva una grande passione per la musica, e amava intrattenersi con l'allievo in serate musicali, in cui Simoncelli suonava il flauto <sup>32</sup>.

Gianturco lo introdusse allo studio della scuola storica tedesca, e la visione storicistica del diritto permeò il modello culturale del giovane, permettendogli di coniugare nelle sue ricerche una solida preparazione tecnica con una non consueta apertura verso le antiche fonti giuridiche e gli assetti tradizionali. Fu così che il giurista sorano si avvicinò alla sistematica della pandettistica, ma senza rimanere soggiogato dalla sua rilucente astrattezza: rimase infatti fedele al proprio mondo, fatto di uomini e donne, di terra e di speranze, che è il vero protagonista delle sue opere.

Dopo aver conseguito la libera docenza in Diritto civile il giovane venne chiamato ad insegnare nel 1889 nella libera Università di Camerino <sup>33</sup>, ove iniziò un proficuo e penetrante colloquio con i propri studenti; per tornare a Napoli nel 1890, alla Scuola superiore agraria di Portici, ove poté approfondire i propri interessi di diritto agrario, per trasferirsi quindi a Pavia, ove insegnò dal 1893 al 1899. La fase pavese dell'impegno didattico di Simoncelli fu altamente formativa: l'ateneo ove insegnava Pasquale Del Giudice <sup>34</sup> gli permise un contatto continuo con giuristi famosi e con un contesto diverso da quello delle sue origini, a cui offrì un importante contributo di pensiero sui contratti agrari e il regime delle acque, oltre a proseguire nella esperienza di continuo contatto intellettuale con i propri studenti, con i quali amava intrattenersi a lungo anche oltre le ore di lezione accademica <sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup>Non a caso Paolo Grossi ha accomunato Gianturco e Simoncelli, insieme ad altri giuristi innovatori, tra i «civiliisti neoterici di fine Ottocento»: Grossi (2002), pp. 25 ss.

<sup>32</sup>Gulia (2010), p. 10.

<sup>33</sup>Sulla prolusione camerte Grossi (2000), p. 19.

<sup>34</sup>Sullo storico del diritto cfr. Pace Gravina (2016), *passim*; Lucchesi (2013), pp. 736-737.

<sup>35</sup>Sul periodo pavese Gulia (2010), pp. 12-14.

Nel 1900 venne chiamato alla Sapienza di Roma: su questa fase del suo impegno universitario ci soffermeremo più avanti.

I forti legami con la terra d'origine lo indussero anche a calcare le scene della politica: dopo il fallito tentativo del 1895, quando nel Collegio uninominale di Sora risultò eletto il conte Luigi Gaetani di Laurenzana, Simoncelli si candidò nel 1909, solo perché richiesto da una delegazione di giovani sorani e di suoi allievi; venne eletto nello stesso anno deputato del collegio di Sora, e nuovamente rieletto fino alla morte, avvenuta nel 1917. Collaborò con il suo Maestro Gianturco, allora Ministro, per la legge sulle Ferrovie dello Stato; intervenne alla Camera perorando il soccorso alle popolazioni colpite dal terremoto del 1915, che devastò Sora e la Valle del Roveto. Simoncelli prese parte attiva alle operazioni, alloggiando in un vagone ferroviario e prestando la propria opera in prima persona: tale diuturna attività ne minò profondamente la salute, provocando una malattia polmonare che lo condusse, due anni dopo, alla morte<sup>36</sup>.

L'impegno sociale di Simoncelli e il suo profondo legame con la terra e il diritto agrario sono particolarmente evidenti nei suoi studi sull'enfiteusi. Qui il giurista ricostruisce la versione 'sistematica' dell'istituto, superandone la visione tradizionale legata alla sua costruzione contrattuale per guardare in profondità al livello strutturale. Paolo Grossi ricorda che nel 1888 «Vincenzo Simoncelli dedica insistentemente la propria attenzione a un istituto, l'enfiteusi, che, ignorato dal *Code civil*, riammesso dopo lunghe discussioni ed esitazioni nel Codice del 1865, era oggetto della più aperta diffidenza da parte della cultura giuridica ufficiale come schema tecnico tendente a incrinare la compatta unità della proprietà individuale», nell'intento di promuovere il ruolo del lavoratore della terra rispetto al proprietario<sup>37</sup>. Il giurista di Sora pubblicò alcuni saggi sull'istituto<sup>38</sup>, e una fondamentale monografia<sup>39</sup>. L'intento di Simoncelli è

---

<sup>36</sup> Sull'impegno politico di Simoncelli cfr. Gulia (2010), pp. 10-12 e (2019), pp. 15-18.

<sup>37</sup> Grossi (2000), p. 27 e nt. 57. Un approfondimento sul giurista in Grossi (1998), pp. 35-41.

<sup>38</sup> Si tratta di Simoncelli (1888a), (1888b) e (1888c).

<sup>39</sup> Simoncelli (1922).



quello di sistematizzare la disciplina dell'enfiteusi, non con una visione meramente pandettistica, nonostante tratti la materia approfonditamente a partire dalla disciplina romana e giustiniana. Si tratta di un sistema arioso, aperto alla comparazione e vivificato dalla storia, attento ai prelude del diritto agrario, cui la concreta disciplina dell'enfiteusi viene avvicinata. Come ha evidenziato Paolo Grossi

a Simoncelli non interessano dei precedenti, interessa il segreto d'un'esperienza storica dove un istituto nasce e vive. L'attenzione per l'enfiteusi da parte di un civilista italiano degli anni Ottanta rivela... senza dubbio un atteggiamento spregiudicato e insofferente che la astuzia dei costituenti e legislatori borghesi aveva venato di molta, troppa eticità<sup>40</sup>.

Simoncelli rilevava come il legislatore avesse in effetti ai suoi tempi favorito l'enfiteuta e limitato i poteri del dominio diretto, assecondando la propria visione dell'istituto, profondamente storicistica, di alterità tra enfiteuta-lavoratore e proprietario. Il giurista avvertiva tuttavia del pericolo di confondere due diversi versanti, quello dell'enfiteusi-istituzione e quello dell'enfiteusi-contratto, applicando l'assoluto *favor* verso l'affrancazione tipico della prima, ormai prevalente nel secondo Ottocento, anche alla seconda: ciò avrebbe provocato ancora la mancata stipulazione di nuove enfiteusi da parte di privati. Secondo Simoncelli

l'enfiteusi deve essere concepita e regolata non come un rapporto di carattere transitorio, che deve far passare la proprietà a chi la coltiva; ma come un istituto buono in sé e per sé, fecondo di ogni bene all'agricoltura e agli

---

<sup>40</sup>Grossi (1998), pp. 39 ss. La seconda edizione, postuma, del volume di Simoncelli accoglie anche altri saggi dell'autore. Qui viene evidenziato un sistema di leggi speciali per la Sicilia, la Sardegna, la Basilicata, ove l'istituto poteva ancora svolgere la sua funzione di porta di accesso alla proprietà terriera per i coltivatori, per concludersi con il Codice civile per la Colonia Eritrea, la cui commissione di revisione accolse alcune posizioni del Simoncelli in tema di enfiteusi pazzionate. Paolo Grossi ha sottolineato come l'attenzione del giurista di Sora verso gli atti dell'inchiesta agraria Jacini, verso le opere degli economisti tedeschi, l'ascolto di Laveleye, abbiano confermato il giurista nella concezione di una proprietà legata a produzione e lavoro, plaudendo alla l. del 1887 sul credito agrario che «sanando da parte degli istituti bancari la ipotecabilità dei miglioramenti apportati, segnala il superamento dell'inveterato principio della accessione 'romana'».

agricoltori, quanto e forse più della stessa proprietà libera... Se la proprietà oggi più che mai non può considerarsi come un lusso, ma come una funzione sociale, sono molto opportuni contro gli abusi del proprietario libero i sani correttivi dell'istituto dell'enfiteusi<sup>41</sup>.

Nella visione del giurista di Sora infatti andava privilegiato quel lavoro che riscattava terreni incolti e improduttivi rispetto alla mera titolarità del diritto<sup>42</sup>: proprio l'opera di quei piccoli coltivatori della Valle del Liri che Simoncelli aveva conosciuto fin da ragazzo e che affascinarono i pittori del nord Europa per i loro visi segnati e i costumi pittoreschi, e che ambivano ad acquisire la proprietà delle terre alla cui feracità da generazioni i loro antenati avevano contribuito con accorte e continue migliorie. La monografia soprattutto riesce a offrire una visione ariosa e complessiva del ruolo dell'enfiteusi nella società agraria italiana, con una conoscenza poderosa delle diverse configurazioni assunte dall'istituto nella Penisola. Il volume indica anche proposte concrete di riforma, cui il giurista contribuì nella sua veste di deputato: come egli stesso ebbe ad affermare,

dedicai la mia attività scientifica ai problemi giuridici relativi alla proprietà terriera, e caldeggiai nei libri, nelle conferenze, nei gabinetti dei ministri, sostenni ed ottenni che diventassero leggi le conclusioni dei miei studii sulla formazione delle piccole proprietà coltivatrici, sulla riforma dell'Enfiteusi, sui contratti agrari in generale, coll'intento di assegnare al lavoro umano tutto il diritto che gli spetta sul prodotto della terra, coll'intento di spronare e incoraggiare i lavoratori all'acquisto della proprietà, fisso nell'idea che la terra starà tanto più sicura e feconda, quanto più si sentirà aperta e rimossa dal vomere dell'agricoltore proprietario<sup>43</sup>.

Ecco una visione dell'Arcadia di Simoncelli, ben descritta nel Trittico di Sora: un paesaggio collinare verde e fertile; una città lambita da un placido fiume; angeli – i cui modelli non a caso sono stati due bambini della Selva di Sora, frazione rurale della cittadina – che non suonano trombe di gloria ma i più modesti strumenti della gioia campestre, la

---

<sup>41</sup> Simoncelli (1888b), p. 495.

<sup>42</sup> Sul pensiero di Simoncelli sull'enfiteusi e sul contesto di riferimento mi sia consentito rinviare a Pace Gravina (2013), pp. 435-469, specie le pp. 454 ss.

<sup>43</sup> Gulia (2019), p. 16.

zampogna e la ciaramella<sup>44</sup>, simile al flauto, strumento prediletto dal giurista. La bellezza serena del paesaggio agrario dell'Appennino, con i lenti ritmi delle stagioni; una antropizzazione che non ha ancora stravolto e squilibrato il millenario rapporto dell'uomo con la terra; una terra viva e popolata che non ha ancora conosciuto la desolazione dell'abbandono.

#### 4. *Una Madonna adolescente*

Anche il caposcuola dei pittori danesi che 'scoprirono' la bellezza di Civita d'Antino, Kristian Zahrtmann, si era cimentato con una immagine della Vergine. Il maestro venne infatti chiamato nel 1890 a dipingere una pala d'altare raffigurante una *Madonna con Bambino*, da collocare nella chiesa di Santa Maria della cittadina abruzzese<sup>45</sup>. Si vuole che l'artista, in piena sintonia con la propria poetica, volta a scoprire l'anima popolare di quei luoghi, abbia scelto come modella una contadina, i cui lineamenti si rivelavano pericolosamente riconoscibili nel viso della Vergine<sup>46</sup>. Probabilmente per tale motivo il dipinto non venne collocato nell'edificio sacro: lo ritroviamo infatti più avanti situato nella casa Cerroni a Civita, la pensione a Porta Flora che ospitava il maestro – il quadro è infatti ben visi-

---

<sup>44</sup> Su questi strumenti e la loro storia cfr. Bini (2013).

<sup>45</sup> Zahrtmann (1917), p. 161 n. 417: «Madonnabillede I Kirken Santa Maria i Civita d'Antino. Kompositionen Ganske som pa maleriet nr. 370. Moderen og den nøgme bambino har Glorier om Hovederne og hun sidder i en Transtalb».

<sup>46</sup> A questo singolare problema si accenna in una lettera di Zahrtmann a Carl Thomsen, datata Civita d'Antino, 5 giugno 1890: «...per quanto riguarda me, sono stato impegnato con un quadro della Vergine Maria. In effetti qui abbiamo costruito una piccola chiesa all'esterno di Santa Maria, uno spazio prominente che domina tutta la vallata. Dovrebbe essere inaugurata il 1° settembre, ma manca a tal punto denaro qui che credo slitterà al prossimo anno. Poiché non riescono a procurarsi in altro modo una pala d'altare accettabile, e poiché per il luogo sarebbe sufficiente una Madonna realizzata con buon gusto, avrò il piacere di realizzarla, e devo ora lottare affinché non ritrovino l'originale nel modello che sto usando...», Zahrtmann (2011), pp. 40-41. Sulle vicende del dipinto Bini (2009) e (2014). Ringrazio il dott. Antonio Bini, il dott. Manfredo Ferrante e l'arch. Luca Scalvedi (cui debbo la conoscenza della affascinante vicenda della presenza dei pittori scandinavi nel borgo abruzzese) per le interessanti conversazioni e le utili informazioni sulla *Madonna* di Zahrtmann.

bile in altri dipinti di Zahrtmann, tra i quali il più noto è un olio su tela del 1911 che riproduce una scena di gioco nella casa suddetta, *Spil. Interior fra Casa Cerroni i Civita d'Antino*, ove campeggia sulla parete di fondo alle spalle dei giocatori<sup>47</sup> (fig. 5) –.

Il pittore realizzò successivamente un ulteriore dipinto con uguale soggetto, di minori dimensioni, datato 1909, che si trova oggi nella chiesa di Søborg, nei pressi di Copenaghen<sup>48</sup>.



Fig. 5 – Kristian Zahrtmann, *Spil. Interior fra Casa Cerroni i Civita d'Antino*, 1911, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spil.\\_Interi%C3%B8r\\_fra\\_Casa\\_Cerroni\\_i\\_Civita\\_d%27Antino\\_\(Zahrtmann\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spil._Interi%C3%B8r_fra_Casa_Cerroni_i_Civita_d%27Antino_(Zahrtmann).jpg) (dal Catalogo *Fine Arts + Antiques*, 879, della Casa d'aste Bruun Rasmussen, Copenaghen, (2018), p. 110, n. 278)

<sup>47</sup> Danneskjold-Samsøes (1942), n. 1056; Christensen (2013), n. 664. Il dipinto è comparso nel catalogo *Fine Arts + Antiques*, 879, della Casa d'aste Bruun Rasmussen, Copenaghen, 2018, p. 110, n. 278, proveniente dalla collezione Andersen. A casa Cerroni esiste tuttora una curiosa camera, decorata con numerosi scudi che ricordano i nomi dei pittori scandinavi ospiti della pensione e i loro emblemi: tra questi è presente anche quello dell'autore del Trittico di Sora, che riporta l'iscrizione «Christian Ross» e l'immagine stilizzata di Atlante, che regge sulle braccia alzate il globo terrestre. Debbo alla cortesia di Luigi Gulia e di Antonio Bini la consultazione della fotografia dello stemma di Ross.

<sup>48</sup> Christensen (2013), p. 5 n. 566: «Kopi Efter en Madonna Det er kopi efter Kunstnerens I 1893 for Kirken S. Maria i Civita d'Antino malte Alterbilledes».

Le difficoltà vissute da Zahrtmann al riguardo di un soggetto così delicato dovettero probabilmente impensierire Meyer Ross quando si accinse a realizzare il Trittico di Sora. Fu forse per questo motivo che scelse una modella completamente estranea all'ambiente sorano: peraltro, come sappiamo, i due santi del dipinto ritraevano personaggi locali e contemporanei, ed era certo preferibile non rischiare ulteriormente con l'effigie della Vergine.

I malinconici occhi scuri della Madonna del Trittico, che ci colpiscono per lo sguardo profondo che ne valorizza i lineamenti delicati del viso, appartengono infatti ad una fanciulla romana 'di buona famiglia'. La modella a cui si ispirò l'artista norvegese era una ragazza di sedici anni, con un cognome ben noto a giuristi e storici del diritto: Giulia Scialoja (fig. 6).



Fig. 6 – Giulia Scialoja e Domenico Simoncelli ritratti come Madonna con Bambino: Christian Mayer Ross, *Madonna con il Bambino tra i Santi Francesco e Rocco*, particolare, 1898, Sora, Cattedrale (© foto Marco Schirinzi)

Si tratta proprio di una delle figlie del notissimo Vittorio<sup>49</sup>: Giulia, Cecilia, Maria. Immagino che la scelta della modella sia stata proposta dallo stesso Simoncelli, che frequentava già da tempo casa Scialoja, per gli intensi rapporti intercorrenti con il maestro romano, figura divenuta fondamentale per il giurista sorano dopo la sua formazione con Emanuele Gianturco. Come ricordato in una pubblicazione coeva Emilia Scialoja, la moglie di Vittorio, oltre a contribuire alla spesa per la ricca cornice del trittico, «fece di più: accordò al Ross che per la figura della Madonna possesse la sua figliuola Giulia»<sup>50</sup>. Un'altra significativa intersezione del Trittico con la storia del diritto.

Il ruolo rivestito da Vittorio Scialoja sugli sviluppi della carriera di Simoncelli fu notevole, a partire dal conseguimento della libera docenza in diritto civile alla Sapienza<sup>51</sup>: Vincenzo, dopo la parentesi dell'insegnamento a Camerino, di Codice civile e diritto romano, fortemente voluta da Vittorio<sup>52</sup>, e seguita, come già scritto *supra*, dal fruttuoso periodo trascorso alla Regia Scuola superiore di Agricoltura di Portici, vinse il concorso di Diritto civile a Roma nel 1891. Nel 1900 assunse l'insegnamento di Procedura civile per 'comando' del ministro Gallo, con decreto del 31 agosto: come ha sottolineato Franco Cipriani si trattava della realizzazione della volontà di Scialoja di «portare un suo allievo su una cattedra di procedura», per bilanciare l'ambizione di Giuseppe Chiovenda di trasferirsi su un insegnamento romano<sup>53</sup>. Nel 1901 Simoncelli venne

---

<sup>49</sup> Su Vittorio Scialoja la letteratura è vasta: mi sia consentito rinviare a Chiodi (2013), pp. 1833-1837.

<sup>50</sup> Cfr. Simoncelli (a cura di) (1911), p. 610.

<sup>51</sup> Gulia (2019), p. 20, nt. 7; Moscati (2017), p. 579; Ferri (2013), p. 23, nt. 86.

<sup>52</sup> Cipriani (1991), p. 63 e (2006), p. 61.

<sup>53</sup> Cipriani (2006), pp. 68-69: il ministro Nicolò Gallo «con proprio decreto del 31 agosto 1900, veduta la proposta della facoltà giuridica romana, comandò il professore Vincenzo Simoncelli, allievo del guardasigilli Emanuele Gianturco e di Vittorio Scialoja, ordinario dal 1893 di diritto civile nell'Università di Pavia e futuro genero dello stesso Scialoja, «a dare l'insegnamento della Procedura civile ed ordinamento giudiziario presso la R. Università di Roma, conservando il grado di ordinario e lo stipendio di lire 5.500, del quale è provveduto, a decorrere dal 16 ottobre 1900»». Sulla vicenda vedi an-

chiamato sulla stessa cattedra con una motivazione redatta da Filomusi Guelfi<sup>54</sup>: come ha affermato Laura Moscati

sembra chiara la volontà di Filomusi di condividere il desiderio di Scialoja della presenza di un altro civilista, tanto che nel 1906 Simoncelli passa alla cattedra di Introduzione alle scienze giuridiche ed istituzioni di diritto civile con una lunga procedura, ricostruita grazie al materiale archivistico, causata dal problema dell'affinità delle materie in relazione al regolamento vigente<sup>55</sup>.

Nel prestigioso ateneo romano, anni dopo, insegnò anche il nipote del nostro giurista, Domenico (1894-1965), figlio del fratello Luigi: fu professore di Diritto minerario, e curò la parte relativa all'enfiteusi nel *Commentario al Codice civile* diretto da Mariano D'Amelio<sup>56</sup>. Fu lui a posare per il Gesù bambino del Trittico di Sora. Il pensoso fanciullo biondo dai

---

che Cipriani (1991), p. 84. Su Giuseppe Chiovenda cfr. Meccarelli (2012), pp. 463-466; Taruffo (2013), pp. 526-529.

<sup>54</sup> La chiamata avvenne infatti «con una motivazione molto interessante redatta da Filomusi, il quale sottolinea con forza che Simoncelli si è particolarmente distinto nel diritto civile attraverso scritti importanti e originali: “Il prof. Filomusi-Guelfi, appoggiando la proposta del passaggio definitivo del prof. Simoncelli come ordinario in questa Università, esprime il parere che nella motivazione si facciano valere i meriti scientifici del prof. Simoncelli insistendo sul fatto che questo professore ha dato prova di doti eminenti come scrittore e come insegnante nella Scienza del diritto civile”»: Moscati (2017), pp. 579-580. Sul giurista cfr., da ultimo, Birocchi (2013), pp. 863-865.

<sup>55</sup> Moscati (2017), p. 580; cfr. in proposito le considerazioni di Cipriani (2006), pp. 69-70, nt. 146. Sul contesto di riferimento sono cruciali le notazioni di Laura Moscati: «importanti risultano le chiamate di Simoncelli, Polacco, Ascoli, De Ruggiero, tutti legati a Vittorio Scialoja per ragioni di studio o di compresenza in precedenti sedi universitarie. A questo gruppo si sottrae solo Polacco che stabilisce, comunque, una collaborazione particolarmente felice con il Maestro. Il loro impegno per gli sviluppi della Facoltà e del Paese è evidente e trova le sue radici anche nella comune collaborazione alla Commissione per la riforma generale della legislazione di diritto privato nominata dal Guardasigilli Gallo nel 1906, alla quale furono chiamati, tra gli altri, Filomusi Guelfi, Scialoja, Simoncelli e Polacco», Moscati (2017), p. 579. Sull'insegnamento romano di Simoncelli cfr. anche Nardoza (2019), pp. 25 ss.

<sup>56</sup> *Codice civile. Libro della proprietà. Commentario* (1942).

grandi occhi scuri riproduce le fattezze del futuro docente: ancora un altro collegamento tra arte e diritto che il dipinto ci restituisce<sup>57</sup>.

Le antiche comunità accademiche, certo più di quelle odierne, favorivano la nascita di sinceri e duraturi legami di profonda amicizia che andavano oltre la mera colleganza, con l'affermazione di rapporti che coinvolgevano anche i familiari dei professori e dei loro allievi, la condivisione di momenti della vita privata, la partecipazione a visite, ricevimenti, feste, ove le relazioni tra colleghi si allargavano alle intere famiglie, non di rado rivelando piacevoli affinità e generando emozioni, sentimenti, affetti.

Qui entra in gioco una ulteriore, intrigante, intersezione tra arte, storia e diritto, celata dal nostro Trittico. Lo sguardo intento del San Rocco-Simoncelli in preghiera rivolto verso la Madonna infatti prefigura un futuro sentimento amoroso: dodici anni dopo il compimento dell'opera, nel 1911, il giurista cinquantunenne si unì in matrimonio con la ventinovenne Giulia, più giovane di lui di 22 anni.

La coppia ebbe quattro figli: Emilia e Cecilia, purtroppo scomparse in tenera età, Vittorio, Paolo<sup>58</sup>. L'unione tra gli sposi, nonostante l'asimmetria degli anni, fu davvero profonda: solo la morte del giurista divise i due coniugi, nel 1917, dopo appena sei anni di matrimonio, come abbiamo visto allietati dalla nascita di quattro bambini, funestati dalla morte delle due fanciulle, nel tempo fosco della prima guerra mondiale.

Amicizia familiare e interessi scientifici comuni avevano già permesso a Vittorio Scialoja di conoscere la famiglia di Vittorio Pouchain, che aveva tradotto, insieme al padre Antonio<sup>59</sup>, la *Storia universale del Diritto commerciale* di Levin Goldschmidt, e di impalmarne la figlia Emilia. Così fu anche per Simoncelli: la frequenza di casa Scialoja gli fece apprezzare i valori e la tenerezza della vita coniugale, di una casa allietata dalla nascita di figli, di una famiglia unita. Come ricorda Luigi Gulia la tragica mor-

---

<sup>57</sup> L'identificazione di Domenico Simoncelli nel Gesù bambino si deve alla tradizione familiare, viva nei discendenti: ringrazio il preside Luigi Gulia anche per questa notizia.

<sup>58</sup> Gulia (2019), p. 23, nt. 30.

<sup>59</sup> Su Antonio Scialoja cfr. Pene Vidari (2013), p. 1833.



te della signora Pouchain Scialoja gli permise una ulteriore esperienza, quella di interessarsi alle tre figlie della sfortunata coppia per offrire loro conforto e consiglio; fu così che la frequenza della casa romana si intensificò, il maturo Simoncelli fu consigliere ascoltato delle signorine Scialoja, avvicinandosi ulteriormente a quella Giulia che un tempo aveva suggerito come modella all'amico artista. Una indisposizione della ragazza<sup>60</sup> fu la scintilla che indusse l'antico San Rocco a dichiararsi: dopo dodici anni i protagonisti del Trittico di Sora si univano in matrimonio, come erano stati uniti sulla tavola dal pennello dell'artista scandinavo.

Arte, storia, diritto: i misteri celati ne *La Madonna con il Bambino tra i Santi Francesco e Rocco* di Christian Meyer Ross sono lentamente riemersi avviandoci verso la conclusione di questo studio. Veramente Galeotto fu il Trittico e chi lo dipinse...

### *Bibliografia*

- Albrektsen, Lau (1982-86), *Christian Meyer Ross*, in *Norsk kunstnerleksikon: bildende kunstnere, arkitekter, kunsthåndverkere*, I-IV, Nasjonalgalleriet, Oslo, Universitetsforlaget
- Bini, Antonio (a cura di) (2009), *L'Italian dream di Kristian Zahrtmann: la scuola di Civita D'Antino in Abruzzo*, Ortona, Menabò
- Bini, Antonio (2013), *Li chiamavano pifferari. Zampognari mito dell'Abruzzo pastorale*, Ortona, Menabò
- Bini, Antonio (2014), *Il silenzio secolare sulla scuola di Zahrtmann a Civita d'Antino. Le ragioni dell'oblio*, Catalogo della Mostra "Impressionisti danesi in Abruzzo", Museo Andersen, Roma 31 marzo-2 giugno 2014

---

<sup>60</sup> Luigi Gulia rammenta che «Vincenzo Simoncelli frequentava casa Scialoja. Giulia, a sua volta frequentava il Circolo femminile di Cultura..., presso il quale Simoncelli veniva invitato a tenere conferenze... Dopo la morte (tragica) di Emilia Pouchain, moglie di V. Scialoja, Simoncelli divenne ascoltato consigliere delle sue tre figlie. L'amicizia si trasformò in amore durante una malattia di Giulia». Sono debitore di queste preziose notizie, insieme a molto altro, al preside Luigi Gulia, la cui ava materna, Vincenza Simoncelli, era figlia di Luigi, fratello di Vincenzo.

- (*Impressionisti danesi in Abruzzo*, Ferrante Manfredò, Marco Nocca, James Schwarten (curr.), Pescara, Fondazione Pescarabruzzo
- Birocchi, Italo (2013), voce *Filomusi Guelfi, Francesco*, in Birocchi, Italo, Ennio Cortese, Antonello Mattone, Marco Nicola Miletta (a cura di), *Dizionario biografico dei giuristi italiani*, I, Bologna, Il Mulino, pp. 863-865
- Bordieu, Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du Jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris, trad. it *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983
- Borrelli, Nicola (1922), *Lo scultore Pasquale Fosca*, in «Rivista Campana», II, 4, pp. 279-303
- Chiodi, Giovanni (2013), voce *Scialoja, Vittorio*, in Birocchi, Italo, Ennio Cortese, Antonello Mattone, Marco Nicola Miletta (a cura di), *Dizionario biografico dei giuristi italiani*, II, Bologna, Il Mulino, pp. 1833-1837
- Christensen, Hans Christian (1913), *Fortegnelse over Arbejder af Kr. Zahrtmann I Aarene 1905-1913*, København
- Christensen, Hans Christian (1917), *Kr. Zahrtmann 31 marts 1843-22 juni 1917. Fortegnelse over hans malerier*, København, Hendriksen
- Cipriani, Franco (1991), *Storie di processualisti e di oligarchi. La procedura civile nel regno d'Italia (1866-1936)*, Per la storia del pensiero giuridico moderno, 38, Milano, Giuffrè
- Cipriani, Franco (2006), *Le dimissioni del professore Mortara e i "germanisti" del preside Scialoja*, in «Rivista di Diritto processuale», 45 (1990), pp. 770 ss.; anche in *Scritti in onore dei Patres*, Per la storia del pensiero giuridico moderno, 68, Milano, Giuffrè, pp. 23-80
- Codice civile. Libro della proprietà. Commentario*, Mariano D'Amelio (dir.), Firenze, Barbera, 1942
- Danneskjold-Samsøes Sophus (1942), *Kristian Zahrtmann*, København
- Ferri, Giordano (2013), *Studi di diritto processuale nella Facoltà giuridica romana tra Ottocento e Novecento*, in «Historia et Ius. Rivista di storia giuridica dell'età medievale e moderna», 4, paper 9
- Grossi, Paolo (1998), *Interpretazione ed esegesi (anno 1890-Polacco versus Simoncelli)*, in Grossi, Paolo, *Assolutismo giuridico e diritto privato*, Milano, Giuffrè, pp. 33-68

- Grossi, Paolo (2000), *Scienza giuridica italiana. Un profilo storico 1860-1950*, Milano, Giuffrè
- Grossi, Paolo (2002), *La cultura del civilista italiano*, Milano, Giuffrè
- Gulia, Luigi (1990), *Vincenzo Longo*, in Gulia, Luigi (a cura di), *L'artigianato artistico del Sorano*, Sora, Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca»
- Gulia, Luigi (1998), *Vincenzo Simoncelli giurista e Sora*, in «Lazio ieri e oggi», XXXIV, 3, pp. 84-89
- Gulia, Luigi (2010), *Il giurista Vincenzo Simoncelli e Sora. Un cittadino probo e la sua patria*, 150° anniversario della nascita, Sora, 22 luglio 1860-2010, Sora, Centro di studi sorani «Vincenzo Patriarca»
- Gulia, Luigi (2018), *Un saluto reverente di Vincenzo Simoncelli a Theodor Mommsen. «Da questo bel liriniate ch'egli onorò di sua presenza nel 1876»: breve memoria storica*, in Solin, Heikki (a cura di), *Le epigrafi della Valle di Comino. Atti del quattordicesimo convegno epigrafico cominese*, Atina-Palazzo Ducale, 27-28 maggio 2017, San Donato Val di Comino, Associazione Genesi, F&C edizioni, pp. 227-244
- Gulia, Luigi (2019), *Vincenzo Simoncelli: «quale il maestro tale l'uomo»*, in *Il sorano Vincenzo Simoncelli (1860-1917). Dottrina e pratica del diritto tra Ottocento e Novecento*, Sora, Associazione giuristi «Marco Tullio Cicerone», pp. 9-24
- Kokkin, Jan (2016), *En norbdo finner sitt Arkadia*, in Kokkin, Jan, Anne Mette Villumsen, Marianne Saabye (eds.), *I Italiens lys = In the light of Italy: et dansk-norsk kunstnerfællesskab 1879-1886*, Skovgaard Museet, Den Hirschsprungske Samling, Lillehammer, Kunstmuseum
- La Piccola Gazzetta*, I, 11, Sora, 1° settembre 1893; I, 12, Sora, 1° ottobre 1893; I, 14, Sora, 1° dicembre 1893
- Lauri, Achille (1952), *Vincenzo Simoncelli. Testimonianze e giudizi di uomini illustri ordinati e curati da Achille Lauri*, Sora, Tip. ed. Uberti & Pisani
- Ljøgodt, Knut (2000), *Christian Meyer Ross (1843-1904: forsøk på å rekonstruere et kunstnerskap*, in «Kunst og kultur», 83, pp. 2-29
- Lucchesi, Marzia (2013), *Del Giudice, Pasquale*, in Birocchi, Italo, Ennio Cortese, Antonello Mattone, Marco Nicola Miletta (a cura di), *Dizionario biografico dei giuristi italiani*, I, Bologna, Il Mulino, pp. 736-737

- Margozzi, Mariastella (2014), *Tra arti decorative e moda. Un'idea di museo*, in «Belle arti 131, Rivista on line della Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea», 3, p. 49 e ss.
- Meccarelli, Massimo (2012), voce *Chiovenda, Giuseppe*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero, Diritto*. Enciclopedia italiana di Scienze Lettere ed Arti, ottava appendice, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, pp. 463-466
- Moscato, Laura (2017), *Nugae civilistiche. Sulla scuola romana del primo Novecento*, in «Jus civile», 6, pp. 568-606
- Nardoza, Massimo (2013), voce *Simoncelli, Vincenzo*, in Birocchi, Italo, Ennio Cortese, Antonello Mattone, Marco Nicola Miletto (a cura di), *Dizionario biografico dei giuristi italiani*, II, Bologna, Il Mulino, pp. 1867-1869
- Nardoza, Massimo (2019), *Diritto privato e codificazione civile nell'Ottocento italiano: le Istituzioni di Vincenzo Simoncelli*, in *Il sorano Vincenzo Simoncelli (1860-1917). Dottrina e pratica del diritto tra Ottocento e Novecento*, Sora, Associazione giuristi «Marco Tullio Cicerone», pp. 25-45
- Nordensvan, Georg (1916), *Ross, Kristian Meyer*, in Westrin, Theodor, Ruben Gustafsson Berg (Hrsg.), *Nordisk familjebok konversationslexikon och realencyklopedi*. 2. Auflage. 23, Retzius-Ryssland, Stockholm, Nordisk familjeboks förlag, p. 946
- Pace Gravina, Giacomo (2013), *Ascesa e caduta del dominio diretto. Una lettura dell'enfiteusi nella codificazione italiana*, in «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», 42, pp. 435-469
- Pace Gravina, Giacomo (2016), «*Una cattedra nuova di materia nuova*»: *storici del diritto in Italia dall'Unità alla Grande guerra*, in Birocchi, Italo, Massimo Brutti (a cura di), *Storia del diritto e identità disciplinari: tradizioni e prospettive*, I, Torino, Giappichelli, pp. 44-62
- Pene Vidari, Gian Savino (2013), *Scialoja, Antonio sr.*, in Birocchi, Italo, Ennio Cortese, Antonello Mattone, Marco Nicola Miletto (a cura di), *Dizionario biografico dei giuristi italiani*, II, Bologna, Il Mulino, p. 1833

- Roncalli, Angelo (1961), *Il cardinale Cesare Baronio. Conferenza tenuta il 4 dicembre 1907 nel Seminario di Bergamo, ricorrendo il terzo centenario dalla morte*, a cura di Giuseppe De Luca, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura,
- Saabye, Marianne (2018), *P.S. Krøyer, Pasquale Fosca and the Neapolitan art scene*, in «Analecta Romana Instituti Danici», XLIII, pp. 149 ss.
- Schnitler, Carl Wille (1926), *Ross, Christian Meyer*, in Blangstrup, Christian (hrsg.), *Salmonsens Konversationsleksikon. 2. Auflage*, 20, *Rendenschinkel*, Kopenhagen, J.H. Schultz Forlag, p. 420
- Simoncelli, Vincenzo (1888a), *Il principio del lavoro come elemento di sviluppo di alcuni istituti giuridici*, in «Rivista italiana per le scienze giuridiche», 6, pp. 65-96
- Simoncelli, Vincenzo (1888b), *Le costruzioni giuridiche dell'enfiteusi e le moderne leggi di affrancamento*, in «Archivio giuridico», 40, pp. 429-479, ripubblicato in Simoncelli, Vincenzo (1938), *Scritti giuridici*, I, a cura di Domenico Simoncelli, Roma, Soc. Ed. del «Foro Italiano», pp. 228-313
- Simoncelli, Vincenzo (1888c), *L'indole economica del contratto di enfiteusi e le moderne leggi di affrancamento*, in «Archivio giuridico», 40, pp. 285-328
- Simoncelli, Vincenzo (1922), *Della Enfiteusi*, 2° ed., riveduta da Biagio Brugi, Napoli-Torino, Marghieri-UTET, 1922
- Simoncelli, Vincenzo (1938), *Scritti giuridici*, I, a cura di Domenico Simoncelli, Roma, Soc. ed. del «Foro Italiano», pp. 183-227
- Simoncelli, Vincenzo (a cura di) (1911), *Per Cesare Baronio. Scritti vari nel terzo centenario della sua morte*, Roma, Athenaeum. Società editrice romana
- Taruffo, Michele (2013), voce *Chiovenda, Giuseppe*, in Birocchi, Italo, Ennio Cortese, Antonello Mattone, Marco Nicola Miletta (a cura di), *Dizionario biografico dei giuristi italiani*, I, Bologna, Il Mulino, pp. 526-529
- Treggiari, Ferdinando (2013), voce *Gianturco, Emanuele*, in Birocchi, Italo, Ennio Cortese, Antonello Mattone, Marco Nicola Miletta (a cura di), *Dizionario biografico dei giuristi italiani*, I, Bologna, Il Mulino, pp. 992-994
- Vollmer, Hans (Hrsg.) (1935), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*

*von der Antike bis zur Gegenwart.* Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, 29, Leipzig, E.A. Seemann

Zahrtmann, Kristian (2011), *Lettere da Civita d'Antino*, Pescara, Fondazione Pescarabruzzo



Diritto e letteratura tra storia e memoria.  
Prime riflessioni a partire da due romanzi sulla transizione  
Massimo Meccarelli

«mi memoria, señor, es como vacia-  
dero de basura»

Jorge Luis Borges,  
*Funes el memorioso*, Ficciones

SOMMARIO: 1. Premessa. – 2. Il diritto in azione visto dalla letteratura. – 2.1. Un esempio: *La Chartreuse de Parme*. – 2.2. Diritto e letteratura tra storicizzazione del passato e oggettivazione del presente. – 3. Letteratura e rilevanza giuridica del tempo. – 3.1. Il senso giuridico della transizione visto attraverso la letteratura. – 3.1.1. Di nuovo in merito a *La Chartreuse de Parme*. – 3.1.2. *L’Orologio* di Carlo Levi. – 3.2. La transizione e l’esercizio della memoria. – 3.3. Tempo, memoria, diritto.

1. Premessa

Queste pagine risentono di un punto di vista e partono da un’esigenza. Il punto di vista è quello di un giurista che intende esplorare, tramite la storia, la fenomenologia del diritto; l’esigenza è quella di considerare un livello di tale fenomenologia – la base pre-giuridica di senso del diritto – che sfugge in tutto o in parte dalla rete di categorie analitiche che un giurista è abituato ad impiegare. Visto nella sua storia, infatti, il diritto che cerchiamo di comprendere, non si svolge su di un piano monodimensionale<sup>1</sup>. Rilevanti sono sempre gli elementi di contesto, le fondazioni assiologiche, lo spazio simbolico sottostante, in altre parole, il «telón de fondo» da cui il diritto attinge selettivamente in determinate situazioni di decidibilità<sup>2</sup>. Se tutto ciò appare parte essenziale dell’esperienza giuridica che intendiamo storicizzare,

---

<sup>1</sup> Sbriccoli (1986).

<sup>2</sup> Paixão (2019), p. 99.



come è possibile comprenderla nel nostro discorso? Attraverso quali strumenti o fonti è ricavabile?

L'esigenza di cui parliamo pone, dunque, un problema di metodo su come fare storia del diritto. Questa, del resto, è una disciplina a statuto epistemologico aperto, che necessariamente colloca la riflessione sul diritto all'incrocio tra più saperi; la domanda sul metodo è in qualche misura un momento costitutivo del campo di azione della storia giuridica. Nel seguito non intendo soffermarmi sui tali aspetti e tanto meno indagare le molteplici prospettive interdisciplinari che la questione apre<sup>3</sup>. Qui vorrei solo evocarla per soffermarmi su una soglia, quella che riguarda la letteratura vista dalla prospettiva giuridica.

Diritto e letteratura compongono una coppia euristica il cui potenziale è stato indagato e sperimentato già in numerosi studi<sup>4</sup>. Anche dal versante della teoria letteraria è stato evidenziato come, seppure la letteratura consista solo in «usi non strumentali del linguaggio»<sup>5</sup>, attraverso l'interazione con il lettore – o, per dirla con Benjamin, attraverso la ricerca del «contenuto di verità»<sup>6</sup> –, essa trovi una ragion d'essere proprio «nell'incremento delle nostre competenze sociali»<sup>7</sup>.

Nel seguito vorrei svolgere qualche verifica sulla specifica rilevanza della letteratura come possibile “fonte” per il nostro problema. Prenderò in esame due ambiti tematici. Il primo riguarda la dimensione che potremmo chiamare del “diritto in azione” e implica il considerare spe-

---

<sup>3</sup> A tale proposito si permetta di rinviare a quanto osservato in Meccarelli (2019) e (2017).

<sup>4</sup> Fra la ricchissima bibliografia in materia, la voce enciclopedica di Weisberg (1993) continua a costituire un punto di riferimento. Si vedano, inoltre, più di recente Mittica (2014); il Dossier pubblicato in *Clio@Themis* 2014, *Droit et littérature: quels apports pour l'histoire du droit?*; Vormbaum (2016); Roselli (2018) e (2020); Lacchè (2019).

<sup>5</sup> Barengi (2020), p. 18.

<sup>6</sup> Benjamin (2014), p. 164.

<sup>7</sup> Barengi (2020), p. 119. Nella prospettiva persuasivamente illustrata da Barengi (vedi in particolare pp. 113-120) la funzione strumentale della letteratura emerge dal ri-uso che ne viene fatto, poiché il testo letterario offre spazio all'emersione di «livelli di realtà precedentemente ignorati o negletti» (p. 115).

colarmente due angolazioni, quella del diritto visto dalla letteratura e quella del diritto nella costruzione del discorso letterario. Il secondo è invece riferito al problema della “rilevanza del tempo nel diritto”.

## 2. *Il diritto in azione visto dalla letteratura*

Scoprire un problema giuridico o un istituto giuridico, operare all’interno di un ordito narrativo, che guarda alla complessità e pensato senza una finalità immediatamente orientata alla regolazione dei fenomeni sociali – come accade invece per ogni discorso giuridico – offre la grande opportunità di un cambiamento di punto di vista. Il problema giuridico non è qui considerato nella sua autonomia, ma scaturisce dalla sua combinazione con la vicenda narrata, dall’ordito di una storia (e non, dunque, da una speculazione ermeneutica). Da giuristi il nostro sguardo sul diritto diventa la conseguenza di una presa di distanza, deriva da uno straniamento<sup>8</sup>, che ci mette di fronte al diritto in azione.

Nella messa in azione del fenomeno giuridico attraverso testi ‘letterari’, si può cogliere, meglio disvelata, la sua storicità<sup>9</sup> e dunque la sua attinenza ai fenomeni sociali; è un profilo che rimane in larga parte nascosto, quando ci affidiamo alla sola analisi fatta con la lente del giurista (la quale, talvolta, tende ad essere più sensibile ai problemi attinenti alla funzione, che a quelli di effettività del diritto).

Quanto affermiamo lo si coglie anche considerando quel secondo punto di vista segnalato sopra, che consiste nell’osservare l’“uso” del diritto nella costruzione del discorso letterario. Se il discorso letterario punta a comprendere o ad alimentare le architetture invisibili che reggono la convivenza civile, il diritto può fungere da strumento per svolgere quel discorso; il problema giuridico si offre allora come strumento per disvelare una certa realtà sociale: lo “stato del diritto” diventa qui un indicatore dello “stato delle cose”.

---

<sup>8</sup> Ginzburg (2019), pp. 15-40.

<sup>9</sup> Grossi (2006), pp. 97-124 e (2020), pp. 78-99.

### 2.1. *Un esempio: La Chartreuse de Parme*

Il celebre romanzo *La Chartreuse de Parme* che Henri Beyle/Stendhal ha pubblicato nel 1839<sup>10</sup> mi pare un buon esempio di quanto sto affermando. L'Autore, la cui opera può essere ben letta come un tentativo di proporre una storia del tempo presente<sup>11</sup>, colloca la complessa vicenda in Italia tra la fine dell'esperienza napoleonica e i primi anni Trenta dell'Ottocento e dunque in un quadro storico di doppia transizione tra l'Antico Regime, l'esperienza napoleonica e la Restaurazione. La trama, che ruota intorno alla vicenda esistenziale del protagonista Fabrizio del Dongo, è ricca di intrecci e si presta a molteplici letture<sup>12</sup>. Quella che qui più interessa svolgere riguarda l'atteggiamento che i personaggi hanno rispetto alla dimensione normativa che regola i rapporti sociali. L'esito delle aspirazioni e dei progetti dei singoli personaggi – in fondo possiamo anche sostenere che un problema comune degli attori principali di questo romanzo, è dare forma ad un progetto di vita – dipende molto dal loro atteggiamento di fronte alle norme.

Possiamo in effetti osservare come i diversi personaggi vengano caratterizzati proprio a partire dal loro rapporto con le regole date. Il diritto qui funge da strumento per costruire l'intreccio narrativo del romanzo, ma, proprio per questo, contemporaneamente, il romanzo si trasforma in un'occasione per riflettere sul diritto, sul senso delle regole, di quelle vecchie e ancora in vigore e di quelle nuove ancora da definire. Scorrendo le pagine de *La Chartreuse* ecco entrambe le prospettive, che abbiamo evocato sopra, dischiudersi ai nostri occhi. Esse ci parlano di un crepuscolo delle regole, ci mostrano l'emergente problematicità di uno iato tra valori

---

<sup>10</sup> Qui si consulta l'edizione parigina del 1839 edita da Ambroise Dupont e la versione in italiano tradotta da Ferdinando Martini con introduzione di Attilio Scarpellini, pubblicata per i tipi dell'editore Newton Compton nel 2010.

<sup>11</sup> Mariette (2017).

<sup>12</sup> Fra i contributi più recenti si veda Tritter (2015). Il romanzo è ben rappresentativo della poetica più in generale riconoscibile nelle opere di Stendhal. Anche in questo caso ci limitiamo a segnalare solo alcuni studi recenti: Crouzet (2015); Corredor (2016); Vanoosthuyse (2017); Ascari (2018).

emergenti nella società e quelli presupposti dal diritto, a partire dal problema della libertà. Vi è, da un lato, l'anelito quasi anomico alla libertà che non può essere soddisfatto – così evidente nel protagonista Fabrizio (o in altri personaggi minori, come il rivoluzionario Ferrante Palla) – e dall'altro l'opzione per una rassegnazione malinconica (si pensi a Clelia Conti o per certi aspetti alla stessa Duchessa Gina), o di un disincanto nei confronti di una libertà intuita, ma realisticamente non immaginabile senza regole (qui giganteggia la figura del Conte Mosca).

*La Certosa di Parma* è, in fondo, un libro che riflette sul valore socializzante del diritto, o per dirla con altre parole, sul problema del diritto come possibile strumento di costruzione della coesione sociale e di sostegno delle ragioni dell'interesse a coesistere. Non possiamo riassumere qui le numerose vicende narrate nel romanzo; si pensi, solo per accennare ad alcune, alle vicissitudini di Fabrizio, dall'abbandono della casa paterna per aderire alle fila dell'esercito napoleonico, al suo complicato rientro, alla scelta di farsi monsignore e a tutti i risvolti legati all'omicidio per legittima difesa, alla fuga che ne è seguita, al processo e alla carcerazione, alla sua relazione con Clelia; stesso discorso si potrebbe fare per le scelte di vita, i modi per tessere le relazioni sociali della Contessa Gina poi Duchessa di Sanseverina, o per le fini strategiche del Conte Mosca per tenere insieme le sue ambizioni politiche (in un certo senso anche l'impegno civile) e le sue aspirazioni esistenziali. Ebbene, tali vicende, nel far risaltare insieme la irrinunciabilità e la inadeguatezza delle regole che organizzano la convivenza tra consociati, ci parlano di un disaccordo essenziale: un disaccordo sul diritto. Invece di fungere da fattore della coesione sociale, esso divide. La conservazione del suo valore socializzante – forse questo può essere il monito che si ricava dalla lettura del romanzo – ha bisogno di verifiche e messe a punto continue, che permettano di rinnovare la comune percezione della sua giustizia; dove questo presupposto viene a mancare il diritto entra in crisi.

Ciò si può apprezzare anche concentrando l'attenzione sugli aspetti giuridici evocati nel romanzo proprio in relazione al problema della giustizia. In una fase centrale della vicenda Fabrizio viene sottoposto ad un processo pe-

nale; su quel processo i punti di vista dei nostri personaggi si differenziano: il Principe Ernesto IV è pronto ad esercitare le sue prerogative riguardo alla esecuzione della pena; la Duchessa di Sanseverina avverte l'ingiustizia di quella decisione e pone in atto una strategia per sottrarre Fabrizio alle conseguenze di quel processo; il Conte Mosca dà alla rivendicazione della Duchessa il formato giuridico che ritiene. Ciascuno di questi personaggi è mosso da ragioni e impulsi individuali; dal punto di vista narrativo a interessare l'Autore è stata probabilmente la possibilità di usare il gioco di emozioni e sentimenti che il processo mette in moto. Tuttavia è possibile anche soffermarsi sulla dinamica giuridica richiamata dalla situazione o presupposta dagli attori nel loro confronto interpersonale.

Forse può essere utile ricordare brevemente i fatti. Fabrizio viene processato per aver ucciso Giletti; questi lo aveva aggredito in preda ad un raptus di gelosia, per la relazione amorosa che Fabrizio aveva con sua moglie Marietta. Fabrizio aveva agito per legittima difesa, ma nel processo svoltosi in contumacia, la scusante non viene riconosciuta e viene condannato a venti anni di carcere. La Duchessa, in un drammatico colloquio con il Principe (che ne subisce il fascino) lo mette di fronte ad una scelta: se non dichiara per iscritto di non voler dare esecuzione alla sentenza, la Duchessa è pronta ad abbandonare Parma. Ella pretende che la dichiarazione includa anche la specificazione che «cette procédures injustes n'aura aucune suite à l'avenir»<sup>13</sup>. Il Conte Mosca (l'amante, perdutoamente innamorato, della Duchessa, ma anche Ministro della polizia), chiamato a stendere il testo della dichiarazione che poi il Principe dovrà firmare, ometterà il riferimento alla iniquità della sentenza e al fatto che il processo non potrà essere ripreso in futuro. «Il suffit, se dit le Comte, que promette de ne point signer la sentence»<sup>14</sup>; eppure l'omissione consentirà al Principe di disattendere l'impegno preso e perseguire di nuovo Fabrizio, una volta che sarà tornato a Parma dopo la latitanza.

Sono evidenti, dicevo, gli interessi personali che muovono le scelte dei diversi personaggi, ma concentriamoci sulle regole giuridiche retrostanti,

---

<sup>13</sup> Stendhal (1839), vol. II, chap. XIV, p. 14.

<sup>14</sup> Stendhal (1839), vol. II, chap. XIV, p. 15.

che permettono il gioco delle parti. Il punto giuridicamente decisivo dell'ultimatum è proprio il riferimento alla iniquità della sentenza. Il Conte Mosca, da giurista, spiega che «il n'avait pu faire signer une absurdité par son prince, qui il avait fallu des lettres des grâce»; per tale ragione omette di scrivere «le mot *procédure injuste*, le seul qui liât le souverain»<sup>15</sup>.

Il problema giuridico a cui allude il Mosca, secondo me, non riguarda tanto il fatto che una decisione di un tribunale possa essere riconosciuta ingiusta dal Principe; al contrario Egli è proprio tenuto ad esercitare il suo potere in armonia con il parametro dell'*aequitas*. Il problema riguarda lo strumento giuridico con cui esercitare questo compito, cioè il potere di grazia, che infatti il Conte Mosca richiama. L'altro problema grave è poi il fatto che il Principe dichiari ingiusta la procedura, cioè l'insieme di regole in base alle quali si esercitava la giustizia. Sullo sfondo è noto come ci fosse proprio la questione del superamento di quelle regole, proposto dalle ideologie di stampo illuministico e liberale e osteggiato da quelle della Restaurazione. Il quadro politico, per altro, favoriva il persistere di figure giuridiche fondamentali dell'Antico Regime. Solo limitandoci alla questione del processo ingiusto qui discusso oltre all'*aequitas*, alla grazia a cui ho accennato, si avverte, sullo sfondo, la presenza di dispositivi come l'*arbitrium iudicis* e l'*inquisitio*; nella complicata vicenda della carcerazione di Fabrizio emergono anche riferimenti al problema della rilevanza dello *status* nell'esecuzione della sentenza o all'effetto infamante della pena, giusto per aggiungere altri due esempi.

Anche qui accontentiamoci di brevi cenni per evidenziare come in fondo è la concezione del *facere iustitiam* tipica della plurisecolare esperienza e cultura di *ius commune* ad essere presupposta dagli attori che animano questa scena. Non a caso, agli occhi del giurista Conte Mosca, le rivendicazioni della Duchessa Sanseverina rischiano di varcare «une limite que l'on ne doit jamais franchir»<sup>16</sup>. Le nuove regole però stentano ad emergere e a mostrare effettività, cioè capacità di incidere nella organizzazione delle re-

---

<sup>15</sup> Stendhal (1839), vol. II, chap. XVI, pp. 71-72 e 83.

<sup>16</sup> Stendhal (1839), vol. II, chap. XVI, p. 83.

lazioni sociali. Lo scetticismo con cui il Conte Mosca guarderà ai nuovi giudici («ce gens sont toujours les mêmes, se dit-il»<sup>17</sup>) che poi nel seguito della vicenda, morto Ernesto IV, assolveranno definitivamente Fabrizio, sembra confermarlo.

Nel mettere in scena la schermaglia di tattiche, strategie e sentimenti tra il principe Ernesto IV, la Duchessa Sanseverina e il Conte Mosca, Stendhal fa, dunque, emergere il problema di un “disaccordo” sulle regole fondamentali del fare giustizia. *La Chartreuse* restituisce il senso di un equilibrio crepuscolare su cui poggiano le istituzioni giuridiche in quel tempo storico. I dispositivi giuridici di Antico Regime, forti della loro plurisecolare resilienza, sono ancora, in fondo, il punto di tenuta; costituiscono il nucleo normativo a partire dal quale è possibile articolare una dialettica di relazioni tra i personaggi del romanzo. È un mondo giuridico irrinunciabile, che però è al contempo anche insostenibile. Qui sta il dramma di un romanzo ma anche di un tempo storico.

## 2.2. *Diritto e letteratura tra storicizzazione del passato e oggettivazione del presente*

Avremmo forse potuto indugiare sulle pagine de *La Chartreuse* trovando ancora altri riscontri su quanto emerge dall’analisi dell’episodio del processo a Fabrizio. Quanto abbiamo fin ora osservato, tuttavia, appare sufficiente per individuare qualche punto di sintesi circa il rilievo della letteratura nel fare storia del diritto. L’opportunità euristica offerta dall’interazione tra diritto e letteratura mi pare risieda soprattutto in un effetto emancipatorio. Affidandoci alle categorie della teoria generale tendiamo a pensare la fenomenologia del diritto a partire da due momenti separati: quello della produzione del diritto e quello della sua applicazione. È un atteggiamento che deriva dalla nostra formazione basata sul sa-

---

<sup>17</sup>Stendhal (1839), vol. II, chap. XXV, p. 364. «Une singulière difficulté s’éleva pour le procès de Fabrice: les juges voulaient l’acquitter per acclamation, et dès la première séance. Le Comte eut besoin d’employer la menace pour que le procès durât au moins huit jours, et que les juges se donnassent la peine d’entendre tous les témoins».

pere dogmatico e che difficilmente consente di pensare la dinamica del diritto come “diritto in azione”, cioè come un “diritto vivente” e, invece, la concepisce dicotomicamente o come momento della produzione o come momento della applicazione del diritto. La letteratura, invece, sembra poter favorire un affrancamento da tale impostazione; aprendo una finestra proprio sul diritto in azione, sollecita il giurista a qualche ripensamento, gli offre un terreno nuovo sul quale svolgere quel momento ermeneutico che produce la sua scienza sul diritto. È un terreno che riconduce il giurista a includere la diagnosi conoscitiva del sociale<sup>18</sup> tra le attività utili a dare forma alle categorie che descrivono e definiscono il diritto.

Rispetto alla storia del diritto ciò ha l'effetto di restituire la prospettiva di senso (oltre che suggerire delle interessanti piste di ricerca) di trasformazioni e persistenze. Sotto questo aspetto la letteratura si propone come una fonte che a pieno titolo contribuisce al compito di storicizzare l'esperienza giuridica corrispondente alle vicende narrate. Contribuisce al nostro compito, dunque, in modo “diretto”. Non importa qui stabilire se l'autore di un'opera letteraria scriva con tal scopo, o se questa è solo una conseguenza di un modo con cui ci appropriamo della creazione letteraria. Ciò che conta è che, grazie alla «strategia di tematizzazione»<sup>19</sup> con cui possiamo interrogare un testo letterario, si arricchisce la base di fonti per svolgere la storia del diritto come sapere critico<sup>20</sup> e, in tal modo, si rende possibile “oggettivare il presente” attraverso una storicizzazione del passato.

---

<sup>18</sup> È quel tipo di attività che la svolta del moderno ha escluso dal quadro di riferimento del giurista. Cfr. Grossi (1973), p. 209.

<sup>19</sup> Costa (2019), p. 12.

<sup>20</sup> Hespanha (2012), pp. 13-27; Grossi (2006), pp. 3-96. Con riferimento alle scienze storiche Ginzburg (2019), pp. 203-226.



### 3. *Letteratura e rilevanza giuridica del tempo*

C'è però un ulteriore livello che la letteratura permette di considerare tra le basi pre-giuridiche di senso, che non consiste tanto nel mettere il diritto in azione e mostrarlo nel quadro del suo contesto, per tematizzare il valore socializzante del diritto, quanto piuttosto nell'evidenziare problemi e atteggiamenti presupposti dai processi di costruzione del diritto. Si tratta di problemi e atteggiamenti che, per il nostro compito di storici del diritto, contribuiscono in modo "indiretto" ad una comprensione delle forme che il diritto assume in una determinata fase storica; ciò però non li rende meno rilevanti.

Se fino a questo punto la prospettiva analizzata ha preso in considerazione, attraverso la letteratura, il problema della storia in rapporto al diritto, quella che si intende percorrere ora insiste piuttosto sul problema del tempo in rapporto al diritto. Non parlo qui del tempo come "misura" dei mutamenti del diritto dall'esterno, cioè del tempo come sequenza cronologica in cui si colloca il diritto. Mi interessa invece il tempo come dispositivo che attribuisce forme e contenuti al diritto. Visto da tale versante il tempo è un elemento interno alla dimensione giuridica che intendiamo studiare. Si tratta di un tempo di tipo "ascrittivo"<sup>21</sup>, che determina la "condizione" del diritto. Il tempo che segna un regime di permanenza può dare forma al diritto (si pensi alla consuetudine, all'abrogazione o al potere costituente); ma anche un tempo "impermanente" (si pensi all'emergenza o alla transizione; gli scenari di mutamento giuridico sono spesso collegati con queste condizioni temporali) può avere un effetto attributivo sul diritto.

#### 3.1. *Il senso giuridico della transizione visto attraverso la letteratura*

##### 3.1.1. *Di nuovo in merito a La Chartreuse de Parme*

Il romanzo che abbiamo fin ora considerato fornisce qualche apertura anche su questo tipo di prospettiva. La vicenda, infatti, come già osservato

---

<sup>21</sup> Si permetta il rinvio a Meccarelli (2018), pp. 18-25; Meccarelli/Solla Sastre (2016). Sul rapporto tra tempo e diritto si veda anche Bertone (2004).

si colloca in un tempo di transizione, alla fine dell'esperienza napoleonica, quando l'affermazione del nuovo sull'antico non è più un risultato certo («il s'agissait alors pour l'Italie d'être ou de n'être pas»<sup>22</sup>); il dopo a sua volta però non è il mero ristabilimento del tempo antico. In verità è proprio l'impermanenza la condizione caratterizzante il tempo storico della vicenda narrata.

Questo nodo ancora irrisolto sul progetto di futuro, che si riflette sulla percezione del presente e sullo sguardo verso il passato, viene bene reso attraverso i personaggi del romanzo. Alcuni, a partire dal protagonista, si lasciano coinvolgere romanticamente<sup>23</sup> dalla promessa di una rifondazione della società sugli ideali di libertà e giustizia e fraternità e su quel fragile progetto per “la felicità del maggior numero”. Ce ne sono altri, come il Conte Mosca, che, invece, pur stanchi di una realtà giuridica non al passo con le evoluzioni sociali e politiche, esprimono disincanto nei confronti delle esperienze rivoluzionarie («il faut cent ans à ce pays pour que la république n'y soit pas une absurdité», commenta a proposito della rivolta fallita a Parma<sup>24</sup>).

Più che la valutazione sugli esiti della modernizzazione rivoluzionaria nell'Italia del primo Ottocento – che certo si propone come un tema forte nelle pagine de *La Chartreuse* – o la presa di distanza dagli ideali rivoluzionari e dall'annuncio di futuro di cui pretendevano di essere portatori – altro problema rappresentato nel romanzo – ci interessa qui sottolineare un ulteriore aspetto che Stendhal sottopone alla nostra attenzione: la convivenza, il confronto e lo scontro tra diverse percezioni del “regime di storicità”, cioè di quella sintesi del rapporto tra passato, presente e futuro, su cui si basa la convivenza civile<sup>25</sup>. Il disaccordo sul diritto di cui abbiamo sopra parlato sottende, in effetti, un disallineamento (o se vogliamo una moltiplicazione) dei punti di vista sul tempo storico.

---

<sup>22</sup> Stendhal (1839), vol. I, chap. VI, p. 163. Questa sospensione tra vecchio e nuovo è ricorrente nell'opera di Stendhal. Cfr. Levi (1990); Lacchè (2002).

<sup>23</sup> Crouzet (1982); Corredor (2016).

<sup>24</sup> Stendhal (1839), vol. II, chap. XXIII, pp. 300-301.

<sup>25</sup> Hartog (2015).

Per tali ragioni, dal punto di vista metodologico che ci interessa qui considerare, questo tipo di narrazione permette di guadagnare un'angolazione originale per osservare il diritto in una fase di transizione e per studiare la storia di un mutamento giuridico.

Vorrei ora prendere in considerazione un secondo esempio spostandomi su un'altra fase storica, per verificare questa linea interpretativa. Penso a *L'Orologio* di Carlo Levi.

### 3.1.2. *L'Orologio di Carlo Levi*

Prima di procedere, può essere utile constatare come Levi sia stato attento lettore di Stendhal. È sua la Prefazione alla traduzione italiana, pubblicata nel 1960, delle memorie di viaggio *Rome, Naples et Florence* (1826); è suo lo scritto ispirato da percezioni stendhaliane, *Sostanza e accidente*, sempre del Sessanta, poi raccolto nel volume *Roma fuggitiva*<sup>26</sup>. Egli è colpito dall'attualità «di quelle sue folgoranti considerazioni» sull'Italia, «patria sua e nostra di uomini veri e vivi e di governi anacronistici», su quel «mondo di restaurazione», che Levi vede ancora occupare la scena nel tempo presente<sup>27</sup>. Convinto che il ritratto dell'Italia proposto da Beyle «non ha perduto, oggi, né il suo colore, né le sue verità, ché anzi, riletto ora, si arricchisce talvolta di un senso e di un riferimento attuale e non soltanto retrospettivo»<sup>28</sup>, Levi trasmette nei suoi scritti, a sua volta, l'idea di una sospensione transizionale e di una moltiplicazione dei regimi di storicità, come chiave di lettura della fase in cui vive.

*L'Orologio* è ambientato nel dicembre del 1945, cioè nella fase immediatamente successiva alla fine della seconda guerra mondiale, quando in Italia si è aperta un'inedita opportunità per la democrazia. Anche questo è un tempo di transizione che segna il diritto a partire da una compresen-

---

<sup>26</sup> Levi (1990) e (2002).

<sup>27</sup> Levi (2002), pp. 105-106. Cfr. Camilletti (2015), pp. 31-32.

<sup>28</sup> Levi (1990), pp. IX-X. In Stendhal ritrova perfino l'intuizione circa la «contrapposizione dei gruppi di governo e di dominio con la vita che vi si svolge sotto, tanto inesistenti e arretrati i primi quanto ricca di energia e di valore la seconda» (p. XI).

za dei tempi<sup>29</sup>. Si tratta di una lettura retrospettiva di un passato prossimo (il romanzo viene scritto nel 1950), che si è concluso ma, nonostante, è ancora in atto. La storia qui narrata ci si offre come un'appassionata e preoccupata testimonianza di una divisione emergente tra le forze politiche antifasciste. La vicenda si svolge nei giorni della crisi del governo di Ferruccio Parri. Sono giorni decisivi, che segneranno un cambio di equilibrio e apriranno la stagione del primato della Democrazia Cristiana guidata da Alcide De Gasperi.

Il volume ci racconta soprattutto della presa di coscienza di questa nuova fase, scegliendo come punto di vista narrante quello di un direttore di giornale<sup>30</sup>, che viene dalle fila dell'antifascismo. A farsi strada, fino a costituire il nucleo centrale delle battute conclusive del volume, è l'idea che la «restaurazione dello Stato» resti l'unica via che possa aprire realisticamente le porte al nuovo<sup>31</sup>. Essa però implica accettare l'archiviazione di molti sogni e progetti coltivati nelle fila antifasciste durante la Resistenza; ciò equivale alla presa di coscienza di «un'Italia in cui si ha più il senso della continuità Risorgimento-fascismo-democrazia, che non quella della discontinuità, del fascismo come parentesi»<sup>32</sup>. Nelle riflessioni che

---

<sup>29</sup> Cau (2018), pp. 147-168; Bernardini/Cau/D'Ottavio (2017). Con riguardo a *L'Orologio* si veda Faleschini Lerner (2015), p. 107.

<sup>30</sup> L'Io narrante in Levi, come ricorda Marmo (2005), p. 23, è «sempre capace di riferirsi all'oggetto e di includerlo nella costruzione del racconto e della rappresentazione».

<sup>31</sup> Nel viaggio di ritorno da Napoli a Roma il nostro Direttore di giornale condivide il viaggio con due Ministri del governo dimissionario. Essi, ci riferisce il protagonista con atteggiamento tra la sorpresa e il disincanto, non sono preoccupati della crisi di governo: «pareva che entrambi già sapessero perfettamente come si sarebbe risolta [...] non c'era ora che un problema: restaurare l'autorità dello Stato. Bisognava liberarsi di certi residui anacronistici della Resistenza [...]. Serbare l'unità a tutti i costi per realizzare quella necessaria *Restaurazione*.... [...] La crisi poteva essere utile: un buon *passo sulla via della normalità*: non importava se, come era evidente, ciascuno intendesse, con questo, cose diverse: l'espressione era la stessa, pareva, quello che conta, identica» (p. 351, miei i corsivi). Il problema dello Stato nel pensiero di Levi è anche un problema di prospettiva; come ha messo in evidenza Spinazzola (2007), pp. 69-98, in partic. p. 97 e riguarda non solo lo statalismo fascista, ma anche quello liberale e socialista.

<sup>32</sup> Fofi (2005), p. 66.

agitano i pensieri dei personaggi del libro si coglie ancora l'entusiasmo per una stagione nuova, l'idea di un orizzonte di possibilità per un cambio; ma allo stesso tempo esse trasmettono un senso di cupa preoccupazione per la battuta di arresto nell'attuazione del progetto che era emerso da Comitato di liberazione nazionale (o la Resistenza ha «uno sviluppo nei fatti e rinnova la struttura del paese» oppure è destinata a restare «un'esperienza morale senza frutti visibili», un mero ricordo «rinnegato come attiva realtà»)<sup>33</sup>. Il protagonista osserva lo svolgersi dei fatti politici e, contemporaneamente, la società italiana dell'immediato dopo-guerra, vitale e vulnerabile, mossa da speranze possibili e frenata da impedimenti irrisolti. *L'Orologio*, non diversamente dagli altri scritti di Carlo Levi<sup>34</sup>, si costruisce su queste due preoccupazioni principali: la politica e la società.

Centrale – sia da un punto di vista del procedere della narrazione, che del problema di fondo che sta alla base della vicenda – appare la consapevolezza del tempo irripetibile e privilegiato del realizzarsi di una svolta storica. Di questo tempo, che si caratterizza per la sua «infinita contemporaneità»<sup>35</sup>, il romanzo – anche grazie all'espedito narrativo dell'io narrante, che osserva e descrive la realtà nel suo percorrere le vie della città o nel viaggio<sup>36</sup> – ricrea soprattutto la condizione di *sospensione* (ben evidente nelle parole del protagonista in partenza per Napoli che definisce Roma, cioè il luogo di accadimento della vicenda, «tempo non tempo, luogo non luogo»<sup>37</sup>), la constatazione di un irreversibile

---

<sup>33</sup> Levi (2015), p. 56. Poi ancora: «da diagnosi [in relazione alla crisi del Governo Parri] era dura e esatta: ritorno di un vecchio mondo, tentativo di annullare tutto quello che era stato fatto e, infine, la grande parola: colpo di stato» p. 170. Cfr. Acetosio (2015), pp. V-VI; Marmo (2005), pp. 24-25; Gasperina Geroni (2014), pp. 238-239; Leogrande (2016).

<sup>34</sup> Qui ritroviamo oltre che la passione politica e per la storia anche quell'interesse, insieme sociologico e antropologico, che pure emerge da altre pagine dell'opera di Levi. Si vedano a questo proposito Guagnini (2014); Marmo (2005); Leogrande (2016), p. 477.

<sup>35</sup> Levi (2016), p. XVI. Si veda anche Longo (2011), p. 44 e p. 60; Gasperina Geroni (2014), p. 244; Faleschini Lerner (2015), pp. 110-111; Ferroni (2002), p. XV.

<sup>36</sup> Camilletti (2015); Ferroni (2002), pp. XV-XVI.

<sup>37</sup> Levi (2015), p. 280. Cfr. Petriagnani (2016).

processo di *mise en forme* di una fase di transizione<sup>38</sup>.

In tutto ciò l'attenzione che questo romanzo rivolge al diritto sembra essere marginale. Significativo, però, è che il diritto entri nel gioco narrativo, proprio quando bisogna dare sostanza alla percezione della transizione. Ad esempio, nel mutevole scenario degli equilibri politici, uno dei problemi è rappresentato dalle prassi e dagli assetti istituzionali, perché a fronte di fatti che «si svolgevano senza precedenti [...] tutto era impreveduto, e non esistevano organi, né tradizionali né nuovi, la cui esistenza fosse certa e duratura»<sup>39</sup>. La “problematica provvisorietà”, che innerva tutta la vicenda del volume, viene resa evidente proprio in quelle pur limitate riflessioni sul diritto.

Oltre alla questione istituzionale, che in più punti del libro viene richiamata (si pensi alle pagine che raccontano del Ministero degli interni nella notte della crisi di Governo<sup>40</sup>), il problema della impermanenza del diritto caratterizza anche altre due scene in cui la questione giuridica funge da espediente narrativo: quella del sogno premonitore dove la giustizia viene amministrata secondo regole non chiaramente stabilite; quella dell'arrivo del principe del Foro napoletano in Tribunale dove sono, ancora i vecchi rituali a dominare, in modo stridente con l'idea di una nuova società democratica ed egualitaria. La questione del diritto e della sua giustizia – o se vogliamo della ricerca, ancora irrisolta, di un diritto che sia anche strumento di dimensionamento giuridico della domanda di giustizia espressa dalla società – sembra, in questo senso, costituire il perimetro in cui si colloca tutta la problematica vicenda della transizione politica narrata dal romanzo.

---

<sup>38</sup> Sono le stesse impressioni che cogliamo in altri scritti di intellettuali antifascisti, si pensi alle note osservazioni di un giurista come Calamandrei (1947), p. 959: «A dire oggi [...] che in Italia c'è stata (e forse non è finita) una rivoluzione, c'è da farsi maltrattare [...]: perfino alla Costituente, dove la dimostrazione che una rivoluzione è avvenuta è data [...] la parola “rivoluzione” dà un suono falso: ed è regola di buona creanza non pronunciarla»

<sup>39</sup> Levi (2015), p. 160. Miei i corsivi.

<sup>40</sup> Levi (2015), pp. 161-193.

Del resto al nostro Autore, che ricordiamo scrive nel 1950 sui fatti del 1945<sup>41</sup>, non poteva sfuggire che il problema del fare i conti con il passato aveva trovato la sua sistemazione proprio sul terreno giuridico. Penso in particolare alla questione della giustiziabilità del fascismo. Questo problema tipicamente congiunturale, ma assolutamente centrale negli anni dell'immediato dopoguerra per immaginare (e realizzare) il passaggio alla democrazia, viene affrontato in Italia nel segno di un repentino cambio di approccio.

La vicenda è nota<sup>42</sup>, ma forse può tornare utile richiamare qui qualche aspetto. Nel biennio compreso tra il 1943 e il 1945 vengono introdotti provvedimenti che prevedono sanzioni contro il fascismo<sup>43</sup> e contemporaneamente provvedimenti di amnistia a favore di reati commessi con motivazione politica di carattere antifascista<sup>44</sup>; la linea scelta per fare i conti con il passato della dittatura, è, dunque, quella di dare forma ad un «atto di giustizia riparatoria di cui la società è debitrice» verso coloro che hanno infranto la legge «per contrastare la tirannia fascista»<sup>45</sup>. Nel 1946 questa linea di politica del diritto conosce una inversione di tendenza: con un nuovo provvedimento di amnistia<sup>46</sup> vengono neutralizzati gli effetti delle norme repressive antifasciste. Partendo dalla constatazione che «col passaggio dalla Monarchia alla Repubblica si è aperto un periodo nuovo nella vita dello Stato italiano unitario» il Ministro della Giustizia Palmiro Togliatti – lo stesso che nel 1945 aveva sostenuto la linea di una giustizia che sanzionasse il fascismo – spiegava ora che occorreva dare un segno di «pacificazione e riconciliazione di tutti i buoni italiani», che includesse

---

<sup>41</sup> Leogrande (2016), p. 476.

<sup>42</sup> Per una bibliografia si vedano da ultimi i recenti volumi: Caroli (2020); Focardi/Nubola (2016); Bernardini/Cau/D'Ottavio (2017); Bolzon/Verardo (2018).

<sup>43</sup> Si pensi alla l. 28 dicembre 1943 n. 29/B e al decreto luogotenenziale 27 luglio 1944 n. 159, 26 aprile 1945 n. 195, decreto luogotenenziale 22 aprile 1945 n. 142, 26 aprile 1945 n. 149.

<sup>44</sup> Regio decreto 5 aprile 1944 n. 96 e regio decreto 17 novembre 1945 n. 719.

<sup>45</sup> Togliatti (1945), p. 472. Il concetto viene ribadito in Togliatti (1946b).

<sup>46</sup> Decreto presidenziale 22 giugno 1946 n. 4.

anche coloro che avevano sostenuto il fascismo<sup>47</sup>. Ad avviso del Ministro Togliatti con questi provvedimenti si trattava, insomma, di accompagnare un processo di transizione alla democrazia. È una linea che interessa anche la questione delle epurazioni di funzionari fascisti dagli apparati delle istituzioni<sup>48</sup>. Questa nuova politica della pacificazione nazionale è ben distante dall'altra che si era prospettata all'inizio della transizione.

Il cambio di approccio riguardo la giustiziabilità del fascismo, di cui si dà conto espressamente nella Relazione ministeriale che accompagna l'Amnistia del 1946, viene giustificato con il profilarsi del nuovo quadro politico; quello emerso dopo il Referendum a favore della Repubblica e maturato proprio a seguito della fine del Governo Parri e dell'avvio della stagione dei governi De Gasperi.

È esattamente il mutamento di quadro politico che fa da sfondo al romanzo di Carlo Levi di cui stiamo parlando. Ciò va sottolineato poiché le preoccupazioni per il futuro, che Levi esprime attraverso i suoi personaggi di fronte all'aprirsi della nuova fase, sembrano caricarsi anche della consapevolezza di conoscere già gli sviluppi che questa avrebbe avuto.

Dal punto di vista metodologico, dobbiamo registrare il dato di una circolarità tra la pienezza di fattori sociali e politici (e il loro inestricabile intreccio) che la letteratura riesce a restituire attraverso le sue narrazioni e i fatti giuridici che vogliamo comprendere. E ciò appare quanto più interessante se consideriamo la portata attributiva di questo tempo transizionale; le scelte giuridiche assunte per corrispondere alla fase di impermanenza, producono, infatti, effetti nel lungo periodo.

Con la storia possiamo ricostruire questi effetti strutturali delle transizioni<sup>49</sup>, ma in questa sede, più che seguire il percorso giuridico, appare più interessante soffermarci su un profilo ulteriore, che mostra la rilevanza del discorso letterario per comprendere il carattere ascrivivo del tempo. Mi riferisco al problema della memoria.

---

<sup>47</sup> Togliatti (1946a).

<sup>48</sup> Melis (2003), pp. 17-52; Galimi (2014); Meniconi (2017); Neppi Modona (2017).

<sup>49</sup> Si permetta a questo proposito di rinviare a Paixão/Meccarelli (2021).



### 3.2. *La transizione e l'esercizio della memoria*

Torniamo, dunque, per un momento ancora, alle pagine del romanzo di Levi. Il problema della memoria, inteso come problema di recupero del passato per il presente, appare centrale.

L'ordito narrativo è costruito in modo che il problema della transizione sia 'contenuto' in quello della memoria<sup>50</sup>. Il romanzo si apre e si chiude, infatti, con la vicenda dei due orologi da tasca. Non sono due orologi qualsiasi. Il primo, di cui si parla proprio in apertura, veicola il ricordo del padre del protagonista; gli è stato ceduto dal padre come dono nel giorno della sua laurea. Il secondo orologio (che è uguale al primo) compare alla fine della storia; anche questo è un dono che il protagonista riceve, questa volta dall'amato zio Luca, sul letto di morte. I due orologi, dunque, prima che a misurare il tempo, servono a ricordare; come se il tempo, per orientarsi, abbia bisogno della base di una memoria.

La vicenda del romanzo sta dentro questi due momenti: la rottura irrimediabile del primo orologio apre il racconto e il dono del secondo lo conclude. L'unica scena che segue a quest'ultimo dono, e anche ciò mi pare significativo, è quella del viaggio di ritorno da Napoli a Roma, dove il protagonista assiste al dialogo tra i due Ministri. Essi discutono il possibile futuro scenario che si può aprire dopo la crisi del Governo Parri; quasi a suggerire, che nella complessa transizione, la linea del tempo tenda a ricomporsi, pur nella discontinuità degli eventi e seppure con una sintesi nuova e tante incognite a partire, come si accennava, dalla accettazione di una prospettiva di superamento della originaria unità di intenti dei partiti antifascisti<sup>51</sup>.

Soffermiamoci ora, seppur brevemente, a riflettere sull'episodio della rottura del primo orologio. Questa è chiaramente l'evidenza di un tempo

---

<sup>50</sup> La rilevanza della memoria è, del resto, un tratto che si può rinvenire più ampiamente nella poetica di Carlo Levi. La memoria è il dispositivo che permette di venire a capo della compresenza dei tempi. Si veda a questo proposito quanto osservano Marmo (2011), p. 36; Longo (2011), p. 61; Pagliara (2011), p. 105; Van den Bossche (2011); Gasperina Geroni (2014), pp. 252-254.

<sup>51</sup> Gasperina Geroni (2015), pp. 102-104; Leogrande (2016), pp. 482-482.

interrotto, di una «coscienza fratturata»<sup>52</sup>, dove appunto i piani del passato del presente e del futuro non hanno più un orientamento, non sono più ordinati secondo una sequenza («il tempo dell'orologio è del tutto l'opposto di quel tempo vero che stava dentro e attorno a me»<sup>53</sup>). È un equilibrio che non si può recuperare. Ciò viene confermato anche da due dettagli. La rottura dell'orologio sembra un fatto ineluttabile: il protagonista precisa che l'orologio gli era sfuggito inavvertitamente, ma «più che cadermi di mano fece un salto, come una ranocchia che si buttasse nell'acqua»<sup>54</sup>. Inoltre la rottura non riguarda il meccanismo, che resta intatto, ma l'involucro (il vetro, il quadrante, le lancette e la cassa). La sequenza del tempo, dunque, procedeva; era la possibilità di leggerlo, di trovare una sintonia con esso, che era venuta a mancare.

Molto rilevante per il nostro problema è poi il constatare che la rottura dell'orologio viene in qualche modo annunciata al protagonista da un sogno premonitore, in cui si pone un problema strettamente giuridico. Sofferamoci, seppur brevemente, a riflettere su quelle pagine. La scena del sogno si svolge in un tribunale dove deve giudicarsi della attribuzione dell'orologio; infatti, l'oggetto di cui il protagonista rivendicava il possesso, gli era stato «*sottratto*» (la parola è in corsivo anche nel romanzo). I profili giuridici evocati dal racconto del sogno riguardano aspetti di natura processuale (chi sono i giudici e come giudicano) e altri di natura sostanziale (che cosa decidono i giudici e sulla base di quali principi).

Quanto agli aspetti del primo tipo: l'Aula sede del Tribunale viene descritta come uno spazio nuovo, ancora non completamente arredato, un po' caotico (come un «bagno turco») e anche i giudici sembrano nuovi, in effetti non è nemmeno chiaro quali siano effettivamente («tutti erano giudici», solo alcuni di essi erano togati; «i più erano persone qualunque»; il Presidente era invece impersonato dall'autorevole figura di Benedetto Croce<sup>55</sup>). Dalla confusione di quel luogo, dove il protagonista del libro non riusciva a farsi

---

<sup>52</sup> Acetosio (2015), p. VII; cfr. Camilletti (2015), pp. 35-37.

<sup>53</sup> Levi (2015), p. 13.

<sup>54</sup> Levi (2015), p. 24; Gasperina Geroni (2015), p. 92.

<sup>55</sup> Levi (2015), pp. 20-21.

ascoltare, il sogno passa ad una scena diversa, quella di una camera di consiglio, dove il collegio giudicante prende una forma più definita e, finalmente, ascolta il ricorrente per pronunciarsi sulla sua richiesta. L'istanza del protagonista viene accolta; il tribunale lo riconosce come il legittimo possessore dell'orologio. Deciso questo, resta il problema di riottenere materialmente l'oggetto; il nostro protagonista non riesce subito a trovarlo («non si sapeva dove fosse»), ma poi lo vede: in realtà l'orologio è nella stessa stanza in cui il giudizio è stato pronunciato, ma è contenuto in una sveglia, privo del quadrante e della cassa originali, sostituiti appunto con quelli della sveglia<sup>56</sup>.

Sembra rilevante considerare per quale ragione, nel sogno, i giudici si convincono che l'orologio debba tornare nel possesso del nostro protagonista. Non è tanto il dato della proprietà dell'oggetto a interessare i giudici (il termine "proprietà" non viene nemmeno utilizzato in quelle pagine). L'argomento decisivo è un altro: l'orologio era un dono paterno, incorporava un ricordo. Il protagonista viene riconosciuto legittimo possessore dell'orologio, dunque, perché quell'oggetto garantiva un diritto all'esercizio della memoria. È questo il bene che quella giustizia intendeva proteggere.

Seguendo la nostra linea interpretativa il problema della transizione e della sua giustizia si pone come intimamente collegato al problema della produzione di una memoria del passato. Del resto il problema della memoria torna anche in altre pagine del libro. Si pensi alla riflessione di Matteo, l'operaio che era vissuto in America e poi è tornato in Italia. Anche qui si presenta il dilemma del rapporto tra memoria e oblio. Matteo nella conversazione all'osteria riflette sul diverso rapporto che c'è con il passato, in quel mondo così lontano che lui ha conosciuto; l'elemento distintivo viene individuato nel fatto che in America, contrariamente a

---

<sup>56</sup> «Ecco, il mio orologio era là, attaccato alla sveglia e io giravo quel quadrante fittizio finché lo svitai del tutto, ed ebbi in mano finalmente, la cosa mia. Mancavano il quadrante e la cassa, tutta la parte anteriore dell'orologio: chissà dove erano stati buttati! Ma il meccanismo era intatto e funzionava e io lo tenevo nelle mani, un po' imbarazzato per la mancanza del vetro, con grande allegrezza»: Levi (2015), p. 23.

quanto può accadere in Italia, per guadagnarsi il futuro «bisogna dimenticarsi delle cose di prima»<sup>57</sup>. Significativo è poi notare che il problema della memoria venga ripreso nelle pagine finali del romanzo, quando il protagonista, nel rivedere l'amato Zio oramai spirato, ricorda la morte del padre e torna a riflettere sulla «libertà fatta di cose perdute»<sup>58</sup>. Si tratta di passaggi introspettivi ed esistenziali che caratterizzano la narrazione, ma è difficile considerarli del tutto sciolti dagli altri temi forti del libro che riguardano la società e il suo futuro. Il problema della memoria accomuna, ma direi meglio, “lega” il piano individuale e il piano collettivo<sup>59</sup>. Anche la società italiana che l'Autore osserva e descrive attraverso gli occhi del protagonista del romanzo, si trova nel mezzo di un dilemma sulla gestione del passato, per chiudere davvero la stagione della dittatura e della guerra e compiere la transizione per la democrazia.

### 3.3. *Tempo, memoria, diritto*

Alla luce di questa esemplificazione, chiediamoci ora quale rilevanza possa avere il tema della memoria per una comprensione dell'esperienza giuridica.

Cominciamo con l'osservare che, se con la storia, come si è detto, intendiamo oggettivare il presente, con la memoria compiamo un'operazio-

---

<sup>57</sup> «Per vivere là bisogna dimenticarsi delle cose di prima [...]. È un grande paese, tutto diverso [...]. È diverso perché non si voltano mai indietro, non hanno niente dietro le spalle [...] Qui da noi ogni albero, ogni pietra della strada ha una storia [...]. Laggiù un albero è un albero, una pietra è una pietra [...]. Noi abbiamo sempre le spalle coperte: dalla famiglia, dal paese, dal partito, dalle nostre idee, da quello che è capitato prima; ma lì niente: bisogna far fuoco con la nostra legna. Per star bene bisogna dimenticarsi di tutto, gettar via tutto e ricominciare sempre da capo»: Levi (2015), pp. 228-229.

<sup>58</sup> «Pensavo alla morte di mio padre, lontano da me [...] al senso amaro della libertà che mi aveva colpito al suo annuncio; alla libertà fatta di cose perdute, di legami troncati, di solitudine; quando non si ha più nulla dietro le spalle e nulla ci viene di fuori»: Levi (2015), p. 345.

<sup>59</sup> «La storia si svolge intera in ogni vita individuale. Quando si svolge, naturalmente, poiché può anche fermarsi, e tornare indietro, o girare a vuoto su sé stessa, come una trottola meccanica»: Levi (2015), p. 275.

ne culturale diversa<sup>60</sup>, che consiste nell'ottenere una "soggettivazione del passato". Il fare memoria, infatti, corrisponde ad una forma di narrazione volta a stabilire una relazione tra passato presente e futuro, che si basa su operazioni aperte di ricordo/oblio, per fondare e legittimare il presente<sup>61</sup>. Il rapporto con la memoria ha due livelli: quello del "ricordo attivo", del "canone" (che è funzionale alla costruzione dell'identità soggettiva e collettiva); quello dell' "archivio" (risultato di un dimenticare conservativo; trattiene tracce oltre il ricordo attivo: tra un "non più" e un "non ancora"). C'è uno scambio continuo tra questi livelli: il risultato è la memoria culturale<sup>62</sup>. Per questo la memoria è descrivibile come un palinsesto, cioè come una sovrapposizione di testi che si ricombinano e si risignificano continuamente<sup>63</sup>.

Al contrario della storia che permette di ottenere un punto di vista critico sul passato e dunque sulla realtà, la memoria è una selezione del passato che serve a fondare e legittimare, giustificare il nostro presente. Per questo, quando fare memoria corrisponde ad un esercizio collettivo, esso funge da momento costitutivo della identità di una società. La produzione di una memoria culturale, così come il conflitto intorno ad essa, corrispondono dunque ad un momento politico, volto a stabilire un certo equilibrio interno tra le forze sociali e a dare una certa organizzazione della società. Ciò costituisce un possibile oggetto da storicizzare, in quanto base pre-giuridica di senso che possiamo considerare per comprendere il diritto.

Quanto osserviamo è particolarmente rilevante all'interno di un tempo ascrivibile come la transizione e ciò perché la disputa sulla memoria è un momento di determinazione del regime di storicità. Anche per questo il problema della memoria è anche un indicatore del rapporto che si instaura tra tempo storico e forme che il diritto assume. È evidente, per quanto esso sia un livello sottostante, che le opzioni giuridiche adottate nel tempo di transizione dipendono anche dal problema della memoria.

---

<sup>60</sup> Ricoeur (2000); Ginzburg (2019), pp. 204-206.

<sup>61</sup> Paixão (2019), p. 111; Costa (2018), pp. 45-47.

<sup>62</sup> Assmann (2016).

<sup>63</sup> Paixão (2019), pp. 99-113.

Nella misura in cui il problema della memoria agisce come fattore di certe dinamiche di costruzione della coesione sociale, esso costituisce un dato rilevante per la storia del diritto. Per il nostro compito di storicizzazione del passato può, dunque, risultare prezioso riportare alla luce dinamiche di produzione della memoria collettiva. La letteratura si offre senz'altro come un efficace strumento analitico per accedere a tale ulteriore livello del nostro problema.

Allo stesso tempo occorre però ribadire un punto essenziale: è la capacità di costruire e svolgere un discorso storiografico<sup>64</sup> che ci permette di oggettivare il presente. È questo che rende possibile evitare l'improduttivo senso di smarrimento del Funes di Borges<sup>65</sup>, il quale, a causa della prodigiosa memoria, si è trovato a constatare: «el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido».

### *Bibliografia*

- Acetosio, Mattia (2015), *Dove poesia e verità coincidono*, in Levi, Carlo, *L'Orologio*, Torino, Einaudi, pp. V-XIV
- Ascari, Pierpaolo (2018), *Attraverso i confini: lettura, storia ed esperienza estetica in Stendhal e Flaubert*, Milano, Mimesis
- Assmann, Aleida (2016), *Formen des Vergessens*, Göttingen, Wallstein
- Barenghi, Mario (2020), *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Macerata, Quodlibet
- Benjamin, Walter (2014), *Affinità elettive [Goethe Wahlverwandtschaften 1924-1925]*, in Benjamin, Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, pp. 163-243
- Bernardini, Giovanni, Maurizio Cau, Gabriele D'Ottavio (a cura di) (2017), *L'età costituente. Italia 1945-1948*, Bologna, il Mulino
- Bertone, Mario (2004), *Diritto e tempo nella tradizione europea*, Bari-Roma, Laterza

---

<sup>64</sup> Ginzburg (2019), p. 225.

<sup>65</sup> Borges (2009), p. 130.

- Bolzon, Irene, Fabio Verardo (a cura di) (2018), *Cercare giustizia. L'azione giudiziaria in transizione*, Trieste, Istituto regionale per la storia della Resistenza
- Borges, Jorge Luis (2009), *Funes el memorioso*, in Borges, Jorge Luis, *Ficciones* [1944], Madrid, Alianza Editorial, pp. 123-136
- Calamandrei, Piero (1947), *Restaurazione clandestina*, in «il Ponte», III, pp. 959-968
- Camilletti, Fabio (2015), *Tempo del calendario, tempo del flâneur: Leopardi, Benjamin, Levi*, in «Poetiche. Rivista di letteratura», 42, 1, pp. 25-53
- Caroli, Paolo (2020), *Il potere di non punire. Uno studio sull'amnistia Togliatti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane
- Cau, Maurizio (2018), *La Costituzione nel tempo. Regimi di storicità di un progetto storico-politico*, in «Giornale di storia costituzionale», 36, 2, pp. 147-168
- Corredor, Marie-Rose (dir.) (2016), *Stendhal romantique? Stendhal et les romantismes européens*, Grenoble, ELLUG
- Costa, Pietro (2018), *L'identità europea fra memoria e progetto*, in Roselli, Orlando (a cura di), *Cultura giuridica e letteratura nella costruzione dell'Europa*, Napoli, Editoriale Scientifica, pp. 45-88
- Costa, Pietro (2019), *La storia del pensiero giuridico tra "archivio" e "discipline"*, in «Diacronia», 2, pp. 9-17
- Crouzet, Michel (1982), *Stendhal et l'italianité: essai de mythologie romantique*, Paris, Corti
- Crouzet, Michel (2015), *Stendhal: héroïsme, nation, religion*, Paris, Euredit
- Droit et littérature: quels apports pour l'histoire du droit?* (2014), in «Clio@Themis», 7, <https://www.cliothemis.com/Clio-Themis-numero-7>
- Faleschini Lerner, Giovanna (2015), *Sogno memoria e storia: la Roma di Carlo Levi e Federico Fellini*, in «Poetiche. Rivista di letteratura», 42, 1, pp. 107-139
- Ferroni, Giulio (2002), *Eterna e fuggitiva*, in Levi, Carlo, *Roma fuggitiva. Una città e i suoi dintorni*, Roma, Donzelli, pp. XI-XXIV
- Focardi, Giovanni, Cecilia Nubola (a cura di) (2016), *Nei Tribunali. Pra-*

- tiche e protagonisti della giustizia di transizione nell'Italia repubblicana*, Bologna, il Mulino
- Fofi, Goffredo (2005), *Inattualità di Carlo Levi*, in «Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali», 53, pp. 65-74
- Galimi, Valeria (2014), *Circulation of Models of Epuration after the Second World War: from France to Italy*, in Israel, Liora, Guillaume Mouralis (eds.), *Dealing with Wars and Dictatorships. Legal Concepts and Categories in Action*, Berlin, Springer, pp. 197-208
- Gasperina Geroni, Riccardo (2014), *Il gufo Graziadio e Uccelli di Saba: la temporalità ne 'L'Orologio' di Carlo Levi*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 21, pp. 235-259, <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/issue/view/2657>
- Gasperina Geroni, Riccardo (2015), *Legge e tempo ne 'L'Orologio' di Carlo Levi*, in «Poetiche. Rivista di letteratura», 42, 1, pp. 77-105
- Ginzburg, Carlo (2019), *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza* (nuova edizione accresciuta), Macerata, Quodlibet
- Grossi, Paolo (1973), *La proprietà nel sistema privatistico della Seconda scolastica*, in Grossi, Paolo (a cura di), *La Seconda scolastica nella formazione del diritto privato moderno*, Milano, Giuffrè
- Grossi, Paolo (2006), *Società, diritto, stato. Un recupero per il diritto*, Milano, Giuffrè
- Grossi, Paolo (2020), *Oltre la legalità*, Roma-Bari, Laterza
- Guagnini, Elvio (2014), *Carlo Levi nella letteratura di viaggio del Novecento. Alcuni appunti*, in «Italies», 17/18, pp. 221-235, <http://journals.openedition.org/italies/4755>
- Hartog, François (2015), *Regimes of Historicity*, New York, Columbia University Press
- Hespanha, Antonio Manuel (2012), *La cultura giuridica europea*, Bologna, il Mulino
- Lacchè, Luigi (2002), *Il telegrafo di Stendhal. Politica ed elezioni nel «Lucien Leuwen» ai tempi della Monarchia di Luglio*, in «Giornale di storia costituzionale», 4, 2, pp. 217-233



- Lacchè, Luigi (2019), *(History of) Law and Other Humanities: When, Why, How*, in Amorosi, Virginia, Valerio Minale (eds.), *History of Law and Other Humanities: Views of the Legal World across the Time*, Madrid, Dykinson, pp. 25-43
- Leogrande, Alessandro (2016), *L'Orologio: il romanzo della politica*, in «Forum Italicum», 50, 2, pp. 476-483
- Levi, Carlo (1990), *Prefazione* [1960], in Stendhal, *Roma Napoli e Firenze. Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria* [1826], Roma-Bari, Laterza, pp. V-XIV
- Levi, Carlo (2002), *Sostanza e accidente* [1960], in Levi, Carlo, *Roma fuggitiva. Una città e i suoi dintorni*, a cura di Gigliola De Donato, Roma, Donzelli, pp. 105-107
- Levi, Carlo (2015), *L'Orologio* [1950], Torino, Einaudi
- Levi, Carlo (2016), *Le parole sono pietre* [1955], Torino, Einaudi
- Longo, Nicola (2011), *Le poesie dell'Orologio*, in Aa.Vv., *Intertestualità leviane*, Bari, Università di Bari, pp. 44-72
- Mariette, Catherine (2017), *Pour Stendhal, quelle histoire?*, in «Recherches & Travaux», 90, <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/917>
- Marmo, Marcella (2005), *Riletture di Carlo Levi*, in «Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali», 53, pp. 9-47
- Marmo, Marcella (2011), *Nato a Torino presso Parigi. Percorsi identitari di Carlo Levi negli anni Venti-Quaranta*, in Aa.Vv., *Intertestualità leviane*, Bari, Università di Bari, pp. 22-43
- Meccarelli, Massimo (2017), *Rights in Times of Crisis: An Interdisciplinary Issue for Legal Studies*, in Meccarelli, Massimo (ed.), *Reading the Crisis. Legal, Philosophical and Literary Perspectives*, Madrid, Dykinson, pp. 209-219
- Meccarelli, Massimo (2018), *I tempi ascrittivi tra esperienza giuridica e ricerca storica*, in «Le Carte e la Storia», XXIV, 2, pp. 18-25
- Meccarelli, Massimo (2019), *Lo sguardo rivolto altrove: per un rinnovato dialogo tra storia del diritto e «Rechtsgeschichte»*, in Cornelissen, Christoph, Gabriele D'Ottavio (a cura di), *Germania e Italia. Sguardi incrociati sulla storiografia*, Bologna, il Mulino, pp. 225-244

- Meccarelli, Massimo, Maria Julia Solla Sastre (2016), *Spatial and Temporal Dimensions for Legal History: An Introduction*, in Meccarelli, Massimo, Maria Julia Solla Sastre (eds.), *Spatial and Temporal Dimensions for Legal History. Research Experiences and Itineraries*, Frankfurt a. M., Max Planck Institute for European Legal History, pp. 3-24
- Melis, Guido (2003), *Note sull'epurazione dei ministeri, 1944-1946*, in «Ventunesimo secolo. Rivista di studi sulle transizioni», 2, pp. 17-52
- Meniconi, Antonella (2017), *La magistratura nella storia costituzionale repubblicana*, in «Nomos. L'attualità nel diritto», 1, pp. 1-19
- Mittica, Maria Paola (2014), *Diritto e letteratura. Disciplina, metodologia o movimento?*, in Maraschio, Nicoletta, Domenico De Martino, Giulia Stanchina (a cura di), *Lingue e diritti. I. Le parole della discriminazione. Diritto e letteratura*, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 111-138
- Neppi Modona, Guido (2017), *La magistratura italiana e l'epurazione mancata (1940-1948)*, in «Le Carte e la Storia», XXIII, 1, pp. 25-37
- Pagliara, Maria (2011), «*Non perdo la calma fra' ceppi o gli allori*»: *ambiguità metastasiane in Levi*, in Aa.Vv., *Intertestualità leviane*, Bari, Università di Bari, pp. 89-109
- Paixão, Cristiano (2019), *Memorial histórico y verdad ficcional en Incidente de Antares de Erico Verissimo*, in Calvo González, José (ed.), *La cultura literaria del derecho. Alianzas transatlánticas*, Granada, Comares, pp. 45-88
- Paixão, Cristiano, Massimo Meccarelli (eds.) (2021), *Comparing Transitions to Democracy. Law and Justice in South America and Europe*, Berlin, Springer (forthcoming)
- Petrignani, Sandra (2016), *Carlo Levi a Roma*, in «Forum Italicum», 50, 2, pp. 411-416
- Ricoeur, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil
- Roselli, Orlando (a cura di) (2018), *Cultura giuridica e letteratura nella costruzione dell'Europa*, Napoli, Editoriale Scientifica
- Roselli, Orlando (a cura di) (2020), *Le arti e la dimensione giuridica*, Bologna, il Mulino
- Sbriccoli, Mario (1986), *Storia del diritto e storia della società. Questioni di*

- metodo e problemi di ricerca*, in Grossi, Paolo (a cura di), *Storia sociale e dimensione giuridica. Strumenti di indagine e ipotesi di lavoro*, Milano, Giuffrè, pp. 127-148
- Scarpellini, Attilio (2010), *Introduzione*, in Stendhal, *La Certosa di Parma*, trad. Ferdinando Martini, Roma, Newton Compton, pp. 1-16
- Spinazzola, Vittorio (2007), *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana del secondo Novecento*, Milano, il Saggiatore
- Stendhal (1839), *La Chartreuse de Parme*, Paris, Ambroise Dupont, voll. 2
- Stendhal (2010), *La Certosa di Parma*, trad. Ferdinando Martini, Roma, Newton Compton
- Togliatti, Palmiro (1945), *Relazione del Ministro Guardasigilli al Decreto legislativo luogotenenziale del 17 novembre 1945 n. 719*, in «Rivista penale», LXX, pp. 472-473
- Togliatti, Palmiro (1946a), *Relazione del Ministro di grazia e giustizia al Decreto Presidenziale 22 giugno 1946 n. 4*, in «Rivista penale», LXXI, 1946, p. 708
- Togliatti, Palmiro (1946b), *Circolare del Ministro guardasigilli del 3 dicembre 1945 n. 3120, applicativa del Decreto di amnistia del 17 novembre 1945 n. 719*, in «Rivista penale», LXXI, p. 155
- Tritter, Jean Louis (2015), *Étude sur Stendhal, La Chartreuse de Parme*, Paris, Ellipses
- Van den Bossche, Bart (2011), «*Colline senza nome*»: *paesaggio e memoria nelle poesie del confino*, in Aa.Vv., *Intertestualità leviane*, Bari, Università di Bari, pp. 252-268
- Vanoosthuysse, François (2017), *Le moment Stendhal*, Paris, Classiques Garnier
- Vormbaum, Thomas (2016), *Diagonale. Beiträge zum Verhältnis von Rechtswissenschaft und Literatur*, Berlin, Lit
- Weisberg, Richard H. (1993), *Diritto e letteratura*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Roma, Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/diritto-e-letteratura\\_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/diritto-e-letteratura_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/)

# O lugar da literatura na educação jurídica: três urgências contemporâneas

Cristiano Paixão

SUMÁRIO: 1. Urgência 1: Literatura como componente curricular. – 2. Urgência 2: Leitura, escritura e o prazer do texto. – 3. Urgência 3: Literatura como índice do contemporâneo (também no direito). – 3.1. Tema 1: Experiências autoritárias, transições políticas, memória, trauma. – 3.2. Tema 2: Direitos fundamentais e constitucionalismo: diversidade e reconhecimento. – 3.3. Tema 3: Processos criminais, responsabilização individual, conflitos, instituições. – 4. Conclusão: o lugar da literatura nos cursos jurídicos.

Pensar o lugar da literatura no direito. Essa tarefa pode envolver muitos âmbitos profissionais, muitas formas de leitura, muitos interlocutores em um diálogo potencialmente infinito<sup>1</sup>. A vasta produção acadêmica no campo do direito e da literatura é um testemunho da força dessa associação<sup>2</sup>. Nossa reflexão assumirá uma dimensão mais específica: trata-se de pensar o lugar da literatura – como atividade de produção de texto, como prática de leitura – na educação jurídica.

Essa tarefa será ilustrada por três urgências.

## 1. *Urgência 1: Literatura como componente curricular*

Como lembrado por José Geraldo de Sousa Junior em importante pro-

---

<sup>1</sup>Meu agradecimento a Ricardo Lourenço Filho, Claudia Paiva Carvalho, Maria Celina Monteiro Gordilho, Ana Paula Manrique e Edson de Sousa, que fizeram excelentes observações a partir de uma versão preliminar do texto. Registro minha gratidão a Massimo Meccarelli e Giovanni Chiodi pelo estímulo indispensável à elaboração deste artigo.

<sup>2</sup>Ver, a título exemplificativo, as contribuições de Ost (2007), Vespaziani (2012), Ruiz/Price/Cárcova (2014), Calvo González (2016), Chueiri (2008), Godoy (2008), Trindade/Gubert/Copetti Neto (2008), Roggero (2015).

dução acerca do ensino do direito no Brasil, os cursos jurídicos são marcados por uma espécie de “ontologia furtiva”. A imagem, que vem da obra de Roberto Lyra Filho, evoca a ideia de que existem camadas subterrâneas no currículo das faculdades de direito; essas camadas, essas condensações de sentido, muitas vezes são pressupostas, dadas, não discutidas. É fundamental, para Sousa Junior, compreender o papel dessas estruturas, pois «o conhecimento do Direito opera, exatamente, na consciência das interações que toda atividade intelectual e prática constitui historicamente, articulando condições sociais e teóricas»<sup>3</sup>.

A noção de “ontologia furtiva” remete à categoria do “currículo oculto”, tornada conhecida por algumas obras de Michael Apple<sup>4</sup>. E ela ilumina um aspecto importante: os conceitos e institutos do direito são informados por concepções de mundo e interpretações dos fenômenos sociais. Não se imagina, aliás, que poderia ser diferente. O direito, por definição, é um saber que dialoga e interage com muitas áreas das humanidades. Seria impossível – e mesmo contraditório – exigir algum tipo de “pureza metodológica” em suas estruturas conceituais.

Sabemos que os processos de formação construídos no âmbito das instituições de ensino estão inseridos em um contexto mais abrangente, que envolve teorias de base, técnicas de pesquisa e mecanismos de reprodução de investigações. No célebre debate ocorrido em Londres por ocasião de um congresso de filosofia da ciência, Thomas Kuhn deixou bem claro a seus arguidores – entre eles alguns importantes seguidores da obra de Karl Popper – que existiam mais semelhanças entre as concepções de Kuhn e Popper do que os próprios popperianos estavam dispostos a assumir. Isso porque as condições de verificabilidade de uma teoria, na perspectiva popperiana, envolvem um reconhecimento público acerca da validade da própria teoria, algo que pode ser interpretado como muito próximo da noção de comunidade científica que está no centro das reflexões trazidas na obra revolucionária de Kuhn. Ainda que esse debate seja

---

<sup>3</sup> Sousa Junior (2002), p. 113.

<sup>4</sup> Apple (1982), pp. 125-157.

fascinante, assim como seus desdobramentos, ele não é o foco de nossa atenção aqui<sup>5</sup>.

Nosso objetivo foi apenas o de ressaltar o fato de que o currículo de um curso, especialmente no campo das humanidades, está impregnado de pressupostos, concepções de mundo, ideias sobre a sociedade. Tudo isso sob a forma textual. Nossa proposta é a de pensar o lugar da literatura, do texto literário, nesse emaranhado de textos que caracteriza o processo institucional de formação do jurista. Mas não pretendemos desencadear nenhum tipo de operação de “purificação” do currículo ou de “desvelamento” de segredos bem guardados nos manuais de direito.

O que se postula é algo bem mais simples. A ideia é trazer, na verdade, uma maior quantidade de material literário ao universo textual do direito. Em resumo, trata-se de densificar e tornar mais complexo o repertório de leitura dos futuros juristas.

É a questão, portanto, de repensar a educação jurídica. E a tradição literária, os cânones de leitura compartilhados por países, regiões, continentes e comunidades, devem ser “parte integrante” dessa educação jurídica. Aqui há algo a ser evitado: a ideia de que os “verdadeiros” livros jurídicos são os manuais e tratados referentes a disciplinas internas à ciência jurídica e a conclusão que costuma acompanhar essa ideia, ou seja, a de que obras literárias são de “interesse geral”, e podem ser “complementares” na formação do jurista.

Não se deve negar, evidentemente, o fato de que o direito é um saber especializado e complexo. Na sociedade moderna funcionalmente diferenciada, há a necessidade de que a comunicação se fragmente e se especialize. Não há um omni-sistema dominante. Não há uma comunicação prevalente. Não há um sistema-guia.

Sempre existirão livros especializados em determinados campos do direito. Isso decorre da própria estrutura da sociedade moderna, e da necessidade, que é historicamente cumprida pelas universidades, de treinar profissionais em campos da experiência humana. Se isso é válido para a medicina, para a engenharia, para a expressiva maioria dos cursos uni-

---

<sup>5</sup> Cf. Kuhn (1979), pp. 285-343.

versitários, por que não seria válido para o direito? Manuais e tratados, ademais, são parte integrante – e vital – do conjunto de teorias, técnicas e ferramentas de aprendizagem que está na base de uma estrutura sistêmica de conhecimento, nos moldes daquilo que se convencionou chamar paradigma, a partir da obra de Thomas Kuhn<sup>6</sup>.

O problema a ser combatido reside em outra concepção: a de que os estudantes encontrarão apenas nos manuais jurídicos o conhecimento necessário para a compreensão e aplicação do direito. E aqui já é possível entrever o lugar da literatura.

Na proposta aqui esboçada, os textos literários não são concebidos como auxiliares, complementares ou acessórios no processo de construção dos cursos jurídicos. Eles são vistos como integrantes do *corpus* textual que constitui a base da educação jurídica. O direito é, sempre, uma experiência social, que pressupõe a existência de uma comunidade que se liga por relações mediadas por várias normas. Entre esses conjuntos normativos está o direito.

Cabe aqui uma pequena digressão sobre a relação entre literatura e educação.

Textos literários não são necessariamente úteis como ferramentas de ensino. A literatura é o lugar da construção textual com finalidade artística, ou seja, tramas literárias não são, a princípio, instrumentos didáticos. Não “ensinam” diretamente. Nossa relação com os textos é permeada por muitas mediações – textuais, culturais, contextuais, existenciais. A literatura é, antes de tudo, problematizante. Contextos sociais e históricos são vistos em outra perspectiva, e lançam um horizonte de indagações sobre a sociedade, o sujeito e o outro.

Como justificar, então, o papel da literatura no cânone dos textos jurídicos? Por que razão os estudantes do direito, que serão treinados para compreender e aplicar ordenamentos normativos, precisam manter contato com textos literários?

---

<sup>6</sup> Cf. as principais referências na produção de Kuhn a respeito do tema: (1996), pp. 57-76 e 217-257; (1989), pp. 353-382 e (2006), pp. 115-132.

A resposta já está dada. Apenas esse elemento problematizante da literatura pode oferecer densidade à educação jurídica. Livros de cunho profissionalizante são destinados, em geral, à redução de complexidade: eles precisam conter escolhas claras, apresentar pontos de vista que normalmente são excludentes e oferecer respostas seguras aos problemas do direito moderno. Eles precisam organizar o material jurídico de forma transparente. Essa é a importante função de um manual.

Mas aí está também sua principal limitação. A literatura livre de pretensões profissionalizantes corre em outra direção. Ela gera complexidade. E nesse sentido, como afirmado por Antoine Compagnon, a literatura encerra em si própria «um saber insubstituível, circunstanciado e não resumível sobre a natureza humana, um saber de singularidades»<sup>7</sup>.

Apenas uma associação entre esses dois tipos diferentes de narração literária – a ficcional, autônoma, construída em forma de um discurso polifônico e a profissionalizante, voltada a um fim específico, de matriz pedagógica – pode propiciar ao estudante de um curso jurídico uma formação apropriada.

E como isso se traduz na concepção de um currículo para o curso de direito?

A partir da inserção de obras literárias nas disciplinas do eixo profissionalizante do curso. É importante frisar que na experiência brasileira contemporânea é bastante perceptível o aumento do interesse e das pesquisas em torno da relação entre direito e literatura. Vários livros importantes foram publicados sobre o tema, em suas inúmeras dimensões, e houve um decisivo passo rumo à institucionalização do campo com a criação da Rede Brasileira de Direito e Literatura – RDL, em 2014. A Rede é um coletivo formado por pesquisadores da área, e já conta com uma história importante de encontros, seminários e publicações. O congresso anual da área, o CI-DIL – Colóquio Internacional de Direito e Literatura, já teve nove edições. Além disso, a RDL é responsável pela publicação da revista *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, que está em seu sexto núme-

---

<sup>7</sup> Compagnon (2009), p. 47.



ro e conta com contribuições de vários autores, com todos os textos apresentados em versão bilíngue.

Isso, naturalmente, se reflete na docência. Pesquisadores envolvidos com seminários promovidos pela RDL são, antes de tudo, professores. E são verdadeiros difusores do campo em suas respectivas atividades nas instituições em lecionam. O mesmo vale, aliás, para a influência de alunos (de graduação e pós-graduação) que igualmente frequentam os eventos da RDL. É evidente, portanto, essa disseminação, nos cursos jurídicos, impulsionada por pesquisadores.

Nossa proposta, contudo, vai além, e defende que as áreas especializadas do curso de direito, nas quais se concentram as disciplinas relacionadas ao exercício das profissões jurídicas – direito civil, penal, constitucional, administrativo, trabalho, tributário, econômico, direito processual e disciplinas afins – também sejam afetadas pelos textos literários.

O que justifica essa proposta?

A necessidade de problematizar o saber voltado ao direito, em todas as suas dimensões. Uma das principais características da sociedade contemporânea é a complexidade – o enorme grau de informação disponível, a crescente preocupação com as consequências das escolhas feitas no presente, a visível dificuldade em prever os desdobramentos dessas mesmas decisões, o surgimento de desafios ligados ao meio ambiente e ao clima, a constelação de temas relacionados à inclusão de setores e sujeitos vulneráveis, enfim, tudo isso implica uma redefinição dos problemas que se colocam ao direito. No cenário contemporâneo, outro desafio se coloca: o cenário de crise em que se encontram várias democracias, com a ascensão ao poder, em alguns países, de lideranças políticas não comprometidas com procedimentos e limites típicos do constitucionalismo moderno<sup>8</sup>.

A formação do profissional do direito precisa levar em consideração esses aspectos. Como dito com propriedade por Mario Bretoni, o direito pode despertar reflexões de ordem filosófica, mas sua razão de ser é a de interferir na vida concreta, no mundo, nas relações sociais por meio de normas, concei-

---

<sup>8</sup> Ver Paixão/Meccarelli (2020), Grzymala-Busse (2019), pp. 35-47 e Holmes/Krastev (2018), pp. 17-30.

tos, práticas sociais e instituições: «O direito é um agir e um saber orientado praticamente, que se eleva por vezes ao plano da reflexão teórica»<sup>9</sup>. É por essa razão que todo estudante de direito, independentemente de afinidades em relação a uma ou outra disciplina, de propensões a uma dada carreira jurídica, terá de enfrentar temas complexos e desafios inéditos em sua atividade profissional.

E aqui fica claro o papel da literatura. Para cada tema sensível que envolve o saber jurídico, haverá textos literários aptos a problematizar esse mesmo saber. A vastidão da literatura inviabiliza, aqui, a elaboração de um catálogo de referências exemplares. Fiquemos, contudo, com uma pequena relação de temas cruciais para o direito que foram – e são – tratados pela literatura de modo recorrente: vínculos familiares, relações intersubjetivas, aspiração pela liberdade (algumas vezes contraposta a estratégias violentas de submissão ou escravização), regimes disciplinares, sofrimento mental, livre arbítrio, demandas por reconhecimento, lutas por igualdade, relação do indivíduo com instituições políticas e jurídicas, entre vários outros.

Nesse sentido, ainda que os temas sejam recorrentes, eles são constantemente renovados, reescritos, problematizados. E a literatura é um dos discursos aptos a fornecer meios para que juristas possam encontrar soluções criativas, inovadoras e atentas à perspectiva social do direito. É nesse sentido que Antoine Compagnon fala de uma “ética da leitura”:

o crítico Harold Bloom e o escritor Milan Kundera não têm mais escrúpulos para reatar com uma ética da leitura: “A resposta final à pergunta – ‘por que ler?’ –, escreve Bloom, é que somente a leitura intensa, constante é capaz de construir e desenvolver um eu autônomo”. Em favor da leitura cria-se uma personalidade independente capaz de ir em direção ao outro. Paul Ricoeur não sugeria outra coisa quando colocava que a *identidade narrativa* – aptidão em colocar em forma de narrativa de maneira concordante os acontecimentos heterogêneos de sua existência – era indispensável à constituição de uma ética<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Bretonne (1998), p. 11.

<sup>10</sup> Compagnon (2009), p. 49.

É hora de enfrentar outro desafio próprio da intersecção direito-literatura.

## 2. Urgência 2: *Leitura, escritura e o prazer do texto*

Em mais uma de suas provocações literárias, Jorge Luis Borges mostra, ao mesmo tempo, sua admiração e sua diferença em relação a James Joyce. Borges dizia admirar muito o escritor irlandês e reconhecia nele um grande talento. Mas, prosseguia, havia um problema: Joyce teria fracassado como escritor, «já que sua obra requer esforço para ser lida»<sup>11</sup>. Não há prazer em ler uma passagem de Joyce, diz Borges. Devemos receber essa provocação como uma homenagem. Borges vislumbrou a revolução joyceana na literatura, a ponto de dedicar dois poemas, ambos da década de 1960, ao escritor de Ulisses. São poemas apologéticos, que celebram o texto de Joyce. Um deles se intitula *Invocação a James Joyce* e o outro leva o nome do autor irlandês.

Mas a questão suscitada inicialmente por Borges permanece. Qual é o lugar do prazer no texto literário?

Essa é uma pergunta importante para a reflexão aqui proposta, que envolve o papel da literatura nos currículos do curso de direito. É possível haurir prazer da leitura de um texto jurídico?

Uma característica muito marcante da maior parte dos livros técnicos do direito – não devemos aqui generalizar, há manuais e tratados que se destacam pelas virtudes do discurso narrativo – é uma espécie de contradição inicial: são textos que não assumem sua vocação de texto. Por muitas vezes buscarem uma objetividade extrema, acabam por atingir uma dimensão fixa, granítica e controlada em seu discurso, e dessa forma procuram proteger-se de si próprios, ou seja, aspiram anular-se como texto.

Costas Douzinas e Lynda Neal apresentam uma explicação convincente para esse fenômeno. Eles fazem referência à divisão triádica kantiana relacionada à crítica do conhecimento, dos valores e do juízo estético. Ob-

---

<sup>11</sup> Borges (1996), p. 9.

servam que essa divisão já é um reflexo das transformações trazidas com a modernidade, que acabou sendo recepcionada, pelos autores e cultores de textos jurídicos, como portadora de uma separação radical entre o discurso jurídico, de cunho científico, e o discurso literário, associado às artes. O resultado, para Douzinas e Neal, é que «na modernidade o direito se transformou em uma literatura que reprime sua dimensão literária e em uma prática estética que nega sua própria arte»<sup>12</sup>.

Mas as coisas não precisam ser assim. Se na primeira urgência aqui retratada sugerimos a inserção de obras literárias no repertório dos cursos jurídicos, incluindo as disciplinas do eixo profissionalizante, agora é o momento de tratar de outro tipo de texto, o livro científico, o manual, o tratado. A dimensão estética não está ausente do texto técnico. Roberto Armando Ramos de Aguiar nos diz que a escrita profissional, em cujo treinamento o jurista deve se inserir, «há de primar pela coerência, pelo movimento lógico do texto e pelos matizes cambiantes da expressão, que passam da demonstração para o convencimento e deste para a emoção estética»<sup>13</sup>.

O texto jurídico pode, então, ser lido sob outra perspectiva, a partir da expressão tornada célebre por Roland Barthes, com prazer ou com fruição:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem<sup>14</sup>.

Ambas as percepções descritas por Barthes nessa inspirada passagem trazem novas possibilidades às leituras que serão empreendidas pelos estu-

---

<sup>12</sup> Douzinas/Neal (1999), p. 5.

<sup>13</sup> Aguiar (2004), p. 101.

<sup>14</sup> Barthes (2004), pp. 20-21.

dantes de direito. Expressões como “euforia”, “texto que desconforta”, “crise na relação com a linguagem” não costumam frequentar as práticas cognitivas do curso jurídico. Mas elas existem como potencialidades em qualquer texto, a depender, sempre, da perspectiva do leitor: suas experiências pretéritas de leitura, seu horizonte de possibilidades, suas demandas para o tempo presente.

Essa ideia de um texto que se permite fruir, desfrutar, desdobrar tem conotações importantes para o direito. Ler é também desvelar. E uma das dimensões do texto jurídico que se apresenta encriptada, purificada, liofilizada, é a presença de um discurso de poder, que é inerente ao uso da linguagem. Para Barthes: «ensinar, falar simplesmente, fora de toda sanção institucional, não constitui uma atividade que seja, por direito, pura de qualquer poder: o poder (a *libido dominandi*) aí está, emboscado em todo e qualquer discurso, mesmo quando este parte de um lugar fora do poder»<sup>15</sup>.

Recuperar, portanto, esse lugar do poder no texto jurídico não significa apenas desvelar; importa também qualificar esse discurso, compreender suas implicações, perceber as preferências e exclusões de sujeitos, temas, linguagens. Essa busca é também parte do prazer do texto:

Pois cada falar (cada ficção) combate pela hegemonia; se tem por si o poder, estende-se por toda a parte no corrente e no quotidiano da vida social, torna-se *doxa*, natureza: é o falar pretensamente apolítico dos homens políticos, dos agentes do Estado, é o da imprensa, do rádio, da televisão; é o da conversação; mas mesmo fora do poder, contra ele, a rivalidade renasce, os falares se fracionam, lutam entre si. Uma impiedosa *tópica*, regula a vida da linguagem; a linguagem vem sempre de algum lugar, é *topos* guerreiro<sup>16</sup>.

Essa urgência se encerra, então, com esse chamado a uma outra prática discursiva, que descortine o prazer do texto – que pode marcar a leitura de textos jurídicos, assim como a escritura de novos textos. Se, como

---

<sup>15</sup> Barthes (2010), p. 10.

<sup>16</sup> Barthes (2004), p. 36.

dito por Douzinas e Nead, o discurso jurídico reprimiu sua própria dimensão literária, deixando de se definir mesmo como texto, cabe ao leitor contemporâneo modificar esse estado de coisas. E aí está uma tarefa importante para o campo do direito e da literatura: compreender como foi possível essa ocultação, essa negação do texto como texto. Isso tem consequências importantes:

O direito opera por meio da criação e projeção de mundos ordenados; assim, a atenção ao estilo, detalhe e forma auxiliará a compreensão de percepções ocultas do direito e permitirá o desenvolvimento de mundos e visões alternativas que adquirem sua legitimidade a partir de textos, histórias e tradições reprimidas. Nesse sentido, tratar o direito como literatura faz com que sejam expostas e enfatizadas as formas de vida e as dimensões espirituais que as instituições constroem e tentam capturar<sup>17</sup>.

Essa reflexão nos conduz a uma terceira urgência.

### 3. *Urgência 3: Literatura como índice do contemporâneo (também no direito)*

É quase natural que, quando se discute a relação entre direito e literatura, o universo dos livros clássicos venha à tona. Inclusive no registro visual, muitas referências “clássicas” são familiares ao mundo jurídico: indumentária, vocabulário, tradição, livros antigos, veneráveis e conservados em bibliotecas imponentes. Não é surpreendente que clássicos da literatura sejam também associados ao direito. Há vários e interessantes livros e artigos sobre o lugar do direito na obra de Shakespeare, Cervantes, Machado de Assis e tantos outros<sup>18</sup>.

Nosso escopo nessa etapa das urgências é outro, contudo. Ele envolve, antes de tudo, resgatar a reflexão e a leitura da literatura contemporânea nos cursos jurídicos.

---

<sup>17</sup> Douzinas/Neal (1999), p. 10.

<sup>18</sup> Ver, a esse respeito, Jordan/Cunningham (2007), Echevarría (2008), Karam/Chagas (2019).

Direito e complexidade são palavras que possuem uma associação imediata nos tempos atuais. As diversas demandas colocadas por uma sociedade plural, marcada pela aceleração do tempo social e conflituosa geram um gradiente de pressão aos ordenamentos jurídicos em todos os âmbitos (nacional, local, comunitário, internacional). Quanto maior a necessidade de tomar decisões, maiores os riscos envolvidos e mais imprevisíveis as consequências dessas mesmas decisões<sup>19</sup>. E é evidente que os cursos jurídicos precisam enfatizar esse elemento contemporâneo.

Para tanto, é fundamental que a inserção de textos literários na estrutura curricular, postulada em nossa primeira urgência, não renuncie à literatura contemporânea, caracterizada por todas as ambiguidades, dificuldades e complexidades do tempo presente.

Muitos autores vêm demarcando, com obras fascinantes, uma característica da época contemporânea: a densidade do presente. François Hartog<sup>20</sup>, Giacomo Marramao<sup>21</sup>, Giorgio Agamben<sup>22</sup>, Hans Ulrich Gumbrecht<sup>23</sup>, entre muitos outros, vêm ressaltando a transformação na percepção do contemporâneo pelo contemporâneo, ou seja, o componente de invisibilidade, de opacidade que marca a experiência do nosso próprio tempo. Para utilizar a linguagem estabelecida na obra já clássica de François Hartog, a exaustão do regime moderno de historicidade redefiniu as manifestações do passado, presente e futuro, tal como percebidas no contemporâneo.

Parecem adequadas as reflexões de Hans Ulrich Gumbrecht, que percebe uma dimensão de espessura, de concentração na experiência presente. Segundo o autor, vivemos «em um tempo, em um presente que não consegue deixar nada “para trás”, estamos não apenas “disponíveis” de modo instantâneo e imediato (via comunicação eletrônica) para pessoas

---

<sup>19</sup> Cf. De Giorgi (1998), pp. 185-200.

<sup>20</sup> Hartog (2012), pp. 11-18 e 141-201.

<sup>21</sup> Marramao (2008), pp. 89-107.

<sup>22</sup> Agamben (2010), pp. 55-73.

<sup>23</sup> Gumbrecht (2011), pp. 16-21.

em todo o planeta, como somos também potencialmente “contemporâneos” de mais coisas do que no passado»<sup>24</sup>.

Essa transformação na experiência do tempo envolve a construção de um novo cronótopo; e são então redefinidas as relações entre presente e passado e também entre presente e futuro. Há uma modificação sensível quanto à percepção das potencialidades do futuro, especialmente em comparação com o cronótopo moderno, que Gumbrecht define como “historicista”. Para o autor:

Do lado do futuro, o cronótopo historicista (basta pensar na ideologia do ‘progresso’, no marxismo e no capitalismo) via um horizonte totalmente aberto de possibilidades, entre as quais o sujeito humano (e sua ação) poderia simplesmente selecionar e escolher. Entre esse passado e esse futuro, o presente do cronótopo historicista se reduzia a um ‘momento de transição imperceptível’, no qual o sujeito, usando a experiência do passado como orientação, deveria fazer escolhas entre as possibilidades oferecidas pelo futuro.

(...)

Ao mesmo tempo, com o ‘aquecimento global’ (apenas como exemplo), nosso futuro não se apresenta mais como um ‘horizonte aberto de possibilidades entre as quais podemos escolher’. Nosso novo futuro, pelo contrário, carrega ameaças de explosões demográficas (com suas consequências), de implosões econômicas, de uma nova escala de catástrofes naturais, além de muitos outros cenários desoladores<sup>25</sup>.

É quase óbvio concluir que esse estado de coisas terá um impacto profundo na literatura. Mas é necessário afastar qualquer suposição referente à existência de uma relação direta e causal entre literatura e história, narrativa literária e discurso histórico. A literatura é uma plêiade de gêneros e experimentações que fabrica suas próprias influências, constrói e desconstrói escolas e correntes, enfim, um campo da experiência humana que é caracterizado pela sua autonomia. Ela não é – e nunca foi – um espelho da realidade concreta dos sujeitos e da vida social. A literatura não expli-

---

<sup>24</sup> Gumbrecht (2011), p. 19.

<sup>25</sup> Gumbrecht (2011), p. 18.



ca o mundo; ela não nos torna pessoas melhores. A literatura nos dá oportunidades, fornece material para o estar-no-mundo.

Algum diálogo, contudo, existirá. Escritores contemporâneos serão marcados por esse índice do presente denso, opaco, omnipresente. Como assinalado por Johan Faerber, «a marca da literatura que se inventa a partir do final da década de 1990, até o final dos anos 2010, é uma consciência do tempo inédita, sem precedentes»<sup>26</sup>. E essa consciência, desdobrada e reelaborada sob a forma de um discurso literário, poderá ocupar um lugar importante na formação do jurista. Refletindo sobre as tendências da literatura contemporânea, Karl Erik Schøllhammer retoma a discussão em torno das transformações no regime de historicidade contemporâneo. E essas mudanças significam também um desafio ao ofício do escritor:

Um dos efeitos dessa situação é a sensação de certo vácuo histórico, em termos políticos e estéticos, para o escritor brasileiro. Perdeu-se a noção de resistência a um regime autoritário, que orientava parte significativa da produção das décadas de 1970 e 1980. Perdeu-se o entusiasmo possível da democratização dos anos 1990, alimentado pela queda do muro de Berlim. Perdeu-se até mesmo o rumo geopolítico que norteou a arte e a literatura em diálogo com os estudos culturais e pós-coloniais do final do século passado. Obviamente, não faltam causas políticas e sociais no Brasil atual, mas é necessário entender de que maneira as artes, em geral, e a literatura, em particular, poderão recuperar relevância dentro desse contexto<sup>27</sup>.

Não é coincidência, então, que a literatura contemporânea seja um discurso muitas vezes marcado pela ambiguidade, pluralidade e se apresente como fronteira, especialmente a partir da indefinição de gêneros. A separação entre ficção e não ficção se torna mais problemática, menos óbvia, e aparece como elemento crucial na literatura que se coloca no mundo literário do final do século XX, para usarmos as balizas temporais aludidas por Johan Faerber e Karl Erik Schøllhammer.

---

<sup>26</sup> Faerber (2018), p. 14.

<sup>27</sup> Schøllhammer (2011), pp. 47-48.

É necessário, de toda forma, quebrar uma ideia de diferenciação radical entre ficção e não ficção. A literatura contemporânea, em vários registros e intensidades, está aberta à diluição dessa barreira. Não há, portanto, certas narrativas associadas à identidade de gêneros – o que, aliás, é algo bastante produtivo na literatura do nosso tempo, como teremos oportunidade de perceber pela indicação de algumas obras ao final desta urgência.

Outro índice importante do discurso literário contemporâneo é a marca da catástrofe. A chamada literatura do testemunho surge a partir da experiência marcante da *Shoah*, de sua singularidade, de sua incompreensibilidade. Autores como Primo Levi, Paul Celan, Elie Wiesel, Tadeusz Borowski, Jean Améry e tantos outros trazem à tona essa cesura, esse corte na representação, essa impossibilidade de narrar que é acompanhada, paradoxalmente, por um impulso de contar o que foi testemunhado, um dever de memória<sup>28</sup>.

A crítica literária, a história contemporânea e a filosofia política vêm ressaltando, com insistência, a singularidade, o caráter único da *Shoah*. A eliminação, perpetrada de forma sistemática e organizada pelo regime nazista, de judeus, negros, ciganos, homossexuais, dissidentes políticos e outras “classes” de pessoas é sempre retratada como um evento singular. Muitas vezes nos deparamos com questões metodológicas, historiográficas e éticas: é possível compreender a *Shoah* a partir de eventuais semelhanças com outras experiências totalitárias (fascismo, stalinismo)? Podemos utilizar esse evento como elemento, ao menos comparativo, para compreender as violações maciças de direitos humanos ocorridas após a Segunda Guerra Mundial? Quando investigamos, sob a perspectiva política ou histórica, as situações de tortura, execuções sumárias e desaparecimentos ocorridos nas ditaduras latino-americanas a partir da década de 1950, é lícito rememorar o trauma do Holocausto? Quando verificamos os efeitos da “guerra contra o terror” promovida pelos Estados Unidos da América

---

<sup>28</sup> Ver Ricoeur (2007), pp. 25-154; Judt (2008), pp. 44-62; Paixão (2012), pp. 113-122; Paixão/Frisso (2016), pp. 191-212.

e seus aliados, com a prática preconcebida da tortura e sua crescente “legitimação”, podemos estabelecer um paralelo com o III *Reich*?

São questões que permanecem abertas, e que nos acompanharão sempre que nos ocuparmos do século das catástrofes e das aporias e dificuldades ligadas à representação e à narrativa. O fato é que a experiência da destruição, da aniquilação, da perda das referências narrativas perpassa a literatura do pós-guerra. Como dito, com perspicácia, por Karl Erik Schøllhammer, na experiência contemporânea o «tempo não se dirige mais em direção ao futuro ou a um fim a ser realizado pelo progresso ou pela emancipação subjetiva; agora o tempo volta-se em direção à catástrofe que interrompeu o passado»<sup>29</sup>.

Um exemplo é particularmente marcante: a literatura que se produz, nas circunstâncias mais improváveis, no campo de prisioneiros de Guantánamo. Como se sabe, após os atentados de 11 de setembro de 2001 houve uma reação militar liderada pelos Estados Unidos contra o governo talibã no Afeganistão. Naquela campanha, foram feitos prisioneiros, que foram transportados para a base naval de Guantánamo, que fica em território cubano mas cujo controle pertence aos Estados Unidos. Trata-se de uma operação ilegal à luz dos princípios do direito internacional dos conflitos armados, pois os detentos de Guantánamo – oriundos não apenas do cenário de guerra no Afeganistão, mas também de outros locais em que se desenvolve a “guerra contra o terror” – não têm o status de prisioneiros de guerra reconhecido por seus captores. O campo, que já teve mais de 600 prisioneiros, conta hoje com cerca de quarenta detentos. São inúmeros os casos de tortura e as tentativas de suicídio entre os prisioneiros<sup>30</sup>.

Foi publicado, em 2007, um livro com 22 poemas elaborados por 17 prisioneiros do campo. O processo de construção dos poemas foi sinuoso: os primeiros versos foram escritos no verso de copos de papelão recolhidos no refeitório do campo de prisioneiros, com o uso de pedras, gravetos ou tubos de pasta de dente (considerando que vários detentos não tinham acesso a papel ou caneta). Alguns advogados que representam os interes-

---

<sup>29</sup> Schøllhammer (2011), p. 52.

<sup>30</sup> Cf. Paixão (2008), pp. 383-395; Paixão/Benvindo (2020).

ses de prisioneiros da ilha conseguiram, após longo processo burocrático, autorização das Forças Armadas para a veiculação dos poemas. A maior parte das poesias foi retida e possivelmente destruída. A tradução dos poemas autorizados – redigidos originariamente em árabe ou pachto – foi inteiramente controlada pelo Pentágono. Nem os detentos-autores nem o organizador da publicação, o advogado Mark Falkoff, puderam opinar em relação às traduções.

Mesmo com todos esses percalços, o resultado da coletânea é prodigioso. As poesias são simples e diretas. Porém, mais do que o seu teor, é a história de cada um dos poetas que se revela representativa do quadro que aqui se pretende reconstruir. Um dos autores, Jumah al Dossari, nacional do Bahrein, tem uma trajetória que ilustra a situação de muitos detentos de Guantánamo. Consoante a nota biográfica que consta do livro de poesias, Dossari permaneceu em regime de confinamento numa solitária entre 2003 e 2007 e tentou o suicídio em doze oportunidades diferentes: «Numa ocasião, ele foi encontrado por seu advogado, suspenso pelo pescoço e sangrando por uma ferida em seu braço»<sup>31</sup>.

A resposta de Dossari – e de mais dezesseis cativos – é a produção de uma narrativa repleta de significado para a construção de uma memória da opressão. O teor das poesias dos detentos, com sua linguagem contundente e visceral, apresenta-se como um microcosmo da irracionalidade do campo de prisioneiros<sup>32</sup>.

A relação entre esse contexto extremo e a capacidade de produzir discurso poético é explicitada no texto de Ariel Dorfman, escrito como posfácio à coletânea de poemas:

Trinta anos atrás, quando eu vivia no exílio e o meu país, o Chile, estava sendo devastado por uma ditadura, eu conheci uma mulher que havia sido presa por agentes da polícia secreta de Pinochet e depois torturada incessantemente num cárcere em Santiago. Ela me disse naquele dia, em Paris, que foi a poesia que a fez sobreviver. Na espessa escuridão de seu tormento, ela repetia para si mesma versos de algum poeta morto, como forma de

---

<sup>31</sup> Falkoff (2007), p. 31.

<sup>32</sup> Cf. poemas de Al Dossari e Dost (2012), pp. 128-134.

se diferenciar daqueles homens que estavam tratando o seu corpo como um objeto, um pedaço de carne. Foi assim que ela protegeu sua identidade que estava sendo invadida, ou seja, a única coisa que aqueles carcereiros não poderiam tocar, não poderiam negar a ela, não poderiam apagar: algumas palavras, apenas algumas palavras precárias, quase evanescentes, que vinham do passado na forma de uma defesa contra aquilo que parecia uma eternidade de dor e humilhação<sup>33</sup>.

A experiência de Guantánamo apresenta muitos desafios ao campo do direito. A sistemática violação de direitos humanos, a generalização da tortura, a ausência de um órgão judicial independente apto a conferir um julgamento justo, a ilegalidade do campo em si, tudo isso revela uma prática que se colocou como excepcional, mas que persiste até a atualidade, e que remonta a outras práticas autoritárias da segunda metade do século XX, como percebido por Ariel Dorfman. Não é necessário sublinhar o impacto que a literatura produzida em tais circunstâncias, num contexto histórico tão presente, pode ter na formação de futuros juristas.

Ao longo do presente texto, procuramos ressaltar a urgência da inclusão, nos cursos jurídicos, de textos literários. Parece oportuno encerrar essa terceira parte da narrativa com a indicação de algumas obras. Trata-se de uma antologia pessoal, de um pequeno inventário de experiências de leitura que tem como objetivo único abrir possibilidades de apreensão de aspectos do mundo do direito a partir da literatura.

As obras foram divididas em três grupos temáticos. Procuramos observar, na escolha e na organização dessa pequena lista, um elemento central para o presente artigo: a dimensão contemporânea. Os livros selecionados foram publicados num período que se estende por quarenta e oito anos (entre 1971 e 2019), revelam diversas facetas da produção literária e contemplam, por diversas perspectivas, algo da experiência dos tempos presentes que marcaram sua criação e disseminação. Todas as obras estão disponíveis em português, e serão apresentadas nesse idioma. Em regra, será indicada a edição consultada, com a inserção, entre colchetes, da data da publicação da primeira edição.

---

<sup>33</sup> Dorfman (2007), p. 69.

### 3.1. *Tema 1: Experiências autoritárias, transições políticas, memória, trauma*

As obras selecionadas neste universo temático dialogam com as transformações políticas, sociais e culturais que marcam a experiência contemporânea. Os desdobramentos da *Shoah* (obras de Sebald, Schlink), os regimes autoritários que marcaram a segunda metade do século XX (Carrère, Barnes), os regimes ditatoriais e as manifestações de autoritarismo político na América Latina (Verissimo, Bolaño), os dilemas trazidos pelos processos de transição política e as formas de manifestação dos traumas decorrentes das violações a direitos humanos (Kucinski, Hatoum), tudo isso compõe o pano de fundo das obras literárias aqui reunidas.

Verissimo, Erico (1978), *Incidente em Antares* [1971], Porto Alegre, Globo  
Schlink, Bernhard (2009), *O leitor* [1995], trad. Pedro Sússekind, Rio de Janeiro, Record

Bolaño, Roberto (2008), *Amuleto* [1999], trad. Eduardo Brandão, São Paulo, Companhia das Letras

Sebald, WG (2008), *Austerlitz* [2001], trad. José Marcos Macedo, São Paulo, Companhia das Letras

Kucinski, Bernardo (2014), *K. – relato de uma busca* [2011], São Paulo, Cosac Naify

Carrère, Emmanuel (2013), *Limonov* [2011], trad. André Telles, Rio de Janeiro, Alfaguara/Objetiva

Barnes, Julian (2017), *O ruído do tempo* [2016], trad. Léa Viveiros de Castro, Rio de Janeiro, Rocco

Hatoum, Milton (2017, 2019), *A noite da espera, Pontos de fuga* (coleção *O Lugar mais Sombrio*, volumes 1 e 2), São Paulo, Companhia das Letras

### 3.2. *Tema 2: Direitos fundamentais e constitucionalismo: diversidade e reconhecimento*

Os livros propostos nesta seção propiciam debates em torno de elementos cruciais do constitucionalismo contemporâneo e envolvem dimensões da

incompletude dos direitos fundamentais, diante de práticas que envolvem discriminação racial (Nascimento, Coetzee, Coates), dilemas resultantes do reconhecimento da autonomia de populações indígenas (Carvalho), questões ligadas ao gênero e suas configurações ao tempo da construção da narrativa (Lispector) e os desafios para o reconhecimento de minorias linguísticas e direitos de imigrantes (Magris).

Lispector, Clarice (1998), *A hora da estrela* [1977], Rio de Janeiro, Rocco  
Magris, Claudio (2008), *Danúbio* [1986], trad. Elena Grechi e Jussara  
F.M. Ribeiro, São Paulo, Companhia das Letras

Coetzee, JM (2013), *Desonra* [1999], trad. José Rubens Siqueira, São Paulo, Companhia das Letras

Carvalho, Bernardo (2004), *Nove noites* [2002], São Paulo, Companhia das Letras

Ratts, Alex (2006), *Eu sou atlântica – sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*, São Paulo, Instituto Kuanza/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo (o livro inclui importantes textos de Beatriz Nascimento em poesia e prosa)

Coates, Ta-Nehisi (2015), *Entre o mundo e eu*, trad. Paulo Geiger, Rio de Janeiro, Objetiva

### 3.3. *Tema 3: Processos criminais, responsabilização individual, conflitos, instituições*

Aqui procuramos selecionar livros que permitam um aprofundamento da observação dos complexos processos de responsabilização criminal (Llosa, Sciascia) e da anatomia dos conflitos interpessoais em sociedades em transformação (Saramago, Brito).

Llosa, Mario Vargas (2003), *Quem matou Palomino Molero?* [1986], trad. Remy Gorga Filho, São Paulo, Arx

Sciascia, Leonardo (1990), *Portas abertas* [1987], trad. Mario Fondelli, Rio de Janeiro, Rocco

Saramago, José (1995), *Ensaio sobre a cegueira*, São Paulo, Companhia das Letras

Brito, Ronaldo Correia de (2003), *Faca*, São Paulo, Cosac & Naify

#### 4. Conclusão: o lugar da literatura nos cursos jurídicos

A postulação que informa este artigo envolve um simples aspecto: incluir a literatura na educação jurídica. As três urgências acima esboçadas são dimensões dessa mesma preocupação. Na nossa experiência contemporânea marcada por um presente denso, opaco e repleto de possibilidades, a complexidade se apresenta como um ponto de partida. E isso se aplica ao mundo do direito, como percebemos por essa inspirada digressão de Roberto Aguiar (que sempre pensou o direito a partir de uma perspectiva multidisciplinar):

Estranho paradoxo vive o direito: de um lado, ele é tratado de modo determinista, linear ou mesmo positivista, a partir de pressupostos que já não mais se sustentam, de outro, ele apresenta uma complexidade, uma riqueza e uma teia de relações caóticas que o faz renascer, qual fênix, rompendo com as paredes que o limitam e com os conceitos que o empobrecem (...) Essa criação é complexa, contraditória, paradoxal e mutável, constituindo-se em expressão linguístico-normativa dos movimentos e poderes das sociedades<sup>34</sup>.

Uma das dimensões irrenunciáveis do direito é a alteridade. Direitos pressupõem relações, a capacidade de articulação entre mais de um sujeito, entre perspectivas diversas, entre concepções do que é bom e justo. Como resumido por Roberto Aguiar: «Não há direito sem a capacidade de nos conhecer e conhecer os outros e suas circunstâncias»<sup>35</sup>. E essa relação com o outro, essa consciência da alteridade, é um dos principais registros da vitalidade da literatura.

---

<sup>34</sup> Aguiar (2004), p. 11.

<sup>35</sup> Aguiar (2004), p. 62.



Para Antoine Compagnon, o discurso literário oferece um meio «de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida»<sup>36</sup>. Essa qualidade projetiva da literatura, que se traduz em uma persistente busca por universalização, significa muito para o direito contemporâneo (e também sobre os desafios que ele deve enfrentar). Afinal de contas, prossegue Compagnon, «o texto literário fala de mim e dos outros; provoca minha compaixão; quando leio eu me identifico com os outros e sou afetado por seu destino; suas felicidades e seus sofrimentos são momentaneamente os meus»<sup>37</sup>.

Os desafios colocados pela experiência contemporânea não se limitam, contudo, ao direito como campo da atividade humana e social. A literatura também se vê provocada por outras formas de narrativa, por outras manifestações expressivas que interpelam a tradição e colocam em questão o cânone das referências principais de autoria. Mas a literatura se renova, e assim persiste a construir novas formas do contemporâneo. Pois há algo, diz Leyla Perrone-Moisés, que só ela pode propiciar: «ampliação do imaginário, encontro com o outro e autoconhecimento, capacidade de impressão e expressão, visão crítica do real, emoção estética, felicidade da palavra que nos faltava e nos é dada». É claro que surgirão novos gêneros, novas estruturas normativas, novas e novos autoras e autores. Como dito por Perrone-Moisés, «A literatura ainda tem futuro, a Biblioteca ainda não foi destruída. E nós, leitores e escritores, aqui estamos para ler, eleger e prosseguir»<sup>38</sup>.

### *Referências bibliográficas*

Agamben, Giorgio (2010), *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, trad. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos

---

<sup>36</sup> Compagnon (2009), p. 47.

<sup>37</sup> Compagnon (2009), pp. 48-49.

<sup>38</sup> Perrone-Moisés (2003), pp. 214-215.

- Aguiar, Roberto A.R. de (2004), *Habilidades: ensino jurídico e contemporaneidade*, Rio de Janeiro, DP&A
- Al Dossari, Jumah, Shaikh Abdurraheem Muslim Dost (2012), *Poema da morte e Dois fragmentos*, trad. Cristiano Paixão, in «Revista Humanidades», 59, pp. 128-134
- Apple, Michael (1982), *Ideologia e currículo*, trad. Carlos Eduardo F. de Carvalho, São Paulo, Brasiliense
- Barthes, Roland (2010), *Aula*, trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Cultrix
- Barthes, Roland (2004), *O prazer do texto*, trad. J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva
- Borges, Jorge Luis (1996), *O livro*, in Borges, Jorge Luis, *Cinco visões pessoais*, trad. Maria Rosinda R. da Silva, Brasília, Ed. UnB, pp. 5-11
- Bretone, Mario (1998), *História do direito romano*, trad. Isabel T. Santos e Hossein S. Shooja, Lisboa, Estampa
- Calvo González, José (2016), *Justicia constitucional y literatura*, Lima, Centro de Estudios Constitucionales/Tribunal Constitucional del Perú
- Chueiri, Vera Karam de (2008), *Kafka, Kavka, K.: do nebuloso ao que se revela como surpresa*, in Trindade, André Karam, Roberta Magalhães Gubert, Alfredo Copetti Neto (eds.), *Direito & literatura: ensaios críticos*, Porto Alegre, Livraria do Advogado, pp. 63-90
- Compagnon, Antoine (2009), *Literatura para quê?*, trad. Laura Taddei Brandini, Belo Horizonte, Ed. UFMG
- De Giorgi, Raffaele (1998), *O risco na sociedade contemporânea*, in De Giorgi, Raffaele, *Direito, democracia e risco: vínculos com o futuro*, trad. Cristiano Paixão, Daniela Nicola e Samantha Dobrowolski, Porto Alegre, Sergio Antonio Fabris Editor, pp. 185-200
- Dorfman, Ariel (2007), *Where the Buried Flame Burns – afterword*, in Falkoff, Mark (ed.), *Poems from Guantánamo – the detainees speak*, Iowa City, University of Iowa Press, pp. 69-72
- Douzinas, Costas, Lynda Nead (1999), *Introduction*, in Douzinas, Costas, Lynda Nead (eds.), *Law and the Image: The Authority of Art and the*

- Aesthetics of Law*, Chicago and London, The University of Chicago Press, pp. 1-15
- Echevarría, Roberto González (2008), *Amor y ley en Cervantes*, Madrid, Gredos
- Faerber, Johan (2018), *Après la littérature – écrire le contemporain*, Paris, PUF
- Falkoff, Mark (ed.) (2007), *Poems from Guantánamo – the detainees speak*, Iowa City, University of Iowa Press
- Godoy, Arnaldo Sampaio de Moraes (2008), *Direito & Literatura – ensaio de síntese teórica*, Porto Alegre, Livraria do Advogado
- Grzymala-Busse, Anna (2019), *The Failure of Europe’s Mainstream Parties*, in «Journal of Democracy», 30, 3, pp. 35-47
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2011), *Entrevista*, trad. Paulo H. Blair de Oliveira, in «Revista Humanidades», 58, pp. 16-21
- Hartog, François (2012), *Régimes d’historicité – Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil
- Holmes, Stephen, Ivan Krastev (2018), *Explaining Eastern Europe: Imitation and Its Discontents*, in «Journal of Democracy», 29, 3, pp. 117-128
- Jordan, Constance, Karen Cunningham (2007), *The Law in Shakespeare*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan
- Judt, Tony (2008), *The Elementary Truths of Primo Levi*, in Judt, Tony, *Reappraisals – Reflections on the Forgotten Twentieth Century*, London, Penguin
- Karam, Henriete, Ana Luiza Bezerra Chagas (2019), *Machado de Assis e a alienação política no Brasil*, in *Anais do VII CIDIL – Colóquio Internacional de Direito e Literatura*, 1, pp. 408-424
- Kuhn, Thomas (1996), *A estrutura das revoluções científicas*, trad. Beatriz V. Boeira e Nelson Boeira, São Paulo, Perspectiva
- Kuhn, Thomas (1989), *A tensão essencial*, trad. Rui Pacheco, Lisboa, Edições 70
- Kuhn, Thomas (2006), *O caminho desde A estrutura – Ensaios Filosóficos, 1979-1993, com uma Entrevista Autobiográfica*, trad. Cesar Mortari, São Paulo, Ed. Unesp

- Kuhn, Thomas (1979), *Reflexões sobre os meus críticos*, in Lakatos, Imre, Alan Musgrave (org.), *A crítica e o desenvolvimento do conhecimento*, trad. Octavio Mendes Cajado, São Paulo, Cultrix/Ed. USP, pp. 285-343
- Marramao, Giacomo (2008), *La passione del presente*, Torino, Bollati Boringhieri
- Ost, François (2008), *Contar a lei – as fontes do imaginário jurídico*, trad. Paulo Neves, São Leopoldo, Ed. Unisinos
- Paixão, Cristiano (2012), *O Leitor: da narrativa homérica à literatura do testemunho*, in Coutinho, Jacinto Nelson de Miranda (org.), *Direito e psicanálise – interseções e interlocuções a partir d’O Leitor*, de Bernhard Schlink, Rio de Janeiro, Lumen Juris, pp. 113-122
- Paixão, Cristiano (2008), *Terrorismo, Direitos Humanos e Saúde Mental: o caso do campo de prisioneiros de Guantánamo*, in Sousa Junior, José Geraldo et alii (org.), *O Direito Achado na Rua, volume 4: Introdução Crítica ao Direito à Saúde*, Brasília, CEAD/UnB, pp. 383-395.
- Paixão, Cristiano, Juliano Zaiden Benvindo (2020), “*Constitutional Dismemberment*” and *Strategic Deconstitutionalization in Times of Crisis: Beyond Emergency Powers*, in «I-CONnect, Blog of the International Journal of Constitutional Law», 24 April 2020
- Paixão, Cristiano, Giovanna Maria Frisso (2016), *Usos da memória: as experiências do holocausto e da ditadura no Brasil*, in «Lua Nova», 97, pp. 191-212
- Paixão, Cristiano, Massimo Meccarelli (2020), *Constituent power and constitution-making process in Brazil: concepts, themes, problems*, in «Giornale di Storia Costituzionale/Journal of Constitutional History», 40, 2
- Perrone-Moisés, Leyla (2003), *Altas literaturas – escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, São Paulo, Companhia das Letras
- Ricoeur, Paul (2007), *A memória, a história, o esquecimento*, trad. Alain François, Campinas, Ed. Unicamp
- Roggero, Jorge (2015), *Introducción*, in Roggero, Jorge (ed.), *Derecho y literatura – textos y contextos*, Buenos Aires, Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires/Eudeba, pp. 9-27

- Ruiz, Alicia, Jorge E. Douglas Price, Carlos María Cárcova (2014), *La letra y la ley – estudios sobre derecho y literatura*, Buenos Aires, Infojus
- Schöllhammer, Karl Erik (2011), *O contemporâneo e a literatura brasileira*, in «Revista Humanidades», 58, pp. 46-53
- Sousa Junior, José Geraldo (2002), *Sociologia jurídica: condições sociais e possibilidades teóricas*, Porto Alegre, Sergio Antonio Fabris Editor
- Trindade, André Karam, Roberta Magalhães Gubert, Alfredo Copetti Neto (2008), *Direito e literatura: aproximações e perspectivas para se repensar o direito*, in Trindade, André Karam, Roberta Magalhães Gubert, Alfredo Copetti Neto (eds.), *Direito & literatura: reflexões teóricas*, Porto Alegre, Livraria do Advogado, pp. 11-66
- Vespaziani, Alberto (2012), *Costituzione, comparazione, narrazione – Saggi di Diritto e Letteratura*, Torino, G. Giappichelli

# Dialoghi / Colloquia



# El aporte de José Calvo González a la cultura literaria del derecho en Brasil

André Karam Trindade

SUMARIO: 1. Introducción. – 2. De la red virtual de contactos al descubrimiento de Brasil. – 3. El itinerario brasileño de José Calvo González: conferencias y escritos. – 3.1. El derecho curvo. – 3.2. Por una teoría narrativista del Derecho. – 3.3. Tolstói y la ley. – 3.4 Marginalias jurídicas en “Smithfield Decretals”. – 3.5. “Salir hacia el otro”: afectividad y justicia en *Mineirinho*, de Clarice Lispector. – 3.6. El Quijote y la justicia irrisoria. – 3.7. Nada en el Derecho es extraficcional. – 3.8. La Constitución, la literatura y la fragilidad de los derechos. – 4. La cultura literaria del Derecho en Brasil: una vía de doble sentido. – 5. A modo de conclusión.

## 1. Introducción

José Calvo González (1956-2020) fue un jurista de la más alta erudición y envergadura. Su nombre ciertamente está inscrito entre los de los mayores del siglo XXI, sobre todo en razón del protagonismo que ejerció en el campo de los estudios interdisciplinarios en Derecho y Literatura, incluyendo extensa y consistente producción intelectual, descollando su propuesta teórica vinculada a la noción de *Cultura literaria del Derecho*.

Él transitaba, libremente, por la filosofía, la educación, la historia, el lenguaje, la sociología y la antropología. Se decía, por eso, que sabía de prácticamente todo; y, cuando no sabía de un tema, ya había leído algo al respecto. En el campo de las artes, al cual se dedicaba de una manera especial, Calvo González escribió sobre las relaciones del Derecho con el Cine, la Música, la Iconografía, la Fotografía, la Arquitectura, la Filatelia y, sobre todo, con la Literatura. La intersección era su lugar preferido. Uno de los principales rasgos de su obra es la perspicacia aliada a la enorme capacidad de investigar los fenómenos jurídicos. Esa combinación le permitía encontrar el Derecho donde, aparentemente, no existía.



Reconocido internacionalmente como uno de los mayores exponentes del movimiento europeo asociado al Derecho y Literatura, autor de más de un centenar de publicaciones, incluyendo libros, capítulos, artículos y otros escritos, Calvo González inició su carrera docente en 1980, en la Universidad de Málaga, donde se consagró profesor catedrático de Teoría y Filosofía del Derecho, en 2010, y fundó la Cátedra Abierta de Derecho y Literatura<sup>1</sup> en 2011/2012. También ejerció la función de magistrado suplente del Tribunal Superior de Andalucía en el período de 1996 a 2015. La Universidad Ricardo Palma, en Perú, le concedió el título de Doctor Honoris Causa, en 2016, habida cuenta de su trayectoria aliada al valor de su aporte a la ciencia del Derecho.

En este ensayo – que también se puede leer como un modesto homenaje – se pone de manifiesto la importancia del aporte del pensamiento jurídico de José Calvo González para la formación de la cultura literaria del Derecho en Brasil. Como se verá, el jurista andaluz visitó regularmente instituciones brasileñas entre 2010 y 2019, período en el que produjo diversos trabajos y mantuvo un vínculo muy estrecho con algunos investigadores.

Se recuperan aquí ocho conferencias – (1) *El Derecho curvo*; (2) *Por una teoría narrativista del Derecho*; (3) *Tolstói y la Ley*; (4) *Marginalias jurídicas en “Smithfield Decretals”*; (5) *“Salir hacia el otro”: afectividad y justicia en “Mineirinho”, de Clarice Lispector*; (6) *El Quijote o la justicia irrisoria*; (7) *Nada en el Derecho es extraficcional*; (8) *La Constitución, la literatura y la fragilidad de los derechos* –, todas dictadas en el Coloquio Internacional de Derecho y Literatura (CIDIL), así como otras actividades científicas realizadas por Calvo González y de igual relevancia.

En realidad, la relación entre Calvo González y Brasil fue bastante intensa a lo largo de 10 años y se la puede interpretar como una vía de doble sen-

---

<sup>1</sup> En la Universidad de Málaga, Calvo González estaba vinculado al Departamento de Derecho Financiero, Economía Política y Filosofía del Derecho. Por lo tanto, la creación de la Cátedra Abierta de Derecho y Literatura, aunque sin ninguna formalización, amplió significativamente sus posibilidades de llevar a cabo, con mayor autonomía, una serie de actividades de docencia e investigación desarrolladas en la disciplina, siempre con el incentivo, apoyo y soporte de Felipe Navarro Martínez y María Pina Fersini.

tido: por un lado, su presencia y convivencia posibilitaron una constante interlocución, abriendo caminos que nos llevaron al desarrollo de importantes e innovadores proyectos en *terrae brasilis*; por otro, la expansión y diversidad de las investigaciones en Derecho y Literatura en Brasil también sirvieron de inspiración y estímulo para el pensamiento de Calvo González.

## 2. De la red virtual de contactos al descubrimiento de Brasil

Inaugurado en 2006, *Iurisdictio-lex malacitana*<sup>2</sup> fue el *blog* – que alcanzó las 3.457 publicaciones en un intervalo de 15 años – por medio del cual Calvo González, intensamente, expresó ideas y pensamientos, divulgó sus actividades y producción académica, recomendó libros, ofreció análisis y comentarios. Él también utilizaba el *blog* para compartir las más diversas experiencias, en especial sus viajes y andanzas por el mundo, además de difundir el trabajo – y darle visibilidad, lo que es aun más importante – de todos los que se dedicaban al estudio y a la investigación en Derecho y Literatura y, de un modo general, en Derecho y Humanidades. El *blog* era, en síntesis, un espacio plural donde cualquier interesado podía actualizarse sobre las últimas novedades, ya fueran reliquias o lanzamientos, desde la singular perspectiva de Calvo González.

Lo mismo se aplicaba al *Facebook*: el perfil que creó en 2011 siempre fue muy activo, con la ventaja de que esa herramienta le permitía acompañar paso a paso a aquellos que integraban su red, así como interactuar con una inmensa comunidad de seguidores y admiradores de su trabajo.

Sin embargo, mucho antes de toda esa virtualidad promovida por las redes sociales, Calvo González ya mantenía un gran contingente de contactos, construido individualmente, por e-mail. Así sucedió conmigo y con tantos otros investigadores, ya sea en Europa o en Latinoamérica.

A título ilustrativo, tras el lanzamiento de los libros *Direito & Literatura: reflexões teóricas* y *Direito & Literatura: ensaios críticos*, ambos

---

<sup>2</sup> Disponible en: <https://iurisdictio-lexmalacitana.blogspot.com>.

organizados por mí<sup>3</sup> en 2008, Calvo González me escribió para presentarse y agradecer por las referencias que se hacían en esas obras a su trabajo. Allí, precisamente, se inició una gran alianza y una inestimable amistad.

Al año siguiente, en 2009, nos encontramos personalmente, en Braga (Portugal), con ocasión del tribunal de la defensa de doctorado de Joana Aguiar e Silva, bajo la tutoría de Paulo Ferreira da Cunha, en la Universidad do Minho; después, en 2010, en Florianópolis (Brasil), en la compañía de Luís Carlos Cancellier de Olivo, Vera Karam de Chueiri, Cristiano Paixão, Alexandre Morais da Rosa y Lenio Streck; y, luego de muy poco tiempo, en 2012, en Benevento (Italia), junto a Jacinto Nelson de Miranda Coutinho, Aldacy Rachid Coutinho y Henriete Karam, donde lo convoqué a que intensificara su relación con Brasil.

Mi propuesta incluía un proyecto audaz: la organización de un evento en Brasil que pudiera reunir, anualmente, a todos los investigadores dedicados al Derecho y Literatura en Latinoamérica, empezando ya en 2012. La conferencia inaugural sería sobre una metáfora que él había sugerido en algunas conversaciones, la de un *Derecho curvo*. Él aceptó ese doble reto y así nació el *Coloquio Internacional de Derecho y Literatura* (CIDIL), que ya ha llegado a su novena edición y pronto se convirtió en uno de los eventos más importantes sobre el tema.

Así, tras un largo período de contactos virtuales, se puede decir que Calvo González descubrió, verdaderamente, a Brasil. Eso porque, aunque el intervalo de 10 años (2010-2019) no sea tan extenso, sus visitas resultaron en una producción científica muy expresiva, tanto desde el punto de vista de la cantidad como también de la calidad<sup>4</sup>. A título ilustrativo,

---

<sup>3</sup> Trindade (2008a) y (2008b).

<sup>4</sup> A lo largo de esos 10 años, además de sus participaciones en el CIDIL, Calvo González cuenta otras 17 (diecisiete) intervenciones en Brasil: (1) la conferencia *Derecho y Literatura: la cultura literaria del Derecho* y (2) la conferencia *Justicia y Derecho en César Vallejo (1892-1938): bionarrativa y periodismo*, ambas dictadas en el I Simposio de Derecho y Literatura, en la Universidad Federal de Santa Catarina, en 2010; (3) la ponencia *Títulos y Derecho: la Justicia y las injusticias en la ópera para marionetas "A Vida do Grande D. Quixote e do gordo Sancho Pança"*, de Antônio José da Silva, en la Jornada Derecho y

impartió un total de 25 (veinticinco) conferencias, ponencias y cursos. En 14 (catorce) viajes, conoció 13 (trece) ciudades y frecuentó 12 (doce) universidades brasileñas, además de 4 (cuatro) centros de enseñanza e investigación. Y eso sin mencionar los diversos libros y artículos publicados en revistas científicas de Brasil<sup>5</sup>.

---

Literatura, y (4) el curso *Don Quijote y el Derecho*, ambos en la Universidad Federal de Santa Catarina, en 2011; (5) la conferencia *Procesos interpretativos y juegos textuales*, en la Universidad Federal do Paraná, en 2012; (6) El seminario *Derecho y Literatura*, ofrecido en el Programa de Posgrado en Derecho del Centro Universitario de Brasilia, en 2013; (7) la conferencia *Tribunal de la memoria y jurisdicción del olvido en “Desgracia”*, de J. M. Coetzee o *El mal transitorio: una fábula de perros*, en las XI Jornadas de Derecho y Psicoanálisis. *Intersecciones e interlocuciones a partir de “Desgracia”*, de J. M. Coetzee, en la Universidad Federal do Paraná, en 2014; (8) la ponencia *Norma y hecho: jugando la hermenéutica de la interpretación jurídica*, en seminario del Programa de Posgrado en Derecho de la Universidad do Vale do Rio dos Sinos, en 2014; (9) la ponencia *Sobre ciencia jurídica y producción normativa. Una encrucijada con Borges*, en el Seminario Jorge Luis Borges y el Derecho, en la Universidad Federal de Paraíba, en 2014; (10) la conferencia *Consistencia narrativa y relato procesal (patrones de discursividad en las narraciones judiciales)*, en el V Congreso Internacional de Derecho Procesal, en la Universidad Maurício de Nassau, en 2015; (11) la conferencia *Del “Ensayo sobre la ceguera”. “Revela óculos meus”: el desengaño de lo visible y el espectáculo de la Ley*, en la XIII Jornada de Derecho y Psicoanálisis. *Intersecciones e interlocuciones a partir de “Ensayo sobre la ceguera”*, de José Saramago, en la Universidad Federal do Paraná, en 2016; (12) la mesa redonda en el I Seminario Internacional de Derecho y Literatura: Derecho, Narrativa y Violencia, en la Universidad de Brasilia, en 2016; (13) el Curso de Estudios Avanzados de Derecho y Literatura, organizado por la Academia Judicial del Tribunal de Justicia del Estado de Santa Catarina, en 2017; (14) la conferencia *Pictorial turn y Criminología: sellos postales como artefactos de imagen de aculturación ideológico-jurídica*, en el 8º Congreso Internacional de Ciencias Penales de la Pontificia Universidad Católica de Rio Grande do Sul, en 2017; (15) la ponencia *Lex et scribendi actu: dominación colonial y escritura de la Ley*, en el II Seminario Internacional de Derecho y Literatura: la narrativa de las crisis, en la Universidad de Brasilia, en 2018; (16) la conferencia *Institución literaria y arte jurídica: la escritura de la Ley*, en la Escuela Superior de la Magistratura del Estado de Ceará, en 2018; (17) el minicurso *Derecho, Literatura y Decisión Jurídica*, en la Escuela de la Magistratura del Estado de Río de Janeiro, en 2019.

<sup>5</sup> Calvo González (2006), (2011), (2012b), (2012c), (2013a), (2013b), (2015a), (2015b), (2015d), (2018b), (2018c), (2018d), (2019b).

### 3. *El itinerario brasileño de José Calvo González: conferencias y escritos*

#### 3.1. *El derecho curvo*

La Conferencia de Apertura que Calvo dictó en el I CIDIL<sup>6</sup> se intitula *El Derecho curvo* y empieza con una cita de Nietzsche que relaciona la verdad a la curva. A continuación, la premisa adoptada proviene del cuento *La Serenísima República*, de Machado de Assis, que retrata la política brasileña. El fragmento se refiere a las geometrías rectilínea, curvilínea y rectocurvilínea que caracterizan a los partidos políticos en la República de las Arañas. Y, a partir de ese trecho, Calvo González concluye que las teorías jurídicas sobre los derechos son tan frágiles como telas de araña.

En realidad, tras el dilema planteado por el principio del *tertium non datur*, representado por medio de las distintas poesías de Le Corbusier y de Oscar Niemeyer – cuyo único común denominador es la idea de la geometría aplicada a la arquitectura moderna –, Calvo González presenta su objetivo central: explicar en qué consiste el denominado *Derecho curvo*.

Para eso, el consagrado jurista español desarrolla su tesis en cuatro etapas, que recorre en la agradable compañía de filósofos, escritores, pintores, artistas y juristas: (a) las aspiraciones geométricas de los juristas, impulsadas por el racionalismo cartesiano y por el imperio de la lógica deductivista; (b) la relación entre la teoría pura del Derecho y el orden figurativo del cubismo; (c) las ondulaciones sufridas por el Derecho a partir de las concepciones *flexible*, *dúctil*, *frágil* y *soluble*, que surgen en las últimas décadas; (d) y, por último, la explicitación del paradigma del “Derecho curvo”.

En efecto, entre rectas y curvas, impresiona el modo en que Calvo González traza su propio itinerario, estableciendo los más inusitados puntos de contacto entre Nietzsche, Machado de Assis, Niemeyer, Le Corbu-

---

<sup>6</sup> El I CIDIL se celebró en la ciudad de Passo Fundo (Rio Grande do Sul - RS) en 2012. La Conferencia de Apertura está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Ppw2JwuWwcM&t>. El texto se encuentra publicado en la obra *O direito curvo* (cfr. Calvo González, 2013a).

sier, Hobbes, Wolff, Descartes, Spinoza, Leibniz, Ortega y Gasset, Kelsen, Merkl, Schmitt, Picasso, Braque, Carbonnier, Zagrebelsky, Arnaud, Belley, Kandinsky, Mondrian, Reale y Borges.

Mediante ese diálogo rizomático, Calvo González pone de manifiesto las formas piramidales, cúbicas y hemisféricas que operan como modelos hermenéuticos del Derecho y postula que el carácter revolucionario del “Derecho curvo” radica, por un lado, en la idea de circularidad jurídica y, por otro, en la descentralización de los clásicos *topoi* de imputación jurídico-normativa: mientras la circularidad se puede percibir, por ejemplo, en el nuevo modo de relación entre las fuentes del Derecho internacional y del Derecho interno; la descentralización se reconoce fácilmente en la “curvatura” de las líneas divisorias y en la transposición de los “umbrales” entre categorías de diferentes esferas del Derecho, mezclando institutos, reorganizando relaciones, remodelando contornos, volúmenes, perímetros y espesores.

De esa forma, si en 2012 el paradigma propuesto por Calvo González constituía un aporte creativo, genuino y efectivo al Derecho, hay una clara tendencia a que el “Derecho curvo” pueda ocupar su lugar en la tradición jurídica contemporánea, volviéndose cada vez más presente en cualquier discusión sobre lo que sucede, diariamente, en el y por el Derecho.

Esto es así porque la construcción de ese nuevo paradigma jurídico – el “Derecho curvo” – presupone una mirada que ciertamente trasciende los límites del universo jurídico; y este sigue siendo el mayor reto de los juristas.

### 3.2. *Por una teoría narrativista del Derecho*

En la Conferencia de Clausura del I CIDIL, intitulada *Por una teoría narrativista del Derecho*<sup>7</sup>, Calvo González presenta los presupuestos del modelo teórico que venía construyendo desde el comienzo de la década de 1990 en diversas obras<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup>La Conferencia está disponible, en su totalidad, en [https://www.youtube.com/watch?v=n6RC04L\\_Ai8&t](https://www.youtube.com/watch?v=n6RC04L_Ai8&t) y también se encuentra publicada en la obra *Direito curvo*, Calvo González (2013a).

<sup>8</sup>Calvo González (1993), (1996), (1998), (2002), (2008), (2012a).

Su punto de partida es, precisamente, un bello poema de Wallace Stevens, *The Man with the Blue Guitar* (1957), inspirado en la obra *El viejo guitarrista ciego* (1903), de Picasso. Stevens es un escritor modernista norteamericano de renombre que tiene formación jurídica y que ejerció la abogacía a comienzos del siglo XX.

Eso porque, aunque no haga referencia expresa a Gadamer, la teoría narrativista del Derecho se estructura sobre una premisa hermenéutica: «no existen las cosas exactas tal como son». Se trata, en efecto, de una teoría de sesgo antiobjetivista, antinaturalista, antiesencialista y, por lo tanto, antimetodológico.

Como se sabe, desde los avances ocurridos gracias al *narrative turn* y, sobre todo, los reflejos que promovió en las más diversas disciplinas de las ciencias humanas y sociales – entre estas, el Derecho, donde surge la denominada *narrative jurisprudence* –, la aplicación de la noción de “narrativa” a la teoría jurídica asume dos líneas diversas, especialmente en las últimas décadas, ambas relacionadas a la producción de los discursos jurídicos en la construcción de la realidad procesal.

Por un lado, en Estados Unidos, surgió un sinfín de aportes vinculados a la teoría de la decisión judicial y también a la retórica. Por otro lado, en Europa, se desarrollaron propuestas semejantes, aunque más relacionadas a la elaboración de estándares de prueba, como, por ejemplo, los “anclajes narrativos” y los “esquemas narrativos”.

De cualquier manera, independientemente de la línea adoptada, Calvo González observa que la «coherencia narrativa» siempre fue el tema al cual dedicó mayor atención, especialmente a partir de los estudios realizados por autores del porte de Ronald Dworkin, que desarrolló la metáfora de la “novela en cadena”, y Neil MacCormick, que defiende la “prueba de coherencia narrativa” como criterio de verdad en casos de ausencia de pruebas directas acerca de los hechos.

Ocurre que, para Calvo González, las aplicaciones narrativas operadas por los juristas no se deben confundir con su teoría narrativista del Derecho. Eso porque, para él, la coherencia narrativa se debe entender como mecanismo de construcción de los sentidos que podrá actuar exclusiva-

mente en la condición de criterio de verosimilitud.

Así, tomando en cuenta que la «verdad de los hechos» es siempre el producto interpretativo de la facticidad resultante de una actividad discursiva de estructura narrativa creativa destinada a justificar la mejor respuesta, la teoría formulada por Calvo González consiste en el estudio de las estructuras que, a partir del material fáctico y normativo, “construyen narraciones”.

Su carácter crítico queda bastante claro en la medida en que la teoría no deja de tener en cuenta el hecho de que, muchas veces, la atribución de sentido implica una serie de elementos que componen el horizonte de expectativas del intérprete. En ese contexto, un enunciado fáctico acaba por volverse discursivamente coherente también a partir del influjo de “subsistemas de sentido”, como lo son la memoria (individual) y el imaginario (social).

Así, la teoría narrativista del Derecho del cual nos habla Calvo González ayuda a comprender que nuestros sistemas jurídicos son instalaciones ficcionales y, a veces, hiperficionales. El Derecho, afirma, es una forma lingüística ficcional de un mundo puramente textual. Él habita en los discursos narrativos y, por ende, no está inmune a los efectos de la ficcionalidad.

### 3.3. *Tolstói y la ley*

En su exposición en el II CIDIL<sup>9</sup>, la primera observación de Calvo González fue esta: considerando la extensa e importante producción del escritor ruso, ¿cómo elegir la obra que más podría interesar a los juristas? A partir de esa pregunta, él pondera que, por diferentes razones, no sería aconsejable abordar la mayoría de las obras de Tolstói en un evento jurí-

---

<sup>9</sup> El tema del II CIDIL, que se realizó en 2013 en Passo Fundo (RS), fue *La representación del juez y el imaginario social*. La Conferencia está disponible, en su totalidad, en [https://www.youtube.com/watch?v=BSvK2GrVhxo&persist\\_app=1&app=desktop&gl=US&hl=en&client=mv-google](https://www.youtube.com/watch?v=BSvK2GrVhxo&persist_app=1&app=desktop&gl=US&hl=en&client=mv-google). Posteriormente, el texto de Calvo González (2015d), así como los de otros participantes del evento, se publicaron en la obra *Os modelos de juiz* [Los modelos de juez], organizada por Lenio Streck y André Karam Trindade.



dico. Para él, tanto *Guerra y paz* como *Ana Karenina* constituirían elecciones imprudentes y arriesgadas si se prestara atención a ciertas situaciones narrativas que cuestionan las bases de la sociedad o que problematizan el funcionamiento del poder judicial; a su vez, en *La muerte de Iván Ilich*, la agonía del magistrado viene acompañada de los estertores de un experimento jurídico-reformista; y, a pesar de la fascinación que ejercen la guerra y el terrorismo sobre los juristas, la póstuma *Hadji Murat* exigiría mucha cautela: la selección de las citas, por ejemplo, conllevaría muchísimos riesgos. Por último, *La sonata a Kreutzer* y *Resurrección* no serían, definitivamente, recomendables para dicho tipo de evento.

Restarían, afirma Calvo González<sup>10</sup>, las obras menores de Tolstói: entre ellas, el cuento «El juez sabio» sería una opción que permitiría «introducir el estudio de las técnicas de argumentación y de la prueba a través de indicios, así como revelar la lógica del razonamiento abductivo». Pero, ciertamente, buscar referencias y menciones a temas relacionados al Derecho en los *Diarios* y en la *Correspondencia* es una tarea mucho más instigadora y que también impone muchos obstáculos para superar, pues se trata de «exhumar y recuperar de ese enorme conjunto documental los más confidenciales aspectos de la experiencia de Tolstói en su relación con el mundo jurídico y sus protagonistas»<sup>11</sup>.

De ese amplio universo de la escritura privada, eligió como punto de partida la famosa frase que consta en el registro del día 25 de marzo de 1847: «No basta con alejar a las personas del mal; hay que estimularlas para el bien», escrita cuando Tolstói contaba tan solo 18 años de edad y cursaba el segundo año de Leyes en la Universidad de Kazán, así como los apuntes de ese mismo día.

Para Calvo González, esos apuntes ya dejan entrever la inclinación de Tolstói al desencanto con respecto al Derecho (pues expresarían su duda sobre la capacidad del Derecho de, además de sofocar el mal, proporcionar el bien) y su sentido se podría aprehender correctamente en su cotejo con reflexiones posteriores, sobre todo si se realizara un doble giro de

---

<sup>10</sup> Calvo González (2015d), p. 48.

<sup>11</sup> Calvo González (2015d), p. 49.

perspectiva: de los *Diarios* a la *Correspondencia* y del estudio del Derecho en la formación de Tostói a Tolstói en la formación de un estudiante de Derecho.

Así, Calvo González encontrará en la producción epistolar de abril de 1909, más de seis décadas después de las primeras inquietudes del joven estudiante de Derecho en su diario (inquietudes que, a propósito, anteceden su abandono de la carrera de Derecho) y un año antes de su muerte, las consideraciones del ya anciano Tolstói sobre la educación jurídica.

En la carta en que el eminente escritor ruso responde a las indagaciones de Isaac Solomonovich Krutik, alumno de la Facultad de Derecho de la Universidad de San Petersburgo y fervoroso discípulo del ideario religioso tolstoiano, además de reforzar posturas que ya había defendido, relativas a la naturaleza científica del Derecho, a la propiedad de la tierra, a la injusticia del orden social y a la supremacía moral, Tolstói va más allá del «descreimiento en cuanto a la posibilidad histórica de las reformas jurídico-sociales y prerrevolucionarias»<sup>12</sup> y esboza una concepción socialista del Derecho.

Según Calvo González, aunque, actualmente, tal concepción esté obsoleta y haya fracasado, la crítica a la ciencia jurídica y el problema de la moralidad del Derecho que constan en la *Carta a un estudiante* aun merecen atención y mantienen su actualidad, sobre todo porque sigue siendo innovador «introducir en la agenda de transformación y excelencia pedagógica de nuestras Facultades de Derecho la *educación moral* del Derecho»<sup>13</sup>. En la medida en que la vieja carta de Tolstói nos recuerda, como lo resalta Calvo González, la extraordinaria responsabilidad moral que recae sobre los profesores de Derecho, la lectura que proporciona al jurista andaluz colaborará para la construcción de su cultura literaria del Derecho.

#### 3.4. *Marginalias jurídicas en “Smithfield Decretals”*

«Lo marginal es lo más bello»: esta es la frase de J. L. Borges que Calvo

---

<sup>12</sup> Calvo González (2015d), p. 61.

<sup>13</sup> Calvo González (2015d), p. 62.

evoca para introducir su análisis del manuscrito jurídico del siglo XV intitulado *Smithfield Decretals*. Se trata de una glosa del *Decretals* del Papa Gregorio IX, que está catalogada entre los *manuscritos iluminados* en la British Library.

En su participación en el III CIDIL<sup>14</sup>, la primera reflexión de Calvo – que se vincula a la formulación propuesta por Bobbio de que «la ciencia jurídica es, primordialmente, análisis del lenguaje» – decía respecto a la existencia de tres lenguajes en el manuscrito: el lenguaje de la ley; el lenguaje de los juristas, que se hace presente en las glosas y marca el comienzo de la ciencia jurídica; y el lenguaje de las miniaturas (o iluminaciones).

Así, su análisis del manuscrito comprende, al principio, la disposición espacial de esos tres lenguajes dentro de la página, la morfotextualidad que se puede establecer a partir de las relaciones entre ellos y del modo en que se articulan: en el centro, el texto del *Decretals*; las glosas circundando completamente el texto legal; y, ocupando los márgenes y demás espacios en blanco, las miniaturas.

El interés de Calvo González recae exclusivamente sobre esas “marginalias”, pues, si la vida del Derecho se encuentra en los textos, la vida al margen del Derecho está en las miniaturas, compuestas por figuras de flores, árboles, monstruos, seres grotescos e imágenes de hombres, mujeres y animales que componen escenas narrativas.

Además de señalar el carácter metafórico de esas construcciones en imágenes que ilustran el manuscrito, Calvo González ofrece una variedad de interpretaciones posibles para los elementos simbólicos presentes en las “marginalias”, en que sobresalen prácticas forenses y, sobre todo, castigos físicos feroces y brutales.

De ese modo, las articulaciones de los tres lenguajes y de los tres niveles textuales – del *Decretals*, de las glosas y de las “marginalias” – autorizarían a pensar que: (1) si el texto legal y las glosas constituyen el mundo

---

<sup>14</sup> El III CIDIL, con la temática *Crimen, proceso e (in)justicia*, se realizó en Passo Fundo (RS) en 2014. La exposición de Calvo está disponible, en su totalidad, en: <https://www.youtube.com/watch?v=kmFW-XdIzOA&feature=youtu.be>. Posteriormente, el texto se publicó en España (cfr. Calvo González, 2015c).

jurídico, las miniaturas son representaciones del mundo extrajurídico; (2) las glosas operarían como mediación entre el texto legal y el mundo de la vida; (3) en el contexto del hombre medieval, prevalecería la concepción del Derecho como castigo, que incide tanto en la práctica de delitos como en la práctica de pecados, poniendo de manifiesto la relación entre Derecho y Religión, así como la relación entre Derecho y Moral, que resuena hasta hoy.

El examen que Calvo González realiza de las imágenes del conejo como elemento metafórico recurrente en las “marginalias” es particularmente interesante. El conejo – que, en la tradición y contexto medievales, es un animal peligroso– aparece como representante de la justicia secular: ora decapitando humanos, ora ahorcando perros, ora torturando o aplicando castigos. Pero hay una imagen en la que el conejo asume la postura de un magistrado y de su boca sale un papiro. Lo que trasparecería en esa imagen, de acuerdo a Calvo González, es la expresión del Derecho escrito y, paralelamente, la crítica del ilustrador al Derecho escrito, denunciando el conflicto normativo entre el Derecho codificado, de los nobles y poderosos, y el Derecho no codificado, no escrito.

Un análisis más detenido de esas mismas narrativas presentadas por medio de las miniaturas posibilitaría notar tanto el abuso y la violencia del Derecho que se aplica como la clara distinción entre el lenguaje de la ley, el lenguaje de la ciencia jurídica y, en las iluminaciones, el lenguaje de los juristas, jueces, abogados y particulares, que se sitúa al margen del Derecho oficial.

Muchos son los elementos a que Calvo González alude para demostrar que las narrativas de poder, sexo y violencia de las miniaturas remiten al Derecho secular y no dialogan ni con el texto de las *Decretals* ni con el texto de las glosas, ambos expresión del Derecho canónico.

Tales elementos pondrían en evidencia no solo la antinomia entre dos sistemas jurídicos y sus respectivas jurisdicciones, sino también un «sentimiento de lo justo», el deseo y la esperanza de un «Otro-Derecho» que el iluminador deja transbordar en los márgenes.

### 3.5. “Salir hacia el otro”: afectividad y justicia en “*Mineirinho*”, de Clarice Lispector

*Censura, democracia y derechos humanos* fue el tema del IV CIDIL<sup>15</sup>. Sorprendiéndonos a todos, Calvo González eligió la crónica *Mineirinho*, de C. Lispector, con el propósito de abordar el imaginario de la violencia y de la ciudadanía en la literatura brasileña, proponiéndose realizar el análisis que él llamó «cultura literaria del Derecho» y adoptar un prisma interpretativo de sesgo narrativista.

El primer aspecto que Calvo González explora dice respecto a las dificultades de identificar el género textual al que pertenecería la crónica *Mineirinho*: en cuanto a la forma, presentaría similitudes con el *fait divers* y la crónica roja, que son expresiones de lo efímero; en cuanto al contenido, se podría clasificar como una crónica policial. Sin embargo, su complejidad narrativa impediría encuadrarla en cualquiera de esas modalidades.

Atento a las características que permitirían incluirla en el ámbito del periodismo literario y del periodismo jurídico, Calvo González propone concederle estatuto jurídico-literario siempre y cuando se reconozca que la literatura puede expresar lo jurídico y que se conciba el Derecho como material de la expresión literaria.

Esas exigencias son atendidas en la medida en que *Mineirinho* conjuga el compromiso literario y la defensa de los derechos humanos mediante el empleo de un tipo de estrategia narrativa en la que la coherencia del relato se constituye a partir del ejercicio de «pensar la diferencia». Así, en su análisis, Calvo González buscará privilegiar la representación del “otro” en el relato del “yo”.

En ese contexto, la expresión «salir hacia el otro» remite a una «onto-

---

<sup>15</sup> El IV CIDIL se celebró en la ciudad de Vitória, Espírito Santo (ES), en 2015. La exposición de Calvo González se encuentra disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LvtzZzyP37k&feature=youtu.be>. El texto se publicó con el título *Sair ao outro: afetividade e justiça em Mineirinho, de Clarice Lispector*, en *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura* (cfr. Calvo González, 2016).

logía especular» en la cual no se trata, únicamente, de situarse frente al otro, sino de situarse como otro frente a sí mismo. Se trata de ir y volver: de exiliarse de sí mismo para ir adonde están los otros y de repatriarse de los otros hacia sí mismo. Se trata de reconocer «la existencia del otro en sí mismo, porque el otro es la respuesta múltiple a nuestra identidad heteronómica»<sup>16</sup>.

Partiendo de ese presupuesto, la cuestión que se plantea es la de investigar las consecuencias sociales que resultan de esa forma de entrelazamiento con el otro, o sea, los efectos sociales que serían promovidos por la percepción de un yo alienado de sí mismo y, por ende, consciente de la inclusión constitutiva del otro, de las posibilidades de injerencia del otro.

Es así que se instituiría una especie de extrañeza que trae las marcas de la “otredad”, que favorece una afectividad intrínseca a la relación entre el sujeto y el otro, que posibilita una construcción social capaz de promover la justicia a partir de la «violenta compasión de la revuelta», lo que se traduce, para Calvo González, en una «poética de sentir el contagio y el reemplazo del otro en mí».

En esa extrañeza que se funda en una «unidad en la diferencia», las identidades individual y colectiva se funden, siendo la ampliación de la afectividad que nos vincula al otro condición para la experiencia de una humanidad compartida.

Calvo González destaca que las reflexiones ofrecidas por la crónica de Clarice Lispector con respecto a una ética de la justicia social en la vida pública no se agotan en el incidente que, hace más de 50 años, dio origen a esa crónica de la autora: prueba de ello son la Masacre de [la cárcel] Carandiru y la Matanza de la [iglesia] Candelária, así como las constantes violaciones a los derechos humanos que ocurren, ya sea en Brasil o en muchos otros lugares del planeta.

De allí la importancia de *Mineirinho* para la cultura literaria del Derecho (por postular la salida hacia el otro y por darle voz), así como de la cultura literaria del Derecho para la comprensión del compromiso de Cla-

---

<sup>16</sup> Calvo González (2016b), p. 134.

rice Lispector con los derechos humanos, y también la importancia de que se “piense la diferencia”.

### 3.6. *El Quijote y la justicia irrisoria*

Como de costumbre, Calvo González comienza su exposición en el V CIDIL<sup>17</sup> recurriendo a dos fragmentos que servirán de plan de vuelo, de orientación, para las cuestiones que abordará. Uno de ellos lo retiró de la obra *Así habló Zaratustra*, de Nietzsche: «¡Y sea falsa para nosotros toda verdad en la que no haya habido una carcajada!». El otro fragmento es extraído del propio *D. Quijote*: «Las hazañas de D. Quijote han de acogerse con admiración o con risa».

Destacando que Don Quijote es tanto un individuo cómico como un luchador, Calvo González hace referencia a la Guerra Civil española (1936-1939) y evoca dos obras: *Don Quijote bolchevique*, del jurista portugués Ary dos Santos, en la que encontramos al luchador; y *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña*, de León Felipe, poema trágico en el cual tenemos al Quijote cómico.

El primer aspecto que merece la atención es que el hecho de haber leído muchos libros fue lo que hizo que el hidalgo Alonso Quijano se convirtiera en Quijote: «Y de tanto leer Quijano se volvió loco, un loco que se dice Quijote». Es ese loco el que nos hace reír cuando leemos el *Quijote*, sea con una sonrisa ligera o con una carcajada. El propio Quijote se ríe de sí mismo, señala Calvo González, pero es solo en el último capítulo de la Parte I, en la última aventura, que D. Quijote es objeto de escarnio, en el argumento de la obra.

Quijote tiene una capacidad proteica y prometeica, según Calvo González, una capacidad de desbordamiento, «pues sus ojos y su conciencia ven y organizan el mundo no como es, sino como debe ser». Así, observa Calvo González que, tal como el Quijote, «el Derecho construye el mundo

---

<sup>17</sup> Con el tema *Justicia, poder y corrupción*, el V CIDIL se realizó en la ciudad de Uberaba, Minas Gerais (MG), en 2016. La exposición de Calvo está disponible, en su totalidad, en: <https://www.youtube.com/watch?v=957-Uuyqq8I&feature=youtu.be>.

como debe ser, el Derecho no ve ni organiza el mundo que es».

Si en el poema de León Felipe, producido en el contexto de la Guerra Civil española, el protagonista se pregunta qué es la justicia y se enfrenta al silencio, en la edición elaborada en 1947, tras la II Guerra Mundial incluso, hay un añadido, observa Calvo González, no menos sorprendente, en el que se lee:

Cuando don Quijote pronunció por primera vez la palabra justicia en el Campo de Montiel... sonó en la llanura manchega una carcajada estrepitosa que ha venido rodando de siglo en siglo por la tierra, por el mar y por el viento hasta clavarse en la garganta de todos los hombres con una mueca cínica y metálica. ¡Ja, ja, ja! ¡Reíos!... ¡Reíos todos! Que la justicia no es más que una risa grotesca. ¡Ja, ja, ja!

Pero el payaso se yergue y se vuelve contra el empresario, contra los hombres y los dioses gritando:

¡Basta!

¡Basta ya! ¡Basta ya de risas!

¡Que no se ría nadie! ¡Que no se ría nadie! Mi sangre de clown vale tanto como la sangre de los cristos. ¡Yo no soy un payaso! ¡Yo soy Prometeo! Vengo de la casta de los viejos redentores del mundo, y he dado mi sangre, no para hacer reír a los dioses y a los hombres sino para fecundar el yermo.

¿Entendéis ahora? Don Quijote es el poeta prometeico que se escapa de su crónica y entra en la Historia hecho símbolo y carne, vestido de payaso y gritando por todos los caminos: ¡Justicia! ¡Justicia! ¡Justicia!<sup>18</sup>

Al concluir, Calvo González advierte que los juristas están habituados a hablar de justicia con extrema solemnidad: «Hablamos de la justicia natural, de la justicia divina, de la justicia como imparcialidad, de la justicia como igualdad, de la justicia social, de la justicia política... y la justicia es... la justicia no es más que el payaso de la bofetada». Y, en un acto performático que sorprende a la platea, se pone una nariz de payaso y agrega: «El Quijote quiere hacer justicia y se convierte en el payaso, en el payaso de la justicia. Quijote es invencible. ¿Sabéis por qué? Porque se levanta después de cada derrota. Después de cada derrota, se pone nue-

---

<sup>18</sup> Felipe (1963), pp. 983-984.



vamente de pie. El payaso de la justicia, la justicia a bofetadas, implica creer que la victoria es posible. Quijote, creo, era un jurista que enseña mucho más de lo que hemos reconocido».

### 3.7. *Nada en el Derecho es extraficcional*

La modalidad de participación de Calvo González en el VI CIDIL<sup>19</sup> fue bastante singular e inauguró un tipo de actividad hasta entonces inédita en los eventos jurídicos realizados en Brasil y pensada con el objetivo de fomentar una efectiva interlocución teórica. Previamente, la actividad consistió en proponer una tesis y redactar un texto en que quedara plasmada para enviárselo a los cuatro profesores que, con él, compondrían la Mesa de Discusión. En el evento, tras haber presentado oralmente su tesis ante el público, los cuatro profesores – Jorge Douglas Price (Argentina), Cristiano Paixão (Brasil), Luis Meliante Garcé (Uruguay) y Dino del Pino (Brasil) – hicieron puntualizaciones a Calvo González, que tuvo derecho a réplica y contrarréplica.

En líneas generales, la tesis de Calvo González, que está sintetizada en el título *Nada en el Derecho es extraficcional*, se inscribe en la intersección que él define como Derecho “con” Literatura y parte de una reflexión sobre la escritura – ya que la escritura es fundamental en el Derecho y que el Derecho adoptó la escritura de la Literatura –, caracterizando la escritura jurídica como traducción y diferenciando el espíritu y la letra en la escritura de la ley.

Calvo González define el Derecho como «la narración de hechos alternativos aceptados como deber *ser*» y agrega que «esos hechos, imaginarios, son admitidos como Derecho mediante pacto de la escritura ficcional

---

<sup>19</sup> El VI CIDIL ocurrió en 2017, en la ciudad de Porto Alegre (RS), y estuvo dedicado al tema *Las ilusiones de la verdad y las narrativas procesales*. La Mesa de Discusión en la que participó Calvo está disponible, en su totalidad, en: <https://www.youtube.com/watch?v=Jzw5DQ3wxKY&feature=youtu.be>. Los textos de las tesis defendidas en las dos mesas de discusión del VI CIDIL, así como las presentaciones, intervenciones, réplicas y contrarréplicas, se encuentran publicadas en la obra *Por dentro da lei* (Trindade/Karam, 2018).

que es la simulación de su realidad»<sup>20</sup>. A fin de demostrar la ficcionalidad del Derecho – ficción entendida no como fantasía o imaginación, sino como construcción, artificio, dispositivo, artefacto, *ars del fíctor* –, Calvo González aborda cuatro aspectos: la escritura de la ley y las ficciones; lo real y lo irreal de un texto ficticio; la fabulación jurídica como pacto narrativo; y lo real imaginario del Derecho como pacto de escritura.

Ese itinerario conduce de la concepción del relato como condición intraficcional del Derecho a la formulación de que la escritura del Derecho es la mancha de tinta de su simulacro. En esa formulación se encuentran implicadas tanto la comprensión de la escritura como “poética” que instituye el mundo como la constatación de que el Derecho se apropia de esa poética y de que es con ella que el Derecho establece orden en el caos de lo real e instituye un sentido, un deber ser que antes no existía, siendo por eso que la escritura tiene el estatuto de ficción.

Paralelamente a la premisa de la ficcionalidad del Derecho, Calvo González examina el Derecho y los mundos de ficción, destacando que «El mundo ficcional del deber ser jurídico se configura como el relato que da cuenta de un mundo posible»<sup>21</sup> susceptible de leerse como una “hiperrealidad”.

Eso porque el Derecho cuenta algo que no es lo real, no es el ser; el Derecho cuenta lo que debe ser, cuenta una ficción: una ficción civilizatoria, una ficción útil, pero una ficción que, como cualquier otra ficción, no es inocua porque, como lo afirma Calvo González, «no existen ficciones inocuas. Y las ficciones del Derecho no constituyen una excepción»<sup>22</sup>.

### 3.8. *La Constitución, la literatura y la fragilidad de los derechos*

Para introducir las cuestiones que abordará en su intervención en el VII CIDIL<sup>23</sup>, Calvo González recurre, esta vez, a una cita de Gustavo

---

<sup>20</sup> Calvo González (2018b), p. 22.

<sup>21</sup> Calvo González (2018b), p. 29.

<sup>22</sup> Calvo González (2018b), p. 30.

<sup>23</sup> El VII CIDIL se realizó en 2018, en Belo Horizonte (MG). Esta edición fue conmemorativa de los 30 años de la promulgación de la Constitución brasileña de 1988: *Na-*

Zagrebelsky extraída de *Il diritto mite: legge, diritti giustizia* en la que el jurista italiano afirma que la solución para los grandes problemas jurídicos no se encontraría en las diversas formas de Derecho positivo, ya sea en las constituciones, códigos y leyes, o en las decisiones de los jueces.

Para Calvo González, el sentido que atribuimos a las Constituciones se puede investigar históricamente a partir del propio origen del Derecho constitucional: el Derecho europeo, que nace con la ciencia jurídica privatista de la Edad Media tardía, sufre profundas transformaciones al final del siglo XIX y primer tercio del siglo XX – en el contexto de la crisis del Estado liberal –, desplazándose del derecho privado, su objeto tradicional, al Derecho público y a la construcción de una Teoría General de la Constitución.

Así, si el Derecho se “urbaniza” por medio del derecho público, es con el derecho público que se empieza a “construir” el derecho constitucional. La elección de esos términos arquitectónicos – “urbanización” y “construcción” – encuentran paralelo, según Calvo González, con la metáfora empleada por Santi Romano en un texto de 1925 mediante la cual el autor compara el derecho constitucional a un edificio cuyas partes están interconectadas y se necesitan unas a las otras para apoyarse y completarse mutuamente de tal modo que, si una parte falla, todo el edificio podría llegar a desmoronarse.

Otra vía que Calvo González indica para abordar la cuestión es el concepto de significancia – empleado por Julia Kristeva y por Roland Barthes –, que posibilita analizar un texto por su clasificación mediante la aplicación de códigos sociales, económicos, religiosos... que darán forma a sus posibles sentidos.

Partiendo de esos presupuestos, Calvo González se propone aplicar un código de tipología “edilicia” a partir de cuatro textos literarios – un cuento de E. A. Poe, dos de J. Cortázar y uno de J. L. Borges – «para abrir la significancia a un productivo diálogo con los temas jurídicos constitucionales».

---

*rrativas y retos de una Constitución balzaquiana*. La intervención de Calvo está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jiIvKg8gqPY&feature=youtu.be>.

Así, explorando los códigos constructivos presentados en esos cuentos, establece relaciones entre los elementos narrativos de cada uno de ellos, el momento histórico de su producción y determinados tipos de constitución: *La caída de la casa Usher* (1839), de Poe, con el colapso inevitable de los ideales monárquicos y la constitución gótica; *Casa tomada* (1946) y *Segunda vez* (1977), de Cortázar, con los contextos políticos y constitucionales del peronismo y de la dictadura militar argentina, respectivamente; *La casa de Asterión*, de Borges, con un modelo de constitución mítico-fantástica.

Calvo González destaca que las referencias a Alemania, en el cuento de Borges, posibilitan asociar ese modelo de constitución mítico-fantástica con la Constitución de Weimar, más mítica – afirma él – que la Constitución francesa de 1791. Además, se tiene la propia figura de Asterión, el Minotauro, su monstruosidad y el juego entre la casa y el Minotauro.

Refiriéndose a las críticas que Borges dirige a Hitler en el texto *La guerra: ensayo de imparcialidad* – publicado en octubre de 1939 en la revista literaria *Sur* –, Calvo González observa que el escritor argentino llama a Hitler «hijo atroz de Versalles» y concluye: «lo que está en el fondo es Versalles, lo que está más cerca es la casa de Asterión, que es la propia monstruosidad de Weimar; monstruosidad porque los juristas alemanes de posguerra hablan de Weimar como de un monstruo, porque es un estado social incompatible con un Estado de Derecho».

Para Calvo González, es significativo que, al final del cuento de Borges, tras haber matado a Asterión, Teseo relate a Ariadna que el Minotauro casi no se defendió. Lo mismo ocurre, según él, con Weimar: «no fue necesario que Hitler destruyera Weimar; le bastó la legislación ordinaria para promover la demolición de la Carta Constitucional de Weimar, le bastaron las denominadas *medidas de coordinación*, que permitieron al gobierno nazi legislar, a partir de 1933, sobre el contenido de la Constitución de Weimar hasta volverla insustancial, intrascendente e insuficiente».

En síntesis, articulando elementos narrativos de los cuatro cuentos seleccionados, sobre todo aspectos arquitectónicos y relaciones espaciales,

Calvo González ofrece, con la maestría y la erudición que le eran peculiares, densas reflexiones sobre la fragilidad de los derechos asegurados en las Constituciones.

#### 4. *La cultura literaria del derecho en Brasil: una vía de doble sentido*

Derecho y Literatura están implicados, ya sea por el lenguaje, ya sea por la cultura. Esa es una tesis que estructura la propia concepción de “cultura literaria del Derecho”. Si la literatura es una de las más importantes manifestaciones culturales y artísticas del hombre, entonces es necesario investigar cómo se relaciona con el Derecho. A fin de cuentas, como decía Calvo González, «hay mucho más vida en una novela que en una norma jurídica»<sup>24</sup>.

Trascendiendo los modos más convencionales de abordar la relación entre Derecho y Literatura, especialmente la conocida taxonomía Derecho “en” la Literatura, Derecho “como” Literatura, Derecho “de la” Literatura – cuyos orígenes remiten a los trabajos de Richard Posner<sup>25</sup> y de Thomas Morawetz<sup>26</sup> –, Calvo González sugiere la existencia de las intersecciones “instrumental”, “estructural” e “institucional” entre esos dos campos del conocimiento y también de la cultura<sup>27</sup>.

A propósito, Calvo González destaca que el *Law and Literature Movement*, ocurrido en los años 1970 en Estados Unidos, no se repite actualmente ni siquiera entre los norteamericanos. Al contrario, Europa – y lo

---

<sup>24</sup> Entre los años de 2008 y 2020, se produjo en Brasil, de forma ininterrumpida, un programa televisivo denominado *Direito & Literatura* [Derecho y Literatura]. Los episodios, con duración de 56 minutos, eran transmitidos semanalmente, en cadena nacional, por el canal TV Justiça, vinculado al Supremo Tribunal Federal. Todos los vídeos, disponibles en YouTube, cuentan miles de visualizaciones. En 2014, Calvo González participó en el programa en la condición de invitado especial. La entrevista completa se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CTm8FstkepY>.

<sup>25</sup> Posner (1988).

<sup>26</sup> Morawetz (1996).

<sup>27</sup> Calvo González (2008).

mismo se verifica en América Latina, sobre todo en Brasil – desarrolla otro Derecho y Literatura o, mejor, produce Derecho y Literatura de otro modo, incluso desde el punto de vista metodológico, lo que aun se debate ampliamente.

Es en ese contexto que Calvo González propone la denominada “cultura literaria del Derecho”<sup>28</sup>. No la concibe, propiamente, como una cultura producida a partir de la actividad de los escritores, sino como resultante de la actividad de los lectores. Se trata, por lo tanto, de una cultura lectora. Eso porque escribir textos no se compara a la experiencia cultural adquirida al leer los textos ya escritos. Además, si, contemporáneamente, el Derecho es concebido como una práctica interpretativa, entonces el ejercicio hermenéutico es un ejemplo privilegiado de cómo la lectura – y toda la experiencia cultural provocada por ella – se constituye imprescindible para la formación y la actividad de los juristas. Para Calvo González:

Como juristas nuestra actividad más cotidiana consiste en resemantizar jurídicamente la comprensión de los conflictos. En esa labor la legalidad es nuestra fuente de legibilidad; legalidad como inteligibilidad jurídica del conflicto. El texto legal, no obstante, frecuentemente admite múltiples lecturas, a veces muy diversas entre sí; su lecturabilidad no es cerrada y única. Los factores responsables de tal estado son también varios; v. gr., la disposición contextual, así la de producción, como también la idoneidad de los auditorios para reconocer textos como legibles, y desde luego el entretexo o tipo de soporte y efecto de sentido previsto, conocido, o siquiera pronosticable. En consecuencia, la praxis hermenéutica de penetración en los mensajes normativos se inventa sobre la base de una legibilidad cognitiva abierta<sup>29</sup>.

De ese modo, partiendo del presupuesto de que la experiencia cultural adquirida por los juristas a partir de la literatura contribuye a una mejor comprensión de los textos jurídicos y, por ende, del propio Derecho, la noción de “cultura literaria del Derecho” contempla dos dimensiones: por

---

<sup>28</sup> Morawetz (1996).

<sup>29</sup> Calvo González (2012a), p. 340.

un lado, una “lectura literaria del Derecho”; por otro, una “lectura jurídica de la Literatura”. Según Calvo González:

El progreso competencial en estas nuevas perspectivas – *lectura literaria del Derecho* y *lectura jurídica de la Literatura* – resulta a través de una gradual aculturación, esto es, mediante la paulatina recepción y asimilación de los elementos y valores culturales literarios dentro de la tradición cultural jurídica. Naturalmente, el nivel contacto y el relativo estado de adquisición y provecho no es – y así sucede en todo proceso de aculturación – invariablemente uniforme y continuo, sino con frecuencia inconstante e intermitente, sin que tampoco sean descartables episodios de obstinada resistencia y hasta de frontal rechazo, e incluso también de involuntario prejuicio<sup>30</sup>.

Se observa, así, teniendo en cuenta ese fenómeno de aculturación, que la “cultura literaria del Derecho” también revela una perspectiva crítica de la dogmática jurídica que puede servir para la reducción de su alto grado de abstracción, rescatando el mundo práctico dejado de lado por las teorías positivistas predominantes en los siglos XIX y XX.

Tal vez por eso Calvo González se impresionó tanto, en el caso de Brasil, con la manera en que la “cultura literaria del Derecho” encontraba asidero no solo en una literatura extraordinaria, sino también en un universo de actividades, cursos, eventos y publicaciones, con enfoques muy distintos entre ellos, pero admirables y valiosísimos para la reflexión y la crítica jurídica. Le llamaba mucho la atención la dimensión, la dinámica, la fuerza y el entusiasmo que caracterizan a toda la producción brasileña en Derecho y Literatura. Y, para él, ese podría ser el camino que deberían seguir los demás países de Latinoamérica. Por eso apostaba en la evolución y maduración teórica del movimiento brasileño.

No es casual que, todos los años, Calvo González esperara por octubre, cuando sabía que volvería a Brasil para participar en el CIDIL. Como reconoció en diversas oportunidades, para él, ese era el gran acontecimiento del año, entre los numerosos viajes que hacía. En la *Red Brasileña Derecho y Literatura* (RDL), fundada en 2014, Calvo González encontró un

---

<sup>30</sup> Calvo González (2012a), p. 341.

grupo de personas con quienes podía debatir, dialogar y articular proyectos comunes. Pero ese no era un grupo común. Quizás la idea de familia lo defina mejor, dado el afecto, el cariño y la admiración que se profesan sus miembros. Otro rasgo distintivo era el hecho de que sus actividades también eran una diversión, o sea, jamás perdían de vista el carácter lúdico y afectivo que marca toda la relación entre Derecho y Literatura. Paralelamente al compromiso y a la seriedad que caracterizan el debate académico y la investigación científica, el CIDIL proporcionó incontables confraternizaciones y experiencias, vividas en visitas a librerías que vendían libros de segunda mano y cafeterías; participación en tertulias literarias; paseos en ferias del libro, parques, museos, exposiciones de arte; presentación de obras teatrales y otras manifestaciones culturales; en degustación de vinos y festivales de alta gastronomía. Todo eso, al final, era el resultado genuino de una amistad bien cultivada, como él mismo lo decía, y formaba parte del “juego del Derecho”.

Cabe reconocer, por otro lado, que su constante presencia entre nosotros también influyó la producción brasileña en Derecho y Literatura, elevando considerablemente la calidad de las investigaciones, sobre todo en el ámbito de las maestrías y doctorados<sup>31</sup>. Calvo González descubrió verdaderas reliquias literarias, estimulando diversas investigaciones sobre la cultura literaria del Derecho en Brasil.

Por ejemplo, en uno de sus últimos artículos, él recuperó la literatura de Francisco de Oliveira e Silva (1897-1989), advirtiendo que aun no hemos avanzado en el rescate histórico de los precursores brasileños:

---

<sup>31</sup> Cumple referir, en ese sentido, que el pensamiento jurídico de Calvo González fue adoptado por Paulo Ferrareze Filho en su tesis de doctorado, intitulada *Decisão judicial e narratividade: um olhar para os fatos a partir da teoria narrativista do direito de José Calvo González* [Decisión judicial y narratividade: una mirada sobre los hechos a partir de la teoría narrativista del derecho de José Calvo González], defendida en la Universidad Federal de Santa Catarina en 2017 e posteriormente publicada (Ferrareze Filho, 2018). Sirviéndose de la teoría narrativista del Derecho de Calvo González, la tesis buscaba revitalizar, en el ámbito de la teoría de la decisión judicial, la discusión acerca de las cuestiones de hecho. Como afirma su autor, a partir de la idea de narratividade, se operaron los conceptos de consistencia y coherencia narrativas a fin de ofrecer una nueva epistemología de la decisión judicial.



En la actualidad, la Historia de la Cultura literaria en Brasil – considerada en su dimensión de “Derecho y Literatura”– se nos presenta a partir de una válida divisoria que demarca cronológicamente dos períodos; uno correspondiente a la etapa de inicio, a mediados del siglo XX, y el otro a la de desarrollo desde finales de los años 90 (Trindade e Bernsts, 2017). No obstante, entre la primera, que intenta el registro de los precursores, y la ulterior, caracterizada por los intentos de sistematización de estudio y metodología, como también por las pautas de crecimiento e institucionalización, es del todo apreciable un manifiesto desequilibrio en orden al bagaje de referencias hasta ahora recuperadas y su oportuno examen [...] Por tanto, desde la primera noticia sobre ellos, ya ofrecida por Eliane Junqueira (1998), hasta la aparición de trabajos aún recientes (Prado 2007, 2008), el contenido de esta fase permanece invariado y sin modificaciones significativas. Desde mi punto de vista, siendo esta limitación tan llamativa y, además, por extenderse en casi tres décadas, debería haber merecido análisis causales de algún tipo, o bien favorecido un más detenido y atento escrutinio de los acervos bibliográficos – y hemerográficos – disponibles a fin de completar en mejor medida, mediante afinadas referencias y nuevos datos, dicho período. Ni lo uno, ni lo otro, sin embargo, se ha hecho todavía. Es así, pues, que aquél subsiste mostrando una endeble pesquisa y sin suficiente explicación. Frente a tal precariedad, estas páginas están planteadas como un subsidio; es decir, como una contribución necesaria que ponga remedio, o al menos palíe, el presente estado de negligente descuido, si no de abierta desidia. Y ello, siquiera para evidenciar que la tarea de formar y componer una Historia de la Cultura literaria en Brasil ha de requerir de esfuerzos continuados, rigurosos y precisos, capaces, efectivamente, de concretar su real dimensión <sup>32</sup>.

Pero tal vez el proyecto más prometedor que haya recibido la influencia directa de Calvo González sea el de la «cultura literaria del Derecho en las escuelas». Apostando en el potencial de sus formulaciones teóricas, desde 2017, la *Red Brasileña Derecho y Literatura* desarrolla el programa *Derecho, Literatura y Ciudadanía*, que apunta a elaborar acciones estratégicas para su implantación en diferentes esferas y modalidades de la educación básica <sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Calvo González (2019b), pp. 613-614.

<sup>33</sup> Los objetivos del programa son: (a) promover la emancipación de los sujetos; (b) transmitir los principios, ideas y valores democráticos; (c) estimular el efectivo ejercicio

Como queda de manifiesto, en suma, el acercamiento y la convivencia entre Calvo González y los investigadores brasileños no solo posibilitó la interlocución, sino que contribuyó a la propia formación de la cultura literaria del Derecho en Brasil, permitiendo el desarrollo y la implantación de proyectos sin precedentes en las experiencias internacionales; y, al mismo tiempo, también demostró toda la actualidad, relevancia e importancia del pensamiento de ese importante jurista del siglo XXI.

### 5. *A modo de conclusión*

Entre los precursores del Derecho y Literatura en Brasil<sup>34</sup>, entre los cuales descollan Aloysio de Carvalho Filho y José Gabriel Lemos Brito – cuyos trabajos se remontan a la década de 1930 –, hubo un extranjero que ocupa un lugar especial: Luis Alberto Warat.

Sin restar importancia a sus antecesores, es notorio que Warat fue el gran idealizador y fundador de los estudios interdisciplinarios, destacándose las relaciones entre el Derecho y la Literatura<sup>35</sup>. En las décadas de

---

de la ciudadanía; y (d) favorecer la construcción de una sociedad más libre, justa y solidaria. Todas las etapas del programa incluyen actividades basadas en la articulación del potencial de las narrativas literarias para la sensibilización, la humanización y el desarrollo del pensamiento crítico con el compromiso constitucional de concreción de los derechos fundamentales y de preservación del Estado democrático de Derecho.

<sup>34</sup> Sobre la historia del Derecho y Literatura de Brasil, consultar el estudio de Trindade/Bernsts (2017).

<sup>35</sup> Pepe (2016), p. 7: «Warat ya traía de Argentina un vasto bagaje de conocimiento sobre las relaciones entre esos campos de las formaciones discursivas. Lector asiduo de autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Manoel Puig, agregó a su biblioteca autores brasileños como Jorge Amado y Mário de Andrade. Personajes de algunos de esos autores emergían en su pensamiento cuando trataba de relaciones posibles entre la literatura y la tradición jurídica. Algunos de ellos, como los famas y los cronopios, de las *Historias de cronopios y de famas*, de Cortázar (Warat, 1994-1997); así como Doña Flor, Vadinho y Teodoro, de *Doña Flor y sus dos maridos*, de Amado (Warat, 1985), pasaron a componer los textos surrealistas creados por Warat en la producción de un clima, de un ambiente, de una atmósfera (*Stimmung*) donde derecho y literatura inspiraban cada reflexión, cada página de arena – recordando a Borges – que, dialécticamente, se hacía y se deshacía».

1980 y 1990, fue el responsable por influir en la formación de generaciones de juristas, notoriamente críticos, además de contribuir a la consolidación del posgrado *stricto sensu* en Derecho, revolucionando la educación jurídica en todo el país <sup>36</sup>.

Para nuestra suerte, el año en el que perdimos a Warat (2010) fue el mismo en el que, coincidentemente, Calvo González empezó a venir con regularidad a Brasil. Es muy cierto que su producción ya era una referencia obligada entre nosotros. Ocurre que, además de toda la efervescencia que causaba, su presencia sirvió de estímulo tanto para el avance como también para la cualificación de las investigaciones nacionales. Calvo González fue, innegablemente, uno de los grandes incentivadores de la *Red Brasileña Derecho y Literatura* y, por ende, de todo el movimiento liderado por ella en Latinoamérica.

Warat y Calvo González – esos dos extranjeros marcados y fascinados por la brasilidad – no tuvieron la oportunidad de conocerse. Cuando el primero partió, el segundo llegó; y, recientemente, también nos dejó. Pero la comunidad del Derecho y Literatura no quedó huérfana en *terrae brasiliensis*. No obstante el efecto de la suma de las pérdidas, el legado dejado por esos dos grandes juristas tiene un significado mucho mayor. Ambos fueron personajes centrales cuyo aporte se mostró fundamental para la consolidación de una tradición genuinamente brasileña de estudios en Derecho y Literatura en la cual también se inscriben los entrañables Cancellier de Olivo y Dino del Pino. La ausencia de todos ellos no impide que sus obras constituyan una permanente e inagotable fuente de inspiración.

Es así, con esos nombres, que se construye el Derecho y Literatura en Brasil; o, mejor, la cultura literaria del Derecho en Brasil. Y para honrar el compromiso heredado, el primer paso consiste en saber narrar su historia.

---

<sup>36</sup> En ese sentido, Warat «inauguró, en Brasil, ese movimiento sumamente fecundo de diálogos y acercamientos de la literatura con los textos jurídicos. Las semillas lanzadas se expandieron a lo largo del tiempo, rizomáticamente, agregando nuevas narrativas, nuevos lectores y nuevos interlocutores»: Pepe (2016), p. 7.

*Bibliografía*

- Calvo González, José (1993), *El discurso de los hechos: narrativismo en la interpretación operativa*, Madrid, Tecnos
- Calvo González, José (1996), *Derecho y narración, materiales para una teoría crítica narrativista del Derecho*, Barcelona, Ariel
- Calvo González, José (1998), *Verdad [Narración] Justicia*, Málaga, Universidad de Málaga
- Calvo González, José (2002), *Justicia como relato*, Málaga, Ágora
- Calvo González, José (2006), *La fragilidad de los derechos*, in «Revista Brasileira de Direito Constitucional», 8, pp. 109-124, [http://www.esdc.com.br/RBDC/RBDC-08/RBDC-08-109-Jose\\_Calvo\\_Gonzalez.pdf](http://www.esdc.com.br/RBDC/RBDC-08/RBDC-08-109-Jose_Calvo_Gonzalez.pdf)
- Calvo González, José (dir.) (2008), *Implicación Derecho Literatura*, Granada, Comares
- Calvo González, José (2011), *Derecho y Literatura. Anatoliĭ Fedorovich Koni (1844-1927) (Sobre cultura literaria del Derecho y Cultura jurídica de la Literatura en la Rusia imperial de Alejandro II a Nicolás II)*, in «Sequência – Revista do Curso de Pós-Graduação em Direito da UFSC», 32, 63, pp. 13-76, <https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/21777055.2011v32n63p13>
- Calvo González, José (2012a), *Escudo de perseo*, Granada, Comares
- Calvo González, José (2012b), *Occasio iuris*, Florianópolis, Funjab
- Calvo González, José (2012c), *De iusticia pingenda*, in «Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Ciências Jurídicas da Universidade Federal da Paraíba», 11, 21, pp. 237-245, <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/primafacie/article/view/17452>
- Calvo González, José (2013a), *Direito curvo*, Porto Alegre, Livraria do Advogado
- Calvo González, José (2013b), *Derecho y Literatura, ad usum scholaris juventutis (con relato implícito)*, in «Sequência – Revista do Curso de Pós-Graduação em Direito da UFSC», 34, 66, pp. 15-45, <https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/30115/0>
- Calvo González, José (2015a), *Consistencia narrativa y relato procesal (Es-*

- tándares de discursividad en las narraciones judiciales*), in «Revista Jurídica da Universidade do Sul de Santa Catarina», 6, 11, pp. 191-219
- Calvo González, José (2015b), *O compasso e o prumo. Poética espacial e metáfora literária em Direito e Arquitetura*, in «Anamorphosis – Revista internacional de Direito e Literatura», 1, 1, pp. 37-68, <http://rdl.org.br/seer/index.php/anamps/article/view/30>
- Calvo González, José (2015c), *Marginalias jurídicas en el “Smithfield Decretals”*, Valencia, Tirant Humanidades
- Calvo González, José (2015d), *Tolstói e Direito: sobre a educação jurídica*, in Streck, Lenio Luiz, André Karam Trindade (eds.), *Os modelos de juiz: ensaios de Direito e Literatura*, São Paulo, Atlas, pp. 45-79
- Calvo González, José (2016), “*Sair al otro*”: *afetividade e justiça em “Mineirinho”*, de Clarice Lispector, in «Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura», 2, 1, pp. 123-145, <http://rdl.org.br/seer/index.php/anamps/article/view/220>
- Calvo González, José (2018a), *La destreza de Judith*, Granada, Comares
- Calvo González, José (2018b), *Nada no Direito é extraficcional (escritura, ficcionalidade e relato como ars iurium)*, in Trindade, André Karam, Henriete Karam (eds.), *Por dentro da lei*, São Paulo, Tirant lo Blanch, pp. 13-80
- Calvo González, José (2018c), *Criminologia visual*, São Paulo, Tirant lo Blanch
- Calvo González, José (2018d), *Práctica jurídica y cultura literaria del derecho*, in «Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM», 13, 3, pp. 1268-1278, <https://periodicos.ufsm.br/revistadireito/article/view/35881>
- Calvo González, José (2019a), *Proceso y narración*, Lima, Palestra
- Calvo González, José (2019b), *Subsídios para uma história da Cultura literária do Direito no Brasil: Francisco de Oliveira e Silva [1897-1989]*, in «Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura», 5, 2, pp. 613-655, <http://rdl.org.br/seer/index.php/anamps/article/view/710>
- Calvo González, José. (dir.) (2019c), *La cultura literaria del Derecho: alianzas transatlânticas*, Granada, Comares

- Calvo González, José (dir.) (2020), *La cultura literaria del Derecho: escritura, derecho, memoria*, Granada, Comares
- Felipe, León (1963), *Obras completas*, Buenos Aires, Losada
- Ferrareze Filho, Paulo (2018), *Decisão judicial no Brasil. Narratividade, normatividade e subjetividade*, Florianópolis, EMais
- Morawetz, Thomas (1996), *Law and Literature*, in Patterson, Denis (ed.), *A Companion to Philosophy of Law and Legal Theory*, Oxford, Blackwell Publishing, pp. 446-456
- Pepe, Albano Marcos Bastos (2016), *Direito e Literatura: uma intersecção possível? Interlocuções com o pensamento waratiano*, in «Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura», 2, 1, pp. 5-15, <http://rdl.org.br/seer/index.php/anamps/article/view/207>
- Posner, Richard (1988), *Law and Literature: A Misunderstood Relation*, Cambridge, MA, Harvard University Press
- Trindade, André Karam (org.) (2008a), *Direito & Literatura: reflexões teóricas*, Porto Alegre, Livraria do Advogado
- Trindade, André Karam (org.) (2008b), *Direito & Literatura: ensaios críticos*, Porto Alegre, Livraria do Advogado
- Trindade, André Karam, Luísa Giuliani Bernsts (2017), *The Study of Law and Literature in Brazil: Development, Evolution and Expansion*, in «Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura», 3, 1, pp. 225-257, <http://rdl.org.br/seer/index.php/anamps/article/view/326>
- Trindade, André Karam, Henriete Karam (eds.) (2018), *Por dentro da lei*, São Paulo, Tirant lo Blanch
- Warat, Luis Alberto (1985), *A ciência jurídica e seus dois maridos*, Santa Cruz do Sul, Faculdades Integradas de Santa Cruz do Sul
- Warat, Luis Alberto (1988), *Manifesto do surrealismo jurídico*, São Paulo, Acadêmica



## Gabriele D'Annunzio legislatore?

### Insight e riconfigurazioni

conversazione con Alberto Sciumè

*LawArt: «D'Annunzio legislatore» è il titolo di un convegno al quale hai preso parte, a Pescara, nel settembre scorso, in un momento di tregua dall'emergenza sanitaria ancora attuale. Forse ci voleva un punto di domanda, intendo: «D'Annunzio legislatore?». Ne sortisce un quesito volto, non tanto a mettere in dubbio la rilevanza del Vate o dell'impresa di Fiume, che hanno un peso anche 'narrativo' innegabile, quanto piuttosto a sollecitare lo sviluppo di alcuni spunti che nel corso del tuo intervento erano emersi. Spunti che paiono suggerire un ribaltamento di prospettiva, anche con riguardo a testi come la Carta del Carnaro, un'espressione verace, nella sua letterarietà, di questa diversa prospettiva.*

AS: Il D'Annunzio legislatore non è certo quello che fu eletto al Parlamento nella ventesima legislatura, nella quale non risulta alcun suo intervento. È dunque alla vicenda della Reggenza di Fiume e della Carta del Carnaro che occorre guardare per cogliere le qualità del D'Annunzio legislatore: si trattò di una vicenda che vide il Vate protagonista, con Alceste De Ambris, della stesura di un documento costituzionale dal carattere fortemente innovativo e dai contenuti quasi profetici. La Carta rappresenta un documento storico esemplare di una specifica declinazione della relazione politica/diritto, le cui origini sono ascrivibili alla Rivoluzione francese e, prima ancora di essa, al modo illuministico di promuovere il cambiamento della società attraverso la progettazione di una architettura innovativa delle istituzioni.

Può sembrare paradossale ma la Carta si inserisce proprio in quel filone risalente all'illuminismo della fine Settecento: la scoperta che è dall'azione della politica, piuttosto che da quella del diritto, che scaturiscono i progressi dell'umanità.

La Carta rivela, perciò, l'esistenza di una dinamica omogenea tra i *phi-*



*losophes* illuministi e questi nostri legislatori novecenteschi (D'Annunzio e De Ambris), una dinamica dominata dalla medesima ambizione di realizzare un'attività di legislazione senza giuristi.

Ne origina una prospettiva che impone di guardare alla politica ed alla relazione di essa con il diritto, attribuendo alla prima la qualità di antecedente necessario del secondo, di cui essa costituisce la premessa fondativa.

*LawArt: Dunque, se ho ben inteso, il capovolgimento della prospettiva sta in questo, che parlare di D'Annunzio legislatore suggerisce una prospettiva del diritto dall'alto verso il basso, mentre la performance normativa dannunziana è piuttosto rappresentazione di una prospettiva ascendente, che dal basso va verso l'alto, dalla politica e dalla cultura va al diritto. Anzi, una prospettiva in cui il diritto appare essere un quid eventuale, non necessario.*

AS: Intanto credo si possa dire che, al di là degli specifici eventi che caratterizzarono la storia dell'occupazione di Fiume, la Carta del Carnaro non sia stata per nulla l'espressione di una esperienza fuori dal contesto e lontana dai connotati storici di quella concitata fase della vita del nostro Paese che prende l'avvio con la conclusione della guerra. Certamente siamo in presenza di un'esperienza eccezionale, i cui tratti però devono essere inquadrati in un orizzonte di coerenza con il contesto storico e politico in cui si colloca. Intendo dire che essa, in effetti, incarna assai bene il carattere proprio del tempo in cui viene alla luce.

Intanto, quel tempo, più o meno il decennio compreso tra la conclusione della guerra (la "vittoria mutilata") e l'istituzione del Gran Consiglio del Fascismo, rappresenta una fase decisiva per la definizione del nuovo assetto costituzionale dell'Italia.

Si tratta di un tempo di passaggio, un tempo di grandi cambiamenti, dove tutte le forze presenti nel Paese sono stimolate a mettersi in movimento, magari in modo concitato, disordinato, e vogliono giocare allo spasimo la loro partita per orientare il rinnovamento delle istituzioni e quello della relazione tra di esse e l'intera società italiana nella direzione che ciascuna forza ritiene essere quella giusta. Ciò che è in gioco è infatti

l'architettura dello Stato non meno della ridefinizione del tessuto delle relazioni sociali. Si tratta di un periodo che ci appare dunque profondamente marcato in senso rivoluzionario.

In breve, in quegli anni è in gioco niente di meno della libertà e della sovranità del popolo e del loro concreto esercizio. È dunque naturale che tutti si sentano chiamati in causa.

L'avventura di Fiume rappresenta un'opportunità unica e formidabile per mettere nero su bianco il disegno di un modello di stato e di rapporto stato/società. E bisogna dire che si trattava di un'operazione sicuramente inattuabile, invece, in un'Italia intrappolata nelle maglie del datato disegno costituzionale dello Statuto albertino. A Fiume si assiste ad un'iniziativa popolare, in cui forze assai diverse si riconoscono nell'azione del Vate; possiamo dimenticare che fra coloro che, in un modo o in un altro, parteciparono all'impresa di Fiume vi furono anche economisti come Maffeo Pantaleoni, un giovanissimo Giuseppe Maranini, scrittori come Mario Carli e Giovanni Comisso, Arturo Toscanini, che proprio a Fiume si impegnò nella direzione di un concerto nel 1920, ed anche lo stesso Marinetti, pur se per un breve periodo? Dunque, questo slancio *bottom up*, per così dire, arricchì senz'altro l'avventura fiumana con la presenza di personalità significative del mondo culturale di allora. Certo, il testo costituzionale che ne scaturì seguì, per così dire, un movimento opposto, discendente (tanto che alcuni storici vedono in esso caratteri che lo avvicinano ad una carta *octroyée*), dai suoi redattori alla comunità politica di Fiume, dunque *top down*.

Però il punto che credo vada sottolineato è quello dell'innovativo disegno costituzionale che la Carta intende rappresentare, con l'essere «una Costituzione – lo scrive De Ambris a D'Annunzio il 18 marzo 1920 – che in sé accolga tutte le libertà e tutte le audacie del pensiero moderno»: era il tentativo di sostituire un modello personalistico allo stanco paradigma individualistico della tradizione costituzionale ottocentesca. Si legga il passaggio del Capo XIV (un capo centrale per comprendere lo spirito che anima la carta fiumana): «l'uomo intiero è colui che sa ogni giorno inventare la sua propria virtù per ogni giorno offrire ai suoi fratelli un nuovo dono».

De Ambris e D'Annunzio mettono in gioco tutto sé stessi, le loro qualità di letterati, scrittori, acuti scrutatori del loro presente, per dare forma di espressione civile e politica alla *way of life* esistenziale dannunziana. È questa strategia che li porta a 'fabbricare' una legge senza transitare dalla fucina del giurista, a realizzare un vestito, tagliato e cucito senza l'intervento del sarto.

LawArt: *Scusa se interrompo, perché seguendo la tua riflessione, non ho potuto non pensare all'importanza che assume nella Carta del Carnaro l'"arte popolare": ci vedi un elemento, un indizio di tale prospettiva ascendente?*

AS: La Carta fiumana ha al centro il lavoro, anzi, come recita il suo Capo Terzo, «la potenza del lavoro produttivo»: più che la dimensione strettamente economica del lavoro e la sua capacità di contribuire allo sviluppo dello Stato, però, ciò che emerge dal testo è il riconoscimento del lavoro come arte, come espressione fondamentale della energia creatrice presente in ogni persona e capace di determinare la piena realizzazione dell'individuo. Il vecchio modello astratto di "cittadino", troviamo ancora scritto nella lettera che De Ambris invia a D'Annunzio per trasmettergli la propria stesura del testo costituzionale, deve fare spazio al «produttore manuale e intellettuale che gli sorge accanto». Quando si legga l'ultimo punto del Capo XIV della Carta (facciamo fatica ad usare il termine comma, per un testo che in molti passaggi si allontana dagli stilemi giuridici a cui siamo usi): «Il lavoro, anche il più umile, anche il più oscuro, se sia ben eseguito, tende alla bellezza e orna il mondo», diventa difficile non trovarvi un'eco strettissima con il *Canto di festa per Calendimaggio* che precede il nostro testo di un quindicennio: «Sol nella plenitudine è la Vita. Sol nella libertà l'anima è intera. Ogni lavoro è un'arte che s'innova. Ogni mano lavori a ornare il mondo. Glorifichiamo in noi la Vita bella!»

LawArt: *Vorrei ora poter riprendere un tema al quale abbiamo fatto cenno poco fa e che trovo molto affascinante: il parallelo del contesto politico-culturale del primo Novecento con quello dei philosophes settecenteschi, e fra*

*i rispettivi milieux sociali di riferimento. Apriamo una finestra sull'orizzonte comune alle due esperienze, che mi pare particolarmente ricco di suggestioni anche per il presente.*

AS: Rivoluzionaria l'avventura di Fiume, rivoluzionaria la Carta. Non soltanto, tuttavia, per il suo innestarsi negli avvenimenti che diedero luogo alla Reggenza, e nemmeno per contenuti che, magari in forme espressive più tradizionali, venivano oramai con il diffondersi nell'Europa postbellica, ma, per quanto interessa qui sottolineare, soprattutto per il procedimento che ne caratterizzò la formazione, segnato, come esso appare, dall'iniziativa individuale, solitaria, geniale di D'Annunzio e De Ambris, e tale da escludere programmaticamente la partecipazione consapevole del popolo di Fiume alla elaborazione del documento.

Si tratta di un metodo che (non ci si stupisca!) ci reimmerge nel clima che aveva caratterizzato il movimento intellettuale ed i presupposti culturali illuministici ai quali si deve la nascita delle costituzioni francesi della fine del Settecento, un clima destinato a marcare in modo indelebile l'azione legislativa dei nostri due artefici della Carta fiumana.

Sì, perché, come per gli illuministi che nella seconda metà del Settecento animarono il dibattito *de iure condendo* sul (mal) funzionamento delle istituzioni di governo del loro tempo, anche per D'Annunzio e per De Ambris i risultati (il testo costituzionale) giunsero attraverso la scelta di produrre diritto senza l'impiego di un metodo giuridico. Come per i *philosophes*, anche per i nostri due legislatori furono decisivi l'adozione di un angolo prospettico esclusivamente politico – economico, e l'accantonamento di un processo strutturato in senso giuridico.

La questione della scelta del metodo è decisiva perché da essa sarebbe dipesa la forza della Carta e la persistenza del disegno costituzionale di cui era portatrice ben oltre l'impresa fiumana. Se mai vi fosse stato, il ritorno al mondo giuridico sarebbe avvenuto dopo avere immerso le norme nel più ampio bacino di una globale riconsiderazione dell'esperienza umana e sociale alla luce dei canoni esistenziali degli autori. In ciò D'Annunzio (tra i due, soprattutto D'Annunzio) era maestro insuperabile.

Certamente, noi troviamo nella temperie dell'inizio del terzo decennio del Novecento un afflato umano lontanissimo da quello dei lumi, ma la complessità esistenziale, la volontà di far risaltare nel testo tutte le qualità della persona, che contrassegnano gli *homines novi* del primo dopoguerra si avvale delle medesime strategie costruttive adottate dai *philosophes* del Settecento all'atto di prefigurare il disegno architettonico del nuovo diritto e della nuova società.

LawArt: *Una Carta innovativa, dunque. Forse anche per questo debole?*

AS: I contenuti innovativi della Carta, "pioneristico tentativo di risposta alla crisi dello stato liberale" (riprendo qui la felice espressione che Angelo Bolaffi impiegò una ventina di anni fa per l'esperienza weimeriana) scaturiscono dall'adozione di un metodo di politica del diritto (quello illuminista e rivoluzionario), con l'impiego del quale lo stesso edificio delle istituzioni e della società liberale era stato realizzato.

Credo che questo aspetto sia importante perché ci aiuta a meglio comprendere proprio la debolezza intrinseca dei tentativi di innovazione istituzionale avviati nel primo dopoguerra e gli esiti che ne derivarono.

Come nei decenni conclusivi del secolo dei lumi, anche negli anni tra il 1918 ed il 1922 domina il convincimento, favorito dalla crisi delle stanche istituzioni politiche (quelle d'*Ancien Régime*, nel caso dei *philosophes* settecenteschi, quelle di un'Italia priva di un progetto condiviso di crescita umana, economica, sociale, per le forze che si contrapponevano l'una all'altra dopo la 'vittoria mutilata'), che solo un totale ribaltamento istituzionale avrebbe potuto mettere in moto le forze positive presenti nella società.

Si legga la riflessione di un rivoluzionario francese della prima ora, Nicolas Condorcet: «Ce n'est point dans la connaissance positive des lois établies par les hommes qu'on doit chercher à connaître ce qu'il convient d'adopter [...]».

Ecco il nocciolo della dinamica rivoluzionaria: l'ambizione di realizzare un'attività di legislazione senza giuristi, come ho detto. Quella che fu senz'altro ritenuta la forza di un disegno costituzionale tanto immaginifi-

co da apparirci, oggi, profetico, alla lunga rappresentò anche la sua debolezza.

Diciamolo con altre parole: la Carta del Carnaro è l'esito immediato di un'operazione rivoluzionaria, quella che scaturisce dalla genialità di D'Annunzio e di De Ambris, che affida al diritto il ruolo di strumento subordinato, quasi accidentale, la cui entrata in scena è rinviata ad un momento successivo a quello della protagonista azione politica; magari un intervento di poco successivo, ma pur sempre successivo, non coesistente alla definizione del disegno costituzionale.

Il metodo, tutto di matrice rivoluzionaria, finì con il costituire, però, un limite decisivo.

*LawArt: Un testo lungimirante la cui debolezza parrebbe dunque consistere in uno scollamento, per così dire, fra testo e contesto. Ciò, in quanto, non solo si prescinde dal giurista nel momento creativo del diritto, ma anche la direzione ascendente di tale processo si regge su una piattaforma di consenso 'putativo', se non su un vero e proprio bias.*

AS: Come è noto, molti dei contenuti della Carta appaiono anticipare soluzioni adottate dalla nostra costituzione del 1948. Uno stato incardinato sulla sovranità collettiva di tutti i cittadini senza distinzione di sesso, razza, lingua, classe sociale o religione; una completa uguaglianza civile e politica dei due sessi, libertà di pensiero, di parola, di associazione, di impresa garantite. Salario minimo garantito, assistenza in caso di malattia, pensione di anzianità, inviolabilità del domicilio, *habeas corpus*. Si tratta di scelte che esprimevano un'architettura costituzionale incredibilmente avanzata, rivoluzionaria appunto.

Nonostante tutto questo, il limite fu appunto, come è stato giustamente sottolineato da Daniela Spinelli, il metodo impiegato: «Gabriele D'Annunzio e [...] Alceste De Ambris elaborarono segretamente la *Carta* [...]», sì che essi «esclusero la partecipazione cosciente [...] della popolazione di Fiume dall'elaborazione del documento».

La nostra Costituzione repubblicana prese le distanze da simile metodo ed un altro consapevolmente ne scelse.

LawArt: *Quale?*

AS: *Quale?* La chiusura del cerchio, per così dire, ossia il radicamento nell'iniziativa popolare della costruzione di una società pluralista, progetto, questo, che innerva di sé l'intero intervento costituzionale dannunziano (radicamento necessarissimo per scendere dal disegno utopico al progetto di vita di una nazione), sarebbe avvenuto infatti quasi un trentennio più tardi, con la redazione della nostra Carta costituzionale.

Nella *Lectio degasperiana* tenuta a Pieve Tesino lo scorso 18 agosto, Marta Cartabia ha messo a fuoco questo punto nodale in modo straordinariamente lucido. Lo sottolineo con l'impiego delle parole della stessa Presidente della Corte: «Le costituzioni nascono dalla storia e vivono nella storia. Il momento della scrittura di una costituzione è un momento epico nella vita di un popolo; eppure, solo con la scrittura, la Costituzione non può garantire sé stessa. Occorrono soggetti sociali, politici e istituzionali che siano in grado di conferire alle scelte costituzionali solide fondamenta e radici robuste, capaci di reggere all'urto delle intemperie».

Nodo centralissimo, come si vede, e tale da far soffermare su di esso la nostra riflessione, per trarne indicazioni nella direzione che stiamo seguendo, ossia il fatto che la scelta fra attivazione di una fase costituente e metodo insurrezionale è questione decisiva nel processo di formazione di una costituzione; e fu questione centrale, in effetti, della fase preliminare a quella costituente, e tema dibattuto in sede di CNL, al cui interno la scelta di dare prevalenza ad un processo che privilegiasse per la formazione della Costituzione l'attivazione di un'assemblea costituente deve essere ricondotta all'azione personale e fondamentale di Alcide De Gasperi, il quale impiegò, allora, parole per noi, qui ed oggi, di grande significato sul terreno del metodo: «Non temo la parola rivoluzione, ma ne ho fastidio dopo venti anni che il fascismo, richiamandosi ai diritti della rivoluzione, ha commesso tante soperchierie e violato i diritti dei cittadini. Ad ogni modo la vera rivoluzione è la Costituente».

Non era cosa da poco. Quella soluzione consentiva di far correre nuovamente insieme ed in parallelo, sul medesimo binario, in un intreccio di

grande efficacia, le due forze in azione, politica e diritto, ricomponendo quella frattura che il Settecento rivoluzionario aveva prodotto.

Sul punto, fondamentale si rivela per noi un passaggio dei lavori della prima Sottocommissione dell'Assemblea costituente e, in particolare, di quelli svolti nel corso della notissima seduta del lunedì 9 settembre 1946, nella quale vi fu la convergenza sul fondamento personalistico da dare alla Costituzione. Il tema trattato dai costituenti è quello dei 'Principi fondativi dei rapporti civili'. In apertura di seduta, le proposte avanzate dal relatore La Pira avevano sollevato le critiche degli esponenti della sinistra presenti in Sottocommissione, in particolare di Basso e di Togliatti, che vi avevano rilevato un eccesso di dogmatismo ideologico. La Sottocommissione si trova in un'*impasse*. Il momento difficile è superato grazie all'intervento di Giuseppe Dossetti e l'intesa viene raggiunta appunto sull'individuazione della persona come elemento antropologico basilare della nuova Costituzione, un elemento necessariamente antecedente alla istituzione statale.

Vi è, dunque, un inciso dell'intervento di Dossetti, efficacissimo nel rappresentare il dopo della Costituzione, il metodo appropriato per la sua corretta applicazione, insomma per conseguire un funzionamento della Carta che tenga strettamente unite costituzione formale e costituzione materiale e che perpetui quel legame strutturale tra politica e diritto, ritrovato in sede di Assemblea costituente.

Ascoltiamo la dichiarazione di Dossetti (quasi in chiusura di seduta):

Questo concetto fondamentale dell'anteriorità della persona, della sua visione integrale e della integrazione che essa subisce in un pluralismo sociale, che dovrebbe essere gradito alle correnti progressive qui rappresentate, può essere affermato con il consenso di tutti. Tale concetto deve essere stabilito non per una necessità ideologica ma per una ragione giuridica; infatti, non va dimenticato che la Costituzione non deve essere interpretata solo dai filosofi, ma anche dai giuristi. Ora, i giuristi hanno bisogno di sapere – e questo vale particolarmente quando si tratta di uno statuto, che codifica principi supremi, generalissimi – proprio per quella più stretta interpretazione giuridica delle norme, qual è l'impostazione logica che sottosta alla norma.



È dunque all'*imprinting* rappresentato dalla “impostazione logica” della norma, espressione della visione dei costituenti (in questo caso al paradigma antropologico personalistico posto a base dell'intero dettato costituzionale) che Dossetti dichiara essere necessario che l'interprete guardi. Non, perciò, a quello proprio del giurista, per quanto affascinante esso gli appaia; e ciò costui deve fare con sistematica metodicità, per svolgere correttamente il proprio compito, e tenere strettamente congiunte politica e diritto e altrettanto strettamente connesse costituzione materiale e costituzione formale.

*LawArt: Torniamo a d'Annunzio e alla Carta del Carnaro come prototipo sperimentale, a Fiume come laboratorio entro il quale dar vita a progetti. Anche questa 'creatività' (non disgiunta da diversi gradienti d'utopia) pare elemento accomunante le due esperienze, e la percezione nitida di poter incidere su una tabula rasa non può non avere colpito l'estro creativo di D'Annunzio.*

AS: Il D'Annunzio dell'impresa di Fiume e della Carta del Carnaro non smentisce certamente il D'Annunzio poeta e letterato: nell'una e nell'altra veste, egli esprime una carica vitale eccezionale, sicché è inevitabile che la vicenda fiumana si colori di una fortissima impronta creativa. «Non vi è luogo della terra dove l'anima umana sia più libera e più nuova che questa riva», dice il Vate in un discorso della fine del 1919, parlando di Fiume come di «città della vita». Credo si possa dire che la Carta del Carnaro intendeva essere il documento programmatico di un disegno costituzionale destinato a divenire, nell'intenzione dei suoi autori, modello per la creazione di una trama di relazioni, una rete, diremmo noi oggi, tra quegli esponenti della cultura italiana di allora che fossero decisi a promuovere una rigenerazione delle istituzioni politiche italiane. Un progetto politico, dunque, alimentato dal contributo degli intellettuali che si fossero riconosciuti nelle linee tracciate nella Carta da D'Annunzio e De Ambris.

Il 20 ottobre del 1920, da Fiume, Alceste De Ambris scrive ad Emilio Lussu (ecco un'altra figura capace di intrecciare azione politica e dimen-

sione letteraria) per esprimergli il proprio apprezzamento per il Programma di Macomer (approvato poco meno di tre mesi prima dall'assemblea dell'Associazione nazionale dei Combattenti), che al sindacalista toscano appariva straordinariamente coerente con il disegno costituzionale riprodotto nella Carta del Carnaro. Basti qui rammentare un passaggio soltanto (un passaggio iniziale che racchiude tutto un programma) di quella lettera:

Tutte le idee generali ed i postulati pratici contenuti noi li accettiamo, poiché rispondono perfettamente al concetto nostro dell'azione da svolgere nel campo sociale e politico, per la salvezza dell'Italia e per l'instaurazione di un ordine nuovo, rispondente alla necessità dell'ora storica.

‘Fare rete’, dunque, per dare impulso e organicità alle iniziative che interpreti geniali della cultura italiana di allora erano decisi a promuovere sul terreno politico.

*LawArt: Alla luce di tutto quanto ci siamo detti, una provocazione conclusiva: la rivoluzione ha dunque bisogno delle belle lettere?*

AS: Si è detto dei molti contenuti innovativi presenti nella Carta del Carnaro, contenuti che noi possiamo considerare quasi profetici, perché, *ex post*, li abbiamo visti accolti nella sostanza nella nostra Costituzione. Ai nostri occhi essi sono resi ancora più affascinati dal timbro lirico dell'incedere legislativo. È un fattore che accresce in me l'urgenza di una domanda. Quella della Carta del Carnaro è solo una sorta di modernità mutilata, per così dire, ossia di una modernità eccedente i tempi in cui D'Annunzio la concepì quasi nella forma di un componimento letterario? Oppure il fatto che il recupero di quei modelli personalistici sia avvenuto soltanto a distanza di quasi trent'anni non fu unicamente una questione di inadeguatezza di un testo il cui incedere letterario accentuava la difficoltà dei politici italiani di allora a comprendere le soluzioni così avanzate che il Vate aveva disegnato.

Io credo si trattò anche e forse di più proprio di questo: solo l'impiego di un differente metodo di redazione del documento costituzionale, avreb-

be permesso l'assimilazione di quei contenuti all'interno del tessuto della società italiana. Sarebbe occorso, cioè, il passaggio, veramente rivoluzionario per riprendere la formula quasi incredibile di De Gasperi, di un'azione costituente.

Del resto, i lavori della Costituente non videro forse, anch'essi, la partecipazione di tante figure del mondo della cultura?

Non possiamo negare, pur tuttavia, che, in barba a Stendhal e alla sua passione per la lettura del *Code Napoleon*, il timbro poetico che marca indelebilmente l'articolato della Carta del Carnaro non smette di esercitare su di noi un fascino difficile se non impossibile da ritrovare nei tanti testi legislativi dell'età contemporanea.

## Abstracts

CARLOS PETIT, Numismática real carolina (1772) / Royal Carolina Numismatics (1772)

La reforma del numerario metálico de Carlos III se basó en el ejercicio de poderes reales que fueron más allá de su vieja jurisdicción. Junto con ese nuevo proyecto político, las nuevas acuñaciones difundieron el retrato real por las tierras de la vasta monarquía. La creación de la Real Academia de Bellas Artes aportó los artistas necesarios para realizar la operación, en particular el experto medallista Tomás Francisco Prieto (1716-1782). Prieto fue el responsable principal de los trabajos materiales que exigió la gran transformación monetaria en Europa y en las Indias.

The reform of the metal currency by Charles III of Spain was based on the exercise of royal powers that went beyond his former jurisdiction. Along with a new political project, the new coinage also diffused the coin portrait bust of the king throughout the lands of his vast monarchy. The recently created Royal Academy of Fine Arts provided the artists trained to carry out the operation, especially the expert medalist Tomás Francisco Prieto (1716-1782). Prieto was responsible for the material issues that the great monetary transformation demanded both in Europe and in America.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS: España, Carlos III, Reforma monetaria, Tomás Francisco Prieto / Spain, Charles III, Monetary Reform, Tomás Francisco Prieto

NADER HAKIM, Un tableau juridique de la nature: le discours juridique ou l'esthétique de la vérité. Un exemple au cœur du 19e siècle français / A Legal Picture of Nature: Legal Discourse or the Aesthetics of Truth. An Example from the Heart of 19th Century France

Cet article propose une brève esquisse de la façon dont les juristes élaborent un discours juridique qui présente la nature à la fois comme décor et acteur du monde juridique. A travers l'exemple de Charles Demolombe au 19e siècle, un lien est établi entre la représentation juridique de la nature et une certaine esthétique de la vérité.

This article offers a brief sketch of how lawyers develop a legal discourse that presents nature both as a setting and as an actor in the legal world. Through the example of Charles Demolombe in the 19th century, a link is established between the legal representation of nature and a certain aesthetics of truth.

MOTS-CLES / KEYWORDS: Nature, discours juridique, esthétique juridique / Nature, legal discourse, legal aesthetics

MARIO BARENGHI, «I just want to talk». Su un vecchio film di Sidney Lumet / «I just want to talk». About an Old Movie by Sidney Lumet

La fortuna della narrativa d'investigazione non cessa di stupire: è probabile che nella nostra cultura il tema dell'indagine abbia preso gran parte del posto che nella cultura premoderna era tenuto dal tema del combattimento. Una variante del combattimento è il confronto verbale, che alimenta il sottogenere delle storie giudiziarie. Questo articolo prende in esame il primo film di Sidney Lumet, *La parola ai giurati* (*12 Angry Men*, 1957), mettendo in evidenza la cellula germinale dell'intreccio. In una giuria dove tutti sono convinti della colpevolezza dell'imputato, un giurato si dissocia, non perché abbia solide ragioni per sostenere la sua innocenza, ma per una ragione di principio: la giuria non può decidere del suo destino senza dedicargli il giusto tempo. Un monito più che mai attuale, in tempi di comunicazioni precipitose e superficiali: e insieme, l'avvio di una riflessione molto simile ai procedimenti della critica letteraria.

The continuing success of detective fiction is amazing: investigation has apparently replaced combat as a fundamental topic of narrative. A variant of this theme is verbal confrontation, which feeds the subgenre of court-room fiction. This article, devoted to Sidney Lumet's first movie, *12 Angry Men* (1957), highlights the seed from which the plot unfolds. In a jury where everybody thinks that the accused is guilty, a single juror dares to disagree. He doesn't know if the accused is innocent, but strongly believes that the jury owes him some time before deciding on his fate. This warning sounds more appropriate than ever in our times of rash and superficial communications and triggers a discussion quite similar to the methods of literary criticism.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Narrazione; giustizia, dialogo, film giudiziario, Sidney Lumet / Narrative, justice, dialogue, court-room movie, Sidney Lumet

GIOVANNI CHIODI, Prove di democrazia. Musica, libertà e diritti dell'uomo nella visione di Arturo Toscanini / Practices of Democracy. Music, Freedom and Human Rights in Arturo Toscanini's View

Il saggio ricostruisce il profilo di Arturo Toscanini dal punto di vista dello stretto rapporto instauratosi, nella sua esperienza di artista, tra musica e lotta per le libertà, l'eguaglianza e i diritti dell'uomo. Il contributo intende da un lato analizzare le pratiche performative attraverso cui si manifestò il suo costante e coerente impegno attivo a favore dei valori della convivenza democratica, analizzando le prospettive di senso che orientarono le scelte di Arturo Toscanini sul palinsesto musicale e sui luoghi dove portarlo in scena. Da un altro versante, studiando in particolare i pensieri frammentari di Toscanini contro l'antisemitismo, le dittature, l'esercizio di potere sugli altri e la guerra, contenuti nel suo denso carteggio, l'indagine intende ricostruire nelle sue linee fondamentali la concezione toscaniniana di democrazia e di impegno civile dell'artista, nei difficili anni Venti e Trenta del Novecento, fino agli esiti successivi alla seconda guerra mondiale.

The essay reconstructs the profile of Arturo Toscanini from the point of view of the close relationship established, in his experience as an artist, between music and the struggle for freedom, equality and human rights. The aim of the contribution is, on the one hand, to analyse the performative practices through which his constant and consistent active commitment to the values of democratic coexistence was manifested, analysing the perspective of meaning that guided Arturo Toscanini's decisions regarding what was performed at his concerts and the venues for staging them. On the other hand, by closely studying Toscanini's fragmentary thoughts against anti-Semitism, dictatorships, the exercise of power over others and war, contained in his dense correspondence, the survey aims to reconstruct the fundamental tenets of Toscanini's conception of democracy and the civil commitment of the artist in the difficult twenties and thirties of the twentieth century, up until after the Second World War.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Musica, libertà, diritti umani, democrazia, Arturo Toscanini / Music, liberty, human rights, democracy, Arturo Toscanini

ELISABETTA FUSAR POLI, *Oltraggi d'autore. Questioni novecentesche d'arte, diritto e cripto-censura* / *Artistic Outrages. Issues of Art, Law and Crypto-censorship in the 20th Century*

Lo studio propone un'indagine in prospettiva storica intorno al dialogo multiforme fra arte e diritto, prendendo in considerazione l'arte come oggetto di diritto e, al contempo, come dispositivo di interrelazione, ovvero come diaframma materiale e concettuale fra cultura giuridica e cultura *tout court*. Entro questa prospettiva, è affrontata la questione della 'vera arte' nell'interpretazione del giurista, attraverso la giurisprudenza in tema di oltraggio al pudore, fra codice penale liberale e codice del 1930. La transizione fra i due testi normativi, che vedono la luce in contesti storici e culturali profondamente differenti, porta a un apparente affrancamento

normativo dell'arte dalla morale, finché la libertà dell'arte troverà forma costituzionale. Il dissidio fra arte e morale, tuttavia, si mantiene vivo per il giurista, facendosi intrinseco alla possibilità di qualificare un'opera dell'ingegno quale opera d'arte.

The article proposes an investigation from a historical perspective concerning the manifold dialogue between art and law, taking into consideration art as an object of law and, at the same time, as a device of interrelation, as a material and conceptual diaphragm between legal culture and culture *tout court*. Within this perspective, the question of the concept of 'true art' is addressed by the jurist, through case law on the subject matter of indecent exposure, between the liberal penal code and the 1930's code. These two normative texts, which see the light in profoundly different historical and cultural contexts, seem to lead to the normative liberation of art from morality, and the freedom of art will afterwards find a constitutional form; the conflict between art and morals, however, remains alive for the judge, lawyer, or legal scholar, and becomes intrinsic to the very qualification of an object as a work of art.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: giurisprudenza penale, oltraggio al pudore, arte e morale, arte e costituzione, arte e diritto, storia dell'arte contemporanea, Italia / Criminal case law, Indecent exposure, Art and morality, Art and constitution, Art and law, Contemporary art history, Italy

GIACOMO PACE GRAVINA, L'*Arcadia* di Vincenzo Simoncelli. La *Madonna con il Bambino tra i Santi Francesco e Rocco* di Christian Meyer Ross (1898) / The *Arcadia* of Vincenzo Simoncelli. The *Madonna and Child with Saints Francis and Roch* by Christian Meyer Ross (1898)

Il saggio indaga un trittico, opera del pittore scandinavo Christian Meyer Ross del 1898, per identificare le molteplici connessioni tra Arte, Storia e Diritto celate nel dipinto. Le immagini della Madonna, del Bambino Gesù e di S. Rocco, infatti, velano l'identità di importanti giuristi e di loro



congiunti, consentendo all'autore di mettere in luce personaggi ed eventi rilevanti per la storia giuridica.

The essay investigates a triptych in order to identify the multiple connections between Art, History and Law that are hidden in the painting. It is the work of the Scandinavian painter Christian Meyer Ross and was painted in 1898. The figures of the Madonna, the Child Jesus and St. Roch in fact veil the identity of important jurists and their relatives, allowing the author to highlight characters and events relevant to legal history.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Vincenzo Simoncelli, Christian Meyer Ross, Giulia Scialoja, Sora, Enfiteusi / Emphyteusis

MASSIMO MECCARELLI, *Diritto e letteratura tra storia e memoria. Prime riflessioni a partire da due romanzi sulla transizione / Law and Literature amid History and Memory. Some Early Considerations on the Basis of Two Novels on Transition*

L'articolo riflette sulla letteratura come fonte per la storia del diritto, prendendo in esame due romanzi – *La Chartreuse de Parme* di Stendhal e *L'Orologio* di Carlo Levi – che, pur nella loro diversità, mettono al centro dell'ordito narrativo il problema del tempo e della storia. Nella prima parte del lavoro si osserva il diritto “messo in azione” nella vicenda narrata e dunque restituito nella sua storicità. Nella parte centrale è invece il carattere attributivo del tempo (in particolare della transizione) in rapporto al diritto a costituire l'oggetto di indagine. La terza parte esamina il piano della soggettivazione del passato, considerando il problema della produzione della memoria. Nel suo insieme lo studio mira a dimostrare come il campo di relazioni tra diritto e letteratura permetta alla storia giuridica di guadagnare nuovi margini per svolgersi come sapere critico nel dibattito giuridico contemporaneo e di conseguenza, per offrire un contributo alla oggettivazione del presente.

The article reflects on literature as a source for legal history, considering two novels – *La Chartreuse de Parme* by Stendhal and *L’Orologio* by Carlo Levi – that, in their diversity, place the problem of time and history at the centre of the narrative plot. The first part of the essay insists on an observation of the law “put into action” in the story and, thus, restored in its historicity. In the central part is instead the attributive character of time (in particular of the transition) in relation to the law, to constitute the object of investigation. The third part focuses on the issue of subjectivation of the past, considering the problem of the production of memory. As a whole, this study intends to show how the field of relations between law and literature provides legal history of new margins in order to develop a critical discourse in contemporary legal debate and, therefore, in order to offer its own contribution to the objectivation of the present.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: storicità del diritto, oggettivazione del diritto, transizione, memoria, mutamento giuridico, storia del diritto, diritto e letteratura / historicity of law, objectivation of law, transition, memory, legal change, legal history, law and literature

CRISTIANO PAIXÃO, O lugar da literatura na educação jurídica: três urgências contemporâneas / The Place of Literature in Legal Education: Three Contemporary Necessities

O artigo discute o lugar da literatura no ensino do direito. São apresentadas três propostas ligadas à inserção de textos literários nos currículos de cursos jurídicos. A primeira ressalta a importância de considerar obras da literatura como parte integrante do corpus textual na base da formação do jurista. Parte-se do pressuposto de que as obras literárias devem compartilhar o mesmo espaço dedicado aos livros de doutrina, como os tratados e manuais. Na segunda proposta requer-se que a escritura e a leitura de textos jurídicos envolvam as dimensões do prazer e da fruição, tal como estabelecidas na obra de Roland Barthes. A

terceira procura restabelecer a centralidade da literatura contemporânea no ensino do direito. Nesta parte do artigo, são apresentadas sugestões de obras literárias aptas a estabelecer uma relação e uma reflexão com temas jurídicos do presente. As considerações finais ressaltam a importância da literatura – e de sua constante renovação – para o estudo do direito.

The paper discusses the role of literature in legal education. It presents three proposals linked to the insertion of literary texts in the curricula of legal courses. The first emphasizes the importance of considering works of literature as an integral part of the textual corpus that underlies the jurist's training. The assumption is made that literary works should share the same space dedicated to books of doctrine, such as treaties and manuals. In the second proposal there is the requirement that the writing and reading of juridical texts involve the dimensions of pleasure and fruition as established in the work of Roland Barthes. The third seeks to re-establish the centrality of contemporary literature in the field of legal education. In this section, there are suggestions for literary works that can establish a relationship and a reflection on current legal themes. The concluding remarks highlight the importance of literature – and its constant renewal – for legal education.

**PALAVRAS-CHAVE / KEYWORDS:** Direito e literatura, educação jurídica, era contemporânea, papel da literatura / Law and literature, legal education, contemporary era, role of literature

**ANDRÉ KARAM TRINDADE,** El aporte de José Calvo González a la cultura literaria del derecho en Brasil / The Contribution of José Calvo González to the Literary Culture of Law in Brazil

Reconocido internacionalmente como uno de los principales exponentes de los estudios en Derecho y Literatura, el jurista andaluz José Calvo González visitó regularmente instituciones brasileñas entre 2010 y 2019. En este artículo se recuperan ocho conferencias y también se rescatan

otras actividades científicas realizadas. La relación entre Calvo González y Brasil fue bastante intensa y se la puede interpretar como una vía de doble sentido: por un lado, su presencia y convivencia posibilitaron una constante interlocución, abriendo caminos que nos llevaron a importantes e innovadores proyectos en *terrae brasilis*; por otro, la expansión y diversidad de las investigaciones en Derecho y Literatura en Brasil también sirvieron de inspiración y estímulo para el propio pensamiento de Calvo González. A modo de conclusión, se puede afirmar que, así como Luis Alberto Warat en los años 1980 y 1990, Calvo González tuvo un papel clave en la formación de una cultura literaria del Derecho en Brasil.

Internationally recognised as one of the main exponents of studies in Law and Literature, the Andalusian jurist José Calvo González regularly visited Brazilian institutions between 2010 and 2019. This article recovers eight lectures and also rescues other scientific activities carried out. The relationship between Calvo González and Brazil was quite intense and can be interpreted as a two-way street: on the one hand, his presence and coexistence made possible a constant dialogue, opening paths that led us to important and innovative projects in *terrae brasilis*; on the other hand, the expansion and diversity of research in Law and Literature in Brazil also served as inspiration and stimulus for Calvo González' own thinking. In conclusion, it can be said that, like Luis Alberto Warat in the 1980s and 1990s, Calvo González played a crucial role the formation of a literary culture of law in Brazil.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS : José Calvo González, derecho y literatura, cultura literaria del Derecho, Brasil / Law and literature, literary culture of law

Gabriele D'Annunzio legislatore? Insight e riconfigurazioni. Conversazione con ALBERTO SCIUMÈ / Gabriele D'Annunzio as a Legislator? Insights and Reconfigurations. A Conversation with ALBERTO SCIUMÈ

*LawArt* sollecita ad Alberto Sciumè alcune riflessioni su Gabriele D'Annunzio (1863-1938) come 'legislatore'. Il profilo del grande poeta, romanziere e drammaturgo italiano è proiettato entro l'esperienza della Reggenza italiana e della *Carta del Carnaro*, carta costituzionale che declina in modo originale il rapporto tra politica e diritto. D'Annunzio, coautore con Alceste de Ambris della Carta, si cala a tutto tondo nell'innovativo progetto. Contribuisce a farne un modello per la creazione di una rete di relazioni tra gli esponenti della cultura italiana determinati a promuovere una rigenerazione delle istituzioni politiche italiane. Una rigenerazione che prende le forme del diritto, muovendo dalla politica e attingendo alla letteratura e alla poesia.

*LawArt* discusses Gabriele D'Annunzio (1863-1938) as a 'legislator' with Alberto Sciumè. The profile of the great Italian poet, novelist and playwright is projected onto the experience of the Italian Regency in the Istrian town of Fiume and the *Carta del Carnaro*, a constitutional charter that declines in an original way the relationship between politics and law. D'Annunzio, co-author of the charter with Alceste de Ambris, is fully involved in the innovative project. He makes it a model for the creation of a network of relationships among those exponents of Italian culture, who are determined to promote a regeneration of Italian political institutions. A regeneration that takes the forms of law, moving from politics and drawing on literature and poetry.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Costituzionalismo contemporaneo, Gabriele D'Annunzio, Carta del Carnaro, Novecento giuridico / Contemporary Constitutionalism, Legal Twentieth Century

## Autori / Contributors

### MARIO BARENGHI:

Professore di Letteratura italiana contemporanea nell'Università di Milano-Bicocca, Italia. Si è occupato di teoria letteraria, di memorialistica, di Ungaretti, Manzoni, Calvino e di svariati autori del Novecento. Tra i volumi che ha pubblicato, *Italo Calvino. Le linee e i margini* (Il Mulino, 2007), *Calvino* (Il Mulino, 2009), *Perché crediamo a Primo Levi?* (Einaudi, 2013), *Che cosa possiamo fare con il fuoco? Letteratura e altri ambienti* (Quodlibet, 2013), *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione* (Quodlibet, 2020). Fa parte del gruppo redazionale dell'annuario *Tirature* (Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori) e collabora con la rivista online “Doppiozero”.

Professor of Contemporary Italian Literature at the University of Milano-Bicocca, Italy. His research interests have covered literary theory, memoirs, Ungaretti, Manzoni, Calvino and various 20th century authors. Among the volumes he has published, *Italo Calvino. Le linee e i margini* (Il Mulino, 2007), *Calvino* (Il Mulino, 2009), *Perché crediamo a Primo Levi?* (Einaudi, 2013), *Che cosa possiamo fare con il fuoco? Letteratura e altri ambienti* (Quodlibet, 2013), *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione* (Quodlibet, 2020). He is member of the editorial group of the yearbook *Tirature* (Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori) and collaborates with the online journal *Doppiozero*.

### GIOVANNI CHIODI:

Professore di Storia del diritto medievale e moderno nell'Università di Milano-Bicocca, Italia. È stato borsista del Max Planck Institute for European Legal History (Frankfurt am Main), *visiting fellow* presso università straniere, ha coordinato progetti di ricerca, fa parte di comitati di riviste e collane. È Presidente della Commissione per la supervisione delle

attività musicali dell'Università di Milano-Bicocca e componente del Consiglio di amministrazione della Fondazione Giuseppe Verdi di Milano. È critico musicale di classica e opera lirica. I suoi interessi di ricerca spaziano dal medioevo all'età contemporanea. Si occupa di diritto comune, diritto privato, giustizia criminale, *law and humanities*.

Professor of legal history at the University of Milano-Bicocca, Italy. He has been a research fellow at the Max Planck Institute for European Legal History (Frankfurt am Main), visiting fellow in Universities abroad, coordinator of research projects; he is a member of the scientific board of journals and book series. President of the Commission for the supervision of the musical activities of the University of Milano-Bicocca and member of the Board of the Giuseppe Verdi Foundation, he is a critic of classical music and opera. His research interests range from the Middle Ages to the contemporary age and include *ius commune*, private law, criminal justice, law and humanities.

**ELISABETTA FUSAR POLI:**

Professoressa di Storia del diritto medievale e moderno nell'Università di Brescia, Italia. È autrice di numerose pubblicazioni scientifiche, tra cui studi sui Beni Culturali e sull'arte nel quadro giuridico, nonché sul rapporto tra innovazione e diritto, nel contesto italiano ed europeo dell'età moderna e contemporanea.

Professor of Legal History at the Law Department of the University of Brescia, Italy. She is the author of several scientific publications including studies on Cultural Heritage and art in the legal framework, as well as relating to the relationship between innovation and law, in the Italian and European context of the modern and contemporary age.

**NADER HAKIM:**

Professeur d'histoire du droit à l'Université de Bordeaux, France. Ses

publications portent principalement sur l'histoire de la pensée juridique contemporaine et les savoirs juridiques. Outre ses articles et chapitres d'ouvrages, il a récemment publié *L'histoire du droit entre science et politique* (2019), *Littératures populaires du droit. Le droit à la portée de tous* (2019) et *Natalino Irti, Le nihilisme juridique* (2017). Il est également secrétaire général de la Société pour l'Histoire des Facultés de droit et de la culture juridique et vice-doyen de la Faculté de droit et de science politique de Bordeaux.

Professor of Legal History at the University of Bordeaux, France. His publications focus mainly on the history of contemporary legal thought and legal knowledge. In addition to his articles and book chapters, he has recently published *L'histoire du droit entre science et politique* (2019), *Littératures populaires du droit. Le droit à la portée de tous* (2019) and *Natalino Irti, Le nihilisme juridique* (2017). He is also Secretary General of the Society for History of the Faculties of Law and Legal Culture and Vice-Dean of the Faculty of Law and Political Science of Bordeaux.

MASSIMO MECCARELLI:

Professore di storia del diritto medievale e moderno nell'Università di Macerata (Italia) e *affiliate researcher* del Max Planck Institute for European Legal History (Frankfurt am Main). È stato *Visiting professor* nelle Università di Madrid, Frankfurt am Main, Wien, Luzern. I suoi scritti sono dedicati a storia del pensiero giuridico, storia della giustizia e a problemi storiografico-metodologici. Fra i suoi attuali interessi: diritto e diversità, pluralismo giuridico, processi costituenti, tempo e diritto, *law and humanities*.

Professor of Legal History at the University of Macerata (Italy), and affiliate researcher of the Max Planck Institute for European Legal History (Frankfurt am Main). Visiting professor at Madrid, Frankfurt am Main, Wien, Luzern Universities, he has written extensively about the history



of legal thought, history of justice, historiography and methodology of legal history. Current research interests: law and diversity, legal pluralism, constitution making process, time and law, law and humanities.

**GIACOMO PACE GRAVINA:**

Professore di storia del diritto medievale e moderno nell'Università di Messina, Italia. Autore di saggi e monografie su svariati campi di ricerca (professioni legali, diritto penale minorile, rapporti tra l'uomo e la terra, diritto militare) è componente di comitati direttivi e scientifici di riviste storico-giuridiche. Studia le intersezioni tra diritto, arti visuali e letteratura, su cui ha scritto numerosi contributi e tenuto conferenze in Italia e all'estero; è impegnato nella tutela e promozione dei beni culturali, anche con partecipazioni istituzionali; è Delegato del Rettore di Messina per il Patrimonio artistico e culturale.

Professor of Legal History at the University of Messina, Italy. Author of essays and monographs on various fields of research (legal professions, criminal law of minors, relationships between man and land, military law), he is a member of editorial and scientific boards of legal-historical journals. He studies the intersections between law, visual arts and literature, on which he has written several contributions and held conferences in Italy and abroad; he is involved in the protection and promotion of cultural heritage, also with institutional participation; he is Delegate for Artistic and Cultural Heritage of Messina University.

**CRISTIANO PAIXÃO:**

Professor de História do Direito na Universidade de Brasília, Brasil. Foi professor visitante nas Universidades de Macerata e Sevilla. É membro da diretoria da Rede Brasileira Direito e Literatura (RDL). Coordena o grupo de pesquisa Direito, história e literatura – tempos e linguagens (CNPq). Escreve sobre história do direito e temas voltados à intersecção

entre direito e arte. Integrou comissões de verdade e de reparação no Brasil (Ministério da Justiça e Universidade de Brasília). Seus interesses de pesquisa incluem as relações entre o direito, a literatura, a música, o cinema e o teatro, a história constitucional e a dimensão temporal do direito.

Professor of Legal History at the University of Brasilia, Brazil. He has been a visiting professor at Macerata and Sevilla Universities. He is a member of the board of the Brazilian Law and Literature Network (RDL). Coordinator of the research group Law, History and Literature – Times and Languages (CNPq), he has written extensively on legal history and on the connections between law and art. He has been a member of truth and reparations commissions in Brazil (Ministry of Justice and University of Brasilia). His research interests include the relationship between law, literature, music, film and theatre, constitutional history, the temporal dimension of law.

CARLOS PETIT:

Profesor de derecho comparado en la Universidad de Huelva (España), ha sido profesor de historia del derecho en Sevilla y Barcelona. Estudioso, entre otros temas, de la historia de las codificaciones, ha tratado ampliamente la historia de las instituciones mercantiles, cruzando también la historia y los aspectos artísticos del numerario. Entre sus publicaciones: *Arte y derecho mercantil. Imagen y concepto de los títulos valores en la España ilustrada* (2017).

Professor of Comparative Law at the University of Huelva (Spain), he has taught legal history in Sevilla and Barcelona. A specialist in the history of codifications, he has dealt extensively with the history of mercantile institutions, also covering the history and artistic aspects of coins. His publications include *Arte y derecho mercantil. Imagen y concepto de los títulos valores en la España ilustrada* (2017).

ALBERTO SCIUMÈ:

Direttore del Centro Universitario Interdipartimentale di Ricerca on European Affairs – CREAM, Università di Brescia, Italia. Nell'Università di Brescia ha ricoperto il ruolo di professore di Storia del diritto medievale e moderno e in precedenza è stato professore presso l'Università di Padova, Facoltà di Scienze Politiche. Le sue pubblicazioni si concentrano principalmente sulla storia del pensiero giuridico contemporaneo e sul ruolo del giurista nel rapporto tra società politica e società civile.

Director of the University Interdepartmental Research Centre on European Affairs – CREAM, University of Brescia, Italy. At the University of Brescia he has held the position of Professor of Legal History and was previously professor at the Faculty of Political Science, University of Padua. His publications focus mainly on the history of contemporary legal thought and on the role of the jurist within the relationship between political society and civil society.

ANDRÉ KARAM TRINDADE:

Profesor de Teoría y Filosofía del Derecho del Centro Universitario Guanambi (UNIFG/BRASIL). Coordinador del Núcleo Bahiano de Derecho y Literatura (SerTão). Miembro fundador y expresidente de la Red Brasileña Derecho y Literatura (RDL). Editor de *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*.

Professor of Theory and Philosophy of Law at the Guanambi University Centre (UNIFG/BRAZIL). Coordinator of the *Núcleo Bahiano de Direito e Literatura* (SerTão). Founding member and former president of the Brazilian Law and Literature Network (*Red Brasileira Derecho y Literatura – RDL*). Editor of *Anamorphosis – International Journal of Law and Literature*.