



2 2021

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

2 2021



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 2021
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

STEFANO SOLIMANO Ei fu... il codice (anche). La costruzione di un mito attraverso le immagini	19
GIANLUCA RUSSO L' <i>Allegoria della Giustizia</i> di Vasari. Una sceneggiatura del penale di Antico Regime	43

Percorsi / Itineraries:

Forme di resistenza / Forms of Resistance

PATRICK ANTHONY CAVALIERE Thomas Wolfe's <i>I Have a Thing to Tell You</i> : Narrative Discourse, Metaphoric Transference and German National Socialism	81
MARCO FIORAVANTI Educare all'umanità, custodire la speranza. Resistenza, diritto e memoria nell'opera di Romain Gary	129
MARIO RIBERI Can Art ever Claim to Be Above Politics? <i>Taking Sides</i> and <i>Collaboration</i> by Ronald Harwood	163

	<i>Pag.</i>
FEDERICA VIOLI 'Sketching' Colonialism: the Portrayal of International Law in XIX and XX Century Propaganda Illustrations and Cartoons in Italy	219
PAOLA PAROLARI La resistenza delle "Altre" tra genere, religione, cultura e diritto. Pillole cinematografiche	263
JULIANA NEUENSCHWANDER MAGALHÃES, PEDRO AMORIM Bicho Brabo: a poética da resistência em <i>Bacurau</i>	295
Dialoghi / Colloquia	
Leonardo Sciascia e la storia del diritto. Conversazione con PAOLO SQUILLACIOTI	335
Un <i>cluster</i> di ricerca sul racconto criminale. Conversazione con MANUELA BERTONE	343
FOCUS – Balzac e il diritto. Discussione intorno a G. Guizzi, <i>Il «caso Balzac». Storie di diritto e letteratura</i> , Il Mulino 2020	353
GIACOMO PACE GRAVINA La maledizione del giurista	353
GIOVANNI CHIODI Balzac e i paradossi del diritto privato ottocentesco	357
FRANCESCO GAMBINO Le verità del credito tra diritto e letteratura	373
Abstracts	391
Autori / Contributors	401

Editoriale

Il secondo volume di *LawArt* ospita nella sezione *Aperture* due articoli che propongono, da diverse prospettive, un'affascinante analisi della rappresentazione artistica della forma scritta del diritto. Stefano Solimano traccia le origini e il destino del *Code Civil* del 1804 nella storia della sua illustrazione; prima come eredità e simbolo della persona di Napoleone, poi come strumento versatile separato dal suo 'creatore'. Gianluca Russo conduce il lettore in una nuova e più complessa interpretazione della *Allegoria della Giustizia*, realizzata da Vasari nel 1543. Sebbene tradizionalmente considerata una trionfante raffigurazione della giustizia, l'autore mostra come la posizione e la specifica rappresentazione delle Pandette veicoli, invece, un messaggio storicamente contestualizzato di una molto più problematica e arbitraria (mal)amministrazione della giustizia.

La sezione *Percorsi* procede con un focus monografico su un tema classico, e tuttavia sempre attuale: *Forme di resistenza*.

L'arte e il diritto sono tradizionali *loci* sia di resistenza sia di conformismo celebrativo del potere. Questa dicotomia iterativa offre la chiave interpretativa degli articoli collezionati in questa sezione. Sebbene indipendentemente l'una dall'altra, la letteratura giuridica e quella artistica hanno a lungo ragionato di come l'arte e il diritto (o i diritti) di resistenza «may serve as a [...] basis for contestatory practices and as a tool for [...] repoliticization» contro il potere illimitato e l'assenza di legittimità¹. Il diritto di resistenza è stato positivizzato in molte costituzioni e si è – com'è noto – materializzato storicamente in specifiche istanze e con precisi significati. Tuttavia, la capacità culturale e comunicativa della resistenza si sta espandendo verso spazi globali e transnazionali. Gli autori degli articoli qui ospitati esplorano queste pratiche di contestazione nell'intersezione fra diritto e arte, rivisitando luoghi tipici della resistenza

¹ Bifulco, Daniela, Angelo Jr Golia (2018), *The Right of Resistance as a State Law Basis for Transnational Regimes' Self-Contestation*, in «Journal of Law and Society», 45, pp. 94-113, p. 94.

o inaugurando nuovi territori di ricerca. I primi tre contributi guardano all'interazione fra arte e potere nel contesto storico della Germania nazista. Patrick Anthony Cavaliere accompagna i lettori 'sul treno' con la novella di Thomas Wolfe, *I Have a Thing to Tell You*. Nel suo articolo, l'autore espone l'abilità di Wolfe nel trasformare un episodio singolo di oppressione nell'epitome dell'arbitrarietà, attraverso l'espedito del trasferimento metaforico. L'urgenza di Wolfe nel raccontare questo episodio costituisce allo stesso tempo un atto individuale di resistenza e l'impegno di formare una coscienza collettiva contro regimi autoritari nel presente e nell'eterno storico. Il contributo di Marco Fioravanti continua in questo solco e riflette sulla narrazione che si fa resistenza e sulla resistenza che si fa narrazione tramite un'articolata analisi della poliedrica produzione letteraria di Romain Gary. Esplorando attentamente le pagine dei lavori di un autore non-convenzionale e partigiano non-convenzionale, quale era Gary, Fioravanti solleva i grandi temi del diritto, memoria e storia che emergono dai romanzi dello scrittore francese. Come già osservato da Cavaliere nell'articolo su Wolfe, anche Fioravanti evidenzia come Gary riesca a trascendere *l'hic et nunc* per riflettere sulla condizione umana, in una sintesi magistrale della Storia con le storie degli uomini. Mario Riberi guarda ad un aspetto ancora diverso del complesso rapporto fra cultura e potere, collocando la propria analisi nel contesto storico-giuridico dei processi di denazificazione contro Furtwängler e Strauss, tradizionalmente considerati artisti della Germania di Hitler. Riberi si sofferma sulla capacità di Ronald Hartwood di veicolare tramite le sue due opere, *Taking Sides* e *Collaboration*, l'intenso dilemma morale, cui gli artisti erano costretti a far fronte durante il regime nazista e i loro tentativi di sopravvivenza, sia fisica, sia psicologica, trovando rifugio nell'arte, artificiosamente separata dalla politica.

I tre contributi che seguono si collocano in altre 'geografie', tempi e luoghi di resistenza. Federica Violi riflette sulla capacità del potere di 'contro-resistere' al dissenso attraverso il ruolo legittimante del diritto, analizzando una serie di fumetti ed illustrazioni di propaganda coloniale italiana fra il XIX e XX secolo. L'autrice disvela il ricorso a precise ar-

gomentazioni di diritto internazionale, offerte per il consumo di massa tramite il supporto delle immagini ed utilizzate con lo scopo di ridicolizzare e decostruire la resistenza contro l'impresa coloniale italiana. Violi osserva come il ricorso a fumetti e illustrazioni è stato utile, nel contesto in esame, per veicolare l'idea di un discorso giuridico scientifico e neutrale intorno al colonialismo, e ragiona, infine, sull'eredità di tale 'contro-resistenza' nelle attuali istanze di incontro con l'«altro». Paola Parolari si sposta su luoghi contemporanei di resistenza. Somministrando 'pillole cinematografiche' ai lettori, Parolari analizza gli atti di resistenza e resilienza di donne che si muovono in culture e geografie non-occidentali. Contestando la semplificazione che categorizza rigidamente le donne quali mere complici o vittime del patriarcato, l'autrice dimostra come i rilevanti contesti di interlegalità, nell'intersezione fra diritto positivo e norme religiose e consuetudinarie, creino fruttuosi spazi di *agency* per queste donne, sia in forme di resistenza emancipatoria *al* (o *contro il*) diritto, sia in forme di resistenza *attraverso* il diritto. Proseguendo su una linea simile, l'articolo di Juliana Neuenschwander Magalhães e Pedro Amorim conclude questa sezione con un'investigazione evocativa dello spazio occupato dalla resistenza. Ricorrendo al film *Bacurau* quale esemplare rappresentativo e supportata visivamente dalle fotografie di Pedro Amorim, Neuenschwander Magalhães intraprende un viaggio analitico per scindere la 'necessaria' connessione derridiana tra violenza e diritto, e costruire, invece, un diritto di resistenza pienamente collocato *all'interno* dell'ordine giuridico, invece che al di fuori o contro di esso.

La sezione *Dialoghi* si compone di una densa collezione. Essa include due interviste che, nella forma di 'conversazione con', già sperimentata nel primo volume, segnalano iniziative scientifiche recenti nel campo delle intersezioni tra arte e diritto. Inoltre, viene inaugurata una nuova rubrica: il 'Focus'. In esso, a partire dalle suggestioni fornite da un libro di recente pubblicazione, vengono raccolti brevi contributi a più voci su un tema comune. La prima intervista con Paolo Squillacioti verte sul rapporto di Leonardo Sciascia con i temi di giustizia, diritto e potere, in particolare alla luce delle carte dell'autore (appunti, bozze etc.), rese note

nella edizione delle *Opere* pubblicate da Adepfi tra il 2012 e il 2021. Il materiale emerso offre interessanti indicazioni sulla metodologia e la competenza tecnico-giuridica di Sciascia, ma anche sulle fonti che lo scrittore utilizzava per la costruzione dei ‘contesti’ per i suoi romanzi. La seconda intervista con Manuela Bertone si concentra sulle caratteristiche, il programma e gli obiettivi dell’ORC, *Observatoire du Récit Criminel*, un cluster di ricerca del *Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures et Sociétés* (LIRCES) presso l’*Université Côte d’Azur*. In conversazione con *LawArt*, Bertone riflette sullo sforzo scientifico interdisciplinare che l’ORC compie nell’analisi della rappresentazione del racconto criminale dedicato alle mafie nell’ecosistema transmediale. Si sofferma, poi, sul ruolo che questi supporti mediatici (web-tv, blogs, serie tv) giocano nella costruzione delle dinamiche narrative e nella percezione della realtà. Un Focus ‘triangolare’ conclude questa sezione e il secondo volume di *LawArt*. I tre contributi traggono ispirazione da un libro di Giuseppe Guizzi, di recente pubblicazione, *Il caso Balzac. Storie di diritto e letteratura*, Bologna, 2021. Giacomo Pace Gravina introduce il Focus, evidenziando come i romanzi di Balzac forniscano un punto di osservazione privilegiato per comprendere la reale applicazione del *Code Napoleon* e la capacità di esso di definire le vite e le relazioni dei personaggi dello scrittore. Procedendo sul medesimo terreno, l’articolo di Giovanni Chiodi ragiona sulla posizione critica di Balzac rispetto alle strategie del diritto privato napoleonico e sulla crisi della giustizia, rilevabile nella narrazione delle vicissitudini dei suoi personaggi, fortemente marcate dai precetti del codice. Nel suo saggio, infine, Francesco Gambino si sofferma sul racconto che Balzac fa della relazione creditore-debitore. Riflettendo sulla funzione (meta)linguistica condivisa da diritto e letteratura, l’autore offre una complessa comparazione fra la narrazione giuridica del credito e la narrazione letteraria di esso.

Si compone di questi diversi elementi l’offerta del secondo volume di *LawArt*. I quattordici studiosi che, da molteplici prospettive disciplinari e da diversi angoli del pianeta, gli hanno dato forma, indagano, con lavori originali e di sicuro interesse, nuove prospettive e problemi, nel vasto

campo di possibilità dischiuse dalle intersezioni tra diritto e arte. In un anno segnato ancora dalla perdurante emergenza pandemica, *LawArt* ha voluto, in tal modo, proporre una propria forma di resistenza alla disgregazione che la comunità scientifica sta soffrendo.

Editorial

Issue 2 of *LawArt* opens with the *Overtures* Section, which hosts two articles that engage in a fascinating analysis of the artistic representation of the written phenomenology of law. Stefano Solimano traces the origins and destiny of the 1804 Civil Code in the history of its visual representation; first as the legacy and symbol of the Napoleon *persona*, later as a versatile and multifunctional instrument disengaged from its ‘creator’. Gianluca Russo guides the readers in a novel and more complex interpretation of the *Allegoria della Giustizia*, painted by Vasari in 1543. While typically considered as a triumphant representation of justice, the author shows how the positioning and specific depiction of the Pandects conveys instead a historically contextualized message of a much more troubled and arbitrary (mis)administration of justice.

Itineraries proceeds with a monographic focus on a classic, yet perpetual theme: *Forms of Resistance*.

Art and law are traditional sites of both resistance and (celebratory) conformism to power. This iterative dichotomy provides the interpretative key of the articles collected in this Section. Albeit separately, legal and art scholarship have both articulated how the art(s) and right(s) of resistance «may serve as a [...] basis for contestatory practices and as a tool for [...] repoliticization» against unlimited power and absence of legitimacy¹. While (the right of) resistance is positivized in many constitutions and has materialized in definite historical instances and meanings, its cultural and communicative capacity is expanding towards the transnational and global space. The contributing authors dive into ‘contestation’ at the intersection between art and law, revisiting traditional *loci* of resistance and opening new sites for reflection and investigation. The first three contributions look at historically situated interactions

¹ Bifulco, Daniela, Angelo Jr Golia (2018), *The Right of Resistance as a State Law Basis for Transnational Regimes’ Self-Contestation*, in «Journal of Law and Society», 45, pp. 94-113, p. 94.

between art and power in Nazi Germany. Patrick Anthony Cavaliere takes the readers ‘on the train’ with Thomas Wolfe’s novella *I Have a Thing to Tell You*. The author shows how Wolfe turns a single episode of oppression into the epitome of arbitrariness through metaphoric transference. Wolfe’s urge to ‘tell’ this story is both an individual act of resistance and a commitment to shape a collective conscience against oppressive rulers in the present and ‘eternally’. The contribution of Marco Fioravanti reflects further on resistance made narration and narration made resistance in a comprehensive analysis of Romain Gary’s polyhedral literary production. Delving into the pages of the works of an ‘unconventional’ author and ‘unconventional’ partisan, Fioravanti elicits the themes of law, memory and history that emerge from Gary’s novels. As seen in the essay of Cavaliere on Wolfe, Fioravanti shows how Gary transcends the *hic et nunc* to reflect on the human condition, in a masterly amalgamation of History with the story of men. Mario Riberi looks at a different facet of the complex relationship between culture and power, setting his analysis in the historical-juridical background of the denazification processes against Furtwängler and Strauss, traditionally considered as artists of Hitler’s Germany. Riberi shows how Ronald Hartwood’s two *pièces*, *Taking Sides* and *Collaboration*, bring forward the stark moral dilemmas artists had to face during the Nazi regime and their attempts at surviving, both physically and psychologically, the latter by finding refuge in ‘art’, as artificially separate(d) from politics. The three contributions that follow move towards other ‘geographies’, times and sites of resistance. Federica Violi reflects on how power ‘counter-resists’ dissent through the legitimizing role of law looking at Italian colonial propaganda cartoons and illustrations in the XIX and XX centuries. The author detects specific international law narratives offered for mass-consumption and employed to deconstruct and ridicule resistance against the Italian colonial enterprise. Violi shows how illustrations were used to convey the idea of a scientific and neutral juridical discourse around colonialism and ponders on the legacy of such ‘counter-resistance’ in today’s encounters with the ‘others’. Paola Parolari moves to contemporary sites of re-

sistance. ‘Administering’ cinema pills to the readers, Parolari analyses acts of resistance and resilience performed by women in non-Western cultures and geographies. Challenging the (simplified) understanding of women as mere accomplices or victims of patriarchy, the author shows how the relevant contexts of interlegality at the intersection of positive, religious, and customary law create fructuous spaces of agency for these women, both as emancipatory resistance *to* law and resistance *through* law. In the very same vein, the article of Juliana Neuenschwander Magalhães and Pedro Amorim concludes this Section with an evocative investigation of the space occupied by resistance. Employing the movie *Bacurau* as exemplary representation and visually supported through the photographs of Pedro Amorim, Neuenschwander Magalhães embarks on an analytical journey to dismantle the Derridian ‘necessary’ connection between violence and law, construct the *right* of resistance and – thus – locate resistance *within* law, rather than outside or against it.

Colloquia includes a particularly dense compilation for this Issue. It contains two interviews, in the format of ‘conversation with’, which has already been put forth in Issue 1. The interviews divulge new scientific initiatives at the intersection between law and art. A new segment is introduced in this Section: ‘Focus’. It hosts short articles engaging with a recently published book from different perspectives. The first interview with Paolo Squillaciotti revolves around Leonardo Sciascia’s treatment of justice, law, and power in his novels, specifically in light of the writer’s papers (notes, proofs etc.), disclosed by Adelphi in its edition of the *Opere*, published between 2012 and 2021. This material shows new insights into the methodology and technical juridical competence of Sciascia, but also into the sources of the ‘contexts’ he used for his novels. The second interview with Manuela Bertone focuses on the propositions, characteristics and aims of the ORC – *Observatoire du Récit Criminel*, a research cluster of the *Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures et Sociétés* (LIRCES) at *Université Côte d’Azur*. In conversation with *LawArt*, Bertone reflects on the scientific interdisciplinary effort the ORC has put in place to analyze the representation of contemporary mafia crime stories in the

transmedia environment, and the role these new supports (web-tv, blogs, tv-series etc.) play in the construction of narrative dynamics and the perception of reality. A ‘triangular’ Focus on Balzac concludes this Section and Issue 2. The three contributions draw inspiration from the recent publication of Giuseppe Guizzi, *Il caso Balzac. Storie di diritto e letteratura*, Bologna, 2021. Giacomo Pace Gravina introduces the Focus, illustrating how Balzac’s novels provide a ‘privileged site of observation’ to understand how the *Code Napoleon* was in fact applied and how it concretely *defined* the lives and relationships of the characters. Proceeding on this terrain, Giovanni Chiodi’s article uncovers Balzac’s critical stance towards Napoleonic private law strategies and the crisis of justice, which is detectable in the narration of his characters’ literary vicissitudes, starkly demarcated by the precepts of the code. In his essay, Francesco Gambino employs Balzac’s narration of the creditor-debtor relationship. Reflecting on the (meta)linguistic scope shared by law and literature, the author engages in a complex comparison between the juridical narration of credit and the literary narration of credit.

Issue 2 proposes an articulate and rich volume for the readers of *LawArt*. The fourteen authors ‘molding’ the Issue have taken different (inter)disciplinary perspectives and brought in a variety of artistic representations and legal realities across different areas of the world. These original contributions explore new sites and aspects at the prolific and compound intersection between law and art. In a year still heavily permeated by the enduring pandemic, *LawArt* has thus resolved to advance its own form of resistance to the disaggregation currently hitting the academic community.

Aperture / Overtures

Ei fu... il codice (anche).

La costruzione di un mito attraverso le immagini

Stefano Solimano

SOMMARIO: 1. Premessa. – 2. Iconografia coeva. – 3. Le rappresentazioni successive alla caduta di Napoleone.

1. Premessa

Nel 1986 Jean Carbonnier aveva suscitato un certo scalpore nel suo paese allorché, in un volume dedicato ai luoghi identitari della nazione, aveva definito il *code civil* la vera costituzione civile della Francia: «il a bien le sens d'une constitution, car en lui sont récapitulées les idées autour desquelles la société française s'est constituée au sortir de la Révolution et continue de se constituer de nos jours encore, développant ces idées, les transformant peut-être, sans jamais les renier»¹. Codice civile quale *lieu de mémoire* per eccellenza, dunque. In quella sede l'indimenticabile *doyen* aveva voluto riprodurre un francobollo, realizzato nel 1973, intitolato *préparation du code civil*, piuttosto singolare, in quanto alla consueta figura di Napoleone veniva affiancato il ritratto di Portalis – il membro più illustre della commissione incaricata nell'estate del 1800 di approntare il codice –, senza dubbio uno dei giuristi più interessanti dell'occidente moderno². I Francesi sembravano riconoscere nel codice non solo un fatto di volontà politica (e cioè della *puissante volonté* dell'Imperatore) ma anche un atto di razionalità scientifica (la sintesi dell'esperienza giuridica pluri-

¹ Carbonnier (1986), p. 118. V. anche Cabrillac (2005), p. 249 e segg.; Cabrillac (2017), pp. 241-242. Sul *code civil* v. Halpérin (2004), in particolare pp. 52-53; in contrappunto Martin (2003) e Niort (2004); Martin (2017), pp. 199-210. Quanto alla bibliografia in lingua italiana Caroni (1998); Solimano (1998); Cavanna (2001); Birocchi (2002), pp. 555-575; Petronio (2002); Cappellini (2004), pp. 102-127; Grossi (2006), pp. 19-42; Cazzetta (2011); Ferrante (2015).

² Sulla figura di Portalis si possono vedere, tra i contributi più recenti, D'Onorio (2005); Chartier (2004); Niort (2007), pp. 516-535.

secolare della *Nation*). Si trattava di una nuova prospettiva, se pensiamo alle rappresentazioni realizzate nel XIX secolo.



Fig. 1 – *Préparation du code civil*, Poste francesi, 1973

Ebbene, in occasione del bicentenario della scomparsa di Napoleone, statista geniale ma senza scrupoli etici³, danneggiato dall'estasi imperiale e dalla gestione familista del potere⁴, ci è stato chiesto di riflettere intorno ad alcune immagini del *Code Napoléon* per mostrare come la progressiva fabbricazione del mito trovi un immediato riscontro in talune rappresentazioni figurative.

2. *Iconografia coeva*

La prima immagine che proponiamo è una stampa realizzata nel 1807, da François Anne David, piuttosto nota in Italia perché è stata utilizzata come sovracoperta alla lussuosissima anastatica dell'edizione milanese del codice civile trilingue del 1806, curata da Giorgio Cian nel 1989 per i tipi della Cedam⁵. In essa viene raffigurata la presentazione del *code civil* a Josephine da parte di Napoleone. Sono trascorsi quasi tre anni dalla so-

³ La bibliografia sull'*Empereur* è, ovviamente, sterminata. Volendo semplificare, la storiografia oscilla tra chi esprime un giudizio piuttosto severo, tacciando Napoleone di aver dato vita ad una dittatura (addirittura militare, per George Lefebvre): Mastellone (1974), Bergeron (1975), Solé (1988); e chi tende a minimizzare tale aspetto puntando a valorizzare gli indubbi meriti dell'Imperatore, come ad esempio Jean Tulard (1994). Più sfumato e problematico l'approccio di Mascilli Migliorini (2021).

⁴ Sulle radici corse di Napoleone ora De Francesco (2021), pp. 11-54.

⁵ *Codice di Napoleone il Grande pel Regno d'Italia* (1806), Cian (1989).

lenne incoronazione a Imperatore dei Francesi a Notre Dame, il potere è ben saldo nelle sue mani.



Fig. 2 – *Napoléon Bonaparte présentant le code civil à l'impératrice Joséphine*, 1807, François-Anne David, Gallica digital library

Napoleone sta pensando alla creazione della nobiltà imperiale. Nel 1806 ha istituito il titolo di duca, nel 1808 quello di conte, barone e cavaliere. E, ciò che più rileva, contravvenendo alle stesse disposizioni del codice, che ha equiparato i successibili, egli ha dato vita al maggiorascato,

mortificando così i figli cadetti⁶. L'incisione visualizza questo momento trionfale: sullo sfondo campeggiano quattro busti di re francesi, uno di questi è distintamente Carlo Magno. Napoleone indica il contenuto del *code civil* appoggiato e squadernato su un leggio, in guisa di testo sacro. Non si ricaverebbe certamente dall'incisione che il testo del 1804 conserva comunque alcune conquiste della *Révolution*. Che poi esse non siano poi molto numerose, è un altro discorso, tuttavia è indubbio che il codice accolga il fondamentale principio di uguaglianza di fronte alla legge⁷, vulnerato purtroppo nei confronti dei neri, che non possono unirsi in matrimonio con bianchi (e viceversa)⁸, e degli ebrei (soprattutto alsaziani) a causa dei cosiddetti decreti infami promulgati nel 1808⁹. Il sistema feudale è definitivamente abolito¹⁰; in nome della libertà dei culti il diritto di famiglia è secolarizzato. Dal punto di vista successorio le donne sono ammesse all'eredità dei genitori in concorso con i fratelli, mentre i figli naturali possono ottenere solo un terzo della quota spettante ai legittimi. La donna coniugata, tuttavia, è inchiodata ad una paralizzante incapacità di agire¹¹. Si potrebbe discutere sulla reale consistenza del divorzio, in quanto la disciplina è talmente rigorosa che di fatto è quasi impossibile sciogliere il matrimonio¹². Il padre torna ad essere il capo della famiglia¹³. In questo il codice disvela il suo carattere post-termidoriano¹⁴. È dalla caduta di Robespierre che nelle aule parlamentari i deputati sono sfilati progressivamente reclamando l'abolizione del divorzio e la restaurazione del potere del *paterfamilias*¹⁵. *Bref*, come direbbero i Francesi,

⁶ Lefebvre Teillard (1996), pp. 357-358; Halpérin (1996/ed. 2001), pp. 39-40.

⁷ Solimano (1998), p. 13.

⁸ Solimano (2017), pp. 123-131.

⁹ Birnbaum (2007), *passim*; Grab (2008), pp. 511-524; Solimano (2017), pp. 136-137.

¹⁰ Patault (1989), pp. 216-219; Halpérin (2008), pp. 180-197.

¹¹ Halpérin (1992), p. 277 e segg.; Cavanna (2001), pp. 1100-1108.

¹² Solimano (2017), pp. 49-121; Mastrolia (2018), pp. 105-150.

¹³ Martin (1992), pp. 227-301; Cavina (2007), *passim*.

¹⁴ Cavanna (1994), p. 824.

¹⁵ Martin (1987), pp. 107-116; Halpérin (1992), p. 140 e segg.; Solimano (1998), p. 17 e segg.

Portalis e Napoleone non hanno fatto altro che sigillare tali richieste. Se vogliamo, l'incisione di David rende bene l'immagine di un codice monarchico! Un ultimo dettaglio: la pagina del *Code civil* è aperta sul titolo dell'adozione. È un aspetto piuttosto singolare. L'*adoption* è concessa a coloro che non hanno figli e abbiano raggiunto i cinquant'anni d'età. Continuità con la disciplina romanistica, cesura assoluta rispetto alla *Révolution*, che aveva favorito tale istituto per motivi politici, *incredibile dictu*, al fine di polverizzare i patrimoni dei padri, visualizzati come i nemici della *Révolution* per antonomasia¹⁶. La disciplina dell'istituto aveva impegnato grandemente il Consiglio di Stato, che con somma fatica lo aveva riadottato, dal momento che era stato escluso dalla commissione di Portalis: il deputato Berlier aveva presentato ben sette progetti, a dimostrazione del clima di sospetto e di ostilità nei confronti dell'adozione¹⁷. Le parole pronunciate da un alfiere della commissione napoleonica, François Tronchet, un civilista di tutto rispetto, lasciano increduli, ma rendono bene l'atmosfera del momento: «l'*adoption* ne peut servir l'intérêt public; elle n'est utile qu'à l'intérêt privé»¹⁸. Perché allora David ha deciso di immortalare questo istituto così divisivo e controverso? Intende plaudire semplicemente al suo ingresso nel codice? Con tutta probabilità vuole alludere alla circostanza che Napoleone ha adottato Eugenio, figlio di Giuseppina. Se Napoleone avesse voluto seguire la normativa codicistica avrebbe dovuto passare attraverso l'attento esame del giudice di pace, del tribunale, e infine della Corte d'appello, un procedimento macchinoso che costituisce un'ulteriore prova della diffidenza del legislatore nei confronti di siffatto istituto¹⁹. A questo punto appare necessario spendere qualche parola sull'artista: si tratta di un incisore parigino nato nel 1741 che non ha nulla in comune con il ben più celebre Jacques Louis David²⁰.

¹⁶ Cavanna (1994), pp. 812-816.

¹⁷ Lefebvre Teillard (1996), pp. 371-375; Solimano (1998), pp. 247-251, Halpérin (2003), pp. 39-41.

¹⁸ Tronchet (1801), p. 183.

¹⁹ Artt. 353-359 del *code civil*.

²⁰ Levitine (1981), pp. 655-657.

Dall'antico regime alla Restaurazione (muore nel 1824) François David incide soggetti di gran moda: verso la fine del Settecento pubblica ad esempio una serie di stampe sulle antichità di Ercolano, successivamente si dedica a rappresentare alcuni momenti della *Révolution*, del Consolato e dell'Impero. Viene considerato tuttavia un autore modesto e banale, «l'un des graveurs les plus médiocres sortis de l'atelier de Lebas»²¹.

L'unico elemento che accomuna i due David nella rappresentazione di Napoleone è il richiamo a Carlo Magno²², a voler ricordare il celebre quadro del 1801 che ritrae l'Imperatore mentre valica il Gran San Bernardo. Anche Jacques-Louis David fa riferimento al *code civil* in una tela commissionata da un mecenate scozzese nel 1811, pure questa piuttosto nota (che viene replicata l'anno successivo per il pubblico francese)²³. Qui l'accento è posto sulla sovrumana capacità di lavoro di Napoleone, che alle quattro e tredici del mattino è in piena attività²⁴, come si ricava dall'orologio e dalla candela accesa (per evitare fraintendimenti con il pomeriggio). Sulla destra un foglio arrotolato in cui si legge *Code*. In effetti Napoleone si occupava della codificazione di sera, ricevendo ammaestramenti da un giurista di grande caratura che, a causa dei suoi trascorsi giacobini, almeno inizialmente, aveva dovuto tenersi un po' più defilato rispetto agli altri uomini di legge, vale a dire Merlin De Douai²⁵. Ebbene, quest'ultimo illustrava all'Imperatore il contenuto di quei progetti che sarebbero stati discussi in Consiglio di Stato in sua presenza²⁶.

²¹ Renouvier (1863), p. 302. Solo qualche opera viene salvata da questo storico dell'arte, e precisamente: *Portrait de Monsieur frère du Roi*, del 1790, *Louis XVI au temple de la Constitution* del 1791, *Le triomphe de la république française*, *Constitution de l'an VIII*, *Les Honneurs du triomphe décernés à Bonaparte*, *Portrait de Buonaparte à Marengo*.

²² Sul modello carolingio quale punto di riferimento di Napoleone v. Lentz (2005), pp. 11-30.

²³ Un cenno in Halpérin (2002), p. 246.

²⁴ Nel quadro parigino l'orologio segna le quattro spaccate.

²⁵ V. Leuwers (1996), *passim*.

²⁶ «Merlin était ma ressource, je m'en servais comme d'un flambeau», disse a Sant'Elena: Napoléon (1816), p. 235. Il Lentz ha mostrato come Napoleone avesse appreso alla scuola militare taluni rudimenti di diritto pubblico: Lentz (2017), pp. 15-23.

L'*Empereur* amava poter impressionare l'uditorio con i suoi interventi e, afflitto da vera e propria posteromania, aveva deciso di far redigere i processi verbali delle sedute in Consiglio di Stato. A Sant'Elena, oltre al suo codice, ricorderà anche i resoconti delle discussioni: «ma gloire n'est pas d'avoir gagné quarante batailles, Waterloo effacera le souvenir de tant de victoires; ce que rien n'effacera, ce qui vivra éternellement, c'est mon Code Civil; ce sont les procès-verbaux de mon Conseil d'Etat»²⁷. Jacques-Louis David contribuisce robustamente a fabbricare il mito del codice come prodotto di un solo uomo: su questo torneremo a breve.



Fig. 3 – *Napoléon dans son cabinet de travail aux Tuileries*, 1812, Jacques-Louis David
 © National Gallery of art, Washington, <https://www.nga.gov>

Esiste anche un altro quadro coevo realizzato dall'*atelier* di Girodet del quale dobbiamo occuparci, sia pur per cenni assai sintetici. Napoleone,

²⁷ Montholon (1847), p. 401. Non è dato conoscere come mai la celebre frase viene riportata sovente aggiungendo a *gloire* l'aggettivo *vraie*!

nelle vesti solenni dell'incoronazione, è ritratto mentre presta giuramento sul codice aperto. È un quadro ufficiale, concepito per essere collocato in tutte le Corti d'appello: l'obiettivo è glorificare il trionfo di Napoleone, che, anche per mezzo del *code*, ha pacificato e stabilizzato la società squassata nel periodo giacobino. Oggi la Francia respira, ha squillato Portalis nel Discorso preliminare al codice²⁸. C'è il rovescio della medaglia: per quanto sia difficile da digerire, il diritto civile è concepito da Napoleone in una prospettiva dirigistica e accentratrice²⁹. Esso rappresenta una delle *masses de granit*, un imprescindibile *instrumentum regni*. Napoleone è in piedi con lo scettro imperiale, indossa il *grand collier* della *legion d'honneur*, dietro al codice campeggia il globo imperiale. Ancora una volta l'*Empereur* è associato a Carlo Magno. Il Lentz ha mostrato bene come Napoleone stesso volesse ricollegarsi ai fasti dell'impero carolingio.



Fig. 4 – *Napoléon en costume impérial*, 1812 (ca.), Girodet Trioson, Anne Louis, Musée de Montargis

²⁸ Portalis (1801), p. vi.

²⁹ Solimano (1998), p. 8.

L'immagine successiva, forse stilisticamente meno pregevole della precedente, è piuttosto interessante. Sappiamo che il testo del 1804, progettato inizialmente per la sola Francia, all'indomani delle campagne vittoriose in Europa diviene uno degli strumenti egemonici prediletti da Napoleone, in grado di dissolvere la feudalità e legare a sé il nuovo notabilato borghese. La corrispondenza dell'Imperatore con i parenti collocati sui troni degli stati satelliti è davvero significativa al riguardo: si tratta di un dato assai noto agli storici del diritto³⁰.

Nel 1807 l'*Empereur* affida a Bigot de Préameneu il compito di agevolare l'introduzione dell'ordinamento privatistico facendo leva sulla scientificità del codice³¹, sul suo cuore antico, per riprendere l'azzeccatissima immagine di Ugo Petronio³². Napoleone è il novello (*rectius*, il *moderno*) Giustiniano, in quanto ha perfezionato il diritto romano, attualizzandolo, verrebbe da aggiungere leggendo il discorso di Bigot e pensando soprattutto all'operazione che Savigny e Puchta avrebbero compiuto nel pieno Ottocento, anche in chiave antinapoleonica. È il *droit commun de l'Europe*, squilla il civilista bretonese. In realtà il diritto romano sigillato nel *code civil* assume un significato nuovo, nel senso voluto dal legislatore, come abbiamo cercato di mostrare recentemente³³. Fatto sta che questa strategia discorsiva napoleonica fa breccia nel cuore dei giuristi mediterranei: a Milano, a Corfù³⁴, ma soprattutto a Napoli, come ha evidenziato assai bene Paola Mastrolia³⁵. Nel Regno di Giuseppe e di Gioacchino il rapporto codice-diritto romano paradossalmente si rovescia. Nelle retoriche dei magistrati si insiste sulla circostanza che in fin dei conti Napoleone ha semplicemente tagliato il traguardo e solo di qualche secondo: nella loro rappresentazione i partenopei, valorizzando la tradizione, intrisa di diritto comune e di diritto patrio, erano al lavoro già dal primo terzo del Settecento³⁶.

³⁰ Da ultimo, Soleil (2014), pp. 236-239.

³¹ Solimano (2013), pp. 702-703; Soleil (2014), pp. 224-228.

³² Petronio (2000), p. VII.

³³ Solimano (2021), p. 62.

³⁴ Solimano (2013), pp. 704-705.

³⁵ Mastrolia (2018), pp. 29-41.

³⁶ Mastrolia (2018), pp. 29-41, e Mastrolia (2020).

Questo complesso e tormentato rapporto tra nuovo e antico diritto è ben visualizzato in un quadro conservato a Roma presso il Museo napoleonico. La tela, che doveva servire quale bozzetto per la realizzazione (mai avvenuta) di un affresco nel Quirinale napoleonico, è intitolata sorprendentemente *L'imperatore Napoleone I consegna il Codice delle leggi alla Dea Roma*. Utilizziamo questo avverbio perché il quadro smentirebbe la retorica discorsiva di Napoleone e di Bigot. Consegnando il codice a Roma l'*Empereur* intende rigenerarla: è lui, appunto, il *legislator* che per volere di Dio ha tratto *d'entro le leggi il troppo e 'l vano*. Siamo inclini a ritenere che i giuristi italiani non avrebbero gradito l'affresco: essi avrebbero sostenuto che andava interpretato diametralmente all'opposto, e cioè che Roma stava consegnando a Napoleone il suo diritto perché lo accogliesse nel codice. Il pittore è il romano Luigi Agricola (padre del più noto artista Filippo), amico di Antonio Canova, apprezzato da Stendhal³⁷.



Fig. 5 – *Napoleone consegna alla Dea Roma il codice delle leggi*, Museo Napoleonico, Roma, inv. MN 733 © Sovrintendenza Capitolina – Museo Napoleonico

³⁷ Castenuovo/Pirovano (1991), II, p. 659.

3. *Le rappresentazioni successive alla caduta di Napoleone*

Passiamo ora alle immagini realizzate dal 1814 in poi.

Il primo quadro è dipinto a dieci anni di distanza dalla sua scomparsa solitaria a Sant'Elena; si tratta di una tela maestosa e tetra, piuttosto conosciuta, intitolata *Napoléon I^{er} couronné par le Temps, écrit le Code Civil*, di Jean-Baptiste Mauzaisse³⁸. L'*Empereur* non è più assiso in cielo su una nuvola, ha le fattezze del Napoleone del 1804 (non certamente quello stanco, accasciato sulla sedia ritratto impietosamente da Paul Delaroche nel 1840), che sta incidendo la tavola del *code civil*. Il quadro è ricolmo di simboli allegorici: taluni sono di immediata evidenza come la bandiera reggimentale francese napoleonica, il cappello e il cappotto³⁹, l'isola di Sant'Elena sullo sfondo; altri meno. L'aquila viva simboleggia Napoleone per antonomasia, il vecchio alato, pronto a cingere il capo imperiale con una corona d'alloro, impersona il tempo; ai piedi dell'anziano una falce, che rimanda sì alla sorte comune degli uomini (e dunque anche a quella dell'Imperatore), ma il fatto che sia appoggiata sta a significare qualcosa, forse una concezione foscoliana della morte. L'allegoria è infatti chiara: grazie al *code civil* la memoria di Napoleone è imperitura.

L'opera si colloca negli anni in cui Luigi Filippo cavalca l'onda della leggenda napoleonica al fine di riconciliare una nazione divisa tra fazioni ostili che si sono combattute durante la Restaurazione⁴⁰. A questo scopo fa collocare una nuova statua di Napoleone sulla colonna di Place Vendôme e istituisce il museo della storia di Francia a Versailles.

³⁸ Sul pittore Jean-Baptiste Mauzaisse (1784-1844) e su questa tela v. anche Ribner (1993), pp. 47-49.

³⁹ V. Arisi Rota (2021).

⁴⁰ V. Boime (2004), p. 237 e segg.



Fig. 6 – *Napoléon Ier, couronné par le Temps, écrit le Code Civil*, Jean-Baptiste Mauzaisse
© RMN-Grand Palais, Musée des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau

Un filo rosso lega Jacques-Louis David e Jean-Baptiste Mauzaisse a François Georquin, che, intorno agli anni Quaranta, realizza una popolarissima litografia intitolata la *Colonne*, composta da sei vignette disposte attorno appunto alla riproduzione della colonna imperiale di Place Vendôme. Una di queste si riferisce al codice. Il sottotitolo reca: «il dicte lui même ce Code immortel». L'elaborazione del codice continua a essere eroicizzata: esso è il prodotto della volontà maiestatica di Napoleone, che porta a compimento, lo abbiamo già anticipato, ciò che i rivoluzionari non sono stati in grado di realizzare. Si tratta, appunto, di un mito, di una *Fable*, come aveva dichiarato un giurista, Mathurin Sédillez quando ancora il codice non era stato ultimato: «il Code civil constitue l'opera di quattro anni o di quattro secoli, è l'idea di un solo uomo o il capolavoro complessivo di più eroi? È storia o favola? I posteri forse dubiteranno ma

voi sapete qual è la verità»⁴¹. Attorno al testo del 1804 ritroviamo un'intera generazione di giuristi. Innanzitutto esso ci appare come il risultato finale di una catena di molteplici progetti realizzati nella temperie culturale e ideologica successiva alla caduta di Robespierre, che hanno anticipato nel contenuto la maggior parte delle soluzioni accolte nel *Code* (si pensi che il piano di codificazione realizzato da Jacqueminot ne costituisce la sostanza stessa)⁴². In secondo luogo, esso è stato distribuito e discusso nei tribunali e nelle Corti d'appello; è passato, infine, al vaglio del Consiglio di Stato, consesso nel quale è stato profondamente migliorato.

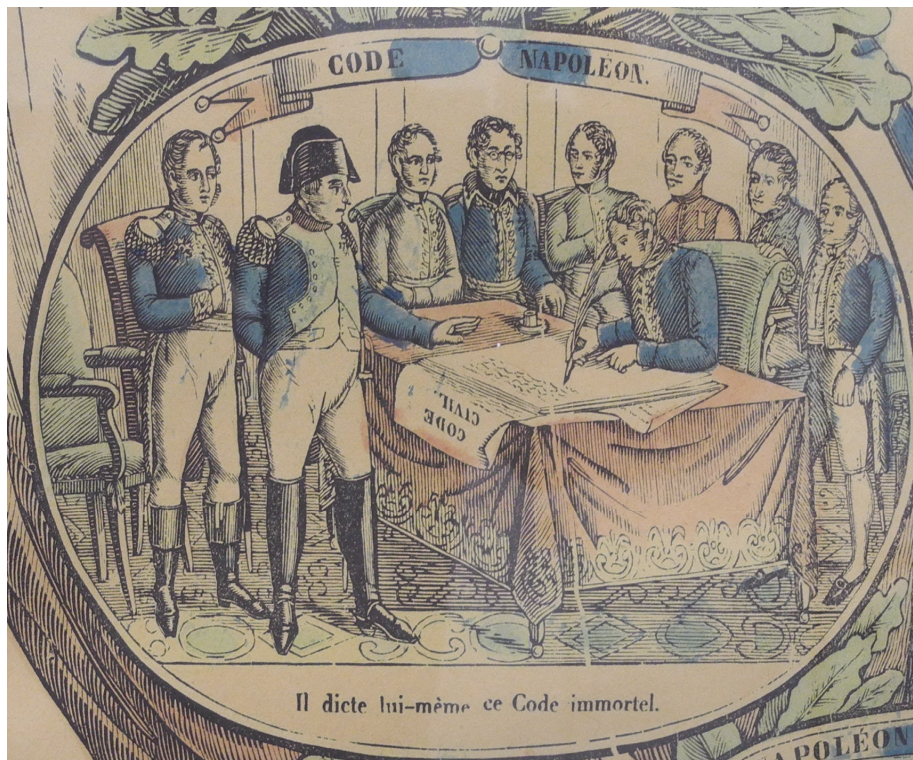


Fig. 7 – *La Colonne*, GeorGIN François, 1850?,
Esemplare posseduto da Stefano Solimano, Foto Stefano Solimano

⁴¹ Solimano (1998), p. 1.

⁴² Martin (1987), p. 107 e segg.; Halpérin (1992), pp. 231 e segg., Solimano (1998), *passim*.

L'iconografia successiva agli anni Trenta si inserisce all'interno della costruzione del mito di un regime liberale, di una società pienamente emancipata, di Napoleone quale uomo del popolo⁴³. Con riferimento al codice vengono valorizzati i principi dell'Ottantanove ivi contenuti. Si enfatizza la circostanza che Napoleone abbia dato un'unica legge a tutti Francesi, divisi tra paesi di *droit coutumier* al nord e *pays* di *droit écrit* al sud. Sono elementi che individuiamo nel celeberrimo bassorilievo realizzato da Pierre Charles Simart tra il 1846 e il 1852 per la tomba di Napoleone *aux Invalides*, allorché la leggenda napoleonica torna in auge pilotata sostanzialmente da Louis-Napoléon⁴⁴.



Fig. 8 – *Création du Code civil des Français*, Pierre Claude Simart,
Photo (C) Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais/Pierre-Luc Baron-Moreau

Rispetto all'incisione di François David, si nota immediatamente che Napoleone è recuperato all'iconografia classica, anche se appare una classicità senza tempo. In continuità con il quadro di Luigi Agricola è posta

⁴³ Petiteau (2004), pp. 86-91.

⁴⁴ Petiteau (2004), pp. 103-121.

una certa enfasi sul tema del superamento della tradizione: alla sinistra del bassorilievo un anziano, canuto e dalla barba fluente, porge il diritto romano all'Imperatore che lo respinge, indicando con l'altro braccio il codice sorretto da un giovane, che rappresenta il diritto moderno e dunque l'avvenire della Nazione. Anche il *droit coutumier* è maltrattato. Una delle due donne lo sta strappando impietosamente. In basso i numi dottrinali d'antico regime come Domat et Pothier, tutti *in corpore codicis Napoleonis*. Il messaggio sembra essere indiscutibile: il diritto privato dei francesi si identifica esclusivamente nel codice⁴⁵. Del resto, esso garantisce, si legge sulla tavola del *Code Napoléon*, una *justice égale et intelligible pour tous*. Va aggiunto che, proprio all'epoca in cui opera Simart, sta prendendo corpo un orientamento dottrinale e giurisprudenziale di segno pesantemente legalistico, destinato a perdurare per tutto il XIX secolo. Sino agli anni Quaranta dell'Ottocento, bene o male, i giuristi erano riusciti a interpretare elasticamente il codice, valorizzando proprio quella tradizione che stava alla base di esso⁴⁶. Certo, non bisogna neppure enfatizzare il dato, perché questa operazione era ammessa solo in caso di lacuna.

Alcuni aspetti della vicenda della realizzazione della scultura da parte di Pierre Charles Simart (1806-1857), artista originario di Troyes, trapiantato a Parigi, meritano di essere segnalati. Simart confidava nella circostanza di ricevere delle indicazioni piuttosto chiare in merito al contenuto dei bassorilievi da realizzare nella cripta. La Direzione delle Belle Arti di Parigi, invece, si era limitata a inviare semplicemente un elenco dei soggetti, nel nostro caso il *code civil*, circostanza che gettò Simart nello sconforto. Il dato che qui rileva è che lo scultore fu costretto a decidere in piena autonomia. In primo luogo volle rappresentare Napoleone al centro di ogni bassorilievo, perché era lui il motore di ogni impresa; in secondo luogo si orientò verso il modello della classicità, in quanto desiderava collocare la figura dell'Imperatore in una sorta di

⁴⁵ Un riferimento in Halpérin (2002), p. 224 e p. 248.

⁴⁶ Ferrante (2002), *passim*; Audren/Halpérin (2013), pp. 24-27; Solimano (2016), pp. 335-338; Solimano (2021), pp. 63-64.

metastoria, come apprendiamo da una sua lettera ⁴⁷:

la grande figure de l'Empereur s'entourera d'une lumineuse aureole. Alors, à cette lointaine époque, l'homme aura disparu, et la légende, la poésie en auront fait un demi dieu. Ce serait donc le rapetisser en quelque sorte aux yeux de la postérité que de le représenter dans l'attitude et sous vêtements d'un homme ordinaire. Aussi j'ennoblirai, je poétiserai son geste, son attitude, son costume; je leur donnerai un caractère vraiment auguste, j'élèverai sa noble image à la hauteur d'une apothéose.

Ai detrattori che lo avevano criticato per non aver rappresentato Napoleone con gli abiti del suo tempo, rispondeva che si trattava di vedere «les choses de plus haut» ⁴⁸. Per Simart celebrare Napoleone significava rendere omaggio al passato («le génie de Napoléon est le résultat des temps qui l'ont précédé») e simultaneamente magnificare anche la *pars sana* «d'une révolution qui malgré ses horreurs a eu des résultats aussi ineffaçables qu'heureux sur les mœurs, sur les principes qui régissent l'humanité» ⁴⁹. Codice quale luogo di civilizzazione nazionale, europeo e mondiale ⁵⁰ (l'incivilimento di Romagnosi), vale a dire il mito del codice eterno ⁵¹.

Con Simart il mito del *code civil* ha raggiunto il culmine.

Desideriamo terminare con due immagini satiriche. La prima, di un autore ignoto, è intitolata *Arrivée de Napoléon dans l'Ile d'Elbe* ⁵². Il *ci-devant* Imperatore procede chino chino su un'isola petrosa e desolata: porta con sé uno scettro spezzato e, stretto sotto il braccio, il *Code Napoléon*. Finalmente l'epopea napoleonica è terminata, è il messaggio dell'au-

⁴⁷ Simart, s.d., in Eyriès (1860), p. 201.

⁴⁸ Simart, s.d., in Eyriès (1860), p. 201.

⁴⁹ Simart, s.d., in Eyriès (1860), p. 201.

⁵⁰ «Les grandes réformes, les importantes créations de l'Empire n'ont pas seulement renouvelé les bases de la société française; la plupart, en s'imposant bientôt par la seule force de l'opinion et de la vérité aux provinces conquises, aux royaumes soumis, ont eu ou auront des conséquences incalculables sur les destinées du monde»: Simart, s.d., in Eyriès (1860), p. 201.

⁵¹ Cappellini (2002), pp. 55-61.

⁵² Un cenno in Ribner (1993), p. 47.

tore. Il codice seguirà la sorte di Napoleone, sembra voler aggiungere. Come sappiamo, invece, al testo del 1804 arriderà una straordinaria fortuna.

La questione della circolazione del *code* è delicata (lunghi da noi la diffusione di un altro mito) e non è facile da sciogliere. Senza dubbio una ragione della recezione lungo tutto il XIX secolo risiede nella qualità tecnica delle 2281 disposizioni. Le norme sono state redatte in formule generali elastiche, secondo quello stile che si diceva piacesse a Stendhal, circostanza che ha garantito l'adattamento a contesti storici, politici e sociali diversi. Il discorso è molto più complesso, in realtà, poiché in tale vicenda concorrono molte altre variabili di tipo politico, sociale ed economico. Prendendo ad esempio l'esperienza italiana, si può affermare che durante la Restaurazione non pochi Stati identificarono nel *code* uno strumento che ben si adattava ad una società d'ordine: fu ritenuto sufficiente potenziarne il già pur robusto carattere conservatore (il diritto di famiglia *in primis*) e eliminare o attenuare quei caratteri che erano più direttamente espressione della *Révolution* (il divorzio o il matrimonio civile, ad esempio)⁵³. Sovrani come Ferdinando o Carlo Alberto furono in grado di cogliere la valenza assolutistica del codice. Sia chiaro: agli occhi dei legittimisti l'austero *Code Napoléon* apparve come il testo di una temibile ed eversiva repubblica libertaria (oltre ad assumere le sembianze dello Spodestatore, ovviamente). All'opposto, durante la formazione dello Stato unitario il codice assunse i caratteri di un'icona liberale, veicolo di esaltazione della libertà della società civile⁵⁴. V'è di più: esso apparve lo strumento che suggellava la politica separatista cavouriana, codice quale simbolo della laicità dello Stato.

In America Latina la larghissima diffusione del codice civile francese avvenne per molteplici motivi: certamente si intese segnalare l'avvenuta emancipazione dalla Spagna, ma soprattutto, anche per opera del codificatore Andrés Bello, il codice fu eretto a sinonimo di progresso, di moder-

⁵³ Solimano (2006), pp. 64-77.

⁵⁴ Solimano (2006), pp. 84-86; Cazzetta (2011).

nità di una nazione⁵⁵. Le relazioni politiche, diplomatiche e commerciali della Francia, la Potenza occidentale per antonomasia, almeno fino a Sédan, favorirono la circolazione del modello giuridico transalpino. Fu il caso del Giappone, che si era orientato verso una riorganizzazione statutaria seguendo il modello occidentale⁵⁶. L'imitazione del *code civil* tuttavia ebbe una battuta d'arresto quando l'*intelligentsia* nipponica decise di guardare alla Germania, che costituiva la nuova potenza economica, militare, culturale e anche giuridica.



Fig. 9 – *Arrivée de Napoléon dans l'île d'Elbe*, Anonyme, CC0 Paris Musées/Musée Carnavalet

Quanto alla seconda caricatura, essa risale al 1927 ed è realizzata dalla *Ligue d'action féminine pour l'obtention immédiate du suffrage*. Il codice ha compiuto un secolo da più di cinque lustri. Agli occhi dei liberali esso con-

⁵⁵ Sul processo di codificazione nell'America del Sud v. Guzmán Brito (2000), *passim*.

⁵⁶ Soleil (2014), pp. 320-322, p. 336, pp. 378-380, p. 395.

tinua ad apparire l'icona della *civilisation*. Per i socialisti, e in seguito per i comunisti, esso rappresenta il diritto uguale per soggetti diseguali, quel diritto che consente tanto al ricco quanto al povero di dormire e mangiare sotto i ponti, come ha scritto nel 1894 Anatole France nel romanzo *il giglio rosso*⁵⁷. I giuristi e i politici della Terza repubblica solo a parole rivendicano la piena emancipazione delle donne⁵⁸. Nel 1925 viene istituita una commissione che tre anni dopo propone di abolire l'autorizzazione maritale. Nel 1938 la moglie viene equiparata al marito, ma solo parzialmente, come ha notato l'Halpérin: per una piena parificazione bisognerà comunque attendere il 1965 e il 1970⁵⁹.

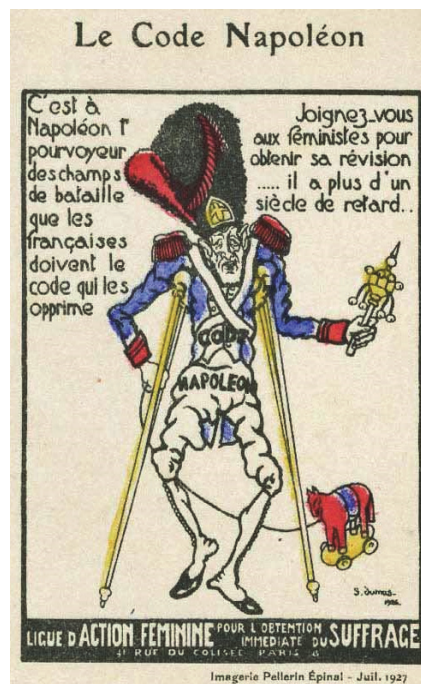


Fig. 10 – *Le Code Napoléon*. Caricature pour la Ligue d'Action féminine pour l'obtention immédiate du suffrage des femmes, Dumas, S., 1926, *MUSEA*, consulté le 8 août 2021, <http://www.musea.fr/items/show/1485>

⁵⁷ Lo scrittore irrideva alla «majestueuse égalité des lois, qui interdit au riche comme au pauvre de coucher sous les ponts, de mendier dans les rues et de voler du pain» France (ed. 1925), p. 118; Solimano (1998), p. 7, nt. 17.

⁵⁸ Halpérin (1996-2001), p. 215 e segg. V. anche Niort (2004), II, pp. 471-474.

⁵⁹ Halpérin (1996-2001), pp. 311-316.

Siamo arrivati davvero alla fine del nostro discorso. Abbiamo iniziato con il francobollo del 1973: terminiamo dunque con quello, assai sobrio, realizzato per celebrare il bicentenario del 2004. Appare una Marianne stilizzata: tiene in braccio il *code civil*, con la mano sinistra regge la bilancia della giustizia. Come si vede, dopo due secoli non c'è traccia di Napoleone: assistiamo alla celebrazione del *Code civil des Français* (fino al 1807 era stata questa l'intitolazione originaria). Il mito del codice dell'Imperatore non è più. Ei fu.



Fig. 11 – *Bicentenaire du Code civil*, 2004, Poste francesi

Bibliografia

- Arisi Rota, Arianna (2021), *Il cappello dell'Imperatore. Storia, memoria e mito di Napoleone Bonaparte attraverso due secoli di culto dei suoi oggetti*, Roma, Donzelli
- Audren, Frédéric, Jean-Louis Halpérin (2013), *La culture juridique française. Entre mythes et réalités*, Paris, CNRS éditions
- Bergeron, Louis (1975), *Napoleone e la società francese*, Guida, Napoli
- Birnbaum, Pierre (2007), *L'Aigle et la Synagogue. Napoléon, les Juifs et l'Etat*, Paris, Fayard
- Boime, Albert (2004), *Art in Age of Counterrevolution 1815-1848*, 3, Chicago, University of Chicago Press
- Cabrillac, Rémy (2005), *Le code civil est-il la véritable constitution de la France?*, in «Thémis», (39), 2, pp. 249-259
- Cabrillac, Rémy (2017), *Postérité du Code civil en France*, in Lentz, Thierry (sous la direction de), *Napoléon et le droit*, Paris, CNRS, pp. 241-250

- Cappellini, Paolo (2002), *Il codice eterno. La Forma-codice e i suoi destinatari: morfologie e metamorfosi di un paradigma della modernità*, in Cappellini, Paolo, Bernardo Sordi (a cura di), *Codici. Una riflessione di fine millennio*, Firenze 26-28 ottobre 2000, Milano, Giuffrè, pp. 11-68
- Cappellini, Paolo (2004), *Codici*, in Fioravanti, Maurizio (a cura di), *Lo Stato moderno in Europa. Istituzioni e diritto*, Roma-Bari, Laterza, pp. 102-127
- Carbonnier, Jean (1986), *Le code civil*, in Nora, Pierre (sous la direction de), *Les lieux de mémoire, La Nation*, II, Paris, Gallimard, pp. 293-315
- Caroni, Pio (1998), *Saggi sulla storia delle codificazioni*, Milano, Giuffrè
- Castenuovo, Enrico (1990), *La Pittura in Italia: l'Ottocento*, II, Milano, Electa
- Cavanna, Adriano (1994), *Onora il padre. Storia dell'art. 315 cod. civ. (ovvero il ritorno del flautista di Hamélin)*, in «Rivista di Storia del Diritto italiano», 67, pp. 27-82, ora accolto in Cavanna, Adriano, *Scritti (1968-2002)*, II, Napoli, Jovene, 2007, pp. 771-832
- Cavanna, Adriano (2001), *Mito e destini del Code Napoléon in Italia*, in «Europa e diritto privato», 1, pp. 85-129, ora accolto in Cavanna, Adriano, *Scritti (1968-2002)*, II, Napoli, Jovene, 2007, pp. 1079-1136
- Cavina, Marco (2007), *Il padre spodestato. L'autorità paterna dall'antichità a oggi*, Roma-Bari, Laterza
- Cazzetta, Giovanni (2011), *Codice civile e identità giuridica nazionale*, Torino, Giappichelli
- Chartier, Jean-Luc A. (2004), *Portalis père du code civil*, Paris, Fayard
- d'Onorio, Joël Benoît (2005), *Portalis l'esprit des siècles*, Paris, Dalloz
- De Francesco, Antonino (2021), *Il naufrago e il dominatore. Vita politica di Napoleone Bonaparte*, Vicenza, Neri Pozza
- Eyriès, Gustave (1860), *Simart. Etude sur sa vie et sur son oeuvre*, Paris, Didier
- Ferrante, Riccardo (2002), *Dans l'ordre établi par le code civil. La scienza del diritto al tramonto dell'illuminismo giuridico*, Milano, Giuffrè
- Ferrante, Riccardo (2015), *Un secolo sì legislativo. La genesi del modello ottonevicesco di codificazione e la cultura giuridica*, Torino, Giappichelli

- France, Anatole (1894/1925), *Le lys rouge*, Paris, Calmann Lévy
- Grab, Alexander (2008), *Napoleon and the Jews (1806-1808)*, in Levati, Stefano, Marco Meriggi (a cura di), *Con la ragione e col cuore. Studi dedicati a Carlo Capra*, Milano, Franco Angeli, pp. 511-524
- Grossi, Paolo (2006), *Code civil: una fonte novissima per la nuova civiltà giuridica*, in *Il bicentenario del Codice napoleonico*, Atti dei convegni Lincei (Roma, 20 dicembre 2004), Roma, Bardi, pp. 19-42
- Guzmán Brito, Alejandro (2000), *La codificación civil en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*, Santiago, Editorial Jurídica de Chile
- Halpérin, Jean-Louis (1992), *L'impossible code civil*, Paris, Puf
- Halpérin, Jean-Louis (1996), *Histoire du droit privé français depuis 1804*, Paris, Puf
- Halpérin, Jean-Louis (2002), *Code et traditions culturelles*, in Cappellini, Paolo, Bernardo Sordi (a cura di), *Codici. Una riflessione di fine millennio*, Firenze 26-28 ottobre 2000, Milano, Giuffrè, pp. 223-261
- Halpérin, Jean-Louis (2004), *Le regard de l'historien*, in *Le code civil 1804-2004. Livre du bicentenaire*, Paris, Dalloz, pp. 43-58
- Halpérin Jean-Louis (2008), *Histoire du droit des biens*, Paris, Economica
- Lefebvre-Teillard, Anne (1996), *Introduction historique au droit des personnes et de la famille*, Paris, Puf
- Lentz, Thierry (2005), *Napoléon et Charlemagne*, in Lentz, Thierry (coordonné par), *Napoléon et l'Europe. Regards sur une politique*, Paris, Fayard, pp. 11-30
- Lentz, Thierry (2017), *La formation "juridique" de Napoléon*, in Lentz, Thierry (sous la direction de), *Napoléon et le droit*, Paris, Cnrs, pp. 15-27
- Levitine, George (1981), *Jacques-Louis David and François-Anne David at the Police Station: An Incident of Homonymic Confusion*, in «The Art Bulletin», Vol. 63, No. 4 (Dec., 1981), pp. 655-657
- Leuwers, Hervé (1996), *Un juriste en politique. Merlin de Douai (1754-1838)*, Arras, Artois Presses Université
- Mascilli Migliorini, Luigi (2021), *Napoleone*, Roma, Salerno editrice

- Martin, Xavier (1987), *Aux sources thermidoriennes du Code civil. Contribution à une histoire politique du droit privé*, in «Droits», 6, pp. 107-116
- Martin, Xavier (1992), *A tout âge? Sur la durée du pouvoir des pères dans le code Napoléon*, «Revue d'histoire des facultés de droit et de la science juridique», 13, pp. 227-301
- Martin, Xavier (2003), *Mythologie du Code Napoléon. Aux soubassements de la France moderne*, Bouère, DMM
- Martin, Xavier (2017), *L'implication de Bonaparte dans l'éclosion du Code civil*, in Lentz, Thierry (sous la direction de), *Napoléon et le droit*, Paris, CNRS, pp. 199-210.
- Mastellone, Salvo (1974), *Storia ideologica d'Europa da Sieyès a Marx*, Sansoni, Firenze
- Mastrolia, Paola (2018), *L'ombra lunga della tradizione. Cultura giuridica e prassi matrimoniale nel Regno di Napoli (1809-1815)*, Torino, Giappichelli
- Mastrolia, Paola (2020), *La cultura giuridica a Napoli nella specola della giurisprudenza. La causa Costanzo e le conclusioni del procuratore generale D'Azzia (1811)*, in «Historia et ius», 17, www.historiaetius.eu
- Napoleone, Bonaparte (1816), in Comte de Las Cases, Emmanuel (1823), *Mémorial de Sainte-Hélène, Journal de la vie privée et des conversations de l'Empereur Napoléon à Sainte Hélène*, III, Londres, Colburn
- Niort, Jean-François (2004), *Homo civilis. Contribution à l'histoire du code civil français*, I e II, Aix-Marseille, PUAM
- Niort, Jean-François (2007), *Retour sur «L'Esprit» du code civil des Français*, in «Revue d'histoire des facultés de droit et de la science juridique», 27, pp. 507-558
- Palluel, André (1969), *Dictionnaire de l'Empereur*, Paris, Plon
- Patault, Anne-Marie (1989), *Introduction historique au droit des biens*, Paris, Puf
- Petiteau, Natalie (2004), *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*, Paris, éditions du Seuil
- Petronio, Ugo (2000), *Il futuro ha un cuore antico. Considerazioni sul codice di procedura civile del 1806*, in *I codici napoleonici. Testi e documenti*

- per la storia del processo*, a cura di N. Picardi e A. Giuliani, Milano, Giuffrè, pp. VII-L
- Portalis, Jean-Etienne Marie (1801), *Discours préliminaire*, in *Projet de Code civil présenté par la Commission nommée par le gouvernement le 24 thermidor an VIII*, Paris, Emery
- Renouvier, Jules (1863), *Histoire de l'art pendant la Révolution considéré principalement dans les estampes*, Paris, Renouard
- Ribner, Jonathan (1993), *Broken tablets. The Cult of the Law in French Art from David to Delacroix*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press
- Solé, Jacques (1988), *La Révolution en questions*, Paris, Editions du Seuil
- Solimano, Stefano (1998), *Verso il Code Napoléon. Il progetto di codice civile di Guy Jean-Baptiste Target (1798-1799)*, Milano, Giuffrè
- Solimano, Stefano (2016), *Un secolo giuridico (1814-1916). Legislazione, cultura e scienza del diritto in Italia e in Europa*, in Alvazzi del Frate, Paolo, Marco Cavina, Riccardo Ferrante, Nicoletta Sarti, Stefano Solimano, Giuseppe Speciale, Elio Tavilla, *Tempi del diritto*, Torino, Giappichelli, pp.335-338
- Solimano, Stefano (2017), *Amori in causa. Strategie matrimoniali nel Regno d'Italia napoleonico (1806-1814)*, Giappichelli, Torino
- Solimano, Stefano (2021), *Il buon ordine delle private famiglie. Donazioni e successioni nell'Italia napoleonica*, Napoli, Jovene
- Tronchet, François-Denis (1801), *Procès-verbaux du Conseil d'Etat. Séance inédite du 6 frimaire an X (27 novembre 1801)*, in Locré, Jean-Guillaume (1836), *Législation civile et commerciale et criminelle ou Commentaire et complément des codes français*, III, Bruxelles, Tarlier
- Tulard, Jean (1994), *Napoleone. Il mito del salvatore*, ed. it., Milano, Rusconi

L'Allegoria della Giustizia di Vasari.

Una sceneggiatura del penale di Antico Regime

Gianluca Russo

«Quando assunsi la carica, ebbi bisogno di denaro per pagarla: vendetti la mia biblioteca, e il libraio che la prese, di un numero enorme di volumi mi lasciò solo il mio libro dei conti. Non che io li rimpianga, noi giudici non ci gonfiamo di vana scienza: che dovremmo farcene di tutti quei volumi di leggi?»

Montesquieu, *Lettere persiane*

SOMMARIO: 1. Una *Allegoria* tradizionale (?). – 2. Un singolare dettaglio. – 3. Una proposta di lettura.

1. Una *Allegoria tradizionale* (?)

Nel 1543 Giorgio Vasari realizzò per la Sala dei Cento Giorni nel Palazzo della Cancelleria di Roma una voluminosa tavola a olio raffigurante la *Allegoria della Giustizia*, oggi esposta a Napoli nel Museo Nazionale di Capodimonte accanto ai capolavori della Collezione Farnese¹. A commissionare l'opera era stato infatti, su indicazione del mecenate Bindo Altoviti e del vescovo Paolo Giovio, il cardinal Alessandro Farnese, nipote di papa Paolo III. Non appena ebbe ricevuto il disegno preparatorio del dipinto, l'alto prelato non tardò a ringraziare per lettera l'artista aretino: «Con molto piacere ho ricevuto et visto più di una volta il disegno, che mi avete mandato con l'interpretazione, quale mi è stata carissima, veden-

¹Nella sua versione definitiva, il saggio qui pubblicato deve molto al generoso supporto dato, durante la stesura e la revisione del testo, dal prof. Giacomo Pace Gravina, che ringrazio con sincera gratitudine.

dovi uscire delle inventioni ordinarie, come solete far voi; et invero mi è piaciuta così la novità dell'istoria come la bellezza delle figure»². La «interpretazione» altro non era che la lettera con la quale Vasari illustrava al suo committente il significato da cogliersi dietro le complesse e inusuali figure immaginate per la sua «inventione»³.

La imponente figura femminile che domina il centro della scena è la personificazione di Astrea, divinità identificata dagli antichi con la Giustizia; l'ultima fra gli dèi a lasciare la terra abitata alla fine dell'Età dell'oro da uomini corrotti e violenti⁴. Un fine corpetto rosaceo lascia

² Frey (1923), p. 125. Bindo Altoviti non soltanto procurò a Vasari la commissione dell'opera ma, quale banchiere del cardinal Farnese, si curò di remunerarlo. Sul punto, e in generale sul rapporto fra il mecenate e l'artista, cfr. Pegazzano (2004), pp. 75-78.

³ Frey (1923), pp. 121-122: «Le Pandette di Iustiniano, legge dai moderni viventi osservata per vigore di lei, son fondamento di Astrea. La quale nuda dal mezzo in su vederetela quasi spogliata di tutte le passioni che possono offendere chi giudica: et ha sette catene alla cintura, per le quali sette abominevoli vitii son da essa in prigione sostenuti: l'una è la Corruzione, che è quello che con aspetto grave sta torcendosi, riguardo a quelle catene, danari, gioie, dominii ecc.; ma la seconda da lui appresso è l'Ignoranza, accompagnata da l'asino; sopra v'è la Crudeltà, volta con la faccia in là non guardando nessuno. Sopra alla ben guidata Giustizia vi è man di lei dritta, lo struzzo il quale per essere aereo e terrestre, sì come essa è umana e divina, smaltisce il ferro, sì come si purga per lui ogni ignominia; e ha le ali parissime e giuste, carattere posto per la Giustizia dalli Egizi nelle piramidi. Vero è che le XII tavole di Romolo, antico padre di religione, sono alla destra di lei abbracciate insieme, tenute con il domestico scettro, sopravi l'ippopotamo, animale che ammazza la madre e il padre e i parenti senza nessun riguardo, simile al giusto giudice che al prossimo non perdona. Li altri quattro vizi che mancano son là, il Tradimento ed il Timore ascogli dopo, e la Bugia, e la Maldicenza insieme conculcati dalla Verità, che, sendo presentata dal Tempo, padre di lei, dona le semplici colombe per tributo, e la Giustizia la premia d'una corona di quercia, fortezza del suo animo. E perché le altre leggi non paia che mi sieno uscite di mente in su quel mondo sono le tavole di Moisè, e in mezzo due libri, le civili e le canoniche istituzioni; ma sopra quei putti l'arme ancora, talché i fasci dei dittatori che sono fra le gambe dei Vizi, veramente dimostrano che in servizio di loro si sono operati». Ispirarono la ricercata simbologia della *Allegoria Farnese*: gli *Hieroglyphica* di Valeriano, gli *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, le *imprese* di Giovio. Cfr. sul punto De Girolami Cheney (2003).

⁴ Lo racconta, fra gli altri, Ovidio nelle sue *Metamorfosi*. All'epoca di Vasari, la cultura umanistica rielaborò il mito classico immaginando che la dea della Giustizia sarebbe stata ricondotta sulla terra da un principe provvidenziale, in una sorta di *renovatio imperii*, di ispirazione all'unità, pur nel differenziarsi delle nuove entità statuali. Cfr. Yates (1975); De Girolami Cheney (2003), pp. 294-295.

scoperti i floridi seni ma, a ricongiungerlo con il resto della figura, è un medaglione antropomorfo fissato all'estremità da una lunga collana di perle. Perlato è anche il pendente all'orecchio destro del volto mostrato di profilo, con sguardo algido e imperturbato. Il braccio destro, interamente coperto da un drappeggio blu che si distende fino al ginocchio, cinge il collo pronunciato di uno struzzo, a sua volta fasciato da un panno con al centro il busto di un satiro. La pari lunghezza delle sue piume esprime l'imparzialità del giudizio, come la lunghezza del collo simboleggia quella sua proverbiale capacità digestiva descritta nella *Naturalis Historia* da Plinio, nei bestiari medievali, nell'*impresa* di Giovio per Girolamo Mattei Romano. La mano sinistra è colta nell'attimo di porre una corona di quercia sul capo di un altro profilo femminile. Astrea sta qui premiando, con la pianta segno della sua fermezza d'animo, per il dono di due colombe, simbolo d'innocenza, la Verità. A presentarla, mentre le accarezza con tenerezza il mento, è direttamente suo padre, il Tempo, che mostra le sembianze di un vecchio barbuto con sopra la testa calva una clessidra fra due ali. «Veritas filia temporis», scriveva Gellio nelle *Noctes Acticae*, mentre per la Bibbia «Veritas de terra orta est et iustitia de Caelo prospexit». Così, mentre la Verità è svelata dal Tempo, tre putti discendono in fila danzante i gradini di una scalinata fino all'atrio, a portare ciascuno le parti di un'armatura che la Giustizia andrà verosimilmente a calzare. Quasi a stravolgere la composta armonia di questo rituale, dalla aurea cintura stretta intorno alla vita scendono a cascata sette catenelle che avvincono le personificazioni di altrettanti Vizi, sorprendenti nella loro caratterizzazione psicologica. Diametralmente opposta al Tempo, la figura canuta che impersona la Corruzione si contorce su di sé a fissare sconfortata un mucchietto di oggetti preziosi, un tempo bramati e raccolti, ora, nell'inesorabilità del castigo, irraggiungibili. Accanto, la figura femminile dell'Ignoranza giace carponi sulla testa di un asino, avvolta in un lugubre cono d'ombra, in posizione opposta alla luce della Verità. Ammassata sull'Ignoranza, la Crudeltà volge completamente le spalle allo spettatore. Appena sotto le due colombe aprono sulla scena i volti maschili atterriti, tra il dissimulato e lo sfuggente, di Tradimento e Timore.

In basso, tra due fasci littori, Maldicenza e Bugia si contorcono sotto il peso della Verità. Poggiata sulle XII Tavole di Romolo, la mano destra della Giustizia impugna uno scettro sottile con alla sommità un ippopotamo. Sopra un globo sono adagiate le leggi di Mosè raccolte in un elegante volume rosso. Poco distanti si intravedono le Istituzioni canoniche e civili. E sotto il piede destro stanno due volumi, uno verde e l'altro rosso, che rappresentano le Pandette (fig. 1).



Fig. 1 – G. Vasari, *Allegoria della Giustizia*, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli, 1543, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500625170#lg=1&slide=0>

Elementi iconografici della tradizione⁵ si mescolano con quelli usciti dalle «invenzioni ordinarie» colte dal cardinal Farnese. Del tutto assente la bilancia, si intravede una spada poggiata sopra il libro rosso delle leggi mosaiche posto in cima al globo dove, nel gioco del chiaroscuro, risalta il profilo della penisola italiana. Comunque, l'arma non è, alla maniera classica, imbracciata dalla figura allegorica che ha, viceversa, le mani occupate dalla corona di quercia e dallo scettro. Inconsueto pare anche l'attributo delle XII Tavole inserito, forse, a significare che qualsiasi forma di giustizia non è pensabile senza avere come basamento il diritto di Roma: quello antico dato da Romolo, qui però presentato più come «padre di religione», scrive Vasari, che come legislatore. Tant'è che lo stesso artista indica quale «fondamento di Astrea» non già le mitiche XII Tavole ma le Pandette di Giustiniano.

Tanto per le Pandette quanto per altri attributi come lo struzzo e le colombe, furono sicura fonte d'ispirazione per Vasari gli affreschi realizzati da Raffaello per le Stanze Vaticane fra il 1508 e il 1524. Affreschi che l'artista aretino studiò ammirato insieme con Francesco Salviati fra il 1530 e il 1531. Il testo cardine della civiltà giuridica occidentale è centrale nel *Triboniano consegna le Pandette a Giustiniano* nella Stanza della Segnatura, così come, nell'estremità opposta, il diritto canonico è protagonista del *Gregorio IX che approva le Decretali*. Se la colomba, segno materiale dello Spirito Santo, campeggia nella *Disputa del Sacramento* che orna la Stanza della Segnatura, lo struzzo compare invece come attributo proprio della Giustizia. Non già però della celebre Virtù coronata con spada e bilancia, adagiata su una nuvola circondata da quattro putti, che occupa la volta della stessa Stanza, a completare le Virtù cardinali della lunetta sottostante. A stimolare l'inventiva di Vasari fu, semmai, la figura dipinta all'estremità sinistra della *Battaglia di Costantino contro Massenzio* nella Sala di Costantino: seduta mentre con una mano solleva i piatti della bilancia e con l'altra accarezza proprio uno struzzo che le sta accanto⁶.

⁵ Cfr. Sbriccoli (2003); Campanale (2019), pp. 173-201.

⁶ Non tutti concordano nel riconoscere a Raffaello la paternità della Giustizia nella Sala di Costantino. Per un verso, quel ciclo di affreschi fu completato dagli allievi do-

Dall'altro lato, una personificazione della Religione regge sulle ginocchia le tavole della legge mosaica, attributo presente anche nella *Disputa del Sacramento*. Sempre a Roma, una Giustizia con spada e bilancia ma accompagnata da uno struzzo compare in un rilievo progettato da Baldassarre Peruzzi e realizzato da Angelo di Mariano per la tomba di Adriano VI in S. Maria dell'Anima⁷.

Il cuore dell'invenzione pare quindi essere il trionfo di una figura sopra un gruppo di altri personaggi legati. Eppure, lo stesso motivo è stato intercettato in un disegno conservato a Francoforte, celebrativo dell'entrata trionfale di Carlo V a Firenze del 1536, in cui la Vittoria trionfa su una massa contorta di figure incatenate⁸. Questa idea, esplicita nelle raffigurazioni medievali delle Virtù in piedi sui Vizi ispirate dai manoscritti illustrati della *Psicomachia* di Prudenzio, fu quindi recuperata da Vasari già prima di realizzare la *Allegoria farnesiana*. E non solo nell'apparato per l'ingresso dell'imperatore, ma anche nella *Allegoria dell'Immacolata Concezione* dipinta intorno al 1541 per Bindo Altoviti dove, intorno all'albero del peccato originale, personaggi dell'Antico Testamento sono sovrastati dalla Vergine adagiata in trionfo nei cieli. Né mancano altre testimonianze iconiche cinquecentesche che riportano dei Vizi incatenati alla Giustizia. Difficile, pertanto, appurare se questa precisa e fortunata invenzione risalisse direttamente a Vasari o, al contrario, fosse il frutto di una tradizione iconografica di poco precedente⁹.

Un altro elemento che, forse, può destare qualche perplessità è l'elmo piumato: un attributo iconico inconsueto. Viceversa, l'elmo è presente nell'iconografia di San Michele Arcangelo quale pesatore delle anime e rappresentante di Dio giudice¹⁰. Verrebbe spontaneo pensare a una Giustizia-Minerva con una valenza sapienziale e filosofica. Del resto, alla dea

po la sua morte, tra il 1520 e il 1524. Per l'altro, recenti restauri hanno tuttavia dimostrato che si tratta di uno degli ultimi interventi diretti del maestro. Cfr. sulla questione Cornini (2020), pp. 277-280.

⁷ Cfr. Angelini (1998).

⁸ Cfr. Cecchi (1976).

⁹ Sul successo e sulla diffusione di questa trovata artistica, cfr. Pierguidi (2007).

¹⁰ Cfr. McClintock (2018).

Atena si attribuiva in Grecia l'istituzione del primo Tribunale, l'Areopago, espressione della transizione dalla vendetta al giudizio, nonché della trasformazione delle Erinni in Eumenidi, in favore di un giudice diffuso, regolare, efficace e costante. Certamente, ritroveremo questo attributo quando Cosimo I de' Medici, per celebrare il titolo di Granduca di Toscana nel 1570, commissionerà una imponente Giustizia di porfido, con elmo crestato di piume, spada e bilancia, che verrà adagiata su una colossale colonna, dono di papa Pio IV e proveniente dallo spoglio delle Terme di Caracalla. La statua sarà realizzata da Francesco del Tadda e da suo figlio Romolo, scarpellini specialisti nella lavorazione del porfido, su modello di Bartolomeo Ammannati. Quest'ultimo verrà incaricato del trasporto della colonna da Roma a Firenze proprio insieme a Giorgio Vasari. Lo stesso Vasari potrebbe essersi ispirato per la sua *Allegoria* alla dea Roma col capo cinto di elmo piumato che si trova nella parte inferiore di una stele dedicata ad Antonino Pio e Faustina. Fra l'altro, come ulteriore curiosità, una dea Roma dall'elmo piumato, a volte con l'Urbe alle spalle, a volte esibendo proprio le XII Tavole, costituirà il frontespizio di uno dei manuali di diritto più diffusi nella Germania del Settecento: gli *Antiquitatum Romanorum jurisprudentiam illustrantium syntagma* di Johann Gottlieb Heinecke, altrimenti conosciuto come Heineccius, il giurista tedesco che, ai primi del XVIII secolo, contribuirà a divulgare in area germanica il diritto romano¹¹.

Che l'invenzione della Giustizia con elmo piumato spetti o no a Vasari non è facile stabilirlo. Certo è che, a partire dall'edizione del 1765 dei *Delitti e delle pene*, una incisione davvero rivoluzionaria adorerà l'opera manifesto dell'Illuminismo giuridico penale. L'allegoria direttamente immaginata da Beccaria non indossa una corona o alcun simbolo di sovranità. Porta piuttosto un elmo piumato e non vuole avere nulla a che fare con i crimini e le punizioni dei criminali. Assisa con il volto non sereno ma turbato, quasi inorridito, ritrae le braccia come per difendersi alla vista del sangue che sgorga dalle teste troncate di tre malfattori tenute insieme con una corda dal boia. La bilancia giace a terra, confusa tra at-

¹¹ Cfr. Stolleis (2008), pp. 368, 371, 393.

trezzi di lavoro e catene con manette. La spada a doppio taglio manca del tutto¹² (fig. 2).



Fig. 2 – G. Lapi, Incisione per l'edizione *Dei delitti e delle pene*, 1765,
<http://www.fondiantichi.unimo.it/fa/giustizia/beccaria1765.html>

Ma torniamo alla *Allegoria della Giustizia* di Vasari perché c'è un altro elemento ancora che colpisce. Non nuovo, anzi legato alla tradizione, eppure scarsamente approfondito nei libri remoti e recenti sul tema: il ginocchio scoperto¹³. Il significato allegorico del ginocchio scoperto, mostrato, offerto o innaturalmente protruso, Mario Sbriccoli lo coglieva riflettendo su uno studio di Sergio Bertelli che, fra le altre cose, affrontava l'iconografia dei re ritratti mentre mostrano le gambe¹⁴. I re, o comunque i titolari di suprema *potestas*, vengono spesso rappresentati con una gamba scoperta, o nell'atto di mostrarla. Il simbolo ricorre nell'iconografia dei re di Francia, specie da Luigi XIV in poi, ma già il nostro Vasari, nel 1555, aveva dipinto Cosimo I de' Medici con le gambe scoperte fino al ginocchio nell'appartamento di Leone X a Palazzo Vecchio. Il ginocchio

¹² Cfr. Venturi (1964).

¹³ Cfr. Sbriccoli (2003).

¹⁴ Bertelli (2002).

esibito, che le immagini regali e quelle giustiziali hanno in comune, ben si salda con la virtù della clemenza, anch'essa patrimonio condiviso di Re e Giustizia¹⁵. Ora, la letteratura antica è densa di luoghi in cui le ginocchia sono sede della clemenza del potente. Ogni volta che si chiede pietà, o soccorso, o intercessione, si abbracciano le ginocchia di qualcuno. Gli esempi sono in Omero e nei tragici, negli storici e nei poeti. E non si arrestano né in Grecia né a Roma. Arrivano all'età moderna, costellano il Rinascimento nella letteratura e nella pittura, persistono nel Cinque e nel Seicento.

Si può a questo punto pensare che, per gli attributi iconografici fin qui osservati, Giorgio Vasari abbia attinto a una tradizione più o meno consolidata. Si tratta, cioè, di segni che l'artista stesso aveva già utilizzato, come nel caso della *Allegoria della Giustizia* dipinta nel 1542 durante il suo soggiorno a Venezia – oggi nelle Gallerie dell'Accademia –, o che utilizzerà in seguito, come nel caso di un'altra personificazione di Astrea realizzata per la Sala degli Elementi di Palazzo Vecchio a Firenze, ai cui affreschi Vasari e altri lavoreranno tra il 1551 e il 1556. Nel caso della pittura veneziana, la virtù è raffigurata di spalle. Alla sua destra si nota una figura coronata, a significare che i re devono governare i loro sudditi secondo giustizia. Accanto a lei un globo terrestre evoca il mondo retto da un governo giusto. A sinistra due personaggi portano un fascio littorio, pure questo già incontrato, a ricordare che i magistrati romani avevano il potere di punire i malfattori. È un po' lo stesso concetto espresso dalla tipica spada, qui impugnata dalla mano sinistra di Astrea mentre la destra regge un libro, verosimilmente, di leggi. Nel caso, invece, della fiorentina Sala degli Elementi, oltre alle fonti visive, si può contare sui *Ragionamenti* di Vasari¹⁶. Il trattato, edito postumo, si sviluppa in tre giornate: la prima contiene sette ragionamenti, la seconda sei e la terza uno, sotto forma

¹⁵ A proposito della reciproca osmosi iconografica fra Re e Giustizia si pensi, ad esempio, al giurista Andrea Alciato che effigia un *Princeps iudex* nel 1531 come giudice integro e imparziale *pro tribunale sedente*, al quale, dopo vent'anni, nell'edizione lionese degli *Emblemata* del 1551, destinata al mercato nordeuropeo, qualcuno metterà una postuma benda.

¹⁶ Vasari (1588).

di dialoghi tra Vasari e il principe Francesco, figlio di Cosimo I. L'artista guida il giovane reggente all'osservazione e alla decodificazione delle decorazioni realizzate nelle varie sale. Nel descrivere la Sala degli Elementi, Vasari si sofferma proprio sull'allegoria della Giustizia:

P. [Principe]: Ma ditemi, perché ha ella armato il capo e non il petto, ed ha quello scudo di Medusa in braccio? E quello scettro egizio in mano che cosa è, che non ho visto mai figura tale?

G. [Giorgio]: Questa, Signor Principe, per quello che si vede, è che Sua Eccellenza ha sempre armato la testa con quell'elmo, che è d'oro e di ferro; il ferro arrugginisce e l'oro no; il che denota esser necessario che il giusto giudice abbi il cervello non infetto, così il petto disarmato e nudo, cioè netto di passione.

P.: Mi piace; ditemi, quelle tre piume, che sono in sul cimiere, una bianca, una rossa e l'altra verde, che significato hanno?

G.: Il significato loro è, che la bianca è posta per la Fede, la rossa per la Carità, e la verde per la Speranza, che deve nascere nella mente del giusto giudice, che furono imprese de' vostri vecchi di casa Medici [...]. Il diamante che fu impresa di Cosimo, col falcone, l'ho sentito interpretare Dio amando, che chi fa giustizia ama Dio; e, per venire a fine, ella tiene in braccio lo scudo di Medusa, perché fa diventar sassi ed immobili tutti i rei che guardano in quello. E quello scettro, che l'Eccellenza Vostra diceva poco innanzi egizio, che ha in fondo di quello quell'animale, che pare un botolo, ed è l'ippopotamo, animale del Nilo, impietosissimo che ammazza il padre e la madre. A sommo dello scettro è una palla rossa per l'arme di casa, e vi è su la cicogna, animale pietosissimo, il quale rifà il nido al padre ed alla madre, e l'imbecca fino a che son morti; e questa è fatta per la Pietà: la Iustizia tiene e governa con questo scettro il mondo.

P.: Oh questa è la bella invenzione di Iustizia, piacevole, nuova, e varia! E mi pare che chi l'amministra, sia tenuto a fare che non gli manchi tutte queste parti.

Anche in questo caso, ritornano pressappoco gli attributi iconografici consueti. Alcuni opportunamente rivisitati, altri addirittura emendati, ma pur sempre quelli. Ritroviamo, quindi, l'elmo piumato, con la novità però delle tre piume colorate, e lo scettro. Il concetto di pietà, che nella *Allegoria Farnese* era affidato al ginocchio scoperto della figura femminile, qui è rappresentato dalla cicogna posta in cima allo scettro: elemento anch'esso

classico come dimostra la *Giustizia con cicogna* di Albrecht Dürer in un tarocco di fine Quattrocento. Quanto allo scudo di Medusa, si tratta di un attributo solo apparentemente nuovo ma che, in realtà, fa riferimento a uno degli episodi mitologici più largamente frequentati nell'iconografia medica¹⁷. Oltre al celebre *Perseo con la testa di Medusa* di Benvenuto Cellini, lo stesso Vasari dedicò al mito di Perseo e Andromeda il suo dipinto su lavagna per lo Studiolo di Francesco I, dove Medusa è rappresentata ai piedi dell'eroe, accanto al suo scudo trasparente, mentre dà origine al corallo, che probabilmente doveva essere conservato insieme a gioie di altro genere nell'armadio sottostante l'opera¹⁸. Si intravede, infine, il classico manico di spada che la personificazione femminile della Giustizia impugna (fig. 3).



Fig. 3 – G. Vasari, *Allegoria della Giustizia*, Museo di Palazzo Vecchio, Firenze, 1555-1557, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900281611-7#lg=1&slide=0>

¹⁷ Cfr. Conticelli (2008).

¹⁸ Secondo Ovidio e Plinio, il contatto fra il sangue della mitica creatura e l'acqua o la terra avrebbe permesso la formazione del corallo.

2. *Un singolare dettaglio*

Pare, dunque, che il vero elemento di novità e di rottura nella *Allegoria* del cardinal Farnese sia dato dai testi giuridici. Non tanto dalla loro presenza, se si pensa che un intero affresco nella Stanza della Segnatura era stato dedicato da Raffaello alla giurisprudenza. Piuttosto, dalla maniera in cui vengono raffigurati e mostrati allo spettatore. Stando al suo stesso racconto, Vasari aveva già raffigurato una «Giustizia con una spada e le Pandette aperte, con abito succinto e sciolta» nell'apparato per la *Talanta* di Pietro Aretino allestito a Venezia nel 1541¹⁹. Sempre a Venezia, un libro di leggi adagiato sulla lama di un gladio era tra gli attributi del ritratto di Astrea realizzato nel 1542 per Palazzo Corner-Spinelli. A quella personificazione l'artista guarderà di nuovo nel 1548 per decorare la Camera della Fortuna della sua casa ad Arezzo. Come già detto sopra, nella *Allegoria* farnesiana, oltre alle Pandette, tutto tranne che aperte, figurano altri tre testi giuridici.

In alto, dentro quella sorta di atrio intervallato da alcune maestose colonne, si intravede la grande sfera su cui è appoggiato un volume rosso. Secondo le parole di Vasari si tratta del Mondo con sopra le leggi di Mosè. Il volume rosso è, però, a sua volta sormontato da quella che sembra essere, a tutti gli effetti, una spada. Si riconosce chiaramente l'impugnatura. Ed è interessante notare la perfetta simmetria con la porzione sinistra dello sfondo, dove è collocata la scalinata scesa dai tre putti che, con gioioso ritmo danzante, vanno ad armare la Giustizia, a simboleggiare che il governo giusto non è mai disgiunto dalla militare disciplina. Dal punto di vista poi strettamente tecnico, l'intermezzo giocoso richiama il motivo, così diffuso nel Rinascimento, dei putti che giocano con le armi

¹⁹ Cfr. Vasari (1823), p. 436: lettera al Magnifico Ottaviano de' Medici, *Descrizione dell'apparato de' Sempiterni, fatto in Venezia nel recitare la commedia di Pietro Aretino intitolata la Talanta*. Una qualche assonanza può essere forse intravista nella *Cacciata del duca d'Atene* realizzata da Andrea Orcagna fra il 1344 e il 1345 nel vestibolo d'ingresso del fiorentino carcere delle Stinche. Sulla destra dell'affresco, poco distante da un trono che lamenta l'assenza della Giustizia, l'artista ha raffigurato il duca in fuga incurante nel calpestarne gli attributi: una bilancia, una spada spezzata e, per l'appunto, un libro di leggi.

di Marte nei dipinti con gli amori di Marte e Venere, o dei putti che giocano con le armi di Alessandro nelle *Nozze di Alessandro e Rossane* dipinti dal Sodoma nella Villa Chigi. Servono, inoltre, a equilibrare la massiccia architettura dello sfondo e la pesante sfera del Mondo, un po' avulsa dall'insieme della composizione²⁰. L'artista, rappresentando un globo sul quale è appoggiato il volume della Torah, a sua volta sormontato da una spada, vuole forse significare che il mondo deve essere governato sì dalle leggi, e in questo caso soprattutto dalle regole della religione, ma prima ancora dalla spada, ossia dalle armi, proprio quelle che stanno gioiosamente portando i putti. Così letta, tutta la sequenza sembra suggerire una rivisitazione della celebre formula machiavelliana, desunta a sua volta dalla costituzione *Imperatoriam maiestatem* delle Istituzioni giustiniane, «Iustitia et arma», e che predicava una perfetta equiparazione fra le buone leggi e le buone armi²¹.

E infatti, proprio accanto al globo, tra le colonne, spuntano delle lastre. Sono, a detta di Vasari, i «due libri, le civili e le canoniche istituzioni». Curiosamente, queste lastre sono appoggiate non in maniera dritta ma obliquamente. A proposito di questa importante sezione del *Corpus iuris*, si trova una altrettanto curiosa asserzione nello *Zibaldone* dell'artista. Vasari sta descrivendo la «invenzione del salotto della casa di Fiorenza», la casa medicea e, a un certo punto, si sofferma proprio sulla rappresentazione della Giustizia:

Le leggi cioè la Iustitia, o, il giudizio compresi sotto questo nome va nel secondo. Questa fingerei una matrona venerabile con veli in testa e corona reale: sopra una sedia e che in una mano tenessi un libro, nell'altra un regolo, o, bilancie come meglio vi paressi [e perché nel suo maneggio occorrono e difese et offese].

Dalla man sua destra gli metterei il premio, o la liberazione e grazia che lo potete fingere maschio e femina ch'è la parte della Iustitia che riguarda gli innocenti e buoni: e fingerei una bella giovane cor una cornucopia in una mano, pieno di frutti, e di fiori con dua puttini ritti a' piedi che gli abbracciassino le gambe, come se fusse la lor madre o la balia.

²⁰ Cfr. Grasso (2002).

²¹ Cfr. Quaglioni (2011), pp. 56-75.

Dalla sinistra il gastigo e la pena per rispetto a' tristi, che, o maschio o femina che io lo fingessi, lo farei armato cor una brava celata in testa, cor un drago per cimiere, o qualche bizzarra fantasia e la testa del gorgone nel petto. La man sinistra si reggiessi ed una asta, e la destra s'appoggiasse sul pome d'una spada nuda, la punta della quale toccasse terra, e sotto i piedi (come si fa tal volta un diavolo sotto San Michele) gli porrei disteso un uomo nudo con le braccia legate con un viso d'assassino più strano che io potessi. Avvertendo sempre che quelle che mettono in mezzo la principale si volgessino con la faccia il più che si potessi verso lei [ci si potrebbe mettere intorno la legge Canonica e la Civile ma paiono compresi nella persona del mezzo della legge che ha in sé ogni sorta di leggie], né con diverso modo fareste sottilmente, e pure volendoli si potranno esprimere altramente ²².

La sensazione è che, in entrambi i casi, «la legge Canonica e la Civile» passino come in secondo piano. Nello *Zibaldone* Vasari si esprime al condizionale. Si interroga sulla necessità o no di aggiungere alla rappresentazione anche questo segno. Alla fine, però, pare che non sia indispensabile: le Istituzioni, come «ogni sorte di leggie» sono già comprese nella personificazione della Giustizia. Similmente, nella *Allegoria* Farnese, le lastre con «i due libri, le civili e le canoniche istituzioni» sono dipinte in secondo piano, scarsamente illuminate, quasi in penombra, tanto da sfuggire allo sguardo dello spettatore.

Spostandoci verso il centro della rappresentazione, in prossimità dello struzzo con la catenella di ferro che gli esce dal becco a simboleggiare la sua formidabile forza digestiva e quindi purgante, trovano posto le «XII tavole di Romolo, antico padre di Religione», raccolte in un codice anche questo rigorosamente chiuso, toccato dalla stessa mano che tiene lo scettro egizio. In realtà lo scettro pone qualche dilemma interpretativo. Gli eruditi del Rinascimento, fra i quali lo stesso Paolo Giovio, ossia il principale garante di Vasari presso il cardinal Farnese, avevano recuperato quell'elemento esotico dalla cultura egizia:

²² Vasari (1938), pp. 16-20. L'autografo originale si trova ad Arezzo, Archivio Vasariano, 31, cc. 5-6.

Da questa dottrina pare che derivasse anche la loro [degli Egiziani] consuetudine di raffigurare, sugli scettri regali, in alto la cicogna, in basso l'ippopotamo, per indicare che la violenza soggiace alla giustizia ²³.

Il dilemma sta nel capire come mai Vasari, che sceglie di rappresentare quel simbolo o su suggerimento di Giovio o perché memore delle lezioni di Valeriano seguite da adolescente presso la corte medicea ²⁴, abbia invertito l'ordine canonico delle due figure sullo scettro. O si è trattato molto semplicemente di una svista, tant'è che, quando più tardi tornerà a dipingere la allegoria della Giustizia nella Sala degli Elementi di Palazzo Vecchio, Vasari riprenderà l'invenzione dello scettro emendandola dell'errore. Oppure, al contrario, non si è trattato per nulla di una distrazione. La storiografia specialistica sembra aver fatto luce sulla questione.

Il 20 gennaio 1543 Vasari spedisce al Farnese un disegno preparatorio accompagnato dalla lettera in cui illustra puntualmente il contenuto allegorico dell'opera. L'invio è completato anche da una missiva di Paolo Giovio al cardinale ²⁵. Di quel disegno, che si deve immaginare come perfettamente speculare all'opera in gestazione sia per ricchezza di immagini che per dimensioni, sembrano a tutt'oggi essersi perse le tracce. E tantomeno potrebbe essere identificato con, al momento, l'unico disegno preparatorio associato alla *Allegoria* farnesiana e conservato presso la Devonshire Collection di Chatsworth, in Inghilterra: uno schizzo dove non sono pochi i particolari che si discostano dalla stessa descrizione tracciata da Vasari nella sua lettera. Ebbene, nel disegno di Chatsworth, Vasari pone la cicogna in cima allo scettro. Quindi, fa trionfare la clemenza. Nel-

²³ Ricchieri (1516), p. 85.

²⁴ Cfr. Vasari (1568), p. 626. Nella *Vita di Francesco detto de' Salviati*, Vasari ricorda le lezioni tenute da Pierio Valeriano ai giovani Alessandro e Ippolito de' Medici e alle quali poté assistere da ragazzo. Nei suoi *Hieroglyphica* Valeriano, rifacendosi allo scrittore tardoantico Horapollo, descrive così lo scettro: «enim Aegyptii sacerdotes cum impium, cum ingratum, cum iniustum quempiam notare vellent, Hipopotamum proponebant ... principum scepra ita insignirent, ut in summa potioreque parte ciconiam prefigerent ... inferne vero ungulam Hippopotami subjicerent, quod impietati praeferendam esse pietatem indicaret». Cfr. Valeriano (1575), f. 208r.

²⁵ Giovio (1956), pp. 303-305.

la tavola, invece, sostituisce la cicogna con l'ippopotamo, quasi a voler fissare una corrispondenza tra la ferocia dell'animale parricida e l'esemplare imparzialità della giustizia farnesiana. Con un recupero, neanche troppo velato, di un tema allora molto diffuso e sentito, citato pure da Machiavelli nei *Discorsi*: la nota vicenda del console romano Lucio Giunio Bruto che fece uccidere persino i propri figli riconosciuti colpevoli di aver tradito la patria²⁶.

Tuttavia, nulla impedisce di ipotizzare che, alla fine, Vasari abbia volutamente dato seguito all'opzione dell'ippopotamo dominante perché gli interessava proporre indirettamente una esaltazione, più che dell'imparzialità, della crudeltà della Giustizia. E il dettaglio in cui si vedono le XII Tavole poggiate sulla spalla della figura che impersona proprio il vizio della Crudeltà pare incoraggiare questa ipotesi. Certo, prudentemente l'artista si attenne sempre nelle successive rappresentazioni dello scettro egizio alla versione con la cicogna dipinta in alto. Quasi a voler fare ammenda di una scelta giudicata, a posteriori, troppo avventata. Tanto da non farne alcun cenno nella descrizione della *Allegoria farnesiana* presente nelle *Vite* e dove, fra l'altro, di tutti i testi giuridici raffigurati, menziona solo le XII Tavole²⁷. D'altronde, l'ippopotamo è l'unico segno di feroce

²⁶ Cfr. Kliemann (1981), pp. 88-89; Grasso (2003), pp. 61-62. È la cd. 'Giustizia di Bruto'.

²⁷ Vasari (1568), p. 991: «Per mezzo anco di questo quadro fui, mostrandogliele il Giovio e messer Bindo, conosciuto dall'Illustrissimo cardinale Farnese, al quale feci, sì come volle, in una tavola alta otto braccia e larga quattro, una Iustizia che abbraccia uno struzzo carico delle dodici Tavole, e con lo scettro che ha la cicogna in cima, et armata il capo d'una celata di ferro e d'oro, con tre penne, impresa del giusto giudice, di tre variati colori: era nuda dal mezzo in su. Alla cintura ha costei legati, come prigionieri, con catene d'oro i sette Vizi che a lei sono contrarii: la Corruzione, l'Ignoranza, la Crudeltà, il Timore, il Tradimento, la Bugia e la Maldicenza; sopra le quali è posta in su le spalle la Verità, tutta nuda, offerta dal Tempo alla Iustizia, con un presente di due colombe, fatte per l'Innocenza; alla quale Verità mette in capo essa Iustizia una corona di quercia per la Fortuna dell'animo. La quale tutta opera condussi con ogni accurata diligenza, come seppi il meglio». Lo scettro egizio ricompare, per quanto riguarda la produzione successiva dell'artista, in una figura allegorica di virtù affrescata nel refettorio di Monteoliveto a Napoli nel 1544-45 nella versione corretta con cicogna in cima. La Giustizia dipinta nel ciclo della Sala dei Cento Giorni, sempre per il cardinale Farnese e sempre nella Cancelleria, ha lo scettro con la cicogna in cima (1546) e, come sappiamo,

minaccia nella sceneggiatura della *Allegoria*, dal momento che Vasari ha offuscato l'attributo della spada e ha posto i fasci littori accanto ai Vizi come loro attributo specifico. Non solo. Il contatto così stretto e ravvicinato fra le XII Tavole e lo scettro sembra comunicare l'idea di un diritto quasi addomesticato dal potere politico, se si considera, da una parte, che lo scettro simboleggia per eccellenza il comando²⁸ e, dall'altra, che il compito primario del principe continua a essere per tutta la prima età moderna proprio l'atto del giudicare²⁹. E, a proposito del supposto addomesticare, non possono non colpire quei due volumi di Pandette, uno verde e l'altro rosso, raffigurati sotto il piede destro della Giustizia (fig. 4).



Fig. 4 – G. Vasari, *Allegoria della Giustizia*, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli (dettaglio), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgio_vasari,_allegoria_della_giustizia_e_della_verit%C3%A0,_1543,_Q101,_03.JPG

in Palazzo Vecchio, nella volta della Sala degli Elementi, lo scettro con cicogna in cima e ippopotamo in basso ricompare in mano alla Giustizia ed è commentato da Vasari stesso nei suoi *Ragionamenti* con molta pertinenza.

²⁸ Cfr. Canetti (2016), p. 255.

²⁹ Cfr. Mannori (1994), pp. 416-417.

3. *Una proposta di lettura*

Nella più volte citata lettera al cardinal Farnese, Vasari inizia la sua spiegazione muovendo proprio da questo dettaglio della personificazione: con il busto nudo, «spogliata di tutte le passioni che possono offendere chi giudica» e con il piede poggiato sopra «le Pandette di Iustiniano, legge dai moderni viventi osservata per rigore di lei, che sono fondamento di Astrea». Se si segue alla lettera l'interpretazione che lo stesso artista fornisce, non c'è apparentemente nulla di anomalo: le Pandette sono così rappresentate a significare che il diritto comune è la base del giudicare. Secondo questa lettura in positivo, accolta negli studi sul tema, la Giustizia del cardinal Farnese regna senza bisogno di ricorrere al terrore e riesce a soggiogare i Vizi con il suo equilibrio sovrumano, tanto che bastano le esili catenelle a tenerli prigionieri. Ella trae forza dalla sua incorruttibilità, qualità espressa da numerosi attributi: oltre allo struzzo, la nudità del busto, l'elmo piumato composto dalla resistenza del ferro e dalla nobiltà dell'oro e, infine, le perle che ornano il collo e le orecchie della figura. Il nutrimento, invece, le viene dalla lunga tradizione giuridica, alla cui base sono le tavole mosaiche poste sulla sfera del Mondo a dimostrare la loro universalità. Quindi, vengono le Tavole di Romolo, il padre fondatore della legislazione romana, che trovano il loro compimento nel *Corpus iuris* giustiniano, per finire con le più recenti istituzioni canoniche adottate dalla Chiesa³⁰.

Certo è che questo dettaglio delle Pandette resta comunque ambiguo, sospeso com'è fra i diversi significati di fondamento e di sottomissione. Del resto, già Dürer aveva raffigurato *Iusticia* come un'ancella nell'atto di incoronare il potere nel *Trionfo di Massimiliano I* del 1518. Pertanto, può avere senso proporre una diversa ipotesi di lettura.

Quando Vasari realizza la sua *Allegoria* farnesiana, la giustizia è soprattutto quella criminale, ossia quella che si lascia temere. E, in pieno Cinquecento, in Italia come nel resto d'Europa, il penale, attraverso il

³⁰ Cfr. Grasso (2003). Altra lettura in positivo in De Girolami Cheney (2003), pp. 296, 301.

passaggio cruciale dal danno alla disobbedienza, era ormai diventato egemonico, all'apice del suo assorbimento nel potere politico. Sotto la spinta del processo pensato per i nemici della fede o del principe – gli eretici o i ribelli –, il delitto, dall'essere essenzialmente un danno subito dalla vittima, da riparare in vista di una soddisfazione conseguibile attraverso risarcimenti e negoziazioni – com'era nella giustizia comunitaria o negoziata medievale –, diventava un'infrazione; un attacco al potere e al suo ordine, da risarcire con la sola punizione ed espulsione del reo, al limite temperate dal perdono. La soddisfazione lasciava il posto alla pena, proprio perché l'atto punibile non colpiva una vittima particolare: non il corpo, i beni, l'onore o i diritti altrui, ma l'ordine. Con il 'reato politico' come paradigma processuale e la pena come suo irrinunciabile vettore, l'egemonico spostava il baricentro del penale dalla giustizia alla repressione, elevandosi ad apparato di quest'ultima. La giustizia penale restava nominalmente tale ma, in pratica, non aveva «più molto a che fare con la sua lontana progenitrice, quella che non aveva né spada, né benda, e faceva di se stessa una bilancia»³¹.

Come apparato repressivo eretto a conservazione dell'ordine, l'egemonico trovava il suo elemento di legittimazione nella legge, ossia nel comando impartito dal potere politico. Nel corso della sua non semplice egemonizzazione, il penale aveva infatti, se non favorito, quantomeno accompagnato e scandito la costruzione e il consolidamento delle nuove compagini territoriali di potere a dominanza statuale. Quelle che da noi le discipline accademiche continuano a chiamare 'antichi Stati italiani'³². Ora, la creatura statale aveva provocato una frattura importante negli assetti medievali di tipo universalistico e, per molte delle realtà italiane, comunale. Non era stato risparmiato neppure, complice anche la temerarie umanistica, il millenario edificio del diritto comune eretto nei laboratori sapienziali di glossatori e commentatori. Il farsi concreto dello stato, un farsi violento e segnato da significativi momenti di antagonismo e di

³¹ Cfr. Sbriccoli (2009), pp. 153-154; sul passaggio dal negoziato all'egemonico, Sbriccoli (2002).

³² Formula non scevra da ambiguità; cfr. Fubini (1994), p. 37; Verga (1998).

opposizione, aveva coinciso non soltanto con i fenomeni della concentrazione del potere e della territorializzazione, ma anche con una pronunciata degiuridicizzazione³³. Questa espressione, frequentata soprattutto dagli studiosi del pensiero politico, se intesa in senso forte, intercetta quella tendenza invalsa fin dagli ultimi decenni del Quattrocento a decidere le ‘cose di stato’ senza dover necessariamente tenere in debito conto le tradizionali regole, non soltanto della religione e della morale, ma anche del diritto. E lo stesso fare giustizia era fra quelle. La modernità segna il lento ma inesorabile passaggio dal medievale ordine naturale delle cose, religioso e etico-giuridico insieme³⁴, all’artificio violento e spregiudicato di una nuova entità, misteriosissima, che prima legittima e poi fa funzionare ingranaggi di potere sempre più sofisticati e pervasivi. È il preludio a quella guicciardiniana «ragione e uso degli stati» intesa non ancora esattamente alla maniera di Botero, ma come sospensione del diritto e della ragione giuridica nella fiscalità, negli affari interni e nelle relazioni esterne di guerra, diplomazia e pace: espressione, appunto, della crisi dell’ordine medievale risultante dall’inaudita violenza delle guerre e delle relazioni in Italia dopo il 1494³⁵. In tal caso, nella *Allegoria* vasariana si specchierebbero, come in tante rifrazioni, quei nessi tra un modo di concepire e, soprattutto, di fare giustizia criminale sempre più demandato a canoni autoritari, flessibili, extra-ordinari, e un modo dell’agire politico che, parimenti, faceva della deroga e dell’eccezione gli ultimi, estremi baluardi di legittimazione della violenza esercitata per la conservazione del potere. Forse è solo una coincidenza, ma quando al più tardi qualcuno si incaricherà di imprimere una fisionomia a questa arcana ragion di stato, lo farà recuperando diversi connotati iconografici tipici della giustizia, non ultimo il singolare dettaglio vasariano del «libro posposto col motto IVS», a indicare proprio «che talvolta si pospone la ragione civile»³⁶. Si

³³ Cfr. Descendre (2014a).

³⁴ Cfr. Grossi (1996).

³⁵ Cfr. Descendre (2014b).

³⁶ Ripa (1603), f. 504. Tra le sue fonti, Ripa si rifece agli *Hieroglyphica* di Valeriano e ad alcune invenzioni vasariane. Cfr. Mandowsky (1939). Su Vasari precursore di Ripa,

tratta di un profilo non ancora esplorato che meriterà in altra sede approfondire. Soprattutto se si considera quella precoce sensibilità verso temi, poi sviluppati nel corso del Seicento dalla letteratura sulla ragion di stato, che Vasari manifesterà in alcune delle decorazioni realizzate, tra il 1555 e il 1572, per celebrare il principato di Cosimo I nelle sale di Palazzo Vecchio³⁷.



Fig. 5 – C. Ripa, *Ragione di Stato*, *Iconologia* (1603), <https://limes.cfs.unipi.it/allegorieripa/ragione-di-stato-scheda/>

Alla degiuridicizzazione, tuttavia, si può guardare anche in senso più ampio, ed è quello che per il momento preme qui sottolineare, come crisi del diritto comune e dell'idea di giustizia a quello ancorata. Tutti temi che animavano il dibattito intellettuale, con dialettiche anche vivaci, un po' ovunque in Italia ma soprattutto, già sul finire del Quattrocento, in quella Firenze³⁸ dalla quale il giovane Vasari era fuggito, in preda a una profonda crisi religiosa e politica, subito dopo l'assassinio del duca Alessandro de' Medici nel 1537. Da lì, dopo una breve ma intensa parentesi

proprio con l'*Allegoria Farnese*, insiste molto De Girolami Cheney (2003), in particolare p. 301.

³⁷ Cfr. Kroke (2012).

³⁸ Cfr. Cozzi (1982).

presso l'eremo di Camaldoli, ebbe lunghi soggiorni a Roma prima di stabilirvisi proprio presso il cardinale Alessandro Farnese, ostile ai Medici, e dove entrò in contatto non soltanto con diversi fuoriusciti fiorentini ma anche con le idee degli storici Machiavelli, Guicciardini e Giannotti. Su questa storiografia e sul suo linguaggio, non ultima una interessante mutazione della *licenzia* come funzione liberatoria e derogatoria rispetto alla regola e agli ordini, l'artista aretino modellò le sue *Vite*, iniziate a comporre in ambiente farnesiano³⁹. Critico verso le corti, molto più di quanto comunemente si pensi, c'è da chiedersi se Vasari possa aver edulcorato una realtà che, nei fatti, si annunciava assai distante dalla raffinata gamma cromatica della *Allegoria*, con i suoi colori pastosi, tra l'indaco rosaceo e perlaceo, e i riflessi chiaroscurali di metallica robustezza. Lo stesso Paolo Giovio, in una lettera indirizzata al cardinal Farnese, commenta entusiasta il disegno preparatorio di Vasari, scrivendo che «ruffianandolo poi con la iucundità de' finissimi colori, antivedo che sarà tavola di famosa luce, perché ho notato la blandatura de' colori a San Michele in Bosco, qual è di floridissima maniera di recessi e ombre»⁴⁰. Né bisogna trascurare la sede a cui il dipinto era destinato. La Cancelleria Apostolica, infatti, era l'ufficio dove venivano preparati e spediti molti dei documenti politici pontifici, tra cui bolle, privilegi e quei benefici ecclesiastici cui l'artista avrebbe aspirato durante i primi tempi romani. Era, quindi, un organo dello stato pontificio al quale si addiceva la celebrazione di una giustizia virtuosa, forte della sua grazia e della sua equità, aliena da toni eccessivamente crudi e intimidatori.

Ora, come già detto, Vasari, per la sua *Allegoria*, si è rifatto al modello del trionfo della virtù sui vizi che le sono opposti. Ma l'artista aretino doveva aver presente anche un altro dei più noti temi allegorici in voga nella pittura italiana del Cinquecento: il trionfo dell'Ingiustizia. Sotto questo profilo, la trionfalistica visione della Giustizia farnesiana va letta in controtuce rispetto al clima dubitativo e drammatico, lo stesso che tormentava il giovane Vasari in fuga da Firenze, insito, ad esempio, nella

³⁹ Cfr. Mattioda (2007).

⁴⁰ Giovio (1956), p. 303.

Calunnia dipinta da Sandro Botticelli tra il 1491 e il 1495, oggi esposta alla Galleria degli Uffizi (fig. 6).



Fig. 6 – S. Botticelli, *Allegoria della Calunnia*, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1496-1497, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900285580>

In anni particolarmente difficili per Firenze e per le sorti dell'Italia intera, segnati non soltanto dalle prediche del Savonarola ma anche da diverse iniziative di riforma delle istituzioni e della giustizia, un Botticelli anche lui afflitto da una profonda crisi interiore rivisitava l'opera realizzata dal pittore ellenico Apelle in risposta a un'accusa calunniosa di aver cospirato contro Tolomeo. Assiso su un trono, re Mida, riconoscibile dalle orecchie asinine, veste i panni del cattivo giudice, consigliato da Ignoranza e Sospetto. Il Livore, l'uomo con il cappuccio marrone e coperto di stracci, accompagnato dalla Calunnia, donna molto bella che si fa accocciare i capelli da Insidia e Frode, introduce al cospetto del sovrano, trascinandolo per terra, il Calunniato, impotente, mentre nell'altra mano tiene una fiaccola che non fa luce, simbolo della falsa conoscenza. La vecchia vestita di nero sulla sinistra è il Rimorso, che sopraggiunge quando

ormai è troppo tardi. Spoglia, franca e leale, senza alcun filtro né abbellimento, nuda, ecco infine l'ultima figura, l'antitesi della Calunnia: la Verità. Con lo sguardo rivolto al cielo, la Verità indica la sede naturale dell'unica vera Giustizia, molto diversa da quella dispensata dagli uomini sulla Terra. Vasari conosceva e apprezzava questo dipinto, tanto da farvi cenno nella biografia di Botticelli inserita fra le sue *Vite*⁴¹.

Così, il fascio di ambiguità che sembra avvolgere la *Allegoria* Farnese ne esce ancor più denso e fitto. Infatti, se l'artista avesse realmente voluto attribuire alle Pandette il senso, comunicato per lettera al committente, di fondamento di Astrea, allora avrebbe avuto più senso rappresentarle non sotto il piede della personificazione. O quantomeno aperte, proprio come aveva già fatto in precedenza per l'allestimento scenico della *Talanta* di Pietro Aretino. Ma non sta forse qui, nell'ambiguità, uno dei caratteri inquieti e sfuggenti, assieme con l'asimmetria e la revoca dei limiti dell'armonia e della gerarchia, di quella «maniera moderna» di cui lo stesso Vasari fu, insieme, teorico e interprete visivo? Stretto tra la disintegrazione della sintesi medievale e il poderoso confluire di istanze del Rinascimento, l'artista del pieno Cinquecento legge con i propri mezzi espressivi il senso dell'inconsistenza e della fluidità delle cose, nonché la coscienza di un presente degradato e abominevole.

Non sappiamo, fra l'altro, se il dipinto abbia o meno soddisfatto le aspettative del cardinale. Vero è che il lavoro non fu ben pagato. Il prezzo di duecento scudi per una tavola a olio di quelle dimensioni, con quel numero di figure e di oggetti rappresentati minuziosamente, non era affatto un buon prezzo. Secondo gli storici dell'arte, ce ne possiamo rendere conto se lo confrontiamo con la valutazione di trecento scudi che Pontormo, Giovanni Antonio Sogliani e Ridolfo Ghirlandaio fecero dell'*Immacolata Concezione* dipinta dallo stesso Vasari tre anni prima per

⁴¹ Vasari (1568): «Della medesima grandezza che è la detta tavola de' Magi, n'ha una di mano del medesimo Messer Fabio Segni, gentiluomo fiorentino, nella quale è dipinta la calunnia d'Apelle, bella quanto possa essere. Sotto la quale tavola, la quale egli stesso donò ad Antonio Segni suo amicissimo, si leggono oggi questi versi di detto Messer Fabio: Indicio quemquam ne falso laedere tentent terrarum reges parva tabella monet. Huic similem Aegypti regi donavit Apelles: rex fuit, et dignes munere, munus eo».

Bindo Altoviti. La tavola era a olio, aveva dimensioni quasi analoghe e Bindo la pagò a Vasari duecentocinquanta scudi, mostrandosi più generoso del cardinal Farnese, che pure era considerato fra i più ricchi prelati di Roma⁴². Eppure, Paolo Giovio, nella già citata lettera che accompagnava il disegno preparatorio della tavola, aveva garantito all'artista che il Farnese sarebbe stato «non men liberale ch'el Cardinale de' Medici, e più saldo fautore delle bon'arti». Vasari era stato, infatti, un giovane protetto del cardinale Ippolito de' Medici, morto avvelenato forse su ordine del duca Alessandro, e al quale Alessandro Farnese subentrava nell'ufficio di vicescancelliere. Forse, qualcosa che ignoriamo non andò secondo le aspettative.

Pertanto, non è da escludere che, specialmente con quella maniera di rappresentare le Pandette, Vasari abbia voluto comunicare, fra le righe, un messaggio alternativo, quasi 'subliminale'. E mettere, così, in guardia lo spettatore sulla reale condizione in cui la scienza giuridica e la giustizia, in specie criminale, versavano nell'Italia di quegli anni.

Ben lontana dalla «iucundità de' finissimi colori» della *Allegoria* vasariana, la giustizia criminale praticata nelle aule dei Grandi Tribunali italiani ed europei del Cinquecento si mostra, piuttosto, nei toni macabri del *Trionfo della Morte* di Pieter Bruegel, ovvero nei toni truci e raccapriccianti del *Giudizio di Cambise* di Gerard David. Resta drammaticamente impressa nei chiaroscuri delle stampe della *Iustitia* dello stesso Bruegel, del *Theatrum crudelitatem haereticorum nostri temporis* di Richard Verstegan fino alle due serie di acqueforti su *Le miserie e le disgrazie della guerra* ideate e incise da Jacques Callot. Si annuncia in terrificanti rituali coercitivi ovvero nei disegni stilizzati delle forche apposti sulle carte geografiche come segni di dominio, di confine fra giurisdizioni, come macabri segni di spartizioni territoriali. È lo scenario desolato e desolante, carico di terribilità repressiva, visto dai giuristi che, agli inizi del Cinquecento, si trovano a tenere, per la prima volta, lezioni negli Studi universitari sul *ius criminale*, quando posano lo sguardo fuori dalle finestre dei loro studioli. Consapevoli che quel loro diritto, esito del quattrocentesco passaggio dal danno

⁴² Cfr. Grasso (2003), p. 63.

alla disobbedienza, nasceva sì per differenziazione dal *ius civile* ma, al tempo stesso, con il bisogno urgente, tutto moderno, di raggiungere presto un compromesso tra la grande tradizione giuridica medievale e una realtà che però quella tradizione non era più in grado di esprimere fino in fondo. Ippolito Marsili era tra questi giuristi.

Il 7 febbraio 1520, chiudendo «nello studio di questa mia madre terra Bologna» la sua *Repetitio de fideiussoribus*, Marsili confessa ai suoi studenti «di essere afflitto e pressato da un dolore indicibile», perché la sua opera e quella di altri⁴³ vede la luce in questo tempo nel quale «tutto è stato alterato e la giustizia non regna né vige». Non c'è posto per le leggi, per il diritto, per i giuristi, perché «vige soltanto in luogo della ragione la volontà; una volontà cieca e certamente arbitraria si è surrogata al diritto e alla ragione». Il male sta nei giudici. «Molti sono i giudicanti, o coloro che ne fanno le veci, ai quali è permesso un arbitrio eccessivo». Marsili punta il dito contro l'arbitrio abusato dai giudici⁴⁴ quando afferma che «è lecito ciò che a loro piace e direttamente dalla loro mente violenta pronunciano sentenze contro il diritto, la giustizia, l'equità e i buoni costumi». Ignoranti e insolenti, non sembrano temere nulla. E «nelle cause criminali, soprattutto quelle dove si decide della vita o della morte degli uomini» si danno alle peggiori nefandezze: «infatti gli uomini sono arrestati indebitamente e ingiustamente, senza osservare alcuna legge civile o municipale o ordine giuridico alcuno, ma sollevato il velo, sembra opportuno e trova affermazione ciò che la loro mente violenta e la loro cieca volontà partoriscono». Uomini messi a morte nel cuore della notte, il cui sangue «chiede ai viventi giustizia e vendetta contro tali iniqui, ingiusti e scelleratissimi giudici e contro i loro superiori che consentono loro di operare così». E chi non paga con la vita, paga con il patrimonio. Tant'è, conclude Marsili, «dal momento che altro non c'è in luogo del diritto, degli statuti e della giustizia, riposare giureconsulti, riposare padri, fratelli e figli da un continuo studio». I genitori richiamino i figli che stanno stu-

⁴³ Meriterebbe tracciare un parallelo di raffronto con la conclusione, tutta dedicata alla *Iustitia*, della *Praxis rerum criminalium* (1554) di Joos Damhouder, con tanto di icona.

⁴⁴ Cfr. Sbriccoli (2004), p. 250, in particolare nt. 49.

diando, gli stampatori smettano di produrre libri e poiché «così piace ai superiori, perisca la dottrina, sia in tutto bandita la scienza canonistica e civile, siano perseguiti con odio i costumi e le norme del vivere civile»⁴⁵.

È proprio l'immagine vasariana delle Pandette soggiogate e sferzate da una giustizia fortemente condizionata dagli stati e dai loro giudici. Né l'appello, per così dire, alla 'rovescia' di Marsili restò inascoltato. Si attesta, infatti, un'incapacità, più o meno diretta, del giurista criminalista del Cinquecento a saper contrastare, in area italiana, con la propria perizia, gli abusi praticati, anzi incoraggiati e promossi dai governanti, quei «superiores» cui accenna lo stesso Marsili. Abusi che restano consegnati all'arbitrio smisurato dei giudici, protagonisti indiscussi del nuovo modo di fare giustizia o, forse, sarebbe più corretto dire, repressione: non la «giustizia naturale, universale, nobile e filosofica», quindi la virtù, ma «una giustizia artificiale, particolare, politica, fatta e rapportata al bisogno e alla necessità dei governi e degli stati»⁴⁶. Se non nella realtà dei fatti, da un punto di vista teorico avrebbero potuto essere messe in discussione le prassi criminali *ex officio* come gestite ad *arbitrium* dai giudici. Prassi che, da Gandino a Claro, quasi tutti i giuristi, con rassegnato realismo, dichiaravano ormai invalse e dominanti, ma che nessuno, in area italiana, si era impegnato a criticare veramente⁴⁷.

Invano andava denunciando, più o meno in contemporanea a Marsili, questo 'cortocircuito' un non giurista ma comunque molto attento alla cultura giuridica come Niccolò Machiavelli: un personaggio troppo a lungo e immeritadamente relegato dalla storiografia al ruolo di empio soste-

⁴⁵ Marsili (1538), ff. 61rv, n. 385, *Remota iustitia nihil aliud sunt regna magna latrocinia*. Curiosamente, la moderna giustizia deplorata da Marsili adorerà iconograficamente la parte centrale del frontespizio di una sua *practica criminalis*, nota come *Averolda* perché dedicata al vescovo Altobello Averoldi.

⁴⁶ Naudè (1992), p. 276.

⁴⁷ Cfr. Sbriccoli (2004), p. 252, in particolare nt. 54. Lo avevano fatto, in Francia, Jean Constantin, Charles Du Moulin e Pierre Ayrault, criticando il processo nato con l'*Ordonnance* di Francesco I, opera del cancelliere Poyet, dettata a Villers-Cotterêts nel 1539. L'arbitrio abusato dai nuovi giudici aveva ormai poco o nulla a che vedere con il rigoroso *arbitrium* di diritto comune, sul quale resta fondamentale Meccarelli (1998).

nitore del ‘volto diabolico del potere’⁴⁸. Un personaggio le cui idee, come già detto, non erano per nulla estranee a Vasari. La testimonianza più significativa è data da un discorso d’occasione risalente agli anni 1519-1520, noto come *Allocuzione ad un Magistrato*⁴⁹. Machiavelli si rifà alle *Georgiche* di Virgilio e alle *Metamorfosi* di Ovidio, da cui ricava il mito umanistico di Astrea, proprio la Giustizia personificata da Vasari nella sua *Allegoria*. Il testo si conclude con una perorazione in cui il Gonfaloniere, la massima autorità della repubblica fiorentina, invita i magistrati a giudicare, e quindi governare, senza concessioni. Solo se agiranno in questo modo, la Giustizia, quella vera, farà ritorno fra gli uomini⁵⁰. Ma anche questo sarà soltanto un altro ‘folle volo’ del Segretario fiorentino. Come la sua memoria e la sua opera saranno consegnate all’oblio infamante dell’Indice, o comunque manipolate e fraintese nelle dispute tra machiavellisti e antimachiavellisti, così la giustizia criminale in Italia sconterà, per un verso, il pesante fardello di un egemonico degenerato nell’arbitrio incorreggibile dei giudici e sfiancato da altrettanto abusate pratiche negoziali e, per l’altro, si farà vettore di quella unità dogmatica italiana perseguita, con l’aggreddire pensieri e parole, dalla moderna Congregazione della Santa Inquisizione dell’eretica pravità istituita, appena un anno prima l’opera di Vasari, nel 1542, proprio da papa Paolo III Farnese⁵¹. La Giustizia, più che tenere incatenati ai fianchi i Vizi che le si

⁴⁸ A cominciare da Meinecke (1977).

⁴⁹ Cfr. Marchand (1974).

⁵⁰ Il manoscritto è in Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechiano, cl. VIII, 145bis, cc. 211-214. In particolare: «Dovete pertanto, prestantissimi cittadini, e voi altri che siete preposti a giudicare, chiudervi gli occhi, turarvi le orecchie, legarvi le mani quando voi abbiate a veder nel giudizio amici o parenti, o a sentir preghi o persuasioni non ragionevoli; o a ricever cosa alcuna che vi corrompa l’animo, e vi devii dalle pie e giuste operazioni». Sul rapporto tra Machiavelli e i criminalisti, cfr. Ruggiero (2013).

⁵¹ Cfr. Mereu (1979). In Prospero (2008), p. 141, la Giustizia Farnese di Vasari viene associata alle rappresentazioni pubbliche del potere papale, capaci di coniugare la celebrazione delle glorie del pontefice a messaggi minacciosi. Tra questi, proprio l’idea di una giustizia ormai «subalterna al potere». Il clima controriformista arriverà, persino, a ribattezzare l’opera dell’artista aretino come una «Chiesa trionfante», che «corona la Verità presentata dal Tempo» e che «sotto li piedi ha il soglio con 7 figure che

oppongono, rimarrà avviluppata in un circolo vizioso di Corruzione, Crudeltà, Ignoranza e Maldicenza dei suoi amministratori terreni. E la voce elevata dai, pochi, giuristi non 'funzionari', resterà flebile e inascoltata. Forse è anche per questo che in Italia l'attributo iconografico della benda non ha riscosso lo stesso successo che nel nord Europa⁵².

Ci si può chiedere, in conclusione, se Vasari, quando fece definitivamente ritorno a Firenze nel 1554 al servizio di Cosimo I, dedicatario delle *Vite*, avesse visto nel duca il principe nuovo inviato dalla provvidenza a preparare il ritorno di Astrea sulla terra⁵³. E chissà che a convincerlo finalmente a lasciare Roma dopo mille tentennamenti, oltre alla definitiva sconfitta dei fuoriusciti guidati da Piero Strozzi a Marciano, non fosse stata anche quella formidabile impresa di tipo giuridico realizzata nel 1553 proprio su impulso di Cosimo: la pubblicazione delle Pandette. Attraverso l'elegante edizione, filologicamente curata e affidata alla perizia tipografica di Lorenzo Torrentino, lo stesso stampatore di una delle edizioni delle *Vite*, basata sul più antico e prezioso manoscritto tramandato nella versione della *littera Florentina* e non della Vulgata bolognese, Cosimo I, unitamente alla motivazione delle decisioni della Rota, il Grande Tribunale del 1502 prudentemente conservato, reagiva alla conclamata crisi del diritto comune e muoveva i primi passi verso quel diritto patrio toscano, come quello che sarebbe poi stato ripreso nella Toscana riforma-

riappresentano Vitii». O almeno ciò è quanto risulta dall'inventario della Collezione Farnese del 1644. Cfr. sul punto Pierguidi (2010).

⁵² A cominciare dalla Germania della *Constitutio Criminalis Carolina* (1532), manifesto, secondo Sbriccoli, dell'egemonico maturo. Secondo Prospero (2008), la dea bendata di Renazzi sarebbe «la prima (e forse unica) attestazione di una giustizia bendata in Italia». Si allude al frontespizio dell'edizione del 1794 dell'opera *Elementa juris criminalis* di Filippo Maria Renazzi, importante esponente della dottrina penalistica italiana del Settecento. La sua allegoria della Giustizia bendata brandisce una bilancia dove in un piatto è adagiato un ramoscello d'ulivo, più pesante del masso adagiato nell'altro; calpesta con un piede la spada; in grembo ha un grande libro della legge; l'adagio che l'accompagna recita che la pena non può essere più grande della colpa.

⁵³ Cfr. Fasano Guarini (2008). Cosimo I faticò non poco a imporre il proprio controllo diretto sull'arbitrio della più potente magistratura criminale dello stato fiorentino, eredità della repubblica, degli Otto di Guardia e Balìa, con esiti, alla fine, incerti e problematici.

trice del Settecento⁵⁴. La formidabile operazione fu compiuta, insieme col figlio Francesco, da un personaggio che Vasari non ha mancato di ritrarre in una delle Sale di Palazzo Vecchio, precisamente nella camera di Cosimo I, nel terzo tondo accanto al duca e all'arcivescovo di Pisa Noferi Bartolini: il giurista e consigliere ducale Lelio Torelli da Fano.

Suggerzioni a parte, non sorprenderà a quest'altezza intercettare in Pierio Valeriano, forse la principale fonte d'ispirazione per la vasariana *Allegoria della Giustizia*, l'autore, oltre che degli *Hieroglyphica*, di un'opera quasi sconosciuta. Si tratta di un manoscritto, conservato presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro, dal titolo *Pandectarum liber primus* ovvero *Epistulae Pandectales*, contenente quarantaquattro lettere latine indirizzate ad altrettanti personaggi illustri del tempo, alcuni dei quali giuristi. Già notaio a Belluno e protonotario a Roma, Valeriano studiò il manoscritto fiorentino delle Pandette, che poté consultare grazie all'interessamento del Gonfaloniere di Giustizia Giovanni Corsi fra il 1523 e il 1527 quando, all'indomani del sacco di Roma dovette lasciare Firenze dove lavorava come precettore dei nipoti di papa Leone X, Ippolito e Alessandro de' Medici⁵⁵. E sempre sulla *littera Florentina* compirono ricerche almeno altri due personaggi conosciuti e frequentati da Vasari: il giurista Andrea

⁵⁴ Cfr. Ascheri (1985). Sulla *littera Florentina*, cfr. Spagnesi (1983); Baldi (2010). Per una sintetica ma efficace messa a punto della vicenda delle Pandette, in particolare dell'area tosco-emiliano come «territorio effettivamente interessato dalle vicende relative alla riemersione dei testi giustiniane», cfr. Pace Gravina (1992).

⁵⁵ Sulle *Epistulae Pandectales* di Valeriano, si vedano, dentro un panorama non certo largo di studi, Alpago-Novello (1926), pp. 88-92; De Francisci (1941); Caprioli (1983). A giudicare dall'intitolazione del manoscritto oliveriano, è probabile che il progetto iniziale dell'opera abbracciasse più di un libro. Il lavoro si arresta al libro 26, precisamente al titolo D. 26.7 *de administratione et periculo tutorum*. Ma può anche darsi che gli studi filologico-giuridici di Valeriano non siano andati oltre il primo tomo delle Pandette fiorentine comprendente i primi 29 libri. Per la stesura delle lettere, l'erudito prende spunto da vicende che normalmente lo legano ai vari corrispondenti per richiamare ed emendare taluni passi di dubbia lettura nelle edizioni a stampa delle Pandette basate sui manoscritti della Vulgata. Non mancano, fra l'altro, critiche anche mordaci rivolte ad Accursio, «more suo ineptit». Per queste sue *castigationes et emendationes*, Valeriano poté contare sui propri appunti tratti dalla lettura diretta del manoscritto fiorentino, nonché sulla trascrizione di Poliziano e su un antico manoscritto, che definisce «pervetustus».

Alciato e il priore degli Innocenti Vincenzo Borghini⁵⁶.

Consultare il manoscritto delle Pandette non era affar semplice. Bisognava essere autorizzati dalle alte magistrature fiorentine. Allo stato non è dimostrabile che un simile privilegio fosse stato accordato a Vasari. Ciò nonostante, l'artista aretino poté conoscere visivamente il testo attraverso Valeriano e gli altri conoscenti o amici che frequentarono filologicamente il manoscritto. L'immagine delle Pandette pensata per il cardinal Farnese non si discosta poi molto dall'originale aspetto esteriore che il *Codex Florentinus* assunse intorno al 1445⁵⁷ e rimasto inalterato ancora allo sguardo di un osservatore settecentesco, il medico e letterato Giovanni Cinelli Calvoli: «due volumi di cartapeccora in forma anzi quadrata ... amendue coperti di velluto chermisino». In uno, nel mezzo ad altri simboli della repubblica fiorentina, «un Moisè, ch'ha ricevuto la legge smaltato si vede». Nell'altro, «è il ritratto di Giustiniano a seder sopra regio trono con la Giustizia al fianco, ed una vecchia gli domanda giustizia»⁵⁸. Tutto, o quasi, corrisponde. Se non fosse per la scelta di dipingere uno dei due volumi di velluto verde anziché di rosso cremisi come l'altro. Un'altra uscita «delle invenzioni ordinarie» del nostro?

Bibliografia

Alpago-Novello, Luigi (1926), *Spigolature vaticane di argomento bellunese*, in «Archivio veneto-tridentino», 9, pp. 69-96

Angelini, Alessandro (1998), *I Marrini e gli inizi di Michele Angelo senese*, in «Prospettiva», 91/92, pp. 127-138

⁵⁶ Con il giurista e ideatore del nuovo genere degli emblemi Andrea Alciato, Vasari intratteneva una stretta amicizia. Nel 1539 gli chiese un consiglio per l'iscrizione latina da apporre alle sue pitture del refettorio di S. Michele in Bosco a Bologna. Inoltre, nella biografia del Torrigiano inserita nelle *Vite*, cita un suo emblema: cfr. Vasari (1568), parte III, vol. I, p. 52. Sul rapporto invece con Borghini, cfr. Kliemann (1981), pp. 152-153. Alle Pandette, Borghini accenna in una sua inedita opera giovanile dialogica, il *De Romanis familiis*, conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (ms. II, X, 139), in particolare alle cc. 37 e 47.

⁵⁷ Archivio di Stato di Firenze, Carte di Corredo, 65, cc. 45rv.

⁵⁸ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechiano, IX. 66, cc. 150rv.

- Ascheri, Mario (1985), *Repubblica, principato e crisi del diritto comune. Dalla motivazione della sentenza all'edizione delle pandette*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», VI, pp. 114-140
- Baldi, Davide (2010), *Il Codex Florentinus del Digesto e il "Fondo Pandette" della Biblioteca Laurenziana (con un'appendice di documenti inediti)*, in «Segno e testo», 8, pp. 99-186
- Bertelli, Sergio (2002), *Il re, la vergine, la sposa. Eros, maternità e potere nella cultura figurativa europea*, Roma, Donzelli
- Campanale, Anna Maria (2019), *Le arti figurative e la rappresentazione della dimensione giuridica*, in Roselli, Orlando (a cura di), *Le arti e la dimensione giuridica*, Bologna, Il Mulino, pp. 173-201
- Canetti, Elias (2016), *Massa e Potere*, Milano, Adelphi
- Caprioli, Severino (1983), *Satura lanx. 20. Approssimazioni al Valeriano*, in «Rivista di Storia del diritto italiano», LVI, pp. 5-30
- Cecchi, Alessandro (1976), *Qualche contributo al corpus grafico del Vasari e del suo ambiente*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Firenze, Olschki, pp. 143-145
- Conticelli, Valentina (2008), *Medusa: significato e mito alla corte dei Medici*, in Conticelli, Valentina (a cura di), *Medusa, l'antico e i Medici*, Catalogo della mostra allestita presso le Reali Poste degli Uffizi (16 dicembre 2008-31 gennaio 2009), Firenze, Polistampa, pp. 27-47
- Cornini, Guido (2020), *Il maestro e la bottega. Gli affreschi nella Sala di Costantino alla luce dell'ultimo restauro*, in Faietti, Marzia, Matteo Lafranconi, con Francesco P. Di Teodoro, Vincenzo Farinella (a cura di), *Raffaello 1520-1483*, Milano-Roma-Firenze, Skira Scuderie del Quirinale – Le Gallerie degli Uffizi, pp. 269-281
- Cozzi, Gaetano (1982), *La giustizia e la politica agli albori dell'età moderna*, in Cozzi, Gaetano (a cura di), *Repubblica di Venezia e Stati italiani. Politica e giustizia dal secolo XVI al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, pp. 3-80
- De Francisci, Pietro (1941), *Le Epistulae Pandectales di Pierio Valeriano*, in «Rendiconti della classe di scienze morali e storiche», 9, pp. 399-406
- De Girolami Cheney, Liana (2003), *Giorgio Vasari's Astraea: A Symbol of Justice*, in «Visual Resources», 19, 4, pp. 283-305

- Descendre, Romain (2014a), *L'État, le droit, le territoire: domination territoriale et crise du modèle juridique dans la pensée politique italienne du XVI siècle*, in «Giornale critico della filosofia italiana», XCIII, 1, pp. 11-25
- Descendre, Romain (2014b), *Ragion di Stato*, in Gennaro Sasso, Giorgio Inglese (a cura di), *Enciclopedia Machiavelliana*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, pp. 382-384
- Fasano Guarini, Elena (2008), *L'Italia moderna e la Toscana dei Principi. Discussioni e ricerche storiche*, Firenze, Le Monnier
- Frey, Karl (1923), *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, vol. I, München, George Müller
- Fubini, Riccardo (1994), *Italia quattrocentesca. Politica e diplomazia nell'età di Lorenzo il Magnifico*, Milano, Franco Angeli
- Giovio, Paolo (1956), *Lettere*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, vol. I, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato
- Grasso, Monica (2003), *L'Allegoria della Giustizia dipinta da Giorgio Vasari per il Cardinale Alessandro Farnese*, in Economopoulos, Harula (a cura di), *I Cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e Mecenate*, vol. II, Roma, Associazione culturale Shakespeare and Company, pp. 55-67
- Grossi, Paolo (1996), *L'ordine giuridico medievale*, Roma-Bari, Laterza
- Kliemann, Julian (1981), *Allegoria della Giustizia*, in AA.VV. (a cura di), *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, Firenze, Edam, pp. 88-90
- Kroke, Antonella Fenech (2012), *Cosimo I de' Medici et l'idéalisation du prince par la littérature et les arts*, in Morel, Philippe (dir.), *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, Tours, Presses Universitaires de Rennes, pp. 219-253
- Mandowsky, Erna (1939), *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, in «La Bibliofilia», XLI, pp. 7-27, 111-124, 204-235, 279-327
- Mannori, Luca (1994), *Il sovrano tutore. Pluralismo istituzionale e accentramento amministrativo nel principato dei Medici (secc. XVI-XVIII)*, Milano, Giuffrè

- Marchand, Jean-Jacques (1976), *Una protestatio de iustitia del Machiavelli: l'Allocuzione ad un magistrato*, in «la Bibliofilia», 76, pp. 209-221
- Marsili, Ippolito (1538), *Repetitio de fideiussoribus*, Lugduni, presso Jacopo Giunti
- Mattioda, Enrico (2007), *Giorgio Vasari tra Roma e Firenze*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXIV, pp. 481-522
- McClintock, Aglaia (2018), *L'allegoria della Giustizia sul frontespizio dei Delitti e delle pene*, in «Quaderni di Storia», 88, pp. 205-236
- Meccarelli, Massimo (1998), *Arbitrium. Un aspetto sistematico degli ordinamenti giuridici in età di diritto comune*, Milano, Giuffrè
- Meinecke, Friedrich (1977), *L'idea della Ragion di Stato nella storia moderna*, trad. it. Dino Scolari, Firenze, Sansoni
- Mereu, Italo (1979), *Storia dell'intolleranza in Europa. Sospettare e punire*, Milano, Mondadori
- Naudé, Gabriel (1992), *Considerazioni politiche sui colpi di stato*, a cura di Alessandro Piazzzi, Milano, Giuffrè
- Pace Gravina, Giacomo (1992), “*Iterum homines querebant de legibus*”. *Una nota sulla riemersione dei ‘Digesta’ nel Medioevo*, in «Rivista internazionale di diritto comune», 3, pp. 221-229
- Pegazzano, Donatella (2004), *Un banchiere e le arti*, in Chong, Alan, Donatella Pegazzano, Dimitros Zikos (a cura di), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Milano, Electa, pp. 58-91
- Pierguidi, Stefano (2007), *Sulla fortuna della Giustizia e della Pazienza di Vasari*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 51, pp. 576-592
- Pierguidi, Stefano (2010), *Pordenone, Vasari e le repliche della Loggia di Psiche in Palazzo Farnese: un ciclo di soggetto sacro per il cardinale Odoardo (1616-20 circa)*, in «Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», 122, pp. 339-345
- Prosperi, Adriano (2008), *Giustizia bendata. Percorsi storici di un'immagine*, Torino, Einaudi

- Quaglioni, Diego (2011), *Machiavelli e la lingua della giurisprudenza. Una letteratura della crisi*, Bologna, Il Mulino
- Ricchieri, Ludovico, detto Celio Rodigino (1516), *Antiquarium lectionum libri XVI*, in Savarese, Gennaro, Andrea Gareffi (1980), *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni
- Ripa, Cesare (1603), *Iconologia, ovvero Descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, et di propria inventione, trovate, et dichiarate da Cesare Ripa perugino, di nuovo rivista, et dal medesimo ampliata di 400 e più immagini et figure d'intaglio adornata*, Roma, appresso Lepido Faeij
- Ruggiero, Raffaele (2013), *Machiavelli e i penalisti*, in «Intersezioni», 1, pp. 5-24
- Sbriccoli, Mario (2002), *Giustizia criminale*, in Fioravanti, Maurizio (a cura di), *Lo Stato moderno in Europa. Istituzioni e diritto*, Roma-Bari, Laterza, pp. 163-205, anche in Sbriccoli, Mario, *Storia del diritto penale e della giustizia. Scritti editi e inediti (1972-2007)*, tomo I, Milano, Giuffrè, 2009, pp. 3-44
- Sbriccoli, Mario (2003), *La benda della Giustizia. Iconografia, diritto e leggi penali dal medioevo all'età moderna*, in Sbriccoli, Mario, Pietro Costa, Maurizio Fioravanti et al. (a cura di), *Ordo iuris. Storia e forme dell'esperienza giuridica*, Milano, Giuffrè, pp. 41-95, anche in Sbriccoli, Mario, *Storia del diritto penale e della giustizia. Scritti editi e inediti (1972-2007)*, tomo I, Milano, Giuffrè, 2009, pp. 155-208
- Sbriccoli, Mario (2004), «*Lex delictum facit*». *Tiberio Deciani e la criminalistica italiana nella fase cinquecentesca del penale egemonico*, in Cavina, Marco (a cura di), *Tiberio Deciani (1509-1582). Alle origini del pensiero giuridico moderno*, Atti del Convegno (Udine, 12-13 aprile 2002), Udine, Forum, pp. 91-119, anche in Sbriccoli, Mario, *Storia del diritto penale e della giustizia. Scritti editi e inediti (1972-2007)*, tomo I, Milano, Giuffrè, 2009, pp. 225-260
- Sbriccoli, Mario (2009), *L'inquisizione come apparato giuridico nella storia della giustizia criminale*, in Sbriccoli, Mario, *Storia del diritto penale e della giustizia. Scritti editi e inediti (1972-2007)*, tomo I, Milano, Giuffrè, pp. 131-154

- Spagnesi, Enrico (1983), *Le Pandette di Giustiniano. Storia e fortuna della 'littera Florentina'*, Firenze, Olschki
- Stolleis, Michael (2008), *Storia del diritto pubblico in Germania. I. Pubblicistica dell'impero e scienza di polizia (1600-1800)*, Milano, Giuffrè
- Valeriano (1575), *Hieroglyphica, sive De sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis commentarij Ioannis Pierij Valeriani Bolzanij Bellunensis*, Basileae, per Thomam Guarinum
- Vasari, Giorgio (1568), *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, per i tipi Giunti
- Vasari, Giorgio (1588), *Ragionamenti del Signor Cavaliere Giorgio Vasari pittore e architetto aretino sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di Loro Altezze Serenissime con lo Illustriss. ed Eccellentiss. Signore D. Francesco Medici allora Principe di Firenze*, Firenze, presso Filippo Giunti
- Vasari, Giorgio (1823), *Opere di Giorgio Vasari*, vol. VI, Firenze, presso S. Audin e c.
- Vasari, Giorgio (1938), *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, a cura di Alessandro Del Vita, Arezzo, Tipografia Zelli e c.
- Ventura, Franco (1964), *L'immagine della giustizia*, in «Rivista storica italiana», 76, pp. 704-719
- Verga, Marcello (1998), *Gli antichi Stati italiani*, in *Storia moderna. Manuali di storia*, Roma, Donzelli, pp. 351-371
- Yates, Francis (1975), *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi

Percorsi / Itineraries:
Forme di resistenza /
Forms of Resistance

Thomas Wolfe's *I Have a Thing to Tell You*:
Narrative Discourse, Metaphoric Transference
and German National Socialism

Patrick Anthony Cavaliere

SUMMARY: 1. Preface. – 2. Wolfe Arrives in Berlin. – 3. National Socialist Rhetoric and Spectacle at Face Value. – 4. Antisemitism and the Racial Laws. – 5. The Sacralization of Politics in Nazi Germany. – 6. The Little Man and the Coins. – 7. Conclusion: If Men Could Somehow Cease to be Afraid of Truth.

1. *Preface*

When *I Have a Thing to Tell You* was published in serialized form by *The New Republic* in March 1937, Heinz Ledig-Rowohlt, Thomas Wolfe's friend and editor with the German publisher Rowohlt Verlag «feared the worst»¹. The title of the story was the exact phrase with which he had

¹Thomas Wolfe (1900-1938) was one of the most important American authors of the twentieth century, a writer who enjoyed during his lifetime a literary reputation that was equal to that of Faulkner, Hemingway, and Fitzgerald. However, since his death of tubercular meningitis on 15 September 1938, Wolfe's artistic reputation has been in serious decline, and today it remains so damaged that very few people read him, and even fewer serious literary scholars refer to him unless it is to dismiss his contribution as that of a prolific amateur. Of course, Wolfe did much to undermine his own reputation. A self-obsessed Romantic, Wolfe permitted unchecked raw feelings and intense emotions to invade the creative process and to condition his writing with a highly inflated rhetorical style that appeared at times to know no bounds. Then there was the author's life, certainly no more dramatic than that of his contemporary Hemingway, but somehow tainted in the public eye by his gargantuan love for alcohol, food and sex, as well as books and art, and by his tendency toward manic depressive behaviour, all personal issues that worked their way into his fiction to generate the «autobiographical controversy» that would haunt Wolfe until his death, as well as the myth of the raw, unpolished and uncontrollable genius who, in the words of his most serious contemporary critic, Bernard DeVoto, «had mastered neither the psychic material out of which a novel is made nor the technique for writing fiction». See: DeVoto (25 April 1936), p. 3, and more recently Bloom (8 February 1987), pp. 13-14. Whether Wolfe was a gifted genius or prolific amateur, there can be no question that he had a command of words that few if any

begun all his «atrocity stories», all of his private conversations with Wolfe on the «political situation» in Nazi Germany. In this story, which would be included word for word in Wolfe's last novel, *You Can't Go Home Again* (1940), Wolfe had worked over all their more intimate dialogues and discourses with «photographic exactness, and with a few deviations from reality». He had brought together his visits to Berlin in the summers of 1935 and 1936, and had set them in the Olympic summer, so that the furious ill humour of 1936 was dampened or even neutralized by the easy cheerful mood of 1935. For all that, concluded Ledig-Rowohlt, any careful observer must have been able «to construct the reality of it» down to the last detail².

The principal task of this paper is to argue that Thomas Wolfe's novella, *I Have a Thing to Tell You*, was written purposely and precisely to enable his readers «to construct the reality of it». Wolfe's intention was to record faithfully an episode that took place on a train in early September 1936 when he was leaving Germany, an event that brought home to him more forcibly than any other personal experience the reality of Nazi oppression: a Jewish man who was traveling in the same compartment with him on a train bound for Paris was arrested at the border for trying to expatriate illegally and for attempting to smuggle out more currency than the Nazi law allowed. Through this story, it will be argued, Wolfe wanted to engage his readers in a narrative discourse, to reveal the truth as he saw it, and to ask his readers to make a metaphoric transference from this one example of Nazi oppression to whatever land or ruler tried to imprison people physically or spiritually. The «thing to tell», in sum, was both a protest against abridged or denied civil rights and a tes-

other modern American novelists have achieved. Indeed, one of Wolfe's greatest attributes was his extraordinary ability in the use of the English language. Like a brilliant painter uses colour, Wolfe used words to blend syllables and phrases into a composite whole more beautiful than any of its parts. In preparing this paper for publication it was decided that many quotations taken from Wolfe's works would be culled and reproduced in paraphrased form so as to permit readers – particularly those who may be unfamiliar with the author's writings – to experience more fully the power, brilliance and significance of the Wolfean epic poetic style.

² Ledig-Rowohlt (1953), p. 199.

timony of his commitment to expose man's inhumanity to man. What Wolfe had witnessed in Hitler's Germany in the summer of 1936 deeply concerned him, it had revealed to him that the country he most revered next to his own was headed toward unspeakable atrocities, and the task he set for himself with the writing of *I Have a Thing to Tell You* was to communicate this to his readers.

2. *Wolfe Arrives in Berlin*

When Thomas Wolfe arrived in Berlin during the summer of 1936, he had every expectation of reliving the glorious moments he had experienced in Germany the previous year when he was perhaps more completely happy than at any other time in his life. In April of that year Rowohlt Verlag had published Hans Schiebelhuth's sensitive translation of Wolfe's novel *Of Time and the River* (1935), under the title *Von Zeit und Strom*, and German reviewers had praised it even more enthusiastically than Wolfe's first book, *Look Homeward, Angel* (1929), which had been published as *Schau Heimwärts, Engel!*³. To be sure, there were some dissenters. Hermann Hesse, who had admired Wolfe's first novel, found the second book so lacking in artistic structure that he laid it aside without finishing it, and a Nazi critic in *Die Neue Literatur* declared that

³There can be no question that much of Wolfe's success in Germany was due to the fine translations made by Hans Schiebelhuth, who proved himself a master at capturing in German what was in effect typically Wolfean English phraseology. Straight English can be translated rather readily, but Wolfe's regional terms like *backwoods school*, his idiomatic expressions like *flying high*, his slang wording like *give'er the gas*, and his Wolfeanisms like *nose-winged* present serious linguistic and cultural challenges to any translator. E.D. Johnson has suggested that Wolfe translated best into German, «possibly because of the many English-German cognates, but more probably because Wolfe's long, rambling, word-heavy sentences are almost German in structure to begin with». Johnson's very fine, but very brief comparative work on translating Wolfe, an approach that sadly has been pursued by few scholars, concludes that Wolfe's writings «easily rendered into German because he himself was basically Teutonic in his philosophy, phraseology, and in his literary leanings». In addition to German, Johnson's study used French, Spanish, Norwegian, and Italian translations to develop his arguments. Johnson (1957), pp. 96, 100 and 101.

Wolfe was inferior to Theodore Dreiser, Upton Sinclair, and Sinclair Lewis. However, the overwhelming majority of the reviews had been entirely positive and, in some instances, unabashedly laudatory: the *Berliner Tageblatt* called Wolfe an epic poet; the *Kölnische Zeitung* commented that his «realistic-romantic epic» presented both a «photographically true environment» and a «dreamland of the souls»; and the *Magdeburgsche Zeitung* ranked Wolfe above Whitman, Dostoyevsky, Goethe, Dickens, Cervantes, and Homer because of the «original poetic breath of fire which issues ... from the volcano of this spirit like a pure flame»⁴.

Famous and admired in Germany, Wolfe set out immediately upon his arrival to immerse himself completely into the experience of the moment: he renewed his friendships with his German editor Ernst Rowohlt and his son, Heinz Ledig-Rowohlt, who were absolutely delighted to have one of their major authors and friends to entertain and promote; he also sought out the family of the American Ambassador William E. Dodd, especially the Ambassador's daughter, Martha, who was still at the American embassy in Berlin; he began musing about stories he could write for the North German Lloyd magazine, *The Seven Seas*, which had given him \$ 150 worth of free passage on the liner *Europa* in return for a short article or two about Germany; and, as he did in 1935, Wolfe launched almost immediately upon his arrival upon the enjoyable occupation of spending his considerable German royalties as fast as possible, for they had been blocked by Nazi legislation and could not be taken out of the country.

Wolfe's first few days were a round of dinners, parties and interviews, interrupted only by visits to the Olympic stadium, where he had a standing invitation to use Ambassador Dodd's box, which was very close to that of Chancellor Hitler himself. Wolfe had no direct contact with Hitler during his visit, although he once came perilously close to it at the Olympic Games, in what might have been an embarrassing diplomatic incident. When the American track star Jesse Owens won a particularly conspicuous victory, Wolfe cheered so enthusiastically that Hitler looked

⁴For an overview of the critical reception, see the Pulitzer Prize winning biography by Donald (1987), p. 385.

up angrily at the American Ambassador's box to see who was making such a commotion. Throughout the first two weeks of August, Wolfe attended the Games religiously: he wanted most certainly to enjoy the sport competitions, but he also wanted to exam the Games within the context German National Socialism, and «getting it all right» from firsthand observation. As he said later in *You Can't Go Home Again*, «I could never learn anything except the hard way. I must experience it for myself before I knew», that is, through personal experience and emotion and meditation, instead of accepting at face value the arguments advanced by others. Implicit in this comment was Wolfe's steadfast refusal to accept what he called the «slot-machine» condemnation of Nazi Germany that was urged upon him by the left-wing intellectuals of New York. For, again, as he wrote in *You Can't Go Home Again*, «about Hitler's Germany he felt that one must be very true». And the reason one needed to be very true was that «the thing in it which every decent person must be against was false. You could not turn the other cheek to wrong», but also, it seemed to him, «you could not be wrong about wrong. You had to be right about it. You could not meet lies and trickery with lies and trickery, although there were some people who argued that you should». And so, every day, Wolfe sat at the Olympic stadium or prowled the Berlin streets, with his powers of perception keyed up to their highest pitch. His impressions, as recorded in his Purdue speech of 19 May 1938⁵ and in *You Can't Go Home Again*, seemed somewhat inconclusive at that crucial time, when Hitler was holding Europe and America upon the brink of World War II, but they are very much a living representation of Nazi Germany during that Olympic summer of 1936.

Almost every day – wrote Wolfe – [he] ... went to the stadium in Berlin. [He] observed that the organizing genius of the German people, which has been used so often to such noble purpose, was now more thrillingly displayed than he had ever seen it before. The sheer pageantry of the occasion was overwhelming, so much so that he began to feel oppressed by it. There seemed to be something ominous in it. One sensed a stupendous

⁵ Braswell/Field (1964).

concentration of effort, a tremendous drawing together and ordering in the vast collective power of the whole land. And the thing that made it seem ominous was that it so evidently went beyond what the Games themselves demanded. The Games were overshadowed, and were no longer merely sporting competitions to which other nations had sent their chosen teams. They became, day after day, an orderly and overwhelming demonstration in which the whole of Germany had been schooled and disciplined. It was as if the Games had been chosen as a symbol of the new collective might, a means of showing to the world in concrete terms what this new power had come to be.

Wolfe was amazed that

[w]ith no past experience in such affairs, the Germans had constructed a mighty stadium which was the most beautiful and most perfect in its design that had ever been built. And all the accessories of this monstrous plant – the swimming pools, the enormous balls, the lesser stadia – had been laid out and designed with this same cohesion of beauty and of use.

Most impressive to Wolfe was that

[t]he organization was superb. Not only were the events themselves, down to the minutest detail of each competition, staged and run off like clockwork, but the crowds – such crowds as no other great city has ever had to cope with, and the like of which would certainly have snarled and maddened the traffic of New York beyond hope of untangling – were handled with a quietness, order, and speed that was astounding.

3. *National Socialist Rhetoric and Spectacle at Face Value*

Wolfe appeared to accept at face value the Nazi's use of architecture, design and dramatic public displays to systematically manipulate public sentiment. At one point he conceded that

[t]he daily spectacle was breath-taking in its beauty and magnificence. The stadium was a tournament of color that caught the throat; the massed splendor of the banners made the gaudy decorations of America's

great parades, presidential inaugurations, and World's Fairs seem like shoddy carnivals in comparison.

He also appreciated almost instantly that

for the duration of the Olympics, Berlin itself was transformed into a kind of annex to the stadium. From one end of the city to the other, from the Lustgarten to the Brandenburger Tor, along the whole broad sweep of Unter den Linden, through the vast avenues of the faery Tiergarten, and out though the western part of Berlin to the very portals of the stadium, the whole town was a thrilling pageantry – Wolfe commented enthusiastically – a pageantry of royal banners – not merely endless miles of looped-up bunting, but banners fifty feet in height, such as might have graced the battle tent of some great emperor.

Berlin itself had been gloriously transformed by the Games, and Wolfe sensationalized the transformation. Already considered one of the world's greatest cities by the early 1930s, known for its leadership roles in science, the humanities, music, film, higher education, government, diplomacy, industries and military affairs, Wolfe identified a reawakened Berlin, a Berlin in full metamorphosis, suggesting an abrupt or startling change induced by or as if by magic or a supernatural power.

And all through the day – wrote Wolfe – from morning on, Berlin became a mighty Ear, attuned, attentive, focused on the stadium. Everywhere the air was filled with a single voice. The green trees along the Kurfürstendamm began to talk: from loud-speakers concealed in their branches an announcer in the stadium spoke to the whole city – and for George Webber it was a strange experience to hear the familiar terms of track and field translated into the tongue that Goethe used. He would be informed now that the *Vorlauf* was about to be run – and then the *Zwischenlauf* – and at length the *Endlauf* – and the winner: 'Owens – Oo Ess Ah!' Meanwhile, through those tremendous banner-laden ways – Wolfe reported – the crowds thronged ceaselessly all day long. The wide promenade of Unter den Linden was solid with patient, tramping German feet. Fathers, mothers, children, young folks, old – the whole material of the nation was there, from every corner of the land. From morn to night they trudged, wide-eyed, full of wonder, past the marvel of those banner-laden ways. And among them one saw the bright stabs of color of Olym-

pic jackets and the glint of foreign faces: the dark features of Frenchmen and Italians, the ivory grimace of the Japanese, the straw hair and blue eyes of the Swedes, and the big Americans, natty in straw hats, white flannels, and blue coats crested with the Olympic seal.

What appeared to impress Wolfe most sensationally was that Berlin and its people appeared to be marshaled and disciplined and in complete rhythmic harmony with a new political essence that seemed divinely inspired, or at the very least otherworldly:

And there were great displays – continued Wolfe – of marching men, sometimes ungunned, but rhythmic as regiments of brown shirts went swinging through the streets. By noon each day all the main approaches to the Games, the embannered streets and avenues of the route which the Leader would take to the stadium, miles away, were walled in by the troops. They stood at ease, young men, laughing and talking with each other – the Leader’s bodyguards, the Schutz Staffel units, the Storm Troopers, all the ranks and divisions in their different uniforms-and they stretched in two unbroken lines from the Wilhelm-strasse up to the arches of the Brandenburger Tor. Then, suddenly, the sharp command, and instantly there would be the solid smack of ten thousand leather boots as they came together with the sound of war.

It seemed to Wolfe,

as if everything had been planned for this moment, shaped to this triumphant purpose. But the people – they had not been planned. Day after day, behind the unbroken wall of soldiers, they stood and waited in a dense and patient throng. These were the masses of the nation, the poor ones of the earth, the humble ones of life, the workers and the wives, the mothers and the children – and day after day they came and stood and waited. They were there because they did not have money enough to buy the little cardboard squares that would have given them places within the magic ring. From noon till night they waited for just two brief and golden moments of the day: the moment when the Leader went out to the stadium, and the moment when he returned.

And finally,

[a]t last he came – and something like a wind across a field of grass was shaken through that crowd, and from afar the tide rolled up with him, and in it was the voice, the hope, the prayer of the land. The Leader came by slowly in a shining car, a little dark man with a comic-opera mustache, erect and standing, moveless and unsmiling, with his hand upraised, palm outward, not in Nazi-wise salute, but straight up, in a gesture of blessing such as the Buddha or Messiahs use⁶.

Curiously enough, Wolfe's Olympic musings on Germany's «new collective will and spirit», his references to Germany's «newly found modernism», and his powerful description of Germany's «messianic leader» and its «militaristic culture», indicate that his political education about Nazi Germany had made little, if any, progress since his previous visit in 1935, when he chose conveniently to discount the stories he heard about Nazi oppression. It must be borne in mind that during his previous visit to Germany in 1935, and despite his long political discussions and conversations with the Rowohlt, the Dodds, and others, Wolfe appeared quite unwilling or unable to recognize the political realities of National Socialism beyond the outward signs of Nazi pageantry, its orderliness, its discipline, and its staged rituals of popular consensus. In her book *Through Embassy Eyes* Martha Dodd described Wolfe's attitude from firsthand observation and offered the following insightful explanation of the author's state of mind:

Wolfe came, strangely enough, with high enthusiasm about Germany ... He had studied and loved the great German writers and artists and felt more closely akin to the Germanic spirit than to any other. It took him some time to learn what was happening, as it does most people who have not been passionately interested in the political and economic developments in Europe ... The Germans, even the Nazis, loved Thomas Wolfe. He had long articles written about him, comparing him to a much-loved Bavarian poet of the people. His book, *Look Homeward, Angel*, had been acclaimed by pre-Hitler Germany, and his personality and later works by post-Hitler critics ... The fanatic Hitler-followers accepted and praised him, the enemies of Hitler were devoted to his personality, respected the

⁶ As reproduced in Nowell (1960), pp. 326-328.

power and lyricism of his prose. In fact, there actually seemed to be something Germanic about him which they all could claim ... In his short month or two there the first time, he became a legend around Berlin. For the first time since Hitler's coming to power, the famous Romantisches Café, formerly the center of literary lights, artists and intellectuals, took on life. He seemed to give a sort of animation to the streets and café. People began shyly to enter the almost deserted café. Tom, a huge man of six feet six, with the face of a great poet, strode the streets, oblivious of the sensation he created, with his long powerful strides, his head high, his posture free and full of a lumbering rhythm.

To the desolateness of the intellectual life of Germany, wrote Dodd,

Thomas Wolfe was like a symbol of the past, when great writers were great men ... He gave back to the intellectual and creative people of Berlin a sense of their past, of the dignity and power and freedom of a mind not under stress. Certainly he was the most vital experience literary Berlin had had in the Hitler years, and for months after, people would gather to talk of him. But when he had left, the famous café, no longer animated by his booming voice and reckless gestures, with his circle of friends and admirers around him, again was deserted and silent. I have heard that he attracted men to the café who had not been in such public places since Hitler; and that the Secret Police, aware of this, planted spies for weeks after in the café, to try to ferret out some free opinion that might have been less cautiously expressed after the sense of security and oblivion of terror that Wolfe's presence had given them.

Part of Wolfe's uncritical attitude toward Nazism, concluded Dodd,

can be explained by his own state of delirium. He had just published his book, *Of Time and the River* (1935), after five years of writing, during which time most of the critics said he was through, that he had written himself out in his first book and would never be able to repeat his success ... His book had been an overwhelming success immediately and was on the bestseller list in a few days, with the critics proclaiming him one of the greatest writers of his time. He was in a state of high nervous tension, wherein everything took on the proportions of a gigantic and infinitely beautiful dream. He loved everything and everyone, his high spirits flooded everything he did, thought, saw, or felt. And his moods of despair were equally terrifying in their intensity. He was mad with the music of his own personality and power, almost beside himself, and no one could

come near him without feeling the charged atmosphere of his tremendous excitement. Several of us took a trip with him to Weimar, the home of Goethe in his adult and later years, and to the Wartburg. We tried futilely to slow him that all was not unconditionally superb in Germany. He was to learn for himself; in the meantime, he was in a ferment, taking all of it in and waiting for the passion of the moment to become quieter⁷.

The trip to Weimar in 1935 had marked the climax of Wolfe's triumphant joy and of his gratitude to and love for Germany. It is no wonder, therefore, that the efforts of his friends to educate him on the political realities of Hitlerism were futile: he was not really living in Nazi Germany at all, but in a vivid emotional re-creation of the great cultural Germany of a hundred years before⁸. Wolfe himself confirmed much of this in a letter he wrote to his American editor Maxwell Perkins from the Wartburg on the second evening of the trip:

All through a wonderful sunlit day we drove down southwest through this magnificent, beautiful and enchanted country. We spent the night in the old town of Weimar and today we went about the town and saw, first, Goethe's Gartenhaus in a wonderful green park and the rooms where he lived and worked and the saddle he sat on when he wrote, and his high old writing desk and many other things that he used and lived with, that made his life and work seem real and near to us. Then we went to the fine old house in Weimar where he lived later on and where all the evidences

⁷ Dodd (1939), pp. 87-96.

⁸ In his published reminiscences, Heinz Ledig-Rowohlt repeats much of Dodd's assessment of Wolfe. When in the company of Wolfe, writes Ledig-Rowohlt, «[o]ur conversations at the time knew no political restrictions: he was already then that 'citizen of humanity' that he called himself in a letter shortly before his death. For everyone who came into contact with him in Berlin, he was the embodiment of that free world that we in Hitler's prison were longing for more and more. He was aware of this, and our response was for him the confirmation of this enormous power. However, [o]nly occasionally did our conversation touch on the murky political situation and on the 'Dark Messiah', as Wolfe was later to call Hitler. His political scepticism was still glossed over by joy at his literary success; and besides, he loved Berlin more than any other European capital. He felt how genuine the response was which his mighty figure and his childish lack of affection awakened everywhere, whether among cab drivers, trolley-men, sales-girls or waiters, or even among German writers, who treated him with respect». Ledig-Rowohlt (1953), pp. 280-281.

of his great and illimitably curious intelligence – his laboratories, his workshops, his great library, his rooms for his experiments in physics, chemistry, electricity and optics – have been exactly and truly preserved. Then we went about the town some more and visited the crypt where Goethe and Schiller are buried side by side, and finally with regret we left that wonderful and lovely old town that seems to me at least to hold in it so much of the spirit of the great Germany and the great and noble spirit of freedom, reverence and the high things of the spirit which all of us have loved. Then we came here through one of the most indescribably lovely and magical landscapes I have ever seen. And tonight we are staying here in the Wartburg, a great legendary kind of hill from which came the legend that inspired Richard Wagner to write *Tannhäuser*. We are going back to Berlin tomorrow through the wonderful Harz Mountains, and I have not space or power enough here to tell you how beautiful and fine and magical this trip has been.

Still, wrote Wolfe,

I am telling you all this ... because you and I have often talked about Germany and the German people whom you do not like as much as I do and about what has happened here in recent years. But I want to tell you that I do not see how anyone who comes here as I have come could possibly fail to love the country, its noble Gothic beauty and its lyrical loveliness, or to like the German people who are, I think, the cleanest, the kindest, the warmest-hearted, and the most honorable people I have met in Europe. I tell you this because I think a full and generous recognition must be made of all these facts and because I have been told and felt things here which you and I can never live or stand for and which, if they are true, as by every reason of intuition and faith and belief in the people with whom I have talked I must believe, are damnable ... [but now] I so much want to see you and tell you what I have seen and heard, all that has been wonderful and beautiful and exciting, and about those things that are so hard to explain because one feels they are so evil and yet cannot say so justly in so many words as a hostile press and propaganda would, because this evil is so curiously and inextricably woven into a kind of wonderful hope which flourishes and inspires millions of people who are themselves, as I have told you, certainly not evil, but one of the most child-like, kindly and susceptible people in the world ... More and more I feel that we are all of us bound up and tainted by whatever guilt and evil there may be in this whole world, and that we cannot accuse and condemn others without in the end coming back to an accusation of ourselves».

Further along Wolfe concludes, [we] are all damned together, we are all tarred by the same stick, and for what has happened here we are all in some degree responsible. This nation to-day is beyond the shadow of a vestige of a doubt full of uniforms and a stamp of marching men – I saw it with my own eyes yesterday in one hundred towns and villages across two hundred miles of the most peaceful, lovely and friendly-looking country I have ever seen. A thousand groups, uncountable divisions of the people from children eight years old to men of fifty, all filled beyond a doubt with hope, enthusiasm and inspired belief in a fatal and destructive thing – and the sun was shining all day long and the fields the greenest, the woods the loveliest, the little towns the cleanest, and the faces and the voices of the people the most friendly of any I have ever seen or heard, so what is there to say⁹?

4. *Antisemitism and the Racial Laws*

In all fairness to Wolfe, it is to be remembered that, although eliminationism and racial antisemitism had always been central to Hitler's political views¹⁰, many of the anti-Jewish laws that had been promulgated in Germany since the ascension to power of the Nazis in January 1933, including most notably the Nuremberg Laws of 1935, were not fully enforced, or would not become fully operative, until after the summer

⁹ Nowell (1960), pp. 275-277.

¹⁰ Hannah Arendt advanced one of the earliest works on the importance of eliminationism to German National Socialism's ideological core and to both its national and international political objectives soon after the collapse of the regime. Arendt's classic treatise on totalitarianism, which offered insights and comparative references to the institutional dynamics, the organizational structures, and the functional mechanics of Fascist Italy, Nazi Germany and Stalinist Russia, cites that the most important tasks of totalitarian regimes is to transform classes into masses, to exploit political propaganda and myths to fashion a political consciousness that subtends the governing elite, to use terror to enforce conformism, and to strategically employ eliminationist policies, both at home and abroad, to excise cancers on the body politic – either by separation from the public at large, through censorship or by outright extermination – in order to protect the purity of the nation. Totalitarian movements are fundamentally different from autocratic regimes, writes Arendt, insofar as autocratic regimes seek only to gain absolute political power and to outlaw opposition, while totalitarian regimes seek to dominate every aspect of everyone's life as a prelude to world domination. Arendt (1951).

Olympic Games had been held. However, Wolfe's friends in Berlin, especially those that met socially at Ambassador Dodd's residence, knew through their personal experiences that discrimination against Jews had intensified in Germany immediately after the Nazis had seized power. Throughout the early months of 1933 there were daily reports of vicious attacks by members of the *Sturmabteilung*, the SA paramilitary wing of the Nazi Party, on Jewish businesses, synagogues, and members of the legal profession, and on 1 April 1933 Hitler declared a national boycott of Jewish businesses¹¹. There were also widely circulated reports that many ordinary German citizens who were not Nazi Party members advocated segregating Jews from the rest of German society¹². The Law for the Restoration of the Professional Civil Service, passed on 7 April 1933, forced all non-Aryans to retire from the legal profession and civil service. Similar legislation soon deprived Jewish members of other professions of their right to practice¹³. In 1934, the Nazi Party published a pamphlet entitled *Warum Arierparagraph?* (*Why the Aryan Law?*), which summarized the perceived need for the law¹⁴. As part of the drive to remove Jewish influence from cultural life, members of the National Socialist Student League removed from public libraries any books considered un-German, and a nationwide book burning was held on 10 May¹⁵. Violence and economic pressure were used by the regime to encourage Jews to voluntarily leave the country¹⁶. Legislation passed in July 1933 stripped naturalized German Jews of their citizenship, creating a legal basis for recent immigrants, particularly Eastern European Jews, to be deported. Many towns posted signs forbidding entry to Jews¹⁷. Throughout 1933 and 1934, Jewish businesses were denied access to markets, forbidden to

¹¹ Shirer (1960), p. 203.

¹² Evans (2005), p. 539.

¹³ Longerich (2010), p. 40.

¹⁴ Schulz/Frercks (1934).

¹⁵ Longerich (2010), p. 39.

¹⁶ Longerich (2010), pp. 67-69.

¹⁷ Shirer (1960), p. 233.

advertise in newspapers, and deprived of access to government contracts. Citizens were harassed and subjected to violent attacks¹⁸. Other highly publicized laws promulgated in this period also gave evidence of National Socialism's intention to fulfill its pseudoscientific biological racism that fueled its ideological core beliefs on "Aryan purity". The Law for the Prevention of Hereditarily Diseased Offspring, for example, enacted on 14 July 1933, called for the compulsory sterilization of people with a range of hereditary, physical, and mental illnesses¹⁹. Under the Law against Dangerous Habitual Criminals, enacted 24 November 1933, habitual criminals and recidivists were forced to undergo sterilization as well²⁰. This law was also used to force the incarceration in prison or Nazi concentration camps of "social misfits" such as the chronically unemployed, prostitutes, beggars, alcoholics, homeless vagrants, black people, and Romani, referred to specifically in the law as "Gypsies"²¹.

Many observers also witnessed with great alarm the intense struggles that existed between Hitler and the more intransigent elements of the National Socialist Party during the first year of Nazi power. While Hitler preferred a piecemeal legislative approach to the "Jewish problem", SA members grew contemptuous of the Nazi leadership, openly accusing it of applying half-measures that painfully slowed the process of eliminating Jews from German society. SA members often ignored direct orders from above for restraint and lashed out with violent punitive expeditions against the Jewish minority as a way of expressing their frustrations. While it is true that the *Nacht der langen Messer* (Night of the Long Knives) between June 30 and July 2 1934 served to consolidate Hitler's power and alleviate the concerns of the National Socialist Party leadership, as well as the German military, about the role of Ernst Röhm and the *Sturmabteilung* (SA), violence against the Jews continued unabated in this historical period. A Gestapo report from early 1935 stated that the

¹⁸ Longerich (2010), p. 41.

¹⁹ Evans (2005), p. 507.

²⁰ Evans (2005), p. 511.

²¹ Longerich (2010), p. 49, and Morrison (2006), p. 80.

rank and file of the Nazi Party would set in motion a solution to the «Jewish problem ... from below that the government would then have to follow»²². Assaults, vandalism, and boycotts against Jews, which the Nazi government had temporarily curbed in 1934, increased again in 1935 amidst a propaganda campaign authorized at the highest levels of government. Most non-party members ignored the boycotts and objected to the violence out of concern for their own safety²³. The Israeli historian Otto Dov Kulka argues that there was a disparity between the views of the *Alte Kämpfer* (longtime party members) and the general public, but that even those Germans who were not politically active favored bringing in tougher new antisemitic laws in 1935²⁴. The matter was raised to the forefront of the state agenda as a result of this antisemitic agitation²⁵. On 25 July 1935, the German Interior Minister Wilhelm Frick, as a way of appeasing the intransigents, also announced that a law forbidding marriages between Jews and non-Jews would shortly be promulgated, and he recommended that registrars should avoid issuing licenses for such marriages for the time being. The draft law also called for a ban on marriage for persons with hereditary illnesses²⁶. Others within the Nazi leadership took a much harsher stand against the unchecked violence and freebooting activities of the extremists. Hjalmar Schacht, for example, the Minister of the Economy and President of the Reichsbank, criticized the violent behavior of the *Alte Kämpfer* and SA because of its negative impact on the economy²⁷. The violence also had a negative impact on Germany's reputation in the international community²⁸ and appeared at the time to seriously jeopardize Germany's chances of staging the summer Games in 1936. Although Berlin was awarded the 1936 Olympic

²² Kershaw (2008), p. 340.

²³ Kershaw (2008), p. 341.

²⁴ Marrus (2000), pp. 92-93.

²⁵ Kershaw (2008), p. 342.

²⁶ Longerich (2010), pp. 57-58.

²⁷ Gordon (1984), p. 122.

²⁸ Marrus (2000), pp. 92-93.

Games by the International Olympic Committee in 1932, Hitler's anti-semitic programs caused many officials to doubt their decision. World reaction to Hitler's program resulted in a movement to boycott Nazi goods and services, which included a movement to take away the 1936 Olympics from Berlin in an attempt to force the German government to cease its discriminatory practices against the Jews. This movement failed when on 7 June 1933 the International Olympic Committee (IOC), based on pledges from the German government, reaffirmed its decision to stage the 1936 Olympics in Berlin. However, in spite of the pledges made by the Germans, conflicts arose that made many of the member countries of the IOC consider the boycott of the Games, and at the forefront of this campaign was the United States²⁹.

Faced with a major diplomatic crisis that threatened both the German economy and the Berlin Olympic Games, Hitler ordered a stop to "individual actions" against German Jews on 8 August 1935, and the Interior Minister Wilhelm Frick threatened to take legal action against Nazi Party members who ignored the order. From Hitler's perspective, it was imperative to quickly bring in new antisemitic laws to appease the radical elements in the party who persisted in attempting to remove the Jews from German society by violent means, but it was also important to delay their application and enforcement until after the Games had taken place. Hitler's ultimate objective in organizing the Berlin Games was to showcase the "new" Germany, its industrial and military might, its technological prowess, its universal appeal amongst Germans, and the natural superiority of the Aryan race, and if this meant an easing or softening of the enforcement of Germany's anti-Jewish laws until after the Games, it was a price he was willing to pay in the short term. A conference of ministers was held on 20 August 1935 to discuss the question³⁰. Hitler argued against violent methods because of the damage being done to the econo-

²⁹ Two very useful studies on the pressures exerted upon Nazi Germany by the International Olympic Committee and individual foreign countries can be found in Kass (1976), and Krüger (1999).

³⁰ Kershaw (2008), p. 341.

my, and he also stressed that extremist violence against the Jews only served to embolden those countries within the IOC, like the United States, that intended to boycott the Games on humanitarian grounds. Hitler insisted the matter must be settled through legislation. The focus of the new laws would be marriage laws to prevent racial defilement, stripping Jews of their German citizenship, and laws to prevent Jews from participating freely in the economy³¹, but he took care to emphasize yet again in no uncertain terms that these new legislative initiatives would not be enforced until the Games were over.

The seventh annual Nazi Party Rally, held in Nuremberg from 10 to 16 September 1935, featured the only Reichstag session held outside Berlin during the Nazi regime³². Hitler decided that the rally would be a good opportunity to introduce the long-awaited anti-Jewish laws³³. In a speech on 12 September, leading Nazi physician Gerhard Wagner announced that the government would soon introduce a law for the protection of “German blood”³⁴. The next day, Hitler summoned the Reichstag to meet in session at Nuremberg on 15 September, the last day of the rally³⁵. Franz Albrecht Medicus and Bernhard Lösener of the Interior Ministry were summoned to Nuremberg and directed to start preparing a draft of a law forbidding sexual relations or marriages between Jews and non-Jews. The two men arrived on 14 September³⁶. That evening, Hitler ordered them to also have ready by morning a draft of the Reich citizenship law³⁷. Hitler found the initial drafts of the *Blood Law* to be too lenient, so at around midnight Interior Minister Frick brought him four new drafts that differed mainly in the severity of the penalties they imposed. Hitler chose the most lenient version, but left vague the definition of who

³¹ Kershaw (2008), p. 342, and Longerich (2010), pp. 57-58.

³² Gordon (1984), p. 122.

³³ Kershaw (2008), p. 343.

³⁴ Longerich (2010), p. 59.

³⁵ Friedländer (2009), p. 45.

³⁶ Evans (2005), p. 543.

³⁷ Kershaw (2008), p. 344.

was a Jew³⁸. Hitler stated at the rally that the laws were an attempt at the legal settlement of a problem, which, if this proved a failure, would have to be entrusted by law to the National Socialist Party for a definitive solution³⁹. Propaganda Minister Joseph Goebbels had the radio broadcast of the passing of the laws cut short, and ordered the German media to not mention them until a decision was made as to how they would be implemented⁴⁰.

The two Nuremberg Laws were unanimously passed by the Reichstag on 15 September 1935⁴¹. The Law for the Protection of German Blood and German Honour prohibited marriages and extramarital intercourse between Jews and Germans, and forbade the employment of German females under 45 in Jewish households. The Reich Citizenship Law declared that only those of German or related blood were eligible to be Reich citizens; the remainder were classed as state subjects, without citizenship rights⁴². The wording in the Citizenship Law that a person must prove «by his conduct that he is willing and fit to faithfully serve the German people and Reich» meant that political opponents could also be stripped of their German citizenship⁴³. This law was effectively a means of stripping Jews, Roma, and other “undesirables” of their legal rights, and their citizenship⁴⁴.

During the summer of 1936, at the height of Hitler's deceitful political actions in regard to the “Jewish question”, Wolfe's ideas about Nazi Germany were in constant ferment with his experiences of 1935 and the writings they had inspired and spawned, and every first-hand encounter with National Socialism, every personal eye-witness account he could verify and record for himself about Hitler's Germany, worked like a yeast

³⁸ Kershaw (2008), pp. 344-345.

³⁹ Kershaw (2008), pp. 345-346.

⁴⁰ Longerich (2010), p. 60.

⁴¹ Mommsen (1989), p. 225.

⁴² Evans (2005), p. 544.

⁴³ Kershaw (2008), p. 345.

⁴⁴ Wolfe (2014), p. 94.

against his deep, unthinking love for the country, which was both “his father’s land” and the place where he himself had been the happiest and the most admired. Throughout his Olympic summer, Wolfe made a number of entries in a notebook that he kept during his trip that are of considerable interest in this regard⁴⁵. However, while many of the notes are tellingly political, and others still give tremendous insight into Wolfe’s creative process as an artist at the height of his creative powers, the entries do not indicate that Wolfe’s views on German totalitarianism had undergone any substantial change. Indeed, while the notebook is full of arguments about Hitlerism, most of them seem inclined toward its defense. «Horses are happy in Germany», he wrote triumphantly on the flyleaf of the little book, and later, as a kind of a poetical refrain, «Horses are happy in a land I know». This idea undoubtedly came from Ambassador Dodd, who loved horses and often remarked on their sleek, well-fed condition, saying that, «only horses seemed happy in Germany»⁴⁶. In his eagerness to defend the country, Wolfe evidently seized upon this, but conveniently omitted the word «only»⁴⁷. At another point in his notebook Wolfe tried to rationalize his defensive reflex in a fragment that he called *The Slot Machine*:

Nothing good can be said about the Italian or German Dictatorships. If one suggests that benefits from these dictatorships have been considerable, the slot-machine answer is: ‘Oh yes, we know – the streets are clean and the trains run on time. But do you think these blessings compensate for the loss of human liberties, freedom of speech, etc. etc.?’ It is useless to tell the Slot-machiners that the benefits of the Fascist Dictatorships have resulted in far more considerable benefits than ‘clean streets and trains on time,’ and if we are really going to combat the evil of Fascism we must first begin by understanding its good⁴⁸.

⁴⁵ Wolfe’s notebook entries for *I Have a Thing to Tell You* have been collected in: Kennedy/Reeves (1970).

⁴⁶ Dodd (1939), pp. 89-91.

⁴⁷ As reproduced in Nowell (1960), p. 332.

⁴⁸ Kennedy/Reeves (1970), p. 830.

On yet another page of his notebook Wolfe tried to list these benefits, as against the evils of the system:

Fascism

For

- Physical Cleanness
- Healthy People
- Effective Relief
- A Concentration of National Energy

Against

- Repression of free speech
- A Cult of Insular Superiority
- With This a Need for Insular Domination

Then, a few pages later, Wolfe's sardonic sense of humor begins to get the upper hand: «Benefits. Let us consider some of the probable benefits of such a system. I should be suppressed, which would be a natural loss and a loss to art, but the Malcolm Cowleys, the Mike Golds, the V. F. Calvertons, the Bunny Wilsons, etc. etc. would also be suppressed, which would be a gain to everyone and everything». Several notebook entries are of considerable interest because they betray Wolfe's antisemitism⁴⁹. On the topic of freedom of speech and thought, for example, Wolfe scribbled, «[i]n Germany you are free to speak and write that you do not like Jews and that you think Jews are bad, corrupt and unpleasant people. In America you are not free to say this»⁵⁰. Musing further on a potential problem forced upon him by the inclusion in his stories of characters who are Jewish, Wolfe confessed: «I don't like Jews, and if most of the people that I know would tell the truth about their feelings, I wonder how many

⁴⁹ One of the unfortunate characteristics of Wolfe's early work, notably the more autobiographical work associated with the character Eugene Grant, is that it is tainted by racial stereotype, and, on occasion, by outright racial prejudice and antisemitism. This element has precipitated several important essays and one significant monograph, Reeves (1968). Those commentators who have read Wolfe more carefully, however, agree that his attitude toward his African-American and Jewish characters shifted considerably during the 1930s. It can be argued authoritatively, in fact, that as Wolfe became less interested in his own history during the 1930s and more interested in the history of others, he naturally became more sympathetic to the social and cultural plight of others. As his writing became less autobiographical, and so less self-centred, so did his social and cultural point of view. The most remarkable evidence of this change is *I Have a Thing to Tell You*.

⁵⁰ Kennedy/Reeves (1970), p. 829.

of them would be able to say that they liked Jews»⁵¹.

Judged solely on the basis of this notebook, Wolfe would seem to have been inclined to defend Hitlerism, or, at the very least, to offer no effective criticism of National Socialism, through sheer emotionalism, ignorance, and wrong-headedness⁵². Wolfe failed to admit that anything untoward was happening in Germany and continued naively to embrace a romantic sentimentalism about the country and its people that confounded his critical senses and confused his rational judgment. However, it must be remembered that most of these entries were made after heated arguments with his friends, almost all of whom were strongly anti-Nazi. Wolfe never could accept a thing on anybody's word, and attempts to make him do so always drove him to the opposite extreme. Again, he had to form his own conviction through experience, emotion, and trial and error, and even while he was making these entries in his notebook, he was doing exactly that.

5. *The Sacralization of Politics in Nazi Germany*

Ironically enough, if Wolfe's published writings and notebook entries of the period indicate a continuing attitude of passive acquiescence in regard to Nazi politics, it is also clear that his work represents an indispensable chronicle of first-hand observations of National Socialism's totalitarian essence, and specifically the power of Nazi propaganda to systematically manipulate symbolic imagery in order to accommodate both its ideology and agenda. Indeed, Wolfe's descriptions of the cult of personality in Nazi Germany – the ubiquity of Hitler's images, along with the heroicization of his person and the myth of his power – were rather extraordinary revelations about the main constituent elements of National Socialism and its attempt deify the Führer through the use of political propaganda. Moreover, Wolfe was able to identify in the main constitu-

⁵¹ Kennedy/Reeves (1970), p. 835.

⁵² Nowell (1960), p. 333.

ent elements themselves the principal narrative device of the Nazi regime's discourse about its leader, an observation that even some of the most important historians and social scientists of period – August Thalheimer⁵³, Ortega y Gasset⁵⁴, Wilhelm Reich⁵⁵, Otto Bauer⁵⁶, Emil Le-

⁵³ Thalheimer (1930). Thalheimer was a Marxist-Leninist and a member of the German Communist party who insisted as early as the late 1920s that fascism could be most coherently construed as an autonomous mass-mobilizing political movement that arose in social and economic circumstances where the bourgeoisie was incapable of ruling effectively. The fascist movement protected the economic and social position of the bourgeoisie, initially acting as an anti-proletarian reaction and agent of bourgeois capitalism, but it eventually outgrew this role and arrogated political power onto to itself.

⁵⁴ Ortega y Gasset (1932). Ortega was among the first authors to explain the rise of fascism by employing some of the end-of-century ideas of Gustav Le Bon on «amorphous masses». According to Ortega, fascism, like an amorphous mass, was essentially an aggregate of individuals unified by sentiments of rage and irrationality. Ortega saw fascism rise to power as the result of the intrusion of the amorphous masses into history, a palatable manifestation of a new mass mentality that was innately ignorant, volatile, intolerant, totalitarian, violent, immoral, barbaric and primitive due to their having decided to rule society without having the capacity for doing so.

⁵⁵ Reich (1933). Reich's work, which was much read in the years between the two World Wars and then rediscovered by academics in the period immediately subsequent to the collapse of both the Italian and German dictatorships, offered an interpretation of fascism that synthesized Freudianism with insights from Marxism. For Reich, fascism was the consequence of the patriarchal authoritarian family and its sexual suppression. As a consequence of thousands of years of social and educational warping, the masses became biologically rigid, languishing in a state of unsatisfied orgiastic longing, and incapable of freedom and of organizing a peaceful living together. Fascism was not the consequence of imperialist interests, as classical Marxist theorists believed, but rather the outcome of the suppression of infantile and adolescent sexuality.

⁵⁶ Bauer (1936). Bauer insisted that fascism constituted a force too strong to be contained by the established elites. It could not, in effect, be employed and controlled as the «simple anti-proletarian tool of the bourgeoisie». Fascism, he argued, outgrew its initial role as a violent arm of the propertied elite to assume a position of net political superiority over the heads of the capitalist class and their liberal-democratic political allies. The bourgeoisie imagined that they could domesticate fascism, but fascism extended its power over all classes. Bauer did insist that, ultimately, fascism came to terms with the capitalist elites, but he also indicated that the confluence of interests between fascism and its non-fascist allies was at best temporary and partial. The foreign policy of fascism, for example, exposed clearly for Bauer that fascist totalitarianism pursued political objectives that worked against the vested interests of broad segments of the capitalist class.

derer⁵⁷, Peter Drucker⁵⁸, Eric Fromm⁵⁹, Hans Kohn⁶⁰, Peter Nathan⁶¹, and Benedetto Croce⁶² – failed to accomplish in their attempts to inter-

⁵⁷ Lederer (1940). Lederer maintained that the various efforts of his contemporaries to explain fascism – «the last ditch effort of capitalism to postpone the day of its doom», «the rule of a single man by violence», or «the revolt of the middle class against its decline» – did little to explain fascism’s «sociological nature», which housed its true essence as a new political force in the immediate post World War I period. According to Lederer, at the heart of fascism was a genuine attempt to construct a modern political system inspired by the irrationality of amorphous masses. The putative psychological traits of the amorphous masses not only explain the overt features of fascism, but these traits, when institutionalized, maintain the dictator in power. Since mass psychology provides at least the necessary condition for fascist rule, fascism must destroy the complex of relatively autonomous groups that make up society, and institutionalize atomized crowds. Only with the destruction of society can men be reduced to the masses necessary for fascist survival.

⁵⁸ Drucker (1939). Drucker maintained that fascism could only be explained by coming to grips with the critical problem that subtended what was in effect a fundamental change in man’s social organization: a revolution of man’s concept of his own nature, of the nature of society, and of his own function and place in that society. For Drucker, fascism was the consequence of a moral malaise brought on by Europe’s inability to produce the freedom and quality that had characterized European history since the commencement of the Christian era. Fascism promised to exorcise the demons of the modern world and to provide security, and for that order and security the masses chose to surrender their freedom and equality to fascism.

⁵⁹ Fromm (1941). Fromm’s work was in the Freudian-Marxian tradition. He maintained that there were certain factors in man’s nature that were fixed and unchangeable: the necessity to satisfy the psychologically conditioned drives and the necessity to avoid isolation and moral aloneness. According to Fromm, the striving for justice and truth was an inherent trend of human nature, as is the tendency to grow, which, in turn, marks the desire for freedom and the hatred against oppression natural to man. Fascism was a middle class phenomenon that arose when the middle class felt itself trapped between the successes of the capitalist class and the developing power of the proletariat: the middle class found itself helpless and insignificant, its status threatened, its sense of community hopelessly impaired, and its values desperately and disparately dysfunctional. As a consequence, the middle class both admired and feared the great capitalists, it doubted its own significance, it suffered envy and resentment, and it was at this point that the members of this class sought recourse in an «escape from freedom», becoming submissive to authority in order to find security. The individuals of the middle class sought power to relieve their pervasive sense of isolation, and it was their sado-masochist authoritarian character that provided the psychological foundation for the recruitment successes of fascism.

⁶⁰ Kohn (1943). For Kohn, fascism represented power politics and *Realpolitik* in their most naked form. It was facilitated by the growth and overwhelming complexity of life

pret the European fascist phenomenon of the inter war years. In Wolfe's writings, Hitler occupied all the visible realms of political life and monopolized all public spaces in Germany. It was a recognition, in sum, that through the *Führerprinzip* National Socialism was able to present Germany with a model of centralized power that rotated around the mythical and spectacular authority of one person, and that image of Hitler as omnipotent, valiant, and heroic invested the Führer himself with a magical, mystical aura that placed him above common people, above the collectivity, or, better yet, above mortals. Hitler's constant presence in peo-

in the age of masses and machines, and by a feeling of disillusionment and cynicism in the generation that had survived the global conflagration of 1914-18. It opposed itself to democracy because of democracy's emphasis upon individual responsibility and individual choice, which require human maturity and rationality, neither of which was present in fundamental characteristics of man in this historical period. Fascism provided an escape from such responsibilities by promising the masses social security, economic progress, and political leadership.

⁶¹Nathan (1943). Nathan provided a psychoanalytical approach that borrowed heavily from Freud. The work was less an account about fascism than it was an account of why men are governable. Still, at the heart of Nathan's thesis was the notion that men do not make reasoned choices, but simply act out the consequences of the family drama. Since all men suffer the same Oedipal drama, all men are afflicted with the same psychodynamic disabilities. Fascism, according to Nathan, like any other form of governance, was the result of essentially individual psychodynamic individual problems suffered by large groups of political actors. Fascism was understood to be the consequence of problems generated in the psychosexual development of the individual. Many individuals suffering the same process produce the human mass required to support fascism. Fascism was the product of a «sick society» that was afflicted with the working out of problems of psychodynamically impaired individuals.

⁶²Croce (1945). Croce advised that fascism was a consequence of a moral crisis ushered in by the Great War. According to Croce, the principal factor that made populations susceptible to fascist mobilization was the corruption among them of the consciousness of liberty brought about by materialistic influences, particularly Marxist materialism. Marxist ideas work their influence best where there is a lack of faith in the principle of liberty and where there is no effective liberal-democratic tradition. Amongst some European populations of the immediate post war, the lack of liberal-democratic tradition, and the absence of any kind of liberal-democratic consciousness, proved to be fertile ground for Nationalist myths, the cult of heroes and heroic deeds, of governments conducted by men of will, determination, and violence. This corruption of consciousness, conjoined with the erosion of the concept of liberty, produced a disposition toward a return to absolutism, and fascism, both in its internal dynamic form and its external manifestations, represented a neo-absolutism.

ple's everyday life, his supervising gaze that looked over pupils in schools, workers in factories, families at home, even passersby in the street, exercised a continuous authority over Germany. Like God, Hitler «the messiah» was an omnipresent essence that followed ordinary German citizens in the fulfillment of their daily tasks and controlled them from above. At the symbolic level Wolfe's writings indicate that Hitler had proposed himself as the supreme leader, the invincible 'Man', and they indicate as well that the myth of the Führer, as it unfolded before his eyes at the Berlin summer Olympics of 1936, was an emotional charged national celebration of a political fantasy about one man's power. In his masterful descriptions Wolfe was unveiling a totalitarian state that was advancing a new understanding of life and an elitist conception of politics that embodied what fascist writers of the period referred to as the coming of the Nietzschean superman who would dominate over the common people. Implicit here is the vision of Hitler as politician-artist-creator that placed the superman in a near-divine condition. From this core collection of beliefs, Hitler, who was a superb propagandist, if not an original thinker, did not have to journey far to interpret himself as a «God-like figure». Hitler's efforts to construct a modern totalitarian state for Germany, his personalistic approach to politics, and his centralization of authority testify to his desire of being the one and only leader of Nazi Germany. Moreover, this desire to achieve an absolute position within the regime gave way to Hitler's fantasy of God-like power, and Wolfe, forever concerned as a mature artist with mediating and transmitting the real world to his readers, identified immediately that the task of constructing and perpetuating the myth of the 'messiah' through the rituals and spectacles of the regime found in the Nazi leader its perfect embodiment. If there is not yet in Wolfe's writings a political indictment of Nazism, if there is not yet an attempt in his work to construct and advance a moral judgment on Hitlerism, there is nonetheless a narrative discourse that eloquently and exhaustively chronicles for his readers what few other writers and commentators of the period were able to iden-

tify and describe: the birth of a secular religion and the sacralization of politics in National Socialist Germany⁶³.

⁶³To understand the importance of Wolfe's observations on Hitler and National Socialism, it is to be noted that, in addition to extending the interpretive boundaries of those working within the professional social sciences and humanities of the period, his views on the sacralization of politics in Nazi Germany anticipate by more than a half century the writings of George L. Mosse and Emilio Gentile, the two most distinguished scholars writing on "fascism as a secular religion". Mosse argues in his most important work on the subject that since the time of the French Revolution people have come to worship themselves, that is, the nation, and that in the nineteenth century a new politics sought to express and enhance national feeling and unity through the creation of a political style that became, in reality, a 'secularized religion'. The new style consisted of the use of national myths and symbols and the creation of a liturgy that permitted the people to participate directly in national worship. The mass movements of the twentieth century adopted this style with little change and thus became the heirs of a tradition that had long presented an alternative to parliamentary democracy. Mosse discusses the new style as it developed in Germany in the nineteenth and twentieth centuries, making detailed reference to Hitler's Nazi regime. Underlying the festive ceremonies and the mythmaking in Germany was the idea of beauty as the unifying element in society, as the absolute that could bring together opposites and ennoble national life. The new politics, the effort to nationalize the emerging masses, relied heavily on the appeal of the beautiful in Mosse's view. Specifically, he describes the symbolism and mythical significance of national monuments, public festivals, the theater, and the ceremonial role of organizations including the gymnastic associations, choral societies, sharpshooting clubs, and labor groups. He discusses Hitler's taste, showing both his idiosyncrasies and his continuity with the established patterns of mythmaking and national worship. The new politics, Mosse concludes, was not the conscious application of a political theory but the encouragement of esthetic, objective expression of the basic longing for wholeness or totality, which the masses felt as they emerged in a partisan, pluralistic, and confusing world. Monuments symbolized and festivals and ceremonies personalized this expression. Mosse's work has made an important and unique contribution to the literature on nationalism and totalitarianism. Moreover, by demonstrating the power and prevalence of various nationalistically oriented mythical and ritualistic practices in the nineteenth century and their influence on the twentieth century, Mosse underlines the importance of keeping in mind the principle of continuity in history. Emilio Gentile is one of Italy's most prolific and influential students of Italian Fascism. Gentile treats Fascism's "internal symbolic universe" of rituals, symbols, myths, monuments, and commemorations, showing how these served the Fascists' totalitarian aspiration to remake Italian society. Scholars familiar with the work of Mosse, to whom Gentile expresses a particular debt, will find some familiar accents, but there is special value in Gentile's work in that he provides a systematic treatment of this dimension in Fascist Italy, which, the author makes clear, pioneered much of the modern political use of symbol and ritual. With the accent on political sacralization, both Mosse and Gentile have invited some fresh thinking about the origins of totalitarianism. Moreover, in high-

6. *The Little Man and the Coins*

It was the final episode of Wolfe's stay in Germany that brought home to him most powerfully the realities of Nazi oppression, and it would be this episode that would become the central focus of *I Have a Thing to Tell You*⁶⁴. A man who was traveling in the same compartment with Wolfe on a train bound for Paris was arrested at the German-Belgian border for trying to smuggle out more currency than the Nazi law allowed. It was whispered among the other passengers that the man was Jewish and that he was trying to expatriate from Germany in order to escape persecution. Trembling «with a murderous and incomprehensible anger», for the first time Wolfe understood, in personal terms, what the Nazi dictatorship was. The impact of this incident upon Wolfe was immediate and he began at once to plan a story based on the train ride and the incident. In what was one of the final entries in his travel notebook for the summer of

lighting the innovative totalitarian thrust of both German National Socialism and Italian Fascism, they have corrected the widespread tendency, traceable to many of the scholars referenced earlier who wrote in the years between the two World Wars, to view German National Socialism and Italian Fascism as merely totalitarian impulses that revolved exclusively around terror or mere power for its own sake. Significantly enough, in bringing fascism, political sacralization, and totalitarianism together as they have, Mosse and Gentile have made a major contribution not only to German and Italian history, but to our ongoing effort to grasp the contours of the modern political experiment, which Wolfe appeared to appreciate with such energy and enthusiasm several decades earlier. See: Mosse (1975), and Gentile (1996).

⁶⁴ Wolfe's departure from Germany came at a moment when a series of personal and professional matters had come to a head, leaving him deeply frustrated and emotionally depressed. To begin with, his torrid love affair with Thea Voelcker, whom he had met that summer, had ended very badly. It was also the case that his business relationship with his German publishers had soured to the point where Wolfe spoke of betrayal and fraud and decided to hire a Berlin law firm to protect his interests. Despite the extraordinary reviews, very few people in Germany bought his books. In the first year after publication, only 7,707 copies of *Von Zeit und Strom* were sold, and only 604 copies of *Schau Heimwärts, Engel!* Angry and disillusioned, Wolfe began to question the sales reports given him by Rowohlt Verlag, especially since the company had persuaded him to accept a reduced rate of royalty on *Von Zeit und Strom* because it was such a long and expensive book. He also took great offence at the German system of basing royalty payments on the price of a paperback edition of a book, even when, as in the case of *Von Zeit und Strom*, no paperback was actually published. Donald (1987), pp. 387-389.

1936, Wolfe wrote: «I am going to tell you a little story and it is a little story that may hurt me too»⁶⁵. Although Wolfe understood that he would be taking a chance when he told it, for he realized that his works would be banned by the Nazis and he would never be able to return to Germany⁶⁶, his perception of what lay ahead for humanity if Hitler and his followers were left unchecked led him to proclaim clearly, unequivocally and forcibly: «I have a thing to tell you ... brothers, we must brothers be – or die»⁶⁷.

Having experienced his epiphany, Wolfe made the decision to use the story to take a firm stance against Hitler and German National Socialism. The sight of that one anguished little man had turned him against Hitlerism as no amount of facts or arguments could do: from this day forth he not only was a fervent anti-fascist, but also made considerable sacrifice of his personal happiness and his general reputation for the sake of his belief. Three days after he arrived in Paris he wrote his agent, the tireless and dedicated Elizabeth Nowell: «I've written a good piece over here – I'm afraid it may mean that I can't come back to the place where I'm liked best and have the most friends, but I've decided to publish it».

Wolfe returned to the United States with the French liner *Paris*, and was settled in his First Avenue apartment in New York by the first week of October. One of the first things he did was to write to *The Seven Seas* to ask them to release him from his promise to write articles on Germany and to accept his check for the \$ 150 that they had credited against the cost of his passage in July. «May I tell you», wrote Wolfe, «that I have the deepest and most genuine affection for Germany, where I have spent some of the happiest and most fruitful months of my life, and for the German people, among whom I have some of the best and truest friends I know». It was for «that very reason, above all others,» he continued, «that I want to be scrupulous now not to abuse your own generosity or to make any commitments that would not be in full accordance with certain

⁶⁵ Kennedy/Reeves (1970), p. 835.

⁶⁶ Donald (1987), p. 390.

⁶⁷ Kennedy/Reeves (1970), p. 835.

deep and earnest convictions of my own or with anything I might write or say hereafter. I cannot go into detailed explanation here, but I leave it to your intuition to understand what is in my mind»⁶⁸.

Having got this off his chest, Wolfe plunged into the writing of *I Have a Thing to Tell You*. The task proved at times to be difficult and arduous, and Wolfe did express that there were moments when he felt haunted by visions of the «little man». Just before he was arrested at the German-Belgian border, the man had persuaded Wolfe to take a little of his extra money in order to get it past the inspectors for him. However, because of the man's arrest, Wolfe had been unable to return it, although, in a moment of intense excitement, he had wanted to do so and had only been prevented by his fellow passengers. He still had the little handful of two-mark pieces when he reached New York. In fact, one of his earliest titles for *I Have a Thing to Tell You* was *I Have Them Yet*. He didn't like to touch the coins: he thought that they were «blood money» and that they felt greasy with their owner's agony and sweat: but they lay for a long time upon his table. As he wrote his story, Wolfe would look at them and his mouth would pucker up with pity, and he would shake his head quickly, repeatedly, too moved for words⁶⁹.

Once Wolfe committed himself to writing a fictionalized account of the incident, he realized immediately that the narrative discourse generated by the story would give him the opportunity to publicly proclaim his steadfast opposition to the political oppression that had come to dominate German society under Hitler's dictatorship. His story would permit him to expose Nazism as he had come to know it and to dramatize how the chain of humanity might be severed if mankind refused to acknowledge and defend what he came to call "the brotherhood".

The plot of the story, which would be eventually published first in serial form in *The New Republic* in the spring of 1937⁷⁰, is introduced in its

⁶⁸ As reproduced in Nowell (1960), p. 337.

⁶⁹ Field (1983), pp. 249-250.

⁷⁰ The periodical version of the story appeared in 1937 in three instalments of *The New Republic*, 10 March, pp. 132-36; 17 March, pp. 159-64; and 24 March, pp. 202-207.

opening scene through the character of Paul Spangler, who, in conversation with Franz Heilig, establishes the fact that Hitler's Germany has created suspicion, mistrust and hatred. In heavy irony, and with an English grossly overburdened by a German accent, Franz, confiding his fear that he will be punished for having his girl share his one-room place with him, says, «I will now tell you something. Under ze Dritte Reich ve are all so happy, eve sing is so fine and healsv zat it is perfectly God damn dretful». Through Franz, Wolfe reveals how the Nazis have treated Jews: «All ze Chews have been taken from zeir work, zey have nozzing to do any more. Zese people come around – some stupid people in zeir uniforms» he says contemptuously. «And zey say zat everyone must be an Aryan man – zis wonderful plue-eyed person eight feet tall who has been

As a section of *You Can't Go Home Again* (1940), it runs from pp. 634-704. Unless stated otherwise, the version of the story employed in this work is the one held by the William B. Eerdmans Collection of Thomas Wolfe Manuscripts, Houghton Library, Harvard University, catalogued specifically as: bMS Am 1983: Compositions by Thomas Wolfe (734), a second draft changed slightly and added to by Wolfe and used by Edward Aswell as Book VI of *You Can't Go Home Again* Wolfe divided the typescript into three uneven sections, marked *The Hotel*, *The Station*, and *The Train*. This version was chosen because it represents the story as Wolfe shaped it for publication before he and Elizabeth Nowell trimmed it for its appearance in *The New Republic* in three instalments in March 1937. This second typescript version is told from the first-person point of view and narrates the experiences of the character Paul Spangler, who later was to be called George Webber. It must be indicated here that the analysis of the William B. Eerdmans Thomas Wolfe Manuscripts is indebted deeply to the seminal piece produced by John L. Idol, Professor Emeritus of Clemson University, entitled, *The Narrative Discourse of Thomas Wolfe's 'I Have a Thing to Tell You'* (Idol, 1993). It is to be noted that the William B. Eerdmans Collection of Thomas Wolfe Manuscripts consists of manuscripts, letters, and other papers of Thomas Wolfe purchased by William B. Eerdmans from the Wolfe estate and donated to Harvard University where it joined the earlier donations of Gabriel Wells and James Buell Munn. The collection includes manuscripts, drafts, and notes for Wolfe's novels, as well as his plays, poems, and other creative writings; correspondence, chiefly from the 1930's, including long runs of letters to and from Aline Bernstein, Elizabeth Nowell, Maxwell E. Perkins, and family members; pocket notebooks; academic notebooks, exercises, essays, and examinations; legal and business papers, including royalty reports; and manuscripts and correspondence concerning Wolfe. Supplementary contributions, both by William B. Eerdmans and others, were subsequently added to the main collection. The Thomas Wolfe manuscripts may not be consulted without the permission of Eugene Winick c/o McIntosh & Otis, Inc. 353 Lexington Avenue, Suite 1500 New York, N.Y. 10016.

Aryan in his family since 1820. If zere is a little Chew back zere – zen it is a pit»⁷¹.

All of the passages in this section of the story prepare readers for actions taken later at Aachen against the «little man», a Jewish lawyer trying to flee the country with more marks than permissible. Franz's statement about Paul's current fame and notoriety in Germany, and the risk he would run if he wrote a story criticizing Hitler's regime, carry Wolfe further into the narrative discourse now being opened with his readers. German repression of anything unfavourable to the Nazi line touches not only living arrangements and harassment of Jews, but the freedom of artistic expression as well⁷². Wolfe here reminds readers that writers in America suffer repression, too, not as victims of official government action, but as targets of leftist or rightist groups more concerned with political correctness than with artistic merit. Spewing acid for Wolfe on both aesthetic and political groups, Franz spits out his loathing for Expressionists, Surrealists, Communists and anyone dedicated to spreading or promoting propaganda: «I hate them – zese bloody awful little men»⁷³. Franz tears into them because he considers these special interest groups enemies of free expression: «You must say ze sings zey want you to say or zey kill you»⁷⁴.

The opening scene of Paul with Franz thus opens the questions that Wolfe wishes to pursue, it offers firsthand evidence of the troubling dis-

⁷¹ bMs Am 1883 (734), pp. 7, 14.

⁷² Wolfe in this instance appears to anticipate similar views expressed by Arendt in her classic work. According to Arendt, «[i]ntellectual, spiritual, and artistic initiative is as dangerous to totalitarianism as the gangster initiative of the mob, and both are more dangerous than mere political opposition. The consistent persecution of every higher form of intellectual activity by the new mass leaders springs from more than their natural resentment against everything they cannot understand. Total domination does not allow for free initiative in any field of life, for any activity that is not entirely predictable. Totalitarianism in power invariably replaces all first-rate talents, regardless of their sympathies, with those crackpots and fools whose lack of intelligence and creativity is still the best guarantee of their loyalty». Arendt (1951), p. 416.

⁷³ bMs Am 1883 (734), p. 23.

⁷⁴ bMs Am 1883 (734), p. 25.

coveries he had made about Nazi Germany, and it prepares the reader to accept a developing thesis that Germany's crushing of political and artistic rights and freedoms could be setting a pattern for much of Europe and the liberal-democratic west, including the United States.

The subsequent scene, set on the platform of the Bahnhof Am Zoo, forces the reader to respond to the hints about suspicion and mistrust offered in the first scene. When Paul introduces Else von Kohler to Franz, the two Germans stare at each other coldly, with innate hostility, a reaction that leads Paul to observe: «It had in it a quality that was different from anything I had ever seen at home, a quality that was at once shockingly cold and naked and disturbingly subtle. It was as hard as steel and flashing as a rapier»⁷⁵. The issue here seems to be less aesthetic than sexual, though the former does arise in Else's critique of the drawing of Paul by Franz's friend. Franz appears to move in Berlin's homosexual circle, whereas Else seems to embody the essence of heterosexuality.

The second scene permits Wolfe to continue painting a portrait of the German character when Paul's friend Lewald joins the farewell party on the platform. When Lewald speaks to Else, his manner seems bluff, boyish, and exuberant, indeed full of high spirits and «jolly good will»⁷⁶. Paul finally sees that Lewald's «boyish ingenuousness was just a mask» and that his «soul and character were sly, shrewd, subtle, devious, crafty, cunning, dexterous as hell»⁷⁷. This episode eventually underscores the feelings of hostility, alienation and marginalization existing among Paul's German friends. Hoping that Paul won't be caught up in bitter rivalries for his allegiance or by some group's hope that his pen will be used in their behalf, Else says to him in reference to Franz: «You must not listen to zis bitter man! You are religious man. You are artist. And ze artist is religious man»⁷⁸.

⁷⁵ bMs Am 1883 (734), p. 31.

⁷⁶ bMs Am 1883 (734), p. 38.

⁷⁷ bMs Am 1883 (734), p. 38.

⁷⁸ bMs Am 1883 (734), p. 30.

The unfolding of the novella in the third scene proves that statement to be true, for it is there that Paul and the people he encounters in his compartment on the train to Paris come to realize the need to become their brother's keeper if civilized society is to survive. The narrative thread holding this third section together is more tightly woven than the thread running through the first two parts. Whereas there has been a degree of acquaintance among the Germans of the first two parts, all but the Rubenesque mannequin manufacturer and her employee, a young sculptor, are utter strangers. At first glance it is difficult for Paul to understand why the German woman and the young man should be traveling together, so different seem their mien and breeding, she appearing theatrical, he, countrified. Puzzling as this unlikely couple is, Paul has trouble getting a fix on an elegantly dressed young man sitting by the window. «Certainly he did not look English or American. There was a kind of foppish, almost sugared elegance about this costume that one felt somehow was continental, even though one did not know from what place on the continent he came»⁷⁹. But what strikes Paul with a «sense of shock» is the fact that the young man is reading an American book, a popular work entitled *The Saga of Democracy*. For the time being, this passenger will remain, like all the others in the story, another «isolated individual» in a community of «isolated people».

The scene is now set for the last person to enter the compartment, Wolfe's «little man», described as «a drab, stuffy, irascible-looking little fellow of the type that one sees a thousand times a day ... the kind of fellow ... who is always fidgeting and fuming about ... always, in short, trying by every crusty, crotchety, sour, ill-tempered method in his equipment to make himself as unpleasant, and his travelling companions as uncomfortable, as possible». His mannerisms will eventually lead Paul to call him «old Fuss-and-Fidget». His nervousness, looks of suspicion, and his pointing at the «Nicht Raucher» sign when Paul and the elegant young man take out cigarettes present serious obstacles if «a Siamese connexion» is ever to be formed with him. He will be, in short, the most

⁷⁹ bMs Am 1883 (734), pp. 48-49.

isolated of the isolated as the train rushes across the German countryside from Berlin to Hanover. In his isolation, Paul tries to pass a wearisome time by dozing. «Time after time I started out of this doze to find old Fuss-and-Fidget's eyes fixed on me in a look of such suspicion and ill-tempered sourness that the expression barely escaped malevolence. I woke up one time to find his gaze fixed on me in a stare that was so protracted, so unfriendly, that I felt anger boiling up in me»⁸⁰.

However, it is not until Hanover that the heavy air engulfing the characters in the group finally dissipates. The first connection to be formed is between Paul and the elegantly dressed young man with a continental look, the naturalized American now identified as Johnnie Adamowski, symbolically much more appropriate than the surname Stefanowski used in *The New Republic* version of the story. This naturalized American, this new Adam, enables Wolfe to give voice, even if it is a bit on the enthusiastic side, to American ideas. Unhappy about conditions in Europe during his return to Poland to visit relatives, Adamowski asserts, «I am sick of Europe. Every time I come I am fed up. I am tired of all this foolish business, these politics, this hate, these armies and this talk of war ... It will be good after all this to back [to America] where all is Peace ... where all is Friendship ... where all is Love»⁸¹. In his role as narrator, Paul confides that he had «reservations on this score but did not utter them»⁸². Despite Paul's reluctance to argue, Wolfe effectively highlights America's most cherished values by having Adamowski state his preference for the New World, where New Adam is free to attempt to achieve his highest dreams.

Once the heavy air dissipates, Paul and Johnnie rapidly establish bonds: they have mutual friends in New York, enjoy eating and drinking together, and share the goal of spending all their German marks before the train reaches the border. When they return to their compartment, their eager and easy dialogue begins to draw the others into conversation

⁸⁰ bMs Am 1883 (734), pp. 51-52.

⁸¹ bMs Am 1883 (734), pp. 54-55.

⁸² bMs Am 1883 (734), p. 55.

as well. It becomes obvious that their companions have discussed them during their absence. Now curiosity begins to bind them. The mannequin maker and her youthful companion begin to open up, and even Fuss-and-Fidget relaxes somewhat and finally identifies himself as a lawyer on his way to a Parisian conference. Helping to break down any remaining reserve is Johnnie's sharing of the food his family had packed for him. The group is becoming a community, or as Chapter 42 of *You Can't Go Home Again* would have it, *The Family of Earth*.

Another connection cementing them, one that leads to a test of its strength and one that leads to the arrest of Fuss-and-Fidget, is money. Their grievance about German policy restricting the amount of money a person can take out of Germany prompts them to acts of friendship, acts of brother-keeping, that mere fellow companions on a train trip would never perform. Evidence of this appears in Johnnie's eagerness to befriend the German woman by taking into his keeping some of her excessive marks and Paul's acceptance of Fuss-and-Fidget's proffered ten marks. Through these actions, Wolfe involves his readers even more deeply in the narrative discourse he has been conducting as the action of his plot further unfolds itself. These passengers have discovered their common humanity and are acting to protect one another from oppressive political policy.

Instantly, however, the discourse has a darker, terrifying, and fearful symbolic element added. That comes with the appearance of the customs official, «a burly-looking fellow ... a Germanic type with high blunt cheekbones, a florid face and tawny moustaches, combed out sprouting, in the Kaiser Wilhelm way. His head was shaven, and there were thick creases at the base of his skull and across his fleshy neck»⁸³. He will symbolize all that is «loathsome, sinister and repellent» in Hitler's government⁸⁴. Paul's trembling with a murderous and incomprehensible anger and desire «to smash that fat neck» and «pound that inflamed and blunt-

⁸³ bMs Am 1883 (734), p. 80.

⁸⁴ bMs Am 1883 (734), p. 80.

ed face into a jelly» catch us up in his revulsion⁸⁵. We feel that he indeed does have something vitally important to tell us about man's inhumanity and the need to stand together against it.

Paul now swells with emotion and humane feelings for Fuss-and-Fidget, identified here for the first time as a Jew. Paul's informant is the Rubenesque mannequin maker, who now rejects part of the bond she had formed because she shares many of her countrymen's biases against Jews: «These Jews!» she cries, «These things would never happen if it were not for them! They make all the trouble. Germany has had to protect herself. The Jews were taking all the money from the country»⁸⁶.

With the revelation of her feelings Wolfe asks us to make still another metaphoric transference, this one demanding that we acknowledge that seemingly decent German citizens, whom this culturally rich fading beauty symbolizes, share heavily in Germany's mistrust and mistreatment of Jews. That becomes part of what Paul feels he must tell us, too. Still, Wolfe leaves her some humanity, despite her energetic attempt at justifying Fuss-and-Fidget's arrest. As the re-united companions reflect on his fate, she finally «gravely, quietly» says, «He must have wanted very badly to escape»⁸⁷.

Wolfe's description of the actual arrest and taking away of the «little man» as the train moves out of the station creates the story's most complete bond between discursive narrative and metaphoric transference:

The three officials came through the door of the compartment with the little man between them – Wolfe wrote – They stepped down to the platform and marched him along, white as a sheet, grease standing out in beads all over his face, protesting volubly in a voice that had a kind of anguished lilt in it ...

They had him. Far down the platform the passengers heard the shrill, sudden fife of the Belgian engine whistle. The guard cried warning. All up and down the train the doors were slammed. Slowly the train began to move. At a creeping pace it rolled right past the little man. They had him,

⁸⁵ bMs Am 1883 (734), pp. 80-81.

⁸⁶ bMs Am 1883 (734), p. 89.

⁸⁷ bMs Am 1883 (734), p. 89.

all right. The officers surrounded him. He stood among them, still protesting, talking with his hands now. And the men in uniform said nothing. They had no need to speak. They had him. They just stood and watched him, each with a faint suggestion of that intolerable slow smile upon his face. They raised their eyes and looked at the passengers as the train rolled past, and the line of travelers standing in the corridors looked back at them and caught the obscene and insolent communication in their glance and in that intolerable slow smile.

And the little man – he, too, paused once from his feverish effort to explain. As the car in which he had been riding slid by, he lifted his pasty face and terror-stricken eyes, and for a moment his lips were stilled of their anxious pleading. He looked once, directly and steadfastly, at his former companions, and they at him. And in that gaze there was all the unmeasured weight of man's mortal anguish. George and the others felt somehow naked and ashamed, and somehow guilty. They all felt that they were saying farewell, not to a man, but to humanity; not to some pathetic stranger, some chance acquaintance of the voyage, but to mankind; not to some nameless cipher out of life, but to the fading image of a brother's face.

The train swept out and gathered speed – and so they lost him⁸⁸.

Before his discourse could end, however, Wolfe had one more metaphoric transfer to request of his readers. This drive was how now to deal with his love of Germany, a land that seemed more than a mere second home to him. No doubt speaking through Paul, he wrote, «I was the other half of my heart's home, a haunted part of dark desire ... It was the dark lost Helen I had found, it was the dark found Helen I had lost – and now I knew, as I had never known before, the priceless measure of my loss, – the priceless measure of my gain»⁸⁹. He came to realize that he had to give up Germany, to suffer the consequences of his desire to tell the truth. And he came, more profoundly still, to realize that he must one day give up the earth, for something has spoken in the night; and told me I shall die, I know not where. Saying, «To lose the earth you know for greater knowing, losing the life you have, for greater life; leaving friends you loved, for greater loving; to find a land more kind than home, more

⁸⁸ As reproduced in Nowell (1960), p. 334.

⁸⁹ bMs Am 1883 (734), p. 92.

large than earth»⁹⁰. Thus the final words of the narrative discourse conducted through this simple and much tested travel plot invite us to join Wolfe in his concluding metaphoric transfer. The sustaining metonymy of the train trip is that humanity rides together to eternity. The best hope that each passenger will arrive unscarred by atrocities is to travel together as brothers and sisters, to keep linked together the chain of humanity.

At the conclusion of the longer version of the story in *You Can't Go Home Again*, Wolfe bids farewell to Germany:

He ... was 'out' of that great country whose image had been engraved upon his spirit in childhood and youth before he had ever seen it. He ... was 'out' of that land which had been so much more to him than land, so much more than place. It had been a geography of heart's desire, an unfathomed domain of unknown inheritance. The haunting beauty of that magic land had been his soul's dark wonder. He had known the language of its spirit before he ever came to it, had understood the language of its tongue the moment he had heard it spoken. He had framed the accents of its speech most brokenly from that first hour, yet never with a moment's trouble, strangeness, or lack of comprehension. He had been at home in it, and it in him. It seemed that he had been born with this knowledge.

He had known wonder in this land, truth and magic in it, sorrow, loneliness, and pain in it. He had known love in it, and for the first time in his life he had tasted there the bright, delusive sacraments of fame. Therefore it was no foreign land to him. It was the other part of his heart's home, a haunted part of dark desire, a magic domain of fulfillment. It was the dark, lost Helen that had been forever burning in his blood – the dark, lost Helen he had found.

And now it was the dark, found Helen he had lost. And he knew now, as he had never known before, the priceless measure of his loss. He knew also the priceless measure of his gain. For this was the way that henceforth would be forever closed to him – the way of no return. He was 'out.' And being 'out,' he began to see another way, the way that lay before him. He saw now that you can't go home again – not ever. There was no road back. Ended now for him, with the sharp and clean finality of the closing of a door, was the time when his dark roots, like those of a pot-bound plant, could be left to feed upon their own substance and nour-

⁹⁰ bMs Am 1883 (734), p. 93.

ish their own little self-absorbed designs. Henceforth they must spread outward – away from the hidden, secret, and unfathomed past that holds man’s spirit prisoner – outward, outward toward the rich and life-giving soil of a new freedom in the wide world of all humanity. And there came to him a vision of man’s true home, beyond the ominous and cloud-engulfed horizon of the here and now, in the green and hopeful and still-virgin meadows of the future.

‘Therefore,’ he thought, ‘old master, wizard Faust, old father of the ancient and swarm-haunted mind of man, old earth, old German land with all the measure of your truth, your glory, beauty, magic, and your ruin; and dark Helen burning in our blood, great queen and mistress, sorceress – dark land, dark land, old ancient earth I love – farewell!’⁹¹.

7. Conclusion: *If Men Could Somehow Cease to be Afraid of Truth*

Thomas Wolfe’s *I Have a Thing To Tell You* was more than a story about the author’s experiences in Berlin during the Olympic summer of 1936. It was a personal diary and record of a precise moment in his creative odyssey as an artist when his experiences with the world changed his views and brought him «nearer the common heart of man». Wolfe was not a systematic political thinker, and there is no evidence in his work that he was ever exposed in any way to the first major theoretical attempts to interpret fascism that were beginning to make their appearance in the academic world in the 1930s, precisely at the time that he was writing, but there can be no question that the serial he produced for *The New Republic* was one of the most eloquent indictments of German National Socialism written in the period immediately prior to the global conflagration of 1939-45. Most contemporary historians and social scientists who study the fascist phenomenon of the inter war years will admit that the cognitively least satisfying accounts of fascism are those that conceive it to have been the simple consequence of «evil», «brutality», and «inhumanity», for they provide no persuasive theory or empirical evidence to explain the internal institutional dynamics and the ideological

⁹¹ As reproduced in Nowell (1960), pp. 335-336.

rationale that subtended and sustained them over the course of their histories. Indeed, they would argue with measurable authority that studies of fascism that have been produced with the conviction that «understanding» fascism means to appreciate the «pathology that lies behind the hatred and destructiveness [it] unleashes» have fallen into disuse and disfavor within the humanities and social sciences⁹². And yet it is precisely Wolfe's acute ability to respond emotionally and aesthetically to the complex personality and spirit of the fascist experience that enriches and ennobles his work, permitting him to engage his readers in a narrative discourse that effectively translates and communicates the hatred and violence that fascism was able to unleash on western civilization. Wolfe's task was not that of the historian or the social scientist, but that of artist with a commanding worldly presence and prestige who sought to use his pen in the service of justice and humanity in order to arouse the emotions and social consciousness of a generation. Wolfe did not, in fact, consider *I Have a Thing to Tell You* a political statement. In a letter he wrote to Nowell he commented that «its greatest value ... lies in the fact that I wrote it as I write all my other stories about a human situation and living characters». Had Wolfe's statement been political, some of the social-

⁹²Gregor (2000), pp. 239-262. Gregor, a prolific scholar who has dedicated a half-century of profound study to fascist intellectual history, posits in the new introduction to one of his earlier classic contributions, that for most of the twentieth century, analysts of world events have habitually dealt with modern revolutionary systems in terms of a left-right dichotomy in which the 'left' somehow remains in the Enlightenment tradition, and the 'right' is associated with primordial bestiality. Very often fascism is seen as uniquely 'irrational' and 'psychopathological'. Thus, fascist systems are typically described as 'narcissistic' and 'megalomaniac', or 'sadistic, necrophiliac, or psychopathological', in any case remarkable for their sheer scale of inhumanity. Such characterizations are rarely employed in the analysis of Marxist-Leninist systems, no matter how bestial they may be or have been. One does not seek to 'explain' or 'understand' such systems by identifying them as megalomaniacal, narcissistic, or necrophiliac. Such properties are treated as if they are uniquely fascist. If one wished to study political horrors, mass murder, and the pathological administration of violence, one would study Nazi Germany; but one would have to study the Soviet Union, the People's Republic of China, and Democratic Kampuchea as well. It is not immediately obvious why one would restrict one's scrutiny to generic fascism. Identifying fascism with bestiality and the rejection of all standards of ethical conduct provides remarkably little cognitive leverage on any serious question.

ist and communist ideas with which he was flirting in this period would have surely appeared in some guise in the story⁹³. Instead, nowhere in the novella is there an attempt to interpret Nazism as the consequence of a class struggle, nowhere is there a reference to Nazism as an anti-proletarian reaction and agent of bourgeois capitalism, and nowhere is there a critical offering that Hitler was purely and simply the executor of the directives of German capitalists. If there is a fundamental statement made in the novella it is one related specifically to Wolfe's growing sensitivity to the emotional and spiritual lives of others, which in itself heralded a decisive moment in the symbiotic evolution of his sensibility as a man and his craft as an artist⁹⁴.

⁹³ During the fall of 1937 Wolfe began to talk with left-leaning writers and intellectuals in Sherwood Anderson's circle, but despite his initial enthusiasms he did allow himself to be recruited ideologically or politically by American Communists. To be sure, this was due in part to the Communists themselves, many of who considered Wolfe a philosophical lightweight incapable of identifying and articulating the complex doctrinal points that separated many Marxist-Leninists of the period, but it was due primarily to the fact that Wolfe remained unconvinced, unmoved and indifferent to Communist ideology. On Wolfe's flirtations with American Communists, Donald (1987), p. 434 et seq.

⁹⁴ The view that Wolfe's later works, particularly the short novels, reflected a greater concern for others and a more passionate commitment to voice concerns of «man's suffering soul» is a constant theme in several important works: Holman (1961) pp. vii-xx, maintains that the intrinsic qualities of the short novel [15,000 to 40,000 words] were remarkably well adapted to Wolfe's special talents, his creative methods, and his growing preoccupation to place his life within the context of the interconnected lives of others. Holman also admits that one of the reasons the short novels are not known is that Wolfe's continued until his premature death to attempt large autobiographical works that in the end served only to solidify among many critics his reputation for artistic excess; Stegner (1965), pp. 1071-1081, writes that Wolfe was more powerful and more passionate when he did adopt sensibilities not his own, or at least more successful in creating a similar passion amongst his readers; Stutman (1987), pp. 95-101, writes that beyond the blindness or short-sightedness, Wolfe possessed a determination to grapple with his own shortcomings, and to depict his characters as complex, believable human beings, and in doing so he was able, if only haltingly, to transcend his limitations and to become as a writer both translator and mediator for a generation; Tattoni (1992), advances the view in post-modernist terms that in Wolfe was a type of metafiction: a literature that examines its own power and structure as the story unfolds; Idol (1993), whose work served in part as the inspiration and model of the current effort, submits that Wolfe's later writings were meant to protest against abridged or denied civil rights, wherever these occurred, and give living testimony to his commitment to expose man's inhumanity.

Wolfe's fullest and final explanation of this personal odyssey – an explanation that was meant to serve as much as a clarion call to awaken the spirit of America as it was to announce mournfully the death and extinction of the German soul at the hands of fascism – received its most cogent and eloquent rendering in the final pages of *You Can't Go Home Again*:

Up to that time I had been merely the sensitive young fellow in conflict with his town, his family, the life around him – then the sensitive young fellow in love, and so concerned with his little Universe of Love that he thought it the whole universe. But gradually I began to observe things in life which shocked me out of this complete absorption with the independent entities of self. I caught glimpses of the great, the rich, the fortunate ones of all the earth living supinely upon the very best of everything and taking the very best for granted as their right ... At the same time I began to be conscious of the submerged and forgotten Helots down below, who with their toil and sweat and blood and suffering unutterable supported and nourished the mighty princelings at the top.

Then came the cataclysm of 1929 and the terrible days that followed. The picture became clearer now - clear enough for all with eyes to see. Through those years I was living in the jungle depths of Brooklyn, and I saw as I had never seen before the true and terrifying visage of the disinherited of life. There came to me a vision of man's inhumanity to man, and as time went on it began to blot out the more personal and self-centered vision of the world which a young man always has. Then it was, I think, that I began to learn humility. My intense and passionate concern for the interests and designs of my own little life were coming to seem petty, trifling, and unworthy, and I was coming more and more to feel an intense and passionate concern for the interests and designs of my fellow men and of all humanity.

Of course I have vastly oversimplified the process in my telling of it. While it was at work in me I was but dimly aware of it ... Those were the years of the greatest doubt and desperation I had ever known. I was wres-

ty to man; Zahlan (1999), pp. 4-12, advances the view that Wolfe's craft outgrew the autobiographical and, as it infused itself with democratic implications, it came to express a fascination not only with the other voices, but also with multiple, even choral points of view; and Roberts (2000), pp. 27-41, persuasively argues that Wolfe's short novels reflect Wolfe's maturity and development as an artist, particularly his move away from autobiography, and they should be studied and appreciated separate from his much larger and more famous literary works.

ting with the problems of my second book, and I could take in what my eyes beheld only in brief glimpses, flashes, snatches, fragments. As I was later to discover, the vision etched itself upon some sensitive film within, but it was not until that later time, when the second book was finished and out of the way, that I saw it whole and knew what the total experience had done to me ...

By then life's weather had soaked in, although I was not fully conscious yet what seepings had begun, or where, in what directions, the channel of my life was flowing ... I had gone back for rest, for recreation, for oblivion, to that land which, of all the foreign lands I had visited, I loved the best ... And now it seemed to me, who had so often gone a stranger and unknown to the great cities of the world, that Berlin was mine ... The weeks passed ... and then it happened. Little by little the world came in. At first it sifted in almost unnoticed, like dark down dropped in passing from some avenging angel's wing. Sometimes it came to me in the desperate pleading of an eye, the naked terror of a startled look, the swift concealment of a sudden fear. Sometimes it just came and went as light comes, just soaked in-in fleeting words and speech and actions...

But even as I saw it and knew it ... there came to me, most strangely, another thing as well. For while I sat the night through in the darkened rooms of German friends, behind the bolted doors and shuttered windows-while their whispered voices spoke to me of the anguish in their hearts ... while I heard and saw these things, my heart was torn asunder, and from its opened depths came forth into my consciousness a knowledge that I had not fully known was there. For then it was, most curiously, that all the grey weather of unrecorded days in Brooklyn, which had soaked through into my soul, came flooding back to me. Came back, too, the memory of my exploration of the jungle trails of night. I saw again the haggard faces of the homeless men, the wanderers, the disinherited of America, the aged workers who had worked and now could work no more, the callow boys who had never worked and now could find no work to do, and who, both together, had been cast loose by a society that had no need of them and left to shift in any way they could to find their food in garbage cans, to seek for warmth and fellowship in foul latrines like the one near New York's City Hall, to sleep wrapped up in old newspapers on the concrete floors of subway corridors...

So it was ... that I realized fully, for the first time, how sick America was, and saw, too, that the ailment was akin to Germany's a dread world-sickness of the soul ... In Germany it was hopeless: it had already gone too far to be checked now by any measures short of death, destruction, and total ruin. But in America, it seemed to me, it was not mortal,

not incurable – not yet ... America was young, America was still the New World of mankind's hope, America was not like this old and worn-out Europe which seethed and festered with a thousand deep and uncorrected ancient maladies. America was still resilient, still responsive to a cure – if only – if only – men could somehow cease to be afraid of truth. For the plain and searching light of truth, which had, in Germany, been darkened to extinction, was the remedy, the only one, that could cleanse and heal the suffering soul of man⁹⁵.

Bibliography

- Arendt, Hannah (1951), *The Origins of Totalitarianism*, New York, Harcourt, Brace and Co
- Bauer, Otto (1936), *Der Faschismus*
- Bloom, Harold (8 February 1987), *Passionate Beholder of America in Trouble Review of Look Homeward: A Life of Thomas Wolfe by David Herbert Donald*, in «New York Times Book Review», pp. 13-14
- Braswell, William, Leslie A. Field (eds.) (1964), *Thomas Wolfe's Purdue Speech: Writing and Living*, West Lafayette, Purdue University Studies
- Croce, Benedetto (1945), *Chi è fascista*, in «Pagine politiche», Bari, Laterza
- DeVoto, Bernard (25 April 1936), *Genius Is Not Enough: Review of 'The Story of a Novel by Thomas Wolfe'*, in «Saturday Review of Literature», 3-4, pp. 14-15

⁹⁵ Wolfe, *You Can't Go Home Again*, as reproduced in Nowell (1960), pp. 339-341. It is quite difficult to read these last passages by Wolfe without recalling some of the conclusions that Arendt would make in her seminal work on totalitarianism. Toward the end of her study she writes in a phrase, what could surely have been written by Wolfe himself, that totalitarianism preys upon the politically and ideologically marginalized, the faithless, the disenfranchised, the disheartened, the economically impoverished, those overwhelmed by a sense of homelessness, those afraid of the truth, and those who believe they are alone in the world, «as loneliness is a precondition for totalitarian domination, with people who are socially isolated more likely to be attracted to totalitarian ideology and movements». Arendt (1976), p. 416.

- Dodd, Martha (1939), *Through Embassy Eyes*, New York, Harcourt, Brace
- Donald, David Herbert (1987), *Look Homeward: A Life of Thomas Wolfe*, Boston and Toronto, Little Brown
- Drucker, Peter (1939), *The End of Economic Man*, New York, John Day
- Evans, Richard J. (2005), *The Third Reich in Power*, New York, Penguin
- Field, Leslie, A. (1983), *The Autobiography of an American Novelist: Thomas Wolfe*, Cambridge, Mass., Harvard University Press
- Friedländer, Saul (2009), *Nazi Germany and the Jews, 1933-1945*, New York, Harper Collins
- Fromm, Eric (1941), *Escape from Freedom*, New York, Farrar & Rinehart
- Gentile, Emilio (1996), *The Sacralization of Politics in Fascist Italy*, Cambridge, Harvard University Press
- Gregor, A. James (2000), *Interpretations of Fascism*, New Brunswick N.J., Transaction
- Holman, C. Hugh (1961), *Introduction*, in Holman, Hugh (ed.), *The Short Novels of Thomas Wolfe*, New York, Scribner, pp. VII-XX
- Idol, John, L. (1993), *The Narrative Discourse of Thomas Wolfe's 'I Have a Thing to Tell You'*, in «Studies in Short Fiction», 30, pp. 45-52
- Johnson, E.D. (1957), *On Translating Thomas Wolfe*, in «American Speech», 32, 2, pp. 95-101
- Kass, D.A. (1976), *The Issue of Racism at the 1936 Olympics*, in «Journal of Sport History», 3, 3, pp. 223-235
- Kennedy, Richard S., Paschal Reeves (eds.) (1970), *The Notebooks of Thomas Wolfe*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press
- Kershaw, Ian (2008), *Hitler: A Biography*, New York, W. W. Norton & Company
- Kohn, Hans (1943), *Revolutions and Dictatorships*, Cambridge Mass., Harvard University Press
- Krüger, Arnd (Summer 1999), *“Once the Olympics are through, we’ll beat up the Jew” German Jewish Sport 1898-1938 and the Anti-Semitic Discourse*, in «Journal of Sport History», 26, 2, Special Issue: *One Hun-*

- dred Years of "Muscular Judaism": Sport in Jewish History and Culture*, pp. 353-375
- Lederer, Emil (1940), *The State of the Masses: The Thread of the Classless Society*, New York, Norton
- Ledig-Rowohlt, H.M. (1953) *Thomas Wolfe in Berlin*, in «American Scholar», 22/2, pp. 185-201
- Longerich, Peter (2010), *Holocaust: The Nazi Persecution and Murder of the Jews*, Oxford, Oxford University Press
- Marrus, Michael (2000), *The Holocaust and History: The Known, the Unknown, the Disputed, and the Reexamined*, Toronto, Key Porter
- Mommsen, Hans (1989), *The Realization of the Unthinkable: The 'Final Solution of the Jewish Question'*, in Marrus, Michael (ed.). *The "Final Solution": The Implementation of Mass Murder. The Nazi Holocaust*, Part 3.1, Westport, CT., Meckler, pp. 217-264
- Mosse, George L. (1975), *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New York, Howard Fertig
- Nathan, Peter (1943). *The Psychology of Fascism*, London, Faber
- Nowell, Elizabeth (1960), *Thomas Wolfe: A Biography*, New York, Double Day & Company
- Ortega y Gasset, Jose (1932), *The Revolt of the Masses*, New York, W.W. Norton Co
- Reeves, Paschal (1968), *Thomas Wolfe's Albatross: Race and Nationality in America*, Athens, Georgia University Press
- Reich, Wilhelm (1933), *The Mass Psychology of Fascism*, New York, Farrar, Straus and Giroux
- Roberts, Terry (2000), *Resurrecting Thomas Wolfe*, in «The Southern Literary Journal», 33.1, pp. 27-41
- Stegner, Wallace (1965), *Introduction to Thomas Wolfe*, in Anderson, Charles R. (ed.), *American Literary Masters*, Vol. 2., New York, Holt Rinehart & Winston, pp. 1071-1081

- Stutman, Suzanne (1987), *Reconsideration: Mediation, Aline Bernstein, and Thomas Wolfe's 'The Good Child's River'*, in «MELUS», 14, 2, pp. 95-101
- Tattoni, Igina (1992), *The Unfound Door: Innovative trends in Thomas Wolfe's Fiction*, Rome, Bulzoni
- Thalheimer, August (1930), *Über den Faschismus*.
- Wolfe, Stephanie (2014), *The Politics of Reparations and Apologies*, New York, Springer
- Wolfe, Thomas, *I Have a Thing to Tell You*. William Wisdom Collection, Houghton Library, Harvard University, bMs Am 1883 (734). The periodical version of the story appeared in 1937 in three instalments of *The New Republic*, 10 March, pp. 132-36; 17 March, pp. 159-64; and 24 March, pp. 202-207. As a section of *You Can't Go Home Again*, it runs from pp. 634-704
- Wolfe, Thomas (1929), *Look Homeward, Angel*, New York, Scribner
- Wolfe, Thomas (1940), *You Can't Go Home Again*, New York, Scribner
- Wolfe, Thomas (1970), *The Notebooks of Thomas Wolfe*, ed. by Richard S. Kennedy and Paschal Reeves, Chapel Hill, The University of North Carolina Press
- Zahlan, Anne (1999), '*The Song of the Whole Land*': *Thomas Wolfe's Multi-Voiced Discourse in Narrative of 'The Web and the Rock'*, in «Thomas Wolfe Review», 23:2, pp. 4-12

Educare all'umanità, custodire la speranza.
Resistenza, diritto e memoria nell'opera di Romain Gary
Marco Fioravanti

«Il leur restait encore à acquérir une autre éducation, que ni les écoles, ni les lycées, ni les universités ne pouvaient donner – il leur restait à faire leur éducation humaine»

Romain Gary, *Les Racines du ciel*

SOMMARIO: 1. L'autore e il suo doppio. – 2. Musica e Liberazione. – 3. Chi dice umanità. – 4. Una cittadinanza per gli apolidi. – 5. Diritto e natura. – 6. Femminilità, dignità e diritti dell'uomo. – 7. L'impossibile oblio.

1. *L'autore e il suo doppio*

Gli aquiloni con le immagini di Rabelais, Montaigne, Erasmo, Rousseau, Diderot, Voltaire che volteggiano nel cielo cupo della Normandia all'alba dell'occupazione nazista, rappresentano il momento eticamente e letterariamente più alto dell'opera di Romain Gary¹. Essi, che danno il nome al suo ultimo romanzo, sono il simbolo più incisivo e poetico di quella Resistenza che Gary ha esaltato, come partigiano e come narratore, nel corso di tutta la sua vita. Attraverso i suoi scritti che affrontano o incrociano il momento resistenziale² si vogliono restituire le tante forme e i tanti nomi del diritto, della memoria e della Resistenza.

Nato in Wilno, in Lituania, nel 1914 con il nome di Roman Kacew da

¹ La stesura di questo saggio ha beneficiato del confronto con quattro lettori d'eccezione – Filippo Del Lucchese, Giuseppe Filippetta, Gabriele Pedullà, Massimo Vogliotti – ai quali va la mia profonda riconoscenza.

² In particolare, ma non esclusivamente, *Educazione europea* (1945), *Le grand vestiaire* (1948), *Le radici del cielo* (1956), *La promessa dell'alba* (1960) e *Gli aquiloni* (1980).

una famiglia di ebrei ashkenaziti, si trasferì con la madre prima nel 1921 in Polonia poi nel 1928 in Francia dove ottenne la cittadinanza nel 1935, per poi iniziare gli studi giuridici a Aix-en-Provence e terminarli nel 1938 a Parigi. Divenuto aviatore dell'esercito francese, si unì subito a coloro che rifiutarono l'armistizio del 22 giugno 1940 e raggiunse la Francia libera in Inghilterra e poi in Africa del nord. Coinvolto nei bombardamenti aerei contro i nazisti nel 1944 assunse lo pseudonimo di "Gary" ("brucia", l'imperativo di bruciare, in russo)³. Resistente e ufficiale dell'esercito di liberazione di Charles De Gaulle, uomo politico al quale rimase fedele per tutta la vita, dopo la guerra fu decorato con la Legion d'onore e intraprese la carriera diplomatica senza mai interrompere la sua proficua attività letteraria⁴.

L'opera di Gary intercetta le grandi tematiche resistenziali, così come quelle legate allo sterminio degli ebrei⁵, da una posizione quasi marginale, che sfugge a classificazioni. Affrancato, iconoclasta, meticcio, cosacco e saltimbanco (caratteristiche che contribuiranno alla sua originalità di scrittore), considerato estraneo alla tradizione resistenziale di sinistra in quanto membro del fronte gaullista, fortemente legato ad André Malraux, seppe abolire, con una certa dose di provocazione, le frontiere tra la vita e l'opera, tra l'autore e il suo doppio⁶, lui che era riuscito a ingannare il pubblico dei lettori e dei critici, inventando pseudonimi quali René Deville, Fosco Sinibaldi (ispirato a Garibaldi), Shatan Bogat, Lucien Brûlard (preso in prestito, ovviamente, da Stendhal)⁷ e, soprattutto, Émile Ajar, il suo *alter ego* con cui vinse, violandone come è noto il regolamento, per la seconda volta il premio Goncourt con *La vita davanti a sé*.

³ Come spiegato dallo stesso Gary (1970), p. 277.

⁴ Cfr. Sacotte/Labouret (2019); per una ricostruzione biografica esaustiva si vedano Bona (2001), Schoolcraft (2002) e, soprattutto, la monumentale opera di Anissimov (2006); interessanti cenni anche in Brokken (2014).

⁵ Spire (2013).

⁶ Si veda l'eccellente documentario di Kohly (2010).

⁷ Come è evidente si tratta del condensato dei titoli di due romanzi di Stendhal, *Lucien Leuwen* e *Henri Brulard*; da notare che Gary aggiunge a quest'ultimo nome un accento circonflesso, per rimandare, come sempre, al fuoco.

Il titolo di un giornale letterario della metà degli anni Sessanta, *L'inadmissible Romain Gary*, restituisce simbolicamente la sua estraneità al mondo culturale dominante dell'epoca⁸. Per lo strutturalismo e i seguaci del *Nouveau roman* la trama e i personaggi erano morti, mentre per Gary, che procedeva in direzione ostinata e contraria, la narrazione incontrava un ordito invischiato nella Storia⁹. Tuttavia i romanzi di Gary non sono romanzi storici in senso stretto, anche quelli più marcatamente legati alle vicende vissute dall'autore¹⁰, ma una riflessione sulla condizione umana tra storia, memoria e transizione¹¹. Si tratta di opere in cui traspare il suo proprio io immaginario, la sua realtà illustrata, l'avventura intellettuale della sua esistenza, in cui emergono, per dirla con Michel Foucault, i frammenti della sua vita. Così la Resistenza combattuta si affianca a quella narrata, la Resistenza coincide con il romanzo della Resistenza.

La peculiarità (e la grandezza) di Gary sta nell'aver saputo fondere (e a volte confondere) la grande Storia con la sua storia personale – un'avventura intellettuale originale ed esuberante che attraversa tutto il Secolo breve e i suoi conflitti¹² – tramite un genere letterario non identificabile che ha utilizzato l'ironia, il sarcasmo, la psicologia e, non ultimo, l'armamentario giuridico che, sebbene mai esplicitamente, è stato a più riprese azionato nella sua produzione artistica. Si assiste sia al fecondo paradosso che un uomo nato in Lituania, cresciuto tra Russia e Polonia nel mito della tradizione francese e dei suoi principi universali, poi vissuto in Francia e negli Stati Uniti, regista e diplomatico in varie sedi del mondo, abbia tracciato il più vivido omaggio all'Europa che mantiene inalterato il suo messaggio di speranza e di umanità¹³, così come all'apparente incongruenza che uno scrittore lontano dallo stereotipo dell'intellettuale *engagé* tipico

⁸ Boisdeffre (1967).

⁹ Come ricordato da Lemaitre (2019).

¹⁰ Cfr. il pregevole volume fotografico curato in maniera impeccabile da Decout (2019).

¹¹ Percorre con eleganza questo sentiero Meccarelli (2020).

¹² Si veda Larat (1999).

¹³ Cavaglion (2021); su questo libro si veda la densa recensione di Bidussa (2021).

della sua generazione (Gary si definiva un *clown lyrique*), abbia illustrato in quasi tutta la sua produzione artistica (e militante, *malgré lui*) un elogio della lotta partigiana e della battaglia contro le discriminazioni razziali.

2. *Musica e Liberazione*

La sua vocazione d'*insoumis*¹⁴ emerge già nel primo libro¹⁵ – *Educazione europea* – redatto durante la guerra e pubblicato per la prima volta in Inghilterra nel 1944 con il titolo *Forest of Anger*¹⁶. L'espressione inglese tuttavia, seppur efficace, non restituisce il vero senso del volume: si tratta infatti di una riflessione non precisamente sulla rabbia ma sull'attesa, vicino alle atmosfere sospese del quasi coevo *Deserto dei tartari* di Dino Buzzati, e sull'angoscia che essa comporta, elemento che avrebbe caratterizzato tutta la scrittura di Gary degli anni successivi¹⁷. In questo affresco sui partigiani – «un saldo antidoto contro le interpretazioni ideologiche della Resistenza»¹⁸ – emergono già tutti gli aspetti che poi sarebbero stati recuperati nella sua monumentale produzione letteraria dei successivi quarant'anni: la difesa dell'idea di patria in opposizione a quella di nazione, l'amore per la giustizia e il disprezzo per la vendetta, l'elogio dei diritti dell'uomo, la dignità umana, l'educazione, l'idiosincrasia verso le ideologie

¹⁴ «Ma vocation d'insoumis», Gary (1960), p. 620.

¹⁵ Se si eccettua *Le vin des morts*, scritto nel 1933 a diciannove anni, firmato con il suo vero nome Roman Kacew, ma rimasto inedito fino al 2014; si veda l'edizione curata da Philippe Brenot, per i tipi di Gallimard; la genesi editoriale del libro è ripercorsa anche da Renterghem (2006).

¹⁶ Per informazioni approfondite sull'origine del testo si veda sia il romanzo autobiografico *La promesse de l'aube*, sia le note a p. 1253 del I volume di *Romans et récits*.

¹⁷ Come da lui stesso esplicitato: «Car il se trouve que ce roman de l'angoisse [*Pseudo*], de la panique d'un être jeun face à la vie devant lui, je l'écrivais depuis l'âge de vingt ans, l'abandonnant et le recommençant sans cesse, traînant des pages avec moi à travers guerre, vents, marées et continents, de la toute jeunesse à l'âge mur», Gary (1981), p. 1431.

¹⁸ Così correttamente Greppi (2015).

“forti” del Novecento, il sarcasmo verso la società borghese con la denuncia dei suoi simboli e dei suoi valori, la critica del comunismo che non sfociò mai in un anticomunismo viscerale e, in sintesi, la Resistenza come momento imperativo etico assoluto¹⁹.

In *Educazione europea*, la storia di Janek, un giovane polacco che si unisce alla Resistenza scoprendo il dolore, l'amore e la passione politica, si intreccia con quella di altri ragazzi e ragazze che nella lotta contro i nazisti diventano adulti e si scoprono indifesi e forti allo stesso tempo. Ma i protagonisti ombra che fanno da sottofondo a questo omaggio corale alla purezza della libertà, sono la poesia, la letteratura e, soprattutto, la musica che assume il valore, non solo simbolico, di strumento di liberazione e di civilizzazione, di antidoto contro la barbarie, di risposta all'orrore.

Il valore performativo della musica, così come quello del diritto²⁰, è sempre presente nell'opera di Gary (in *Educazione europea*, ne *Le radici del cielo*, ne *Gli aquiloni*) fino ad assurgere a funzione liberatoria e salvifica: la forza dei vinti e degli oppressi, reclusi nelle carceri naziste o nascosti nelle grotte dell'Europa centrale, passa attraverso il suono degli strumenti²¹. Quando una ragazza mise sul fonografo *La polonaise* di Chopin, in modo che la musica facesse da sottofondo alla poesia, i partigiani in un rifugio, stanchi e affamati, celebrarono la loro fede, scrive Gary, confidando in una dignità che nessuna bruttura, nessun crimine potevano intaccare. Il tempo storico – quello lineare della modernità trionfante – sembra imbattersi in un'interruzione quando l'incontro con l'arte, la musica o l'amore fa scartare dall'epoca individuale e cronologica per proiettarla, per lo meno simbolicamente, verso una temporalità altra, un altro mondo, un universo che non coincide più con quello del presente²².

¹⁹ Schoolcraft (2007); si vedano anche gli atti del convegno parigino del 2014 a cura di Roumette/Schaffner/Simon (2018).

²⁰ Cfr. Costa (2020).

²¹ Cfr. Tame (2007).

²² Boisen (1994).

pendant plus d'une heure, les partisans, dont certains avaient marché plus de dix kilomètres pour venir, écoutèrent la voix, ce qu'il y a de meilleur dans l'homme, comme pour se rassurer – pendant plus d'une heure, des hommes fatigués, blessés, affamés, traqués, célébrèrent ainsi leur foi, confiants dans une dignité qu'aucune laideur, aucun crime, ne pouvaient entamer²³.

La musica dunque come risposta alla dittatura²⁴. Non a caso un personaggio tedesco del romanzo, Augustus, lontano dal *cliché* del brutale nazista, si occupa di costruire giocattoli musicali.

Janek non avrebbe mai dimenticato quel momento: i volti duri e virili, il piccolo fonografo in una buca di nuda terra, le mitragliette e i fucili posati sulle ginocchia, la ragazza con gli occhi chiusi e lo studente dal baschetto bianco e lo sguardo fiero che le teneva la mano; la stranezza di quegli istanti, la speranza, la musica, l'infinito. Il rifugio in cui si nascondono i partigiani prende la forma di una canzone, di una poesia, di una melodia, di un libro: «je voudrais que mon livre soit un de ces refuges, qu'en l'ouvrant, après la guerre, quand tout sera fini, les hommes retrouvent leur bien intact, qu'ils sachent qu'on a pu nous forcer à vivre comme des bêtes, mais qu'on n'a pas pu nous forcer à désespérer»²⁵. La disperazione è, per Gary e i suoi giovani eroi, solo una mancanza di talento.

E un ragazzo ebreo, i cui genitori erano stati massacrati in un ghetto, in piedi in mezzo alla cantina maleodorante, vestito di stracci sporchi, suonando il violino per i partigiani, riabilitava il mondo e gli uomini, riabilitava Dio.

Il jouait. Son visage n'était plus laid, son corps maladroit n'était plus ridicule, et, dans sa main menue, l'archet était devenu une baguette enchantée. La tête rejetée en arrière à la manière de vainqueur, les lèvres entrouverte dans son souris de triomphe. Il jouait. Le monde était sorti du chaos. Il avait pris une forme harmonieuse et pure. Au commencement, moru la haïene et aux premiers accords, la faim, le mépris et la laideur avaient fui, pareils à des larves obscures que la lumière aveugle et tue. Dans tous les cœurs vivait la

²³ Gary (1945), p. 39.

²⁴ In questi termini si veda l'analisi di Chiodi (2020).

²⁵ Gary (1945), p. 44.

chaleur de l'amour. Toutes les mains étaient tendues, toutes les poitrines fraternelles...²⁶.

Educazione europea rappresenta il programma dell'Europa che verrà, una sorta di Manifesto di Ventotene dei fanciulli, un incunabolo della dichiarazione universale dei diritti: un'Europa senza confini, nazioni e bombe, dove le capitali diventeranno province. Tuttavia lo spazio europeo è inteso in una duplice accezione: come orizzonte di libertà, al di là degli stati nazione e della sovranità, e come teatro di sangue, di violenze e di guerra che trasforma tutti in esseri peggiori. I contadini, provati dal freddo, dalla miseria e dalle requisizioni dei tedeschi iniziavano a non voler più aiutare i partigiani che si abbandonavano a frequenti saccheggi. Ma vi era di peggio. Una bambina, di quindici anni, veniva utilizzata dai partigiani per soddisfare il piacere dei tedeschi e così carpire informazioni utili. Proprio Zosia, il cui amore per Janek è immortalato in pagine sensibilissime, rappresenta allo stesso tempo il fondo dell'abominio e la possibilità di ricominciare. Cosa sono i partigiani nascosti nella foresta polacca, ci fa intuire Gary, se non i primi cristiani delle catacombe in attesa della resurrezione.

3. Chi dice umanità

La questione del binomio umanità-barbarie è centrale nella riflessione di Gary e tornerà in tutta la sua produzione, soprattutto quella che intreccia le tematiche (anche biografiche) resistenziali, fino a culminare nella profonda riflessione sulla disumanità che alberga in ogni uomo ne *Gli aquiloni*. Gary, accettando fin dal primo romanzo la sfida, non indietreggia di fronte al dirupo della depravazione umana che la guerra e l'occupazione tedesca hanno provocato. Sebbene non si nasconda dietro una facile retorica dei diritti umani, allo stesso tempo non accetta l'idea che essi siano nient'altro che una favola per bambini. In *Educazione europea*, uno sconsolato partigiano, afferma, con amarezza: «les hommes se racontent de jolies histoires,

²⁶ Gary (1945), pp. 106-107.

et puis il se font tuer pour elles – ils s’imaginent qu’ainsi le mythe se fera réalité. Liberté, dignité, fraternité... honneur d’être un homme. Nous aussi, dans cette forêt, on se fait tuer pour un conte de nourrice». Ma il giovane studente ribatte con convinzione che queste “favole” un giorno verranno insegnate nelle scuole. La Resistenza e il suo spirito umanitario sono strettamente imbricati.

Gary, nelle vesti del giovane partigiano polacco de l’*Educazione europea*, dell’adolescente normanno de *Gli aquiloni* o del romantico difensore degli elefanti ne *Le Radici del cielo*, non demorde: prendere i diritti sul serio, si sarebbe detto qualche decennio dopo²⁷. La libertà, la dignità, l’onore non sono, per i ragazzi di Gary un racconto per l’infanzia, ma rappresentano ciò che permette loro di andare avanti, di non perdere la speranza, di continuare a resistere in un buio e malsano nascondiglio. Alla domanda esistenziale posta, in *Educazione europea*, da Janek, al suo amico, «Tu aimes les Russes, toi?» la risposta rappresenta il manifesto del pensiero di Gary, il quale distingue nazionalismo da patriottismo. Infatti Dobranski risponde: «J’aime tous les peuples, mais je n’aime aucune nation. Je suis patriote, je ne suis pas nationaliste. – Quelle est la différence? – Le patriotisme, c’est l’amour des siens. Le nationalisme, c’est la haine des autres»²⁸. Molti anni dopo, uno dei più grandi giuristi e intellettuali europei, Jürgen Habermas, all’indomani della riunificazione tedesca, avrebbe utilizzato la formula, discutibile ma efficace, di patriottismo costituzionale²⁹.

Ma a volte, l’incapacità di disperare di Gary e dei suoi eroi³⁰, nei momenti più bui, viene meno e lascia spazio alla disperazione, un sentimento atroce che si nasconde in ogni uomo e che può trasformarlo in ... tedesco anche se è un patriota polacco: «La question est de savoir si l’homme est allemand ou non ... s’il lui arrive seulement de l’être parfois. C’est ce que j’essaie de mettre dans mon livre. Tu ne me demandes pas le titre? Dis-le-

²⁷ Ci si riferisce ovviamente a Dworkin (1978).

²⁸ Gary (1945), p. 157.

²⁹ Una lettura critica è offerta da Gatti (2013).

³⁰ Psicologicamente incapace di disperare, si definiva in Gary (1970), p. 218.

moi. Ça s'appelle *Éducation européenne*»³¹. Ed è proprio sull'etichetta di tedesco o di polacco che il libro si sofferma in un altro toccante passaggio dove un disertore dell'esercito nazista, che vuole unirsi ai partigiani, viene fucilato perché aveva proprio come una specie di marchio, tedesco, nemico, e “noi” ne avevamo un altro, polacchi³².

Il conflitto tra due educazioni europee, quella della giustizia e della libertà e quella della schiavitù e dell'oppressione, o, in altri termini, quella dell'umanità e quella della barbarie, si annida nella trama del libro fino a emergere esplicitamente in un colloquio che ricorda una sorta di *Montagna incantata* sommersa e capovolta, in senso sia metaforico che reale. Dal canto del cigno della borghesia europea che trovava nei dibattiti serrati in un sanatorio svizzero la sua consacrazione portata a un altissimo livello morale e stilistico da Thomas Mann, si passa a una nuova epifania di quella che sarebbe stata l'età dei diritti, nei bassifondi di una “tana” nella montagna, non più magica, dove un giovane studioso di storia e uno di diritto si appassionavano in discussioni sul futuro.

Janek, sorpreso nello scoprire che un suo compagno, lo studente universitario Tadek Chmura, in quelle condizioni estreme, passasse ore sui libri di giurisprudenza, notò un voluminoso libro di diritto costituzionale e lo aprì alla pagina che riportava la *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* del 1789, per poi richiuderlo con un sorrisetto canzonatorio.

Oui, je sais, dit Tadeck Chmura, doucement. Il est très difficile de prendre cela au sérieux, n'est-pas? L'Europe a toujours eu les meilleures et les plus belles universités du monde. C'est là que sont nées nos plus belles idées, celles qui ont inspiré nos plus grandes œuvres: les notions de liberté, de dignité humaine, de fraternité. Les universités européennes ont été le berceau de la civilisation. Mais il y a aussi une autre éducation européenne, celle que nous recevons en ce moment: les plotons d'exécution, l'esclavage, la torture, le viol – la destruction de tout ce qui rend la vie belle. C'est l'heure de ténèbres³³.

³¹ Gary (1945), p. 44.

³² Gary (1945), p. 46.

³³ Gary (1945), p. 53.

La stessa relazione d'amore di Janek con Zosia nasconde una struggente lotta per la libertà e per la sopravvivenza alla barbarie, maturata da due adolescenti che si trovano al loro precoce appuntamento con la Storia. Ed è proprio all'educazione, nel senso illuministico e rivoluzionario del termine – tra il Rousseau dell'*Émile* e il Condorcet dei progetti di democratizzazione della scuola – che Gary pensa, non per ricordare una società scomparsa, ma per costruirne una migliore. Quest'idea nobile di emancipazione e di costruzione di un mondo nuovo viene restituita attraverso il dialogo toccante tra i due innamorati:

Comment sera-t-il ce monde nouveau? – Il sera sans haine. – Il faudra tuer beaucoup de gens, alors... – Il faudra tuer beaucoup de gens. – Et la haine sera toujours là ... Il y en aura encore plus qu'avant... – On ne les tuera pas, alors. On les guérira. On leur donnera à manger. On leur construira des maisons. On leur donnera de la musique et des livres. On leur apprendra la bonté. Ils sont appris la haine, ils peuvent bien apprendre la bonté. [...] Quand nous aurons des enfants, nous leur apprendrons à aimer et non à haïr. – Nous leur apprendrons à haïr aussi. Nous leur apprendrons à haïr la laideur, l'envie, la force, le fascisme. – Qu'est-ce que c'est, le fascisme? – Je ne sais pas exactement. C'est une façon de haïr³⁴.

A poco più di un anno dalla stampa di *Educazione europea* Gary pubblica un romanzo, *Tulipe*, dove le discriminazioni degli ebrei vengono affiancate, e lette in controtelaio, a quelle dei neri: due forme di persecuzione che sarebbero state riprese più avanti quando il razzismo, in tutte le sue declinazioni, sarebbe entrato prepotentemente nei suoi scritti³⁵. Mentre il tema della Resistenza sarebbe riapparso in maniera esplicita in un altro romanzo, pessimista e malinconico, come *Le grand vestiaire* di pochi anni successivo. La disperazione e il cinismo (che saranno sempre presenti, seppure in forma latente, nei suoi testi) si palesano più apertamente con quest'opera del 1948, che ancora attende una traduzione italiana³⁶. Gary, attraverso la figura di un adolescente, Luc Martin, fa i conti, come tutti

³⁴ Gary (1945), p. 72.

³⁵ Gary (1946).

³⁶ Gary (1948).

i grandi scrittori europei della sua generazione³⁷, con la Resistenza tradita e una Francia tornata chiusa nell'avidità e nel conformismo. Temi che avrebbe sviluppato nei decenni successivi ma in forme e fisionomie meno cupe e più gioiose. *Le grand vestiaire* rappresentò il suo primo significativo successo negli Stati Uniti mentre in Francia, come *Tulipe* del resto, venne accolto in maniera glaciale. *Pour cause*. Luc, il cui padre era stato ucciso durante la Resistenza, vive a Parigi presso un anziano e ambiguo uomo di nome Vanderputte, che si scoprirà essere antisemita e delatore di partigiani, e cresce con il mito dei film hollywoodiani dedicandosi a piccoli furti insieme a compagni di sventure con i quali condivide un'esistenza ai margini di una città che vuole dimenticare guerra e collaborazionismo. Nel romanzo è presente la sua idea di umanità che rifiutando il manicheismo, l'autentico nemico di Gary³⁸, evita sempre di giudicare, anche di fronte ai crimini più disumani come quelli dei nazisti, senza tuttavia confondere carnefici e vittime. È assente invece quell'ironia e quell'ottimismo, mai ingenuo, che avrebbe caratterizzato le opere successive.

L'adolescente vuole crescere in fretta per capire ciò che suo padre, partigiano e maestro elementare, aveva cercato di insegnargli nella sua breve esistenza: la natura di «questi famosi uomini di cui tutti parlano tanto ... piccole isole che non credono ai continenti»³⁹. Ma l'orfano constata con amarezza che il padre gli aveva mentito, gli uomini non esistevano, esisteva solo il loro *vestiaire*, il mondo era un grande Gestard-Felouche, il nome che Vanderputte aveva dato alla sua stravagante vestaglia. La strada non era attraversata da individui ma dai loro abiti: vestiti e pantaloni, scarpe e cappelli, un immenso guardaroba abbandonato che cercava di ingannare il mondo, di adornarsi di un nome, di un indirizzo, di

³⁷ Sull'occupazione nazista in Francia, sul conflitto tra gli ex partigiani nel dopoguerra e in generale sullo scontro tra vigliaccheria di alcuni (molti) e coraggio di altri (pochi), è incentrata un'opera, *Uranus* di Marcel Aymé, pubblicata anch'essa nel 1948; sul punto si veda Lécureur (2001).

³⁸ In questa prospettiva si veda la lettura offerta nel libro di Todorov (2019), pp. 257 ss., testo, per altri aspetti, discutibile.

³⁹ Gary (1948), p. 168 (la traduzione è mia).

un'idea: «j'avais beau appuyer mon front brûlant contre le vitre, chercher ceux pour qui mon père était mort, je ne voyais que le vestiaire dérisoire et les milles visages qui imitaient, en la calomniant, la figure humaine»⁴⁰.

La vena ironica qui volge al sarcasmo amaro quando, in una rappresentazione dell'anti-alterità⁴¹, Vanderputte accetta le sue responsabilità di delatore non provando il minimo rimorso per le conseguenze del suo gesto⁴² e quando, in un capovolgimento di prospettive, vengono denunciati gli eccessi dell'epurazione: «la leçon du *Grand Vestiaire* doit être lue au miroir des excès de l'épuration: l'égoïsme et la solitude ont conduit Vanderputte, durant la guerre, à ne pas reconnaître dans l'altérité un autre soi-même, tandis qu'à la Libération les hommes eux-mêmes n'ont pas voulu voir en Vanderputte un semblable»⁴³. A vent'anni dalla pubblicazione di questo tragico racconto, Gary avrebbe maturato e rafforzato l'idea che il male non sia esclusivo appannaggio di qualcuno e il bene di qualcun altro, al punto da sostenere che il personaggio di Vanderputte rappresentava per lui l'umanità intera⁴⁴.

4. *Una cittadinanza per gli apolidi*

Gary, che non a caso abbiamo definito cosacco e meticcio, corsaro e apolide, avrebbe dedicato pochi ma incisivi riferimenti a una questione giuridica e diplomatica tanto rilevante quanto misconosciuta. Si tratta dell'omaggio che ne *Le Radici del cielo* rende all'esploratore norvegese, premio Nobel per la pace, Fridtjof Nansen e alla sua idea, affermatasi in Europa con un certo seguito, tra il 1922 e il 1945, di un "passaporto per senza

⁴⁰ Gary (1948), pp. 168-169.

⁴¹ Così ha scritto in maniera suggestiva e convincente Spire (2013).

⁴² Arrivando a sostenere la minore gravità del suo gesto poiché la maggioranza delle persone che aveva denunciato ai nazisti era ebrea, Gary (1948), p. 259.

⁴³ Gary (1948).

⁴⁴ Jelensky (1967), p. 9.

patria”⁴⁵. Istituito dall'Alto Commissariato per i rifugiati della Società delle Nazioni, fu un documento riconosciuto da 52 paesi che permise a rifugiati e apolidi di avere un'identità giuridica e soprattutto di poter viaggiare. Uno dei pochi occidentali a visitare le condizioni della popolazione nella Russia in preda alla guerra civile e martoriata dalla carestia, Nansen ne tornerà con un sentimento di sconforto e di impotenza e si rivolgerà alle organizzazioni umanitarie come la Croce Rossa Internazionale.

Alla fine del 1920 un milione e 200 mila russi lasciarono il loro paese per dirigersi in differenti zone d'Europa, in particolare in Francia e Germania. Ma per coloro, numerosissimi, che si fermarono a Costantinopoli, iniziò un destino ancora più tragico in quanto si incontrarono con la rivoluzione di Atatürk e la progressiva cacciata degli ortodossi dalla Turchia moderna: i russi, in quanto ortodossi essi stessi, non erano i benvenuti. La Croce Rossa Internazionale si prese cura dei rifugiati russi ma da sola non riuscì ad affrontare il problema: la situazione degli esuli in Turchia, molti appartenenti all'armata bianca, divenne sempre più critica. Arrivato a Costantinopoli, su mandato della Società delle Nazioni, Nansen rimase colpito dalla miseria, dal degrado e dall'abbandono degli esuli, ponendosi subito il problema non solo della loro ripartizione nei vari paesi europei ma soprattutto del loro statuto giuridico. Nel frattempo Lenin, nel 1921, stabilì che i russi fuggiti all'estero per poter rientrare in patria dovessero accettare il nuovo regime, *ultimatum* che la gran parte degli esiliati rifiutò, divenendo in tal modo privati della nazionalità, un'anomalia nell'ordine giuridico internazionale e il primo caso di *sans papier* di massa in Europa.

Sorte simile toccò agli armeni in Turchia che, in seguito al genocidio perpetrato nel 1915 dall'Impero ottomano, si ritrovarono senza nazionalità e mezzi di sussistenza. Successivamente alla legge di confisca dei beni degli “assenti” del 15 aprile 1927, la Turchia aveva rifiutato di considerare “fuoriusciti” gli armeni rifugiatisi in Europa, operando di fatto la loro denazionalizzazione. Il passaporto Nansen permise a 80 mila armeni

⁴⁵ Gary (1956), p. 408.

di essere ricollocati in 45 nazioni diverse.

È in questa drammatica situazione che nacque l'idea di Nansen di creare un certificato che permettesse ai profughi di muoversi attraverso le numerose e nuove frontiere di un'Europa terremotata dai nazionalismi. Con l'aiuto di giuristi e grazie alle sue capacità diplomatiche (benché l'alto commissariato per i rifugiati avesse un *budget* molto limitato), Nansen riuscì a dotare i rifugiati russi e armeni di un documento valido un anno e rinnovabile a vita (ne furono emessi circa 450 mila) che permettesse loro di avere un'identità giuridica e di viaggiare, sebbene fosse vietato il rientro in patria. Nella voce nazionalità era indicato: indeterminata⁴⁶.

L'omaggio di Gary – anche lui come Nansen diplomatico e umanista – a questo passaporto che diede la cittadinanza a milioni di profughi, tra i quali grandi personalità delle arti come Igor Stravinsky, Sergej Prokof'ev, Marc Chagall, Nicolas De Staël, Vladimir Nabokov – sebbene nascosto nelle pieghe delle sue numerosissime pagine romanzesche, rappresenta una delle chiavi per comprendere il suo profilo intellettuale.

5. *Diritto e natura*

Il tema della Resistenza muta forma e luogo, mantenendo inalterata la medesima tensione morale, ne *Le Radici del cielo*, romanzo con cui vinse, per la prima volta, il premio Goncourt. L'eroico personaggio del libro – Morel – ecologista ante-litteram (quando il termine era quasi sconosciuto), avventuriero romantico, forse infantile, che non ha ancora corrotto l'idealismo con l'ideologia, rimanda in filigrana al profilo dell'autore. Ex partigiano, Morel, deportato durante la Guerra nei campi di prigionia in Germania, raggiunge l'Africa centrale per una nuova battaglia di libertà: sensibilizzare gli amministratori e i politici coloniali dell'Africa Equatoriale francese a porre fine allo sterminio di elefanti che avveniva nella regione. Dopo svariati e fallimentari tentativi, decide di passare di nuovo in clandestinità, questa volta però non contro i nazisti e per la libertà della patria, ma per gli elefanti e i diritti della natura. E

⁴⁶ Dzovinar (2004).

l'identificazione tra l'autore e il suo doppio verrà in qualche modo svelata ne *La promessa dell'alba* in cui Gary confessa di aver imparato fin da bambino a non disperare mai, proprio come Morel che si impegna in un'opera titanica, rifiutandosi di sottomettersi ai limiti della condizione umana e impegnandosi fino in fondo in qualcosa di più grande di lui: la protezione della natura ⁴⁷.

Circa trentamila elefanti, infatti, venivano massacrati ogni anno principalmente a fini di divertimento per i trofei di caccia e a scopo di lucro, permettendo la vendita dell'avorio e di altre parti del corpo dell'elefante, orribilmente trasformate in porta ombrelli, ferma carte e altri utensili. Fallito il tentativo di sensibilizzare sia i Francesi dell'Africa equatoriale sia gli autoctoni alla sua causa ecologista, abbandonato da tutti, trattato con sufficienza e considerato seguace di un ideale anacronistico, Morel decide di passare alla clandestinità e attivare una serie di azioni di sabotaggio e punizioni esemplari (senza uccisioni) nei confronti dei più spregiudicati cacciatori di elefanti o commercianti di avorio. Non si tratta di politica – apostrofava i suoi interlocutori Morel, distribuendo petizioni al governo contro lo sterminio degli animali nel Ciad – si tratta di umanità. La petizione prevedeva “semplicemente” l'abolizione della caccia agli elefanti e in particolare la più ignobile, quella per i trofei.

Per l'uomo bianco l'elefante aveva da sempre rappresentato l'avorio, per quello nero la carne. Tuttavia l'usanza degli Africani di uccidere gli elefanti rispondeva a una necessità vitale come quella di alimentarsi, mentre la caccia per il trofeo rappresentava la sua forma più spregevole. L'uccisione di elefanti per procurarsi le proteine necessarie alla sopravvivenza comportava in Morel la necessità di innalzare la sua battaglia non solo a favore degli elefanti ma degli Africani stessi, affinché raggiungessero un livello di alimentazione tale da non rendere più necessario lo sterminio degli animali.

E il mito della Resistenza, nel senso di possibilità di resistere all'abominio e alle più disumane restrizioni, torna attraverso le memorie di prigionia in Germania di Morel, che ricorda come con i suoi compagni di cella avesse

⁴⁷ Spire (2013).

pensato, per sopravvivere a quella condizione, proprio alle mandrie di elefanti che correvano, irresistibili e indistruttibili, per le distese della savana. Non solo, ma un personaggio del romanzo, Laurençot, un romantico collaboratore del governo coloniale, solidale con Morel, si spinse a dire che lo avrebbe raggiunto nel suo *maquis*, nel suo nucleo di resistenza a difesa della libertà degli animali. Morel/Gary, di nuovo “alla macchia”, ma questa volta nell’entroterra africano e non nell’aviazione della Francia libera, arriva a proporre un progetto di Costituzione in cui siano presenti i diritti della natura⁴⁸. La lungimiranza e la visionarietà di questa proposta non hanno bisogno di ulteriori commenti.

Il gruppo eterogeno di sostenitori di Morel che si nascondono nella foresta – composto da idealisti, fiancheggiatori dell’indipendenza africana, naturalisti, ma anche banditi e fuggitivi – non rappresentava altro che «un vrai maquis; des hommes de bonne volonté et la crapule, une indignation généreuse et des calculs habiles, des éléphants à l’horizon, mais aussi la fin qui justifie les moyens»⁴⁹. La lotta europea e quella africana sono agli occhi di Morel così simili che arriva a sostenere di aver lottato nella Resistenza non solamente contro i tedeschi ma soprattutto contro i cacciatori di elefanti⁵⁰. Il suo idealismo veniva tuttavia sbeffeggiato come fuori moda, di retroguardia, superato dalla storia, anacronistico come i grandi pachidermi che lui voleva difendere.

Semmai Morel, che si avvicina ai movimenti indipendentisti africani al crepuscolo del colonialismo occidentale (che viveva le sue ultime ore, ma si rifiutava di accettarlo), in piena sintonia con il suo doppio, in un continuo gioco di specchi (o meglio in una continua fuga dagli specchi), prende le distanze da ogni deriva nazionalista: «personnellement, bien entendu je me fous de tous les nationalistes, quels qu’ils soient: les Blancs comme les Noirs, les Rouges comme les Jaunes, les nouveaux comme les anciens. Tout ce qui m’intéresse, c’est l’essentiel: la protection de la nature». Anche ne

⁴⁸ Sul tema ormai la letteratura è assai copiosa; per un’approfondita analisi e per un quadro di teoria del diritto si veda Brunet (2019).

⁴⁹ Gary (1956), p. 306.

⁵⁰ Gary (1956), p. 479.

Le Radici del cielo, come in *Educazione europea*, la critica al nazionalismo è onnipresente, al punto che in un passaggio Morel afferma che non dovrebbe più esistere da molto tempo, se non per le partite di calcio.

Emblematica in tal senso la figura di Waitari, espressione del nazionalismo africano, intriso, per paradossale che possa apparire, di cultura occidentale, che si occuperà di sterminare più elefanti possibili per attirare Morel in una trappola: agli occhi dello spregiudicato *leader* indipendentista nero, gli elefanti rappresentavano un residuo arcaico e premoderno, che gli occidentali borghesi e benestanti si potevano permettere il lusso di esaltare, mentre la rivoluzione africana verso l'industrializzazione, l'elettrificazione e l'uscita dal suo passato tribale doveva passare sopra gli elefanti e se necessario sterminarli. In un ribaltamento di posizioni, in cui gli interessi degli uni si confondono con quelli degli altri, colonialisti e indipendentisti individuano in Morel il loro principale nemico: per i primi un uomo al soldo delle potenze straniere comuniste, per gli altri di quelle occidentali, ma per entrambi Morel utilizzava l'alibi degli elefanti per altri scopi.

Quanto queste accuse fossero infondate ce lo dimostra Gary sempre attraverso la personalità fuori dal comune di Morel. Di fronte alla sconfitta e alla cattura non perde la sagacia e l'ironia: il colpo di fucile con il quale aveva ferito un cacciatore di elefanti dava un senso alla sua stessa esistenza.

Non mancano poi nel romanzo le taglienti rappresentazioni del decadente regime parlamentare francese, che si vedeva minacciato nei suoi privilegi e nel suo immobile *status quo*: cos'è questo ridicolo difensore dei diritti degli elefanti – declamava un deputato in un caffè parigino di boulevard Saint-Germain – se non la quinta colonna di un regime totalitario? cos'è la metafora degli elefanti che corrono liberi se non la volontà di calpestare il parlamento francese? L'isterismo della politica e della stampa francese non riusciva ad accettare l'idealismo e il disinteresse, portato certo fino all'estremo, di Morel il quale reclamava un rispetto elementare dei diritti della natura.

Il suo afflato ecologista troverà, a più di dieci anni dalla pubblicazione

de *Le Radici del cielo*, un momento provocatorio anche con la *Lettre à l'éléphant* apparsa su *Le Figaro Littéraire* nel marzo del 1968⁵¹. *Monsieur et cher éléphant*, così iniziava la missiva indirizzata al grande pachiderma, simbolo di tutto ciò che vi è di sacro e di prezioso nella natura, minacciato di estinzione in nome del progresso, del materialismo e di un'ideologia razionale che persegue un uso della ragione astratto e inumano. «Il semble évident aujourd'hui que nous nous sommes comportés tout simplement envers d'autres espèces, et la vôtre en particulier, comme nous sommes sur le point de le faire envers nous-mêmes». Dal ricordo di un *pelouche* a forma di elefante con il quale dormiva da bambino, fino all'incontro con un vero esemplare durante la campagna d'Africa contro i nazisti, Gary conserva l'eco della marcia irresistibile degli elefanti verso la libertà: «Il résonne triomphalement comme la fin de la soumission et de la servitude, comme un écho de cette liberté infinie qui hante notre âme depuis qu'elle fut opprimée pour la première fois».

Di fronte all'obiezione dei benpensanti che vi sono cose più considerevoli della difesa degli elefanti e che l'umanità ha fin troppi problemi che occuparsi di loro, Gary risponde che si tratta di un'argomentazione cara ai regimi totalitari, da quello di Stalin a quello di Mao, passando per Hitler (ma si intravede anche la critica al "totalitarismo nascosto" della società dei consumi), i quali sostengono che la difesa della natura sia un privilegio che non ci si può permettere. Una società veramente razionale, continua provocatoriamente Gary, non si può concedere il lusso della libertà individuale.

Les droits de l'homme sont, eux aussi, des espèces d'éléphants. Le droit d'être d'un avis contraire, de penser librement, le droit de résister au pouvoir et de le contester, ce sont là des valeurs qu'on peut très facilement juguler et réprimer au nom du rendement, de l'efficacité, des « *intérêts supérieurs* » et du rationalisme intégral.

Il diritto di resistenza e di contestazione del potere, sono quei diritti

⁵¹ Da cui sono tratte le successive citazioni.

che più facilmente possono essere calpestati in nome di interessi superiori: la dignità dell'uomo è messa in discussione ogni volta che si violano i diritti degli animali: «Pour moi, je sens profondément que le sort de l'homme, et sa dignité, sont en jeu chaque fois que nos splendeurs naturelles, océans, forêts ou éléphants, sont menacées de destruction». E più avanti in maniera profetica aggiungeva: «Mais laissez-moi vous dire ceci, mon vieil ami : dans un monde entièrement fait pour l'homme, il se pourrait bien qu'il n'y eût pas non plus place pour l'homme. Tout ce qui restera de nous, ce seront des robots». Prendendo le distanze dalle “mode” filosofiche del momento (siamo a pochi mesi dal maggio Sessantotto) e correndo il rischio di essere considerato conservatore, reazionario o liberale, Gary non demorde nella sua battaglia contro quello che ha definito, con una certa dose di ambiguità semantica ma con efficacia discorsiva, “materialismo integrale” e in difesa in un nuovo umanesimo. Ergendosi al ruolo di intellettuale *engagé* – lui che non aveva mai firmato un appello o aderito a una manifestazione sostenendo che vi erano i suoi libri a manifestare per lui – concludeva la *Lettre à l'éléphant* con queste parole: «dans une société, vraiment matérialiste et réaliste, poètes, écrivains, artistes, rêveurs et éléphants ne sont plus que des gêneurs».

Gli elefanti equivalgono dunque ai diritti dell'uomo: rischiando lo sterminio vanno difesi a ogni costo.

6. *Femminilità, dignità e diritti dell'uomo*

Nell'opera di Gary la donna è collocata in una posizione centrale, quasi “strategica”, sia per la trama romanzesca che per il senso del suo ruolo. Dalla ricostruzione rocambolesca della vita di sua madre che ne *La promessa dell'alba* impegna tutta se stessa per il futuro del figlio, passando alle personalità individuate ai margini della società borghese, come Madame Rosa de *La vita davanti a sé*, Mlle Drèyfus di *Gros-Câlin* o Julie Espinoza de *Gli aquiloni*. Emarginate, prostitute, tenutarie di case di appuntamenti o *belles de jour*, sono tutte eroiche salvatrici dell'umanità, al punto che

Gary sosterrà che «le monde sera sauvé par la féminité»⁵².

Nell'intervista rilasciata a Radio-Canada poco prima della morte, un'ultima breve tappa della sua biografia, esplicita l'elogio della femminilità nella sua incarnazione letteraria e filosofica, quasi rimproverando la critica letteraria per non aver colto questo aspetto macroscopico della sua produzione artistica: «je trouve que c'est ce que j'ai fait de plus valable dans ma vie, c'est d'introduire dans tous mes livres, dans tout ce que j'ai écrit, cette passion de la féminité soit dans son incarnation charnelle et affective de la femme, soit dans son incarnation philosophique de l'éloge et de la défense de la faiblesse»⁵³. Poiché, continua collegando due aspetti centrali della sua opera, i diritti dell'uomo non sono altro che la difesa del diritto alla debolezza. Tutta la sua opera, avrebbe esplicitato in un altro tassello della sua biografia romanzata, *La notte sarà calma*, era fatta di rispetto per la debolezza⁵⁴.

Ma è con *La promessa dell'alba*, libro fortemente malinconico, introspettivo e disincantato, che, attraverso l'appassionato omaggio alla madre, Gary ci offre in maniera più compiuta la sua idea di femminilità. In quest'opera della maturità ricostruisce, in forma romanzata spesso allontanandosi dal reale, la sua infanzia, prima a Wilno, poi nella Francia mediterranea, infine nelle file dell'esercito di liberazione gaullista, e le sproporzionate ambizioni materne nei suoi confronti. Dal primo amore adolescenziale, che avrebbe ispirato, per sua stessa ammissione, quello de *L'educazione europea*⁵⁵, ai ranghi della Francia libera di De Gaulle, è sempre intorno alla figura materna che ruota la storia. Gli appelli alla dignità e alla giustizia sono costanti nell'opera di Gary e riconducibili anch'essi, oltre che alla sua biografia di partigiano, alla forte impronta lasciata dalla madre: «si tous mes livres sont pleins d'appel à la dignité, à la justice, si l'on y parle tellement et si haut de l'honneur d'être un homme, c'est peut-être parce que j'ai vécu, jusqu'à l'âge de vingt-deux ans, du travail d'une femme malade et surmenée»⁵⁶.

⁵² Gary (1974), p. 734.

⁵³ Gary (2014), p. 100.

⁵⁴ Gary (1974), p. 102.

⁵⁵ Gary (1960), p. 670.

⁵⁶ Gary (1960), p. 755.

Ritornano sempre nei romanzi di Gary i nemici che un uomo degno di questo nome deve combattere, quelli che, ne *La promessa dell'alba*, prenderanno la forma di Totoche, il dio della stupidità, di Merzavka, il dio delle certezze assolute, e di Filoche, il dio della meschinità, dei pregiudizi, del disprezzo, dell'odio che, affacciato alla guardiola della portineria, all'ingresso del mondo abitato, grida: «sporco americano, sporco arabo, sporco ebreo, sporco russo, sporco cinese, sporco negro». Filoche, il dio della stupidità, è un meraviglioso organizzatore di movimenti di massa:

de guerres, de lynchages, de persécutions, habile dialecticien, père de toute formation idéologiques, grand inquisiteur, grand amateur de guerres saintes, malgré son poil alleux, sa tête d'hyène et ses petites pattes tordues, c'est un des dieux les plus puissants et les plus écoutés, que l'on trouve toujours dans tous les camps, un des plus zélés gardiens de notre terre, et qui nous en dispute la possession avec le plus de ruse et le plus d'habilité⁵⁷.

Filoche tornerà in azione nella parte centrale del libro quando la meschinità e i pregiudizi impediranno a Gary, naturalizzato da troppo poco per essere considerato un francese come gli altri, di avere i gradi da ufficiale. Anche lui, proprio come i rifugiati cari a Nansen, era un *apatride*⁵⁸. Egli tuttavia si considerava francese di sangue... versato. L'ironia e il «sarcasmo nichilistico»⁵⁹ emergono come strumento di sovversione e «dichiarazione di dignità»⁶⁰, come tratto umano e stilistico, come arma personale contro le sventure, un espediente che Gary utilizza proprio contro la tirannia dell'identità.

La réalité est que «je» n'existe pas, que le «moi» n'est jamais visé, mais seulement franchi, lorsque je tourne contre lui mon arme préférée; c'est à la situation humaine que je m'en prends, à travers toutes ses incarnations

⁵⁷ Gary (1960), p. 621.

⁵⁸ «Moi l'apatride», così si definisce in un altro romanzo, Gary (1977), p. 1092.

⁵⁹ Armano (2015).

⁶⁰ Gary (1960), p. 722.

éphémères, c'est à une condition qui nous fut imposée de l'extérieur, à une loi qui nous fut dictée par des forces obscures ⁶¹.

Il tratto del doppio e delle molteplici mutazioni identitarie risulta chiaramente legato all'umorismo, di chiara ispirazione yiddish, anch'esso strumento di resistenza dei deboli sui forti: «l'humor est l'arme blanche des hommes désarmés. Il est une forme de révolution pacifique et passive» ⁶².

Nell'appassionato e commovente omaggio a sua madre e all'educazione ricevuta, si staglia la lotta di Gary contro i mostri che si nascondono dentro ogni uomo, anche quelli più loschi e difficili da identificare. Per il camaleontico autore che avrebbe fatto della figura del doppio la propria misura umana e della ricerca del superamento di se stesso la sua cifra intellettuale ⁶³, Janek/Tadek, il personaggio e il romanziere, Morel/Gary, l'ecologista e il suo entusiasta narratore, così come l'io narrante de *La promessa dell'alba*, rappresentano costantemente il rifiuto di disperare e la ricerca dell'ideale ⁶⁴.

L'impossibilità e l'incapacità di arrendersi le incontriamo anche in un'opera di grande ambizione come *Cane bianco*, del 1970, che, sempre combinando aspetti biografici e romanzeschi, alterna disperazione e speranza. Il titolo si riferisce a un cane poliziotto addestrato a mordere solo persone di colore, che Gary (e Jean Seberg) vogliono a tutti i costi curare e (ri)educare: la speranza e l'idealismo vacillano di fronte alla profondità del razzismo. Da un lato la società americana degli anni Sessanta con le sue ipocrisie, le profonde diseguaglianze e discriminazioni, da un altro il movimento dei diritti civili che, sebbene visto con sguardo disincantato, trova l'autore partecipe e solidale soprattutto con la figura di Martin Luther King.

⁶¹ Gary (1960), p. 722; sul suo sarcasmo e sul suo *humour*, a volte nero, si veda Roumette (2011).

⁶² Gary (2014), p. 74.

⁶³ Bona (2001); Anissimov (2006).

⁶⁴ In *Clair de femme*, descrivendo due solitudini che si incontrano, scrive: «deux désespoirs qui se rencontrent, cela peut bien faire un espoir, mais cela prouve seulement que l'espoir est capable de tout», Gary (1977), p. 1084.

L'angoscia esistenziale e l'impotenza di fronte ai soprusi in una certa misura si fondono in *Cane bianco*, quando ricordando la sua lotta partigiana Gary sostiene: «J'essaie de n'adoucir en fermant les yeux et en faisant le compte de tous les nazis que j'ai tués pendant la guerre, mais cela ne fait que me déprimer: vous voulez tuer l'Injustice, mais vous ne tuez que des hommes»⁶⁵. Anche in quest'opera, in cui la storia volge verso l'incubo⁶⁶, emergono gli dei della stupidità e del pregiudizio che assumono le sembianze del male rappresentato dal razzismo, negli Stati Uniti dilaniati dai conflitti tra bianchi e neri, frutto avvelenato della colonizzazione e di quattrocento anni di schiavitù. Capovolgendo però il luogo comune di secoli di sfruttamento che avrebbero inciso profondamente nella coscienza dei neri, il malinconico e ironico osservatore di una classe bianca americana involuta e chiusa in se stessa, nasconde la sua collera dietro l'ironia: i bianchi sono vittime dei propri pregiudizi e delle proprie (false) certezze.

Ils ont des siècles d'esclavage. Je ne parle pas des Noirs. Je parle de Blancs. Ça fait deux siècles qu'ils sont esclaves des idées reçues, des préjugés sacrosaints pieusement transmis de père en fils, et qu'ils ont pieds et poings liés par le grand cérémoniel des idées reçues, moules qui enserrant les cerveaux, pareils à ces sabot qui déformaient jadis de l'enfance les pieds des femmes chinoises⁶⁷.

Una critica delle certezze assolute e un elogio del dubbio, di cui oggi si sente, per il diritto e per la società, un grande bisogno⁶⁸.

⁶⁵ Gary (1970), p. 329.

⁶⁶ Cfr. Roumette (2007).

⁶⁷ Gary (1970), p. 236; e più avanti, in termini ancora più espliciti, rincara la dose: «il n'est pas des Noirs aujourd'hui qui hésite à dire tranquillement que sa mère était une pute. La putain, dans ce cas, à été la société blanche», p. 251; ma la stessa critica è rivolta da un lato, con severità, al fanatismo di alcuni militanti del *black power*, da un altro, con ironia, alle star hollywoodiane, tra le quali anche sua moglie Jean Seberg, sostenitrici delle *Black Panthers* e di altri movimenti radicali, p. 293.

⁶⁸ In tal senso si veda il bel saggio di Vogliotti (2020).

Molteplici aspetti presenti nella sua produzione artistica, da quelli “ecologici” ai temi psicologici e resistenziali, vengono ripresi, seppur con un registro narrativo apparentemente lontano dai precedenti, in *Gros-Câlin* (tradotto in italiano come *Mio caro pitone*). Pubblicato nel 1974, per la prima volta con lo pseudonimo di Émile Ajar (che in russo vuol dire “braci”), parla di Pierre Cousin⁶⁹, un uomo, apparentemente, senza qualità, che vive con un grosso pitone riportato da un viaggio in Africa. Sullo sfondo si delinea la Parigi successiva agli scontri sociali del Sessantotto, già comparsi seppur fugacemente in *Cane bianco*, dai quali il solitario contabile (per l’esattezza uno statistico) si tiene a debita distanza. Ma al di là della trama e dello stile (che ricorda un po’ quello ironico, leggero ma tagliente, di Raymond Queneau) sono almeno tre le questioni che intercettano il nostro discorso: il mito della Resistenza (sia con l’iniziale maiuscola che minuscola), la sensibilità per i diritti degli animali (seppure meno esplicita che ne *Le Radici del cielo*) e l’angoscia esistenziale. La Resistenza è immortalata attraverso le immagini che M. Cousin tiene appese alla parete del suo *deux-pièces* a Parigi, di Jean Moulin e Pierre Brossolette, due mitici antifascisti francesi, che accompagneranno il riservato impiegato fino alla kafkiana metamorfosi finale in pitone. Quest’uomo solo in una città che si era trasformata repentinamente in un enorme agglomerato urbano, mosso dal bisogno di amare o di prendersi cura di qualcuno o qualcosa, sia essa una collega o un orologio a carica manuale⁷⁰, si ispira ai partigiani passando alla clandestinità per trovare la sua vera natura. Anche l’affascinante impiegata Mlle Drèyfus – nome evocativo di un simbolo dell’ingiustizia⁷¹ – si sottrae alle umiliazioni di un lavoro di *routine* e trova nel dare

⁶⁹ Sebbene il nome proprio, Pierre, compaia solo nel capitolo finale, rifiutato nella prima edizione e pubblicato nel 2007.

⁷⁰ Gary (1974), p. 795.

⁷¹ La lotta all’ingiustizia continuerà in uno dei suoi ultimi scritti, pubblicato sempre con lo pseudonimo di Ajar, *L’angoscia del re Salomone*, dove, dietro una riflessione sulla vecchiaia, si cela la lotta per la giustizia: l’anziano Salomon Rubinstein, sopravvissuto all’olocausto, e il suo giovane discepolo Jeannot sono lacerati da quell’angoscia che ogni essere sensibile prova di fronte alle ingiustizie; *L’angoisse du roi Salomon* non è inserito

piacere come prostituta maggiore dignità e soddisfazione.

Come i *maquisards* si munivano di documenti falsi per agire nascosti, il mite burocrate si finge umano, sebbene si senta (o sia veramente, questo poco cambia) oramai un rettile, violando le leggi della natura ⁷². Condurre una vita ordinaria e piccolo borghese per celare la sua vera natura nel proprio foro interno, questa la sfida, anch'essa titanica, di M. Cousin: «J'ai la chance d'avoir beaucoup de place dans mon for intérieur. Il n'y a pas mieux, comme clandestinité». Una sorta di dissimulazione onesta, parafrasando il libello barocco di Torquato Accetto, riscoperto in pieno fascismo da Benedetto Croce.

7. *L'impossibile oblio*

À la mémoire, questa è la dedica che apre *Gli aquiloni*, il romanzo testamento di Gary che ha il respiro della storia che soffia tra le pieghe della memoria. Pubblicato nel 1980 poco prima del tragico suicidio, in esso riprende un tema che sembrava fuori dal tempo come quello della Resistenza. L'antieroe del romanzo, Ludovic (detto Ludo), è totalmente sprovvisto della facoltà dell'oblio ⁷³: orfano di madre e di padre, morto nella prima guerra mondiale, con un bisnonno ucciso nelle barricate della Comune di Parigi, Ludo viene cresciuto dallo zio Ambroise Fleury, *facteur rurale*, che aveva iniziato a costruire aquiloni prima per gioco poi con passione fino a creare un vero e proprio museo della storia di Francia che sventolava nei cieli normanni. Il romanzo si sviluppa principalmente in Normandia, in un villaggio, inesistente in realtà, denominato Cléry, dove emerge, come è stato scritto per la lotta partigiana ad altre latitudini, il

nella silloge della *Bibliothèque de la Pléiade*; si rimanda pertanto alla prima edizione francese del 1979.

⁷² «Les lois de la nature, on est pas là pour les servir, c'est même tout le contraire», Gary (1974), p. 797; numerose ironiche critiche alle cosiddette leggi della natura le troviamo anche in Gary (1975).

⁷³ Gary (1980), p. 1226.

pathos del luogo⁷⁴, il legame con la terra, il cielo e il paesaggio. Ma non si tratta di un *lieu de mémoire* come monumento della rimembranza, secondo la concettualizzazione di Pierre Nora, ma piuttosto di un “non-luogo della memoria”, uno spazio magico del possibile e dell’utopico⁷⁵.

Reduce della prima guerra mondiale, il postino Fleury ne aveva sviluppato un fervente pacifismo, un senso di giustizia e di ripulsa della violenza che si associavano all’obiezione di coscienza e al rifiuto delle armi. A tal punto pacifista da essere considerato un po’ folle dai suoi compaesani. Il primo aquilone che compare rappresenta Léon Gambetta, in omaggio alla sua celebre fuga in pallone aerostatico dalla Parigi assediata dai tedeschi nell’ottobre del 1870, per organizzare la resistenza a Tours, poi un altro raffigurante Victor Hugo, ispirato alla foto di Nadar, disegnato come un Dio padre. Ma il preferito di Fleury era il suo Jean-Jacques Rousseau con le ali a forma di libro aperto le cui pagine sbattevano nel vento: «Jean-Jacques Rousseau et la Liberté éclairant le monde»⁷⁶. Vi sono ideali, come quelli raffigurati sugli aquiloni di Gary, da tenere stretti perché non scappino nel cielo ma non troppo ancorati al suolo per non farli schiantare in terra⁷⁷.

La memoria, anche se non monumentalizzata, gioca un ruolo centrale nella narrazione e negli interscambi tra grande storia e storie personali, tra l’epopea umana e le “vite minuscole”, per dirla con Pierre Michon⁷⁸. Quelli che nel romanzo sono chiamati “gli eventi”⁷⁹ risalgono alla Grande rivoluzione e alla sua *Dichiarazione dei diritti dell’uomo e del cittadino* del 26 agosto 1789 che il bisnonno recitava come un testo sacro. Il “vizio” della memoria viene trasmesso a Ludo che è condannato a non dimenticare nulla,

⁷⁴ Così Pedullà (2005), p. XII.

⁷⁵ «Plutôt que de lieux de mémoire, il vaudrait mieux parler de *non-lieu de mémoire*, au sens d’une utopie, un lieu magique qui n’existe nulle part, qui se saurait exister que dans l’imagination d’une France d’autrefois. [...] Cléry est justement à *inventer*», Schoolcraft (2007), p. 147.

⁷⁶ Gary (1980), p. 1264.

⁷⁷ Così, elegantemente, Cavaglioni (2021).

⁷⁸ Michon (1984).

⁷⁹ Gary (1980), p. 1170.

dagli orari dei treni alle moltiplicazioni più difficili, al punto che il maestro elementare di fronte alle sue doti invocava, addirittura, qualche malformazione del cervello. Lo zio, invece, fedele “all’insegnamento pubblico obbligatorio”, una delle glorie della (per altri versi meno gloriosa) Terza repubblica francese, confidava nel nipote e nel suo “eccesso di memoria”⁸⁰.

Ma lo scoppio della guerra da un lato spinge l’anziano pacifista a momenti di sconforto che lo avrebbero portato a distruggere i suoi adorati aquiloni da un altro conduce suo nipote a cercare di salvarli, ovvero di proteggere la memoria e la speranza, aderendo a un *réseau* clandestino di partigiani dal nome *Espoir*. Gli umanisti e gli enciclopedisti rischiavano di venire offuscati dai nuovi Dioscuri dell’Europa anni Trenta: «Nous n’étions ni Rousseau, ni Diderot, ni Voltaire; nous étions Mussolini, Hitler et Staline»⁸¹.

Il nucleo di resistenza che si va affermando tra la Normandia e Parigi, in attesa del mitico sbarco, ruota attorno a una figura femminile, Julie Espinoza, che ricorda quella di Madame Rosa de *La vita davanti a sé*⁸². Come l’eroina della Parigi multietnica del romanzo-culto di Gary/Ajar, la signora Espinoza (la quale ci tiene a ricordare l’assonanza del proprio cognome con quello del grande filosofo olandese) è un’ebrea tenutaria di una casa di appuntamenti, che però si trasforma nella raffinata contessa Estherazy il cui salotto è frequentato da tutti gli alti papaveri nazisti a cominciare dal capo della Gestapo. Nella Parigi in preda al panico per l’arrivo dei tedeschi, impegnata a trovare documenti per la figlia che la facesse risultare ariana, liquidava sconsolatamente i diritti dell’uomo, questa nobile tradizione francese, paragonandoli alle rose: «C’est des roses. Ça sent bon et c’est tout»⁸³. Ma essa non demorde nella sua battaglia personale, inventandosi una identità ariana, e collettiva, organizzando un’efficace rete di partigiani. Mentre Ludo, sposatosi con Lila (che, per

⁸⁰ Sul rapporto tra Resistenza francese e italiana, nella vasta bibliografia, molto utile e approfondito è il quadro storiografico tracciato da Dogliani (2006).

⁸¹ Gary (1980), p. 1262.

⁸² Gary (1975).

⁸³ Gary (1980), p. 1272.

sopravvivere, era stata l'amante di alcuni gerarchi nazisti), si opporrà, con coraggio e ironia, ai resistenti dell'ultima ora, quelli che si erano uniti ai partigiani otto giorni dopo lo sbarco in Normandia e che, come accade spesso, si dimostrarono i più spietati verso i collaborazionisti. Rientrato lo zio dai campi di prigionia tedeschi, dove era stato rinchiuso per aver tentato di mettere in salvo più ebrei possibili dalla Francia di Vichy, dopo la Liberazione, il testimone della memoria e della speranza passa nelle mani di Ludo che riprende a costruire gli aquiloni con le grandi icone del passato, per salvare la memoria ma pensando al futuro, aggiungendo un'immagine di De Gaulle⁸⁴.

Ultimo romanzo, *Gli aquiloni*, si ricollega idealmente al primo, *Educazione europea*, per molteplici aspetti: la Resistenza, la memoria, la giustizia e la dignità. Inoltre come nel primo scritto anche nell'ultimo sono i ragazzi, adolescenti ma a volte bambini, che salvano il mondo con la loro purezza e il loro coraggio. La storia d'amore tra Ludo e Lila Bronicka, una giovane aristocratica polacca, ricorda sicuramente quella tra Janek e Zosia. La dialettica tra classi aristocratiche e popolari è attraversata nell'opera di Gary da un apparente paradosso, che invero si svela in tutta la sua concretezza attraverso la lettura sia dell'opera che della vita dell'autore. Solidale e contiguo alle classi subalterne, ai diseredati e agli umili, nutre in sé un senso dell'aristocrazia tipico di coloro che non vi sono nati. L'aristocrazia *chez* Gary non è una questione di sangue ma di cuore. In *Cane bianco* avrebbe scritto a proposito questa superba frase: «Je suis un de ces démocrates qui croient que le but de la démocratie est de faire accéder chaque homme à la noblesse»⁸⁵.

Ma ne *Gli aquiloni* emerge prepotentemente un'altra dialettica, quella dell'Illuminismo (presente proprio nelle immagini dei *cerfs-volants*), ovvero il duplice volto dei diritti umani: da un lato afflato universalistico per la libertà e l'eguaglianza, dall'altro velo che nasconde soprusi e violenze. La stessa umanità si dimostra capace, spesso al contempo, di

⁸⁴ Sulla rinascita democratica in Francia e in Italia, in una prospettiva europea, si veda, da ultimo Guerrieri (2021).

⁸⁵ Gary (1970), pp. 274-275.

grandi atti di eroismo e di ignobili scelte egoistiche. Gary ci ricorda che ciò che vi è di orribile nel nazismo è la sua disumanità, una disumanità che tuttavia fa parte dell'umano: se non riconosciamo che l'inumanità è cosa umana, resteremo sempre nella menzogna⁸⁶.

Nel suo breve testamento letterario, *Vita e morte di Émile Ajar*, pubblicato postumo per volontà dell'autore nel 1981, in cui confessa l'identità tra Gary e Ajar, oltre a fare i conti con la critica salottiera parigina, accusata di provincialismo e corporativismo, esplicita la sua vocazione per le identità multiple⁸⁷ e la sua idea di scrittura (e di vita) come metamorfosi⁸⁸.

Sebbene siano separati da quasi quarant'anni di trasmutazioni identitarie, il filo rosso che conduce Gary dal suo primo romanzo, *Educazione europea*, considerato da Jean-Paul Sartre il miglior libro sulla Resistenza francese⁸⁹, fino all'ultimo, *Gli aquiloni*, secondo Eshkol Nevo, il testo più pregevole di Gary, è rappresentato dalla questione etica della scelta, espressione esistenziale della lotta partigiana⁹⁰. Nato dal progetto, mai condotto a termine, di narrare la storia dei compagni della Liberazione attraverso interviste ai protagonisti⁹¹, il suo canto del cigno offre un omaggio alla Resistenza utilizzando l'immagine di grande poesia degli

⁸⁶ «Ce qu'il y a d'affreux dans le nazisme, dit-on, c'est son côté inhumain. Oui. Mais il faut bien se rendre à l'évidence: ce côté inhumain fait parti de l'humain. Tant qu'on ne reconnaîtra pas que l'inhumanité c'est chose humaine, on restera dans le mensonge pieux. [...] Les nazis étaient humains. Et ce qu'il y avait d'humain en eux, c'était leur inhumanité», Gary (1980), pp. 1343 e 1352.

⁸⁷ «La vérité est que j'ai été très profondément atteint par la plus vieille tentation protéeenne de l'homme: la multiplicité», Gary (1981), p. 1435; cfr. Labouret (2019).

⁸⁸ Come già ne *Le grand vestiaire*: «La vie [...] c'est uniquement une question de camouflage», Gary (1948), p. 45 e in *Gros-Câlin* «La métamorphose est la plus belle chose qui me soit jamais arrivée», Gary (1974), p. 655.

⁸⁹ «Dans cent ans on pourra décider pour de bon [...] si *Éducation européenne* était ou non le livre de la Résistance», Sartre (1945); ma fu apprezzato anche da Malraux, Aragon, Kessel, Camus. Cfr. Sacotte (2019), p. LXVII.

⁹⁰ Sul rapporto tra la "scelta" e la narrazione della Resistenza in Italia la letteratura è ormai ampia; si veda Pedullà (2005), pp. XXIV-XXXI e soprattutto Filippetta (2018).

⁹¹ La vicenda è ricostruita minuziosamente da Schoolcraft (2007).

aquiloni – fragili e vulnerabili – che, sventolati da un vecchio postino anarchico e pacifista nei cieli della Francia ottenebrata dalla sconfitta e dall’occupazione tedesca, rappresentano essi stessi una forma di resistenza.

Per questo “gaullista di sinistra” – secondo un’etichetta quanto mai fuorviante per una personalità così inclassificabile e refrattaria a ogni collocazione – sono gli ideali di giustizia e libertà che si trasformano, per dirla con le parole del suo artefice, in una “vera e propria professione di fede”: sopra i boschetti normanni ripresero a fluttuare i Rabelais, i Pascal, gli Erasmo, i Montaigne e, la figura preferita dall’autore, quale immortale simbolo dei Lumi, Rousseau. I partigiani, narrati da un Gary particolarmente malinconico e disincantato che non ha perso tuttavia la fiducia nei confronti dei più giovani, hanno la certezza che la Resistenza non può prescindere dagli ideali umanistici che le forniscono un senso (la dignità, la libertà, l’educazione, la speranza) e che essa rappresenti una forma di riscatto esistenziale.

Bibliografia

- Anissimov, Myriam (2006), *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Gallimard
- Armano, Antonio (2015), *Tutte le maschere di Romain Gary*, in *Atlante Trecani*
- Aymé, Marcel (1948), *Uranus*, Paris, Gallimard
- Bidussa, David (2021), Recensione ad Alberto Cavaglione, *Decontaminare le memorie*, <https://www.doppiozero.com/materiali/decontaminare-le-memorie>
- Boisdeffre, Pierre de (1967), *L’inadmissible Romain Gary*, interview avec Romain Gary, in *Les Nouvelles littéraires*, 21 septembre 1967
- Boisen, Jørn (1994), *La conception du temps chez Romain Gary*, in «Revue Romanesque», 29, pp. 51-70
- Bona, Dominique (2001), *Romain Gary*, Paris, Gallimard

- Brokken, Jan (2014), *Come fu che un camaleonte scoppì. Roman Kacev di Vilné*, in Brokken, Jan, *Anime baltiche*, Milano, Iperborea, pp. 122-183
- Brunet, Pierre (2019), *Les Droits de la nature et la personnalité juridique des entités naturelles en Nouvelle-Zélande: un commun qui s'ignore?*, in «Giornale di Storia costituzionale», 38, 2, pp. 39-53
- Cavaglion, Alberto (2021), *Decontaminare le memorie*, Torino, Add
- Chiodi, Giovanni (2020), *Prove di democrazia. Musica, libertà e diritti dell'uomo nella visione di Arturo Toscanini*, in «LawArt. Rivista di Diritto, Arte, Storia», 1, pp. 81-138
- Costa, Pietro (2020), *Il diritto «come» la musica, la musica «come» il diritto: il fascino discreto di un'analogia*, in Roselli, Orlando (a cura di), *Le arti e la dimensione giuridica*, Bologna, Il Mulino, pp. 229-270
- Decout, Maxime (éd.) (2019) *Album Romain Gary*, Paris, Gallimard
- Dogliani, Patrizia (2006), *Memoria e storia pubblica: Resistenza in Italia e in Francia*, in «Storica», XII, n. 34, pp. 73-119
- Dworkin, Ronald (1978), *Taking rights seriously*, London, Duckworth
- Dzovinar, Kevonian (2004), *Réfugiés et diplomatie humanitaire. Les acteurs européens et la scène proche-orientale pendant l'entre deux-guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne
- Filippetta, Giuseppe (2018), *L'estate che imparammo a sparare. Storia partigiana della Costituzione*, Milano, Feltrinelli
- Gary, Romain (1945), *Éducation européenne*, in Gary, Romain, *Romans et récits*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2019, pp. 1-182
- Gary, Romain (1946), *Tulipe*, Paris, Calmann-Lévy
- Gary, Romain (1948), *Le grand vestiaire*, Paris, Gallimard
- Gary, Romain (1956), *Les Racines du ciel*, in Gary, Romain, *Romans et récits*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2019, pp. 183-614
- Gary, Romain (1960), *La promesse de l'aube*, in Gary, Romain, *Romans et récits*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2019, pp. 615-889

- Gary, Romain (1968), *Lettre à l'éléphant*, in *Le Figaro Littéraire*
- Gary, Romain (1970), *Chien Blanc*, in Gary, Romain, *Romans et récits*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2019, pp. 193-358
- Gary, Romain (1974), *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard
- Gary, Romain (1977), *Clair de femme*, in Gary, Romain, *Romans et récits*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2019, pp. 1073-1159
- Gary, Romain (1980), *Les Cerfs-volants*, in Gary, Romain, *Romans et récits*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2019, pp. 1161-1418
- Gary, Romain (1981), *Vie et mort d'Émile Ajar*, in Gary, Romain, *Romans et récits*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2019, pp. 1419-1441
- Gary, Romain (2014), *Le sens de ma vie. Entretien*, Paris, Gallimard
- Gary, Romain [Émile Ajar] (1974), *Gros-Câlin*, in Gary, Romain, *Romans et récits*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2019, pp. 645-803
- Gary, Romain [Émile Ajar] (1975), *La Vie devant soi*, in Gary, Romain, *Romans et récits*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2019, pp. 805-953
- Gary, Romain [Émile Ajar] (1979), *L'angoisse du roi Salomon*, Paris, Mercure de France
- Gary, Romain [Roman Kacew] (2014), *Le vin des morts*, éd. par Philippe Brenot, Paris, Gallimard
- Gatti, Roberto (2018), *Patriottismo costituzionale e oltre*, in «Filosofia politica», 1, pp. 77-94
- Greppi, Carlo (2015), *L'antologia del grigio. L'immaginario revisionista e i suoi antidoti*, <https://www.doppiozero.com/materiali/25-aprile/antologia-del-grigio>
- Guerrieri, Sandro (2021), *Costituzioni allo specchio. La rinascita democratica in Francia e in Italia dopo la Liberazione*, Bologna, Il Mulino
- Kohly, Philippe (2010), *Romain Gary le roman du double* (documentario)

- Labouret Denis (2019), *Notice*, in Gary, Romain, *Romans et récits*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, pp. 1669-1674
- Larat, Fabrice (1999), *Romain Gary, un itinéraire européen: essai biographique*, Chêne-Bourg, Georg
- Lécureur, Michel (2001), *Uranus - Notice*, in Aymé, Marcel, *Œuvres romanesques complètes – III*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 1918-1925
- Lemaitre, Pierre (2019) *Le Monde*, 16 mai 2019
- Meccarelli, Massimo, *Diritto e letteratura tra storia e memoria. Prime riflessioni a partire da due romanzi sulla transizione*, in «LawArt. Rivista di Diritto, Arte, Storia», 1 (2020), pp. 207-223
- Michon, Pierre (1984), *Vies minuscules*, Paris, Gallimard
- Pedullà, Gabriele (2005), *Una lieve colomba*, Introduzione a *Racconti della Resistenza*, a cura di Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, pp. V-XLIII
- Renterghem, Marion Van (2006), *Le dernier secret de Romain Gary*, in *Le Monde*, 11 février 2006
- Roumette Julien (2007), *Le cauchemar de l'histoire*, Chien blanc à la lumière de La danse de Gengis Cohn, in «Littératures», 56, *Romain Gary, l'ombre de l'histoire*, pp. 37-60
- Roumette, Julien (2011), «*La hausse des cris*»: *Romain Gary et l'irrespect carnavalesque*, in «Littératures», 65, pp. 93-113
- Roumette, Julien, Alain Schaffner, Anne Simon (éds.) (2018), *Romain Gary, une voix dans le siècle*, Paris, Champion
- Sacotte, Mireille (2019), *Chronologie*, in Romain Gary, *Romans et récits*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, pp. LIX-LXXX
- Sacotte, Mireille, Denis Labouret (2019), *Introduction* a Romain Gary, *Romans et récits*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, pp. IX-LII
- Sartre, Jean-Paul (1945), *La nationalisation de la littérature*, in «Les Temps modernes», 1^{er} novembre 1945
- Schoolcraft, Ralph (2002), *Romain Gary, the Man Who Sold His Shadow*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press

- Schoolcraft, Ralph (2007), *Dialogues de la mémoire et de l'histoire chez Romain Gary: effets de Cerfs-volants*, in «Littératures», 56, *Romain Gary, l'ombre de l'histoire*, pp. 141-157
- Spire, Kerwin (2013), *Comment vivre après Auschwitz? Romain Gary et l'écriture de l'après (1946-1956)*, in «Diasporas. Circulations, migrations, histoire», XXII, pp. 216-225
- Tame, Peter (2007), *La Nouvelle Europe de Romain Gary: Education européenne*, in Apanavičius, Romualdas (dir.), *Humanities in New Europe*, Kaunas, Vytautas Magnus University, tome 2, pp. 27-33
- Todorov, Tzvetan (2019), *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico* (I ed. 2000), Milano, Garzanti
- Vogliotti Massimo (2020), «Una lacrima nell'occhio della legge». *Sul dubbio del giurista tra diritto e letteratura*, in «Quaderno di storia del penale e della giustizia», 2, pp. 53-78

Can Art ever Claim to Be Above Politics?

Taking Sides and *Collaboration* by Ronald Harwood

Mario Riberi

SUMMARY: 1. Introduction. – 2. *Taking Sides*, the Play. – 3. From Stage to Screen: *Taking Sides*, the Movie. – 4. The Historical-Juridical Background of the Denazification Trials of Wilhelm Furtwängler. – 5. Strauss and Zweig: An Artistic Friendship. – 6. From Historical Reality to Fiction: *Collaboration*. – 7. The denazification trial of Richard Strauss. – 8. Conclusion.

1. *Introduction*

Furtwängler: I am an artist and I believe in art. You could say that art is my religion. Art in general, and music, of course, in particular, has for me mystical powers which nurture man's spiritual needs. I must confess, however to having been extremely naïve¹.

Strauss: I have never belonged to any political party, neither of the right nor the left. My party is art, only art. Yes, I met all the leading Nazis on many occasions, I kept in with them, I allowed myself to be courted by them, I thought I could use them by the used me².

*Taking Sides*³ and *Collaboration* are companion pieces by Ronald Harwood (1934-2020)⁴. The first one premiered at the Minerva Theatre,

¹Harwood (2008), p. 147.

²Harwood (2008), p. 73.

³I have done a first analysis of the *pièce* in the conference *Traiettorie criminali. Invenzione artistica e condotte di reato*, University of Verona, December 5-6, 2019.

⁴Born Ronald Horwitz in Cape Town, 1934 and died in Sussex in 2020, Harwood is best known for the stage shows and the screenplays of *The Dresser* (for which he was nominated for an Oscar) and Roman Polanski's *The Pianist*, for which he won the 2003 Academy Award for Best Adapted Screenplay. He was also nominated for the Best Adapted Screenplay Oscar for *The Diving Bell and the Butterfly* (2007). Harwood grew up in a traditional Jewish South African home, his Lithuanian father struggling to

Chichester in 1995⁵; the second one debuted on the same stage in July 2008⁶, when the two plays were staged in repertory.

Set in Germany during the denazification processes following World War II, *Taking Sides* pits German conductor Wilhelm Furtwängler against a relatively uncultured American interrogator, Steve Arnold, to, as Harwood has said⁷, examine the role of an artist under a totalitarian state.

The synopsis of *Collaboration* is the following: 1931, the composer Richard Strauss and the writer Stephan Zweig embark on an invigorating artistic partnership. Nevertheless, Zweig is a Jew and the Nazis are on the march. Starting from this plot, the dramatist reflects about two pivotal issues: the separation of artistic aspiration and political action and the thin line between collaboration and betrayal.

In 1942, when Stefan Zweig committed suicide with his wife Lotte in

make a living and his mother resentful that she had to go out to work. His cousin is the other South African theatrical knight, Sir Antony Sher. He left South Africa aged 17 for London to try his luck in the theatrical activities, changing his surname after an English master told him it was too foreign and too Jewish for a stage actor. He was accepted at the Royal Academy of Dramatic Art and later joined Sir Donald Wolfit's Shakespeare Company, where his experience as personal dresser of the 'Grand Old Man' eventually fuelled his most celebrated play *The Dresser*. Harwood went on to write 21 stage plays, 10 books and at least 16 credited screenplays, typically as an adapter. His work contains a range of Jewish motifs and characters, from *The Barber of Stamford Hill* (a 1960 stage play, then adapted to TV, and expanded into a film in 1963) to *The Pianist*, Harwood's film adaptation of the autobiography of Władysław Szpilman, a Polish Jewish musician who survived World War II in Warsaw. His play *Collaboration* is about the complex relationship between the German composer Richard Strauss and Austrian Jewish writer Stefan Zweig. Harwood's interest in the period of Nazi occupation in Europe and World War II also bore fruit in the 1975 film *Operation Daybreak* (or *The Price of Freedom*), the true story of the assassination of Nazi leader – and architect of the Final Solution – Reinhard Heydrich, Reichsprotektor (Governor) of Bohemia and Moravia, by the Czech Resistance in Prague (based on a book by Alan Burgess). Herman (2020).

⁵ *Taking Sides* opened at the Minerva Theatre, Chichester, on 18 May 1995, starring Michael Pennigton as Major Arnold and Daniel Massey as Furtwängler. Harold Pinter, the British playwright, screenwriter, director, actor and Nobel Prize winner in 2005, was the director. Robinson (2017), p. 204.

⁶ *Collaboration* opened at the Minerva Theatre, Chichester, on 16 July 2008 with the revival of *Taking Sides*, starring Michael Pennigton as Richard Strauss and David Horovitch as Stefan Zweig. Philip Franks directed. Robinson (2017), p. 240.

⁷ Harwood (1995), p. XI. See also Hall (2020), p. 1.

Petropolis, Brazil, Harwood, the son of Jewish emigrants from Europe (Lithuania and Poland) living in South Africa, was eight. After having lived for seventeen years in a State ruled on the basis of racism by a totalitarian government⁸, he moved to England in 1951. Harwood explained his profound interest with issues relating to the Nazism as follows: «The war defined my childhood, the Holocaust my adolescence. That synthesis dominated much of my creative life»⁹. According to this affirmation, his works frequently investigate the way in which artists survive in an authoritarian society and how they respond to stark moral dilemmas. The dramatist, however, never judges his characters, and prefers to etch out them in shades of grey, rather than black and white. That is what has made his plays and screenplays so fascinating¹⁰. Reflecting on his works Harwood has affirmed: «I leave it to audiences to judge as I don't feel equipped as I've never had to face such choices. I've no idea what I would have done in their shoes at a time like that»¹¹.

How does Ronald Harwood seek to communicate historical objectivity in his playwriting? What is Harwood's argument concerning art's role and function in the political sphere and its relation to the state? Answering to these questions, the essay aims to investigate the two plays, in a historical-juridical perspective, as a single theatrical work. This analysis will be developed as follows: paragraph 2 and 3 are an overview of *Taking Sides*, from its original stage version to its passage to screen. Paragraph 4, in order to clarify the differences between historical reality and fiction, is focused on the denazification trials of Furtwängler. Moving on *Collaboration*, paragraph 5 describes the artistic friendship of Richard Strauss and Stefan Zweig, while paragraph 6, analysing Harwood's play, underlines how the writer manipulates biographical facts for aesthetic purposes and reasons of dramatic economy. In paragraph 7, a brief focus

⁸ See Arendt (1973), p. 221.

⁹ Harwood (2005), p. 4.

¹⁰ Herman (2020); see also Harwood (2005), pp. 4-16.

¹¹ Walker (2021).

on Strauss's denazification trial underlines, through the historical-juridical lens, the controversial *liaison* between the composer and the Nazi Regime. In the conclusion, the two plays are analysed together as a single work of art about the fatal confrontation between culture and power, between art and politics, between freedom and compromise.

2. Taking Sides, *the Play*

As well-known, Wilhelm Furtwängler was one of the most prestigious, but also the most controversial orchestra director of his century. Having refused to leave Germany when Hitler took power and having received every honour from the Nazis, he was perceived as a conductor who had contributed to the aesthetic representation of the Third Reich and a collaborator of its propaganda. However, unlike Karajan, Furtwängler never joined the National Socialist party and, as long as he could, protected the Jewish musicians belonging to the Berlin Philharmonic of which he was director. It is also true that, despite having tried several times to mark the border between himself and the Regime, he conducted the Berlin Philharmonic in front of Hitler and his hierarchs. For what concerns the criminal unlawfulness of his behaviour, he was not found guilty of anything. Nonetheless, the reputation of "devil's musician" labelled him forever and ended up prevailing over his legacy as an interpreter and composer.

Before being an historical object¹², Wilhelm Furtwängler has become a cultural object¹³: on the other hand, it is rather, and paradoxically, the "Furtwängler case", which in itself had little interest in historians, to serve as a background for the use of Furtwängler in the cultural sphere.

¹² For a historical point of view of Furtwängler see Prieberg (1986) and (1991); Schönzeler (1990); Shirakawa (1992); Kater (1997); Haffner (2003); Walton (2004); Aster (2011); Roncigli (2013); Allen (2018); Rosenberg (2020), ch. 4, 6.

¹³ See Roncigli (2013), pp. 171-178.

In 1987, Furtwängler is the protagonist of a play by Hartmut Lange, which takes place during the Second World War, entitled *Requiem für Karl-Robert Kreiten*¹⁴. Kreiten, a Dutch pianist born in June 1916, was a great concert performer on the German stages. A pupil in Vienna of Claudio Arrau, he was indicated by Furtwängler as one of the best talents of his generation, and made his debut at the age of 11 in Mozart's *A major Concerto*. Catholic and convinced anti-Nazi, he was betrayed by Ellen Ott-Monecke who denounced him to the Gestapo. He was tried by the *Volksgericht* (Reich People's Court) presided over by Judge Roland Freisler and sentenced to death in September 1943, along with 185 other inmates from the Plötzensee prison. The German press branded him as a "traitor". More than 40 years later, in 1987, the journalist Werner Hofer, who had written particularly violent articles against him, was forced to resign, while a file was opened in Berlin that reconstructed the crimes made in Plötzensee by the Gestapo. Karl-Robert Kreiten's nephew confirmed to the Wilhelm Furtwängler Society the conductor's friendship ties with his family, especially his grandmother Emmy Hartmut. Lange's play reconstructs in a fictional way the arrest and trial of Karl-Robert Kreiten: the protagonists are Kreiten, his mother, Furtwängler, Goebbels, two informants, a Gestapo agent and other inmates.

In the same way as Hartmut Lange also Ronald Harwood accepts the challenge of consecrating an entire work to the "Furtwängler case" and staging the investigation of the trial of the Berlin denazification commission.

The title of his play, written and published in 1995, immediately presents all the complexity and the stakes in the story being staged: *Taking Sides* cannot be perfectly translated into French and German: *Der Fall Furtwängler* in Germany, *Kategorie 4: Mitläufer* in Austria, *Furtwängler: à torts et à raisons* in France, *La torre d'avorio* in Italy¹⁵. Ronald Harwood

¹⁴ See Roncigli (2013), p. 172.

¹⁵ The title, which Masolino D'Amico, the Italian translator of Harwood, ascribes to the work, alludes to the isolation of those artists, who presume to be in an "ivory tower" compared to the rest of society, of which they are also part.

has dealt with the “Furtwängler case”, considered as a whole, with the Furtwängler problem, in other words about what we could think of him after the war. The author’s purpose, however, is not to remain neutral, but to encourage the audience to reflect on the moral dilemma that Furtwängler faced. In this regard, it is Harwood himself who clarifies his position in a note to the 2008 edition of *Taking Sides*:

Wilhelm Fürtwangler came before a Denazification Tribunal in Berlin in 1946 which was conducted by his fellow Germans who questioned him for two days. He was cleared of all charges but has never been able to cleanse himself entirely of the Nazi stench that still clings to his memory.

The Tribunal’s evidence had been prepared in the first instance by the British, then taken over, apparently, by two groups of Americans: one, in Wiesbaden, which assisted Fürtwangler with his defence; the other, in Berlin, which was responsible for building the case against him.

Little or nothing is known of the motives and methods of the second group which is focus of *Taking Sides*. What is undeniable, however, is that Fürtwangler was humiliated, relentlessly pursued, and after his acquittal, disinformation concerning him appeared in American newspapers. This may or may not have been justified. It all depends on the side you take¹⁶.

Remembering that Furtwängler thought that music was superior to every human conflict, Harwood often uses the expression grey zone to classify the Furtwängler’s case, neither all white nor all black, a sort of ambiguous situation. The conductor was never a member of the party but sometimes participated with the Berliner in ceremonies of the NSDAP¹⁷.

The *pièce*, reconstructing the American investigations in preparation for Furtwängler’s passage in front of the denazification commission, with two interrogations of the Maestro, takes up the events and characters encountered by Furtwängler during the Nazi era. It is even possible to find

¹⁶ Harwood (2008), p. 79.

¹⁷ The German acronym of the Nazi Party (National Sozialistische Deutsche Arbeiter Partei).

some excerpts from the conductor's harangue presented to the denazification commission¹⁸, or of the sentences he uttered during his audition at the *Spruchkammer* (Denazification Tribunal). Ronald Harwood therefore has won the bet to make a theatrical performance respecting the historical truth of the Furtwängler affair in 1946 and inviting the audience to 'take sides' in this controversial case.

The scene takes place in an office in the American occupation zone of Berlin in 1946. In this post war scenario, the vanquished meets the victors: Wilhelm Furtwängler is subjected to interrogation by an American army officer, Major Steve Arnold, during the investigations of his denazification process.

In the study that Gunther Volk dedicated to Ronald Harwood's plays¹⁹, he underlines that the choice of creating the fictional character of Arnold is not irrelevant. The Major cares little about culture, especially classical music, and he does not know Furtwängler, which guarantees, in the eyes of his superiors, his impartiality. In his opinion, all Germans are guilty, "shits" or "degenerates"; he bases himself on his concrete experiences, the liberation of the Bergen-Belsen camp, and he is terrified from what he has seen. For him, an insurance agent before the war, the investigation becomes a kind of "criminal investigation", in which he searches for a culprit of his nightmares. Only his secretary, Emmi Straube, daughter of an opponent killed on July 20, 1944, is innocent in his eyes.

Arnold tries to make Furtwängler confess by subjecting him to a brutal interrogation and various humiliations, and does not believe a single moment in the conductor's theory of the separation of art and politics. Emmi and the young Lieutenant David Wills, who witnesses the scene, are shocked from the behaviour of Arnold, who the secretary accuses of behaving like a Nazi²⁰.

¹⁸ Bundersarchiv RKK 2301/00003/01 B1 reported by Roncigli (2013), pp. 261-275.

¹⁹ Volk (2004).

²⁰ David Monod writes that in the summer of 1945 the Americans launched a major expulsion of cultural personnel thought to be Nazis or those sympathetic to the Third Reich. Following the purge, in the winter of 1945-1946, only those artists and personnel

Two other characters intervene in the play: Tamara Sachs, the widow of a Jewish musician who fled to Paris thanks to Furtwängler, and Helmut Rode, violinist of the Berlin Philharmonic and Nazi spy in the orchestra. Rode is a sort of opportunist, once a communist, after a Nazi, eventually in the service of the allies.

All the great topics that made up the “Furtwängler case” are touched upon: the letter of 1933 to Goebbels, Furtwängler’s obsessive rivalry with the younger Karajan, his strong resentment for the musical critic von der Nüll, the party demonstrations, his good relation with Albert Speer, the telegram of wishes to Hitler, his relations with Goebbels and Schirach, the Jewish musicians he saved, the accusatory evidence, the official announcement of Hitler’s death on the German radio accompanied by the playing of a 1942 Berlin Philharmonic recording of the Adagio from Bruckner’s Seventh Symphony conducted by the Maestro... In short, a summary of the history of the “Furtwängler affair” which shows the German artist banned from public life, questioned without too much consideration and sometimes without any scruple (Arnold even goes so far as to ask Furtwängler how many illegitimate children he has and how many women he had every night after the concert...) by a representative of the victorious powers, all in a Germany that seeks to resurrect.

Taking Sides opens in February, 1946, «just before nine a.m., freezing cold»²¹ in Major Arnold’s office. Arnold is trying to figure out how to find guilty Furtwängler. Meanwhile Emmi, his German secretary, intends to introduce him to classical music, particularly the pieces conducted by the Maestro. Emmi’s educational efforts are in vain: Arnold sleeps through the conductor’s version of Beethoven’s Fifth, because, he claims, «Beethoven’s Fifth Symphony bores me shitless»²². In add the Major explains to Emmi how he intends to deal with Furtwängler case. Having worked in insurance before the war, Arnold has dealt with a number of

considered “politically clean” were reinstated to their previous positions. Monod (2005), pp. 1-11.

²¹ Harwood (2008), p. 89.

²² Harwood (2008), p. 90.

doubtful cases, and his job was to examine whether the suspects were guilty or innocent. As Julia Novak argues in her analysis of the play: «It is therefore not surprising that his worldview is largely based on dichotomies»²³. «I knew another band leader once», affirms Arnold provocatively, also revealing a hidden antisemitism.

Name of Dix Dixon. Small time. Alto sax. Not bad, not good. But not bad. Played one-night stands in Illinois and Michigan. A house he owned, where he and the band used to stay, burned down. Lost everything. Well, almost everything. But I got him. You know how? Because there's always one question the guilty can't answer. Get a sign writer, write it big. THERE'S ALWAYS ONE QUESTION THE GUILTY CAN'T ANSWER. In Dix's case, it was 'How come, Dix, everybody lost everything except you? You've got your clothes, your sax, how come? Couldn't answer. He was dumb, boy he was dumb. Owed the bookies. You understand, don't' you Emmy? He burned down his house for the insurance money. We used to call that Jewish lighting²⁴.

In the second scene, a new character is introduced: Lieutenant David Wills, a German Jew in the American Army who has escaped in Philadelphia in 1934 and has lost his parents, all killed by the Nazis. David is the new liaison officer of Arnold with Allied Intelligence. In the conversation of the Major and Wills we learn that Arnold has interrogated twenty-eight orchestra members, and every one of them worships Furtwängler and firmly denies any allegiance of the conductor to the Nazis. They all admire Emmi's father, who fought against the Nazis and all tell a hagiographical "baton story" who proves Furtwängler's resistance to the Nazis. In 1935, during the second Winter Assistance Charity Programme, an all-Beethoven concert, it was suddenly announced that Hitler himself was going to attend. Furtwängler does not want to offer the Nazi salute; instead, he holds the baton in one hand and shakes Hitler's hand with his other. For all orchestra members, this image and moment prove Furtwängler's anti-Nazi stance.

²³ Novak (2009), p. 24.

²⁴ Harwood (2008), p. 91.

The third scene is centred on Arnold's interrogation of the second violinist of Berlin Philharmonic Orchestra Helmuth Rode. While interviewing Rode, Arnold is exasperated by the "baton story," concluding, «what they're trying to do is cover the band leader in roses in the hope they'll come up smelling just as sweet. But it's difficult to smell sweet after you've crawled through the raw sewage»²⁵.

Following the interview with Rode and right before the first confrontation with Furtwängler, an upset Tamara Sachs enters. She claims having a list of people, mostly Jews, whom Furtwängler helped escape. According to the woman, the Maestro helped her German-Jewish husband, the pianist Walter Sachs, obtaining for him an official permit to leave. The couple went to Paris, where, after some years of happy life, Walter was caught and murdered in Auschwitz²⁶.

David interprets this news as evidence for the defence, but Arnold remains unconvinced: the stories are too convenient, too similar. He is sure that he is going to «nail» the Maestro «nice and proper». In order to reaffirm the concept, he tells David about an episode with a taxi driver, Max. As he and the driver made their way through Berlin, Arnold said, «to think, a million of these people came out to welcome Adolf on the day he entered the city, millions of them, and now look at them».

The taxi driver replied: «Oh, not these people, Major. These people were all at home hiding Jews in their attics». To make sure David has comprehended the message of the story, Arnold exclaims «The point is they're [Germans] full of shit»²⁷, meaning that, if not all, the great majority of the Germans are responsible for the Nazi Regime.

Finally, in the fourth scene, we assist to the first encounter between Arnold and the Maestro. The Major uses his insurer tactics while interviewing Furtwängler. He asks him innocuous questions, and encourages him to confess. But Furtwängler, «arrogant and remote, but also irritat-

²⁵ Harwood (2008), p. 96.

²⁶ Harwood (2008), p. 109.

²⁷ Harwood (2008), p. 112.

ed at having been kept waiting», repeats simply what has been cleared by the denazification tribunal in Austria: he is an Orchestral conductor that never joined the Nazi Party²⁸. Frustrated, Arnold cries out: «Jesus Christ, aren't you going to tell us about carrying your baton in your right hand so you wouldn't have to salute and poke Adolf's eyes out?»²⁹. After a few more questions and details, it appears that Arnold's intuition is correct. We learn Furtwängler worked with the Nazis: it was a Prussian Privy Councillor and Vice-President of the Chamber of Music. The conductor's perspective, however, puts his experience with the Nazi party in a different angulation.

The principal source of Harwood for the Maestro's defence is the 'Furtwängler's memorandum of his actions against the Nazi regime' written to the American delegation in Bern; in *Taking Sides* the conductor explains that as an artist he «always held the view that art and politics should have nothing to do with one another»³⁰. He claims that he wrote against the Nazis because they were destroying music. Their racial policy, in particular, diminished the quality of orchestras³¹. He says he was tricked, oppressed, but he remained in Germany for altruistic reasons: «to give comfort, to see that the glorious musical tradition, of which I believe I am one of the guardians, remained unbroken, was intact when we woke from the nightmare»³². David seems to understand the conductor's position. Although Furtwängler worked with the Nazis, the Lieutenant proclaims: «ever since I heard you, music has been central to my life. My chief comfort. And I've needed comfort. I thank you for that»³³. For Arnold, Furtwängler's defence is fragile: the conductor, in his opinion, wrote against the Nazis when his music was affected, not to denounce the murder of millions of European Jews.

²⁸ Harwood (2008), p. 115.

²⁹ Harwood (2008), p. 115

³⁰ Harwood (2008), p. 117.

³¹ Harwood (2008), pp. 116-117.

³² Harwood (2008), pp. 123-214.

³³ Harwood (2008), p. 125.

Harwood's sources are this time, in particular, a bold Furtwängler's letter on 7 April 1933 to Goebbels in response to rumours that Jews were to be banned from all performances. This letter exchange, printed in the major Nazi newspapers at Goebbels' request, epitomised Furtwängler's attempts to negotiate with Nazi antisemitism for the protection of his musical realm. While openly supporting a policy of eliminating 'degeneration' and 'uprootedness', he nonetheless asserted that

I only recognise one line of separation: between good and bad art. At present, the division is drawn between Jew and non-Jew ... while the separation between good and bad music is neglected ... The question of the quality of music is ... a question of life and death³⁴.

The other episode quoted by Harwood is the so-called Hindemith affair. The Maestro had planned to premiere the modernist composer Paul Hindemith's opera *Mathis der Maler* for the 1934/35 season. However, Göring prohibited the performance. Furtwängler threatened to resign unless the boycott of Hindemith was lifted, and wrote open letters to the press defending the composer, without any success³⁵.

The second act opens, as reports the secondary text of the play, «in April, Ten p.m., in a warm spring evening»³⁶. Arnold discovers that Rode, the second violinist, who said he was not a Nazi, was «the Party's man in the orchestra»³⁷. Rode defends himself describing the life of Germans in the totalitarian regime:

absolute power offers absolute certainty and absolute hope...You start by censoring what you say, then you censor what you think, and you end by censoring what you feel. That is the greatest degradation because it means the

³⁴ Correspondence between Wilhelm Furtwängler and Joseph Goebbels (April 1933), https://ghdi.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=1574.

³⁵ Shikarawa (1992), p. 186.

³⁶ Harwood (2008), p. 128.

³⁷ Harwood (2008), p. 131.

entire individual will is paralyzed, and all that remains is an obedient husk³⁸.

The speech not only highlights the total lack of freedom in totalitarianism, but it pushes Rode to point out parallels between Furtwängler's and Hitler's methods, giving Arnold what he wants: «A conductor is also a dictator, he is also a terrifying power who gives hope and certainty and guarantees order»³⁹. Rode's description of the 'dictator Furtwängler' seems taken from the Werner Thärichen's testimonies. The timpanist of the Berlin Philharmonic of the early 1950s claims that

the orchestra's tone would alter in the presence of Furtwängler. Someone else might be conducting a rehearsal, but if Furtwängler so much as stepped into the room, the sound would change, drawn from the orchestra by the mere fact of the payers' seeing the great man⁴⁰.

Returning to the play, the second violinist affirms that the Maestro may also have sent one of his critics, von der Nüll, to the Russian front and made anti-Semitic remarks. David dismisses this last evidence: «Show me a non-Jew who hasn't made anti-Semitic remarks and I'll show you the gates of paradise»⁴¹. There's another nodal point in Rode's declaration: he admits that he would have never made second violin without the removal of Jewish musicians. As Ann C. Hall affirms: «Rode's story illustrates that there was also personal culpability. Greed and ambition fed into his decision to remain in the orchestra. With the Jewish performers out of the way he, and others like him, could take their place»⁴².

The final scene of *Taking Sides* is set in «Mid-July, 8.45 a.m. High summer. Intense heat. Arnold is at his desk; Emmi enters carrying a rec-

³⁸ Harwood (2008), pp. 131-132.

³⁹ Harwood (2008), p. 133.

⁴⁰ See chap. *Conducting for Hitler: Furtwängler's musical soul* in Ford (2012).

⁴¹ Harwood (2008), p. 146.

⁴² Hall (2020), p. 6.

ord album. She's glowing»⁴³. The Major asks the secretary to play a recording of Bruckner's Seventh, the "slow movement"⁴⁴, when he gives the signal. Emmi thinks that Arnold is finally become a classical music *amateur*, but the music serves only as a soundtrack for the last dialectical fight between Furtwängler and Arnold. The Bruckner's movement, conducted by the Maestro, was played across Germany to mourn Hitler's suicide. During the final interview, the conductor defends himself claiming that art is, for him, a form of religion⁴⁵. In the totalitarianism, art is the highest form of hope:

I know that a single performance of a great masterpiece was a stronger and more vital negation of the spirit of Buchenwald and Auschwitz than words. Human beings are free wherever Wagner and Beethoven are played. Music transported them to regions where torturers and murderers could do them no harm⁴⁶.

But as in the case of Rode, Arnold proposes a human, practical, and selfish motive reason for Furtwängler's behaviour:

I don't see a great artist. I see a man, an ordinary guy, like a million other ordinary guys. And I ask myself, what keeps him in a situation which he says he did everything in his power to resist, except get the hell out of it? What keeps him here ... I look for ordinary reasons⁴⁷.

Arnold goes further, affirming that the threats the Nazis made towards Furtwängler were not censorship, but competition in the form of a younger conductor, Herbert von Karajan:

Never mind art and politics and symbols and airy-fairy bullshit about liberty, humanity and justice. You were tricked all right because they got

⁴³ Harwood (2008), p. 136.

⁴⁴ Harwood (2008), p. 137.

⁴⁵ Harwood (2008), p. 147.

⁴⁶ Harwood (2008), p. 163.

⁴⁷ Harwood (2008), p. 155.

you where you were most vulnerable. Youth was knocking on the door, and I don't care how great you are, how noble, how fantastic... because it's the oldest story in the book⁴⁸.

Like Rode, Furtwängler denies the simple conclusion and blames the Nazi Regime:

They controlled the press. Every word that was written, every word that was published. When I resigned from the Philharmonic, when I refused to take part in a film, they made about the orchestra...they were determined to keep me in my place [...] They controlled every aspect of our lives. They manipulated, bullied and imposed their monstrous will. When they finally understood that I would do everything in my power to prevent art from being directed and supervised, they determined to undermine me. They regarded any action of dissent, however small, as a criticism of the state, tantamount to high treason⁴⁹.

Quoting Ann C. Hall: «For Furtwängler, his sacrifice was working with the Nazis to continue his art. For Arnold, Furtwängler's sacrifice was the murder of European Jews to work with the Nazis who supported his art»⁵⁰. According to Arnold the conductor profited from the Hitler's Regime favours:

You were their boy, their creature. That's the case against you, old pal. You were like an advertising slogan for them. You may not have been a member of the Party because the truth is, Wilhelm, you didn't need to be⁵¹.

In Arnold's eyes the conductor was a real supporter of Nazism, and consequently, «When the Devil died, they wanted his band leader to play the funeral march»⁵².

⁴⁸ Harwood (2008), p. 152.

⁴⁹ Harwood (2008), p. 154.

⁵⁰ Hall (2020), p. 7.

⁵¹ Harwood (2008), p. 161.

⁵² Harwood (2008), p. 162.

At the end of the play, after the conductor has left the office, Arnold realizes that he cannot find «hard evidence» against Furtwängler. Defeated but not broken he calls a «tame journalist» who will help give the conductor a «hard time»⁵³; Harwood slightly suggest to the audience that a new Furtwängler case, created by the press, is coming.

3. *From Stage to Screen: Taking Sides, the Movie*

Ronald Harwood's play had an even greater diffusion with the film adaptation made in 2002 by István Szabó. The Hungarian filmmaker has to his credit several films⁵⁴ such as *Colonel Redl* (1985) and, above all, *Mephisto* (1981), based on the novel by Klaus Mann inspired by the life of Gustav Gründgens, another artist figure in Nazi Germany. Ronald Harwood wrote the screenplay, as he did a few years later for Roman Polanski's *The Pianist*, for which he will receive an Oscar. Even in the case of the film dedicated to the denazification of the conductor, Harwood tries not to «misrepresent Wilhelm Furtwängler, remaining faithful to his defence as well as to the prosecution»⁵⁵.

Music is omnipresent in the film – whose dramaturgy is one of the simplest: introduction, presentation of the themes, development, conclusion – especially in dramatic moments. The movie is based on Arnold's interrogations of Furtwängler imagined by Harwood, and it all takes place in a single scene, the American's office. After the start of the film, with a concert by Furtwängler in wartime interrupted by a bombing, István Szabó has the merit of insert the interrogations in a more general framework, the life of Berliners in the immediate post-war period⁵⁶, as we

⁵³ Harwood (2008), p. 166.

⁵⁴ See Cunningham (2014).

⁵⁵ Harwood (2005), p. 6.

⁵⁶ Like Stanley Kramer filmed a classic of the courtroom dramas, *Judgment at Nuremberg* (1961), with Spencer Tracy, Marlene Dietrich, Burt Lancaster, Maximilian Schell, Judy Garland, Richard Widmark and Montgomery Clift.

can see in the long shots proposed by the Hungarian director.

Suggested by a montage for contrasts (internal/external, shadow/light), the antagonism between Arnold and Furtwängler becomes the Leitmotiv of the film: they are two worlds that collide, the proletary and practical American way of life (Arnold) against the complexity and the ambiguity of a high exponent of the European cultural tradition (Furtwängler). István Szabó has also included elements extraneous to Harwood's play: a shot of the Nazi eagle falling from the pediment of a palace, the partition of the works of art accumulated by the Nazis among the winning powers or the character of the Soviet colonel Dymshitz who, having proposed Furtwängler as musical conductor of the Berlin State Opera, asks Arnold to shorten the procedure of denazification of the Maestro⁵⁷.

The film is a faithful cinematic transposition of Harwood's play, adding to it a remarkable dramatic tone that is effectively implied in the violence of the verbal and psychological confrontation between Arnold and Furtwängler. The director explains: «I wanted to discover Furtwängler through the eyes of the American inquisitor deliberately eliminating all other points of view»⁵⁸. In a position of strength, Arnold is always the first to attack, to multiply arguments, questions and demonstrations, in front of a Furtwängler often bewildered, intimidated, not at ease. Emmi Straube and Lieutenant David Wills serve as a counterweight: they too, like Arnold and Furtwängler, are confused characters, tossed about by history and subjected to circumstances.

The more the film goes on, the more we listen to Arnold's interrogation, and the more we think about investigation techniques in dictatorships. The Major, determined to achieve his purpose of incriminate Furtwängler, does not hesitate to resort to the Nazi espionage system for his investigation. But the director, according to Harwood screenplay, represents also the motivations behind Arnold 'bad' behaviour, underlining what these denazifications mean for the Germany that is being rebuilt.

⁵⁷ Harwood (2002), p. 138.

⁵⁸ Szabó (2002), p. 29.

Without two charismatic actors, the roles of Arnold and Furtwängler could not have had such a convincing force, such an impact. Harvey Keitel has the traits of the McCarthyist politician *ante litteram*, brutal and determined: a portrait maybe overloaded by *clichés*. On the other hand, the only detail that can be reproached István Szabó is the excessive characterization of his protagonists.

The American officer who ruminates the chewing gum, poorly educated and ruthless; the Russian colonel drunk on vodka, but who wants ensure scientists and artists for his country; the impassive and opportunistic French officers... But there remains the marvellous proof of actor of Stellan Skarsgård (whose resemblance with the German conductor has been pushed to the point of making him a well recognizable scar at the union of the lips), which expresses all the depth and torment of Furtwängler. The actor, in an interview to *The New York Times*, explained that his interest for the role of Furtwängler is focused on «the moral ambiguity of living in a society that does not approve». Quoting Skarsgård, Furtwängler was not seduced by the Nazis, nevertheless he committed «the error of wanting to stay out of politics, which is not possible. Because being apolitical means supporting the regime in office. If you are a member of a society, you become responsible for it. The same goes for the artist». ⁵⁹

At the end of a key scene, introduced by Bruckner's *Adagio* of the Seventh, Furtwängler, ill (Elisabeth Furtwängler had confirmed that her husband was very weak during these interrogations), appears to be defeated and leaves Arnold's office. The play and the film end with Wills placing Furtwängler's recording of Beethoven's *Ninth Symphony* onto a turntable just as Arnold telephones his superior at Wiesbaden. The Major, irritated, ask to Wills to turn «that goddam thing down». «But David ignores him, sits implacable listening». Furtwängler, exiting from the building, «hears the music but he cannot identify its source. His left-hand trembles but it only his way of sensing the tempo» ⁶⁰. «Turn it off»

⁵⁹ Skarsgård (2003).

⁶⁰ Harwood (2008), pp. 166-167.

howling Arnold to Wills as the light fade to black out.

The film, unlike the play, is closed by a rather surprising ellipsis: István Szabó uses historical reality and the famous 1942 archive video which shows Furtwängler shaking hands with Joseph Goebbels after a concert. The conductor surreptitiously wipes his hands with a cloth after touching the Propaganda Minister.

Contrary to Ronald Harwood, who does not want to influence the public, the Hungarian director seems to choose for him. But ultimately it is the public who has to “take sides”.

Certainly, in the work of Harwood and in the film by Szabó, which derives from it, the historical-juridical arguments do not prevail, despite their punctual and rigorous elements, but the philosophical-cultural motivations that underlie them. In this perspective, it is necessary to recognize them two great reasons of interest, having allowed the general public to know the “Furtwängler case” with two richly documented and argued works, and having invited it to reflect independently on the identity of an artist under an authoritarian regime.

4. *The Historical-Juridical Background of the Denazification Trials of Wilhelm Furtwängler*

Audrey Roncigli points out that instead of the Furtwängler case, it is more correct to refer to the Furtwängler cases. They can be divided chronologically as follows: the opposition of the conductor in 1933 to the Nazi regime; the Maestro indicated a little later onwards as a collaborator of the Nazis, especially by the American press; the denazification processes of the orchestra director in 1946; the new attacks to Furtwängler, nominated conductor of the Chicago Symphony Orchestra in 1947, coming again from the American press, «which sees in him a symbol, a scapegoat of collective responsibility for the horrors perpetrated by the Nazis during the Second World War»⁶¹.

⁶¹ Roncigli (2013), p. 104.

The denazification trials of Furtwängler in Vienna and in Berlin – the latter one artistically evocated by Harwood in *Taking Sides* through the fictional encounters between Arnold and the conductor – constitute the only incursion into the judicial sphere of the “Furtwängler case”. The two proceedings also represent the willingness of the Allied Forces to judge Furtwängler under the rule of law. From 1933 to 1945 the Maestro had been the symbol of Nazi culture abroad: it seems comprehensible the convincement of the victorious powers (especially the Americans) of asking him to clarify his position before the denazification commissions. Moreover, far from being just a new expression of the “Furtwängler case”, the Furtwängler’s trials also implied the infighting between the United States, England, France and the USSR about the future of Germany.

Little is known about the Viennese commission, except that the process is very swift. Furtwängler arrived in Vienna in February 1946, responding to an invitation to conduct, not on his initiative. Without a legal reason, he spent a night in a cell in Innsbruck, in the French occupation zone, from February 6 to 7, during which he wrote an essay on symphonic music. In order to work in Austria, it was first necessary a denazification proceeding, according to the rules dictated to the Austrian government by the allies. A commission carefully examines his file and declares, on March 9, that he is free to conduct in Austria, stating:

[...] Dr. Furtwängler represents an evident element of interest in the cultural reconstruction of Austria. He clearly expressed his willingness to participate in Viennese musical life, in case of rehabilitation [...] He also explained that he considered his duty to [...] protect Viennese musical life, and had demonstrated his anti-Nazi position to the whole world⁶².

The government, taking advantage of the situation, offers him Austrian nationality, but Furtwängler refuses, having in mind to return in Berlin and Germany. Furtwängler’s passage before the Berlin commission is much more documented and interesting for historians: in February 1945,

⁶² Riess (1953), p. 281.

in Yalta, Churchill, Roosevelt and Stalin agreed «the unanimous will of the victorious allied forces to annihilate German militarism and Nazism». The denazification of the active representatives of the Hitler's regime, the military, senior officials, scientists and artists who are members of the NSDAP is linked to this goal. At first, Furtwängler is not really worried: in June he wrote the cited memorandum of his actions against the Nazi regime to the American delegation in Bern. The conductor then does nothing more to return to the podium, preferring to compose. He no longer doubts that the Allies want to put into practice a profound "regeneration" of Germany that begins in December 1945, when they publish a list of musicians and personalities from the world of culture who must submit to the passage of denazification. Furtwängler is included, not as an old member of the Nazi party, never having been one, but as a *Staatsrat* (State counsellor) who played a political role in the Reich.

As Herbert Haffner has explained, the denazification did not have the same meaning and interest for the occupying world powers involved in the process: for the Americans, it was a political and moral procedure, destined for the return of Nazi personalities to the culture. The French and the British showed little interest, and the Soviets were more anxious to find artists for their zone of occupation than to punish them. During the trial, Furtwängler will be the subject of these divergences of interests, especially between the Americans and the Soviets. The Maestro, furthermore, was being the conductor of the Berlin Philharmonic, situated in the American zone of the city, therefore he was subject to the will of US decision makers.

Audrey Roncigli quotes a letter from Furtwängler to Andrew Schulhof, concert organizer in New York, dated December 1945, in which he notices:

The problem can only be explained in political terms. The question is not to have clues against me – there are none – but I was a representative personality for Germany well before the Nazis, and I remained so even during their rule. The Allies do not want such people now in Germany,

and I believe this policy is psychologically wrong: it is directed against those with whom they are supposed to cooperate⁶³.

Furtwängler also declares, in this letter, that he has contacted General Eisenhower, who had decided to rehabilitate him without a denazification procedure. The reason is certainly to be found in the fact that Eisenhower had absolutely no interest about the denazification. But a trial had to be: the Soviets wouldn't accept a decision taken by the American generals in the last months of 1945 which signs the birth of the Cold War, and in which Germany will be one of the major stakes.

A few days after the conductor's departure for Vienna and the beginning of his passage under American denazification, General McClure, head of the Information Control Division, publishes an article that pre-announces to Furtwängler all the difficulties of his return to Berlin:

It is an undeniable fact that Furtwängler, through his activity in the most prestigious cultural circles, identified himself with Nazi Germany. [...] he not only occupied an official post under the regime, but was also a sort of adviser to the ProMi, allowing that his name appear on tours abroad, financed by Goebbels. It is therefore inconceivable, in these times when we are trying to extinguish all traces of Nazism, to let such a person return to Germany⁶⁴.

Furtwängler replies immediately that «he is ready to come to Berlin and submit to the procedure, but on two conditions: that his case be dealt immediately and objectively and that he can return to Switzerland»⁶⁵. But a few days later, the orchestra director will commit a gross “diplomatic” mistake. On March 10, Alexander Abusch and Klaus Gysi propose to him the direction of the *Staatsoper*, in Soviet territory, and Furtwängler flies to Berlin, «which begs him to return»⁶⁶, in a Soviet

⁶³ Roncigli (2013), p. 142.

⁶⁴ *Die neue Zeitung*, 21 February 1946, quoted by Roncigli (2013), p. 143.

⁶⁵ Furtwängler (1966), p. 128.

⁶⁶ *Berliner Zeitung*, 16 February 1946, in Roncigli (2013), p. 143.

plane. Upon his arrival in Adlershof, he was greeted by representatives of the Soviet administration who organized a press conference to ensure maximum visibility to the event. Responding about his future programs, he affirms that he is only in Berlin in a private capacity. He absolutely did not intend to accept the job, understanding that it would prevent him from returning to the Berliners, which operated in the American zone. He came to Berlin only to find a way to meet General Clay more quickly, as Curt Riess reports⁶⁷.

A few hours after the Soviet press release, McClure confirmed the ban on performing for Furtwängler and his obligation to appear before the commission⁶⁸.

Only on 11 December 1946 the Maestro's trial begins in Berlin, six months after the start of the proceedings. Many commentators, including Sam H. Shirakawa, have seen this retard as a sign of malevolence of the occupying powers, especially by the Americans. But, more objectively, the delay has been accumulated after the allies had transferred the dossier to the German court, the *Spruchkammer*. In December 1946 Berlin was governed by a quadripartite command of the allies. A cultural affairs committee linked to denazification had been created, which in turn included a denazification subcommittee with the charge of informing it of the issues and procedures followed. The office of this subcommittee was located in Schlütterstrasse, in the British sector, in the old buildings of *Reichskulturkammer* (RKK) with a secretariat of the Intelligence Section of the British Information Services Control (ISC) and a *Spruchkammer* of German citizens, located in the same place. The *Kammer*, constituted by German members, had the task to listen to the 250,000 members (or similar) of the RKK and give them a work permit. The decisions of the *Spruchkammer* had then to be ratified by the allies, but in fact they were rarely refused.

In April 1946 is held a preparatory meeting of the subcommittee,

⁶⁷ Riess (1986), p. 339.

⁶⁸ Furtwängler, «a pawn in the nascent Cold War», notes Haffner (2003), p. 352.

which, examining Furtwängler's file, concludes that the process can only end with a rehabilitation. But once again a difference of opinion between the Americans and the Soviets comes into play: Arsenij Guliga, Stalin's representative, hoping to bring the Maestro to the *Staatsoper*, demands an immediate rehabilitation⁶⁹. But the other three powers, especially the USA, pretend the legal application of the procedure and refer the dossier to the *Spruchkammer*. As pointed out earlier, Furtwängler will only be tried six months after this preparatory meeting.

When the *Spruchkammer* session opens on 11 December, in room 304 of the Schlütterstrasse building, it seems somehow that the games have already been made. As Roger Smithson points out, the Americans will hardly take part in the trial, limiting themselves to be present at the deliberations. The court is headed by Wolfgang Schmidt, chief judge, a former resistance member, and Alex Vogel, a communist but also V-Mann (informant) of the Gestapo at the Russian embassy. The charges found by the subcommittee regarding Furtwängler are: his appointment to *Staatsrat*, two concerts held during Nazi party ceremonies and an anti-Semitic accusation against the conductor Victor de Sabata.

Vogel opens the session declaring: «the investigations showed that Furtwängler was not a member of any Nazi organization, that he tried to help those persecuted for racial reasons and that he even avoided [...] outward aspects such as the Nazi salute to Hitler»⁷⁰.

Furtwängler, assisted by his Viennese secretary, Agathe von Thiedemann, expects a brief interrogation, about twenty minutes: he will be listened to for more than four and a half hours during which he will ask that «the truth emerge from his actions [...] that he never supported, with his concerts, the Nazi regime, but the German people and that he always presented himself abroad not as a representative of Hitler but as a German musician»⁷¹.

⁶⁹ Smithson (1996), p. 4.

⁷⁰ Smithson (1996), p. 5.

⁷¹ Muck (1982), p. 199.

The trial is characterized by extreme confusion: Berta Geissmar had collected hundreds of dossiers which she had, at the request of Furtwängler, transmitted to General McClure. The files mysteriously disappeared in Berlin, just when they were supposed to be forwarded to the commanding general of the American occupation zone. The Furtwängler's memoirs, moreover, had no legal value for the allies. The discovery of concentration camps pushes Schmidt formulating theories about Furtwängler's supposed anti-Semitism: «it is possible that, without being anti-Semitic, you nevertheless thought that some things should not be played by Jews». Hans von Benda, a former employee of the Berlin Philharmonic, retracts his accusation of anti-Semitism against Furtwängler during the trial. Fred K. Pnberg refers about the resignation of a member of the *Spruchkammer*, Karl Fischer-Walden, who had protested against the 'special procedure' used for Furtwängler, explaining that the dossier files had been blocked and that one day before the opening of the trial had taken place a meeting, the subject of which is still unknown ⁷².

The first day ends rather badly for Furtwängler, who will say about this experience: «I could not have undergone that denazification every week» ⁷³. On the second day of trial, December 17, Furtwängler presents his witnesses, including Annaliese Thieler, who explains that Edwin von der Nüll, musical critic and untired supporter of von Karajan (cited in Harwood's *Taking Sides*), has been subjected to Göring's orders. One after another, Klemens Herzberg, Max Reinhardt and Boleslaw Barlog testify. Letters from Arnold Schönberg and Yehudi Menuhin in favour of Furtwängler have been read.

The newspaper *Die Welt* transcripts the words of Herzberg, who quoted a sentence by Reinhardt from 1933, when the latter had just emigrated:

Fortunately, Furtwängler remained in Germany. Such people had to stay. The courage Furtwängler had in writing a letter to Goebbels in defense of Jewish artists speaks for itself. That is why I ask you to respect

⁷² Prieberg (1991), p. 26.

⁷³ Höcker (1979), p. 93.

Furtwängler if you go to Germany, and to express my deep gratitude to him ⁷⁴.

The attitude of the Americans changed between March and December 1946, certainly not spontaneously (the pressure of the Soviets on Furtwängler, the Berlin Philharmonic in the American zone), to such an extent that Herbert Haffner speaks of «active positions taken by officials and American officers during the trial in favour of the director, with the aim of ending the trial as quickly as possible and protecting Furtwängler» ⁷⁵.

On the second day of the trial, after two and a half hours of discussions, the *Spruchkammer* expresses the verdict that classifies Furtwängler in *Kategorie 4, Mitläufer* (supporter), which allows him to resume his activities in all the occupied areas. The normal procedure provided for the immediate transmission of the dossier to the allied command for ratification, but this only happened after several months. Two official reasons: the number of cases to be dealt with and the lack of paper to type the documents. The ratification by the occupying powers was signed in March 1947. Furtwängler then conducted four concerts in Italy and reunited with the Berlin Philharmonic on May 25, after an absence of more than two years.

Instead of the testimonies of Furtwängler and his witnesses, opposed to those of the allied accusers, which in the end constitute nothing more than the extension of the “Furtwängler case” existing abroad, it is worth to underline some important aspects in this denazification process. The political and moral will of the allies to “purify” Germany of Nazism is real, but the subpoena for Furtwängler is not procedurally and legally correct, according to the law n. 104 *zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus*, also called *Befreiungsgesetz* (Law for the Eradication of Nazism and Militarism). Indeed, as we have said several times, Furtwängler was never a member of the Nazi party. He had been accused for his title of *Staatsrat*, but very quickly the subcommittee has evidence

⁷⁴ *Die Welt*, 19 December 1946, in Roncigli (2013), p. 148.

⁷⁵ Haffner (2003), p. 357.

that this honour was bestowed on him without his knowledge and that he could not, despite his wishes, renounce it. The problem is that all the other *Staatsrats* were members of the NSDAP; thus, Furtwängler was a kind of embarrassing exception⁷⁶.

It would therefore seem that the trial was more linked to moral values than to juridical aspects. It could be said that what is put at the bar is the Furtwängler symbol of German culture, used by the Nazis, the musical representative of Hitler and Goebbels, rather than the State counselor. In conclusion, it seems that the allies were obliged to try Furtwängler. The Maestro was a man who had played a leading cultural role, known for his art throughout the world and who, for this reason, had divided the public opinion. Furtwängler's importance derived from his artistic activity, not from his title of *Staatsrat*: is the musician, not the "politician", that was accused, even if, from a legal point of view, it was almost impossible to find him guilty.

5. *Strauss and Zweig: An Artistic Friendship*

In 1931 the German composer and conductor Richard Strauss (11 June 1864-8 September 1949), after the successes of *Salome*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier*, was at the height of fame. The Austrian writer Stefan Zweig, seventeen years younger (28 November 1881-22 February 1942), was an established novelist and biographer. Their correspondence (published for the first time in 1957) which has been developing since 1931 to 1936, revolves around the creation of the *Schweigsame Frau* (*The Silent Woman*), a comic opera that Zweig freely drew from Ben Jonson⁷⁷. Char-

⁷⁶ See Roncigli (2013), pp. 149-150.

⁷⁷ «Richard Strauss' *Die Schweigsame Frau* (*The Silent Woman*) might be the only opera in the entire œuvre with a central character who dislikes music. Sir Morosus, a retired British naval officer is allergic to noise of any kind. He disinherits his nephew Henry for joining an opera troupe and for marrying an actress. When Morosus' barber Schneidebart suggests that Morosus should find a quiet wife, Henry conceives of a plan to regain his uncle's favor. Henry's wife, "Aminta", under the guise of "Timidia" mim-

acterized by a constant profound deference (“My dear Herr Doctor”, “My Dear Herr Zweig”), the letters become more and more cordial: Zweig is always ready to accept Strauss’s requests and Strauss is increasingly enthusiastic about his new “librettist”, whose collaboration he does not intend to do without it in the future. But we are in the early 1930s and Zweig is a Jew. Both the musician and the writer believe that Nazism is a passing phenomenon. As clearly affirmed by Zweig in his autobiography *The World of Yesterday*:

One cannot easily dispose of thirty or forty years of deep faith in the world inside of a few brief weeks. In the clutch of our conceptions of justice we believed that there was a German, a European, a world conscience and were convinced that there existed a measure of barbarousness that would make its own quietus, once and for all, because of mankind ⁷⁸.

Zweig eventually, waiting for better times, proposes to postpone the first performance of the *Schweigsame Frau*, scheduled in Dresden for June 24, 1935 ⁷⁹, for a couple of years. Strauss, who retains his art superi-

ics a quiet young thing, and once married to Morosus turns into a shrieking harridan! Strauss declared it the “best libretto for a comic opera since Figaro”, and it was the Austrian playwright Stefan Zweig who adopted the story from Ben Jonson’s comedy “*Epicoene*”». Predota (2018).

⁷⁸ Zweig (1947) p. 275.

⁷⁹ *The Silent Woman* was first performed at the Dresden Semperoper on 24 June 1935, conducted by Karl Böhm, with Friedrich Plaschke as Sir Morosus and Maria Cebotari as Aminta. After the fall of the Nazi regime, the opera was revived in Dresden (1946) followed by Berlin, München and Wiesbaden. Outside Germany, the work was produced in February 1936 at Graz in Austria (attended by his son and daughter-in-law, Franz and Alice), at La Scala of Milan in March with Gino Marinuzzi conductor, in Prague on 8 June conducted by George Szell and in Zurich in October 1942 (with Strauss attending the performance on 18 October). The work had its United States premiere at the New York City Opera on 7 October 1958. It was performed at The Santa Fé Opera in 1987 and 1991, and also at Garsington Opera in 2003. In Britain, The Royal Opera House, London, presented the work in English with the UK premier on 20 November 1961 and the opera formed part of the Glyndebourne festival in 1977 and 1979. More recently, there were productions at the Dresden Semperoper in 2010 and the Bavarian State Opera, Munich, in 2010, 2014 and 2015. On 22-24 July 2016 Pittsburgh Festival Opera put on two performances sung in English.

or to any political regime and has accepted the position (little more than honorific) of president of the *Reichsmusikkammer* (the government commission for music), has direct contacts with Minister Goebbels, and submits to Hitler the libretto of the Opera. The Führer “exceptionally” gives his approval and the opera goes on stage with mixed success.

The events that precede the world première of *The Silent Woman* are described by Friedrich von Schuch (the son of the conductor Ernst von Schuch), administrative director of the *Staatstheater* of Dresden, as follows:

At the time I was the head of the administration of the state theatres and therefore representative of the general manager, Paul Adolph. My boss who, after prolonged efforts, has obtained permission for the world première of the work, even though the libretto was by Stefan Zweig, decided that the librettist’s name should not appear on the program. Incomprehensibly, however, he failed to have an understanding about this with Strauss, although, since we knew Strauss’s mind well, we pointed out repeatedly that a clarification was necessary⁸⁰.

Two days before the première of *The Silent Woman*, Strauss demanded to see the program and discovered with enormous surprise that Zweig’s name was not on it. As reported by Friedrich von Schuch⁸¹, Strauss’s face flushed in hot anger: «You can do as you damn please», he erupted. «I am leaving tomorrow morning». No one who knew Strauss doubted for a minute that he meant what he said, even though Hitler and Goebbels were expected to attend (as it happened, they were absent⁸²). In the end, the name of Stefan Zweig was placed on the program. Paul Adolph, responsible for the decision to do so, was dismissed from his post of intendant of the Dresden Opera soon thereafter.

⁸⁰ von Schuch cited in the Editor’s note of Strauss, Zweig (1977), p. 120.

⁸¹ von Schuch (1951), p. 133.

⁸² In the *History of The Silent Woman* – written on Strauss’s notebooks and inserted in the published epistolary of Strauss-Zweig – the composer reported: «Hitler and Goebbels did not attend the Dresden performance – either on purpose or, as was announced, prevented from flying by a storm in Hamburg». Strauss, Zweig (1977), p. 109.

Already before this episode, Zweig, aware of the present difficulties, no longer wants to collaborate under his own name and offers Strauss to assist other librettists anonymously and free of charge, in particular the writer and historian Joseph Gregor. But Strauss does not want to know, he just wants Zweig, and on May 17, 1935 he wrote to him: «Once and for all, please stop urging new poets upon me!»⁸³. This leads to the letter of June 17, 1935, in which Strauss, exasperated by Zweig's «pride of race» and «feeling of solidarity» with the Jewish community, writes:

Do you believe that I am ever, in any of my actions, guided by the thought that I am a “German” (perhaps, *qui le sait*)? Do you believe that Mozart composed as an “Arian”? I know only two categories of people: those with and those without talent. The people exist for me only at the moment they become audience. Whether they are Chinese, Northern Bavarians, New Zealanders or Berliners leave me cold. What matters is that they pay the full price of admission⁸⁴.

This letter never reached Zweig's hands. Intercepted by the police, the unambiguous reported affirmations cost Strauss a forced resignation from the presidency of the *Reichsmusikkammer*. Zweig, who in those years travelled the world keeping his distance from Germany, emigrated to Brazil and on 23 February 1942 committed suicide with his second wife, Lotte.

It is worth mentioning that the epistolary relationship between Stefan Zweig and Richard Strauss begins in a singularly analogous way to the one between Hugo von Hofmannsthal and Strauss himself, started thirty years earlier and destined to remain, in terms of duration and intensity of contents, probably the most significant document of a collaboration between artists⁸⁵. In both cases, it is the man of letters who, implicitly assuming the role of the proposer, takes the initiative to address the interlocutor with an initial proposal of collaboration. In both situations the proposition in question is the subject for a ballet, *Der Triumph der Zeit* in

⁸³ Strauss, Zweig (1977), p. 92.

⁸⁴ Strauss, Zweig (1977), pp. 99-100.

⁸⁵ Strauss, von Hofmannsthal (1952).

the case of Hofmannsthal and *Marsyas und Apoll* in that of Zweig. The two proposals are politely but firmly rejected by Strauss with a tone and a surprisingly similar epistolary style when one thinks of the thirty-one years between the two answers. However, equally significant are the differences between the two approaches: in Hofmannsthal's case, the proposal is made in the first instance to Strauss, and furthermore the latter's rejection results in a pause of more than five years, before the agreement for *Elektra* (which precedes the resumption of the correspondence between the two). Vice versa, in the case of Zweig, the refusal is immediately counterbalanced by the acceptance of the secondary proposal (*The Silent Woman*) that the writer simultaneously made to the composer. More importantly, Zweig was not new to initiatives of this kind, as he remembered in his autobiographical and definitive book: «Since Max Reger has sent my first poem to music, I had always lived in music and with musicians. I had close friendship with Busoni, Toscanini, Bruno Walter and Alban Berg»⁸⁶.

But Strauss for Zweig is in the Olympus of the composers and the possibility to work with him a dream come true.

There was no productive musician of our time whom I would more willingly have served than Richard Strauss, last of the great line of thoroughbred musicians that reaches from Handel and Bach by way of Beethoven and Brahms to our day⁸⁷.

The collaboration between the composer and the writer is mostly idyllic, as testified by the letters themselves and by Zweig's *The World of Yesterday*:

Thus developed between us the most cordial relation imaginable; he came to our house and I would visit him at Garmisch where, with his long thin fingers, he played for me on the piano little by little, from his sketch, the whole opera. And without contract or obligation it was taken for granted

⁸⁶ Zweig (1947) p. 278.

⁸⁷ Zweig (1947) p. 278.

and accepted that, after finishing this opera, I should outline a second one, the plan for which he had already fully approved in advance⁸⁸.

A such intense collaboration had to stop abruptly and without warning, arousing in opera's lovers' enormous despair even if not excessive surprise. Strauss's last letter of December 31, 1935 is certainly aggressive and final, but the argument it deals with – Zweig's unsuccessful attempt to represent *The Silent Woman* at the Vienna State Opera, without advising Strauss – has really limited relevance and Zweig's calm response it does not foreshadow consequences. The writer's apolitical moralism with his humanistic and viscerally pro-European (and initially anti-Zionist) approach was compatible with Strauss's substantial "apoliticism" and his moderate nationalism only within a static and immutable international context. In 1933, the different worldviews still seem to cancel each other for an initial common underestimation of the Nazi phenomenon and a mental attitude based on the belief that Hitler's rise to power would have been an event without excessive traumas.

But the reading of the correspondence Strauss-Zweig through the years clearly highlights the divergence between the two positions and the two different interpretations of Nazism. The progressive irreconcilability of the two views causes the abrupt interruption of the Strauss-Zweig relationship, without, however, an open quarrel between the two. In fact, Strauss and Zweig both believed in the saving and purifying power of art and in its ability to create brotherhoods between men. In this *Weltanschauung*, the arts can elevate every individual into a common space of dialogue above any historical and political storm.

Strauss continues to snub the Nazi phenomenon and to have an ambiguous and wavering attitude towards him, considering himself, above all, an untouchable personality who runs no risk. Zweig, on the other hand, soon realizes the implications deriving from Hitler's presence and his condition as a writer of German language and of Jewish origin. The intellectual relationship and friendship between the two are abruptly

⁸⁸ Zweig (1947), p. 281.

interrupted, has been said. On the one hand, the composer, after the ‘affair’ of *The Silent Woman*, can only exploit his personal prestige while trying to keep a low profile given the political situation. However, Zweig, uprooted from Europe mentally and physically⁸⁹, will only be able, as an exile, to add Strauss in his gallery of myths of the past – described in the aforementioned autobiographical essay *The World of Yesterday* – to which he feels he belongs with ever increasing desperation.

The conclusion of the human lives of Strauss and Zweig could be reassumed through the straight words of the translator’s postscript of their *Briefwechsel* Max Knight:

Richard Strauss, despite the intercepted letter of June 17, 1935, remained in Nazi Germany, where he conducted operas and concerts in the following years and throughout the war. After the war he moved to Switzerland, but in 1949 he returned to Garmisch, where he died, highly honoured, on September 8, aged 85.

Stefan Zweig moved to England shortly before Hitler’s takeover of Austria in 1938, later to the United States and to Brazil. His books were burned in Germany. Exhausted by years of homeless wandering and despairing at the world, he and his wife Elisabeth died on February 22, 1942, by their own hands. He was 60⁹⁰.

6. *From Historical Reality to Fiction: Collaboration*

Starting from the cited correspondence between Strauss and Zweig⁹¹, Ronald Harwood, with his play *Collaboration*, returns here to one of his favourite themes: that of the political responsibility of an artist, and he does so by representing the story of the partnership between Richard Strauss and Stefan Zweig.

⁸⁹ See Prochnik (2018).

⁹⁰ Knight (1977), p. 111.

⁹¹ For a detailed study of Harwood’s source material, and his creative appropriation of it, see Weiss (2015), pp. 381-402.

In *Collaboration*, as we will see, the dramatist combines the story lines of Richard Strauss and Stefan Zweig, reconstructs timelines – creating theatrically effective scenes from biographical historic data – and inserts «historical figures in fictional encounters to forge suspenseful or moving scenes with the flavour of a plausible fictional reality»⁹².

Harwood takes some liberty with facts dramatizing the first encounter between Zweig and Strauss in the two first scenes of his drama. The play opens like a sort of Woody Allen's domestic comedy in which Harwood presents Richard and Pauline Strauss as an old married couple. The composer is portrayed like an «embattled, angry, frustrated»⁹³ human being, controlled by the pragmatic efficiency of his wife Pauline, accustomed to her husband's outbreaks and obsessed with cleanliness. Strauss is in crisis: as we know Hofmannsthal, the librettist of his most famous operas, is dead and without the inspiration of a good libretto the composer is no longer able to work. But there's another great writer in Austria, who could help him: Stefan Zweig. Strauss believes that Zweig is too important and too rich to accept being his librettist, but his wife Pauline urges his husband to ring Anton Kippenberg, director of the publishers Insel-Verlag, asking him to establish a connection with the writer.

In the second scene, set again in the Strauss villa in Garmisch in November 1931, Harwood brings Strauss and Zweig together for the first time. The dramatist, for the description of this important moment, uses the correspondence between Strauss and Zweig as one of his primary sources, taking some details of the first three letters between librettist and composer, in which Strauss invites Zweig to Garmisch and the writer tell him to be a difficult guest and therefore prefers the privacy of a hotel room⁹⁴. In reality, the first encounter of the composer and the writer was

⁹² Weiss (2015), p. 381.

⁹³ Harwood (2008), p. 7.

⁹⁴ Weiss (2015) p. 383.

on 20 November at the Hotel *Vier Jahreszeiten* in Munich⁹⁵. The dramatist manipulates biographical facts for aesthetic purposes and reasons of dramatic economy: instead of locating the meeting in the public space of a hotel, he transfers it into the domestic space of Strauss's home, including Pauline in the dialogue, who serves as a kind of funny countermelody. Thus, also avoids the inclusion of a minor and merely functional character like Kippenberg, who, in any case, has been evocated by Strauss's wife in the first scene.

In the third scene, set in Zweig's villa, Salzburg, June 1932, a fourth character is introduced: Lotte Altmann, Zweig's secretary. The absence of Frau Zweig stimulates Pauline's curiosity for a possible more intimate relationship between Lotte and Zweig. In a dialogue between an inquisitive Pauline and a reticent Lotte, Frau Strauss tries to unveil the family secret. Again, Harwood manipulates biographical facts for aesthetic purposes. At this point of time, Zweig had not met Lotte yet. He made the first encounter with her, emigrant from Silesia, only in the spring of 1934, while he was in London and looking for a secretary. Ironically, it was Friderike, Zweig's first wife, who played an important role in choosing Lotte Altmann as the best candidate for the job⁹⁶.

The presence of the Jewish Lotte Altmann in Salzburg is also essential for the next scene, set in April 1933. Lotte, who has just posted the second act of *The Silent Woman* to Richard Strauss, and her friend Leah are attacked and humiliated by two young Nazis. This entirely fictional scene is a medium to show the spreading of anti-Semitism in Austria and to give the audience a clue that times are dramatically changing⁹⁷. The stage directions at the end of this scene also indicate the birth of love between Stefan Zweig and Lotte Altmann:

She suddenly puts her arms round Zweig's waist and clings to him. At first, he is tense, then gradually relaxes, strokes her hair. Gently he loos-

⁹⁵ Gilliam (1999), p. 144.

⁹⁶ Cfr. Matuschek (2006), p. 274.

⁹⁷ See Weiss (2015), p. 386.

ens her embrace, kneels, takes out a handkerchief and wipes her nose clean. They stare at each other, long and hard. He kisses her gently on the forehead. She runs from the room⁹⁸.

In the following scene, set in April 1933 in two parallel locations, Garmisch and Salzburg, Harwood describes Strauss's progress with the composition of *The Silent Woman*: Pauline holds the receiver in her hands to make listen Zweig and Lotte to the other end of phone the composer playing and singing the first act of the opera. A few moments later the writer «puts his arm around her shoulders, ostensibly to draw her closer to the receiver but it is tantamount to an embrace»⁹⁹.

The second act, set in Zweig's villa in Salzburg, April 1933, «immediately focuses on the political sphere»¹⁰⁰. The first scene is based on two letters, one from Stefan Zweig to Richard Strauss of 3 April 1933 and Strauss's response of 4 April¹⁰¹. We meet a worried and infuriated Stefan Zweig, while Pauline and Richard Strauss try to calm him down. Goebbels, in a broadcast, has quoted «an infamous passage from the writer Zweig»¹⁰² without using the first name. The Propaganda Minister referred to Arnold Zweig, a German writer and anti-fascist activist, who had published an anti-Nazi statement in which he «incites violence»¹⁰³. Zweig demands a correction because, as a pacifist, he distances himself from Arnold Zweig's attitudes. In the course of this scene, Stefan Zweig develops his pessimistic premonition of a future world dominated by Nazism. Strauss repeatedly assures Zweig that he has influence in political circles and that he will make sure that a retraction will be published. In addition, he affirms incongruously that National Socialism is only a passing phenomenon: «But, Zweig, it will blow over, take my word for it. It

⁹⁸ Harwood (2008), p. 37.

⁹⁹ Harwood (2008), p. 37.

¹⁰⁰ Weiss (2015), p. 386.

¹⁰¹ Weiss (2015), p. 286.

¹⁰² Letter of Zweig to Strauss, April, 3, 1933, in Strauss, Zweig (1977), p. 33.

¹⁰³ Harwood (2008), p. 39.

can't last. The Nazis will never be able to practise what they preach»¹⁰⁴. The central core of the scene reveals once more Strauss's cynic pragmatism, saying to Zweig: «Look on the bright side. They understand the importance of the arts. They intend to support culture, German culture». Zweig bitterly responds: «No. They intend to control culture»¹⁰⁵. It is also in this scene that Strauss – completely dissociated by the difficult political situation and by the exploding of anti-Semitism that complicate enormously his librettist's life – implores Zweig to individuate «another subject for an opera»¹⁰⁶.

The following – entirely fictional – encounter, is set in Strauss's villa in Garmisch in November 1933. Strauss is visited by Hans Hinkel, a high functionary in the Reich Culture Chamber, an emissary of Josef Goebbels. He informs the composer of the most recent order concerning the German stages: «No works by Jews are to be produced. Or even those works in which a Jew has participated»¹⁰⁷. This decision could cause the disappearing of Strauss's works from the repertoire of German opera houses because – as Hinkel subtly refers – Hofmannsthal is a «quarter-Jew». Moreover, at that very time the composer was collaborating with the Jewish Zweig. In response to this «Strauss explodes»¹⁰⁸ and exclaims: «This is contemptible. I will protest to the highest authorities. I will appeal to the Führer himself. I am not going to obey this order. And you may tell that to Dr Goebbels. And if you won't, I will. If necessary, in Berlin. In person»¹⁰⁹. These remonstrations do not impress Hinkel at all.

HINKEL (*steel*) Your daughter-in law is a Jew, am I right? Your grandchildren are therefore also Jews. Half-Jews [...] Dr Goebbels wanted me to make it clear that you are very important to us. He urges you to sup-

¹⁰⁴ Harwood (2008), p. 41.

¹⁰⁵ Harwood (2008), p. 41.

¹⁰⁶ Harwood (2008), p. 46.

¹⁰⁷ Harwood (2008), p. 46.

¹⁰⁸ Harwood (2008), p. 46.

¹⁰⁹ Harwood (2008), p. 47.

port our endeavours to cleanse German music from degenerate influences. If you do, you have his word that no harm will come to any member of your family. I'm sure you understand now. I'll be perfectly frank. We need you. To that end, I have the honour to inform you that my Minister invites you to become President of the Reich Chamber of Music. Silence. I will take your silence as acceptance¹¹⁰.

Essentially, it is a free dramatization of Strauss's justifications of his collaboration with the Nazis for the safety of his Jewish daughter-in-law and his two grandchildren. Threats against the composer's Jewish relatives were part of what Michael H. Kater calls «the carrot-and-stick treatment», but only after 1935. Kater reports:

Perhaps to keep Strauss in check, the authorities planned to arrest Alice during the 9-10 November pogrom [of 1935], but she was away at the time. Instead, her young children, Richard and Christian, were physically molested and taken to the Garmisch square, where, in tears, they were forced to spit at Jews already rounded up there. Later they suffered at the hands of 'Aryan' schoolmates. Alice Strauss was kept under curfew in the Garmisch villa for a time, and her personal papers were confiscated indefinitely¹¹¹.

The facts described are certainly of extreme gravity, but are not related with the Strauss's nomination as president of the *Reichsmusikkammer* that happened in a ceremony at the *Berliner Philharmonie* on 15 November 1933... In this scene Harwood not only manipulates dates and historical facts, but also seems to provide an apology for Richard Strauss. As Weiss hypothesizes: «Harwood attempted to avoid the simplistic juxtaposition of perpetrator and victim (Strauss and Zweig) and strove for a more balanced reception of his two major characters»¹¹².

The next scene is set in August 1934, when «Zweig actually visited

¹¹⁰ Harwood (2008), pp. 48-49.

¹¹¹ Kater (1997), p. 208.

¹¹² Weiss (2015), p. 392.

Salzburg, although at the time he was already living in London»¹¹³. The dialogue in this scene between Strauss and Zweig focuses on two subjects: the political obstacles that have to be overcome to stage *The Silent Woman* and Strauss's repeated request for a new libretto from Zweig. Harwood elaborates artistly his usual sources: the correspondence between Strauss and Zweig – in particular Strauss's letter of 17 June 1935, which was intercepted by the Gestapo –, Zweig's *The World of Yesterday*, and Strauss's memorandum entitled *The History of The Silent Woman*.

The following scene, set in the Hotel Belvedere in Dresden, shortly before the world premiere of *The Silent Woman* in June 1935, summarises, using the mentioned von Schuch's testimony, the conflict about the presence of Zweig's name on the poster and the programme between Strauss and the intendant Paul Adolph.

The next moment (with no dialogue) shows Zweig, who is listening to a broadcast of the performance in his Salzburg villa. It is an entirely fictional stage moment, because «Zweig had never lived in his house in Salzburg since 1934», that serves underlining the growing heaviness of Zweig's personal situation, «in despair over the destruction of his world at the hands of the barbarians who have turned him into an outcast»¹¹⁴. The stage directions of the play report: «After a moment he weeps silently. His whole body shudders. His face contorts as he controls his pain»¹¹⁵.

The following scene, also fictional, takes us one step further: after has received a Strauss's call – who clarifies for good to Zweig that the composer lives in a castle of dreams, ignoring the political situation – the writer and Lotte leave forever their villa in Salzburg, starting a life of “wandering Jews” being around the world in search of freedom and peace¹¹⁶.

¹¹³ Weiss (2015), p. 392.

¹¹⁴ Weiss (2015), pp. 395-396.

¹¹⁵ Harwood (2008), p. 62.

¹¹⁶ «LOTTE. There is nothing for it then. We will become wandering Jews. That's no bad thing, is it? It's a perfectly honourable tradition. He laughs. The sound of a car

In *Collaboration*, the second visit of Hans Hinkel is constructed in contrast to his first appearance in the first act¹¹⁷. The second encounter also conveys an aggravation of the composer's situation, his falling from favour with the regime. In the first act, Hinkel blackmails Strauss into accepting the position of the president of the Reich Music Chamber, in the second he forces him to relinquish it. In this sequence, Harwood elaborates the ample literature about the deposition of Strauss and its particulars. Scholars agree that the central issue was Strauss's letter to Zweig of 17 June 1935, which was intercepted by the Gestapo and never reached its addressee¹¹⁸. However, there has been a debate as to other circumstances which might have had a bearing on the decision of Goebbels. There is some evidence that Strauss's enemies in the institution had intended to remove for some time the cumbersome president, who followed his own agenda presiding the RMC – for example, copyright questions and the repertoire and management of opera houses – and neglected other duties, being rarely present in Berlin. As Riethmüller affirms, «the Nazis, above all Goebbels, wanted to be rid of Strauss and had merely waited for a suitable occasion to arise, which the letter of 17 June provided»¹¹⁹.

This fictional last encounter between Hinkel and Strauss is followed – after a time gap of almost seven years – by an intimate scene between Lotte and Stefan Zweig, set in Petropolis. We are present at the final moments of their lives, as Zweig is writing and revising his suicide note. Harwood adapts faithfully Zweig's *Declaração* representing the moving adieu à la vie of the couple.

[...] Every day I learned to love this country more, and I would not have asked to rebuild my life in any other place after the world of my own language sank and was lost to me and my spiritual homeland, Europe, destroyed itself.

hooter, insistent. ZWEIG. (*a smile*) Very well, then. Let the wandering begin». Harwood (2008), p. 64.

¹¹⁷ Weiss (2015), pp. 396-397.

¹¹⁸ See Weiss (2015), p. 396 and Walter (2010), p. 238.

¹¹⁹ Riethmüller (2004), p. 270.

But to start everything anew after a man's 60th year requires special powers, and my own power has been expended after years of wandering homeless. I thus prefer to end my life at the right time, upright, as a man for whom cultural work has always been his purest happiness and personal freedom – the most precious of possessions on this earth.

I send greetings to all of my friends: May they live to see the dawn after this long night. I, who am most impatient, go before them ¹²⁰.

In the penultimate scene, the dramatist portrays the famous encounter between Richard Strauss and American troops, which were moving into Garmisch at the end of April 1945. As Alex Ross reports:

On April 30, 1945, the day of Hitler's suicide, a squad of American soldiers rolled up the driveway of a quaint, green-shuttered villa in the Alpine resort of Garmisch-Partenkirchen, in Bavaria, and found themselves face to face with the eighty-year-old composer and conductor Richard Strauss. "I am the composer of 'Der Rosenkavalier' and 'Salome'" Strauss said, in English. The G.I.s had intended to commandeer the house as a temporary headquarters. After listening to Strauss play excerpts from "Rosenkavalier" at the piano, they let him be, and moved on to another destination ¹²¹.

The episode is put on the stage by Harwood without renouncing at the comic potential of the situation. Pauline, with her usual temperament, replies to the American officers who asks Strauss for an autograph: «If you want my husband's signature, come round to the back of the house. And don't forget to wipe your feet» ¹²².

The final scene (set in Munich, 1948) presents an eighty-four-year-old Strauss at the end of the war who must justify his collaboration with the Nazis. He is preparing his defence before his appearance in front of the denazification board affirming that he was forced to cooperate with the Regime in order to save his family. He remembers Zweig and how much he loved him and cries, claiming – and it is a remarkable *coup the de théâtre* –

¹²⁰ *Declaração* of Stefan Zweig, cited and translated by Prater (1972), p. 339.

¹²¹ Ross (2014).

¹²² Harwood (2008), p. 72.

tre of Harwood – that the Austrian writer was a real collaborator: the Nazis wanted him dead, and he satisfied them by committing suicide. Strauss sobs and the audience begins to hear an extract of Strauss *Four Last Songs*. Although the dramatist does not specify which of the four songs is being heard, it can only be, as Weiss brilliantly noticed, «“Im Abendrot”, which Strauss finished on 6 May 1948, the remaining three were only completed after the verdict of 7 June»¹²³. This group of songs is Strauss’s major work of his old age¹²⁴. They were first performed in London on 22 May 1950, with the Philharmonia Orchestra, Kirsten Flagstad as the soprano soloist. The conductor was, by a curious irony of fate, Wilhelm Furtwängler¹²⁵.

In conclusion, Harwood, through his drama, has shown a larger audience the interchange between two highly gifted, intelligent, articulate and well-read artists with two entirely different characters and temperaments. Moreover, *Collaboration* is at the end a study of two intellectuals trying to cope with the Nazi regime.

7. *The denazification trial of Richard Strauss*

As we said, *Taking Sides* is a dramatization of the Furtwängler’s process of denazification, an ‘historical courtroom drama’, while *Collaboration* is the portrait of the complicate friendship between two geniuses in hard times. Only at the end of the *pièce*, settled in Garmisch, Strauss, pushed by the ‘suggestive questions’ of his wife Pauline, reconsiders critically his position during the Nazism. It is a narrative mirror, superbly conceived by Harwood, of the ‘real’ process of denazification of Richard Strauss.

¹²³ Weiss (2015), p. 400.

¹²⁴ May (2010), pp. 190-191.

¹²⁵ Without doubt Richard Strauss would have been very unhappy about the choice of maestro, because, as Kater argues, Furtwängler was “anathema” to Strauss. See Kater (2000), p. 233.

In early 1947, rumours were circulating about Strauss's past role in the Third Reich, and German tabloids gossiped whether Strauss, after a formal court trial, could be classified as a Nazi activist.

The German denazification trial against Strauss¹²⁶ began in Garmisch and in Munich in early 1947, after it was established that he had never been a member of any Nazi party organization, but had held the presidency of the *Reichsmusikkammer* from 1934 to 1935 and that he deliberately had resigned to prevent the threatened expulsion. There were other allegations: that, like Furtwangler, he had been State counsellor; that he had contributed to the Aryanization of the Jewish publishing house Fürstner; that he had cultivated ties with the regime's highest leaders; that he had directed substituting Bruno Walter in Berlin and Hans Knappertbusch in Munich. German media, such as the Hamburg newspaper *Die Welt*, went further, claiming that using his political connections to protect his Jewish daughter-in-law was 'irregular' and that Strauss had secured privileges for her after composing the *Festmusik* for the Japanese government.

This mixture of accusations testifies how poorly prepared the court in general was, as happened in many denazification processes, but it also highlights the occupiers' misconceptions about cultural life in the Third Reich at the time, and particularly about Richard Strauss. The composer had never been a Prussian State councillor. Fürstner's Arianization had not been commendable, «but it was a comparatively orderly business: whatever part Strauss had played in all of this had been in helping Fürstner, on his way to London, as much as possible, letting him keep his rights as a foreign citizen»¹²⁷. Bruno Walter's replacement in 1933 was once again distorted and the court mistakenly assumed that Knappertbusch, who was supposed to have been substituted by Strauss in 1935, had been released from his post for "political reasons". Ironically, it was far from the truth, because Knappertbusch had been a Nazi relieved

¹²⁶ See Kater (2000), pp. 259-263.

¹²⁷ Kater (2000), pp. 261-262.

of his position by Hitler, who did not like him, and it was not Strauss but Clement Krauss (an obvious but unforgivable confusion of names) who eventually directed the orchestra in Munich in his stead after 1936¹²⁸. The newspaper's accusation of Alice Strauss had not a juridical value: in 1947-48 no one seems to have known the real background of the genesis of *Festmusik*, including the fact that the Japanese government either did not want or did not stop the cheating against her.

Strauss was authorized, for health's problems, to await the outcome of the trial in Switzerland.

The composer's defence was organized, like the prosecution, in extreme confusion, not least in the handling of the evidence presented by witnesses. One of them, for example, emphasized that Strauss had always been a Democrat of the purest kind and therefore could not approve of the Nazis. Strauss, an apolitical¹²⁹ with elements of conservatism, who had initially high hopes about Hitler, may have been many things, but never in his life was a Democrat. In order to simplify a complex matter, his lawyer Karl Rosen organized his defence strategy, reporting that in June-July 1935 Strauss had played the role of president of the *Reichsmusikkammer* and had become, after the Zweig affair, a troublemaker for the Nazi regime. Then, after Strauss had thoroughly organized every-

¹²⁸ Kater (1997), pp. 40-55.

¹²⁹ Strauss rarely got involved in political matters: in 1914 he had refused to join the war-hysteria and did not sign up to the Manifesto of German Artists in support of the war effort, affirming that «Declarations about war and politics are not fitting for an artist, who must give his attention to his creations and his works». However, with *Friedenstag*, a one act opera, he made an exception, perhaps out of loyalty to Zweig, or perhaps due to his growing dislike of the Nazi regime. Stefan Zweig came up with the idea of the opera, which he outlined in a letter to Strauss following up a meeting between the two at the Salzburg Festival in 1934. While the idea for the story was from Zweig, he then suggested Gregor as a "safe" collaborator for the actual writing of the libretto. Strauss reluctantly agreed. Zweig's influence on the work nonetheless remained in its form and dramatic substance. The libretto and draft of the opera were completed quickly, by 24 January 1936 and the orchestration six months later on 16 June. Musicologist Pamela Potter argues that Zweig and Strauss constructed an opera whose surface aesthetic was acceptable to the Nazis, but had within it a clear pacifist and humanist message. Potter (1983), p. 420.

thing and wanted to realize his ideas, Goebbels had to let him go¹³⁰.

In any case, after several months of proceedings, evident falsehoods and misunderstandings were clarified and it was stated that Strauss was not assimilable in any of the Nazi categories; therefore, the proceeding ended. On June 7, 1948, Strauss was declared not culpable by the applicable criteria of Nazi political involvement. His attorney Rosen explained to the composer that the proceeding had taken a long time for the existing formalities scrupulously observed: any formal errors might have provided the press an excuse to start sensationalizing and, moreover, Strauss, like Furtwängler in Berlin, could have been called upon to testify in person. Rosen congratulated Strauss on getting this positive verdict just before his 84th birthday. One year later, curiously, Strauss received an honorary doctorate in law from the University of Munich¹³¹.

Nevertheless, Strauss's acquittal has not discouraged past nor present scholars from providing their own opinions concerning the composer and his works composed during the "Third Reich"¹³². A "Strauss case", like the "Furtwängler case", is still on the table.

8. Conclusion

The writing's genesis of *Taking Sides* helps to understand Harwood's interest in the Furtwängler case. The writer reports in the autobiographical book *Speak well to me*:

My wife joined me in Manchester and brought with her a book she had just finished and strongly recommended. This was *Berlin Days* by George Clare, the celebrated author of *The Last Waltz in Vienna*. The moment I read the first few pages I knew at once that there was a play to be written

¹³⁰ Kater (2000), p. 263.

¹³¹ See Panofsky (1965), p. 344.

¹³² Moss (2010), p. 66.

on a moral issue that was of profound importance to me and my excitement was great ¹³³.

The reading of Clare's own life and career stimulate Harwood's curiosity and interest. George Clare, an assimilated Viennese Jew, had fled Nazi persecution only to return to the conquered Third Reich in the uniform of a British intelligence officer. His role was to investigate the doings of prominent individuals who had been deprived of their positions under Control Council Directive No. 24 sub headed 'Concerning the Removal from Office and Positions of Responsibility of Nazis and Persons Hostile to Allied Purposes'. His first assignment was to put together a file on Wilhelm Furtwängler, the orchestra director of Hitler's Germany. His findings were at once clear and ambiguous. Furtwängler had conducted beneath the swastika on the eve of Hitler's birthday and also before a Nuremberg rally, but he had also helped many Jewish musicians escape from persecution. Moreover, he had incurred the wrath of Joseph Goebbels by publicly criticizing the party's totalitarian 'cultural policy'. After completing his dossier for the denazification tribunal in Wiesbaden, Clare could not decide whose side to take: that of the uncompromising and perhaps vengefully superiors at the Control Council or that of the many music lovers who firmly believed that Furtwängler was an honest man who has tried to make the best he could in a dangerous and difficult political situation. Clare recalled:

When I finish my work and the file was ready to go to Major Sely, I sat and looked at the closer folder for a long time. The Spruchkammer [Denazification tribunal] would have to give its verdict, but on what? That no one could live under a brutal dictatorship without becoming tainted? Compromising with evil to prevent worse, a defence I was to hear many times, is always futile but to know after the event was as easy as, except in a very few cases, it is difficult to recognize malignancy in its infancy ¹³⁴.

¹³³ Robinson (2017), p. 200.

¹³⁴ Clare (1989), p. 89.

This presented the central moral problem of Harwood's *Taking Sides* and of the later play *Collaboration*. The two dramas do not give the audience any pre-packaged answers. The dilemma faced by Furtwängler and Strauss is summarized by Lieutenant David Wills in *Taking Sides*: «I wonder how I would have behaved in his position? I'm not certain I'd have 'acted courageously'»¹³⁵. The very questions Ronald Harwood wants us to ask ourselves. According to the Lieutenant Wills Furtwängler and Strauss could be considered as «inadequate human beings. They can lie, they can fornicate, they can drink, they can deceive. But they can still put God into the mouths of the faithful»¹³⁶. Harwood, therefore, in his two dramas, seems to understand more the Strauss's and Furtwängler's justifications than the accusations moved by Arnold or Zweig, but he has the ability to show the audience the two sides of the coin. Consequently, Furtwängler appears rather than ridiculous when he exclaims to the 'unacculturated' Arnold «I believed that I could, through music, preserve something *practical*. Liberty, humanity and justice»¹³⁷. The Major can easily reply with a sardonic answer: «That's a thing of beauty, I'm going to remember that».

After a grotesque phone call with Strauss who informs him of the success of the première of *The Silent Woman* in Dresden, Zweig, now aware of the tragic political situation, said to his lover and future second wife Lotte:

He [Strauss] behaves as if everything is normal, as if music and the theatre were as they always were, central to our lives, while out in the void there are men who permit freedom or compel slavery, who destroy us or spare us, who determine peace and war¹³⁸.

The artist cannot live in an ivory tower pretending not to have knowledge or experience of the practical problems of everyday life. Art

¹³⁵ Harwood (2008), p. 165.

¹³⁶ Harwood (2008), p. 166.

¹³⁷ Harwood (2008), p. 147.

¹³⁸ Harwood (2008), p. 63.

could be a consolation but it is not superior to the tragedy of history. Furtwängler has to admit that he was extremely naïve believing that art and politics were kept separate during Hitler's regime¹³⁹. Against the Maestro's high justifications, Major Arnold's replies sound much more effective and 'true':

Have you ever smelled burning flesh? I smelt it four miles away. I smell it. I smell it now. [...] Have you seen the crematoria and the gas ovens? [...] You talk to me about culture and art and music? You putting that in the scales, Wilhelm? You setting culture and art and music against millions put to death by your pals? The pals you could call to save a couple of Jews when thousands, millions of them, were being annihilated? Yes, I blame you for not getting hanged, I blame you for your cowardice¹⁴⁰.

Terminated his last interrogation, Furtwängler finally breaks down and stammering has to admit «Yes, yes, Yes, yes it would have been better if I'd left in 1934, it would have been better if I'd left». After this 'confession' he suddenly retches.

In the eyes of many, Richard Strauss was compromised by his seeming acquiescence under the National Socialist Government that came to power in 1933¹⁴¹, taking over from the conductors threatened by the regime or from those, like Toscanini, who refused engagements under the

¹³⁹ As we said many times, the Furtwängler affair is still on the table. An interesting point of view, who is open to debate, is given by Rudolf Michael Ondrich. The author, in a legal philosophy perspective, applying Schmitt's idea of sovereignty as 'he who decides on the exception' to Furtwängler's 1942 performance of Beethoven's *Ninth Symphony* in Berlin, argues that Furtwängler protects the love and humanism of the music by suspending it and by doing so preventing it from being associated with Nazism. See Ondrich (2018), pp. 349-387.

¹⁴⁰ Harwood (2008), p. 163.

¹⁴¹ About the ambiguous relation of Strauss with the Nazi party and his controversial anti-Semitism see: Kater (2000), p. 243; Gillespie (1992), pp. 193-196; Schuh (1976); Del Mar (1972); Altshuler/Dawidowicz (1978); Elon (2002), p. 219; Marek (1967), pp. 54-59; Kennedy (1980), pp. 219-220; Schuh (1945), pp. 8-37; Erhardt (1953); Kraus (1955), p. 38; Wulf (1963); Potter (1992); Jameux (1971), pp. 46-151; Splitt (1987); Kater (1997) e (2000); Herrmann (2002), p. 225; Werbeck (2014) p. 45; Pekacz (2004); Haynes, (2013), p. 12; Prokert (2020).

prevailing circumstances. In particular, his acceptance in 1933 of the position of President of the new *Reichsmusikkammer* established by Joseph Goebbels, with Furtwängler as Vice-President, brought later criticism and hostility, although Strauss's actions may be seen as defending his Jewish daughter-in-law¹⁴² and his own grandchildren from the obvious dangers that the Third Reich presented. After 1945, he withdrew for a time to Switzerland, returning to his own house at Garmisch only four months before his death in 1949.

At the end of *Collaboration*, as said before, Strauss, in 1948 at the age of 84, in a sort of soliloquy, reflects on his human and intellectual experience in the Nazi period. He begins stating that he never belonged to any political party because his party is only art, but soon he has to admit he was a collaborator of the Nazis for the cited human and understandable reasons:

You must understand that if I ever appeared to collaborate with the Nazis it was because I did my utmost to protect my Jewish daughter-in-law, Alice, and my grandchildren. To some extent, I succeed, though several members of her family, including her mother, were slaughtered. [...] Alice herself was humiliated, became ill, was not even permitted to attend performances of my operas. But she and the children survived. [...] I was compelled to protect my family. For that I feel no shame. My motives may not have been pure, but at least they were human¹⁴³.

Hitler's favourite conductor Wilhelm Furtwängler, in Harwood's *Taking Sides*, is not simply a 'villain', any more than the composer Richard Strauss. They are complex characters full of contradictions, like they were in real life.

In his two plays, Harwood does not take sides but indirectly shows the

¹⁴² Marek mentions Strauss's anti-Semitism directly, claiming that his daughter-in-law, Alice, who had Jewish family members, contributed to Strauss's losing the anti-Semitic prejudice instilled in him by his father, and by Alexander Ritter and Hans von Bülow. But in truth he had lost most of this prejudice with maturing age, as the collaboration with Zweig testified. See Marek (1967), p. 252 and Prokert (2020), p. 14.

¹⁴³ Harwood (2008), pp. 73-74.

viewer the impossibility for art or music to be a protection from politics and, in the case of the Nazi regime, against barbarism. Great artists such as Furtwängler and Strauss, who agreed to remain in Hitler's Germany, inevitably became collaborators of the regime, as they could not be free men.

Another cultural figure, that of Arturo Toscanini¹⁴⁴, presents the commitment of an artist in the difficult twenties and thirties of the twentieth century, up until after the World War II. It is the path of an orchestra director and intellectual who choose the exile for the cause of liberty, «liberty that, in his view is the only orthodoxy within the limits of which art may express itself and flourish freely»¹⁴⁵.

But that is another story...

Bibliography

- Allen, Roger (2018), *Wilhelm Furtwängler. Art and the Politics of the Unpolitical*, Woodbridge, The Boydell Press
- Altshuler, David A., Lucy S. Dawidowicz (1978), *Hitler's War Against the Jews*, New Jersey, Behrman House, Inc.
- Arendt, Hannah (1973) [1958], *The Origins of Totalitarianism*, New York, Harcourt
- 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
- Chiodi, Giovanni (2020), *Prove di democrazia. Musica, libertà e diritti dell'uomo nella visione di Arturo Toscanini*, in «LawArt. Rivista di Diritto, Arte, Storia. Journal of Law, Art and History», 1, pp. 81-138

¹⁴⁴ See Chiodi (2020), pp. 81-138.

¹⁴⁵ Toscanini (1943), quoted by Chiodi (2020), p. 81.

- Clare, George (1989), *Berlin Days (1946-47)*, London, MacMillan
- Cunningham, John (2014), *The Cinema of István Szabó: Visions of Europe*, New York, Columbia University Press
- Del Mar, Norman (1972), *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works*, vol. 1, London, Barrie and Jenkins, LTD
- Di Vanni, Roberto (2009), *Richard Strauss, Stefan Zweig, Vuole essere il mio Shakespeare? Lettere 1931-1936* [Richard Strauss/Stefan Zweig, *Briefwechsel*, edited by Willi Shuh, Frankfurt am Main, S. Fisher Verlag, 1957; *A Confidential Matter: The Letters of Richard Strauss and Stefan Zweig, 1931-1935*, translated from the German by Max Knight, Foreword by Edward E. Lowinsky, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1977], Milano, Archinto
- Elon, Amos (2002), *The Pity of it All: A History of the Jews in Germany, 1743-1933*, New York, Metropolitan Books
- Erhardt, Otto (1953), *Richard Strauss: Leben, Wirken, Schaffen*, Olten, Otto Walter
- Ford, Andrew (2012), *Try Whistling This. Writings on Music*, Collingwood, Black Inc.
- Furtwängler, Wilhelm (1966), *Briefe*, Hrsg. von Frank Thieß, Wiesbaden, Brockhaus
- Gardiner, John (2010), *István Szabó's Taking Sides (2001) and the Denazification of Wilhelm Furtwängler*, in «Historical Journal of Film, Radio, and Television», 30, pp. 95-109
- Gillespie, Susan (1992), *Selections from the Strauss-Thuille Correspondance: A Glimpse of Strauss during His Formative Years*, in Gilliam, Bryan (ed.), *Richard Strauss and his World*, New Jersey, Princeton University Press, pp. 193-236
- Haffner, Herbert (2003), *Furtwängler*, Berlin, Parthas Verlag GmbH
- Hall, Ann C. (2020), *Making the Call: Art and Politics in Ronald Harwood's Taking Sides*, in «Humanities», 9(4), 118, <https://doi.org/10.3390/h9040118>
- Harwood, Ronald (2002), *The Pianist and Taking Sides, Screenplays*, London, Faber and Faber

- Harwood, Ronald (2005), *Truth and Fiction: The Holocaust on Stage and Screen*, in «European Judaism: A Journal for the New Europe», 38, 2 (Autumn), pp. 4-16
- Harwood, Ronald (2008), *Collaboration & Taking Sides*, London, Faber and Faber
- Haynes, Jo (2013), *Music, Difference and the Residue of Race*, New York, Routledge Taylor and Francis Group
- Herman, Judi (2020), *Sir Ronald Harwood 1934-2020*, in *Jewish Renaissance*, <https://www.jewishrenaissance.org.uk/search?q=harwood>
- Herrmann, Matthias (2002), *Mir geht nichts über Mich!'. Richard Strauss im 'Dritten Reich'*, in Heinemann, Michael, Matthias Herrmann, Stefan Weiss (eds.), *Richard Strauss Essays zu Leben und Werk*, Laaber, Laaber-Verlag, pp. 217-229
- Höcker, Karla (1979), *Die nie vergessene Klänge. Erinnerungen an Wilhelm Furtwängler*, Berlin, Arani
- Jameux, Dominique (1971), *Richard Strauss*, Paris, Editions du Seuil
- Kater, Michael H. (1997), *The Twisted Muse. Musicians and their Music in the Third Reich*, New York-Oxford, Oxford University Press
- Kater, Michael H. (2000), *Composers of the Nazi Era*, New York, Oxford University Press
- Kauffman, Stanley (2003), *The Past Returning: Taking Sides*, in «New Republic», 229, pp. 30-31
- Kennedy, Michael (1980), *Strauss, Richard*, in Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 18, London, McMillian Publishers Limited, pp. 219-220
- Kraus, Ernest (1955), *Richard Strauss: Gestalt und Werk*, Leipzig, Breitkopf and Härtel
- Marek, George Richard (1967), *Richard Strauss: The Life of a Non-Hero*, New York, Simon and Schuster
- Matuschek, Oliver (2006), *Stefan Zweig: Drei Leben. Eine Biographie*, Frankfurt am Main, S. Fischer
- May, Jürgen (2010), “*Last Works*”, in Youmans, Charles (ed.), *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, Cambridge, CUP, pp. 178-192

- Monod, David (2005), *Settling Scores: German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, North Carolina, The University of North Carolina Press
- Moss, Patricia Josette (2010), *Richard Strauss's Friedenstag: A Political Statement of Peace in Nazi Germany*. Thesis, Victoria, University of Victoria
- Muck, Peter (1982), *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester: Darstellung, in Dokumenten*, vol. 2, Tutzing, Hans Schneider
- Novak, Julia (2009), *The Devil's Music Master? Perspective Structure in Ronald Harwood's Taking Sides* in «SKASE Journal of Literary Studies», 1.1, pp. 20-34
- Ondrich, Rudolf Michael (2018), *Reading Wilhelm Furtwängler Jurisprudentially: Furtwängler's Music Making in the Light of Legal Philosophy*, in «International Journal for the Semiotics of Law – Revue internationale de Sémiotique juridique», 31, pp. 349-387
- Panofsky, Walter (1965), *Richard Strauss*, Muenchen, Piper
- Pekacz, Jolanta T. (2004), *Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents*, in «Journal of Musical Research», 23, 1, pp. 39-80
- Potter, Pamela M. (1983), *Strauss's Friedenstag: A Pacifist Attempt at Political Resistance*, in «The Musical Quarterly», LXIX (3), pp. 408-442
- Potter, Pamela M. (1992), *Strauss and the National Socialists*, in Gilliam, Bryan (ed.), *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and his Work*, Durham, Duke University Press, pp. 93-114
- Prater, Donald A. (1972), *European of Yesterday: A Biography of Stefan Zweig*, Oxford, Oxford University Press
- Predota, Georg (2018), *Strauss: Die Schweigsame Frau (The Silent Woman) Premiered Today in 1935*, in *Interlude*, <https://interlude.hk/strauss-die-schweigsame-frau-silent-woman-premiered-today-1935/>
- Prieberg, Fred K. (1986), *Kraftprobe*, Wiesbaden, Brockhaus
- Prieberg, Fred. K. (1991), *Trial of Strength*, transl. by Christopher Nolan, London, Quartet Books

- Prochnik, George (2018), *L'esilio impossibile. Stefan Zweig alla fine del mondo* [*The Impossible Exile: Stefan Zweig at the End of the World*, London, Granta publications, 2014], trad. it. Camilla Pieretti, Milano, Il Saggiatore
- Prokert, Patricia Josette, (2020), *Interpreting Race and Difference in the Operas of Richard Strauss*. Dissertation, University of Michigan
- Riess, Curt (1953), *Wilhelm Furtwängler: Musik und Politik*, Bern, Alfred Scherz
- Riess, Curt (1986), *Das war ein Leben! Erinnerungen*, Munich, Langen Müller Verlag
- Riethmüller, Albrecht (2004), *Stefan Zweig and the Fall of the Reich Music Chamber President, Richard Strauss*, in Kater, Michael H., Albrecht Riethmüller (eds.), *Music and Nazism: Art under Tyranny, 1933-1945*, 2nd ed., Laaber, Laaber-Verlag, pp. 269-291
- Robinson Sidney W. (2017), *Speak Well of Me: The Authorized Biography of Ronald Harwood*, London, Oberon books
- Roncigli, Audrey (2013), *Il caso Furtwängler. Un direttore d'orchestra sotto il Terzo Reich* [*Le cas Furtwängler. Un chef d'orchestre sous le IIIe 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 (2014), *Monument Man*, in «The New Yorker», July 24, <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/richard-strauss-and-the-american-army>
- Schönzeler, Hans-Hubert (1990), *Furtwängler*, London, Duckwort
- Schuh, Willi (1945), *Strauss during the War Years*, in «Tempo», 13 (Dec.), pp. 8-10
- Schuh, Willi (1976), *Richard Strauss: Jugend und Frühe Meisterjahre Lebenschronik 1864-1898*, Zürich, Atlantis Musikbuch-Verlag
- Shirakawa, Sam (1992), *The Devil's Music Master. The Controversial*

- Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, New York, Oxford University Press
- Skarsgård, Stellan (2003), *Artists and Evil*, interview, in «*The New York Times*», May 9
- Smithson, Roger (1997), *Furtwängler, les années de silence (1945-1947)*, Paris, Société Wilhelm Furtwängler
- Splitt, Gerhard (1987), *Richard Strauss 1933-1935: Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft*, Pfaffenweiler, Centaurus Verlagsgesellschaft
- Stewart, Victoria (2000), *Dramatic Justice? The Aftermath of the Holocaust in Ronald Harwood's Taking Sides and The Handyman*, in «*Modern Drama*», 42, pp. 1-12
- Strauss, Richard, von Hofmannsthal, Hugo (1952), *A Working Friendship: The Correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal*, translated by Hanns Hammelmann and Ewald Osers, New York, Random House
- Szabó, István (2002), *Furtwängler, le choc des mondes*, in «*Diapason*», May, p. 29
- Toscanini, Arturo (1943), *Art where Men are Free*, in «*The New York Times*», April, 25, p. 170
- Volk, Gunther (2004), *Studying the Holocaust through Anglo-Jewish Drama and Film*, Hoptbühl, 2004, <http://www1.yadvashem.org/yv/en/education/congerence/2004/38.pdf>
- von Schuch Friedrich (1951), *Richard Strauss, Ernst Von Schuch und Dresden Oper*, Dresden, Verlag der Kunst
- Walker, Tim (2021), *Ronald Harwood – A writer who made me question myself*, in *The New European*, 6 February, <https://www.theneweuropean.co.uk/brexit-news-my-friend-ronald-harwood-7077468/>
- Walter, Michael (2010), *Strauss in the Third Reich*, in Youmans, Charles (ed.), *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, Cambridge, CUP, pp. 226-241
- Weiss, Rudolf (2015), *The Return of The Silent Woman: Stefan Zweig's Ben Jonson Adaptation for Richard Strauss and Ronald Harwood's Col-*

- laboration*, in Weiss, Rudolf, Ludwig Schnauder, Dieter Fuchs (eds.), *Anglo-German Theatrical Exchange. "A Sea-change Into Something Rich and Strange?"*, Leiden-Boston, Brill Rodopi, pp. 371-405
- Werbeck, Walter (ed.) (2014), *Richard Strauss Handbuch*, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler
- Wulf, Joseph (1963), *Musik im Dritten Reich, eine Dokumentation*, Gütersloh, Sigbert Mohn Verlag
- Zweig, Stefan (1947), *The World of Yesterday* [*Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Stockholm, Bermann-Fischer Verlag, 1941], London, Cassel and Company Ltd

‘Sketching’ Colonialism:
The Portrayal of International Law in XIX and XX Century
Propaganda Illustrations and Cartoons in Italy

Federica Violi

SUMMARY: 1. Introduction. – 2. A Brief Overview of Italian Colonial History in Africa. – 3. ‘Resisting’ Resistance in Propaganda Pictures. A Few Methodological Remarks on the Analytical Function of Illustrations and Cartoons. – 4. From Liberalism to Fascism: The Construction of the Myth ‘*Italiani brava gente*’ and its Perpetuation through the International Law Discourse. – 4.1 Liberal Colonialism and the Expedient of *Tutelage*. – 4.2. The *mission civilisatrice* between ‘Legitimate’ Violence and Geopolitical Considerations. – 4.3. The Nationalistic Turn and the Elaboration of a Differentialist Approach. – 4.4. The Fascist Italian Empire and its (Partialized) International Legal Narratives. – 5. Conclusions: The Juridical (Co)Production of Colonialism: A Legacy.

1. *Introduction*

Italian colonial past is admittedly less explored than other European colonial endeavors. This might be due to the comparatively shorter duration of Italian colonial ‘domination’ and the smaller extent of the territories colonized. Yet, until the 1980s at least, there was also a severe reluctance on the part of Italian intellectual and governmental elites and institutions (including academia) to seriously engage with Italian colonialism. This is possibly attributable to a (conscious or unconscious) attempt to maintain the ‘*Italiani brava gente*’ (Italians are good people) narrative. The perpetuation of this narrative was mainly achieved via (partial) censorship of movies and documentaries displaying the reality on the ground in Italian colonial territories¹, and the exclusion – or at least deliberate ignorance – of autochthones’ recounts of Italian colonial-

¹ Jedlowski (2011).

ism. The last decades have witnessed a change, with the emergence of scientific and non-scientific publications on the Italian colonial past, mostly from the perspective of history (historiography) and history of law².

This article contributes to this strand of studies through an analysis of colonial propaganda illustrations and cartoons portraying Italian ‘adventures’ in colonial territories in Africa. The aim of this research is to identify international law narratives reflected or directly employed in these illustrations to justify Italian colonial domination in Africa, from liberalism up until the establishment of the Fascist Empire. More specifically, the focus is on international legal arguments constructed to counter objections, resistance and criticism levelled against the Italian colonial enterprise. The analysis will not only pertain to the text accompanying the illustrations, but also the ‘subtext’ (i.e. the message) revealed in the figurative features of the illustrations and cartoons.

This article will proceed as follows. First, it will shortly introduce a historical account of Italian liberal and fascist colonial history. It will then proceed with a few methodological remarks on illustrations and cartoons as semiotic sources, to move on to an analysis of ‘counter-resistance’ international law narratives detectable therein. It concludes by reflecting on the constitutive role of law in the colonial context and its legacy in present days.

2. *A Brief Overview of Italian Colonial History in Africa*

The Italian colonial enterprise in Africa started by way of (indirect) support to a private commercial initiative³. In 1869, the navigation compa-

² For an extensive and general historical analysis see Rochat (1973); Del Boca (1976-1984); from a history of law and international law perspective, see among others the works of Scovazzi (1998); Martone (2008); Nuzzo (2012); De Napoli (2013); Scovazzi/Carpanelli (2020).

³ This brief overview aims solely at providing a context for analysis. For an extensive overview see *supra* nt. 2.

ny Rubattino acquired the Assab Bay as an attempt to establish a strategic position onto the Red Sea and make full use of the preferential treatment accorded by the Italian Government for the Genoa-India route. In 1882, Italy formally bought the Assab Bay from Rubattino and established its first overseas territory. Three years later – with Great Britain's *placet* – Italy annexed the port of Massawa on the Red Sea, which was supposed to serve as a springboard for the penetration in Abyssinia and, eventually, the acquisition of control over the entire Horn of Africa. Italy's first moves in the colonial realm were publicly justified on several grounds. First, by glorious commercial prospects in the wake of the Suez Canal opening; secondly, by the notion that the overseas territory would become a migration outlet for proletarians; and – as further explored in the sections below – by the *mission civilisatrice*, which Italy could not refrain from taking part to, as a fully-fledged liberal State.

While these narratives were pushed onto the Parliament and the public opinion, the actual motives for Italy to participate in the scramble for Africa were rather political and reputational⁴. As the destiny of Africa was determined at the Berlin conference in 1884-1885, Italy feared both being left out from the partitioning of the continent and forced to accept whatever geopolitical arrangement would be set up by the other European countries.

After the annexation of Massawa, Italy tried to penetrate the Ethiopian highlands several times, first politically and commercially, then via its military. In 1887, the Italian head of the Government Agostino Depretis prompted the Eritrean war ordering the occupation of the villages of Saati and Uaà, which were under Ethiopian control. The Ethiopian *negus neghesti*, Giovanni IV (the king of the kings, ruling the northern area), protested heavily against the occupation. After escalating in a series of military battles, the Italian campaign ended with the defeat of the Italian military at the Battle of Dogali, leading to a halt of the expansionistic ambitions of Italy.

⁴ Romano (1996), p. 27.

Depretis' successor, Francesco Crispi, realized that it was necessary to 'divide and conquer' the Ethiopian leadership. He forged a friendly relationship with Menelik (the *negus* governing the southern territory of Ethiopia) in the hope of creating a fracture with Giovanni IV. The relationship between Italy and Menelik was sanctioned in 1889 with the Treaty of Wuchale⁵: a move *à la puissance européenne*. Italy insisted that the treaty established a protectorate over Ethiopia and the cession of part of the territory around Massawa, whereas Menelik considered this to be an agreement between sovereign States establishing a peaceful relationship between them.

Agreements between European 'powers' and local rulers were fairly common tools employed by Europeans to obtain control and eventually 'jurisdiction'⁶ over overseas territories⁷. The alleged discrepancy between the Amharic and Italian version of the agreement⁸ – and the intention on the part of Italy to fully implement the protectorate – inevitably led to a conflict between Menelik and Italy (the Italo-Ethiopian War), which ended with the Battle of Adwa in 1896 and the decisive defeat of Italy. Adwa marked the first emphatic defeat of a European power at the hands of an African military. Italian political credibility suffered a significant loss, both internally and in its external relations, leading to what was termed 'the complex of Adwa'.

The 'complex of Adwa' became one of the leading motives behind the following Italian colonial attempts in Africa. The firm intention of conquering Ethiopia also led to occupy, first commercially and then militari-

⁵ *Treaty of Friendship and Trade between the Kingdom of Italy and the Empire of Ethiopia* (Treaty of Wuchale), signed in Wuchale on May 2 1889, published in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 107, May 6th, 1890.

⁶ The term is used a-technically in this context, as the legal status of colonies and their dependency relationship with the colonizing power was not always clear and consistent. See Kämmerer (2018).

⁷ The legal nature of these instruments is diverse and highly debated among scholars. For a general overview, see van der Linden (2016).

⁸ See Scovazzi (2020), p. 346, indicating that the language discrepancy was in fact exaggerated and a pretext to claim a protectorate never explicitly mentioned either in the Italian or Amharic version of the treaty.

ly, Somalia, once again after obtaining British consent. Somalia formally became an Italian colony in 1905, primarily for geopolitical reasons, as the territory was mostly functional to encircle Ethiopia.

Nationalism started spreading quite quickly in Italy at the beginning of the 20th century. In 1910, the Italian Nationalist Association was founded, and an expansionistic campaign took place, which involved much of the public opinion and media. The wounded pride of Italy needed an outlet, and the idea started circulating that Libya would be the solution to satisfy Italy's expansion desire, revamp international and national credibility and become a palatable territory for Italian migration. The head of the Italian Government, Giovanni Giolitti, declared war on the Ottoman Empire, dragging the two States into the Italo-Turkish war. As a result of the Ottoman Empire's defeat, Italy gained Tripolitania and Cyrenaica (on which Italy exerted 'full' sovereignty pursuant to the Treaty of Lausanne) and the Dodecanese Islands.

The Treaty of Versailles expanded Italy's control over other areas of Libya and Somalia and confirmed Italy's 'jurisdiction' over Eritrea and the Dodecanese. Mussolini consolidated Italy's control over Libya with the 1923 Treaty of Lausanne⁹. Crucially, in the same year Ethiopia became a member of the League of Nations.

As more extensively articulated in the following sections, the imperialist aspiration became a dominant thread in fascist propaganda. In fact, imperialism was functionally inward: it aimed at creating a national identity¹⁰ and synthesizing a sense of unity and consensus around fascism. Mussolini's aim was to 'gain a place under the sun' that would not be occupied by France or Britain and that had a direct access to the Atlantic and Indian Oceans¹¹. The only 'available' land – bearing also high significance for the imperialist narrative of Mussolini – was Ethiopia.

⁹ *Treaty of Peace with Turkey and other instruments*, signed in Lausanne on 24 July, 1923, «League of Nations Treaty Series», vol. XXVIII, 1924, p. 116.

¹⁰ See on this extensively Zocchi (2019) and Calchi Novati (2011), p. 14.

¹¹ Benito Mussolini, *Discorso al Gran Consiglio del Fascismo*, 4-5 febbraio 1939, available at <http://www.larchivio.org/xoom/dopoletiofia.htm>.

Tensions occurring in Welwel at the border between Somalia and Ethiopia offered the excuse for a military intervention.

In 1928, Mussolini had actually concluded a treaty with Ethiopia, by which the two parties agreed to submit any dispute that they could not settle via diplomatic means to either conciliation or arbitration. Following the (quite explicit) hostile activities of the Italian military and the refusal of Italy to apply to the procedure set out in the latter treaty, the *negus* Hailé Selassié referred the issue to the League of Nations and requested an intervention¹².

Notwithstanding the attempt of Britain at mediating, Mussolini started the second Italo-Ethiopian war in October 1935. Seen as an outright violation of the Covenant of the League of Nations¹³, the League imposed sanctions on Italy, albeit these did not prove effective and were later removed in July 1936. The Italian annexation of Ethiopia was thus implicitly recognized at an international level. Eritrea, Somalia and Ethiopia were merged under the newly established Italian East Africa.

Ethiopian resistance against the Italian occupation of Ethiopia was generally met with brutal and disproportionate force by Italy, culminating in the Graziani Massacre in Addis Abeba¹⁴. While Italian military troops occupied several other areas up until 1941, the establishment of Italian East Africa represented the apex of Italian colonialism. The Empire started waning in 1941, when British troops expelled the Italian mil-

¹² *Discours prononcé par Sa Majesté Haylé Sélassié Ier, empereur d'Éthiopie, à l'Assemblée de la Société des Nations, à la session de juin-juillet 1936* (Speech by the His Majesty Haile Selassie I, Emperor of Ethiopia, at the Assembly of the League of Nations, at the Session of June-July 1936), available at Library of Congress (digital archive), League of Nations Archive, <https://www.loc.gov/item/2021667904/>. The two countries had signed the *Italo-Ethiopian Treaty of Friendship and Arbitration* in Addis Abeba, on 2 August 1928, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 23, January 28th, 1929.

¹³ 1919 *Covenant of the League of Nations* signed in Paris on 28 June 1919 and entered into force on 10 January 1920, League of Nations, Official Journal, February (1920), p. 3.

¹⁴ The massacre ensued after the attempted murder of Rodolfo Graziani, Viceroy of Italian East Africa, on February 19th, 1937. According to Del Boca (1976-1984), around 3000 Abyssinians were murdered in the first three days of the Addis Abeba massacre.

itary from Eastern Africa, and then in 1943 from Northern Africa. With the 1947 Treaty of Paris¹⁵, Italy lost all its colonies, and was only accorded the administration of the (UN) Trust Territory of Somaliland for a period of ten years.

The expansionist attempts of the Italian colonial campaign briefly outlined above were accompanied by a collective legitimizing effort on the part of many academics, intellectuals, and media. The following sections analyse a selection of propaganda colonial cartoons and illustrations in order to expose the international juridical discourse engrained in the three different phases of Italian colonialism – liberalism, end of century nationalism and fascism – and how it contributed to shaping Italian colonial aspirations. However, before moving to the core of the paper, a few methodological remarks are in order.

3. *'Resisting' Resistance in Propaganda Pictures. A Few Methodological Remarks on the Analytical Function of Illustrations and Cartoons*

It might seem counter-intuitive to discuss 'resistance' in the context of propaganda illustrations and cartoons. In fact, especially cartoons are typically the site of satire and opposition against a certain *status quo*. Yet, in the analysis that follows it is interesting to observe how every seed of criticism or dissent against the Italian colonial campaign was 'counter-resisted' through the employment of certain narratives that deconstructed, minimised, or ridiculed objections to the colonial enterprise¹⁶.

This 'counter-resistance'¹⁷ was epitomized via a specific juridical dis-

¹⁵ *Treaty of Peace with Italy*, signed in Paris on 10 February 1947, «UN Treaty Series», vol. 49, 1950, p. 4.

¹⁶ See Nuzzo (2004/2005) on the employment of the sociolinguistic system of law to represent Western modernity and its universal liberating strength, in order to oppose those who refused or resisted the advancement of European civilization, to the point of justifying the use of force.

¹⁷ For the sake of clarity, the term does neither relate to nor wishes to operate as a reference to 'counter-resistance' as conceived in psychoanalysis or management studies.

course. The reliance on legal arguments imbued and permeated counter-resistance of a certain sanctity, legitimacy and – most importantly – scientific neutrality. While juridical counter-resistance was erected at the level of legality and reason, resistance was reduced to the realm of opinions and, as such, neglectable, if not even illogical. Endorsing this perspective helps decodifying the dynamic of power and resistance that colonial political illustrations convey with great immediacy¹⁸.

These images offer an excellent opportunity to study not only power relations, but also the popular and collective understandings thereof. Propaganda illustrations do not just ‘describe’ power relations. They express a certain ‘evaluative meaning’¹⁹.

In the case of propaganda illustrations, the intent is not only to embody the ‘ideology of the powerful’, but also to elicit specific reactions and sentiments in the readers (or viewers). As lucidly put by Hammet in relation to political cartoons, «[...] these images provide moments through which to engage with both the power relations informing and demonstrated within the cartoon as well as the social experiences of everyday life uncovered therein»²⁰. This particular feature was all the more useful in the colonial periods of concern, considering the level of illiteracy of the Italian population in the periods at hand, and the need to convey a certain message in a way that was visibly simple and digestible for the ‘masses’, in a limited surface²¹, yet highly complex at an evaluative level.

Once the relevance and instrumentality of political propaganda illustrations is clarified, the question remains on how to methodologically approach them. This article employs the theoretical framework applied by

¹⁸The dynamic ‘power, resistance and representation’ is extensively analysed in Hammet (2010). See also Dodds (2010) and Akande (2002).

¹⁹Extensively Lemke (1997). This author explains how orientational meaning is presented in both visual and verbal sources. He identifies seven categories that reveal a stance towards what is presented: warrantability, desirability, importance, usuality, normativity and comprehensibility.

²⁰Hammet (2010), p. 8.

²¹Dodds (2010), p. 117.

Al-Momani et al. in their semiotic analysis of political cartoons²². Semiotics is possibly the most suited approach to study cartoons and illustrations accompanied by text. This discipline offers the tools to pierce the veil of the different components of these images, which stand in a relationship of complementarity to convey the symbolism of the illustrations and lead towards a certain interpretative result. Al-Momani et al. rely on Roland Barthes' theory of the sign and specifically on his rhetoric of the image²³. As explained by the authors, this implies breaking down the signification process into three different parts: the linguistic message (the text), the non-coded iconic message (the denoted image) and the coded iconic message (the symbolic/connoted message).

The linguistic message is quite straightforward. It refers to the text or words accompanying the image, be it the title, the caption, or the comic strip.

The non-coded iconic message is the literal reproduction of reality, meaning signifier and signified are the same, they overlap. To offer a banal example: the man and the woman drawings on a toilet sign literally represent a man and a woman. The interpreter does not need a system of reference to de-code the image. The reproduction of its actual reality is sufficient to understand the meaning: according to Barthes, «We need no other knowledge than what is involved in our perception»; «the denoted image naturalizes the symbolic message, it innocents the semantic artifice of connotation»²⁴.

The coded-iconic message refers, instead, to the symbolism of the image. The signifier in this case is the way the image is 'treated'. The treatment of the image is connected to its signified via the culture of the audience or the society receiving the image. This means that the 'connoted' message is socially and historically bound. «Its signs are gestures, attitudes, expressions, colours or effects, endowed with certain meanings by

²² Al-Momani (2017), p. 68.

²³ Barthes (1961) and (1964).

²⁴ Barthes (1964), p. 47 as translated by Heath (1977), p. 45; Al-Momani (2017), p. 71.

virtue of the practice of a certain society»²⁵. The interesting aspect here is that the connoted message is subjective dependant. The final interpretative result is co-constructed by both the illustrator and the viewer. It is, in other words, a cultural message, whereas the denoted message operates at the level of perception. Take, for example, a character in a cartoon with an elongated nose. The signifier is the elongation of the nose, the signified is that s/he is probably a liar, since the elongation of the nose is endowed with the meaning of lying, originating from the story of Pinocchio.

Barthes explains how all three messages work together: more specifically, the linguistic message can function as ‘anchorage’ or be included in a system of ‘relay’. Anchorage means that the text directs the viewer towards a specific reading or understanding of an image. Among the possible alternatives, the text elucidates which iconic message to extract from the image, e.g. a picture of a tree below with the caption «willow tree». Relay indicates instead a complementarity relationship between text and image. In a system of relay, the text does not elucidate the image. Rather, the text contributes to the creation of the meaning, including meanings not to be found in the image itself. Thus, image and text work together complementarily to convey the message. Relay is particularly relevant in the case of cartoons and illustrations accompanied by text, as these represent multimodal genres. As explained by Lemke «verbal and visual choices become tightly interdependent not least because of their unification in the material sign complex itself»²⁶.

Undoubtedly, interpreting such images is a complex task. Yet, approaching propaganda illustrations and cartoons and deconstructing the different parts of the signification system employing such a method might yield meaningful results. The attempt will be therefore to extract the most relevant connoted message(s)²⁷ from the illustration under

²⁵ Barthes (1961), p. 135 as translated by Heath (1977), p. 27.

²⁶ Lemke (1997).

²⁷ There might be multiple connoted/symbolic messages pertaining to a single illustration. Only the most relevant one(s) to the aim of this paper will be discussed.

analysis, applying the tripartite scheme mentioned above.

A final remark is in order to justify the selection of the illustrations and cartoons analysed below. Narratives conveyed by colonial cartoons and illustrations have been extensively studied elsewhere²⁸. As already mentioned, this article takes a specific perspective and attempts at identifying a definite juridical discourse that shaped the Italian colonial mission and rejected any arguments of resistance raised against it. Therefore, the primary criterion in the selection was to identify images that (1) responded directly to objections raised against Italian colonialism across its different historical phases and that (2) tried to either confute resistance arguments or ridicule them. Secondly, it was important to select images that would operate at the level of 'juridical' counter-resistance, meaning images incorporating international law arguments advanced to reject dissent. Finally – yet not less importantly – availability and access to images also played a role in the selection²⁹.

4. *From Liberalism to Fascism: The Construction of the Myth 'Italiani brava gente' and its Perpetuation through the International Law Discourse*

Italian colonialism was premised from the outset on severe misconceptualizations. These were mostly conveyed via (not always scientifically sound) ethnography and anthropology studies, which contributed to define colonial realities. Recounts of explorers and colonial ethnography became relevant tools of domination, especially in the first phases of Italian colonialism³⁰.

²⁸ See amongst others Manfren (2019); Aich Mukherjee (2015); Nielson (2015); Scully (2014).

²⁹ The paper is based on illustrations readily available to the author via other scientific and non-scientific publications and the Internet. The core of the paper was conceived and elaborated during the height of the Covid19 pandemic, thus making it impossible for the author to consult relevant original archival sources.

³⁰ See for example the work of Alberto Pollera as analysed in Sorgoni (2001). Ethnography was also useful in contexts of indirect rule, where knowledge of and reliance

The reification of colonial subjects «through the strategic rhetoric of ethnographic present, [makes] others appear immobile, fixed within an unmodifiable present, far away from the observer»³¹. Colonial populations were ‘photographed’ in an immanent status that a-historicized them completely and conveyed the idea of populations unable to progress. Natives were depicted as exotic, sexualized creatures. But they were also savages, anthropophagi and ‘barbarians’. As put by Zocchi

[...] [this] implies the impossibility of movement, development and growth, which are at the root of European civilizations, based on progress and modernization [...]. [Africans³²] forgot their past, only exist in the present and have their future determined by the encounter with Europeans³³.

This understanding of colonized populations will permeate Italian consciousness and lay the foundation for Italian colonialism throughout, becoming part and parcel of the colonial (juridical) discourse and ideology.

What makes the study of the juridical discourse on Italian colonialism particularly interesting is the role it played in performing and (co)shaping the colonial ideal and ideology³⁴. Legal arguments were purposefully used to mould a collective conscience around the colonial enterprise and build consensus of the Italian public around it. Significantly, as put by Nuzzo³⁵, the juridical discourse shared and participated in the

on pre-existing indigenous institutional settings and ethnolinguistic communities were seen as functionally useful to ‘better’ govern colonial spaces. See Calchi Novati (2011), p. 6.

³¹ Sorgoni (2008), p. 419 as cited by Calchi Novati (2011), p. 6 and Zocchi (2019), p. 6.

³² In this paper, ‘Africans’, ‘natives’ and ‘indigenous’ are used interchangeably also to reflect and remark the generalization and imprecision employed to define colonized populations.

³³ Zocchi (2019), p. 6.

³⁴ De Napoli (2013), p. 804; extensively Cianferotti (1984).

³⁵ Nuzzo (2004/2005), pp. 482-483. Nuzzo cites here Gennaro Mondaini: «What was before an aspiration of few, an ideological stance of parties, the colonial ideal started resonating in the collective conscience of the nation [...]».

performative function that painting and literature exerted in defining the colonial space and its subjects. Legal arguments were employed to actively *construct* their object, rather than describing or interpreting reality³⁶. Most importantly, the power of the juridical discourse resided in the legitimization of the colonial enterprise. ‘Law’ was raised at the level of science and, as such, it would mantle the *mission civilisatrice*³⁷ of neutrality, dissimulate its intrinsic violence and appropriation features. The juridical discourse became the consecrated site of justification of the colonial enterprise. All other discourses were hierarchically inferior and, thus, disposable.

The following analysis will revolve around the three phases of Italian colonialism: liberalism, end of century nationalism, and fascist imperialism. This categorization is merely employed for analytical purposes. In fact, it is difficult to make a clear-cut distinction among these periods and – as also indicated below – certain arguments tended to re-appear, becoming almost cyclical. Nonetheless, it is possible to identify certain specific features, signature to each phase.

4.1. *Liberal Colonialism and the Expedient of Tutelage*

It is widely known that the (juridical) ideological pioneer of Italian colonialism was Pasquale Stanislao Mancini³⁸. He poured his ‘scientific’

³⁶ Nuzzo (2004/2005), p. 483.

³⁷ Albeit with its own specificities, Italian colonialism (especially until fascist imperialism) was imbued of the ‘civilizing’ discourse characterizing European (international) liberal thinking. As further articulated in the sections below, the standard of civilization became a catalyst for colonial endeavors. It also served as the pre-requisite for the identification of the ‘appropriate’ legal treatment of colonies and as determinant of the ‘upgrading’ path colonies had to undertake to fully participate in the civilized international liberal order. For the role of the standard of civilization in structuring modern international law, see *ex multis* Koskenniemi (2001). For a recent sophisticated account of the standard of civilization, its historically contextualized ‘including/excluding’ role and its (still) pervasive argumentative value in international law, see Tzouvala (2021).

³⁸ On the scholarship and legacy of Mancini, see amongst others Nuzzo (2012b); Birocchi (2018); Storti (2013). More recently in a history of international law perspective

knowledge into his political decision-making as Minister of Foreign Affairs and provided the necessary paradigm to the Italian colonial mission³⁹.

According to Mancini, it was the moral duty of civilized nations⁴⁰ to bring civilization to inferior populations and elevate them from their condition. Yet, beyond morality, Mancini justified – rather legitimized *and constructed* – colonization juridically. Besides relying on some of the most common arguments (like the abolishment of slavery or maintaining public order in trade routes), as explained below, he devised a specific construct, which permeated the colonial juridical discourse for a long time.

Notably, Mancini had fathered the principle of nationality, the monad of international law⁴¹, to a certain extent the precursor of the principle of self-determination: once a certain group has acquired a national conscience, it also acquires the right to organize itself as an independent entity and to defend this right. Nations, in other words, are to be free of subjugation. Therefore, it was quite striking that the same author would promote and justify colonialism⁴². Objections against Mancini's support of colonialism were then very easily made: how could the colonial enterprise be compatible with his theorization of the principle of nationality and the respect of liberty it entailed?

To (counter)resist this line of arguments, Mancini formulated the following construct. In the African territories concerned, there were no nations, 'only' tribes, which had not yet attained a sufficient level of unity and civilization. On this basis, he categorized the relationship between colonizers and colonized as one of temporary 'protection':

see Mura (2020), p. 109 ff and Greppi (2020), p. 79 ff, who also engages in an attentive analysis of the contradictions inherent to Mancini's theories.

³⁹ Romano (1996), p. 22.

⁴⁰ The famous 'White Man's Burden' conceived by Rudyard Kipling in 1899.

⁴¹ Mancini (1851).

⁴² To describe Mancini's inconsistency in the promotion of the colonial campaign, Scovazzi (2020) p. 335 ff refers to the «betrayal of the principle of nationality». See also extensively Scovazzi (1995).

This [*public law*] relationship is legitimate in the international community as much as it is legitimate in the private law institute of tutelage: tutelage of those incapacitated by age or mental inability; this [relationship] is not incompatible with the principle of independence and equality of all human beings⁴³.

In other words, this tutelage would ‘expire’ once inferior populations would graduate to fully-fledged nations and hence be able to self-govern and participate in civilization. This was, in fact, an educational mission. As pointed out by Scovazzi, Mancini’s rhetoric was based on a distinction between a subjugating colonialism (such the Portuguese or Spanish ones) and a colonialism characterized by protection and guardianship for the benefit of non-civilized peoples⁴⁴. Italian colonialism belonged to the latter.

The idea of Africa as either a fragile mother⁴⁵ or a child to be taken care of was very much present in the illustrations of the time. It is not by chance that the first cartoon character that appeared on the *Corriere dei Piccoli*⁴⁶ was a black child, Bilbolbul⁴⁷. In its first appearances, Bilbolbul is depicted as a child who takes literally a series of figures of speech. Bilbolbul is mainly naïve and at moments a brat, who puts himself into trouble and almost systematically needs the intervention of an adult to be ‘saved’.

⁴³ *Discorso del deputato P. S. Mancini pronunciato nella tornata del 30 giugno 1887*, in *Discorsi parlamentari di Pasquale Stanislao Mancini raccolti e pubblicati per deliberazione della Camera dei Deputati*, vol. VIII, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1893-1897, p. 168. De Napoli (2013), p. 806; Romano (1996), p. 23. The notion of tutelage was somehow incorporated in Art. 22 of the *Covenant of the League of Nations* for ‘non-standing’ people. See *infra* nt. 94.

⁴⁴ Scovazzi (2020), p. 335.

⁴⁵ Manfren (2019), p. 89. Zocchi (2019) cites here the chronicles of the explorer Luigi Pennazzi: «In general, I would regard indigenous people as grownup children, having all the qualities and characteristics of the early age of human development», p. 11.

⁴⁶ The *Corriere dei Piccoli* was a publication of the *Corriere della Sera* intended for children. See on the particular role of this magazine in Italian colonialism Scarpa (2019).

⁴⁷ On the evolution of Bilbolbul throughout the different Italian colonial phases, see Lazzari (2015).

The figure below (Fig. 1) is the very first comic of Bilbolbul. The child has stolen an egg. From this ‘mischief’ a series of consequences ensue, and Bilbolbul is seen personifying a number of (Italian) figures of speech: he becomes red with shame, white with fear, yellow with envy etc. His mother is not able to help him out, until an ‘old savvy’ («Vecchio sapiente») brings him back to ‘normal’, painting him black.



Fig. 1 – *Bilbolbul*, «Corriere dei Piccoli», n. 1, 1908 ⁴⁸

The linguistic text and the denoted iconic message overlap in this illustration. In fact, the very purpose of the cartoonist is to show that Bilbolbul literally embodies all figures of speech. The landscape is quite generic, with cacti and desert referring to ‘an’ African context. In terms of

⁴⁸ Sourced from Trabacchini (2020).

connoted message, what emerges here is, first, the 'childification' of Africans. Like children, they are unable to distinguish right from wrong and understand the consequences of their conduct: Bilbolbul steals the egg and undergoes all sort of repercussions. Secondly, Africans cannot master their own destiny and solve their problems without assistance. Assistance is depicted here as an old savvy, the only adult able to help Bilbolbul. Finally, yet not less importantly, the old savvy brings Bilbolbul 'back to order', painting him black. The use of black is highly symbolic here (another connoted message) and indicative of a social condition due to a physical feature, rather than a mere physical feature *per se*. Bilbolbul is helped by the old savvy, but the inferiority of the child is re-stated through his colour. The paternalism is pervasive and is deployed to show both the inferiority of the population as well as the essential nature of the educational mission performed by colonization.

The child narrative is also present in other illustration contexts, which are permeated of an alleged sense of objectivity and scientific character.

The picture below (Fig. 2) was part of a publication documenting an exhibition held in Palermo, the *Mostra Eritrea* (Eritrean Exhibition). As explained by Belmonte, the event included a human exhibition, situated in a contextualized Abyssinian environment, a fictional village adorned with plantations and the reproduction of some *tukuls* (traditional Abyssinian buildings)⁴⁹. The linguistic text below the image, «Nella Mostra Eritrea. Disegno dal vero» (In the Eritrean exhibition. Drawn from nature), seems to point to a mere elucidation of a real snapshot of the exhibition. If that was the case, denoted and connoted message would overlap and leave little interpretative space⁵⁰ to the reader. In fact, more than the reality of the exhibition, the picture is meant to indicate «the main *topoi* of the fictional

⁴⁹ See extensively Belmonte (2017).

⁵⁰ Relying on the scholarship of Cheong, Al-Momani (2017) explains that the complementarity relationship between visual and linguistic elements can be understood as contextual propensity: «Contextual propensity limits viewers' interpretative choices, or interpretative space», p. 71.

village»⁵¹. The illustration offers a specific narrative of ‘an’ Abyssinian village. The last quadrant in particular shows a European bourgeois man approaching – or approached by – two African children.

Once again, the *mission civilisatrice* conveyed to the general audience through the child/adult metaphor, with the adult portrayed by a generous and kind European.



Fig. 2 – *Nella Mostra Eritrea (disegno dal vero di Gennaro Amato), Palermo e l'Esposizione nazionale del 1891-1892: cronaca illustrata, Milan 1892*⁵²

4.2. *The mission civilisatrice between ‘Legitimate’ Violence and Geopolitical Considerations*

While the argument of the *mission civilisatrice* was quite pervasive, two other arguments inhabited the politico-juridical discourse on colonialism at the turn of the twentieth century.

Mancini was tendentially against war, even if for humanitarian reasons⁵³;

⁵¹ Belmonte (2017), p. 98.

⁵² Sourced from Belmonte (2017).

⁵³ Romano (1996), on the refusal of Mancini to join Britain in the expedition against Egypt and the criticism he attracted with his decision, p. 28 ff.

other scholars of his time did not share the same reservations. De Napoli shows, for example, how Bovio (albeit in principle against the Italian colonial enterprise) would justify violence in the context of colonialism⁵⁴. According to Bovio, inferior races were to be transformed by the superior ones, without whom they would have no possibility to evolve and ameliorate. These races were – it is worth repeating it – placed ethnographically in an immanent present, deprived of past and (legal) culture. Bovio considered Africans as incapable of producing thought and, as such, meant to serve. Africans were considered ‘beasts’, not thinking beings. They were removed from any resemblance to a nation or a State and, thus, outside the applicable realm of the prohibition of subjugation. Bovio maintained that there existed no right to ‘barbarity’: the lack of law and absence of nations were in fact the reason for the better races to expand and export civilization. There was only one relevant legal order: «that of civilization that pours forth»⁵⁵. In this context, recourse to violence was admitted and admissible.

Others voiced their concern against the use of force and suggested instead that colonialism should have a humanitarian nature and respect right to life «in every corner of the Earth»⁵⁶. Bovio’s and many others’ stance to this objection was however very clear: where chaos and barbarity reigned, the use of violence was legitimate, as the only way to attain civilization. It was not violence for violence’s sake, but rather violence for the sake of civilization: the ‘just war’, ubiquitous until present day⁵⁷.

The picture below (Fig. 3) depicts this argument quite well. The illustration shows a conversation between a generic black character with an Italian soldier, who is trying to catch a crocodile. The title of the illustration is ‘a novice hunter’. In the text, the black character encourages the Italian colonizer to use more forceful means if he wants to effectively hunt the animal, as a mere lasso will not do much. The complex connoted

⁵⁴ De Napoli (2013), p. 808 ff.

⁵⁵ Bovio (1887).

⁵⁶ This was for example the idea of Catellani (1885), see also De Napoli (2013), p. 810.

⁵⁷ For a recent recount of ‘just war’ and its colonial roots, see Hutchings (2019).

message is perfectly inscribed in the narrative above. The black character is depicted as a small generic beastly-like figure, respecting the racist canons of the time. More symbolically Africa is represented as a ferocious beast, the crocodile, which, on top of the lasso – the educational mission? – might need the intervention of the use of force to be definitively domesticated.



Fig. 3 – *Un cacciatore novizio*, «La Rana», 1888⁵⁸

Not all political actors and scholars were convinced by the *mission civilisatrice*, either with or without force. The arguments of ‘beastiness’, a-historicity and the absence of governed nations were refuted for different reasons.

After the battle of Dogali, Andrea Costa⁵⁹ addressed the Parliament

⁵⁸ Sourced from Addisportals, Adwa Edition (2013), available at addisportals_Adwa.pdf.

⁵⁹ *Discorso di Andrea Costa alla Camera dei Deputati*, 3 febbraio 1887, available at <https://glocalmente.it/i-discorsi-della-domenica-andrea-costa-1887-la-bandiera-della-patria-la-vedo-sui-campi-di-battaglia-per-la-liberta-e-per-la-indipendenza-la-vedo-nelle-imprese-civili-che-fanno-risalire-sempre-piu/>.

exposing the rhetoric of the civilizing mission. Most importantly, he insisted on the unsustainability of the Italian colonial enterprise in terms of expenses of money and sacrifices of human life, in a historical moment where internal affairs were disastrous and required much more effort and attention than any ‘adventurous expeditions’.

Ruggiero Bonghi⁶⁰ rejected the asserted inferiority of Sudanese and Abyssinians as ‘barbarians’, insisting that the only way European powers would bring civilization would be through annihilation. Yet, there was one ‘irresistible’ argument: ineluctability.

In 1885, Mancini would declare:

how can we close our eyes to this generous competition, which is now manifested among all great nations of Europe, to take part in a sort of common and joint enterprise of world-wide civilizing: in a high educational mission of such a large part of the human species in the vast African continent⁶¹?

While once again cloaked in a universalist aspiration to civilization, the message of the Ministry of Foreign Affairs was clear: Italy had to participate in the colonial enterprise, otherwise it would have had to passively accept decisions taken elsewhere. The risk of being left out of geopolitics was too high. This argument was presented as a sort of righteous destiny Italy had to embrace as now one of the great civilized powers. The illustrations below express this quite well. Albeit being officially two satirical vignettes – and thus in theory critical of the *status quo* – they convey this sense of historic and ineluctable destiny quite powerfully and seem to intrinsically accept the racist connotations suggested at the time⁶². A brief analysis thereof is, thus, in order.

⁶⁰ *Discorso di Ruggiero Bonghi alla Camera dei Deputati*, 7 maggio 1885, as reported in Romano (1996), p. 25.

⁶¹ *Discorso di Pasquale Stanislao Mancini alla Camera dei Deputati*, 27 gennaio 1885, in *Discorsi parlamentari di Pasquale Stanislao Mancini raccolti e pubblicati per deliberazione della Camera dei Deputati*, vol. VIII, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1893-1897, p. 173; De Napoli (2013), p. 807.

⁶² Hammet (2010) makes the interesting argument that «we should consider [...] the

In the first picture (Fig. 4), a blindfolded Italian soldier is seen as being pushed by a British man to break a pot (the African Campaign), where a black figure hides below. The caption reads «storia di un naufrago contemporaneo» (story of a contemporary castaway). The linguistic text reads «England has led us to look for a pot to break. Now that we're on it, do you expect the chick to escape? Give it a good blow until we can... And then home!».

The second picture (Fig. 5) shows a group of adult women personifying the colonial powers lecturing to a group of children, embodying the colonized or subjugated populations. The caption reads «Scuola di civiltà» (school of civilization). In the text, the women tell off the children, explaining that «civilization for you, little ones, means remaining silent when adults are speaking». The connoted message in both vignettes is clearly critical of the colonial enterprise. «Scuola di civiltà», for example, specifically exposes the weakness and hypocrisy of the temporary tutelage argument mentioned in the previous section.

Yet, both vignettes are useful in contextualizing Italy's play-out in the broader international context, in particular in its relationship with Britain. While in the first illustration, Italy is shown as being explicitly (blindly?) led by Britain towards the African campaign, in the second one Italy is represented as the latest European power endorsing the colonial endeavour and encouraged to participate – together with the other colonial powers – by the woman personifying Britain.

In other terms, Italy is forced by the geopolitical context to take part in the colonial enterprise, either naïvely pushed by others (Fig. 4), or as an invited participant (Fig. 5).

intersection of the multiple planes upon which cartoons operate and the ways in which ideas of intent and reception are contested and blurred in the process of giving meaning to and take meaning from such images. Thus, the narrative through which leaders are mocked or ridiculed may be view as resulting in a simultaneous reification of elite power [thus reinforcing their powerful position] *and* [italics in the original] critique thereof, through which this powerful position is challenged and undermined», p. 5.



Fig. 4 – *Un naufrago contemporaneo*, «La Rana», 1888 ⁶³



Fig. 5 – *Scuola di civiltà*, «Il Fischietto», 1886 ⁶⁴

⁶³ Sourced from Addisportals, Adwa Edition. Available at [addis portals_Adwa.pdf](http://addisportals_Adwa.pdf).

⁶⁴ Sourced from Scala Archives. Available at http://www.scalarchives.it/web/dettaglio_immagine.asp?idImmagine=DA48541&posizione=30&inCarrello=False&numImmagini=1453&.

4.3. *The Nationalistic Turn and the Elaboration of a Differentialist Approach*

As mentioned above, it is not possible to identify a clear-cut change in the colonial juridical discourse across the periods under analysis. Arguments often overlap and repeat cyclically to advance the merit and opportunity of the Italian colonial enterprise. This notwithstanding, one can still detect a certain directional change from Mancini's liberalism to end of century nationalism, the latter being more markedly imperialistic. This might be due to the already mentioned 'complex of Adwa' and the wound it inflicted to the domestic pride, which helped justifying further expansion in Africa with much more easiness.

Albeit not disappearing from the public debate, the *mission civilisatrice* was accompanied by the idea that (temporal and spatial) colonial expansion was a 'natural' right of civilised nations, a token of prestige and glory, celebration of their superior race⁶⁵. The attention started moving from the needs of the colonized to the rights of the colonizers. Based on the pivotal standard of civilization, the paradigm shift⁶⁶ occurred at the level of the juridical status accorded to the colonial territories and their subjects. As a direct emanation of the colonizer, colonization implied domination of more advanced nations over inferior populations, primarily in the interests and to the advantage of the colonizer⁶⁷. This implied that colonies could not be considered as integral part of the territory of the State in its juridical meaning. When Eritrea became formally a colony in 1890, Crispi insisted vehemently on this point: colonies are dependencies of the State, under its dominion, they are not part of the territory of the State. This was a necessary aspect in the (embryonal) imperialistic policy of Italy. Territorial assimilation implied extension of domestic rights and duties to colonies and colonized. In reality, Mancini – already in 1882 – had clarified that the while being integral part of Ital-

⁶⁵ Zocchi (2019), p. 12.

⁶⁶ De Napoli (2016), p. 79.

⁶⁷ Romano (1918), p. 10.

ian territory, the colony (Assab) would be subject to a special regime.⁶⁸ Yet, in Mancini’s framework this regime was still internal to the State’s general legal order, one of its many parts, still stemming from the ‘center’⁶⁹. In other words, the unifying and universal power of the (European) liberal legal order was still operative in the colonies.

This changed after 1890. The status of colonies became a hybrid, a ‘premodern’ juridical space, suspended in an exceptional temporal and territorial dimension⁷⁰. According to Santi Romano, colonies would be subject to a (peculiar) patrimonial right of the State, a public right *in rem* on which the colonized would exercise *dominium*, much like the patrimonial State conceived in the *Ancien Régime*⁷¹. As mentioned above, the main reason to consider colonies as extra-statutory was to categorically deny the automatic application of the domestic legal order (and the rights that ensued therefrom) to the subjects in the colonies. While this differentiation between the status of citizens and that of the natives was much less blatant in the Mancini era, the differentialist approach became quickly the norm in the legal treatment of citizens and that of subject populations. The differentialist approach and the creation of two (or more) different subjective status was grounded in a functionalist ethnographic approach that would justify this distinction and reject any form of assimilation, officially in the interests of both colonizers and colonized⁷². Differentiation was formally meant to safeguard indigenous traditions (including juridical ones!), as every legal order should reflect the historical and sociological characters of a certain community. In fact, the different standard of civilization prevented the extension of the liberal

⁶⁸ Anello (2009), p. 31.

⁶⁹ Nuzzo (2004/2005), p. 486.

⁷⁰ De Napoli (2011), p. 80; extensively Nuzzo (2021a).

⁷¹ Romano (1918), p. 123; see Nuzzo (2004/2005), p. 489. As mentioned above, the uncertainties surrounding the juridical status of colonies should not surprise and were certainly not limited to the Italian colonial experience. It was generally unclear under international law which regime applied both to the formation and governing of colonies as well as to their legal status in relation to the colonizer.

⁷² De Napoli (2013), p. 815.

legal order to the colonies and its subjects and legitimised the production of a special legal regime that would better accommodate the cultural ‘backwardness’ of indigenous populations⁷³. Racial and cultural differences provided legitimacy for conceiving of a temporally dislocated legal regime for colonial spaces. The juridical relevance of colonies was thus recognized, yet these maintained a different – derived, patrimonial – status from the legal order of the ‘metropolitan’ State.

What was legitimised on ethnographic accounts, often implied the adoption of e.g. criminal sanctions like death penalty and corporal punishment, since this legal treatment would be considered more appropriate to the indigenous context, considered ‘savage’ and ‘immoral’⁷⁴. The differentialist approach – it was objected – practically betrayed and defeat-

⁷³ Nuzzo (2021a), p. 244 ff provides a sophisticated analysis of Santi Romano’s legal pluralism account in the institutional relationship between colonies and State. Theorizing a patrimonial *ius in rem* for colonies allowed Romano to acknowledge colonial spaces as ‘institutions’ that would however maintain a status derived from the legal regime of the central State. Without wanting to engage in an unduly extension of different legal concepts across times and spaces, it is interesting to note that the premises upon which the differentialist approach were partly based (respect of different sociological realities as sites of norm-production) resounds with general theoretical accounts of legal pluralism also beyond the specific Italian experience. While outside the scope of this article, it is worth noting how legal pluralism as such is often perceived as normatively and ideologically ‘progressive’. In fact, as put by De Sousa Santos (2002), p. 89, legal pluralism is not good, progressive, or emancipatory *per se*. It can allow for exclusion and inequality in the creation of given legal realities. Legal pluralism does not possess pre-determined modes of coordination and communication processes among and within co-existing legal regimes. The criteria for relational structure are not given and can be normatively ‘colored’ very differently, as the colonies-State interaction shows. This reflection was spurred by an insightful exchange with Ioannis Kampourakis. See his work, Kampourakis (2021), p. 116 for a critical analysis in the context of postmodern legal pluralism.

⁷⁴ De Napoli (2013), p. 816. As briefly hinted in nt. 30, local regime and administration of colonies was a much more complex issue and admittedly not deprived of contradictions and overlaps. While certain matters – such as criminal law, on which see De Napoli (2020) – were left to the determination of a special colonial regime, the application of local rules and traditions to typically private matters (i.e. family relations) was fairly common, even before the full ‘formalization’ of a differentialist approach. Yet, more than indicating – at least at an *ideological* level – a certain degree of tolerance towards indigenous communities and traditions, the application of local rules was seemingly functional to domination and still coherent with a racialized colonial ideological vision.

ed the *mission civilisatrice* of the European legal order, as universal bearer of justice and freedom, as a wealth to lift indigenous people from their inferiority. Yet, jurists were once again able to construct a legitimate ground for it: the differentialist approach was still compatible with an evolutionist paradigm and the possibility for natives to progress. In fact, the differentialist approach was exactly what was needed to lead indigenous people gradually and effectively to full maturity.

The lack of appropriateness for (legal) assimilation of Africans with Italians (and by extension Europeans) and, thus the justification of a differentialist approach, is well represented in the picture below (Fig. 6). The illustration – an advertisement for Liebig meat – depicts a group of Africans in a (white) photographer’s studio. The caption reads «Dal Fotografo». Here as well, the caption would seem to only function as elucidation of the picture and, thus, exhaust its message at the level of the denoted. Yet, the viewer is teased and invited to detect a difference between the image s/he has in mind when thinking of a photographer’s studio and the one proposed in the illustration. The characters whose picture is taken are mimicking a typical European situation in a typical European context. Yet, they come across as ridiculous and disingenuous. The European clothes they are dressed in are mismatched, wrongly worn and too colourful. Meaning that, while trying to adopt a ‘civilized’ lifestyle, the indigenous characters are not able to assimilate, ending up in a caricatural version of themselves. The only ‘sensible’ character in the picture is the white photographer. The illustration clearly ridicules the idea of assimilation. The connoted message is evident: imposing civilized standards upon Africans will not make them attain these standards, as these are not appropriate to their level of civilization, which requires applying different criteria in a perspective of gradual progress.

The second picture (Fig. 7) condenses instead this notion of colonies as dependencies of the State and the shift in focus from the destiny of the colonized towards the merits of the colonizer. An Italian soldier is seen walking down Italy towards Tripoli (which had just been ‘conquered’ in 1911), at the exclamation «Viva Tripoli Italiana». The text immediately

tilts the attention of the viewer on the acquisition of Tripoli, which shares the same colours of the Italian peninsula. The connoted message hints at the expansion of the ('possessions' of the) State. There is no indication, either visual or textual, to any chance of betterment for the people of Lybia. The latter are completely obliterated; they do not even appear in the illustration.



Fig. 6 – *Dal fotografo, Scene d'Africa*, Ed. italiana. Pubblicità Liebig, 1906 ⁷⁵



Fig. 7 – Celebratory card, ca. 1912 (author unknown)

⁷⁵ Sourced from Manfren (2019), p. 621.

4.4. *The Fascist Italian Empire and its (Partialized) International Legal Narratives*

Fascism exasperated the imperialistic turn analysed above. Mussolini’s aspiration was to avenge Adwa and ‘conquer’ Ethiopia, which he saw as the necessary step to establish an Italian Empire and redeem the glory of Ancient Rome. The exasperation was also visible in the language employed in public debate. Calchi Novati registered a radicalization «from the contained dialectics of the liberal period to the rough methods of fascism»⁷⁶. Speeches were charged with Roman symbolism and (alleged) anthropological arguments that would entice public opinion to the Italian colonial enterprise. Interestingly, there was a move from ethnography towards biological anthropology and determinism⁷⁷, which served as basis to construct the juridical discourse around colonial racism and helped reinforce Italian imperial aspirations.

From the perspective of international law, the (fascist) scholarly debate started becoming more active towards mid-30s, in connection with the ‘imperial awakening’ of Italy and its first moves towards Ethiopia. In this context, it is interesting to observe how jurists simultaneously invoked and criticised international law⁷⁸. As further explored below, the attempt was – at the domestic level – to reinforce the exceptionalism of the fascist regime, its asserted revolutionary potential, and the inability of the then current international legal order to channel the merits of fascism⁷⁹. Yet, credibility at an international level was still relevant. Jurists and diplomats were (at least before Italy’s entry into the war) more careful in framing their arguments and justifying the actions of Italy in the international arena. They relied mostly on international law and legitimate exceptions to existing international legal rules. The critique of law-

⁷⁶ Calchi Novati (2011), p. 5.

⁷⁷ De Napoli (2013), p. 822 ff; Zocchi, p. 16 ff.

⁷⁸ See extensively Bartolini (2012) on the absence of a fascist doctrine of international law.

⁷⁹ On the contribution of these arguments towards the construction of a national consciousness, see extensively Zocchi (2019).

yers was rather addressed to the hypocrisy of the international community – especially in relation to the Ethiopian war.

The point of departure was once again the standard of civilization. Yet, this acquired a new meaning and function in the context of fascist imperialism. While in the liberal discourse this served to justify the *mission civilisatrice* and save indigenous populations from themselves, in the fascist era indigenous were condemned to a permanent status of inferiority⁸⁰. As powerfully put by De Napoli, «if nineteenth-century racism stated that the African race was a historical zero, totalitarian racism asserted that it was a future zero»⁸¹. As mentioned above, anthropological ‘truth’ and biological determinism would therefore dictate the juridical status and definition of colonies and subjects. Since ‘anthropologically’ Africans were not able to develop and progress, the only possibility was to transplant the means of Italian civilization⁸², wipe out the inferior one(s) and dominate the lesser race. Thus, invocations of the mission of civilization, albeit not lacking in the public discourse, were not meant for progress or emancipation. The ‘sword’ of civilization implied domination of the superior race over barbarians as the only possible means to govern the imperial space. Granted, barbarians could still be pitied and become addressees of ‘charitable’ actions. The rhetoric of freedom from slavery perfectly fitted this scheme⁸³.

The categorization of Africans as ‘permanent’ barbarians was particu-

⁸⁰ On the passage from ‘the native to be saved to the native to be dominated’ Zocchi (2019), p. 21.

⁸¹ De Napoli (2013), p. 832.

⁸² Renzo Meregazzi, as cited in Zocchi (2019), p. 15.

⁸³ Freedom from slavery was one of the first arguments employed in the public discourse to justify colonialism. Crispi, for example, had signed several international agreements, committing to the prohibition of any form of slavery. In the fascist era, the Negus Hailé Selassie was often illustrated as a ruthless and unscrupulous slaver, whereas Italians were bearers of freedom. Yet, slavery was not only tolerated. It was at times even sanctioned through official documents. Mogadiscio counted 2095 slaves on a population of 6695 inhabitants, slavery was practically institutionalized. Even in Eritrea, the prison (in fact, the lager) of Nocra was operational from 1887 to 1941. Here prisoners worked in stone quarries in inhumane conditions. See Scovazzi (2020), p. 356.

larly relevant in the Ethiopian saga, also as a way to challenge the statehood of this country. The ‘usurpation’ of the title of State was pivotal in justifying the Italian annexation of Ethiopia. The two illustrations below powerfully convey the message of the inferior status of Ethiopians and the ‘just’ treatment they are to receive. Fig. 8 depicts an Italian soldier wearing a protective mask ‘wiping out’ a native. The caption reads «Brusca e striglia» (two types of brushes). In Fig. 9, an Italian soldier is using bug spray against an amassed group of native combatants. The linguistic text reads «Armamenti – Ecco l’arma più opportuna» (Weaponry – The most appropriate weapons). In Fig. 9, the connoted message conveyed for the viewer is the notion that in order to deal with ‘Africans’ the only way is to wipe them out, to cleanse them. The blackness recalls dirtiness that needs to be forcefully removed. The mask wore by the soldier suggests that the black character probably smells, and the soldier needs to protect himself and maintain his distance. In other words, he needs to preserve the prestige of its race. The two brushes referred to in the caption are typically employed to clean⁸⁴ horses. These elements refer to the animal, almost inhuman nature of the natives. The other illustration evokes a similar symbolism. The Ethiopian army is composed of little ‘bugs’ – Africans are again represented as animals – identical to one another, which are to be annihilated by the Italian soldier, depicted as disproportionately larger. The appropriate treatment as hinted to by the caption is an equally disproportionate use of force employed to wipe out an inferior population perceived as a plague⁸⁵.

The two illustrations convey two main messages: the inhumane/barbaric nature of natives and the annihilation thereof as the only way to free the path towards civilization. If words can be painted, one cannot but read Santi Romano’s (international legal) arguments in these two pictures:

⁸⁴ The symbolic ‘cleansing’ ritual was very common in fascist propaganda cartoons as well as in the public discourse around colonialism. See Bosco (1935).

⁸⁵ One cannot but be reminded of the (by now ascertained) use of toxic gas against Ethiopians by the Italian military.

that shapeless agglomeration of barbarians, which had usurped the title of State, has been subject to a true *debellatio* [...]. This way of ending the war, which reveals its Roman influence even in its Latin name, appears to be the most politically appropriate and in keeping with the attitude of Fascist Italy [...] ⁸⁶.



Fig. 8 – *Brusca e striglia*, Postal Card, E. Ligrano, Arti Grafiche Minarelli, 1935



Fig. 9 – *Armamenti*, Postal card, E. De Seta, Edizione d'Arte Boeri, ca. 1935

While fascism was not very concerned with the structure and functioning of the international legal order and community at its advent, this changed with the Ethiopian War. A wave of criticism was addressed specifically against the League of Nations ⁸⁷. This organization was perceived as being unfit to advance the fascist model, which reflected a hierarchy of values and responsibilities, and the right to expansion of civilized nations. Per the reproval of fascist lawyers, the League – a democratic body based on unanimity and (artificial) equality among States – was inevitably flawed and subject to phenomena of clientelism. Its institutional structure would imply a *de facto* prevalence of a handful of powerful countries, who would orchestrate the decision-making process. This acrimony reached its peak when the dispute between Italy and Ethiopia was referred to the League and States decided to impose sanctions on Italy for the aggression and annexation of Ethiopia. The League – and several (foreign) scholars – specifically contested the violation on the part of

⁸⁶ Romano (1937), as cited in Bartolini (2012), p. 255.

⁸⁷ Bartolini (2012), p. 246.

Italy of the 1928 Treaty with Ethiopia, Kellogg-Briand Pact, as well as of the Covenant. As a consequence, many invoked the non-recognition of the situation created by the *de facto* annexation of Ethiopia.

Italian legal scholars reacted levelling their criticism against the dynamics of the League. Yet, most of their arguments were based on valid rules of international law, albeit partialized and tweaked to serve the interests of Italy. As systematized by Bartolini, Italian international lawyers used mainly three sets of arguments to counter the legal position adopted by the League and other States: 1) the self-defence argument: Italy had been the victim of an aggression on the part of Ethiopia that would put at risk its interests in the colonies; 2) Ethiopia was not, in fact, a State and, as such, the Covenant and its system of protection would not apply to it; 3) the sanctions were unjust as they had never been imposed for the violations of the Covenant before⁸⁸.

The second and the third argument were possibly the ones conveyed the most through colonial illustrations and well exemplified in the next two pictures. The caption of Fig. 10 reads «Legalità» (Legality). The illustration shows a dialogue between two black characters only partially dressed in European style clothes and accessories. The cook informs his boss that «the white [man]» they caught «does not want to fit in the pan». The boss replies that they can refer the issue to the League of Nations to protest. The reference to the Ethiopian case is obvious. The complex connoted message sent by this cartoon plays out at the level of the juridical absurd. The combination of text and caption with the image suggests the following interpretation. The fact that the characters are wearing few grimy European accessories recalls again the impossibility for the natives to assimilate with European (Western, at this point in time) civilization. Yet, in the context of this vignette, (clumsily) wearing Western clothes in combination with the text takes the message a step further: the participation of ‘savages’ in the dynamics and processes of civilized institutions – the League of Nations – is inappropriate if not absurd. They can mimic being able to be-

⁸⁸ Bartolini (2012), p. 252.

come meaningful members of the international community, yet they remain savages, a ‘conglomerate of barbarians’, certainly not States. In this sense, the cartoon exposes the flaws of the formal equality paradigm within the League of Nations, but also the possibility for inferior populations to access the League without fulfilling the criteria of statehood. Membership in the League allows ‘savages’ to employ its institutional mechanisms for redress, which comes across as illogical and ridiculous. As the vignette hints at, a formalistic approach to legality results in absurd conclusions, since it would grant Africans the possibility to protest at the League to defend their right to anthropophagy, to defend their ‘right to barbarity’.



Fig. 10 – *Legalità*, «O Governador», San Paolo, «La Domenica del Corriere», 1935⁸⁹

The narrative that Ethiopians were in fact barbarians, unworthy of the title of State⁹⁰, was instrumental in defending the Italian position in

⁸⁹ Sourced from Manfren (2019), p. 570.

⁹⁰ Note that the arguments put forward by Italian international lawyers at the time were not always coherent and often offered only a partial legal analysis of fascist Italy’s conduct at an international level, see Bartolini (2012), p. 249. For example, albeit challenging the statehood of Ethiopia, at the same time scholars articulated a series of arguments on Italian sovereignty over Ethiopian territory both *de iure* and *de facto*, which in fact did imply or presuppose the nature of State of Ethiopia. See, for example, Bosco (1935) and (1937).

the context of the League of Nations *querelle*. It was necessary in order to argue that sanctions levied against Italy were not only unjust, but also unlawful and invalid. The allegation was that Italy had been unfairly punished by a hypocritical institution for doing nothing but defending itself and its interests in the colonies and ‘doing’ good, advancing civilization against barbarity. The illustration below (Fig. 11) synthesizes it quite well:



Fig. 11 – *Ginevra degli armieri. Parole e fatti*, Bepi [Giuseppe Fabiano?], «Gente Nostra. Illustrazione Fascista», 1935⁹¹

⁹¹ Sourced from Manfren (2019), p. 597.

The caption reads «Ginevra degli Armieri – Parole e fatti» (Armorers' Geneva – Words and deeds). The combination of the (readable) text⁹² with the images aims at catching the viewer's attention at the level of contrast. In the first nine quadrants, the text lists the official objectives of the League of Nations, whereas the images expose the hypocrisy thereof, showing what in fact powerful nations (represented here by a character, who is clearly British and so is the origins of the depicted weapons) do with this mandate. While proclaiming the liberty of peoples, the main character threatens and crushes (subjugates?) less powerful peoples and States. While asserting the aim of serving truth, the character spreads lies (the balloons), and so forth. What is particularly relevant and meant to catch the eye of the reader as the most prominent aspect is the central quadrant. The caption reads «[Geneva] helps the pacific work of colonization», depicting a strong (Italian) man working the field and an arm lashing a stab in his back⁹³. The connoted message here is double: first, internationally (Italian) colonization is presented as 'pacific' and – most importantly – legitimate and legal, as parts and parcel of the mandate of the League⁹⁴. Secondly – and consequently – sanctions are unjust and traitorous because they are imposed against a perfectly valid course of action. Thus, the punishment (last quadrant) goes against the very core of the mission of the League. The last quadrant below invites the viewer to contemplate the obvious merits of the Italian colonial enterprise and put it in contrast with both the hypocrisy of the League and its punishing intent. The text reads «[Geneva] wants to pun-

⁹²The author used a magnifier to be able to read the text. Yet, parts of it remained unreadable.

⁹³A Julius Caesar stabbing reminiscence as an attempt at blocking the glorious come back of the Roman Empire?

⁹⁴The (misplaced) reference here is possibly to Art. 22 of the Covenant, establishing a regime for tutelage of non-standing peoples: «[...] there should be applied the principle that the well-being and development of such peoples form a sacred trust of civilisation and that securities for the performance of this trust should be embodied in this Covenant. [...] the tutelage of such peoples should be entrusted to advanced nations who by reason of their resources, their experience or their geographical position can best undertake this responsibility».

ish fascist Italy for freeing and feeding slaves; building streets, schools and hospitals; freeing Abyssinia from the oppressor (?). Emblematically, this is the only quadrant where the text corresponds to the images, suggesting that Italy – differently from the great powers in the League and the institution itself – is not hypocritical and does in fact what it asserts to do («parole e fatti» – words and deeds, as per the caption).

5. *Conclusions: The Juridical (Co)Production of Colonialism: A Legacy*

Italian colonial past is admittedly a burdensome inheritance, concealed and exalted for too long. Historians have apologetically relied on prejudices and misconceptions and contributed to de-contextualize colonial imperialism and its implications, maintaining this approach until very late. The acritical attitude in both academia and politics and the magnification of the merits of Italian colonizers did not end with the end of the Italian Empire. In fact, colonial past has been consistently interpreted through the imperialist lens up until the 1980s. This was also due to the work of the *Comitato per la documentazione dell’opera dell’Italia in Africa* (Committee for the documentation of Italy’s endeavours in Africa). The Committee made sure to hide all thorniest and most problematic passages of Italian colonial past, to maintain and perpetuate the myth of the exceptionalism of Italian colonialism. Documents were requisitioned, and other outlets (including movies and documentaries) often censored. This made it very difficult to properly assess and calibrate Italian colonial past – an exercise, which is still fairly absent in the collective conscience. As a result, the artificial distinction between ‘us’ and ‘them’, the differentialist approach applied to citizens and colonized bear an intolerable echo today.

What this analysis intended to show is how juridical arguments constructed the colonial mission; how these constructs entered the collective conscience; and how these were put out for mass consumption through the medium of propaganda illustrations and cartoons. The immediacy of these communication means and their visuality moulded the public per-

ception of the ‘other’, of the relationship between colonizers and colonized and their ‘rightful’ status, as well as the merits of the Italian colonial enterprise. Most importantly, the minimisation and ridiculisation of any different interpretation, of any seeds of resistance or objection normalized the juridical discourse around colonialism, making it the only legitimate and acceptable one. Lawyers contributed to constructing Italian colonialism, while at the same time mantling it with neutrality and objectivity – based on an allegedly scientific description of reality, which was in fact filled with prejudices, denial of others’ traditions and culture, and ideologically driven.

The general resistance to open the Pandora box of Italian colonial past is problematic, not only because it obfuscates what in fact occurred. It is problematic also because the conceptualization (rather the *creation*) of differences and *status* developed then has tacitly permeated our current understanding of subjective categories and is still perpetuated in the way law defines and treats these categories. A clear colonial legacy is detectable for example in the doctrine of ‘just war’, the notion that democracy can and should be exported, in the understanding of indigeneity as minority, in the (mis)use of (internal) territorial integrity as glass ceiling to meaningful participation, and in the colonial premises of the current system of international investment law⁹⁵. The all-to-recent Afghanistan debacle is a strong *memento* to revise how we perceive and define ourselves and the others. Nearer to our geography, the current anti-migration narratives, and policies – at times transposed into actual binding rules – expose how we still think of certain subjects as ‘subaltern’⁹⁶, as a single confused mass of individuals – ‘the migrants’ – with no history, with no context. The juridical space is confined in the paradigm of the Western liberal order, as the only possible system to organize society.

⁹⁵ For a general account of the colonial origins of international law and the perpetuation of colonial dynamics in the current international legal order see *ex multis* Anghie (2006) and (2007), Gathii (2007), Miles (2013) and *supra* nt. 37.

⁹⁶ On the legacy of colonialism in present times, Zocchi (2019), Jedowski (2011), Calchi Novati (2011), Anello (2009), Nuzzo (2004/2005).

Yet, this is the very same system that has produced the atrocities of colonialism. As beautifully put by Calchi Novati

its aim [*of history*] is to ascertain what happened in the past, but also to assess how the past operates in the present. In the perverse overlap of politics and history, politics is competing with history in passing on collective memory⁹⁷.

It is therefore of utmost importance to engage and deal with Italian colonial past; learn how to identify crystallized subjectivities and institutions and the legal regimes constructed on the basis thereof. And dismantle them.

Bibliography

- Aich Mukherjee, Poulami (2015), *Liberation of Goa: Exploring Political Cartoons as a Source of History*, in «Hispanic Horizon», 32, pp. 22-44
- Akande, Olayemi (2002), *A Semiotic Analysis of Political Cartoons: A Case Study of Nigeria*, Doctoral Dissertation, Department of Communication, Graduate College, University of Oklahoma
- Al-Momani, Kawakib, Muhammad A. Badarneh, Fathi Migdadi (2017), *A semiotic analysis of political cartoons in Jordan in light of the Arab Spring*, in «Humor», 30(1), pp. 63-95
- Anello, Giancarlo (2009), *Colonialismo giuridico italiano. Archeologia della subalternità legale nei contesti multiculturali*, in «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», pp. 1-45
- Anghie, Anthony (2006), *The Evolution of International Law: Colonial and Postcolonial Realities*, in «Third World Quarterly», 27(5), pp. 739-753
- Anghie, Anthony (2007), *Imperialism, Sovereignty and the Making of International Law*, Cambridge, Cambridge University Press

⁹⁷ One cannot but think of the recent debate around the ‘foibe’, Gobetti/Greppi (2021).

- Heath, Stephen (ed./trans.) (1977), *Image, Text, Music*, New York, Hill and Wang
- Barthes, Roland (1961), *Le message photographique*, in «Communications», 1, pp. 127-138
- Barthes, Roland (1964), *La Rhétorique de l'image*, in «Communications», 4, pp. 40-51
- Bartolini, Giulio (2012), *The Impact of Fascism on the Italian Doctrine of International Law*, in «Journal of the History of International Law», 14, pp. 237-286
- Bartolini, Giulio (2020), *The Italian Legal Scholarships in the Early Decades of the Twentieth Century*, in Bartolini, Giulio (ed.), *A History of International Law in Italy*, Oxford, Oxford University Press, pp. 127-167
- Belmonte, Carmen (2017), *Staging Colonialism in the 'Other' Italy Art and Ethnography at Palermo's National Exhibition (1891/92)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIX(1), pp. 87-108
- Birocchi, Italo (a cura di) (2018), *Per una rilettura di Mancini. Saggi sul diritto del risorgimento*, Pisa, Edizioni ETS
- Bosco, Giacinto (1935), *L'iniquo processo di Ginevra (Documenti sul conflitto italo-etiope)*, in «Rivista di Studi Politici Internazionali», 2(3/4), pp. 327-454
- Bosco, Giacinto (1937), *L'annessione dell'Etiopia e il Diritto internazionale*, in «Rivista di Studi Politici Internazionali», 4(1/2), pp. 37-50
- Bovio, Giovanni (1887), *Il diritto pubblico e le razze umane*, Napoli, Morano
- Calchi Novati, Gian Paolo (2011), *Alla ricerca di una storia. Il colonialismo italiano e l'Africa*, in «Altreitalie», gennaio-giugno 2011
- Carpanelli, Elena, Tullio Scovazzi (eds.) (2021), *Legal and Political Aspects of Italian Colonialism in Somalia*, Torino, Giappichelli
- Catellani, Enrico Levi (1885), *Le colonie e la conferenza di Berlino*, Torino, Unione Tipografico-Editrice
- Cianferotti, Giulio (1984), *Giuristi e mondo accademico di fronte all'impresa di Tripoli*, Milano, Giuffrè

- De Napoli, Olindo (2013), *The Legitimation of Italian Colonialism in Juridical Thought*, in «The Journal of Modern History», 85(4), pp. 801-832
- De Napoli, Olindo (2016), *Colonialismo e diritto pubblico: il superamento del paradigma manciniano*, in Bascherini, Gianluca, Giovanni Ruocco (a cura di), *Lontano vicino. Metropoli e colonie nella costruzione dello Stato nazionale italiano*, Napoli, Jovene, pp. 65-82
- De Napoli, Olindo (2020), *Colonialism through penal deportation in the Italian political and legal debate: from Unification to the beginning of the colonial enterprise*, in «Quaderni fiorentini», XLIX, pp. 185-220
- De Sousa Santos, Boaventura (2002), *Toward A New Legal Common Sense: Law, Globalization, And Emancipation*, Cambridge, Cambridge University Press
- Del Boca, Angelo (1976-1984), *Gli Italiani in Africa Orientale*, Roma-Bari, Laterza
- Dodds, Klaus (2010), *Popular Geopolitics and Cartoons: Representing Power Relations, Repetition and Resistance*, in «Critical African Studies», 2(4), pp. 113-131
- Gathii, James T. (2007), *Imperialism, Colonialism, and International Law*, in «Buffalo Law Review», 54, pp. 1013-1066
- Gobetti, Eric, Carlo Greppi (2021), *Foibe: la macchina dell’oblio. Strumentalizzazioni politiche del Giorno del Ricordo*, in «Valigia Blu», 4 settembre 2021, <https://www.valigiablu.it/foibe-strumentalizzazioni-politiche-montanari/>
- Greppi, Edoardo (2020), *The Risorgimento and the “Birth” of International Law in Italy*, in Bartolini, Giulio (ed.), *A History of International Law in Italy*, Oxford, Oxford University Press, pp. 79-108
- Hammett, Daniel (2010), *Political Cartoons, Post-Colonialism and Critical African Studies*, in «Critical African Studies», 2(4), pp. 1-26
- Hutchings, Kimberley (2019), *Cosmopolitan Just War and Coloniality*, in Bell, Duncan (ed.), *Empire, Race and Global Justice*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 211-227
- Jedlowski, Paolo (2011), *Memoria Pubblica e colonialismo italiano*, in «Storicamente», 7, pp. 1-3

- Kämmerer, Jörn Axel (2018), *Colonialism*, in «Max Planck Encyclopedia of Public International Law», January 2018, <https://opil.ouplaw.com/view/10.1093/law:epil/9780199231690/law-9780199231690-e690?prd=MPIL>
- Kampourakis, Ioannis (2021), *The Postmodern Legal Ordering of the Economy*, in «Indiana Journal of Global Legal Studies», 28(1), pp. 101-201
- Koskeniemi, Martti (2001), *The Gentle Civilizer*, Cambridge, Cambridge University Press
- Lemke, Jay L. (1997), *Visual and Verbal Resources for Evaluative Meaning in Political Cartoons*, Invited Lecture, Faculty of Linguistics and Applied Linguistics, Vienna, University of Vienna
- Mancini, Pasquale Stanislao (1851), *Della Nazionalità come fondamento del diritto delle genti: Prelezione al corso di diritto internazionale e marittimo pronunciato nella R. Università di Torino dal professore Pasquale Stanislao Mancini nel di 22 gennaio 1851*, Torino, Tipografia Eredi Botta, in Jayme, Erik (ed.) (1994), *Della Nazionalità come fondamento del diritto delle genti di Pasquale Stanislao Mancini*, Torino, Giappichelli
- Manfren, Priscilla (2019), *Icone d'Oltremare nell'Italia fascista: artisti, illustratori e vignettisti alla conquista dell'Africa*, Trieste, Edizioni Università di Trieste
- Martone, Luciano (2008), *Diritto d'Oltremare. Legge e ordine per le colonie del Regno d'Italia*, Milano, Giuffrè
- Miles, Kate (2013), *The Origins of International Investment Law: Empire, Environment, and the Safeguarding of Capital*, Cambridge, Cambridge University Press
- Mura, Eloisa (2020), *The Construction of the International Law Discipline in Italy between the Mancinian and Positive Schools*, in Bartolini, Giulio (ed.), *A History of International Law in Italy*, Oxford, Oxford University Press, pp. 109-126
- Nielson, Carmen J. (2015), *Caricaturing Colonial Space: Indigenized, Feminized Bodies and Anglo-Canadian Identity, 1873-94*, in «The Canadian Historical Review», 4, pp. 473-506
- Nuzzo, Luigi (2004/2005), *Dal colonialismo al postcolonialismo: tempi e avventure del soggetto indigeno*, in «Quaderni Fiorentini», 33/34, pp. 463-508

- Nuzzo, Luigi (2012a), *Origini di una scienza: diritto internazionale e colonialismo nel XIX secolo*, Frankfurt am Main, Klostermann
- Nuzzo, Luigi (2012b), Mancini, Pasquale Stanislao, in *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero. Diritto*, Roma, Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-stanislao-mancini_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Diritto%29/
- Nuzzo, Luigi (2021), *Pluralismo giuridico e ordine coloniale in Santi Romano*, in «Quaderni fiorentini», L, pp. 207-249
- Rochat, Giorgio (1973), *Il colonialismo italiano*, Torino, Loescher
- Romano, Santi (1918), *Corso di diritto coloniale impartito nel R. Istituto di scienze sociali C. Alfieri di Firenze*, Athenaeum, Roma
- Romano, Santi (1937), *La debellatio dell’Etiopia*, in «Rivista giuridica del Medio ed Estremo Oriente e giustizia coloniale», 2, pp. 3-6
- Romano, Sergio (1996), *L’ideologia del colonialismo italiano in Fonti e problemi della politica coloniale italiana*. Atti del convegno(I), Taormina-Messina, 23-29 ottobre 1989, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, pp. 21-30
- Scarpa, Laura (a cura di) (2019), *Le storie NERE del Corriere dei Piccoli. Il colonialismo italiano del primo ‘900 a fumetti*, Roma, ComicOut
- Scovazzi, Tullio (1995), *Pasquale Stanislao Mancini e la teoria del colonialismo*, in «Rivista di Diritto Internazionale», 78(3), pp. 677-706
- Scovazzi, Tullio (1998), *Assab, Massaua, Uccialli, Adua. Gli strumenti giuridici del primo colonialismo italiano*, Torino, Giappichelli
- Scovazzi, Tullio (2020), *The Italian Approach to Colonialism: The First Experiences in Eritrea and Somalia*, in Bartolini, Giulio (ed.) (2020), *A History of International Law in Italy*, Oxford, Oxford University Press, pp. 334-358
- Scully, Richard (2014), *Comic Empires. Cartoons, Caricature, and Imperialism: A Symposium*, in «International Journal of Comic Art», 16(2), pp. 58-64
- Sòrgoni, Barbara (2001), *Etnografia e colonialismo. L’Eritrea e l’Etiopia di Alberto Pollera (1873-1939)*, Torino, Bollati Boringhieri
- Sòrgoni, Barbara (2008), *Pratiche antropologiche nel clima dell’impero*, in

- Bottoni, Riccardo (ed.), *L'impero Fascista: Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Bologna, Il Mulino, pp. 411-423
- Storchi Storti, Claudia (2013) *Mancini, Pasquale Stanislao*, in Birocchi, Italo et al. (dir.), *Dizionario Biografico dei Giuristi Italiani (XII-XX secolo)*, II, Bologna, Il Mulino, pp. 1244-1248
- Trabacchini, Alessio (2020), *Un bambino africano immaginario. La storia di Bilbolbul e la rappresentazione dell'Africa nel Corriere dei Piccoli*, in «il Tascabile», 3 gennaio 2020, <https://www.iltascabile.com/linguaggi/bilbolbul-corriere-piccoli/>
- van der Linden, Mieke (2016), *The Acquisition of Africa (1870-1914). The Nature of International Law*, Boston, Brill
- Zocchi, Benedetta (2019), *Italian Colonialism in the Making of National Consciousness: Representations of African Natives*, in «Storicamente», 15, pp. 1-27

La resistenza delle “Altre” tra genere, cultura e diritto.

Pillole cinematografiche

Paola Parolari

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. Storie di resistenza e di resilienza attraverso lo schermo. – 2.1. Diventare donne? *Moolaadè* e il rifiuto dell’escissione rituale. – 2.2. Matrimoni senza scelta: spunti da *La sposa bambina* e *Difret*. – 2.3. Divorzio e libertà: *Viviane* e l’odissea delle *chained wives*. – 3. Donne che lottano: l’eccezione che conferma la regola? – 4. Donne al crocevia: l’interlegalità come spazio di lotta per l’emancipazione. – 5. Fra tradizione e cambiamento: il ruolo dei diritti umani.

1. Introduzione

L’intento di questo lavoro¹ è riflettere sulla condizione delle donne che vivono in paesi non occidentali² – “le Altre” – mediante gli stimoli offerti da alcuni film³. L’analisi si articola attraversando questioni complesse e controverse che da tempo sono oggetto di dibattito nella letteratura sul rap-

¹ Desidero ringraziare Roberto Cammarata, Tecla Mazzaresse e Susanna Pozzolo per aver letto e commentato questo lavoro. Pur talvolta nel disaccordo su specifiche questioni, le loro osservazioni sono state, immancabilmente, un importante stimolo alla riflessione.

² È opportuno tenere presente tuttavia che, per quanto apparentemente intuitiva, la contrapposizione tra “Occidente” e “Oriente” – intesi entrambi come aree geopolitiche e non meramente geografiche – è problematica e presenta contorni inevitabilmente arbitrari. La “cultura occidentale” (comunque la si voglia intendere) non è infatti meno complessa, eterogenea e contraddittoria delle culture che si è soliti contrapporre.

³ L’analisi che si intende offrire in questa sede è un esperimento di eclettismo: seppure infatti tragga spunto da alcune suggestioni di filoni di studi ormai affermati – soprattutto quelli su diritto e cinema, su cinema e diritti umani e su cinema e genere (in particolare, gli studi postcoloniali su cinema e genere) – rimane per molti aspetti eccentrica rispetto a ciascuno di essi. Per una «breve reseña histórica del movimiento Derecho y Cine» si veda, ad esempio, Casanovas Esquivel (2019), pp. 227 ss. Su cinema e diritti umani si veda, ad esempio, Rivaya (2013). Sulla genesi ed evoluzione degli studi su genere e cinema si rinvia invece all’introduzione di Hole/Jelača/Kaplan/Petro (2017). Quanto agli studi postcoloniali su cinema e genere si veda, infine, Ponzanesi (2017).

porto tra femminismi e multiculturalismi⁴; questioni quali, ad esempio, quella delle alterazioni rituali dei genitali femminili, efficacemente trattata nel film *Moolaadé* di Ousmane Sembene (2004); quella dei matrimoni forzati, in particolare dei *child marriages* e dei c.d. *marriages by capture*⁵, al centro, rispettivamente, de *La sposa bambina* di Khadija Al Salami (2014) e di *Difret* di Zeresenay Berhane Mehari (2014); o quella dell'asimmetria di poteri e di diritti tra uomini e donne nell'accesso al divorzio religioso e della difficile condizione delle c.d. *chained wives*, magistralmente rappresentata dal film *Viviane* di Ronit e Shlomi Elkabetz (2014) (§ 2).

Per quanto siano eterogenei sotto il profilo delle storie che raccontano, delle questioni che affrontano e dei contesti a cui si riferiscono⁶, i film qui richiamati hanno due importanti elementi in comune: in primo luogo, parlano tutti di donne che agiscono all'interno di universi giuridici complessi, al crocevia tra norme di diversa natura e origine; in secondo luogo, offrono esempi di “straordinarie donne comuni” impegnate, ognuna a suo modo, nella lotta per l'emancipazione (di se stesse e/o di altre donne) da contesti discriminatori e pratiche vulnerabilizzanti. Per questo, concentrandosi sulle azioni di resistenza e di resilienza delle protagoniste, si intende innanzitutto problematizzare la retorica che assegna alle “Altre” il ruolo di vittime passive di pratiche patriarcali ed oppressive o, a seconda dei casi, quello di complici colpevoli nella loro perpetuazione (§ 3). Attraverso gli spunti offerti da questi film, si vuole inoltre evidenziare come la tensione tra una pluralità di norme giuridiche di diversa natura e origine – statale, religiosa o consuetudinaria – possa creare spazi di lotta per l'emancipazione (§ 4). Si prova, infine, a riflettere criticamente sul possibile ruolo delle norme (inter)nazionali in materia di diritti umani nel supportare o

⁴ Il plurale è d'obbligo per rendere conto dell'estrema eterogeneità delle correnti riconducibili sia al femminismo che al multiculturalismo.

⁵ L'espressione è traducibile con “matrimonio per ratto” e indica la pratica di rapire una donna e consumare un rapporto sessuale con lei per poi reclamarla in sposa.

⁶ Si aggiunga che non si è compiuta in questa sede la scelta di concentrare l'attenzione soltanto su film girati da registe donne, sebbene il ruolo delle donne registe sia un ambito importante della riflessione su cinema e genere. Si veda, ad esempio, la sezione dedicata a questo tema in Hole/Jelača/Kaplan/Petro (2017).

innescare spirali di mutamento culturale, sociale e, talvolta, anche giuridico (§ 5).

È importante chiarire fin da subito che tutta la riflessione che segue presuppone una nozione ampia di diritto, svincolata non solo dalla sovranità statale ma anche, più in generale, dal concetto kelseniano di ordinamento giuridico⁷. Penso, in particolare, alla nozione proposta e presupposta da Boaventura de Sousa Santos nella sua analisi dell’interlegalità (concetto sul quale fanno perno i §§ 4 e 5 di questo lavoro). Santos intende infatti il diritto come

un corpo di procedure regolarizzate e di standard normativi che, in un dato gruppo, è considerato azionabile in sede giudiziale – ovvero suscettibile di essere fatto rispettare da un’ autorità giudiziaria – e che contribuisce alla creazione e alla prevenzione dei conflitti, così come alla loro risoluzione attraverso un discorso argomentativo associato alla minaccia della forza⁸.

In questa prospettiva, norme di natura consuetudinaria (come, ad esempio, le norme tribali di alcune comunità africane o mediorientali) e norme di origine religiosa (come, ad esempio, la *sharia*) sono considerate giuridiche in senso pieno, al pari di quelle statali o internazionali⁹.

⁷ Sulla crisi di questo concetto rinvio a Parolari (2020), pp. 74-85.

⁸ Santos (2002), p. 86, traduzione mia. Questo il testo originale: «I conceive law as a body of regularized procedures and normative standards that is considered justiciable – ie, susceptible of being enforced by a judicial authority – in a given group and contributes to the creation and prevention of disputes, as well as to their settlement through an argumentative discourse coupled with the threat of force». Come avverte Cammarata (2015), p. 27, proprio per questa sua ampiezza la nozione di diritto dalla quale muove Santos potrebbe forse esporsi all’accusa di «pangiuridicismo» e alla critica di non scongiurare il rischio di possibili «false comparazioni». Nondimeno, a me pare che, individuando nella *justiciability*, intesa come possibilità dell’intervento di un’ autorità giudiziaria, l’elemento centrale della nozione di diritto, Santos colga un elemento a) effettivamente comune alle diverse forme di diritto rilevanti in relazione alla globalizzazione giuridica e, allo stesso tempo, b) utile a distinguere in modo sufficientemente efficace il diritto da altri ordini normativi presenti nella società.

⁹ Ho ritenuto necessario esplicitare questo presupposto dell’analisi dal momento che – ne sono consapevole (Parolari, 2016, pp. 220-231) – la questione della definizione della nozione di diritto (ovvero, la questione di dove tracciare la linea di demarcazione tra ciò che è diritto e ciò che non lo è, tra norme giuridiche e norme sociali o morali) rimane

È opportuno precisare, inoltre, che dei film richiamati non si intende proporre una critica cinematografica, quanto piuttosto sfruttare la capacità evocativa per restituire, plasticamente, un'immagine "viva" della complessità delle esperienze di resistenza e di resilienza delle "Altre" e del ruolo che il diritto può svolgere in queste esperienze. La scelta di affrontare temi così complessi e controversi attraverso pillole cinematografiche si radica infatti nella convinzione che «con l'arte si può esprimere il turbamento di una società che neppure l'analisi sociologica o politologica più documentata possono riuscire a descrivere»¹⁰. Offrendo un contesto al diritto¹¹, infatti, il cinema consente di cogliere quelle implicazioni culturali, religiose e sociali dei conflitti giuridici che non sempre un'analisi teorica astratta può cogliere e considerare adeguatamente.

2. *Storie di resistenza e di resilienza attraverso lo schermo*

A partire dal celebre articolo del 1997 di Susan Okin¹², la domanda se il rispetto delle tradizioni culturali non occidentali sia «un male per le donne», ha animato un acceso dibattito, suscitando controversie che ancora non accennano a trovare una composizione. Molti degli argomenti addotti dai critici del multiculturalismo hanno infatti a che vedere con tradizioni e pratiche lesive dei diritti delle donne e delle bambine: tra queste, come si è anticipato, le alterazioni rituali dei genitali femminili (§ 2.1), le violazioni della libertà di scegliere se, quando e con chi sposarsi (§ 2.2) e la difficoltà ad ottenere il rispetto della propria volontà di divorziare (§ 2.3).

estremamente controversa: alla posizione che io assumo se ne possono infatti contrapporre altre differenti, se non addirittura diametralmente opposte. Ringrazio Tecla Mazzarese per l'utile confronto che, pur nel dissenso, abbiamo avuto su questo punto.

¹⁰ Roselli (2020), p. 28. Sul dibattito in merito alla questione se il cinema possa essere considerato un'arte – la settima arte – si rinvia a Casanovas Esquivel (2019), pp. 188-195.

¹¹ Hermann (1988), p. 326.

¹² Okin (1997a).

2.1. *Diventare donne? Moolaadè e il rifiuto dell'escissione rituale*

Quella delle alterazioni rituali dei genitali femminili è senza dubbio una delle questioni che ha ricevuto maggiore attenzione a livello internazionale, non solo nei dibattiti filosofici ma anche da parte di ong e istituzioni¹³.

Sotto il profilo antropologico, si tratta di un classico rito di passaggio – più precisamente, un rito di iniziazione – che si inserisce in una complessa rete di significati e di costumi legati al matrimonio¹⁴. Da un lato, “trasforma” le bambine in donne, legittimandone l'identità di genere, e ne segna l'appartenenza comunitaria. Dall'altro, rappresenta uno strumento potente di controllo della sessualità femminile, concepito per garantire la verginità delle ragazze prima del matrimonio e, più in generale, la castità delle donne¹⁵. Al netto del loro significato simbolico – che comunque non va sottovalutato, sia perché spiega le difficoltà nello sradicare la pratica sia perché è strumentale a mantenere le donne in una posizione di subordinazione e di oppressione – le forme più gravi di alterazione rituale dei genitali femminili (dall'escissione all'infibulazione) sono considerate dalla comunità internazionale vere e proprie forme di mutilazione: comporta-

¹³Tra le convenzioni internazionali che si occupano di questo tema, basti qui ricordare il *Protocollo alla Carta Africana sui diritti dell'uomo e dei popoli sui diritti delle donne in Africa (Protocollo di Maputo, 2003, art. 5, lett. b)* e la *Convenzione del Consiglio d'Europa sulla prevenzione e la lotta alla violenza contro le donne e la violenza domestica (Convenzione di Istanbul, 2011, art. 38)*. Inoltre, diverse agenzie e organizzazioni non governative internazionali – tra cui l'OMS, l'Unicef, UN Women, Amnesty international – hanno lanciato campagne di sensibilizzazione e di contrasto al fenomeno. Per una ricostruzione del percorso compiuto da ong e istituzioni internazionali si veda Scoppa (2006). Si ricordi, inoltre, che nel 2006 in Italia è stato introdotto l'art. 583-bis c.p., che punisce le alterazioni rituali dei genitali femminili come specifica ipotesi aggravata di lesioni personali. Sul punto si veda Mancini (2017).

¹⁴Per alcune sintetiche notazioni sul significato antropologico delle alterazioni rituali dei genitali femminili si rinvia a Pasquinelli (2006). Per maggiori approfondimenti si vedano, inoltre, Fusaschi (2003) e Bellucci (2012).

¹⁵A proposito dell'appartenenza comunitaria, Pasquinelli (2006), p. 30 parla di «segni lasciati dall'ordine culturale sui corpi, “ferite simboliche”, attraverso cui ogni gruppo sociale scrive il proprio nome sui corpi imprimendovi un marchio che li trasforma così in portatori della propria cultura».

no, infatti, lesioni severe e permanenti dell'integrità fisica delle bambine e delle donne¹⁶.

Il film *Moolaadé* è un ottimo strumento per riflettere su questo tema¹⁷. In un villaggio del Burkina Faso è in corso il rito della «purificazione» (*salindé*), durante il quale alcune bambine saranno sottoposte alla pratica dell'escissione¹⁸: si tratta di un passaggio essenziale della loro vita, necessario se vogliono trovare marito (come si afferma nel corso del film, infatti, «nessun uomo ha mai sposato una *bilakoro*», ovvero una donna “non purificata”). Sei bambine sfuggono però alle *salindana* (le donne incaricate di perpetuare la tradizione della “purificazione”): due di loro verranno ritrovate morte pochi giorni dopo in fondo ad un pozzo, mentre le altre quattro riescono a rifugiarsi da Collé Ardo: l'unica donna del villaggio ad essersi rifiutata, qualche anno prima, di far “tagliare”¹⁹ la figlia Amsatou²⁰. «Non vogliamo essere tegliate!», gridano le bambine, e Collé decide di accoglierle e di concedere loro protezione secondo la tradizione del *moolaadé*. Tende quindi una corda colorata sulla soglia del cortile della sua abitazione, dove vive con le altre due mogli di suo marito²¹: da quel

¹⁶ La denominazione *female genital mutilation* è, non a caso, la più diffusa a livello internazionale, specialmente nell'ambito delle organizzazioni che si impegnano per combattere la pratica. Sono talvolta utilizzate, tuttavia, anche altre denominazioni, considerate più neutre; tra queste, in particolare, *female genital cutting*.

¹⁷ Film diretto dal regista senegalese Ousmane Sembene. Produzione: Senegal, Francia, 2004. Durata: 117'. Genere: Drammatico. Vincitore del premio *Un certain regard* al Festival di Cannes 2004. In Italia è stato diffuso da Feltrinelli in lingua originale con sottotitoli in italiano, ed è venduto insieme a Colombo/Scoppa (2006).

¹⁸ Nel film non si chiarisce se l'escissione riguardi solo il clitoride o invece anche le piccole (e grandi) labbra.

¹⁹ È questo il termine spesso utilizzato nel film per riferirsi all'escissione.

²⁰ Interessante, a questo proposito, è la piccola storia nella storia che riguarda il matrimonio combinato tra Amsatou e il figlio del capo del villaggio, di ritorno dalla Francia. Il capo del villaggio rompe infatti l'accordo quando diviene di dominio pubblico che Amsatou è una *bilakoro* e solo alla fine suo figlio troverà il coraggio di ribellarsi a questa decisione.

²¹ Anche il tema della poligamia – altro tema estremamente controverso nel confronto tra femminismi e multiculturalismi – è ricorrente nei film discussi in questa sede, sebbene non sia vissuto in tutti i casi in modo analogo dalle protagoniste. Lascio tuttavia ad altra occasione una riflessione in proposito.

momento fino alla fine del *moolaadé* le bambine non potranno uscire e le *salindana* non potranno entrare.

La decisione di Collé getta il villaggio nello scompiglio: le *salindana*, preoccupate della minaccia al proprio potere, si rivolgono al capo del villaggio e agli anziani chiedendo loro di risolvere la situazione. Ma lo spirito del *moolaadé* è vendicativo e non deve essere provocato: solo Collé può porre fine a tutto pronunciando la parola (mai menzionata nel film) che interrompe la protezione. Gli uomini cercano quindi di fare pressione sul marito di Collé, un uomo di indole mite e tollerante, perché eserciti la propria autorità e la costringa a pronunciare quella parola, con la frusta se necessario. Tuttavia, non solo le frustate infertele nella piazza del villaggio non piegano Collé, ma la sua resistenza scuote altre donne, imprimendo una svolta all’intera vicenda.

Il *moolaadé*, nel frattempo, è stato interrotto: mentre Collé veniva frustata, infatti, la madre di una delle bambine da lei protette riesce a portare la propria figlia dalle *salindana*. La bambina, però, muore per le ferite infertele durante l’escissione e anche questa tragedia, unita a quella delle altre due bambine trovate morte nel pozzo, contribuisce ad unire le donne del villaggio – dapprima divise – contro la pratica dell’escissione: «Nessuna bambina sarà mai più mutilata!», gridano all’indirizzo degli uomini schierati dall’altra parte della piazza, mentre costringono le *salindana* a gettare i coltelli. Nel mezzo, a dividere anche simbolicamente le donne dagli uomini, arde il rogo delle radio che questi ultimi hanno sequestrato in tutto il villaggio, per sottrarre le “loro” donne ai condizionamenti esterni che le avrebbero, a loro avviso, istigate a rivoltarsi contro la tradizione.

2.2. *Matrimoni senza scelta: spunti da La sposa bambina e Difret*

Anche il tema dei matrimoni forzati sta divenendo oggetto di crescente attenzione non solo a livello internazionale ma anche nella legislazione di diversi stati²². Tra gli aspetti più delicati e controversi c’è indubbiamente la difficoltà di distinguerli dai “semplici” matrimoni combinati. La prati-

²² I matrimoni forzati sono vietati, ad esempio, dalla già citata *Convenzione di Istanbul*, all’art. 37, e sono oggetto di sanzioni penali in un numero crescente di paesi europei. Sul punto si veda Bello (2016).

ca dei matrimoni combinati è infatti diffusa in molte culture – non a caso è un tema che ritorna, in primo piano o sullo sfondo, in diversi film²³ – e, apparentemente, l'intervento della famiglia nella decisione in merito a chi una donna (o un uomo²⁴) debba sposare potrebbe non essere problematico, qualora tutto avvenisse con il consenso degli sposi. Tuttavia, è difficile stabilire quando tale consenso ci sia e, soprattutto, quando si possa considerare davvero libero. Più in generale, si potrebbe obiettare che attribuire eccessiva centralità al consenso è in realtà problematico, perché prescinde da un'attenta considerazione delle condizioni e del contesto nel quale le persone decidono e agiscono²⁵. Per queste ragioni, non è azzardato dire che la linea di demarcazione tra matrimoni combinati e matrimoni forzati si rivela, in ultima analisi, a dir poco sfumata e labile.

Il film *La promessa sposa* di Rama Burshtein (2012) mostra benissimo, ad esempio, come la volontà di compiacere la propria famiglia possa arrivare addirittura a modificare la percezione che una ragazza ha dei propri desideri. Ambientato a Tel Aviv in epoca contemporanea, il film racconta l'evoluzione della volontà di Shira, figlia minore di una famiglia ebrea ortodossa, di sposare il cognato Yochay dopo che sua moglie – cioè la sorella maggiore di Shira stessa – è morta di parto. La madre di Shira è infatti

²³ Oltre ai film richiamati in questo paragrafo – ambientati, rispettivamente in Israele, Yemen e Etiopia – si pensi, ad esempio, che l'intera trama del film *Monsoon Wedding. Matrimonio indiano* di Mira Nair (2005, Leone d'oro alla 58ª edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia) – ambientato in India – ruota intorno ad un matrimonio combinato. Ma, cambiando continente e spostandosi in America centrale (precisamente in una comunità indigena del Guatemala), anche le peripezie a cui va incontro la protagonista del film *Vulcano – Ixcanul* di Jayro Bustamante (2015, Orso d'Argento al 65° festival di Berlino) traggono origine dal tentativo di sottrarsi al matrimonio combinato per lei dalla sua famiglia. Nello stesso *Moolaadé* inoltre, come si è ricordato (v. *supra*, nt. 19) la figlia di Collé è promessa in sposa al figlio del capo del villaggio.

²⁴ Spesso infatti anche gli uomini subiscono questa pratica, come il figlio del capo villaggio in *Moolaadé*, o come il padre di Nojood ne *La sposa bambina*, al quale il padre ha imposto la seconda moglie.

²⁵ Questa è ad esempio la critica espressa, in prospettiva femminista, da Facchi/Giolo (2020) nei confronti del neoliberalismo. Più specificamente sull'autonomia delle donne in relazione al tema del multiculturalismo si veda Facchi (2018).

preoccupata che, se il genero si risposasse con un'altra donna, lei potrebbe perdere il nipote; fa quindi pressioni perché sia la figlia minore a prendere il posto della sorella. La ragazza, appena diciottenne, vive inizialmente con profondo disagio l'idea di sposare il cognato, di diversi anni più vecchio. Alla fine, tuttavia, si rassegna: «C'è un compito da svolgere e vorrei che tutti fossero soddisfatti», dice al rabbino che dovrà esprimersi sul suo matrimonio con Yochay. Apparentemente, i sentimenti di Shira hanno un peso per la comunità: il rabbino, infatti, si rifiuta in un primo momento di avallare il matrimonio perché le motivazioni di Shira – compiacere la famiglia – non sembrano quelle giuste. Ma proprio qui inizia il percorso psicologico che porta la protagonista a rimettere in discussione i suoi stessi desideri, fino a quando il matrimonio, in effetti, sarà celebrato.

Accertare l'esistenza di un consenso libero può essere quindi molto difficile. Non c'è dubbio, però, che si possa parlare di matrimoni forzati in almeno due casi: quando la sposa è così giovane da non poter dare un valido consenso rispetto alle scelte dei genitori (sebbene ci si dovrebbe forse chiedere: valido in relazione a quale sistema di norme?) e quando per indurre la donna al matrimonio si ricorre alla violenza. Sfortunatamente, in molti casi le due condizioni si sommano.

Per riflettere sul tema dei matrimoni forzati si rivelano di grande interesse due film, entrambi tratti da vicende realmente accadute: *La sposa bambina*²⁶ e *Difret*²⁷.

Il primo racconta la storia di Nojood Ali, una bambina yemenita di soli dieci anni che è riuscita ad ottenere il divorzio dopo essere stata concessa in sposa dal padre ad un uomo di trent'anni. Nojood, nasce e vive i primi anni della propria infanzia in un villaggio sulle montagne dello Yemen. Dopo che la sorella maggiore viene violentata, il padre si sente

²⁶ Film diretto dalla regista yemenita Khadija Al Salami. Produzione: Yemen, 2014. Durata: 95'. Si veda anche il libro scritto a quattro mani da Nojood con la giornalista francese Delphine Minoui: *Ali/Minoui* (2009).

²⁷ Film diretto dal regista etiope Zeresenay Berhane Mehari. Produzione: Etiopia, USA, 2014. Durata: 95'. Nel 2014 ha vinto il premio del pubblico al Sundance Film Festival, al Festival internazionale del cinema di Berlino sezione *Panorama*, al Festival del Cinema di Amsterdam e al Montreal World Film Festival.

costretto dal disonore a vendere tutto quello che ha e a lasciare il villaggio per trasferirsi a San'a' con la famiglia (le due mogli e i rispettivi figli). Ma in città la vita è costosa, il lavoro è difficile da trovare e la famiglia si ritrova in gravi ristrettezze economiche, al punto che i bambini e le donne sono costretti a mendicare. Il padre decide quindi di concedere Nojood in sposa ad un uomo di un altro villaggio, pensando in questo modo di poter raggiungere un duplice obiettivo: evitare il ripetersi di quanto avvenuto alla figlia maggiore e alleviare le difficoltà economiche della propria famiglia (ricevendo il dono di nozze²⁸ di Nojood e non dovendola più mantenere).

Nojood è ancora una bambina: mentre le donne della sua famiglia celebrano i festeggiamenti per il suo matrimonio insieme alle vicine di casa, prima che lei parta con il marito²⁹, esce di nascosto per giocare con le amiche, vende l'anello nuziale e con il ricavato compra una bambola, che stringe ancora al petto durante la prima notte di nozze. Ciò nonostante, e a dispetto di quanto chiestogli dal suocero, suo marito non attende che lei raggiunga la pubertà per consumare il matrimonio: di notte, la costringe a rapporti sessuali vincendo con le botte la sua resistenza disperata e, durante il giorno, la manda a lavorare nei campi o la lascia a fare da serva all'anziana madre. Nojood però non si rassegna, piange, lotta, si ribella, minaccia di buttarsi dalla rupe del villaggio, sbatte ripetutamente la testa contro una parete fino a perdere i sensi... finché un giorno il marito, esasperato, decide di riportarla dalla sua famiglia a San'a', affinché suo padre la faccia ragionare. Nojood spera di trovare aiuto nei genitori ma le sue speranze restano deluse: è sposata, ora, e deve onorare le proprie responsabilità di moglie. Così scappa e riesce a raggiungere un tribunale statale, dove avvicina un giovane giudice per chiedere il divorzio.

²⁸ Il riferimento è al *mahr*. Si noti tuttavia che in base al diritto islamico classico il *mahr* è proprietà della sposa, non della sua famiglia.

²⁹ Il matrimonio – che per il diritto islamico è un contratto – era stato concluso giorni prima tra il padre (che è “guardiano” – *wali* – delle figlie) e il marito alla presenza di un imam e due testimoni.

Sconcertato e incredulo, il giudice – la cui figlia ha solo tre anni in più di Nojood – la porta a casa con sé per il fine settimana in attesa del processo, anche se in realtà non sa bene che fare: la legge dello Yemen, infatti, non fissa un’età minima per il matrimonio. Il lunedì mattina, Nojood conduce la polizia a casa della sua famiglia, dove suo padre e suo marito vengono tratti in arresto. A questo punto, nell’aula del tribunale, si incontrano e si scontrano tre universi giuridici: ordinamento statale, norme consuetudinarie tribali e *sharia*. In particolare, da un lato, la forza della tradizione irrompe nell’aula con un manipolo di uomini armati guidati dallo sceicco del villaggio del marito di Nojood; dall’altro, un giudice statale quasi impotente cerca di esercitare più che altro una qualche forma di persuasione, e solo appellandosi alla *sharia* riesce, infine, a persuadere lo sceicco ad ordinare al marito di Nojood di concederle il divorzio.

Sebbene in relazione ad una situazione molto diversa, un altro film utile a riflettere sul tema dei matrimoni forzati è *Difret*, che ripercorre le vicende (processuali e non solo) di una ragazza etiope accusata di omicidio per aver ucciso il proprio aspirante marito nel corso di un rituale di matrimonio per ratto (*marriage by capture*). Hirut Assefa, 14 anni, vive con la famiglia in un villaggio a tre ore da Addis Abeba. Va a scuola ed è felice di farlo; ma proprio nel giorno in cui il maestro le comunica che sarà ammessa alla classe superiore, mentre corre a casa euforica con i suoi quaderni, viene circondata da sette uomini armati a cavallo che la rapiscono e la segregano in una capanna. Durante la notte, uno di questi uomini la costringe ad un rapporto sessuale: è Tadele, colui che vuole sposarla e che, dopo averla chiesta in moglie senza esito al padre, ha deciso di seguire l’antica tradizione del matrimonio per ratto, profondamente radicata nel suo villaggio e diffusa in molte parti dell’Etiopia. L’indomani mattina, approfittando di un momento di distrazione dei suoi rapitori, Hirut riesce a prendere un fucile e a scappare. Gli uomini la inseguono e lei, di nuovo braccata, punta il fucile contro Tadele, lo avverte inutilmente di fermarsi e infine gli spara, uccidendolo. Mentre i suoi complici tentano di vendicarlo, arrivano due guardie che salvano Hirut dal linciaggio

e la consegnano alla polizia. Ma il suo destino sembra segnato: ha ucciso un uomo e dovrà pagare per questo.

Mentre Hirut è trattenuta in arresto nella prigione locale, la notizia di questi fatti giunge a conoscenza di Meaza Ashenafi, una giovane avvocatessa che tramite l'associazione Andenet offre assistenza legale gratuita alle donne che non se la possono permettere³⁰. Meaza intende far assolvere Hirut dimostrando che ha agito per legittima difesa: ne chiede e ottiene l'affidamento (non senza difficoltà) e la porta con sé ad Addis Abeba, ma il percorso si prospetta difficile. Di nuovo, due universi giuridici, due giustizie, entrano in contatto e si condizionano reciprocamente. Da un lato, c'è il consiglio degli anziani del villaggio, che bandisce per sempre Hirut dal villaggio e condanna suo padre a pagare al padre di Tadele una somma di denaro in compensazione del sangue versato. Dall'altro lato c'è lo stato etiopico, che non solo deve giudicare le azioni di Hirut sotto il profilo penale, ma è anche chiamato da Meaza Ashenafi a revocare la decisione tribale che ha bandito Hirut dal villaggio. Alla fine, la battaglia giudiziaria viene vinta sul fronte penale: il tribunale statale riconosce che Hirut ha agito per legittima difesa e la assolve. Ma è una vittoria soltanto parziale perché, in ogni caso, lei non può tornare a casa, dove la famiglia e gli amici di Tadele ancora l'aspettano per ucciderla. E a Meaza che, all'uscita del tribunale, le chiede «Perché piangi? Abbiamo vinto», Hirut risponde «Non sento di aver vinto nulla. Non posso nemmeno proteggere mia sorella [minore]. Le faranno la stessa cosa che hanno fatto a me. Non vede? Non posso salvarla».

2.3. *Divorzio e libertà: Viviane e l'odissea delle chained wives*

La volontà della donna può essere sottoposta a coercizione non solo costringendola a sposarsi ma anche impedendole di porre fine ad un matrimonio non (più) voluto. Particolarmente problematiche, a questo propo-

³⁰ Tra il 1995 e il 2002, Andenet ha aiutato circa trentamila donne e bambine. Nel 2003 Meaza Ashenafi è stata insignita del *The Hunger Projects Prize*, considerato una sorta di Premio Nobel africano.

sito, sono le leggi religiose islamiche³¹ ed ebraiche³² in materia di divorzio, per il loro carattere discriminatorio nei confronti delle donne – nel cristianesimo il divorzio semplicemente non è ammesso in alcun caso. In particolare, l’asimmetria di poteri e di diritti tra donne e uomini è tale che un marito può, negando il proprio consenso al divorzio, impedire alla moglie di andare avanti con la propria vita (ed eventualmente risposarsi) in conformità alle regole della propria comunità religiosa, intrappolandola così nel loro matrimonio e incatenandola a sé contro la sua volontà.

La questione delle c.d. *chained wives* è estremamente delicata e non può essere liquidata semplicemente rinviando alle norme statali in materia di divorzio: non sempre, infatti, è prevista la possibilità di un matrimonio civile distinto da quello religioso (è questo il caso ad esempio, come si dirà a breve, di Israele); o, quando pure questa possibilità è prevista, alcune coppie si sposano comunque solo religiosamente (come spesso accade, ad esempio, per le persone immigrate in un paese occidentale)³³. D’altra parte, in tutti i casi in cui i tribunali statali non hanno giurisdizione sul matrimonio religioso, il divorzio civile non sarebbe comunque sufficiente a fare delle *chained wives* delle donne libere agli occhi della loro comunità³⁴. I tribunali religiosi rappresentano quindi, per queste donne, l’unica possibilità di affrancarsi da un matrimonio che le opprime³⁵. Ma, anche così, non sempre è facile per loro ottenere quello che vogliono: all’interno di questi tribunali, infatti, possono andare incontro a forme

³¹ Su matrimonio e divorzio nel diritto islamico si rinvia a Aluffi Beck-Peccoz (2006).

³² Su matrimonio e divorzio nel diritto ebraico si rinvia a Rabello (2006).

³³ In letteratura si parla, in questo caso, di *religious-only marriages*.

³⁴ In letteratura si parla, a questo proposito, di *limping marriages* (matrimoni “zoppi-canti”), espressione presa in prestito dalla dottrina di diritto internazionale privato per indicare matrimoni che sono dissolti secondo un ordinamento giuridico ma ancora validi secondo un altro.

³⁵ Il problema è sempre più rilevante anche nei paesi occidentali di immigrazione, dove da tempo si discute del ruolo dei tribunali rabbinici e delle c.d. corti islamiche in relazione al divorzio religioso. Con riferimento, in particolare, alla questione degli *sharia councils* nel contesto inglese, rinvio a Parolari (2020).

ambigue di mediazione e a pratiche dilatorie volte a ritardare il più possibile il divorzio nel tentativo di convincerle a riconciliarsi col marito.

In particolare, delle difficoltà con le quali si confrontano le donne musulmane che vogliono ottenere il divorzio religioso in assenza del consenso del marito – tanto in paesi in cui i musulmani sono una minoranza quanto nei paesi a maggioranza islamica – ci si può fare un'idea attraverso documentari come *Divorce Sharia Style*³⁶ (relativo all'attività dell'*Islamic Sharia Council* in Inghilterra) o, rispettivamente, *Divorce Iranian Style*³⁷. Rispetto invece agli ostacoli con i quali possono scontrarsi le *aguna* (termine ebraico per le *chained wives*) nei tribunali rabbinici, è di straordinaria efficacia il film *Viviane*³⁸.

Ambientato nello stato di Israele in epoca contemporanea, *Viviane* è quello tra i film fin qui richiamati che, per eccellenza, rientra nella categoria del *courtroom drama*: l'intera vicenda si svolge infatti all'interno dell'aula (e della sala di attesa) di un tribunale rabbinico, nel corso della causa avviata da Viviane Amsalem per divorziare dal marito Elisha. Viviane si è sposata con Elisha quando aveva soltanto quindici anni (un matrimonio combinato secondo la tradizione, pare di capire) e la loro vita insieme è stata sin da subito difficile, fonte di infelicità per entrambi. Dopo 30 anni, decide finalmente di andarsene: si trasferisce a vivere con il fratello e la cognata e chiede il divorzio a Elisha, che però per ben tre anni si rifiuta di concederglielo. Si rivolge allora al tribunale rabbinico, sperando così di poter ottenere presto il divorzio, ma inizia invece una causa interminabile, a tratti surreale, che durerà cinque anni, udienza dopo udienza, rinvio dopo rinvio, a causa dell'ostruzionismo del marito e dell'atteggiamento ambiguo dei rabbini che compongono il tribunale.

³⁶ Film diretto da Masood Khan. Produzione: Regno Unito, 2008. Durata: 48'. Genere: documentario. Disponibile anche all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=_Nos1V9Rf1U.

³⁷ Film diretto da Kim Longinotto e Ziba Mir-Hosseini. Produzione: Iran, Regno Unito, 1998. Durata: 80'. Genere: documentario. Disponibile anche all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=yYaRb070r8E>.

³⁸ Film diretto da Ronit Elkabetz, Shlomi Elkabetz. Produzione: Israele, Francia, Germania, 2014. Durata: 111'. Genere: Drammatico.

Per comprendere il contesto in cui si colloca la vicenda, è necessario ricordare che, in Israele, matrimonio e divorzio non sono disciplinati dal diritto statale e si applicano alle diverse comunità le loro particolari norme religiose³⁹. I tribunali rabbinici hanno inoltre competenza esclusiva per le comunità ebraiche in relazione alla regolarità del divorzio e alle azioni per richiederlo⁴⁰: il tribunale al quale Viviane si rivolge è quindi la sola autorità che possa aiutarla. Ora, sebbene i tribunali rabbinici non possano sostituirsi ai coniugi nello sciogliere il matrimonio ma solo accertare l'esistenza di una causa di divorzio, possono tuttavia decretare la sussistenza di un obbligo, in capo al marito, di concedere il divorzio o, in capo alla moglie, di accettarlo. In ipotesi estremamente gravi, inoltre, possono addirittura costringere il marito a concedere il divorzio; tuttavia, questi tribunali tendono ad agire con estrema cautela nel ricorrere a forme di coercizione della volontà del marito che rischiano di rendere il divorzio invalido⁴¹.

Ecco così spiegata l'estenuante odissea che Viviane deve affrontare in un processo nel quale tutta l'attenzione del tribunale sembra essere concentrata sul rispetto della volontà del marito; un marito che non solo rifiuta ostinatamente di concedere il divorzio ma che, in più occasioni, nemmeno si presenta alle udienze, provocando continui rinvii e infiniti ritardi. L'unica attenzione rivolta alla moglie è quella finalizzata ad accertare: a) la moralità della sua condotta negli anni in cui ha vissuto lontano dal marito (con chi ha vissuto, chi l'ha mantenuta, se ha continuato a prendersi cura dei figli, se ha commesso adulterio); e b) se sussista una causa di divorzio tra quelle previste dal diritto ebraico (se il marito era

³⁹ Lo stato di Israele ha infatti conservato, con alcuni adattamenti, il sistema dei *milket* istituito in Palestina dall'Impero Ottomano e mantenuto a suo tempo dalla Gran Bretagna negli anni del Mandato internazionale in Palestina (1918-1948). Sul sistema degli statuti personali e sul ruolo delle corti religiose in Israele si vedano, ad esempio, Hacker (2012), Saporito (2018), Dazzetti (2020).

⁴⁰ Sono invece di competenza concorrente con le corti statali le questioni connesse al divorzio, in particolare quelle economiche.

⁴¹ Sulla validità del divorzio dato dal marito per costrizione e sulle modalità in cui questa costrizione può essere imposta si veda Rabello (2006), pp. 66-67.

violento con lei, se ha mancato di provvedere ai suoi bisogni, se le è stato infedele, se ha difetti fisici che le provocano disgusto, se l'ha minacciata e la sua vita è in pericolo...). Ad accertare questo servono le testimonianze raccolte e l'audizione dei coniugi; sebbene vada sottolineato che si cominciano a sentire i testimoni solo a partire da due anni dopo l'inizio del processo, e comunque non prima di aver indotto Viviane, per ben due volte, a tornare a vivere con il marito per cercare di salvare l'«armonia domestica».

Elisha, in ogni caso, continua ostinatamente a rifiutarsi di concedere il divorzio, anche quando, dopo anni di causa, il tribunale rabbinico decreta finalmente che ha l'obbligo di farlo; e, anche di fronte a questo suo ennesimo rifiuto, i rabbini non si decidono a costringerlo ma si limitano, invece, a rimandare tutti a casa: «Tornate con una soluzione o non tornate affatto!»⁴². Solo quando Viviane gli prometterà, in privato, che non avrà più nessun altro uomo, Elisha le darà, finalmente, il divorzio.

3. *Donne che lottano: l'eccezione che conferma la regola?*

Collé e le sue protette, Hirut e Meaza, Nojood, Viviane sono bambine e donne che lottano, resistono, si ribellano a pratiche e costumi patriarcali che ne violentano il corpo e la volontà. Le loro storie colpiscono perché

⁴² Le parole di Viviane di fronte a questo ennesimo rinvio sono così potenti ed eloquenti che meritano di essere riportate: «Egregio Rabbino, perché mi trattate in questo modo? Perché mi trattate in questo modo? Perché? Perché continuo ad entrare e uscire dalle vostre porte senza che si smuova niente? Perché? Dite che è impossibile costringerlo a venire, a concedere il divorzio, è impossibile questo e quest'altro, ma che ne sarà di me? A me quand'è che presterete attenzione? Quando non avrò più forza di stare in piedi? Quando avrò un piede nella tomba? Quando? Se dipendesse da voi queste udienze potrebbero continuare ancora dieci anni! Ma a voi che importa? Potrei crepare e continuereste a prestare attenzione soltanto a lui! Nessuno è al di sopra della legge, né lui né voi. C'è un Dio in cielo e vi giudicherà così come voi giudicate me: senza misericordia, senza misericordia mi giudicate. A voi non importa niente di me. In America, se un uomo non si presenta alle udienze, il divorzio va avanti! Non importa, anche se lui non c'è, se lui non c'è si divorzia comunque! Non rispetta la legge? La legge non rispetta lui! Basta! E voi chi rispettate? Chi rispettate? Santissimo Iddio, non avete un po' di timore? Allora mandatemi pure al diavolo, e andate al diavolo anche voi!».

queste bambine e queste donne rompono gli schemi: non sono le vittime passive che alcune retoriche paternaliste – superstiti politicamente corrette della dottrina colonialista del *white man's burden*? – indicano come i soggetti vulnerabili da salvare; né tantomeno sono le complici colpevoli di cui parla Okin nel suo già richiamato articolo, là dove denuncia che, in molte culture, gli uomini controllano le donne più giovani «con l'intermediazione, o con la complicità, di donne più anziane», e che queste ultime «sono spesso cooptate per avvalorare la disuguaglianza di genere»⁴³.

Ma le donne che lottano sono davvero l'eccezione che conferma la regola?

Ad un primo sguardo, i personaggi femminili secondari dei film presi in esame sembrano confermare i modelli contrapposti delle vittime, da una parte, e delle complici, dall'altra. In ciascuna situazione, infatti, si possono individuare donne che subiscono passivamente la tradizione adattandosi ad essa o che, rispettivamente, la difendono attivamente.

Nella prima categoria si possono includere, ad esempio, la madre di Hirut in *Difret*, o Dona Aboukassis (una vicina di casa dei coniugi Amsalem) in *Viviane*. La prima dice infatti a Meaza Ashenafi, che le sta chiedendo il permesso di assumere la difesa di Hirut: «è colpa di suo padre, ha insistito perché andasse a scuola... non sarebbe successo nulla se fosse rimasta a casa ad aiutare la sua famiglia, come me da piccola». Dal canto suo, poi, anche Dona Aboukassis ha indubbiamente optato per l'accettazione del ruolo che la sua cultura le assegna in quanto donna. Entrando nell'aula del tribunale, esordisce infatti chiedendo che il marito – che ha appena concluso la propria testimonianza – possa rimanere in aula con lei: «senza di lui non faccio niente», dice. Dona sembra inoltre intimorita, quasi intimidita, dal marito, che anticipa – e così guida – le sue risposte. All'avvocato di Viviane che le chiede cosa, secondo lei, renda felice il suo matrimonio, lei risponde: «Secondo me, ognuno ha il suo ruolo [...] io faccio quello che devo fare, tutto qui». E aggiunge, tra le lacrime:

⁴³ Okin (1997a), p. 19. La critica a questi passaggi è così ricorrente nei commenti al suo articolo da costringerla a tornare sulla questione nella sua replica.

Io l'ho sempre detto, l'ho detto, l'ho detto tantissime volte: una donna saggia sa quando parlare e quando invece tacere... in fondo cosa vogliono? Solo rispetto... E lui [Elisha, *n.d.a.*] è anche un uomo liberale: se lo rispetta, le fa fare quello che vuole... Viviane, io te l'ho detto, solo rispetto... solo rispetto... assecondalo e puoi fare quello che vuoi.

Tra le donne che difendono attivamente la tradizione si possono invece includere, ad esempio, la suocera di Nojood ne *La sposa bambina*, così come, in *Moolaadé*, non solo le *salindana* ma anche le madri delle bambine protette da Collé (in particolare, quella tra loro che prende con l'inganno la propria figlia perché le sia praticata l'escissione). In queste figure femminili, sembrano trovare conferma alcune delle spiegazioni fornite da Okin riguardo alla minor propensione al cambiamento da parte delle donne più anziane. In particolare, il comportamento della suocera di Nojood rispecchia la considerazione secondo la quale «in alcune culture, la principale esperienza di potere che una donna possa acquisire quando invecchia è il potere sulle nuore»⁴⁴. Quanto alle *salindana*, d'altra parte, è evidente come la loro posizione sociale dipenda proprio dal fatto di essere custodi della tradizione, perché è il rito della «purificazione» a conferire loro quel potere che la resistenza di Collé minaccia.

Ad uno sguardo più attento, tuttavia, questi film aiutano anche a sfumare gli accenti e a confondere i contorni della dicotomia «vittime sottomesse *v.* complici colpevoli», mostrando tutta la complessità degli universi femminili presenti all'interno di ogni cultura. Non solo, infatti, come si è detto, questa dicotomia non consente di render conto delle azioni di lotta, di resistenza e di resilienza delle protagoniste, ma non descrive nemmeno in modo preciso e univoco la maggior parte delle altre donne che svolgono un qualche ruolo in questi film. Alcune di loro, infatti, vanno incontro ad un cambiamento che ne modifica l'atteggiamento e il comportamento: così, ad esempio, le madri delle bambine protette da Collé e le altre donne del villaggio, che all'inizio accusano e insultano Collé («Vuoi che le nostre figlie siano *bilakoro* come Amsatou?»; «Chi te le ha affidate?»; «Durante la nostra escissione tu sei stata l'unica a piangere, e

⁴⁴ Okin (1997b), p. 145.

te la sei anche fatta addosso») ma poi finiscono col far propria la sua lotta contro l'escissione. Altre donne, inoltre, presentano sfumature e contraddizioni. Si pensi, ad esempio, a Dona Aboukassis, la cui indole tendenzialmente remissiva e sottomessa non le impedisce di portare a termine la propria testimonianza anche quando suo marito, resosi conto che la situazione stava prendendo una piega imprevista e sfavorevole ad Elisha⁴⁵, le chiede insistentemente di tacere e di andar via con lui. Non è forse anche questo, nel suo piccolo, un gesto di ribellione?

I film richiamati mostrano quindi che, così come non tutte le (giovani) donne sono sottomesse alle tradizioni, non tutte le donne (più mature) sono asservite alla loro conservazione. Ma soprattutto, mostrano come il coraggio di chi si ribella alle tradizioni possa scuotere tanto coloro che le subivano passivamente quanto coloro che contribuivano attivamente a mantenerle in vita.

4. *Donne al crocevia: l'interlegalità come spazio di lotta per l'emancipazione*

Nelle lotte per l'emancipazione condotte dalle protagoniste, il diritto svolge un ruolo importante. Le loro vicende si dipanano tutte, infatti, all'intersezione tra una pluralità di norme giuridiche di diversa natura e origine – statale, religiosa, consuetudinaria – che talvolta confliggono e talvolta, invece, si sovrappongono e si confondono. Il contesto giuridico di queste vicende consiste, in altre parole, in ciò che in letteratura è sempre più diffusamente conosciuto come interlegalità⁴⁶. A quali norme e istituzioni le parti contrapposte si appellano, e quali invece contestano,

⁴⁵ La testimonianza dei coniugi Aboukassis doveva infatti andare a sostegno della posizione di Elisha, ma le parole di Dona si rivelano infine determinanti nel far emergere, invece, l'inferno della vita matrimoniale dei coniugi Amsalem come denunciato da Viviane.

⁴⁶ L'impiego del concetto di interlegalità, diffusosi originariamente in ambito sociologico-giuridico a partire da De Sousa Santos (1987), si sta affermando, seppure con differenti sfumature di significato, anche in ambito teorico-giuridico: si vedano, a questo proposito, Klabbers/Palombella (2019) e Chiti/Di Martino/Palombella (2021). Per ulteriori approfondimenti, rinvio a Parolari (2020), pp. 57-85.

dipende dall'obiettivo che si prefiggono: del resto, il *forum shopping* è uno dei tratti caratterizzanti dei contesti di interlegalità. Ma, in ogni caso, è spesso dalla tensione tra diverse norme ed istituzioni che si sprigiona l'energia necessaria a produrre il cambiamento.

Per comprendere la complessità giuridica delle vicende oggetto dei film presi in esame, quindi, il diritto non può e non deve essere inteso restrittivamente, soltanto come emanazione diretta o indiretta della sovranità statale. Talvolta, anzi, il diritto statale spicca proprio per la sua "assenza". Così ad esempio in *Viviane*, dal momento che, come si è detto, sono le leggi ebraiche, e non quelle dello stato, a regolare matrimonio e divorzio in Israele. Così anche ne *La sposa bambina*, dove il giudice non trova sostegno nel diritto statale per annullare il matrimonio precoce di Nojood. E così, infine, in maniera ancora più eclatante, in *Moolaadé*, dove il diritto e le istituzioni statali non entrano mai in campo, in alcun modo. Inoltre, anche quando lo stato gioca un ruolo importante, come in *Difret*, non è detto che questo ruolo non presenti ombre e ambiguità, come si vedrà a breve.

In ciascuno di questi film ci sono momenti in cui la questione dell'interlegalità viene in primo piano.

In *Moolaadé*, ad esempio, la scena più rilevante a questo proposito è senza dubbio quella in cui, durante il consiglio degli anziani convocato dalle *salindana*, si discute di quale tradizione – il *moolaadé* o la "purificazione" – sia più antica e debba prevalere. Alle *salindana* che si lamentano di non poter prendere le bambine protette da Collé, uno degli anziani replica infatti raccontando le lontane origini del *moolaadé*, che precede la conversione del loro popolo all'Islam, e conclude perentoriamente: «Nessuno può violare il *moolaadé*. [...] Se Collé Ardo non pronuncerà la parola, nessuno potrà portare via le bambine da casa sua». Mi pare tuttavia interessante menzionare almeno un altro passaggio di questo film, la cui rilevanza è centrale in relazione alla questione, importante, del rapporto tra *sharia* e norme consuetudinarie: spesso, infatti, si cerca (inconsapevolmente) di rafforzare l'autorevolezza di una norma riconducendo alla *sharia* ciò che in realtà è frutto di una consuetudine affermatesi in un de-

terminato contesto culturale⁴⁷. Mostrare l'erronea natura di questa sovrapposizione può allora rivelarsi la chiave per contestare o delegittimare rivendicazioni altrui. È quanto avviene quando uno degli anziani ricorda con rimprovero a Collé che l'escissione è una tradizione indicata dall'Islam, e lei controbatte con fermezza: «La purificazione non è richiesta dall'Islam. Il Grande Imam ha detto alla radio che ogni anno milioni di donne vanno in pellegrinaggio alla Mecca, ma non tutte sono state mutilate».

In *Difret*, d'altra parte, al centro della scena c'è la difficile interazione e la reciproca influenza tra ordinamento statale e ordini tribali; una tensione che emerge sia nella decisione del consiglio degli anziani di bandire Hirut dal villaggio, sia in relazione alla causa intentata da Meaza contro il Ministero della Giustizia per chiedere che tale decisione venga revocata. Da un lato, infatti, il consiglio degli anziani si trova a giudicare Hirut in una situazione inusuale: le norme consuetudinarie imporrebbero che venisse uccisa e seppellita con il suo aspirante marito ma, dal momento che lei è in custodia ad Addis Abeba, questo non è possibile. Per questo gli anziani decidono di bandirla per sempre dal villaggio – con grande disappunto del padre di Tadele, che giura di vendicare da sé la morte del figlio. Dall'altro lato, però, anche lo stato subisce condizionamenti dalla presenza degli ordini tribali, nelle cui leggi tradizionali tende a non intromettersi. Quando infatti Meaza si rivolge dapprima al sostituto procuratore e poi al Ministro della Giustizia per chiedere di revocare la decisione del consiglio degli anziani, riceve da entrambi un secco no. E quando, decisa a portare il Ministro di fronte alla Corte suprema, chiede consiglio sul da farsi al suo mentore (un ex giudice in pensione), questi la sconsiglia, dicendo:

Meaza, tieni conto che sono casi molto complicati. Fino ad ora, nessuna donna ha vinto una causa allegando la legittima difesa. Recentemente, un giudice ha ordinato a una donna di sposarsi con il sequestratore perché era incinta, contro la volontà dei genitori. Hai ragione, è ora che si rispetti la legge. Però forse dovresti adottare altri metodi, perché stiamo parlando di alti funzionari.

⁴⁷ Scoppa (2016), p. 14 parla a questo proposito di «africanizzazione dell'islam».

Le preoccupazioni del vecchio mentore, del resto, non sono infondate: in risposta all'iniziativa di Meaza, infatti, il Ministro della Giustizia revoca la licenza alla sua associazione (che potrà tornare ad operare solo dopo che il Ministro sarà costretto a dimettersi a causa dello scandalo provocato dalla risonanza mediatica della vicenda).

Anche ne *La sposa bambina* la situazione si rivela complessa, come spiega il giudice a Nojood subito dopo aver ascoltato la sua storia: «Il tuo caso è difficile non so cosa può venirne fuori... tante si sposano giovani, è vero, ma nessuna si era mai presentata a chiedere di divorziare. Ci sono di mezzo le tradizioni, l'onore della famiglia... È un caso complicato». In particolare, è alle tradizioni – ancora una volta, sovrapposte e confuse con la *sharia* – che si appellano il padre e il marito di Nojood, e sono le tradizioni ciò di cui si fa minacciosamente difensore lo sceicco quando irrompe nell'aula del tribunale urlando contro il giudice:

Quale legge? Quale legge ti consente di violare i diritti di un membro della mia tribù? Processarlo! Metterlo in prigione! [...] Questo lo chiami Tribunale? Io lo chiamo abusare del potere. Imprigionare la gente senza motivo! E sarebbe un tribunale questo? Ascoltami, e ascoltami bene: ora io riporto Adel [il marito di Nojood, *n.d.a.*] e sua moglie al villaggio. Quanto a te... di te mi occuperò più tardi.

Ma il giudice non contrappone a questa dimostrazione di forza altrettanta forza, bensì parole di persuasione; parole che, di fatto, implicitamente riconoscono al tempo stesso l'autorità dello sceicco e la propria assenza di autorità nel decidere il caso: come si è anticipato (§ 2.2), infatti, non è alla legge statale che si richiama il giudice nel proprio discorso, ma alla (propria interpretazione della) *sharia*:

Fondamento della *sharia* è proibire il male e tutti abbiamo l'obbligo di difenderne le vittime, qualunque età abbiano. È il momento, sceicco, di comprendere il pericolo di questi valori primitivi che dettano la nostra vita. Dobbiamo liberarci dell'ignoranza che rende cieco colui che inconsapevolmente commette il crimine in nome dei costumi e della tradizione, e in nome della religione. Ora è tutto nelle sue mani, sceicco.

Ed è a questo punto che lo sceicco intima al marito di Nojood di divorziare da lei e che quest'ultimo (con una certa ritrosia) adempie l'ordine⁴⁸, mentre la Corte si limita di fatto ad attestare l'avvenuto divorzio. Di nuovo, inoltre, come si è già visto in relazione a *Moolaadé*, la critica alle norme consuetudinarie passa anche attraverso la loro dissociazione dalle leggi religiose: il giudice rimprovera infatti al padre e al marito di Nojood – che si difendono sostenendo che il matrimonio è stato celebrato secondo la Sunna del Profeta – la loro ignoranza di ciò che la *sharia* in effetti stabilisce.

Per concludere, solo una considerazione su *Viviane*. Si potrebbe forse obiettare che, a differenza che negli altri film, il tema dell'interazione tra ordini giuridici differenti rimane qui quanto meno sottotraccia: in effetti, tutto è riferito soltanto al diritto ebraico e ai tribunali rabbinici. Tuttavia, questo non significa che l'interlegalità non rappresenti lo sfondo in relazione al quale acquista senso l'intera vicenda. La rilevanza della questione può essere colta, in particolare, in una frase che Viviane rivolge ai rabbini mentre li accusa di aver trascinato la causa di divorzio senza curarsi di lei e dei suoi diritti: «Un giorno – dice – qualcuno vi toglierà questo potere dalle mani, e allora che farete?». Questa affermazione potrebbe infatti essere intesa come un riferimento ai delicati equilibri istituzionali legati al riparto di competenze tra giurisdizioni e, in particolare, alle tensioni che alcuni orientamenti ultraconservatori dei tribunali rabbinici stanno determinando con la Corte suprema israeliana⁴⁹. A questo proposito, Daphna Hacker evidenzia come le corti rabbiniche in Israele abbiano un atteggiamento più elastico e sensibile alla questione dell'eguaglianza di genere nelle materie in cui sono in competizione con le corti civili, come ad esempio nel campo delle successioni⁵⁰. In questi ambiti, infatti,

⁴⁸ In base al diritto islamico, infatti, il matrimonio può essere sciolto dal marito mediante ripudio (*talaq*), di sua iniziativa o acconsentendo alla richiesta della moglie (in questo caso, si parla di *khul'*).

⁴⁹ Si veda, in particolare, Saporito (2018).

⁵⁰ Come sostiene Hacker (2012), il caso di Israele rappresenta un ottimo banco di prova delle potenzialità e dei limiti delle *transformative accommodations* proposte da Schachar (2001) come modello ottimale di *multicultural jurisdictions*.

le corti rabbiniche appaiono totalmente consapevoli della possibilità che i propri “potenziali clienti” pratichino forme di *forum shopping* e della conseguente necessità di enfatizzare i vantaggi che essi possono offrire rispetto ai concorrenti⁵¹. In questa prospettiva, allora, il film *Viviane* diviene uno strumento per riflettere sulle implicazioni che la giurisdizione esclusiva dei tribunali rabbinici in materia di divorzio può avere per i diritti delle donne.

5. *Fra tradizione e cambiamento: il ruolo dei diritti umani*

In relazione alle dinamiche dell’interlegalità, il tema dei diritti umani merita un’attenzione specifica. Sono diverse, infatti, le questioni da tempo oggetto di acceso dibattito in letteratura. In particolare, anche tra coloro che rifiutano l’accusa secondo la quale i diritti umani sarebbero un’espressione di etnocentrismo e di imperialismo occidentale⁵², è controverso se e in che termini la cultura dei diritti possa essere imposta “dall’alto” o se, invece, l’abbandono delle pratiche lesive di tali diritti debba avvenire “dal basso”, come frutto di un processo di cambiamento culturale e sociale, prima ancora che giuridico. In questo secondo caso, ci si chiede inoltre quale ruolo possano giocare le norme costituzionali e internazionali nello stimolare il cambiamento. Nello specifico del dibattito sulle tensioni tra multiculturalismo e diritti delle donne, inoltre, la questione si ripropone nella contrapposizione tra chi, come Okin, si fa portavoce del punto di vista del femminismo liberale e chi invece, come alcune esponenti del femminismo postcoloniale, contesta che le donne di altre culture abbiano davvero «bisogno di essere salvate»⁵³.

Le ricerche compiute negli ultimi vent’anni nell’ambito dell’antropologia dei diritti umani mostrano, in realtà, che molte di queste questioni

⁵¹ Hacker (2012), p. 68.

⁵² Il riferimento è, ovviamente, alla diatriba relativa alla pretesa contrapposizione tra universalismo dei diritti e relativismo culturale.

⁵³ Abu-Lughod (2002).

sono malposte e fuorvianti. Come per ogni altra dimensione dell’interlegalità, infatti, anche l’interazione tra sistema (inter)nazionale di tutela dei diritti umani, da un lato, e norme di origine religiosa o consuetudinaria, dall’altro, si articola in un rapporto dinamico di condizionamento reciproco che può assumere molte forme⁵⁴. I film in commento ne mostrano alcune, senza alcuna pretesa di esaustività.

In *Difret*, ad esempio, il ruolo dell’attivismo dei diritti umani – che si alimenta anche attraverso una rete di rapporti transnazionali⁵⁵ – si mostra in veste positiva attraverso l’azione dell’associazione Andenet. In questo caso, inoltre, la Costituzione dell’Etiopia è il punto di riferimento sul quale fa perno la battaglia legale di Meaza Ashenafi⁵⁶; un’azione che, nell’immediato, porta il sistema giudiziario statale ad assolvere Hirut – svincolandosi, almeno in parte, da una reverenza ancora radicata nei confronti delle consuetudini tribali – e che, in seguito, porterà all’introduzione nel diritto penale etiope del reato di rapimento a scopo di matrimonio. Allo stesso tempo, tuttavia, si potrebbe anche obiettare che la via dello scontro frontale non si sia rilevata la migliore sotto tutti gli aspetti, dal momento che ha esasperato il desiderio di vendetta degli uomini del villaggio di Hirut, impedendole così di tornare a casa anche dopo che il tribunale statale l’ha assolta dall’accusa di omicidio. Ne *La sposa bambina*, d’altra parte, il buon esito della vicenda sembra assicurato proprio dall’atteggiamento “di mediazione” del giudice, grazie al quale sono gli stessi difensori della tradizione a fare, infine, un passo indietro anche senza che esista un reale appiglio nelle norme statali che consenta di obbligarli a farlo.

⁵⁴ Sul punto rinvio, in particolare, a Messer (2006).

⁵⁵ Andenet si sostiene (anche) attraverso finanziamenti che vengono dall’estero.

⁵⁶ In una delle prime scene del film, parlando con una donna vittima di violenza domestica, Meaza le dice: «Questo paese ha delle leggi, nessuno può ignorarle». Più avanti, consultandosi col proprio mentore circa la possibilità di citare in giudizio il Ministro della Giustizia, afferma: «La legge deve essere rispettata. Proibendole di tornare a casa [a Hirut, *n.d.a*] ledono la sua libertà». E ancora, rivolgendosi al Tribunale nella causa contro il Ministro della Giustizia, Meaza rivendica: «La libertà è un diritto costituzionale. Sì, anche per le donne».

Ma il film che più mi fa riflettere, sotto questo profilo, rimane *Moolaadè*. Qui, infatti, come si è già rimarcato, lo stato è totalmente assente. Il cambiamento in favore della tutela dell'integrità fisica delle donne fa leva su una tradizione ancestrale che precede la pratica dell'escissione, e non sulle norme – o sull'attivismo – (inter)nazionali in materia di diritti umani. E vale la pena sottolineare che questo non dipende dalla mancanza di norme e di politiche contro le alterazioni rituali dei genitali femminili, che sono in realtà numerose nel continente africano tanto a livello internazionale come all'interno di singoli stati (incluso il Burkina Faso, dove il film è ambientato).

Nel complesso, quindi, i film presi in esame consentono di evidenziare come non sempre né necessariamente il rispetto dei diritti umani dipenda dall'applicazione delle norme (inter)nazionali attraverso l'esercizio legittimo della forza da parte delle istituzioni statali. Ciò che trova conferma, caso mai, è che le tensioni e i conflitti che si determinano in contesti di interlegalità possono essere fonte e strumento di cambiamento, creando spazio per l'*agency* degli attori sociali. La volontà di resistenza e la capacità di resilienza delle donne trovano sempre, per esprimersi, strumenti diversi e percorsi imprevisti.

Prima di concludere, ci sono però almeno altri due aspetti che emergono nei film e che ritengo valga la pena sottolineare; aspetti che spesso sono, in realtà, strettamente connessi.

Il primo è l'importanza dell'istruzione e, più in generale, della conoscenza nel processo di emancipazione femminile. Come la storia di Malala Yousafzai ha (ri)portato al centro dell'attenzione pochi anni fa⁵⁷, infatti, è indubbio che l'ignoranza sia uno degli strumenti più efficaci che gli uomini da sempre usano per mantenere le donne in una condizione di docile sottomissione. Non a caso, l'accesso alla scuola è l'obiettivo a cui tendono

⁵⁷ La storia di Malala Yousafzai è nota: nel 2012, questa coraggiosa ragazza pakistana è stata oggetto di un attentato da parte dei talebani proprio per il suo impegno in favore dell'istruzione delle bambine. Sopravvissuta per miracolo, ha proseguito nella propria azione di sensibilizzazione a livello internazionale, tanto da essere insignita del Premio Nobel per la pace nel 2014. La sua storia è raccontata nel film *Malala*, diretto da Davis Guggenheim. Produzione: Stati Uniti, 2015. Durata: 88'. Genere: documentario.

tanto Hirut quanto Nojood per sottrarsi al futuro che le tradizioni imporrebbero loro.

Il secondo aspetto è quello del ruolo che gli uomini possono e devono svolgere nel processo di emancipazione delle donne. A questo proposito va detto che, così come quello femminile, anche l’universo maschile è complesso ed eterogeneo in ogni cultura. Ci sono, ovviamente, uomini per nulla disposti a cedere terreno rispetto ai privilegi che le tradizioni attribuiscono loro; uomini che sequestrano le radio alle donne e le bruciano nella piazza del villaggio per cercare di arginare qualunque “contaminazione culturale”. Poi ci sono uomini che, come il padre di Nojood, semplicemente si adeguano alla tradizione senza farsi domande, per pigrizia e per ignoranza. Ma ci sono anche uomini che si lasciano interrogare dalle lotte delle donne e imparano da loro: così, ad esempio, il marito di Collé, che dopo essersi fatto convincere a frustarla per farle interrompere il *moolaadé*, alla fine si schiera dalla sua parte, e al fratello che lo accusa di tradire gli uomini risponde: «Per fare un uomo non bastano i pantaloni»⁵⁸. Infine, ci sono uomini che dalla parte delle donne ci stanno fin dall’inizio, come il padre di Hirut, che la nega in sposa a Tadele e sostiene il suo desiderio di andare a scuola. E questa è la spiegazione del proprio comportamento che lui stesso fornisce di fronte agli anziani riuniti per giudicare Hirut:

[Alla sorella maggiore di Hirut, *n.d.a.*] piaceva correre, correva come il vento. Aveva vinto molte medaglie. Ma la rapirono. E ora vive con un ubriacone e ha tre figli. Hirut è sempre stata una bambina difficile. È sempre stata testarda, fin da molto piccola. Quando nacque, quasi uccise sua madre. Voleva andare a scuola perché diceva che così avrebbe potuto studiare all’università. Diceva sempre che non avrebbe fatto la fine di sua sorella. Suo figlio [Tadele, *n.d.a.*] venne e mi chiese che le dessi in sposa Hirut. Gli risposi che era ancora una bambina, ma a lui non importò e

⁵⁸ Un’evoluzione simile ha anche il personaggio del figlio del capo villaggio, che inizialmente accetta passivamente la decisione del padre di rompere il suo fidanzamento con la figlia di Collé perché è una *bilakoro* (si veda *supra*, nt. 19) ma alla fine, incoraggiato dalla battaglia delle donne contro l’escissione, si ribella anche lui a questa imposizione e va incontro ad Amsatou dicendo al padre che «il tempo dei tiranni è finito».

aveva già deciso che l'avrebbe rapita. [Hirut, *n.d.a.*] ha fatto quel che ha fatto per tornare a casa con me. È stata colpa di suo figlio, l'ha portata via contro la sua volontà.

Il padre di Hirut è un ottimo esempio degli uomini che servirebbero per cambiare: un padre che rispetta la volontà della figlia e la manda a scuola perché, al contrario della sorella maggiore, possa correre come il vento (metaforicamente e non solo). Questa immagine mi fa venire in mente la scena finale di un altro film, nella quale un'altra bambina, Wadjda, sfreccia sulla sua bicicletta nuova, pedalando verso l'orizzonte nella periferia di Ryadh, in Arabia Saudita⁵⁹. Anche quella di Wadjda è, a suo modo, una vicenda di resistenza e di resilienza, che si conclude con una nota di speranza. Per tutto il film, infatti, Wadjda porta avanti la propria personale lotta per l'emancipazione in una società in cui la libertà delle donne è soggetta a fortissime limitazioni, impegnandosi con caparbità, intelligenza e intraprendenza per guadagnare i soldi necessari a comprare quella luccicante bicicletta verde che, un giorno, ha visto consegnare al negozio di giocattoli sulla strada tra casa e la scuola. Ma questa è un'altra storia che lascio a voi, se vorrete, scoprire.

Bibliografia

Abu-Lughod L. (2002), *Do Muslim Women Really Need Saving? Anthropological Reflections on Cultural Relativism and Its Others*, in «American Anthropologist», 104, n. 3, pp. 783-790

Ali, Nojoud, Delphine Minoui (2009), *Moi Nojoud, 10 ans, divorcée*, Neuilly-sur-Sine, Michel Lafon

⁵⁹ Il riferimento è al film *La bicicletta verde*, diretto dalla regista saudita Haifa al Mansour. Produzione: Arabia Saudita, Germania, 2012. Durata: 93'. Genere: drammatico.

- Aluffi Beck-Peccoz, Roberta (2006), *Il matrimonio nel diritto islamico*, in Ferrari, Silvio (a cura di), *Il matrimonio. Diritto ebraico, canonico e islamico: un commento alle fonti*, Torino, Giappichelli, pp. 181-246
- Bello, Barbara G. (2016), *Il contrasto dei matrimoni forzati nelle società multiculturali: riflessioni a partire dalla Convenzione di Istanbul*, in «Notizie di Politeia», n. 124, pp. 95-109
- Bellucci, Lucia (2012), *Consuetudine, diritti e immigrazione. La pratica tradizionale dell'escissione nell'esperienza francese*, Milano, Giuffrè
- Cammarata, Roberto (2015), *La sfida del pluralismo al diritto, ai diritti e allo Stato. Teoria e casi di diritto plurale*, Gavardo, Liberedizioni
- Casanovas Esquivel, Juan Antonio (2019), *Al maestro con cariño: el Cine y la enseñanza*, Città del Messico, UNAM Posgrado
- Chiti, Edoardo, Alberto Di Martino, Gianluigi Palombella (a cura di) (2021), *L'era dell'interlegalità*, Bologna, il Mulino
- Colombo, Daniela, Cristiana Scoppa (a cura di) (2006), *Moolaadé. La forza delle donne*, Milano, Feltrinelli
- Dazzetti, Stefania (2020), *Forme e pratiche del pluralismo religioso nello Stato di Israele. L'eredità ottomana e la tutela dei rapporti familiari*, in «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», 19/2020, pp. 1-25
- De Sousa Santos, Boaventura (1987), *Law: A Map of Misreading. Toward a Postmodern Conception of Law*, in «Journal of Law and Society», 14, n. 3, pp. 279-302
- De Sousa Santos, Boaventura (2002), *Toward a New Legal Common Sense. Law, Globalization, and Emancipation*, Cambridge, Cambridge University Press
- Facchi, Alessandra (2018), *La libera scelta delle donne e il ruolo del diritto*, in Cerrina Feroni, Ginevra, Veronica Federico (eds.), *Strumenti, percorsi e strategie dell'integrazione nelle società multiculturali*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 45-62
- Facchi, Alessandra, Orsetta Giolo (2020), *Libera scelta e libera condizione. Un punto di vista femminista su libertà e diritti*, Bologna, il Mulino
- Fusaschi, Michela (2003), *I segni sul corpo. Per un'antropologia delle modificazioni dei genitali femminili*, Torino, Bollati Boringhieri

- Hacker, Daphna (2012), *Religious Tribunals in Democratic States: Lessons from the Israeli Rabbinical Courts*, in «Journal of Law and Religion», 27 (1), pp. 59-81
- Hermann, Donald H.J. (1988), *The Law in Cinema. An Emerging Field of Study*, in «New York Law School Law Review», 42 (1), pp. 305-330
- Hole, Kristin Lené, Dijana Jelača, E. Ann Kaplan, Patrice Petro (eds.) (2017), *The Routledge Companion to Cinema & Gender*, London, Routledge
- Klabbers, Jan, Gianluigi Palombella (eds.) (2019), *The Challenge of Inter-Legality*, Cambridge, Cambridge University Press
- Mancini, Letizia (2017), “Prevenire, contrastare e punire le pratiche di mutilazione genitale femminile”. *Un’analisi sociologica della legge n. 7/2006*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», 47, n. 2, pp. 399-420
- Merry, Sally E. (2006), *Transnational Human Rights and Local Activism*, in «American Anthropologist», 108, n. 1, pp. 38-51
- Okin, Susan M. (1997a), *Is Multiculturalism Bad for Women?*, in «Boston Review», n. 22, trad. it. *Il multiculturalismo è un male per le donne?*, in *Diritti delle donne e multiculturalismo*, a cura di A. Facchi, A. Besussi, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007, pp. 3-22
- Okin, Susan M. (1997b), *Forum Final Response*, in «Boston Review», n. 22, trad. it. *Replica*, in *Diritti delle donne e multiculturalismo*, a cura di A. Facchi, A. Besussi, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007, pp. 133-150
- Parolari, Paola (2016), *Culture, diritto, diritti. La tutela della diversità culturale negli stati costituzionali di diritto*, Torino, Giappichelli
- Parolari, Paola (2020), *Diritto policentrico e interlegalità nei paesi europei di immigrazione. Il caso degli shar’ia councils in Inghilterra*, Torino, Giappichelli
- Pasquinelli, Carla (2006), *Antropologia delle mutilazioni genitali femminili*, in Colombo, Daniela, Cristiana Scoppa (a cura di), *Moolaadé. La forza delle donne*, Milano, Feltrinelli, pp. 24-34

- Ponzanesi, Sandra (2017), *Postcolonial and Transnational Approaches to Film and Feminism*, in Hole, Kristin Lené, Dijana Jelača, E. Ann Kaplan, Patrice Petro (eds.), *The Routledge Companion to Cinema & Gender*, London, Routledge, pp. 25-35
- Rabello, Alfredo Mordechai (2006), *Il matrimonio nel diritto ebraico*, in Ferrari, Silvio (a cura di), *Il matrimonio. Diritto ebraico, canonico e islamico: un commento alle fonti*, Torino, Giappichelli, pp. 3-93
- Rivaya, Benjamín (2013), *Derechos fundamentales y cine. Cine de y cine contra los derechos humanos*, in Narváez Hernández, José Ramón (a cura di), *Argumentación jurisprudencial. Memorias del III Congreso Internacional de Argumentación Jurídica. ¿Cómo argumentar los derechos humanos?*, pp. 131-178
- Roselli, Orlando (2020), *Le ragioni del convegno*, in Roselli, Orlando (a cura di), *Cinema e diritto. La comprensione della dimensione giuridica attraverso la cinematografia*, Torino, Giappichelli, pp. 25-31
- Saporito, Livia (2018), *La fatale attrazione tra diritto sacro e diritto secolare nel modello israeliano: la giurisdizione dei tribunali rabbinici in materia di matrimonio e divorzio*, in «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», 9/2018, pp. 1-25
- Scoppa, Cristiana (2006), *Verso l'abbandono della pratica: una storia lunga trent'anni*, in Colombo, Daniela, Cristiana Scoppa (a cura di), *Moolaadé. La forza delle donne*, Milano, Feltrinelli, pp. 35-52
- Shachar, Ayelet (2001), *Multicultural Jurisdictions. Cultural Differences and Women's Rights*, Cambridge, Cambridge University Press

Bicho Brabo:
a poética da resistência em *Bacurau*

Juliana Neuenschwander Magalhães

Pedro Amorim

Fotografias: Pedro Amorim

SUMÁRIO: 1. Resistência (Re-existência) no vazio. – 2. Paisagem. – 3. Temporalidade: entre o passado mítico e o futurismo *vintage*. – 4. Violência. – 5. *Direito de Resistência, resistência como direito*. – 6. A sequência final e uma conclusão. – 7. Uma nota sobre as fotografias.

Eu vou fazer uma canção pra ela
Uma canção singela, brasileira
Para lançar depois do carnaval
Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico
Um anti-computador sentimental

Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar num disco voador
Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar num disco voador

Uma canção dizendo tudo a ela
Que ainda estou sozinho, apaixonado
Para lançar no espaço sideral
Minha paixão há de brilhar na noite
No céu de uma cidade do interior

Ao som da música *Objeto não Identificado*, de Caetano Veloso (1969), abre-se a tela de *Bacurau*, filme de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles (2019). À medida que a voz doce e suave de Gal Costa entoa a canção, o plano se desloca, lenta e continuamente, até que no fundo negro da tela aparecem estrelas e finalmente a imensidão azul e redonda do planeta Terra.

Não poderia ser mais reveladora essa cena, recordada unanimemente

nos ensaios já escritos sobre o filme¹. Na leitura de Duarte e Assis César², a canção confirma uma referência ao tropicalismo e ao passado. A tropicália e o tropicalismo integram um movimento cultural do final dos anos 60, momento em que o Brasil se afundava na mais longa ditadura da sua história. Na contramão da resistência à cultura de massas propugnada pelos artistas influenciados pelo marxismo, o tropicalismo propõe um contra-movimento antropofágico de apropriação e deglutição dessa cultura de massas, numa releitura das tradições regionais e populares, com experimentos artísticos que transitavam entre as artes plásticas, o cinema, o teatro, a literatura e a música.³ Assy e Chueiri, nesse sentido, afirmam que «in mingling the popular and the primitive with new technologies and mass culture, Tropicalism became an experience of aporia, which, as Derrida characterizes it, is a non-road [non-chemin]: its access is given by its inaccessibility»⁴.

O início poético, na lógica tropicalista do sincretismo dos contrários, contrasta com a violência que irá ao longo do filme tomar conta da tela, até uma explosão trágica que dá lugar ao que, no presente artigo, chamamos de “poética da resistência”. A canção é de 1969, ano em que o homem pisou na lua, e fala em “espaço sideral”, “disco voador” e combina muito bem com a imagem da Terra vista do alto. É curioso observar que essa visão inspirou o mesmo Caetano Veloso, um ano antes, quando viu pela primeira vez «as tais fotografias» feitas pelo astronauta William Anders, a compor a canção *Terra*. No ano de 1968, enquanto a nave Apollo 8 dava volteios entorno à lua e revelava ao mundo as fascinantes imagens de nosso planeta visto do espaço, no Brasil era decretado o Ato Institucional n. 5 (AI 5), que suprimiu as liberdades civis e foi ponto de inflexão na direção do endurecimento do regime militar instaurado com o golpe de 1964. Pouco antes do retorno da Apollo 8 à Terra, Caetano Veloso

¹ Assy/Chueiri (2020); Macedo Duarte/Assis César (2020); Bentes (2019).

² Macedo Duarte/Assis César (2020).

³ Sobre a tropicália e o tropicalismo ver Sussekind (2007), pp. 31-58; Veloso (1997); Soares (2019).

⁴ Assy/Chueiri (2020), p. 84.

e Gilberto Gil foram presos. Foi na prisão que Caetano viu pela primeira vez uma imagem da Terra vista do alto: «Quando eu me encontrava preso / na cela de uma cadeia / Foi que eu vi pela primeira vez, as tais fotografias / Em que apareces inteira / porém lá não estava nua/Terra...».

Tudo isso é invocado quando, ao som de *Objeto não Identificado*, a câmera continua sua viagem e se aproxima da América Latina. Do espaço, a América Latina é vista com zonas muito iluminadas, as grandes cidades, e outras extensas áreas pontilhadas de luz em meio à escuridão. Pelas luzes vistas do alto, é seguro afirmar que anoitece e dali a uma ou duas horas será noite no Brasil. Mas também é possível imaginar que há uma zona escura, onde anoitece mas não há luzes, uma zona escura e esquecida no mapa. As referências são múltiplas, ao passado tropicalista e à tecnologia futurista, ao global e ao local, mas também à liberdade criativa em meio à ditadura e à prisão.

O plano contínuo fecha nessa zona apagada, em algum lugar do Nordeste brasileiro. Na cena seguinte, letras brancas nos situam no interior do Estado de Pernambuco, seguindo um caminhão que leva água e vacinas a uma região esquecida do sertão brasileiro, o pequeno vilarejo chamado Bacurau. O nome Bacurau vem de um pássaro importante para a mitologia do sertão brasileiro. Câmara Cascudo o descreve como um bicho encantado, ave que mede e abre caminhos noite adentro:

O bacurau, caprimulgida, o bacurau-mede-léguas, passa a noite pelos caminhos, olhos acesos como coivaras, contando as léguas numa medição gratuita e sem fim. [...] É amuleto. Pena de asa de bacurau cura dor de dente e algumas outras, dispostas entre a manta e a sela, fazem com que o cavalo não caia nem que salte rio cheio ⁵.

Bacurau é bicho brabo, bicho do sertão. Na sequência em que dois suelistas chegam de motocicleta à cidade e se dirigem a um bar, onde sorrateiramente irão instalar um bloqueador de sinal de celular que deixará a vila isolada, a forasteira pergunta à dona do bar:

⁵ Câmara Cascudo (2013), p. 123.

- E Bacurau é o que? Passarinho?
- Passarinho não, é um pássaro. É um pouco maior.
- Entendi. Mas tá extinto já, né?
- Aqui não. Mas aqui ele só sai de noite. Ele é brabo.



1. *Resistência (Re-existência) no vazio*

«E na secura da terra
E no barro que ele deixa
[...]
Nos pilares sem serviço
De pontes sobre o vazio»
(Carlos Drummond de Andrade)

A trama do filme assim se desenvolve: os moradores de Bacurau começam em dado momento a perceber coisas estranhas acontecendo, como drones (então se vê a qual “objeto não-identificado” o filme se refere) que sobrevoam a terra apagada do mapa, o sinal de celular que já não chega, bloqueado pelos estranhos que visitam a vila e, finalmente, os corpos de uma família de camponeses brutalmente assassinados. A comunidade de Bacurau está sendo atacada. Revela-se um grupo de estrangeiros que, base-

ados nas proximidades do vilarejo, parecem ter ido à região para realizar um safari: ultra equipados com armamentos de última geração e toda tecnologia, se divertem ao matar as pessoas, como animais numa caçada esportiva. Agora, o grupo precisa identificar o inimigo e criar coletivamente um meio de defesa.

A comunidade de Bacurau exercia uma atitude política de resistência mesmo antes dos eventos principais da narrativa. Antes da invasão estrangeira, Bacurau já era refratária ao poder do Estado que ali chegava, exatamente porque aquele poder não representava o povo da vila, ao contrário, era o agente de injustiças e de violências que se faziam sentir na falta: falta de água, falta de remédios, falta de políticas públicas.

Onde hoje é vazio, seco, já foi água em abundância. As histórias que antecedem o evento principal do filme afirmam isso, contam do conflito pela água travado entre população e autoridades, bem como do papel de Lunga naquela resistência primeira, quando Bacurau lutava para evitar que o represamento dos principais rios da região tornasse árida toda a terra em volta. Ali, os esforços de seus moradores não foram suficientes. A água foi represada antes de chegar à cidade, os rios que cortam Bacurau secaram, bem como secou a represa próxima à vila.

Em Bacurau, ocorre uma Canudos ao contrário: se as ruínas da cidade de Antônio Conselheiro foram afogadas por uma represa instalada naquela área do sertão baiano, cobrindo de água toda a memória da guerra – a capela, o cemitério –, o líquido faz o caminho inverso em terras bacurenses, desaparecendo de tal forma a deixar a terra nua, exposta. Esse vazio, no entanto, é exatamente a memória recente de resistência que permeia a população de Bacurau. Lembrar da seca é lembrar da atual violência do Estado, do conflito que lhes negou a água, hoje só acessível por meio de caminhões-pipa. Tanto é assim que Lunga escolhe como fortaleza particular as ruínas da represa, como quem faz lembrar tanto da dor da perda e da derrota quanto da necessidade de luta pela água, pelo direito de viver.

A relação do povo de Bacurau com o poder institucional é representada por um prefeito que não mora na vila, um político que apenas às

vésperas das eleições aparece com seus asseclas e caminhões cheios de medicamentos prestes a vencer, caixões e livros velhos: apenas para oferecer, como “presente”, itens básicos à população de Bacurau em troca de votos, numa estratégia clientelista que marca as relações políticas de tipo tradicional. Mas enquanto progressivamente Bacurau era riscada do mapa, o povo respondia, num gesto de resistência, deixando as ruas e recolhendo tudo que nelas se encontrava, fechando portas e janelas e desaparecendo da vista do prefeito sempre ausente. Outra estratégia de resistência é a utilização de telefones celulares para comunicação, de modo que rapidamente todos sabem se algo de diferente se passa na vila e arredores. Há, portanto, um uso da tecnologia como estratégia de autodefesa também por parte da população de Bacurau.

Mas a resistência está sobretudo na preservação da identidade local, marcada pelo respeito às tradições e, ao mesmo tempo, pelo respeito também à diversidade e à formas alternativas de existência. Ao mesmo tempo em que a comunidade de Bacurau mantém viva uma forte identidade coletiva baseada na rememoração de seus antepassados cangaceiros e nas trocas entre moradores, o consumo de uma semente misteriosa, um forte psicotrópico, possivelmente cultivado por Daisy e Damiano, casal que vive nu em uma casa mais distante do povoado, empodera a população. É a partir de suas ações individuais e coletivas, e apenas a partir delas, que Bacurau sobrevive mesmo quando empurrada ao esquecimento do poder hegemônico.

Quando os invasores atacam a vila, outras formas de resistência começam a emergir, passando-se da recusa silenciosa e eloquente ao enfrentamento sangrento dos inimigos da cidade, numa resposta também violenta à violência que a título gratuito é impingida à comunidade. Subverter a dominação a partir da luta é, em Bacurau, inverter a flecha do poder: direcionada pelos colonizadores em conluio com um Estado necropolítico na direção do povo, essa flecha volta, partindo dos moradores de Bacurau para o Estado e os dominadores estrangeiros.

Seria uma revolução se não fosse o fato de que o filme não responde se o povo irá tomar o poder em Bacurau após o extermínio dos invasores e a ex-

pulsão do prefeito, ou se simplesmente a vila retornará à velha ordem, anterior à invasão alienígena. Mas o movimento de resistência da comunidade de Bacurau é revolucionário na medida em que, em atitude de auto preservação em face da extrema violência de que é vítima, o povo recupera o seu poder de agência e autodeterminação, abalando o sistema político antes visto como necessário e inescapável e retornando a liberdade à população. Essa inversão radical do jogo de forças, tão bem representado na parte final do filme, também ajuda a desconstruir a ligação obrigatória entre direito e poder.

A recuperação do poder sobre as próprias vidas operada pelos moradores de Bacurau não varre o direito hegemônico do mapa, não é uma revolução absoluta ou uma ação devastadora como a violência divina pensada por Walter Benjamin em *Crítica da Violência*⁶. Ao invés, é apenas a apresentação de um direito que sempre existiu, mas permanecia ignorado e massacrado pelas autoridades locais – o direito a viver em paz⁷ e a resistir contra as injustiças. Ela coexiste com o direito porque faz parte dele, mas agora brilha mais, demarca sua existência e indica que também faz parte do sistema jurídico.

A única possibilidade de sobrevivência do povo de Bacurau é a resistência organizada pela própria comunidade, e essa resistência será capitaneada por Lunga, um fora da lei *queer* respeitado no vilarejo, mas distanciado da comunidade bacurense. Seu retorno ao vilarejo é o estopim para a reação armada à violência invasora, e a base de operações, de onde a população retira uma grande quantidade de armas e onde será feita a tocaia para surpreender os assassinos, é o antigo museu da comunidade. O museu é o repositório empoeirado do passado de Bacurau, um passado não muito diferente do presente porque igualmente marginal. Região herdeira do cangaço⁸, Bacurau traz em seu nome o ‘devir’ resistente, pos-

⁶ Benjamin (2013).

⁷ Como nos lembra Victor Jara através uma de suas canções mais conhecidas, *El Derecho de Vivir en Paz*, em referência às violências norte-americanas perpetradas durante a guerra do Vietnã.

⁸ O cangaço foi uma expressão do banditismo social no sertão nordestino durante o fim do século XIX e início do século XX. Os cangaceiros, liderados por Virgulino, o

to que historicamente desafiou o poder hegemônico e continua a fazê-lo das mais diversas formas. O dilema do filme, e a questão jurídica fundamental que nos provoca nesse artigo, está posto: com que direito se pode reagir à violência com mais violência?



2. Paisagem

À medida em que a câmera se aproxima da Terra e do continente americano, as imagens localizam espacialmente Bacurau, ao mesmo tempo em que a canção tropicalista a localiza temporalmente. Bacurau é aquele lugar esquecido do planeta, com uma atmosfera *vintage*, perdido na América La-

Lampião, atuaram em cidades dos estados do Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia. Os cangaceiros lutavam contra latifundiários, coronéis e contra o Estado, buscando a superação das injustiças sociais e da situação de precariedade no nordeste do Brasil, perseguindo a justiça de forma paradoxalmente violenta. Em julho de 1938, Lampião, sua companheira Maria Bonita e outros cangaceiros foram alcançados pela polícia e decapitados, alguns deles ainda com vida. Suas cabeças foram exibidas como troféus em praça pública e enviadas posteriormente para o museu Nina Rodrigues, em Salvador, Bahia, onde ficaram expostas durante muito tempo.

tina, de poucas “luzes” e apagado do mapa. Temporalmente, Bacurau evoca o passado mítico do sertão, inscrevendo-se num arco temporal que vai de *Os Sertões* de Euclides da Cunha⁹, passa por Guimarães Rosa e seu *Grande Sertão Veredas*¹⁰ e chega ao *Cinema Novo* de Glauber Rocha e das músicas de Sérgio Ricardo, com *Deus e o Diabo Na Terra do Sol*, para desaguar na tropicália de Hélio Oiticica e no tropicalismo de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat, Tom Zé. Nessa cartografia espacial e temporal (e também cultural) encontra-se a chave para a leitura do filme: o entrecruzamento do global e do local, do passado e do futuro, o sincretismo dos contrários, a antropofagia como reelaboração do passado colonial e caminho de novas interpretações do Brasil.

Bacurau é o sertão, um lugar-universal, em parte real e em parte imaginado, para o qual confluem todas as misérias do mundo e que, exatamente por isso, poderia ser qualquer não-lugar do mundo. *Bacurau*, o filme, fala das periferias, das bordas do mundo e dos seus abismos; mas também fala do centro, dos impérios e da globalização. Engana-se aquele que pensa o sertão como unidade cênica. Ele é múltiplo e compreende estados, indo do Nordeste brasileiro até o norte de Minas Gerais, ecossistemas e culturas distintas.

Portanto, é preciso antes de tudo contextualizar o sertão de que falamos quando dizemos Bacurau. Diferente do sertão mineiro de Guimarães Rosa, o trecho de sertão pernambucano em que vivem os bacurenses não são os campos de pasto e veredas perenes por onde passam boia-deiros em carga pelas Gerais. Também não é uma grande comunidade construída em volta de um líder religioso como Antônio Conselheiro, o sertão baiano da Canudos descrita por Euclides da Cunha¹¹. É, na ver-

⁹ da Cunha (2016).

¹⁰ Rosa (1980).

¹¹ A descrição que Euclides da Cunha faz de Antônio Conselheiro parece-nos carregada de preconceitos contra o povo de Canudos e seu líder. Roberto Ventura (1997) lembra que o autor de *Os Sertões* se baseou em relatos orais, poemas e profecias encontradas nos escombros de Canudos para criar um perfil da comunidade e de Conselheiro, um líder louco e sebastianista que influenciava um grupo caótico de iletrados e fanáticos. Essa imagem, carregada de um viés racista, ignorava o teor dos sermões escritos por Conselheiro, aos

dade, um espaço isolado, fechado em si e refratário a símbolos religiosos, aos homens de deus, ao próprio Estado e aos seus coronéis, representantes do poder instituído.

O sertão de Bacurau é terra de sol inclemente, das vegetações rasteiras e da poeira que a terra batida levanta ao ser perturbada. Bacurau não é local de passagem ou de estadia, é lugar nenhum e é também todo lugar. Bacurau tem uma escola, tem um museu, tem uma igreja, tem um bordel. Já esteve perto da água, como mostram os leitos secos de rio e a usina hidrelétrica desativada, porém sofre com a sua escassez há algum tempo. A região parece não ter sido árida sempre, pois espalham-se pela paisagem ruínas de água, estruturas que indicam uma ausência recente. Essa sutil diferença – entre o sertão historicamente seco e o sertão transformado em terra desértica pela ação humana recente – estabelece a topografia distópica do filme, vez que o deserto antropogênico é uma paisagem comum em obras do gênero.

Os moradores de Bacurau logo descobrem que sua comunidade não consta mais em qualquer programa de geolocalização. A vila, que já sofria com outras ausências – água, poder público, postos de saúde, para citar algumas – torna-se ausente ela mesma ao ser literalmente apagada do mapa. A verdade é que aquela que já não era uma cidade, mas um distrito pouco lembrado, nunca esteve na geografia dos poderosos locais. Era um canto esquecido, lembrado pelo prefeito apenas no período das eleições, oportunidade em que Tony Júnior visitava-o em busca de votos.

quais Euclides da Cunha não teve acesso integral. Os sermões mostravam um homem articulado e capaz de comunicar ideais políticos e religiosos aos seus seguidores. Da mesma forma o Arraial de Canudos parece ter se sustentado bem mais por conta do coletivismo, do senso de pertencimento à comunidade – que chegou a ser a segunda “cidade” mais populosa da Bahia – e da fé comum entre sertanejos tementes a Deus. O fanatismo pode ter se manifestado com mais intensidade nos últimos dias do arraial, uma vez que a fuga da região deixou apenas aqueles homens e mulheres que não tinham a opção de sair de Canudos ou pretendiam morrer pelo arraial e por Conselheiro. O messianismo de Canudos pode ser pensado hoje como uma tentativa de redenção coletiva a partir da crença em deus e na tentativa de construir um “paraíso” terreno a partir da forte identificação comunitária e das formas de trabalho que não penalizassem o sertanejo em favor dos coronéis.

Quando isso acontece, quando são lembrados pelo prefeito mal-intencionado, os moradores também “somem do mapa”. Essa é uma primeira forma de resistência que aparece no filme. A resistência do silêncio. Se os “donos do mapa” negam a Bacurau um território cartografado, isso também significa que sua existência não se deve ao reconhecimento geográfico, mas a materialidade de uma comunidade que existe apenas pelo fato de resistir. Bacurau é uma comunidade de agentes, que constituem uma rede de interações, comunicações e ações orientadas por crenças e valores simbólicos que conferem à vila, por meio de diferentes formas de resistência, existência.

O filme, assim como em *Grande Sertão, Veredas* de Guimarães Rosa, faz do *Sertão* o coração do mundo, porque todo o mundo cabe naquele vilarejo e aquela é uma história que poderia se passar em qualquer outra parte da aldeia global que não se espelhe na imagem da burguesia triunfante: uma tribo indígena, um campo de refugiados, uma aldeia na Índia ou nas montanha curdas.





3. *Temporalidade: entre o passado mítico e o futurismo vintage*

Bacurau pode ser considerado um filme futurista, ainda que o futuro a que se refere seja um futuro próximo. É de um *futurismo vintage*, que se inicia com uma viagem espacial, uma música dos anos 60 falando em dis-

co voador e amor, para nos conduzir às profundezas do sertão, uma região de terras áridas e vidas secas. Esse futurismo é distópico, marcado tanto pelas reminiscências do passado quanto pelo domínio da velocidade e da tecnologia. De um lado, há a invocação do passado mítico do sertão, que é um passado do cangaço, das lutas entre jagunços, de Antônio Conselheiro e da esperança de redenção messiânica pela ação do povo, de contrastes entre a opulência da elite agrária e a miséria do povo. Esse passado mítico é representado no filme pelo Museu de Bacurau. O museu coleciona não apenas a arte popular da região, mas também (e sobretudo) as memórias das lutas de resistência que operam, no filme, como um mito fundador de Bacurau, a ser reativado sempre que a comunidade se encontra em perigo. Para Assy e Chueiri «Bacurau's museum reveals the presentification of memories of resistance, a meaningful space of political common empowering narratives»¹². Nas paredes do museu de Bacurau estão os símbolos da resistência e dali que os moradores retiram as armas quando delas precisam fazer uso.

De outra parte, o futuro já presente: drones, telefones celulares, aparelhos que bloqueiam as telecomunicações, armas automáticas, motocicletas em alta velocidade que deixam rastro de poeira na estrada de terra. Para Ivana Bentes, essa é a realidade do «rural contemporâneo» no Brasil, um Brasil pontilhado de pequenas cidades do interior que estão distantes dos grandes centros e ao mesmo tempo são conectadas com o urbano: «atravessadas por redes de celular, tecnologias de vigilância e controle, telas de LED, drones, carros e motos possantes, distribuição de psicotrópicos e remédios que controlam o humor», o que faz de Bacurau «uma cidade rústica, mas que poderia protagonizar um episódio de Black Mirror e que querem apagar do Google Maps»¹³.

Há um atrito de resistência: ao mesmo tempo em que Bacurau sobrevive graças à memória do passado e à experiência de uma temporalidade mítica, é atravessada pela aceleração que marca o presente global, na ve-

¹² Assy/Chueiri (2020), p. 97.

¹³ Bentes (2019).

locidade da tecnologia e do feroz capitalismo neoliberal.

Assim como propugnado pelo *Manifesto del Futurismo* de Marinetti (1909), que ao passo que exaltava a «bellezza della velocità», glorificava a guerra «sola igiene del mondo», o militarismo, o patriotismo, «il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna»¹⁴, em *Bacurau* a velocidade da técnica invade a cidade e a própria narrativa do filme, na forma da radicalização da violência. «*Bacurau*'s narrative indicates a temporality that accelerates and radicalizes the immanent dimension of violence»¹⁵.

Bacurau é a síntese do passado mítico e da aceleração futurista. *Bacurau* é atemporal. Nessa (a)temporalidade há já um signo de resistência: de um passado que resiste à pressão futurista e que é, ao mesmo tempo, repositório das armas da resistência. O passado mítico resiste em face de uma sociedade que vive a aceleração máxima ao ponto em que não há passado nem futuro, mas apenas o presente. O presente-universal da globalização, apresentada como sinônimo de triunfo do capitalismo, confirmando a profecia que Marx e Engels fizeram em 1848, em um outro famoso manifesto, ao afirmarem que a burguesia faria um mundo à sua imagem e semelhança¹⁶. A globalização é vista como uma violenta sucessão de acidentes, no qual a invenção e adoção de uma nova tecnologia é também a invenção e adoção de um novo acidente, como fala Paul Virilio¹⁷. O maior de todos acidentes, diz Virilio, é o «acidente do tempo»: a hiperconcentração do tempo real que reduz todas as trajetórias a nada, as trajetórias temporais se tornam um presente permanente. O acidente dos acidentes, a grande catástrofe da globalização, seria esse onipresença do presente, que implica na supressão do passado como horizonte da experiência e no futuro como horizonte da expectativa, tomando aqui as expressões de Reinhardt Koselleck.

O futurismo é *vintage* em *Bacurau*, é coisa já passada, porque na socie-

¹⁴ Marinetti (1909), p. 12.

¹⁵ Assy/Chueiri (2020), p. 12.

¹⁶ Marx/Engels (2010) p. 44.

¹⁷ Virilio (1999).

dade da globalização tudo que importa é o presente. Assy e Chueiri falam na «acceleration of violence in the temporality of the now»¹⁸. A explosão de violência em Bacurau é uma manifestação do presentismo que caracteriza a experiência da temporalidade típica da globalização. No presentismo, torna-se necessário apagar o passado e esquecer o futuro:

Esqueçamos o futuro! O futuro é já presente, com as rodovias virtuais, onde a velocidade chegou a seu ponto máximo, até desaparecer e atingir os extremos da simultaneidade. Nela, só há presente. O presente-acidente do tempo, que reduz tudo a nada. O presente permanente do fascismo¹⁹.

No tempo da aceleração presentista abre-se o espaço da necropolítica, em substituição à “tradicional” biopolítica. As populações já não são mais geridas pelo controle sobre a vida, mas sim pelo controle sobre a morte. A biopolítica é o fenômeno da «assunção da vida pelo poder», «uma tomada de poder sobre o homem enquanto ser vivo, uma espécie de estatização do biológico ou, pelo menos, uma certa inclinação que conduz ao que se poderia chamar de estatização do biológico»²⁰. Esse direito consiste no poder de “fazer” viver e de “deixar” morrer. A biopolítica é essa nova “tecnologia do poder” que se soma aos mecanismos anátomo-políticos de controle sobre os corpos, que devem tornar-se úteis e dóceis ao mesmo tempo²¹ e constituem dois aspectos do biopoder.

Todavia, para Achille Mbembe a noção de biopoder «é insuficiente para explicar as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte». Nesse passo, propõe a noção de necropolítica e necropoder para explicar como, no mundo contemporâneo marcado pela globalização e pelo neoliberalismo mais cruel, «armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de mundos de morte’, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são

¹⁸ Assy/Chueiri (2020), p. 12.

¹⁹ Neuenschwander-Magalhães (2020a).

²⁰ Foucault (2010), p. 201.

²¹ Foucault (2010), p. 211.

submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de ‘mortos-vivos’»²².

Em *Bacurau* enquanto o prefeito atua na velha lógica biopolítica de “deixar morrer”, a população de Bacurau é alvo de uma estratégia necropolítica por estrangeiros invasores, norte-americanos bem armados liderados pelo terrível Michael que chegam à região com o objetivo de caçar seus moradores. Não há outra razão para a visita desses homens e mulheres que não a prática da caça esportiva contra humanos, e seus jogos apresentam uma racionalidade própria, com regras, pontuação, código de conduta interno. De certa forma, todos os estrangeiros estão ali para colonizar a partir da morte. É a ação pelo desejo racionalizado de extermínio e nada mais. Mesmo a terra de Bacurau não importa, pois é pobre e não oferece ao invasor qualquer vantagem ou riqueza. O que se quer colonizar é a própria existência de seus habitantes, substituindo-a pelo vazio em uma imposição radical de vontade do colonizador sobre a vida do colonizado. Essa é uma representação dura de necropolítica a partir de seus elementos constitutivos mais básicos: o poder hegemônico, a margem, a violência que tem como único propósito o desaparecimento físico do diferente.

A operacionalização desses elementos necropolíticos no campo da poética cinematográfica leva a uma clivagem entre vilões colonizadores, detentores da tecnologia avançada, e uma população inicialmente em desvantagem tecnológica e estratégica, situando-nos em um cenário de violência unidirecional, dos estrangeiros assassinos aos sertanejos vítimas – uma política de extermínio sem sobreviventes.

Para arrematar essa ideia, Mendonça Filho e Dornelles fazem um aceno aos filmes clássicos de invasão alienígena ao colocarem em cena o *drone* dos caçadores com seu inusitado formato de disco voador. Nesses filmes, seres mais evoluídos, detentores de tecnologias avançadas e armas incríveis, vêm à terra com o intuito de colonizar o planeta, destruindo ou escravizando sua população. Invariavelmente, os invasores são rechaçados

²² Mbembe (2016), p. 146.

pela criatividade e determinação dos heróis humanos, normalmente norte-americanos, que de seu país natal conseguem salvar o restante da humanidade. Perene em ironias cinematográficas, *Bacurau* nos entrega uma revisão desse motivo popular: aqui, os alienígenas são os norte-americanos.

Nesse caso, vemos a performatividade da resistência de Lunga e do povo bacurense como um paralelo da resistência heroica nos filmes de invasão alienígena, uma resistência que ocorre a partir do aproveitamento estratégico do terreno desconhecido ao invasor, do uso certo das armas estrategicamente posicionadas, da exploração de fraquezas em um inimigo de outro modo superior. Contra a violência escópica do drone/disco voador que tudo observa, a vila monta tocaia dentro das casas e nas sombras do museu, valendo-se ainda da soberba inimiga, que preferiu ignorar a humanidade de suas “presas” a enfrentá-las em pé de igualdade, como normalmente fazem os *aliens* – e por isso mesmo falham.





4. *Violência*

A violência tem um nome? *Bacurau* nos traz essa questão, e para respondê-la, recorreremos a Walter Benjamin e seu *Crítica da Violência*²³. Se os moradores de Bacurau reagem à injustiça que sentem na pele de forma violenta, a relação que têm com a lei hegemônica é de tensão constante.

É um jogo brutal no qual o chefe do poder político local por vezes se utiliza de mecanismos de biopoder – o controle da água, do conhecimento formal, das próprias vias de acesso à cidade –, por vezes institui uma necropolítica – entrega de remédios vencidos, a aliança com um grupo de extermínio. Os habitantes de Bacurau, por sua vez, não se comovem com as ações do prefeito, hostilizando-o abertamente.

Essa violência é exercida tradicionalmente como uma forma de controle biopolítico sobre as populações, que nos trópicos surge no cruzamento entre velhas práticas coloniais, a corrupção política e o coronelismo enraizado nas relações de patronagem e no Estado. Mas quando a política mais tradicional se alia ao capitalismo feroz de tipo neoliberal, representado pela presença em Bacurau dos caçadores estrangeiros, passa-se da

²³ Benjamin (2013).

biopolítica à necropolítica. Os detentores do poder econômico global, então, colonizam as instituições de Estado simplesmente pagando por sua convivência. Da biopolítica o neoliberalismo fez um jogo necropolítico: o extermínio praticado como esporte, o gozo pela eliminação do Outro, a violência brutal que se torna banal, são imagens não mais metafóricas. É um jogo que já começou.

Para o prefeito, esse movimento em direção aos caçadores europeus parece natural e vantajoso, uma vez que a comunidade de Bacurau pouco lhe serve viva. É contestadora, resistente – uma pedra no sapato de sua eleição. Eliminá-los é manter a sua hegemonia política, a sua lei. Assim, temos inicialmente que a lei do prefeito é, em essência, dependente da atualização de uma força originária sobre determinada comunidade, em uma situação em que parte dessa comunidade – os coronéis e poderosos – detém os meios para criar e manter a relação de domínio sobre a outra parte. A comunidade é composta por grupos que criam o direito ou que dele se beneficiam e grupos que se sujeitam ao direito por imposição, não sem desobedecê-la quando possível. E aqui é importante pensar se essa desobediência não seria, por definição, direito também. No caso, seriam os Outros, aqueles que resistem à lei injusta, amparados por um direito à resistência: não apenas um imperativo moral de reação às injustiças, mas uma construção jurídica de expectativas a partir da qual podemos pensar em um direito à própria agência e organização coletiva de resistência. Nesse jogo, os bacurenses são os Outros, os que não venceram e não podem criar ou operar o direito hegemônico, que deveriam aquiescer por força de uma violência às vezes fundacional, às vezes garantidora desse contexto de obediência.

No campo da legitimação sociocultural, o direito se estrutura como necessário a partir de narrativas de pertencimento calcadas em uma visão particular de realidade que se pretende universal. O controle dessas narrativas é o controle do poder da lei, que no sertão profundo e místico se exemplifica pela relação entre Estado e Igreja. A violência do safari estrangeiro em Bacurau é, portanto, legitimada pelo próprio Estado, enquanto a reação à injustiça o contraria.

Aqui, é necessário pensar que violência fundadora e violência garantidora não se excluem mutuamente. A refundação das relações jurídicas sertanejas a partir da violência, representada dramaticamente pelo evento central de *Bacurau*, indica que a violência fundadora do Estado continuará a existir juntamente às forças que o mantém: na ausência de leis e instituições de justiça, a Polícia exerce o poder de criar obrigações e reforçá-las violentamente a quem quer que alcance. Esse papel, a um só tempo de fundadora e mantenedora do direito, que cabe às forças policiais, encaixa-se no conceito de militarismo explorado por Benjamin em *Crítica da Violência*: uma a compulsão ao uso universal da violência como meio para fins do Estado.

No caso de *Bacurau*, vemos que a população já enfrentara essas forças de Estado antes. Um carro da Polícia Militar de Pernambuco crivado de balas descansa na entrada da cidade. Dessa vez, no entanto, o Estado aproveita a oportunidade de conferir aos caçadores o direito de aniquilação da população marginal que ousou contestar o poder do prefeito, em uma forma de violência fundadora muito próxima àquela que Benjamin pensa quando fala da instituição da pena de morte como criação de novo direito. Mesmo sem previsão em códigos, o direito-poder se reafirmaria sobre o corpo destruído dessas dissidências, não fosse a reação coletiva à violência fundadora patrocinada pelo poder hegemônico em conluio com os caçadores.

A violência do Estado no sertão é uma violência mítica. Ela parte de um poder soberano e estabelece as formas de agir a partir das quais se estrutura a comunidade sertaneja. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme de Glauber Rocha referência para *Bacurau*, essa estruturação aparece com mais clareza: o direito do coronel é também o direito da Igreja e o Estado se apoia em sua relação com os representantes *oficiais* de Deus na terra para perseguir opositores políticos como o beato Sebastião. *Bacurau* herda essa lei do coronel e a atualiza para um sistema que tem como representante o Prefeito vigarista. Podemos assumir, no entanto, que o direito continua se apoiando em fundamentos míticos. Uma pista é a cena em que a televisão de uma das casas está ligada e uma sé-

rie de execuções públicas ocorre ao vivo, em um cenário sacrificial cuidadosamente organizado para reforçar uma idolatria à verdade do Estado. Para Benjamin, essa violência é inerentemente idólatra ao tentar projetar as verdades divinas nas leis escritas pela humanidade. A tentativa será falha, pois apenas o divino conhece a verdade, e essa não é a função humana.

Desse fundamento mítico, no entanto, surge a própria legitimação do poder violento, e a violência do direito posto atualizaria a falha interpretação humana das vontades divinas. Em contraposição a essa violência mítica, a violência divina seria aquela que irrompe destrutiva e apaga os traços de um sistema miticamente construído. Ela não traz a verdade em si, apenas destrói as mentiras de um direito mítico que se pretende divino, lançando a ira divina que desintegrará aquele poder. Em termos sociais, a violência divina irrompe para desestabilizar radicalmente um poder hegemônico, desestruturando a própria soberania imposta²⁴.

Uma relação interessante é aquela entre a negação das autoridades da região e o ritual de ingestão da semente alucinógena pelos moradores de Bacurau. A semente remete, simbolicamente, à desconstrução do fundamento mítico do direito e à experiência divina do psicotrópico, que pode oferecer um contato imediato com o divino, distanciando Bacurau das verdades hegemônicas criadas pelos “representantes de Deus na terra” e aproximando-os de uma “igreja sem padres”, estabelecendo uma experiência de espiritualidade em seus próprios termos, sem a idolatria presente na igreja e criticada por Benjamin em *Crítica da Violência*. O forte psicotrópico e sua ingestão são, portanto, a alegoria da experiência divina benjaminiana.

É também o elemento precipitador de uma violência messiânica como deslocadora da força política soberana – o uso do psicotrópico – uma experiência alucinógena desgarrada da teologia tradicional, da idolatria e da escatologia que estrutura ideologicamente a soberania

²⁴ Martel (2011).

desse Estado indiferente à vida de Bacurau. O psicotrópico é a identidade espiritual da comunidade, junto à identidade mnemônica – o museu – e à simbologia do bacurau-ave, o bicho brabo que só sai à noite. É uma forma de lembrar que o Estado representado pelo prefeito pode ser confrontado quando, a partir de uma ação coletiva e organizada, é atualizada a memória mítica de Bacurau, como de fato acontece no confronto entre a vila liderada por Lunga e os estrangeiros apoiados pela prefeitura.

Uma vez desestabilizada pela violência, a soberania do Estado perde sua legitimação política e temporal, pois se mostra frágil e finita. De sua decomposição, uma parte do poder retorna ao povo, aquele que sempre foi a fonte de sua legitimidade formal e é também seu receptor. Uma relação episódica entre soberania e resistência como a que observamos no filme poderia ser pensada a partir de um processo que se inicia com o injusto praticado a partir do Estado soberano e se conclui com um enfraquecimento das justificativas míticas para a manutenção dessa soberania, enfraquecimento este causado pela ação contrária à força injusta, uma reação que é resistência à violência. Esse enfraquecimento, por sua vez, dá força a formas de direito que não aquele hegemônico, atrelado à soberania ora abalada. Esses direitos antes soterrados por um sistema jurídico excludente podem se fazer presentes enquanto novas possibilidades, uma contestação que se instala como expectativa legítima no seio de um direito que se desconstrói a partir da resistência.

Em outras palavras, a ação de resistência que abala os fundamentos míticos da autoridade abre os caminhos – como faz a ave bacurau – para a inserção no direito do que antes era considerado não-direito, uma vez que o Direito hegemônico se encontra em crise de legitimidade e, portanto, não é mais considerado como verdade jurídica única.



5. Direito de Resistência, resistência como direito

A resistência é parte da identidade coletiva da comunidade de Bacurau, está enraizada no seu passado mítico e exibida no museu das cabeças cortadas de seus antepassados. Como anotou Judith Butler em relação

aos palestinos, podemos dizer que Bacurau resiste só pelo fato de existir²⁵.

O ato de resistência pode ser individual, como foi o gesto de Rosa Parks ao recusar-se a ceder seu lugar a um branco no ônibus, nos EUA ainda segregacionista e racista dos anos 50. Mas a resistência é, observa Costa Douzinas, sobretudo um ato coletivo e, portanto, de reação à imediatez da injustiça. Injustiça não aqui entendida como o contrario da justiça, mas sim aquilo que se sente na pele, como urgência. Enquanto a justiça é abstrata e intangível, a injustiça dói na pele, é imediatamente recognoscível. É uma disrupção violenta que está ocorrendo e que ocorre com alguém. E a injustiça de que Bacurau fala é de tal ordem que sobre ela não se pode calar: não há outra forma de resistência que não a da resposta violenta diante da extrema violência, numa invocação e atualização do cangaço como única alternativa viável ao extermínio.

É a partir da reação à incontrolável presença da injustiça²⁶, na forma da violência invasora, que as ações de resistência irrompem. A defesa da vila não apenas eliminará o perigo representado pelo alemão Michael e os caçadores norte-americanos, mas atingirá o próprio prefeito, que será eliminado da vida política da região ao ser expulso de Bacurau amarrado em um burrico. Há aqui, no que aparentemente seria uma espécie de calibragem dos meios e da violência praticada, um menosprezo ao poder local que se corrompeu ao se colocar a serviço dos invasores. Os moradores de Bacurau desprezam a ridícula figura do prefeito. Ele não é eliminado como os outros. Ele é colocado sobre um burrico e abandonado no sertão. Não está dito o seu fim, mas o gesto diz tudo sobre a irrelevância, para o povo de Bacurau, daquele que deveria agir como seu representante. O poder sobre o vilarejo, ao menos por um breve momento ao fim da película, será devolvido aos seus habitantes, como previa corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: mais fortes são os poderes do povo.

²⁵ Butler/Gambetti/Sabsay (2016), p. 26.

²⁶ Douzinas (2013).

Ao recuperar a experiência do cangaço e empoderar-se com suas armas e história, a população de Bacurau lembra os seus mortos, os bandidos perseguidos pelo poder ao longo da história sertaneja. A ação de rememoração torna-se, assim, ação de redenção: contém a força messiânica que Benjamin associava à recuperação das vozes esquecidas, dos cacos da história²⁷. Porque a justiça não deve servir apenas aos vivos, mas também aos mortos, e só assim efetivará a promessa messiânica de felicidade. Esse respeito às experiências passadas é claro no filme de Dornelles e Mendonça Filho, uma vez que a população de Bacurau é orgulhosa do seu museu e das origens do vilarejo, reconhece seus mortos e os recupera em cada ação individual de desobediência armada, em cada atitude coletiva de resistência. O museu de Bacurau recolhe os objetos e traços da fundação da vila: sua função é a de manter aceso o mito fundador, de manter viva a chama da violência inaugural. Por isso, as manchas de sangue não serão apagadas de suas paredes.

A ideia de pensar os atos de resistência em *Bacurau* como legítimos tanto moral quanto juridicamente encontra raízes mesmo na tradição contratualista de Hobbes. Em *Leviatã*, nos lembra Elsa Dorlin²⁸, a auto-defesa, e por extensão a resistência, é central à manutenção da liberdade. Isso porque Hobbes assume a criação do Direito como um evento derivado da absoluta igualdade entre seres humanos que permeia o estado de natureza. Essa igualdade provém da igualdade de expectativas sobre os fins que buscamos, e a quebra dessa igualdade é injusta porque frustra o futuro do indivíduo. A violência contra o outro é, antes de tudo, uma frustração de seus desejos e, em sua forma mais radical, um interrompimento da vida. Hobbes assumirá que a resistência a essas injustiças é inerente à condição humana e que não há possibilidade de se renunciar ao ato de resistir sem que se renuncie à própria humanidade no processo. Os limites a essa resistência decorrem do contrato social estabelecido e das leis que dele surjam, mas Hobbes entende que esse estado de segurança

²⁷ Gagnebin (2018).

²⁸ Dorlin (2021).

legal não terá a capacidade de anular a autodefesa, a violência e a resistência. A partir daí é que se assume, em *O Leviatã*, que a possibilidade de resistir pode não estar dentro do direito, mas tampouco estará fora da vida política²⁹.

Mais do que isso, no entanto, a resistência como ação contra as violências injustas é, para Hobbes, imanente à própria corporeidade do indivíduo, e a autodefesa iria além da legalidade porque simplesmente ocorreria à revelia do direito instituído, pois sua materialidade, da ordem da reação ao injusto que ocorre no aqui e no agora³⁰, não seria mediada pela lei positiva. No fim, a resistência é «a expressão de uma efetividade material que constantemente põe em xeque, ou pelo menos em crise, o artifício do Direito»³¹.

A violência, no entanto, não deve ser entendida como elemento absoluto da resistência. Essa, por sua vez, deverá ser considerada não apenas uma possibilidade política decorrente do fator humano necessário – a defesa do próprio corpo, como pensa Hobbes; ou uma ação legítima a partir da defesa da propriedade privada, como pensa Locke – mas também como um direito.

Jacques Derrida, ao interpretar a *Crítica da Violência* de Benjamin em seu *Prenome de Benjamin*³², chega à conclusão de que não existe direito sem uma atualização de poder a partir da violência. Isso significa que o Direito deriva da condição de poder do estado e apenas se legitima, em última análise, pela força. Assim, o direito injusto do prefeito de Bacurau se legitima pelo uso de mecanismos de violência contra a população bacurense. É a entrega de livros em mau estado, a doação de remédios vencidos e antidepressivos fortes – daqueles que retiram do paciente sua ener-

²⁹ Hobbes (2003).

³⁰ A injustiça aqui e agora, a violência imanente, demanda a reação também imediata, o contra-ataque, a rápida organização popular. Essa organização é em si uma forma de tensionamento da soberania do Estado imaginado por Dornelles e Mendonça Filho, da qual participam agentes nacionais e internacionais.

³¹ Dorlin (2021), p. 155.

³² Derrida (2018).

gia e vontade, tornando-o apático – ou a sua parceria com os assassinos estrangeiros que atualizam à força o direito em *Bacurau*.

Para Derrida, quando falamos em Lei, não conseguimos fugir de sua relação fundamental com a violência performativa³³. É também pela violência que um governo se estabelece como soberano, o que perpetua um ciclo de legitimação à força: a violência se legitima a partir da aplicação pelo Estado e é igualmente utilizada para legitimar o próprio Estado, que detém o monopólio de seu uso, pois soberano é aquele que faz aplicar suas leis. Por isso mesmo Derrida irá condicionar a ideia de revolução à de violência.

Não há nada mais distante das ideias benjaminianas encontradas em *Crítica da Violência*. Em primeiro lugar, porque Derrida opera uma junção inconsequente entre violência e direito, relação esta que falta ao texto de Benjamin, uma vez que implicaria em entender a violência como *meio* sempre atrelado a um *fim* justo ou injusto, sendo esse o *fim* do Direito. Mesmo que Derrida desconsidere a relação necessária entre justiça e direito, os fins do Direito ainda seriam justos ou injustos – pois só podem ser um ou outro –, e a violência ainda participaria dessa produção de justiça ou injustiça como meio incontornável.

Em segundo lugar, por pensar a revolução como inerentemente violenta, o que é dizer que o revolucionário sempre agirá contra o direito, mas dentro de seu alcance. Benjamin pensa a violência divina exatamente como a remoção perfeita do direito posto. Não é, portanto, violência, mas o ápice da não violência³⁴, posto que leva à inexistência a lei anterior e estabelece um momento de pré-direito – e, por consequência, de pré-violência fundadora e mantenedora.

O que nos interessa, a contrário, é desarticular a conexão necessária entre direito e violência, o que é necessário para se entender resistência como direito. Faremos isso a partir de dois enunciados: 1) por serem categorias distintas (violência – meio; direito – fim), violência e direito não

³³ Derrida (2018), p. 21.

³⁴ Avelar (2009).

são essencialmente ligadas. Da mesma forma, não há uma ligação inequívoca entre violência legítima e fins justos ou injustos; 2) Direito não é aquilo que o estado impõe como tal a partir da força, mas uma relação complexa de auto implicação entre o que se considera como direito hegemônico – o que se legitima por força da lei e da polícia – e os direitos dissidentes, o não-direito que é, em verdade, o direito à margem, aquele que não é considerado pelos detentores do poder, mas existem mesmo assim: o não-direito que é, também, direito.

É válido pensar em uma categoria que operacionalize essas duas afirmações a partir do exemplo de *Bacurau*, e tal ideia não deve ser outra que não a de ‘resistência’. Resistir é reagir à injustiça. Esta, por sua vez, é aquilo que se faz presente e que se sente na pele, uma violação urgente. Em *Bacurau*, observamos uma série de injustiças cometidas contra o vilarejo, da escassez de água, que se torna propriedade privada de uma empresa, ao descaso do poder político local, mas temos como trama principal a perpetuação da injustiça máxima: a caçada aos habitantes do povoado pelo grupo de Michael.

A resistência ao direito injusto e às injustiças armadas do filme de Dornelles e Mendonça Filho nos faz pensar no próprio espaço que o *resistir* ocuparia no campo do direito. Seria o ato de resistência amparado por um direito à resistência? Entendemos que a resistência é, antes de tudo, uma confrontação entre alguém que detém direitos e alguém que os fere. Colocar o sujeito resistente como sujeito de direitos definitivamente insere a resistência no campo do direito.

Pensando a partir de um paradoxo insolúvel, no qual tanto o direito quanto o não direito participam das operações do sistema jurídico, é necessário assumir que o não-direito é, por definição, direito. É isso que chamamos, seguindo Niklas Luhmann e Raffaele De Giorgi³⁵, de unidade da diferença. O direito de resistência, ignorado pelo direito hegemônico, é indicado como não-direito. No entanto, precisamente por isso, é também direito, ainda que um direito marginal.

³⁵ Luhmann/De Giorgi (1993).

A contingência do direito é a sua dimensão de precariedade, o testamento às potencialidades do que é externo e pode se tornar interno ao sistema jurídico, à possibilidade de mudança. A mudança, no entanto, só pode ocorrer a partir de uma irritação do sistema, uma ação que tensione o direito-como-é em direção ao direito-como-pode-ser. Não como uma relação entre ser e dever-ser, mas como uma abertura às possibilidades múltiplas, também contingentes. Quando falamos em resistência, falamos em uma ação que busca enfrentar uma injustiça, e que o faz a partir de um grupo ou indivíduo alvo de violência, uma ação transgressora em relação ao direito hegemônico, aquele que dá origem à ação injusta. É, para Costa Douzinas³⁶, uma garantia à democracia, pois junto ao dever de obedecer, caminha o direito de discordar:

O direito de resistência não mais é visto como uma ameaça à democracia e ao próprio direito, mas como um motor que mantém a chama democrática acesa e faz o direito se transformar. E isso não apenas porque as diversas formas de resistência contra a injustiça são capazes de engendrar mudanças no direito, com o surgimento de novos direitos, muitas vezes chamados de “humanos”, que há um só tempo constituíram conquistas e formas de acomodação dessas lutas³⁷.

Isso porque a resistência é a face transgressora do direito. Está inserido nele porque se legitima juridicamente a partir de seu papel fundamental na democracia, mas está igualmente voltada para o seu exterior, porque é este o seu *locus*, o espaço de não-direito onde as violações legitimadas pelo direito tendem a ocorrer. É assim em *Bacurau*, que resiste à violência invasora e ao apoio necropolítico de seu prefeito, fazendo valer seu direito à vida contra uma série de ações injustas perpetradas pelo Estado e por seus aliados.

A violência, no entanto, não faz necessariamente parte dessa relação entre direito e resistência. Isso porque ela é um meio-em-si, como entendia Benjamin, e não deve ser reduzida ao seu papel instrumental na pro-

³⁶ Douzinas (2013).

³⁷ Neuenschwander-Magalhães (2020b).

moção das Leis justas ou injustas. Igualmente, não deve ser considerada em apenas por seu papel na resistência, que em *Bacurau* é violenta não por uma unidade entre meio e fim, mas porque a ação provocadora foi absolutamente violenta ela mesma. Podemos dizer, portanto, que a ação de *Bacurau* é antes “resistência como direito” para depois ser violência, que não se afigura como legítima ou ilegítima uma vez que necessária. A violência aqui se legitima como parte da resistência porque é utilizada como meio de sobrevivência.

Um direito que se institua não como a forma que oculta a violência que lhe é imanente, mas que incorpore a resistência, ainda que violenta, não como seu contrário, mas como sua essência. Como nomear a violência que resiste à lei que se faz opressão? Essa é a grande pergunta que o filme nos traz ao apresentar poeticamente a tensão da unidade e da diferença³⁸ entre direito e violência.

A universalidade desse problema, posto num ponto não-iluminado do planeta visto desde o alto, faz do sertão o coração do mundo em que vivemos. Nesse sentido, embora partamos de Benjamin e mesmo da leitura que dele faz Derrida, avançamos uma outra hipótese. A força da lei, ou melhor, a força do direito (que não se resume e nem se confunde com a lei) não é, necessariamente, sinônimo de violência. O que não significa que não haja algo de violento no direito. A força que se manifesta na tensão entre direito e violência, que é a tensão da unidade de uma diferença, é tanto a força do direito-lei e opressão, quanto a força do direito-resistência. O direito tem, em si, algo de resistência, e não necessariamente de violência. E isso mesmo quando a resistência é, eventualmente, também violência. *Bacurau*, esse bicho-brabo, mostra quão tênue pode ser a linha que distingue a violência da resistência, mas também como a diferença entre uma e outra se torna evidente ante a experiência sensível da injustiça.

³⁸ Luhmann (1988).





6. *A sequência final e uma conclusão*

De fato, resistir ao poder não é uma de várias opções, mas a única forma de se manter vivo em um contexto jurídico-político em que tais ações injustas ocorrem sistematicamente, um contexto injusto no sentido de Costa Douzinas. A vontade de reação à injustiça, portanto, povoa nossa imaginação e verte pelas criações artísticas contemporâneas, já que a ação de resistir é sobretudo um evento político coletivo³⁹ e a imaginação de resistência é igualmente compartilhada por uma coletividade. Bacurau, ao expressar essa imaginação coletiva da resistência, não fala nem do passado nem do futuro, mas do tempo de agora.

É possível opor a violência dos caçadores estrangeiros à violência redentora que Benjamin assume como revolucionária e que consiste em recuperar, no presente, as tentativas de gerações anteriores, perdidas, vencidas. Essa ação coletiva traz ao presente a força redentora que anima a violência de reação contra a violência do direito dos vencedores, desestabilizando o poder instituído e, no caso dos habitantes de Bacurau,

³⁹ Douzinas (2013).

opondo-se ao próprio extermínio físico. Nesse ponto, a sequência final de *Bacurau*, em toda sua simbologia, oferece uma alegoria vívida da redenção benjaminiana.

Toda a tensão do filme deságua em um conflito intenso entre a vila e os invasores. O grupo de invasores se divide em dois. Willy e Kate vão na frente, encontrando a casa de Damiano e sua companheira. Ali, o primeiro confronto ocorre, resultando na morte violenta de Willy e nos ferimentos mortais de Kate. O restante segue para Bacurau, caminhando pelas estradas desertas até encontrar as primeiras casas da vila. Agora assumindo o pior sobre Willy e Kate, alguns dos invasores estabelecem como prioridade o resgate dos dois desaparecidos. Para eles, a missão inicialmente simples – matar a população indefesa, pronta para o abate – tornou-se mais complexa. O cenário encontrado, aquele de casas e ruas vazias, um varal com roupas ensanguentadas dos bacurenses mortos até então, começa a preocupá-los. A cena de total abandono da cidade não estava nos planos traçados com tanto cuidado.

Enquanto isso, Michael observa de longe, com sua mira telescópica, a chegada dos caixões que encerrariam os corpos bacurenses ao fim do massacre. O caminhão traz as caixas de madeira e duas pessoas começam a despejá-las na rua principal. É possível que toda a cena seja referência a um motivo recorrente nos faroestes spaghetti, muitos dos quais costumavam usar os caixões como símbolos da mortandade exagerada em vias de acontecer, especialmente nos duelos de pistoleiros – clímax fílmicos ocorrendo, no mais das vezes, sobre as ruas empoeiradas e as construções de madeira da rua principal das pequenas cidades do oeste americano⁴⁰.

Posicionado no alto de uma colina, Michael atira nos dois carregadores enquanto depositavam os caixões no centro de Bacurau. Terry, Chris, Julia, Josh e Jake também buscam alvos em que atirar. Julia, frustrada, concentra seus tiros na escola, rajadas seguidas de rajadas. Terry entra no

⁴⁰ Podemos ver referências a caixões de madeira nos filmes de *Django* dirigidos por Corbucci e na trilogia do *Homem sem Nome*, de Sérgio Leone, por exemplo. Caixões de madeira são os arautos do massacre, e em *Bacurau* servem a esse papel sem que saibamos ainda que corpos os ocuparão.

museu de Bacurau. Após os tiros de Julia, Pacote, Teresa e os outros habitantes tocaiados na escola abrem fogo, matando-a junto com Josh. Os tiros chamam atenção de Terry, que se distrai dentro do museu, oferecendo a oportunidade que Lunga esperava. Agindo silenciosamente, do subterrâneo do museu, Lunga atira em Terry, finalmente matando-o em seguida com golpes de facão. Agora o desespero se instalou entre os americanos restantes, que saem desbaratados em direção à rua principal. Ali, Michael mira em Chris, atirando e matando um de seus clientes. Desesperado, Jake busca abrigo no museu, apenas para ser morto por Lunga. Michael é o único sobrevivente do grupo invasor, buscando o suicídio ao se perceber sozinho e cercado de inimigos. Ele é interrompido pela aparição de dona Carmelita e rendido por um homem armado, tornando-se o único prisioneiro de Bacurau.

É importante pensar nas imagens apresentadas pela última sequência violenta do longa-metragem, pois é delas que podemos extrair uma reflexão sobre os elementos de resistência fundamentais ao filme. A violência em si, apesar de sua dimensão catártica e espetacular, é apenas a linguagem a partir da qual foram estabelecidas as conexões entre memória e ação coletiva. Mais importantes são os lugares de ação: a escola, de ontem saem os tiros que revidam o ataque de Julia; e o museu, onde Lunga esperava pacientemente pelos invasores. Memória, história e narrativa são os verdadeiros trunfos de Bacurau – tanto do filme quanto da cidade. Muitas das armas são recuperadas do museu, onde a história do cangaço de Bacurau é preservada. Ali, entre armas antigas e tocaias, essa história se atualiza, oferece o instrumental para a resistência à violência imediata perpetrada pelos invasores.

A memória recente também é parte da narrativa de resistência de Bacurau, já que presentes estavam as roupas ensanguentadas dos assassinados pelos invasores, expostas sob o sol para que todos pudessem ver. Aqueles mortos não foram esquecidos, e sua história será a história da vila. O carro de som do DJ Urso entoia os nomes de todos os bacurenses mortos enquanto as manchas de sangue mantidas na parede do museu, agora parte de sua memória, confirmam o papel do lembrar para os

habitantes: o sangue é do invasor, mas representa a morte e o matar, a violência e a resistência, representa todos os mortos.

No fim, o único sobrevivente é confrontado com as cabeças decepadas dos outros caçadores. Michael, ao reconhecê-las, exclama: «so much violence!», verbalizando o pensamento que permeou toda a ação invasora, aquele de que selvagens serão sempre os outros. Ironicamente, Bacurau é de fato um lugar cujo nome remonta ao da ave selvagem, ave carregada de simbolismo para a população local, e por isso homenageada. E como última ação de resistência, a cidade-ave encaminha Michael para uma cela escavada em um buraco no chão, nas entranhas da terra. Assim, engole o caçador como faria o bicho com um inseto ⁴¹, em um movimento antropofágico digno da tradição moderna e, posteriormente, tropicalista ⁴². Ao encaminhar o estrangeiro às suas entranhas, a vila de Bacurau ressignifica a violência trazida à sua porta, devolvendo-a sob o signo da memória, alimentando-se dela, tornando-a energia e força motriz de ações futuras de resistência, aquelas que, sabem todos os bacurenses, serão novamente necessárias um dia.

⁴¹ Perfeitamente alinhado à ideia do pássaro/vila que caça e consome o estrangeiro, o poster especial de *Bacurau* desenhado por Carla Moreira em 2018 mostra a ave Bacurau em pleno voo e na iminência de alcançar, com sua boca, um inseto solitário.

⁴² O movimento antropofágico foi um conjunto de experiências culturais e artísticas inaugurado com o modernismo brasileiro. Seu marco temporal é a publicação do *Manifesto Antropófago* por Oswald de Andrade em 1928. Sua razão de ser era a transformação das influências externas, internacionais, em energia criativa interna, operando uma renovação estética da arte brasileira. Assim, formava-se a metáfora da antropofagia: o consumo, a transformação e o novo uso das influências externas como uma operação orgânica, corpórea. A Tropicália revisita o tropicalismo ao ressignificar as influências internacionais das décadas de 50, 60 e 70, posicionando o resultado dessas ações antropofágicas no campo artístico brasileiro. Nesse sentido, ver Veloso (2008), p. 242: «O segundo manifesto, o Antropófago, desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar, por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação».



7. *Uma nota sobre as fotografias*

O ensaio que acompanha o presente artigo não foi feito na vila fictícia de Dornelles e Mendonça Filho. Ao invés disso, foi produzido em muitos lugares e em diferentes ocasiões, mas calhou de dialogar com as imagens de resistência, violência, abandono e esperança evocadas ao longo do texto. Assim, tomo a liberdade de produzir uma Bacurau imaginada sobre a imaginação de outra Bacurau, a do Cinema. Faço isso porque, como já dito, uma certa desidentificação espacial da vila operada pelos invasores implica, em termos de narrativa fílmica, na transcendência. Por não mais se prender à geografia que lhe conferia um território definido e reproduzido cartograficamente, Bacurau não deve mais sua existência à materialidade da terra pernambucana, ao mapa ou à areia, pois se torna ideia. Bacurau é uma comunidade de agentes, seja em Pernambuco ou em outro lugar: porque são as ações de seus habitantes e seus valores simbólicos que conferem status de tangibilidade à vila. Bacurau será texto, fotografia, cinema e realidade (Pedro Amorim).

Referências

- Assy, Bethania, Vera Karam Chueiri (2020), *Lentes potentes e empoeiradas: violência e resistência em Bacurau*, in «Viso: Cadernos de estética aplicada», 14, pp. 80-106
- Avelar, Idelber (2009), *O pensamento da violência em Walter Benjamin e Jacques Derrida*, in «Cadernos benjaminianos», 1, pp. 26-43
- Benjamin, Walter (2013), *Crítica da Violência – Crítica do Poder*, in *Escritos Sobre Mito e Linguagem*, São Paulo, Editora 34; Duas Cidades
- Bentes, Ivana (2019), *Bacurau e a síntese do Brasil brutal*, in «Revista Cult», <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>>
- Butler, Judith, Zeynep Gambetti, Leticia Sabsay (eds) (2016), *Vulnerability in resistance*, Durham and London, Duke University Press
- Câmara Cascudo, Luís da (2013), *Coisas que o Povo Diz*, São Paulo, Global
- da Cunha, Euclides (2016), *Os Sertões*, São Paulo, Ubu Editora/Edições Sesc São Paulo
- Derrida, Jacques (2018), *Força de Lei: o fundamento místico da autoridade*, São Paulo, Martins Fontes
- Dorlin, Elsa (2021), *Auto-defesa: uma filosofia da violência*, São Paulo, Ubu Editora
- Douzinas, Costa (2013), *Philosophy and resistance in the crisis: Greece and the Future of Europe*, Cambridge, Polity Press
- Foucault, Michel (2010), *Em defesa da sociedade*, São Paulo, Martins Fontes
- Gagnebin, Jeanne Marie (2018), *Walter Benjamin: os cacos da história*, São Paulo, n-1 Editora
- Hobbes, Thomas (2003), *Leviatã ou Matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*, São Paulo, Nova Cultura
- Luhmann, Niklas (1988), *The Third Question: The Creative Use of Paradoxes in the Law and Legal History*, in «Journal of Law and Society», 15.2, pp. 153-165
- Luhmann, Niklas, Raffaele De Giorgi (1993), *Teoria della Società*. Milano, Franco Angeli
- Macedo Duarte, André de, Maria Rita de Assis César (2020), *O sertão entre*

- as margens e o centro do mundo atual: notas sobre Bacurau*, in «Viso: Cadernos de estética aplicada», 14, pp. 53-79
- Marinetti, Filippo Tommaso (1909), *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, in Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, et al., *I Manifesti del Futurismo*, Milano, Direzione del movimento futurista, pp. 11-22
- Martel, James (2011), *Divine Violence: Walter Benjamin and the Eschatology of Sovereignty*, Oxfordshire, Routledge
- Marx, Karl, Friedrich Engels (2010), *Manifesto Comunista*, São Paulo, Boitempo
- Mbembe, Achille (2016), *Necropolítica*, in «Arte & Ensaios», 32, pp. 123-151
- Neuenschwander-Magalhães, Juliana (2020a), *Manifesto Presentista*, in Valente, Leonardo, Carol Proner (orgs.), *Antifascistas Contos, crônicas e poemas de resistência*, Itabuna, Bahia, Brasil, Mondrongo, pp. 96-99
- Neuenschwander-Magalhães, Juliana (2020b), *Resistência como direito e direito como resistência*, in Andrade Cattoni de Oliveira, Marcelo, David F. L. Gomes, *1988-2018: O Que Constituímos? Homenagem a Menelick de Carvalho Netto nos 30 Anos da Constituição de 1988*, Belo Horizonte, Conhecimento, pp. 261-276
- Rosa, João Guimarães (1980), *Grande Sertão: Veredas*, São Paulo, José Olympio
- Soares, Luiz Eduardo (2019), *O Brasil e seu duplo*, São Paulo, Todavia
- Sussekind, Flora (2007), *Coro, contrários, massas: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60*, in Basualdo, Carlos (org.), *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*, São Paulo, Cosac Naify, pp. 31-58
- Veloso, Caetano (2008) [1997], *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia de Bolso
- Ventura, Roberto (1997), *Canudos como cidade iletrada: Euclides da Cunha na urbs monstruosa*, in «Revista de Antropologia», 40.1, pp. 165-182
- Virilio, Paul (1999), *Politics of the very worst: an interview by Philippe Petit*, New York, The MIT University Press

Dialoghi / Colloquia

Leonardo Sciascia e la storia del diritto

Conversazione con Paolo Squillaciotti

A margine di un Convegno di studi su Leonardo Sciascia e la storia del diritto (Messina, 17 giugno 2021, patrocinato dal Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università peloritana, dalla Fondazione Leonardo Sciascia, dal Consiglio dell'Ordine degli Avvocati e dalla Rivista LawArt) sono emersi numerosi elementi di interesse sul rapporto tra lo scrittore di Racalmuto e l'universo giuridico.

Ne parliamo con Paolo Squillaciotti (Istituto CNR OVI di Firenze), curatore dell'edizione delle Opere di Sciascia per la nota casa editrice Adelphi.

LawArt: La lettura delle opere di Leonardo Sciascia continua ancora oggi a sollecitare nei giuristi un interrogativo: come è emersa la singolare sensibilità dello scrittore nei confronti delle problematiche della giustizia e delle connessioni tra diritto e potere, temi che permeano numerosi suoi scritti?

PS: È stato lo stesso Sciascia a rispondere a questa domanda, rievocando con Marcelle Padovani – durante il colloquio del 1979 da cui scaturì il libro-intervista *La Sicilia come metafora* – un episodio del 1946: Sciascia aveva 25 anni e lavorava all'Ufficio per l'ammasso del grano, e dovette partecipare a due processi istruiti contro un contadino e un arciprete che avevano trasgredito alle norme, severissime, volte a impedire l'accumulo eccessivo di cereali. Il contadino aveva nascosto in casa tre quintali di grano, l'arciprete quindici: il tribunale di Agrigento condannò a due anni il primo e assolse, il giorno stesso, il secondo, perché il difensore fece prevalere la tesi che l'accumulazione indebita dell'arciprete fosse destinata ad attività caritatevoli. Altrove Sciascia rievoca l'angoscia per essere stato inserito nella rosa dei possibili giurati popolari in un processo penale e il sollievo per non essere stato estratto. Sarebbe ingenuo attribuire a questi due episodi, per quanto emblematici a dire dello stesso scrittore, un valore eccessivo, ma un certo peso devono averlo avuto, accanto alle

esperienze intellettuali e culturali, e alla stessa lettura della realtà circostante. E credo che abbiano contato le letture precoci di romanzi come *I miserabili* o dei *Libelli* di Paul-Louis Courier: quest'ultimo, in particolare, fu il modello di quella letteratura come 'buona azione' che costituì il modello di Sciascia per quasi tutti gli anni Sessanta ed entrò in crisi durante gli anni del Centrosinistra; momento di progresso per molti, fu ritenuto dallo scrittore un frangente negativo della storia politica italiana, foriero di altre e ben più estese formule compromissorie, la cui intuizione è alla base dell'*imagerie* del *Contesto*, pubblicato nel 1971 dopo una lunga e travagliata gestazione.

LawArt: Un altro elemento sorprendente è la non comune competenza storico-giuridica dello scrittore, con particolare riguardo all'antico diritto siciliano: naturalmente nei suoi scritti questo diviene metafora di contesti ancora intrisi di sopraffazioni e oscurantismo, in confronto con il pensiero dei philosophes, prediletti da Sciascia. Le carte del Maestro offrono indizi su questo aspetto della sua opera?

PS: Fra i materiali relativi al romanzo più illuminista di Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, c'è un foglio dattiloscritto che lo scrittore aveva redatto in funzione della quarta di copertina, e che fu molto parzialmente utilizzato da Guido Davico Bonino per il testo effettivamente pubblicato nella prima edizione einaudiana del 1963. A proposito dell'impostura dell'abate Giuseppe Vella, al centro della narrazione, si legge che essa:

sorgeva a combatterne un'altra: quella, giuridica, della feudalità siciliana; e in un momento in cui uomini come il Caracciolo, come il Simonetti, si adoperavano ad abbattere in Sicilia i privilegi baronali ed ecclesiastici, a rinnovare secondo ragione gli ordinamenti del Regno, a rimuovere le usurpazioni, ad annientare gli arbitri. Grande momento, e grande occasione perduta, della storia siciliana: cui Sciascia non poteva non giungere, nella rappresentazione narrativa della storia e della realtà della sua terra cui è ormai da anni dedicato. Non poteva non giungervi per tante ragioni – e per la Ragione: come alla radice stessa, cioè, del suo illuminismo.

Non ricordo altre parole così esplicite e chiare sulla *necessità* di un romanzo come *Il Consiglio d'Egitto*.

LawArt: *Ad esempio il ritrovamento del taccuino di appunti riguardante Il Consiglio d'Egitto, quali elementi di novità aggiunge rispetto alle nostre conoscenze sui 'contesti' che hanno originato un'opera così peculiare?*

PS: Il taccuino mette in luce delle fonti di alcuni passi descrittivi che sarebbe stato impossibile individuare, perché il racconto in quei punti è talmente fluido e integrato nel resto della narrazione da non far credere che dietro ci potessero essere altri testi. Chi sarebbe andato a cercare le descrizioni paesaggistiche e di vita quotidiana maltesi nelle *Rimembranze di un viaggio in Oriente* di Alphonse de Lamartine (Milano 1835) o nel quinto volume delle *Opere del cavaliere Carlo Castone conte della Torre di Rezzonico patrizio comasco, raccolte e pubblicate dal professore Francesco Mocchetti* (Como 1817)? Certo, ci si poteva aiutare con GoogleBooks, ma bisognava avere un appiglio iniziale. Altrimenti è naturale scambiare quelle descrizioni per il frutto di un'esperienza diretta, che Sciascia farà a Malta alcuni anni dopo la pubblicazione del *Consiglio d'Egitto*. Il fatto è che l'intera produzione sciasciana è fondata sulle sue sterminate letture, ma la citazione esplicita non è il solo modo di farle emergere: talora si collegano in filigrana, talvolta sono occultate, ma in definitiva non sono mai né banali né supervacanee. *Il Consiglio d'Egitto* essendo uno dei romanzi più documentati dello scrittore siciliano è un terreno perfetto per misurare questa dimensione intertestuale, e il taccuino è uno strumento, eccezionale nella sua unicità, per un'analisi del genere.

LawArt: *Leonardo Sciascia, come attestano i suoi appunti manoscritti, pensa e costruisce i personaggi dei propri romanzi anche attingendo dalla realtà storica: dalle fonti dirette che Lei ha indagato ritiene possa ricavarci il metodo di studio e ricerca sciasciano?*

PS: Il metodo varia da romanzo a romanzo, e si affina con quella forma peculiare di narrazione che è il racconto-inchiesta o con la cronachetta,

che ne è la variante più breve. Se in un romanzo storico come *Il Consiglio d'Egitto* o un racconto come *Il quarantotto* Sciascia realizza un affresco storico sostanzialmente realistico, introducendo elementi che attengono alla costruzione letteraria e richiamano altri momenti della sua produzione (emblematico, in questo senso, il personaggio della contessa di Regalpetra, che rinvia non solo al toponimo inventato nelle *Parrocchie*, ma anche al luogo dove sono ambientati i racconti *La morte di Stalin*, *Un eroe del nostro tempo*, *La siccità*, *Regalpetresi di Roma*, *I tedeschi in Sicilia*), nei romanzi di ambientazione contemporanea il personaggio reale o il fatto di cronaca sono solo lo spunto per un'elaborazione non strettamente vincolata ai dati di realtà. È così per il sindacalista Accursio Miraglia, ucciso a Sciacca nel 1947, modello del personaggio di Salvatore Colasberna del *Giorno della civetta*, o l'avvelenamento e il successivo ricovero ospedaliero di Liz Taylor durante le riprese di *Cleopatra* a Cinecittà nel febbraio 1962 che suggerì la trama del racconto *Carnezzeria*. Per quanto riguarda i racconti-inchiesta, il punto di partenza è un'accurata preparazione sulle carte di un processo o su documenti memoriali o comunque su tutto quello che può essere utile per una ricostruzione storica di una vicenda, ma lo svolgimento e le conclusioni sono dettati da procedimenti letterari, che comprendono citazioni da altra letteratura, connessioni, ipotesi, intuizioni. Questo nella convinzione, maturata all'altezza della *Scomparsa di Majorana* (apparso da Einaudi nel 1975) ma *in nuce* nella produzione precedente, che solo con la letteratura la verità si possa manifestare in modo assoluto. Un concetto essenziale per comprendere lo Sciascia degli anni Settanta, per il quale rinvio a quanto ho scritto in un saggio recente apparso nel fascicolo luglio-agosto di «La Biblioteca di Via Senato» tutto dedicato al Nostro, dal titolo *Sciascia: la letteratura, la verità. Un nesso euristico* (scaricabile online: <https://bibliotecadiviasenato.it/mensile/luglio-agosto-2021>).

LawArt: *Il centenario della nascita di Leonardo Sciascia ha rappresentato l'occasione per realizzare numerosi incontri di studio, anche incentrati sul complesso tema del rapporto tra lo scrittore e l'idea di giustizia: ha avuto occasione di avere riscontri su questi temi nei materiali d'archivio?*

PS: Potrei cavarmela con una battuta, dicendo che dal momento che l'opera di Sciascia è stata definita da Gesualdo Bufalino come un lungo, ininterrotto discorso sulla giustizia e il diritto, qualsiasi affioramento d'archivio rappresenta un riscontro di quel tema. Un'iperbole non troppo lontana dal vero, perché la Giustizia è un *a priori* assoluto per uno scrittore come Sciascia. Ma volendo fare un esempio concreto, potrei citare qualche brano da un testo dattiloscritto rintracciato nella casa palermitana di Sciascia che sono certo debba corrispondere a una pubblicazione in Italia o all'estero, ma che non ho (ancora) identificato. Il testo prende avvio dal ricordo della vittoria al Festival di Cannes del 1950 del film *Giustizia è fatta*, diretto dall'avvocato André Cayatte, in cui si propugnava l'abolizione delle giurie popolari ree di scarsa obiettività perché condizionate dal vissuto dei giurati stessi. Sciascia non è per nulla d'accordo:

Dimenticava, l'avvocato Cayatte, che là dove l'istituzione della giuria popolare è più antica, più radicata ed effettuale, c'è una fondamentale distinzione tra "question of fact" e "question of law": e che le questioni, di fatto e di diritto, potevano convergere e fondersi in una sentenza, approssimata al possibile all'idea di giustizia, appunto perché la corte giudicante veniva ad essere composta da persone prevalentemente attente al fatto e da persone quasi esclusivamente attente alla legge. E poi: è possibile immaginare un giudice di professione, un giudice togato, che lasci in guardaroba le sue angosce esistenziali e familiari, i propri sentimenti e risentimenti sociali, le proprie convinzioni politiche, le proprie esperienze umane, per entrare nell'aula giudiziaria come asettico, puro spirito della legge? Per quanto le conoscenze tecniche lo soccorrano, qualcosa di umano, qualcosa della sua individuale umanità, sempre si insinuerà e intriderà nella sua preparazione ad essere obiettivo, nella sua volontà di esserlo: o sarebbe caso di mostruoso sdoppiamento.

E dopo aver ampiamente rammentato l'esperienza di giurato di André Gide, il suo "ne jugez pas", Sciascia conclude:

Questa divagazione – peraltro non molto divagante – per dire che la giuria mi pare sia, nel processo dibattimentale, elemento di contemperazione, di equilibrio, necessario a che la legge si avvicini alla giustizia. Dubbi, piuttosto, insorgono sul modo di reclutarla. Certo, non è possibile imbossulare tutti i cittadini dai diciotto anni in su, che hanno diritto al voto, per

estrarne a sorte qualche decina; ma non si tocca l'ideale imbossulando quelli che ne fanno richiesta ed escludendo i cittadini al disotto dei trent'anni. Ma se è facile fare una legge che ammetta anche i giovani, e sarebbe giusta e necessaria, difficile è fare un reclutamento tra tutti i cittadini votanti, soltanto escludendo quelli che comunque lavorano nell'ambito giudiziario. Sicché dobbiamo, in attesa che si escogiti miglior sistema, contentarci del sorteggio tra quelli che ne fanno richiesta. Sistema non senza rischi. E non tanto perché nelle liste dei candidati alle giurie corrano ad iscriversi quelli che agognano una vacanza dal loro abituale lavoro o, disoccupati, la corresponsione di una diaria anche se non lauta; ma che ci corrano i fanatici di una loro idea di giustizia, i vendicativi di una esistenziale vendetta; quelli, insomma, che hanno il gusto di giudicare e condannare i loro simili. Ma per fortuna, nel nostro paese, questo tipo umano è piuttosto raro: e le giurie, anche se fatte di persone che aspirano a una vacanza o a una diaria, appaiono alquanto rassicuranti. Direi anzi, paradossalmente: appunto per questo. E tanto più, dunque, bisogna ammirare coloro che ai processi scomodi non si sottraggono.

Uno Sciascia teorico della procedura penale che mi piacerebbe contestualizzare, in modo da poterlo confrontare con lo Sciascia che nel 1977 giustificava il rifiuto dei giurati popolari a prender parte al processo torinese al nucleo storico delle Brigate rosse, e con quello, rammentato all'inizio di questo colloquio, che aveva paventato l'inclusione in una giuria. Spero se ne possa riparlare.

LawArt: Lei è un filologo, un filologo romanzo: come si realizza il suo approccio a 'fonti' recenti nella costruzione di una edizione (critica?) dell'opera di uno scrittore del Novecento?

PS: Da un punto di vista meramente tecnico si tratta di operazioni molto diverse, non foss'altro per il fatto che di uno scrittore del Novecento possediamo sempre stesure manoscritte (a penna o a macchina) o prime edizioni licenziate dall'autore, magari bozze corrette, appunti preparatori, dichiarazioni sulla genesi e/o la redazione delle opere. Per i testi medievali i materiali autografi o idiografi superstiti sono molto rari e la ricostruzione critica si deve fondare sul confronto fra copie o sull'analisi di copie uniche realizzate senza il concorso dell'autore. Spesso non abbiamo neppure

notizie sugli autori o ne abbiamo di contraddittorie, mentre nella letteratura contemporanea quella dell'anonimato o della scrittura sotto pseudonimo (penso al caso di Elena Ferrante o all'eteronimia di Fernando Pessoa) è una scelta consapevole o legata a logiche del mercato editoriale. Potrei elencare molte altre differenze, ma mi piace sottolineare che a livello personale non ho mai segnato una linea di demarcazione fra le due facce della mia attività scientifica (alla quale devo aggiungere quella lessicografica, ormai prevalente), riscontrando solo il problema pratico di dovermi specializzare e aggiornare in campi molto diversi. Ma questo un filologo romanzo che si rispetti deve farlo comunque, se vuole far bene il suo mestiere.

Un cluster di ricerca sul racconto criminale

Conversazione con Manuela Bertone

Abbiamo incontrato Manuela Bertone, Professore ordinario di letteratura italiana all'Université Côte d'Azur di Nizza, per discutere dell'Observatoire du Récit Criminel/Osservatorio del Racconto Criminale (ORC) di recentissima costituzione come cluster del Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures et Sociétés (LIRCES) dell'Université Côte d'Azur.

LawArt: anzitutto grazie per aver accettato il nostro invito a parlare dell'ORC. Partiamo da un chiarimento sull'oggetto. Il concetto di récit criminel comprende ogni genere di narrazione che assume come oggetto il fenomeno criminale?

MB: Il nostro obiettivo è di esplorare l'attuale ecosistema transmediale per dare spazio all'analisi delle modalità di creazione, produzione, diffusione e ricezione in svariati media di opere di finzione basate sulla rappresentazione della criminalità organizzata di stampo mafioso. Attualmente, in Europa e altrove, si diffondono pratiche di ricodificazione particolarmente nutrite e variegate, delle quali è indispensabile cogliere le diramazioni e valutare la forza di propagazione: abbiamo scelto di focalizzarci su queste storie, su questo "nuovo racconto criminale" il cui successo, tra l'altro, garantisce una forte visibilità alle organizzazioni criminali, non solo quelle di matrice italiana. Non è invece nostra intenzione occuparci del tradizionale racconto giallo, già ampiamente studiato da molteplici angolature.

LawArt: Dunque le forme di narrazione che interessano l'ORC, oltre alla letteratura, sono anche il cinema, il teatro, le arti visuali?

MB: L'ORC desidera focalizzarsi in particolare sulla funzione esercitata, nel mondo d'oggi, dai vari protagonisti della costruzione e dell'invenzione

del racconto criminale (autori, industrie culturali, pubblico), sui mutamenti che avvengono a vari livelli (fattuale, immaginario, sociale) quando il senso migra verso dispositivi o strumenti diversi dal supporto narrativo originario (il libro). Pertanto, ci occupiamo di situazioni di adattamento eterogenee, spaziando dai media forti o tradizionali (televisione, cinema, fumetto) ai media informali o *web centered* (blog, live journal, social networks, digi-novels, webisodi, giochi in realtà alternata, darkweb), non senza approfondire il ruolo esercitato dalle interpretazioni critiche, le quali legittimano, per il fatto stesso di volerle rendere intelligibili, dinamiche narrative sempre più sofisticate, codificate e autonome, capaci di spezzare il legame tra l'opera capostipite e i vari adattamenti e, in ultima analisi, di valorizzare la realtà criminale tramite rappresentazioni deviate.

LawArt: *Nel saggio introduttivo del numero 36, 2019 dei «Cahiers de Narratologie», dedicato al tema Rhétorique et représentations de la culture mafieuse hai evidenziato quanto, nel racconto criminale, la «transposition symbolique façonne et influence la compréhension de la réalité». È da questa stessa intuizione di fondo che prende forma l'idea di costituire un Observatoire du Récit Criminel?*

MB: Insieme ad Antonio Nicaso, con il quale ho scritto quelle pagine introduttive intitolate *Discours mafieux, culture mafieuse*, ho discusso a lungo della dimensione rituale, mitica, simbolica nella quale le mafie si sono adagate fin dalle origini e delle rappresentazioni che le mafie danno di sé. Dai nostri scambi di idee hanno preso forma varie ipotesi di lavoro legate alla questione della rappresentazione, della narrazione, dello *storytelling* di mafia; ipotesi che ho condiviso con Céline Masoni, la collega docente di Scienze della Comunicazione con la quale ho costruito il progetto dell'ORC. Per evitare la dispersione e raccogliere utilmente i frutti del nostro lavoro – specie perché collaboriamo a distanza con colleghi di Paesi diversi, in più continenti – ci è sembrato necessario ideare una struttura snella, flessibile, capace di dare una forte visibilità a ricerche di vario tenore: così nasce l'ORC, luogo di incontro e scambio interdisciplinare, di lavoro condiviso. Dopo un percorso preparatorio che comprende

il numero monografico dei «Cahiers de Narratologie» (36/2019), un primo convegno su «Mafie e transmedialità» (novembre 2020), un secondo su «Forme, generi e dinamiche del nuovo racconto criminale» (giugno 2021), Céline Masoni ed io stiamo approntando un volume dedicato a queste problematiche di prossima uscita a Soveria Mannelli, grazie alla disponibilità dell'editore Florindo Rubbettino e del collega Mario Caligiuri, il quale accoglierà il nostro libro nella collana *Intelligence* da lui diretta. Il volume non è, beninteso, un punto di arrivo, ma un primo obiettivo che raggiungiamo collettivamente, come Osservatorio, con un gruppo che ne ha accompagnato la crescita.

LawArt: La creazione di una struttura come l'ORC, suggerisce l'idea di un salto di livello, rispetto allo svolgimento di singole iniziative scientifiche, per quanto ispirate ad una linea di ricerca unitaria. Quale è lo specifico o il quid pluris di un laboratorio di ricerca come l'ORC?

MB: L'ORC fa parte di un laboratorio di ricerca, ma non è un laboratorio di ricerca: è piuttosto un laboratorio di idee, una comunità di sapere formata da persone che condividono l'esigenza di studiare, imparare e insegnare insieme. Il salto di livello, che effettivamente c'è stato, è avvenuto grazie al sostegno dell'Université Côte d'Azur, in particolare della nostra École Universitaire de Recherche, l'EUR CREATES, che ha valutato positivamente l'ipotesi di dotarsi di un Osservatorio e ha accolto l'ORC tra i "progetti emergenti" dell'ateneo, attribuendogli "finanziamenti IDEX", dove IDEX sta per "idee di eccellenza". Accedere al programma IDEX comporta per esempio la possibilità di acquistare materiale, avvalersi della collaborazione di stagisti, costruire e far prosperare un sito o un blog, organizzare *workshop* per studenti e dottorandi coinvolgendo personalità provenienti da vari orizzonti professionali (magistrati, editori, giornalisti, universitari).

LawArt: Se l'ORC guarda al racconto criminale in una prospettiva pluridimensionale, ciò implica il coinvolgimento di competenze multidisciplinari?

MB: L'ORC lavora in un'ottica decisamente interdisciplinare, coinvolgendo studiosi appartenenti a settori scientifici diversi e a vari orizzonti culturali, latori di metodi, approcci e progetti complementari, garanti della ricchezza e del futuro del dibattito. Il nostro obiettivo è di saggiare le recenti acquisizioni critiche raggiunte in diverse discipline (letteratura, sociologia, antropologia, storia, scienze politiche, scienze giuridiche, filosofia, scienze della formazione, dell'informazione, della comunicazione, studi cinematografici, tanto per evocarne alcune tra quelle già attive tra noi) per far progredire la riflessione *in vivo*.

LawArt: *Puoi descriverci il network che hai riunito intorno a questo progetto?*

MB: L'ORC si avvale all'Université Côte d'Azur della collaborazione di due grandi laboratori di ricerca, oltre al nostro LIRCES che è il laboratorio capostipite: il *Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine* (CMMC), nel cui ambito operano prevalentemente gli storici, e il *Centre de Recherche en Histoire des Idées* (CRHI), dedicato agli studi filosofici. Ma la maggior parte dei partner si trovano altrove, in centri di ricerca e università italiani e stranieri. Hanno subito aderito e partecipano con grande dinamismo alle attività dell'ORC: l'Istituto Superiore Europeo di Studi Politici (ISESP) dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria; il Festival della Legalità *Noi contro le mafie* di Reggio Emilia; il Laboratorio universitario di pedagogia dell'Antimafia "Giuseppe di Vittorio" dell'Università della Calabria; l'Intelligence Lab dell'Università della Calabria; la Società Italiana di Intelligence (SOCINT), il Department of Languages, Literatures and Cultures della Queen's University di Kingston (Ontario), il *Groupe Interdisciplinaire de Recherche sur les Cultures et Arts en Mouvement* (GIRCAM) dell'Université Catholique de Louvain. Nel 2021 ci hanno raggiunto il Corso di dottorato in Diritto e Innovazione dell'Università di Macerata e il Centro di Ricerca per l'Estetica del Diritto (CRED) dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria.

LawArt: *Il progetto oltre ad essere interdisciplinare ha dunque anche una spiccata vocazione internazionale...*

MB: Studiare il fenomeno mafioso, da qualsiasi punto di vista lo si voglia affrontare, significa essere disposti ad aprirsi all'intero pianeta. La dimensione internazionale è per così dire "imposta" dalla pervasività del fenomeno stesso. Resta il fatto che l'ORC, sebbene si collochi in un contesto gremito di proposte altrettanto interessanti, ha suscitato interesse immediato da molte parti: ai nostri convegni, ai nostri incontri, partecipano persone di vari orizzonti professionali (cineasti, registi, scrittori, magistrati, critici letterari, giornalisti) che operano in una decina di Paesi.

LawArt: A proposito di apertura internazionale, consultando il vostro sito e i materiali di presentazione, ci ha colpito un aspetto: la scelta del multilinguismo. Come sai anche LawArt, un po' in controtendenza con altri progetti editoriali, punta sul multilinguismo per sviluppare il proprio profilo internazionale... puoi spiegarci le ragioni di questa scelta nel caso dell'ORC?

MB: La comunicazione scientifica è ormai da molti anni vincolata alla lingua inglese. Ciò non toglie che le altre lingue sono vettori di saperi, di culture che non si possono tramandare integralmente attraverso la traduzione in inglese. All'ORC, utilizziamo correntemente tre lingue, il francese, l'italiano, l'inglese, ma non è nostra intenzione cancellare le caratteristiche specifiche di contributi provenienti da altri orizzonti linguistici. Come voi, ideatori della rivista *LawArt*, siamo latori di un'azione che valorizza il multilinguismo, la conservazione della diversità linguistica e culturale, con l'auspicio che, in questo nostro contesto di uniformizzazione e globalizzazione, l'Università continui a essere piuttosto un luogo di libera diffusione di una pluralità di lingue, linguaggi e conoscenze.

LawArt: Torniamo per un momento sul tema dell'interdisciplinarietà considerando aspetti di specifico interesse per LawArt. Come si colloca, a tuo avviso, il problema giuridico nel quadro dei temi di interesse dell'ORC? Come si relazionano diritto e letteratura nel quadro del racconto criminale?

MB: Come tutti sappiamo, occupare lo spazio dell'interdisciplinarietà non è facilissimo, perché siamo tutti vincolati ai concetti, ai dati, ai linguaggi

delle nostre discipline. E però l'interazione concettuale e lo scambio di epistemologie sono necessari dal momento che il nostro obiettivo è il dialogo che conduce al reciproco arricchimento. Letteratura e diritto dialogano da tempo, non solo per confrontarsi, ma per aiutarsi a percepire vari livelli e varie forme di percezione, elaborazione, problematizzazione delle idee, del rapporto tra parole e cose. All'ORC partiamo dall'idea che "racconto" è il potentissimo denominatore comune che lega varie discipline, anzitutto il diritto, le arti figurative, la letteratura: per questo motivo abbiamo fin dall'inizio dialogato con i redattori di *LawArt*: come loro, siamo anche noi consapevoli della difficoltà del coniugare ambiti disciplinari diversi, specie quelli che a lungo hanno dimostrato una certa diffidenza gli uni verso gli altri (molti cultori del diritto sono ancor oggi disposti a riconoscere soltanto un ruolo limitato, ancillare, alle arti, perché ritengono – fuorviandosi – che solo la legge è in grado di codificare la realtà e dare regole al corpo sociale). E, come loro, siamo decisi ad osservare i nostri racconti da un punto di vista diverso, problematizzando le nostre stesse conoscenze, accogliendo testualità disparate nel nostro spettro d'analisi, nel nostro sapere critico, liberandoci di schematismi e scardinando paletti, pur senza dimenticare che siamo tutti latori di competenze differenti.

LawArt: Pensi che l'approccio analitico che l'ORC propone per lo studio del racconto criminale (attenzione alla performatività della narrazione e al discorso costruito attraverso essa, al suo rilievo sociale ed etico, ecc.), possa valere anche per lo studio del discorso giuridico sul fenomeno criminale?

MB: Non sono certo in grado di riflettere sulla produzione del sapere giuridico, su quella i giuristi chiamano, credo, "dottrina". Si tratta di una questione che compete ai giuristi, ai teorici del diritto. Ma da praticante dell'interpretazione di testi letterari e teorico-critici, dico che il discorso giuridico mi interessa quando ha un impatto sulla costruzione del discorso letterario, quando la letteratura, come ha recentemente suggerito Massimo Meccarelli (in un saggio pubblicato nel primo numero di *LawArt*) «apre una finestra proprio sul diritto in azione» e «si pone come una fonte

che a pieno titolo contribuisce al compito di storicizzare l'esperienza giuridica corrispondente alle vicende narrate» in un romanzo o in un film, per esempio. Mi interessa altrettanto il diritto quando viene osservato dal punto di vista del discorso critico-letterario, come letteratura, come *narratio*, come “racconto della legge”; e mi rallegra sapere oggi che molti giuristi sono capaci di aprirsi al diritto studiato come letteratura, come forma singolare di letteratura, anziché limitarsi al diritto visto attraverso la letteratura.

LawArt: *Una domanda simile vogliamo rivolgerla anche in relazione all'altro campo del sapere nel quale LawArt intende operare: quello della storia. Nel discorso storico è indubbio il profilo performativo della narrazione, ma c'è una diversa oggettività alla base del discorso creativo rispettivamente della storia e della letteratura? E la letteratura può costituire una fonte per fare storia?*

MB: Oggi, che la letteratura sia una fonte per gli storici è un fatto accertato e accettato: molti lavori redatti da storici hanno dimostrato che la letteratura è un documento, tanto per ragioni di forma che di contenuto. Pensiamo per esempio a *Il formaggio e i vermi* di Carlo Ginzburg, che cerca di ricostruire le vicende del mugnaio Menocchio attraverso il *corpus* di testi da lui posseduti, evocati negli atti processuali, dai quali questi trae le idee che lo condurranno alla condanna per eresia. Sta di fatto però che la letteratura, per gli storici, ha a lungo rivestito un ruolo secondario, perché è una fonte che non svela i fatti, ma è un'invenzione che nel migliore dei casi narra il verosimile; nel peggiore, l'inventato (dunque: il falso). Non dimentichiamo però che gli storici hanno saputo distinguere i vari tipi di testualità letteraria: le memorie e le cronache non vengono trattate come i romanzi o le opere teatrali. In sostanza, gli storici fanno generalmente prova di grande cautela, attribuendo livelli di legittimità non identici a tutti i testi letterari. La storia culturale e la storia sociale hanno talvolta commesso l'eccesso opposto: non solo non hanno rifiutato la letteratura come fonte attendibile, ma hanno addirittura utilizzato i

testi come indizi e documenti, trascurandone spesso le caratteristiche letterarie, specie la forza inventiva.

La storia è a sua volta *narratio*: secondo alcuni questa sarebbe una sua debolezza; per molti storici, invece, la consapevolezza creativo-narrativa è un punto di forza del discorso scientifico elaborato dalla disciplina. Lo storico ricerca la verità oggettiva, come asserisce Ginzburg, ma sa che essa è una mèta a cui tendere, consapevole del fatto che il discorso storico si avvicina al vero, al dato, al fatto, in modo perennemente asindetico. Nella sua scrittura della storia, diversamente dallo scrittore di testi di finzione, lo storico non ammette l'invenzione; pertanto il suo *modus operandi* è analogo a quello di chi fa critica letteraria, sempre attento alla materialità del testo, alla datità dell'oggetto sul quale esercita le proprie doti di esegeta.

LawArt: Ci siamo fin ora soffermati sugli aspetti scientifico-metodologici del progetto; ma da come ci hai illustrato le finalità dell'ORC, sembra di intuire che non voglia essere solo una struttura che promuove la ricerca scientifica... come si colloca all'interno delle attività universitarie?

MB: L'ORC ha già stretto rapporti di collaborazione non solo con strutture di ricerca, bensì con programmi di studio. Vorrei sottolineare, ad esempio, che il partenariato a cui ho già accennato con il Corso di dottorato in Diritto e Innovazione dell'Università di Macerata, si è concretizzato anche attraverso lo strumento della co-tutela delle tesi di dottorato. L'integrazione tra ricerca e didattica è per noi più che un obiettivo, un'esigenza, un valore da perseguire. Viste le tematiche che affrontiamo insieme ai colleghi delle diverse strutture con le quali collaboriamo, la nostra non può che essere una ricerca che alimenta la pratica didattica, una ricerca-azione che costruisce e diffonde consapevolezza sulle questioni che affronta.

LawArt: È prevista anche un'apertura alla società civile, una forma di public engagement nelle attività dell'ORC?

MB: Mi piace sottolineare che insieme a personalità di fama, studiosi delle mafie e esperti dell'antimafia, lavorano con noi molti giovani di varie aree professionali e geografiche: studenti, reporter, registi, blogger. Cerchiamo di coinvolgere anche i ragazzi delle scuole, per esempio nell'ambito delle *Journées du Cinéma Italien*, il festival del cinema italiano di Nizza, del quale l'ORC è uno dei partner: nell'ultima edizione (la 35^a), abbiamo curato la presentazione de *Il traditore* e di *La paranza dei bambini*, entrambi in competizione per il premio della giuria dei giovani. Un programma di "educazione alla legalità" è attualmente allo studio: con i colleghi dei licei, abbiamo deciso di impegnare i ragazzi nella traduzione di una serie di video sulle mafie già in uso in alcune scuole italiane, attraverso la collaborazione con il progetto-festival *Noi contro le mafie* diretto a Reggio Emilia da Antonio Nicaso. Le istituzioni locali non sono insensibili al nostro operato. Vero è però che il problema delle mafie non è sentito né affrontato apertamente ovunque quanto in Italia o in certe zone degli Stati Uniti e del Canada; quindi non è sempre facile trovare ascolto su un tema delicato che preme soprattutto eludere anziché porgere all'ascolto dei più.

LawArt: *Considerata questa molteplicità di versanti su cui l'ORC vuole impegnarsi, come intendete veicolare la sua visibilità e le sue iniziative? Avete scelto la piattaforma hypotheses per il sito dell'ORC, cosa vi ha indotto a questa scelta?*

MB: L'ORC è ormai presente su Internet come blog scientifico, ospitato su *hypotheses*, la nota «platform for humanities and social science research blogs» (<https://orc.hypotheses.org/>). Abbiamo optato per *hypotheses* perché è una piattaforma selettiva, che ospita soltanto progetti vagliati e approvati da una commissione di esperti. La visibilità del nostro lavoro è ovviamente migliorata da quando siamo in rete. Le rubriche che proponiamo contengono notizie su incontri seminari, convegni e pubblicazioni non soltanto nostri, ma anche dei nostri partner, con *link* e notizie in formato RSS che consentono di accedere rapidamente ad aggiornamenti su proposte esterne all'ORC. Pubblichiamo inoltre brevi articoli e

recensioni di produzioni scritte e audiovisive. Il blog vuol essere anche uno strumento di accompagnamento per chi studia il fenomeno mafioso e di sensibilizzazione per coloro che si avvicinano al terreno impervio delle attuali rappresentazioni delle mafie. Ci auguriamo di riuscire a mantenere il ritmo di lavoro sostenuto che ha contraddistinto i primi due anni di attività. Insieme ai membri del Consiglio scientifico dell'ORC, cerchiamo di orientarci solo verso obiettivi utili e realizzabili in tempi ragionevoli, con l'auspicio di crescere e produrre risultati importanti.

LawArt: *Puoi darci qualche anticipazione sui prossimi programmi dell'ORC?*

MB: Un'anticipazione su un progetto che sta prendendo forma: si intitola *Out of Italy. Récits et images des mafias du monde* e riguarda la rappresentazione delle mafie fuori dal contesto italiano. Il titolo è da intendersi nella doppia accezione suggerita dalla locuzione inglese, vale a dire ciò che si svolge fuori dall'Italia, ma anche ciò che proviene o viene portato fuori proprio dall'Italia. Potremo così studiare meglio le diramazioni delle principali mafie italiane e dare spazio a mafie nate e proliferanti in altri paesi, da quelle più antiche (la *yakuza* giapponese, per esempio) a quelle di conio più recente, legate in particolare al narcotraffico. Nel prossimo futuro l'*Observatoire* proporrà on line i «Cahiers de l'ORC/Quaderni dell'ORC», in modo da raccogliere in forma organica i risultati delle numerose iniziative di incontro e studio attualmente in cantiere. Ma la pubblicazione avrà una doppia vita: sia sul sito dell'ORC che, in forma cartacea, alla Queen's University di Kingston (Ontario), grazie all'impegno di Donato Santeramo, *Chair* del Dipartimento di lingue e culture straniere, e Antonio Nicaso, che alla Queen's insegna *Storia della criminalità organizzata*, entrambi coinvolti nelle nostre iniziative fin dalle origini del progetto.

FOCUS – Balzac e il diritto

Discussione intorno a G. Guizzi, *Il «caso Balzac». Storie di diritto e letteratura*, Bologna, Il Mulino 2020

La maledizione del giurista

Giacomo Pace Gravina

Savez-vous, mon cher, reprit Derville après une pause, qu'il existe dans notre société trois hommes, le prêtre, le médecin et l'homme de justice, qui ne peuvent pas estimer le monde? Ils ont des robes noires, peut-être parce qu'ils portent le deuil de toutes les vertus, de toutes les illusions. Le plus malheureux des trois est l'avoué. Quand l'homme vient trouver le prêtre, il arrive poussé par le repentir, par le remords, par des croyances qui le rendent intéressant, qui le grandissent, et consolent l'âme du médiateur, dont la tâche ne va pas sans une sorte de jouissance: il purifie, il répare, et réconcilie. Mais, nous autres avoués, nous voyons se répéter les mêmes sentiments mauvais, rien ne les corrige, nos études sont des égouts qu'on ne peut pas curer.

La maledizione del giurista traspare dalle amare parole dell'*avoué* Derville nella chiusura de *Le Colonel Chabert* di Balzac: l'abito scuro non è più un ambito simbolo di dignità sociale, ma l'emblema di una condanna, le lenti dell'avvocato svelano una realtà dove non c'è più posto per i sogni e per gli ideali, dove la dirittura morale si rivela un impaccio se non perfino un danno.

La recente pubblicazione de *Il «caso Balzac». Storie di diritto e di letteratura*¹, di Giuseppe Guizzi, professore di diritto commerciale, attento lettore dello strato profondo dell'opera di Balzac, ripropone la centralità della dimensione giuridica negli scritti del grande romanziere francese. Dopo il fondamentale volume che raccoglie le ricerche di Michel Lichtlé,

¹ Guizzi (2020).

*Balzac, le texte e la loi*², sono stati numerosi i saggi dedicati al rapporto tra lo scrittore e il diritto, prova di una attenzione mai sopita da parte dei giuristi. Spesso citazioni dell'opera di Balzac compaiono nei nostri articoli e monografie, ci compiacciamo di proporre brani di racconti e romanzi come elementi esplicativi di istituti giuridici, numerosi tra noi utilizzano nei corsi universitari passi dell'opera dello scrittore che possano avvicinare gli studenti alla comprensione di realtà antiche grazie al suo stile chiaro e alle trame avvincenti. Come Hanno Buddenbrook siamo lacerati tra una vita ordinaria e l'emozione che scaturisce dall'arte, tra la nostra scrittura da giuristi e una sopita o celata passione letteraria che talvolta riesce a prendere il sopravvento e a farci sognare, tra citazioni di testi normativi e noiose note a piè di pagina, il profumo delle dame nei salotti parigini della Restaurazione. A ben guardare, a cimentarsi con le pagine di Honoré sono spesso commercialisti, come nel caso di Guizzi, e civilisti, più raramente storici del diritto, che hanno trattato del nostro autore in alcuni articoli e saggi, come quello del compianto Aldo Mazzacane su *Le colonel Chabert*³.

Un interesse sempre vivo, quello per l'opera di Balzac. Frugando ne *La Comédie humaine* – che non a caso si intitolava originalmente *Scènes de la vie privée*, evocazione del diritto privato... – troviamo dovunque contesti in cui il diritto, segnatamente quello del *Code Napoléon*, riveste un ruolo cruciale nell'ordito narrativo, costituendo spesso il vero nucleo attorno al quale si snoda il racconto con le sue vicende. Ma ciò avviene senza che il ritmo della narrazione ne venga sminuito, come invece talvolta accade in testi della nostra contemporaneità, che risultano 'appesantiti' da citazioni legali che spezzano la serrata cadenza del racconto. Il segreto dell'armonia tra diritto e letteratura nell'opera Balzachiana sta invece nella possibilità che lo scrittore ci offre di guardare al *Code* come ad un diritto vivente, e non a quell'insieme di articoli 'generali e astratti' che tante volte abbiamo studiato per ricostruire gli istituti della codificazione.

² Lichtlé (2012).

³ Mazzacane (2014).

Non un Codice-monumento, come quello scolpito dalle mirabili parole di Tronchet, «il Codice è come il peristilio della legislazione francese», che ci richiama alla mente un nobile e rispettabile edificio neoclassico eretto a foggia di tempio greco o romano, peristilio le cui colonne sono costituite da proprietà e contratto; ma un Codice-documento. Documento perché l'opera di Balzac costituisce per noi un osservatorio privilegiato per la comprensione delle dinamiche concrete dell'uso del codice, che ci permette di comprendere come questo si comportasse nel tempo del suo utilizzo: non un passivo strumento, ma un pericoloso protagonista dotato di vita propria, come possiamo intravederlo nelle parole di un altro grande scrittore francese, Henri Beyle, più noto come Stendhal: «Le code civil arrive rapidement à tous les millionnaires, il divise les fortunes, et force tout le monde à valoir quelque chose et à vénérer l'énergie»⁴. Nessuno, neanche i più fortunati, può più sentirsi al sicuro da quando il codice è apparso sulla scena.

Nei racconti di Balzac l'ottica offerta al lettore si sposta dal codice come apparato normativo alle potenzialità concrete di un codice utilizzato nei tribunali – le ricerche di Stefano Solimano ci stanno offrendo nuove prospettive in tal senso –: qui la visuale di Balzac diviene indispensabile per comprendere come venisse usato il codice nella pratica quotidiana e nella vita reale degli affari.

Racconti su singoli istituti – non a caso intitolati *La transaction* (titolo primevo de *Le colonel Chabert*), *Le contrat de mariage*, *L'interdiction* – fanno emergere un quadro della codificazione meno evidente e 'distinto', ove coesistono interessi vecchi e nuovi, una fascia grigia ove non è raro trovare articoli che parlano una lingua altra, diversa, rispetto a quella 'ufficiale' del codice. Nell'opera di Balzac la vera protagonista è la società del *Code civil*: fotografia realistica delle dinamiche della società borghese ottocentesca, che inizia ad utilizzare i nuovi strumenti offerti dal *Code* e ne aumenta le potenzialità per perseguire i propri fini, non sempre 'nobili'.

⁴Stendhal (1854), Nantes, le 25 juin 1837, pp. 297-330.

La Comédie humaine ci offre un quadro esauriente dei pensieri, dei sentimenti, degli ideali e delle passioni della società dell'epoca, la Francia del primo impero, della Restaurazione, di Luigi Filippo: una società per cui il codice assume una centralità prima impensabile grazie agli strumenti che adesso mette a disposizione dei 'cittadini'. In tale contesto il nuovo diritto diviene per Balzac una griglia su cui si annodano i drammi e le storie dei personaggi; non un pretesto narrativo ma una struttura portante, che caratterizza e permea la struttura della narrazione.

L'individuo balzachiano deve riuscire a stare alle regole del gioco, altrimenti, per citare le parole del colonnello Chabert, a proposito del nuovo stato civile, «quando insorgo, io, morto, contro un atto di decesso, un atto di matrimonio e degli atti di nascita, essi si liberano di me...»: la forza del codice annienta coloro che non riescono a stare alle regole del gioco, elimina velocemente i giocatori 'deboli', come ci hanno mostrato le ricerche di André-Jean Arnaud⁵, mentre la 'violenza dell'astrazione', su cui ha scritto Pio Caroni⁶, contribuisce a celarne le disuguaglianze sostanziali.

Bibliografia

Arnaud, André-Jean (1973), *Essai d'analyse structurale du Code civil français. La règle du jeu dans la paix bourgeoise*, Bibliothèque de philosophie du droit, Paris, Pichon et Durand-Auzias, L.G.D.J., trad. it. *La regola del gioco nella pace borghese. Saggio di analisi strutturale del Codice civile francese*, Napoli, ESI, 2006

Caroni, Pio (1998), *Saggi sulla storia della codificazione*, Giuffrè, Milano

Guizzi, Giuseppe (2020), *Il «caso Balzac». Storie di diritto e di letteratura*, Bologna, Il Mulino

⁵ Arnaud (1973).

⁶ Su tale concetto Caroni (1998), pp. 28 e ss.

Lichtlé, Michel (2012), *Balzac, le texte et la loi*, études réunies par Sophie Vanden Abeele, préface de Françoise Mélonio, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne

Mazzacane, Aldo (2014), *Diritto e romanzo nel secolo della borghesia. Le Colonel Chabert di Honoré de Balzac*, in «Giornale di storia costituzionale», 28/II, pp. 187-216

Stendhal (1854), *Mémoires d'un Touriste*, I, Paris, Michel Lévy frères

Balzac e i paradossi del diritto privato ottocentesco

Giovanni Chiodi

SOMMARIO: 1. Passione giuridica di uno scrittore. – 2. Un'impossibile giustizia contrattuale? – 3. La lotta per l'eredità. – 4. Qualche ulteriore ipotesi ricostruttiva.

1. *Passione giuridica di uno scrittore*

Riportare il diritto al centro del discorso di Balzac è un obiettivo al quale, negli ultimi anni, si è dedicata larga parte della critica¹, con un lavoro di rilettura che è diventato una vocazione anche dei giuristi. A questo filone

¹Dopo la monografia di Peytel (1950), gli studi di Donnard (1961), Wurmser (1965) e Bardèche (1967), sono da menzionare i fondamentali scritti di Lichtlé, ora raccolti in volume (2012), tra cui *Balzac à l'école du droit* (1982), *Sur l'Interdiction* (1988), *Balzac et le Code civil* (1999), *Le Colonel Chabert, roman judiciaire* (2012). Centrati sui profili giuridici sono anche il libro di Mourier (1996) sull'ingiustizia della legge; il saggio di Kornstein (2000); il volume di Counter (2010) sui conflitti ereditari nella narrativa francese dell'Ottocento; l'ottima miscellanea di Dissaux (2012), che ha chiamato a raccolta molti cultori del diritto positivo francese intorno al tema *Balzac, romancier du droit*. Tra gli interventi degli ultimi anni si possono ricordare Farrant (1992); Gengembre (2000); Conrad (2014); Lundwall (2014), che definisce Balzac «le plus juriste des romanciers» (p. 356); Dissaux (2014); Heathcote (2014); Lévêque (2017); Bruyère (2019), Véron (2020) e, in Italia, il saggio esemplare di Mazzacane (2017) e il bell'articolo di Guizzi (2019).

di studi è ispirato il libro che commentiamo, rivolto a indagare il “caso Balzac”.

Non è stato sempre così, a dispetto dell’evidenza anche biografica del percorso del grande scrittore di Tours che, com’è noto, il diritto nelle sue varie declinazioni disciplinari lo aveva conosciuto e sperimentato: studente alla Sorbona e praticante per un breve periodo, pur senza fare della professione forense la sua meta², Balzac aveva familiarità con le regole del diritto e i luoghi di esercizio del mestiere, spesso descritti nelle sue opere.

Oggi, al contrario, si tende a riconoscere con sempre maggiore cognizione di causa che il diritto costituisce una componente fondamentale, anzi il motore della narrativa balzachiana, il suo *élément structurant*³: uno strumento essenziale per uno scrittore che voleva rappresentare le dinamiche reali dell’individualismo del suo tempo, affaristico, spietatamente proiettato verso la conquista della ricchezza, del denaro, del potere a tutti i costi. Una risorsa che Balzac adoperava con piena informazione e competenza. Dobbiamo chiederci, allora, perché il diritto abbia ottenuto uno spazio così rilevante in Balzac, al punto che esso non si può affatto considerare un orpello o un elemento fungibile del contesto, bensì un oggetto privilegiato di osservazione, un perno della sua ottica di scrittore del reale. Il fatto è che Balzac ha voluto far comprendere al lettore quanto il diritto fosse strategico nelle logiche della società borghese. E dunque le incursioni giuridiche balzachiane, tanto più efficaci quanto rigorose, non risultano mai fini a se stesse, ma servono a rappresentare la società e le relazioni giuridiche nella loro verità, perché «le droit imprègne la vie»⁴. Ecco perché la *loi* e il *Code* non sono uno sfondo opaco, ma definiscono un sistema, e a ragione Balzac si può definire “juriste romantique”, come suona il titolo dello studio precursore di Adrien Peytel del 1950. Egli si fa osservatore del diritto in azione: non semplicemente quello scritto nei co-

² È naturale il riferimento al classico Lichtlé (2012), pp. 137-156.

³ Per ricorrere ancora alla formidabile definizione di Lichtlé (2012), p. 137.

⁴ Lichtlé (2012), p. 165.

dici, uscito dalla mente del legislatore, ma quello applicato effettivamente dagli uomini in carne ed ossa, dai protagonisti della sua *Comédie humaine*, nelle loro relazioni personali, familiari, commerciali: «l'esprit des lois nouvelles», come afferma lui stesso⁵.

In quali testi balzachiani il diritto assume il ruolo di perno della vicenda narrata e quali situazioni giuridiche attirano l'attenzione di Balzac nella sua letteratura? Il saggio di Guizzi fornisce un'intelligente risposta al quesito, con un grandangolo sul diritto privato. Senza proporsi di esaurire l'analisi, a fronte della sterminata produzione balzachiana, Guizzi individua alcuni temi centrali e alcuni romanzi o racconti "giuridici", in cui appare più evidente la fisionomia del Balzac "romancier du droit", per parafrasare il titolo felice di una recente silloge in materia⁶, e del diritto patrimoniale in particolare, che ha come obiettivo la circolazione della proprietà. Il saggio è strutturato in otto capitoli di dimensioni simmetriche, nei quali il lettore viene guidato a ritrovare l'intreccio tra diritto e letteratura, che innerva opere note e meno note di Balzac.

2. *Un'impossibile giustizia contrattuale?*

Il capitolo sulla giustizia contrattuale è centrale, nell'analisi di Guizzi, che, in buona compagnia della critica più recente⁷, individua nelle relazioni contrattuali un *leitmotiv* della narrativa di Balzac, che ha scritto pagine memorabili e psicologicamente finissime intorno alle vittime di contratti iniqui.

Provo a decifrarne le ragioni. Il paradosso del Codice civile, se lo si legge nella prospettiva originale dei giuristi napoleonici, è che esso non è affatto il prodotto di una visione ottimistica della natura umana e dell'on-

⁵ Balzac (1869), p. 201.

⁶ Dissaux (2012).

⁷ Tra i contributi più rilevanti: Praud (2012); Bergeman (2012); Lundwall (2013), che definisce il contratto nell'opera di Balzac «carburant de l'intrigue, huile dans les rouages» (p. 357).

nipotenza della volontà. Gli individui proprietari, infatti, a più riprese sono descritti come esseri insensibili, egoisti, determinati nel loro agire da passioni e interessi, alla ricerca “assoluta” del profitto. In questa arena di conflitti, la legge non rimane indifferente e si assiste ad un abile dosaggio tra libertà e autorità, spesso frutto di compromessi, come nella disciplina dell’azione di lesione⁸. Il contratto è modellato dal legislatore, prima che dalla volontà degli individui. È il legislatore, infatti, che dichiara stabili e vincolanti gli accordi (art. 1134, ora art. 1103). È il legislatore che interviene per imporre dei limiti o per correggere gli squilibri economici contrattuali, quando è in gioco l’interesse dei proprietari di beni immobili, offrendo un rimedio per riequilibrare il contratto di vendita immobiliare economicamente iniquo (art. 1674). Quando, viceversa, lo scambio concerne il denaro (come nel contratto di mutuo) oppure i beni mobili, sia pure preziosi, il legislatore non interviene. L’art. 1134 può tutelare, quindi, anche contratti ingiusti: legalmente vincolanti, essi devono essere eseguiti dalle parti (sono assimilati alla legge, dice la celebre formula domatiana, ripresa dal Codice), anche se iniqui. Più che uomini razionali, che si presume abbiano la capacità di perseguire i loro interessi con giustizia e probità, i giuristi napoleonici ritengono di avere davanti uomini egoisti, che hanno come fine primario la massimizzazione del loro profitto personale. È in questa visione pessimistica del mercato e delle relazioni contrattuali che s’inserisce Balzac, con la sua riflessione sui destini del Codice civile, quello realmente applicato nella società della Restaurazione, e non quello idealizzato e mitizzato. Il prezzo della libertà contrattuale, al di là delle suadenti formule normative, Balzac lo svela attraverso la trasfigurazione artistica. Ed ecco che la penna dello scrittore rende visibile la società vera, quella solcata da intrinseche disuguaglianze e differenze, che l’abile strategia dell’astrazione giuridica aveva reso invisibili⁹.

⁸ Sull’antropologia dei giuristi napoleonici sono di riferimento le numerose ricerche, ora raccolte in volume, di Martin (2003); Niort (2004) e (2009) e, in Italia, Solimano (1998) e Cavanna (2000).

⁹ È opportuno il rinvio, *ex multis*, alle splendide pagine di Caroni (2015), che ha spiegato benissimo la transizione alla “divorante” e “dilagante” società della concorrenza

Lasciare liberi (anche se non totalmente) gli uomini di perseguire passioni, interessi e profitto, quali ripercussioni ha avuto nel mercato e, in una dimensione più larga, nella società? La lotta per il contratto ha prodotto effetti virtuosi oppure ha disumanizzato le relazioni interpersonali che, spogliate dei connotati minimi dell'altruismo e della solidarietà, hanno trasformato uomini (e donne) in rapaci, freddi, cinici esseri, disposti a tutto pur di ottenere (o mantenere) denaro e censo, ricchezza e rango?

Fatta questa premessa, possiamo concentrarci sulle “storie”¹⁰ prese a paradigma nel libro. Il loro comune denominatore è che esse trattano tutte di individui (tanto gli sfruttatori quanto gli sfruttati) che, spinti dalla molla delle rispettive passioni e dei reciproci interessi, concludono un contratto economicamente squilibrato, dal quale, tuttavia, non possono o non vogliono liberarsi, quand'anche ve ne siano i presupposti (come ne *Le Curé de Tours*). In queste circostanze, lo scioglimento da un contratto iniquo è destinato a non realizzarsi mai (*Le Curé de Tours*, *Le Cousin Pons*) oppure, se avviene, è dovuto a cause estranee, come il provvidenziale intervento di un terzo (*Gobseck*).

In questi testi, Balzac mostra chiaramente il ruolo svolto dai contratti nella circolazione della proprietà, in una società di mercato come quella della Restaurazione e della Monarchia di luglio, in cui gli individui mirano sistematicamente ad arricchirsi a scapito della controparte, e «chi vuol rimanere puro, deve ritirarsi dagli intrighi del capitalismo»¹¹, rinunciare e rassegnarsi, secondo l'ancora valida intuizione di Lukács. Ed è qui che entrano in gioco le competenze giuridiche dello scrittore. Il giurista si accorge, infatti, esaminando il contenuto dei contratti e di altri atti giuridici (che Balzac, oltre tutto, ha sempre cura di riportare nel loro tenore letterale), che lo scrittore ne concepisce le formule con assoluta precisione tecnica. In questo modo, se Balzac da un lato è in grado di concepire una

(Caroni, 2018, p. 93) propiziata dai codici borghesi. Sull'irresistibile attrazione del mercato nel pensiero dello storico ticinese: cfr. ora Caroni (2019) e Chiodi (2020).

¹⁰ Un “contratto-capestro” di locazione (*Le Curé de Tours*, 1832); una compravendita di diamanti (*Gobseck*, 1835), una compravendita di quadri (*Le Cousin Pons*, 1847); la vendita di una tipografia (*Illusion perdues*, 1843).

¹¹ Lukács (1974), p. 73.

trama narrativa originale, dall'altro finisce per presentare un campionario di contratti iniqui, che smentisce categoricamente l'idea di un mercato capace di autoregolarsi in modo giusto ed equilibrato in assenza di interventi esterni. La sopraffazione è il dato connaturato, che emerge da questa sconcertante esperienza: tanto più cinica e dura quanto più si manifesta nelle forme legittime del diritto ed è esercitata anche dalle donne e non solo dagli uomini (l'elenco sarebbe lungo); ugualmente efficace e realistica anche quando il contratto presenta dei vizi.

In questa prospettiva, l'analisi giuridica degli accordi proposta da Guizzi è volta ad evidenziare, in ciascuna fattispecie, le clausole che consentono allo sfruttatore di approfittare legalmente della sua vittima, appoggiandosi ad uno o più articoli del Codice civile. Accade così che formule apparentemente neutre possano invece prestarsi nella prassi a realizzare subdolamente un abuso della libertà contrattuale. Senza addentrarci troppo nei dettagli, basti richiamare l'attenzione sulle figure giuridiche che si prestano a questo effetto perverso, in forme non lontane dalla prassi: una clausola di recesso anticipato (*Le Curé de Tours*), la vendita di beni mobili (*Gobseck*), la promessa del fatto del terzo (*port-fort: Le Cousin Pons*), un contratto di società, in quel romanzo (*Illusions perdues*) che, come è stato osservato¹², si apre e si chiude con due contratti *lésionnaires*.

L'immagine balzachiana del contratto, che emerge da queste e altre testimonianze, non è affatto consolatoria, ma al contrario di una cupa desolazione, al punto che la critica ha parlato con fondati motivi di pessimismo. Guizzi ritiene che, negli esempi citati, Balzac abbia voluto strappare la maschera alla finta uguaglianza della "regola del gioco" borghese, ma anche dimostrare l'impossibilità di libere scelte razionali in materia contrattuale e il miraggio della giustizia contrattuale. Su questo punto mi permetto di fare qualche precisazione. Non credo, infatti, che, come già anticipato, si possa parlare di una sorta di "ottimismo della ragione" negli artefici del Codice civile. Da questo punto di vista, sono più propenso ad accostare il pessimismo balzachiano a quello dei giuristi napoleonici.

¹² Lundwall (2013), p. 358.

Ritengo, perciò, preferibile un'interpretazione diversa: l'osservazione così acuta e penetrante della *vie sociale* quotidiana offerta da Balzac, più che essere rivolta contro il dogma dell'autonomia della volontà, che è concezione sorta posteriormente al Codice civile¹³, sembra riflettere la visione realistica dell'uomo preda di istinti e passioni, fatta propria anche dai giuristi napoleonici, nonostante ciò orientati a sostenere il liberalismo economico. Sta di fatto che, anche se l'uomo non è in sé «ni bon ni méchant»¹⁴, l'egoismo è la molla della moderna vorticoso società dei contratti. Egoisti possono essere le stesse vittime, che condividono «l'egoismo innato di ogni creatura umana»¹⁵ e che popolano una società guidata esclusivamente dall'interesse personale degli individui, proiettati alla conquista dell'oro, e in cui, come insegna Gobseck con una frase rivelatrice, «è dunque meglio essere lo sfruttatore anziché lo sfruttato»¹⁶. Cosa rimane, allora, della volontà nelle pagine di Balzac? Un simulacro, come la volontà di Birotteau¹⁷; la sola facoltà di «accettare tutto o rifiutare tutto... un sì o un no»¹⁸, come nel contratto firmato da David Séchard (o nei contratti *de gré à gré*). Qualche studioso¹⁹, non a caso, sostiene che la narrativa di Balzac abbia precorso, attraverso i mezzi della creazione artistica, la critica sociale all'individualismo, che si sarebbe sviluppata anche in Francia alla fine dell'Ottocento.

3. *La lotta per l'eredità*

Dalla volontà contrattuale alla volontà testamentaria, dai conflitti contrattuali a quelli successori, dalla lotta per il contratto alla lotta per la

¹³ Halpérin (2014).

¹⁴ *La Comédie humaine, Avant-propos*, in Balzac (1842a), p. 17.

¹⁵ Balzac (2019), p. 27.

¹⁶ Balzac (2016), p. 23.

¹⁷ Balzac (2019), p. 67.

¹⁸ Balzac (2020), p. 40.

¹⁹ Ad esempio, Praud (2012).

successione al parente ricco. Il terzo capitolo centra un altro degli aspetti messi in luce dalla *Comédie humaine* balzachiana: la spietata ricerca del tornaconto personale, del denaro e del guadagno, attraverso gli *outils* giuridici offerti dal diritto delle successioni. Un diritto che, secondo l'interpretazione che ritengo più condivisibile, al pari di quello delle obbligazioni, ha un netto fondamento politico: esso restituisce ai padri la libertà testamentaria nei confronti dei propri discendenti, della quale erano stati clamorosamente privati sotto la Rivoluzione, così da conferire loro un ulteriore strumento, fondato sul gretto interesse economico, per essere meglio obbediti; esclude i vincoli fedecommissari alla libera circolazione dei beni; fonda una successione legittima basata sul principio di eguaglianza tra coeredi (da cui derivano l'abolizione del diritto di primogenitura e il frazionamento delle proprietà), ma frustra le aspettative del coniuge e dei figli naturali del defunto (che non sono nemmeno definiti eredi, pur essendo ammessi alla successione, in misura ridotta rispetto ai figli legittimi); prevede quote di riserva, a favore dei discendenti e ascendenti, ma non del coniuge, dei figli naturali, dei parenti collaterali. Forte è l'interesse per questi temi da parte di Balzac, consapevole che grandi fortune si trasferiscono attraverso il testamento o tramite i complicati congegni della successione legittima e della riserva ereditaria, cui del resto non risparmiò alcune critiche; conscio, quindi, che grandi drammi umani si possono consumare anche nella lotta alla successione, che può facilmente assumere i connotati di una sfrenata contesa diretta all'annientamento non solo patrimoniale ma anche morale dell'avversario. Una lotta che, nelle sue articolate dinamiche, può assumere diverse forme. Quelle descritte da Guizzi, nell'orbita di una letteratura che ha recentemente approfondito anche questi aspetti²⁰, riguardano soprattutto le lotte dei parenti collaterali, eredi legittimi ma non legittimari, contro un testamento che nomina come legatari particolari o universali altri soggetti, verso i quali il defunto nutra maggiore affezione. Ma quanto i doveri familiari, che imporrebbero di non trascurare del tutto le pretese dei collaterali, devono sopra-

²⁰ Penso alla monografia di Counter (2012), ma anche ai volumi di Lucey (2003) e Tilby (2007); ai saggi di Mozet (1993), Mortimer (2011), Macé (2012), Pasco (2016).

vanzare sulle ragioni affettive? Il Codice civile ha lasciato la scelta al testatore: ma in una società governata dal denaro quanto la libertà testamentaria può prevalere sull'interesse? Ancora una volta, il problema giuridico in Balzac diviene azione e si fa romanzo.

Non si può non accogliere con favore, in tale contesto, la lettura di un romanzo splendido, *Ursule Mirouët* (1841), autentico caposaldo delle “inheritance stories” balzachiane, in cui, come osservato da un fine lettore²¹ e ora confermato da Guizzi, lo scrittore ristruttura il genere letterario che ha per protagonista un *oncle à succession*, facendone veicolo di un messaggio nuovo: la denuncia della discriminazione giuridica dei figli naturali, ben rappresentata dalla disputa che divide i protagonisti sulla facoltà o meno di uno zio di istituire erede la prediletta nipote naturale. Tra l'altro, nella narrazione, lo scrittore cita stavolta non solo gli articoli del Codice civile, ma anche alcuni *arrêt* giurisprudenziali. Aggiungerei che, quando il romanzo fu tradotto in italiano a Milano nel 1842, con molta disinvoltura il curatore Ercole Marenese espunse il colloquio tra Minoret e il giudice Bongrand, adducendo la scarsa affidabilità giuridica dello scrittore²².

Molto più pacifica, in termini giuridici, era la questione successoria che, ne *Le Cousin Pons*, aveva acceso l'estro dell'autore: nessun dubbio, infatti, che il *célibataire* immortalato da Balzac, creduto povero dai protervi coniugi Camusot e invece proprietario di una ricchissima collezione d'arte, avesse piena facoltà di disporre a favore del fido amico Schmucke, trascurando il giudice Camusot de Marville, suo parente collaterale di quinto grado. E tuttavia il contrasto, spinto dall'interesse economico, si profila ugualmente, benché il diritto sia apparentemente tutto a favore della libertà del testatore. Anche qui abbiamo una situazione giuridica in cui gli eredi si contrappongono all'estraneo, nella piena consapevolezza del diretto interessato, cioè di Pons, che escogita una machiavellica soluzione: due testamenti, il primo olografo, in cui lascia in legato la sua magnifica collezione di quadri al Louvre (e di cui si aspetta la probabile scoperta e di-

²¹ Counter (2010), pp. 76-105.

²² Balzac (1842b), p. 130 nt. 1.

struzione); il secondo pubblico, in cui egli nomina legatario universale l'amico, al fine di assicurare il rispetto della sua volontà contro le mire dei parenti. Non ci riuscirà, perché l'erede, su consiglio del sordido avvocato Fraisier, impugnerà il testamento per captazione e Schmucke ne morirà.

Le cose non vanno meglio neanche per i discendenti del testatore, e in particolare per i suoi figli legittimi, indiscutibili eredi, se è vero che almeno due testi, *La Rabouilleuse* (1840-1841) e il già citato racconto *Gobseck*, rappresentano le peripezie escogitate per conservare l'eredità nelle mani dei figli. Nel primo romanzo, la tematica successoria si presenta intrecciata con quella familiare e biografica di Balzac: una figlia, Agathe Rouget coniugata Bridau, privata della sua eredità a favore del fratello Jean-Jacques, e madre di due figli, Philippe, militare, e Joseph, artista; la caccia all'eredità dello zio, un altro *célibataire*, abitante a Issoudun, da parte di una serva tiranna, la "rabouilleuse" Flore Brazier, che alla fine sposerà lui e alla sua morte, ereditati i suoi beni, Philippe, fino a che il patrimonio (compresa una collezione di quadri) non finirà a Joseph. Nel secondo esempio, tratto nuovamente da *Gobseck*, il conte di Restaud, consigliato dall'esperto Derville, per evitare che l'eredità dei figli fino alla loro maggiore età sia amministrata dalla madre, decide di stipulare una vendita simulata dei suoi beni all'usuraio, con una controdiplomazia separata che ne rivela le reali intenzioni. Anche in questo caso, insegna Balzac, la realtà quotidiana è più complessa di ciò che il Codice civile sembra voler immobilizzare nelle sue maestose arcate. La contessa di Restaud, personaggio che la prosa di Balzac restituisce in tutta la sua complessità (cattiva figlia, cattiva moglie, ma forse non del tutto cattiva madre, ed ora anche criminale), nella sua frenesia brucia ignara il documento che avrebbe assicurato la proprietà dei beni ai figli. Come non vedere in questo vorticoso finale balzachiano la furia delle passioni e degli interessi che divorano una società sempre più assisa sulla potenza conferita dal denaro?

4. *Qualche ulteriore ipotesi ricostruttiva*

Altri capitoli dell'analisi di Guizzi abbandonano la microstoria per allar-

gare lo sguardo verso le grandi trasformazioni del capitalismo economico di primo Ottocento. Si tratta di una parte interessante del libro, che dalla disamina giuridica di singoli episodi di *exploitation* contrattuale (nel libro è presente anche una lucida analisi *sub specie iuris* del fenomeno del prestito a interesse) o di attentato alla libertà testamentaria dei disponenti, passa a concentrarsi su fenomeni più generali, quali l'affermazione di nuove forme di commercio, lo sviluppo del mercato degli investimenti finanziari, le ripercussioni della crisi d'impresa, descritti con impressionante lucidità *sous la plume* di Balzac. Sono profili, compreso quello del traffico cambiario, che non si possono approfondire in questa sede. Mi sembra utile, piuttosto, a conclusione di queste note, proporre qualche ulteriore riflessione sul diritto privato ottocentesco, nelle dimensioni trattate nel saggio da cui si sono prese le mosse.

Due aspetti ambivalenti del diritto positivo contenuto nei codici emergono dalla narrativa balzachiana: la legge può essere giusta o ingiusta, innovativa o conservatrice, imporre un nuovo assetto sociale o confermare un ordine preesistente, essere accettata o rifiutata dalla società. Lo sguardo di Balzac è sempre alla società, agli attori sociali, agli individui, a come essi percepiscono e applicano le regole volute dal legislatore. Dal diritto privato, nella visione di Balzac, possono scaturire profonde ingiustizie. Balzac addita la pericolosa deriva di alcune regole dei Codici. La sua visione, è già stato osservato da altri ed è ora sottolineato anche dalla lettura di Guizzi, è pessimistica.

In primo luogo, i Codici possono coprire delle sopraffazioni, come ad esempio rendere legalmente inattaccabili atti di scambio economicamente sproporzionati.

In secondo luogo, anche quando essi prevedano dei rimedi idonei ad impugnare un atto ingiusto, altri "codici" rendono molto difficile, se non impossibile, il riequilibrio della situazione in conformità ad istanze di giustizia ed equità. I codici sociali, le apparenze borghesi, le regole rigide e ferree di una società gerarchica, l'onore da proteggere e il timore di uno scandalo possono essere vincoli molto più forti della legge, talmente forti e vincolanti da frenare il ricorso ai tribunali. Un anello fondamentale, da

questo punto di vista, si dimostra, ancora una volta, il racconto *Gobseck*, nel quale Balzac in modo geniale è riuscito a dimostrare quanto il diritto sostanziale sia totalmente impotente senza azione e senza processo. Il timore del disonore è una ragione valida che impedisce l'accesso alla giustizia, tanto quanto le incertezze interpretative così ben rappresentate dai discorsi degli avvocati, dei notai e dei giudici balzachiani. Ad azzerare i possibili benefici dei rimedi legali intervengono anche ragioni strettamente individuali: le sofferenze umane, le debolezze dei buoni, le fragilità di chi, in una società aggressiva e competitiva, in cui anche la giustizia è preda di passioni umane che la rendono inefficiente, è destinato a perdere (e a perdersi). Come non rievocare, allora, un'illuminante considerazione di Michel Lichtlé, che vale la pena di recuperare: «*La Comédie humaine est l'œuvre d'un homme qui contrairement à l'opinion commune sait par exemple que le droit civil est non moins contraignant pour l'individu que le droit pénal*»²³.

Balzac, inoltre, non vede solo le leggi nella loro astratta previsione, ma prende in considerazione altri canoni di comportamento e i mali di una giustizia inefficiente²⁴. Per questa sua apertura oltre gli angusti recinti del diritto positivo, verso il *non-droit*²⁵, possiamo considerarlo uno scrittore non solo realista, ma anche pluralista. Non esistono solo i maestosi monumenti della codificazione napoleonica, ma compaiono prepotentemente sulla scena anche altri elementi: le disfunzioni di una giustizia incapace di assicurare l'applicazione delle disposizioni normative; modelli e regole sociali di convivenza; le mutevoli componenti della natura umana: forze tutte capaci di orientare e governare le azioni (o le inerzie) degli individui e di dare vita, come è stato scritto, a «la comédie (in)humaine de l'argent»²⁶. Il “caso Balzac”, esperimento positivo di diritto e letteratura, invita a riflettere sul destino dei messaggi del diritto privato, guardando più che ai nudi precetti scritti nelle tavole sacre dei codici, alla società

²³ Lichtlé (2012), p. 137.

²⁴ Guizzi (2020), pp. 245-261.

²⁵ Lundwall (2014).

²⁶ Péraud (2013). Cfr. anche Péraud (2012).

chiamata ad applicarli, e quindi ai comportamenti dei privati, agli apparati di giustizia, alle regole di convivenza sociale, alle manovre dei capitalisti dell'impresa industriale e della finanza. La letteratura di Balzac mostra, allora, con i potenti mezzi di una scrittura disincantata che “demonizza” gli eventi sociali²⁷, che la libertà di contratto promessa dal Codice civile può apparire illusoria; che la giustizia contrattuale è un traguardo impossibile da raggiungere, o quanto meno difficile; che la libertà testamentaria è minacciata; che il gioco della concorrenza è messo in pericolo da asimmetrici rapporti di forza. Questo genere di letteratura insegna che il diritto va cercato nella società che lo recepisce: è solo lì che potremo trovare la “chiave dell'enigma”²⁸.

Bibliografia

- Auerbach, Erich (1981), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke Verlag, 1946], II, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi
- Balzac, Honoré de (1842a), *Scènes de la vie privée*, tome I, Paris, Furne, J.-J. Dubochet et C^{ie}, J. Betzel et Paulin
- Balzac, Honoré de (1842b), *Orsola Mirouet*. Novella di Enrico Balzac recata in italiano per cura di Ercole Marenese, v. I, Milano, coi tipi Borroni e Scotti
- Balzac, Honoré de (1869), *L'envers de l'histoire contemporaine*, Paris, Michel Lévy Frères, Éditeurs
- Balzac, Honoré de (1981), *Ursule Mirouët*, Édition présentée, établie et annotée par de M. Ambrière-Fargeaud
- Balzac, Honoré de (2016), *Gobseck*, trad. e note di M. Ferrara, Bagno a Ripoli, Passigli Editori
- Balzac, Honoré de (2019), *Le Curé de Tours*, trad. ital. *Il parroco di Tours*,

²⁷ Auerbach (1981), p. 266.

²⁸ Balzac (2019), p. 67.

- a cura di P. Pellini, trad. di C. Cicogni e A. Cioncolini, Palermo, Sellerio editore
- Balzac, Honoré de (2020), *Illusions Perdues*, trad. it. *Illusioni Perdute*, introduzione di F. Fiorentino, trad. e note di M.G. Porcelli, Milano, BUR
- Bardèche, Maurice (1940/1967), *Balzac romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)*, Paris, Plon; Genève, Slatkine Reprints
- Bergeman, Nicolas (2012), *Le contrat dans "Le Curé de Tours"*, in Dissaux, Nicolas (sous la direction de), *Balzac romancier du droit*, Paris, LexisNexis, pp. 279-307
- Bruyère, Elisabeth (2019), *Balzac and the Criticism of the French Civil Code in the First Half of the 19th Century*, in Amorosi, Virginia, Valerio Massimo Minale (eds.), *History of Law and other Humanities*, Madrid, Dykinson, pp. 329-336
- Caroni, Pio (2015), *Privatrecht im 19. Jahrhundert. Eine Spurensuche*, Basel, Helbing & Lichtenhahn Verlag
- Caroni, Pio (2018), *E se anche il codice fosse un messaggio?*, in «Quaderni fiorentini», 47, pp. 57-109
- Caroni, Pio (2019), *Diritto privato ottocentesco*, in «Archivio Storico Ticinese», 166, pp. 149-165
- Cavanna, Adriano (2000), *Mito e destini del Code Napoléon in Italia. Riflessioni in margine al Panegirico a Napoleone legislatore di Pietro Giordani*, ora in Cavanna, Adriano (2007), *Scritti (1968-2002)*, II, Napoli, Jovene editore, pp. 1079-1129
- Chiodi, Giovanni (2020), *Una storia del diritto privato diversa (A proposito di Pio Caroni, Privatrecht im 19. Jahrhundert. Eine Spurensuche, Basel, 2015)*, in «Quaderni fiorentini», 49, pp. 655-686
- Conrad, Thomas (2014), *Éviter les procès: le duel judiciaire balzacien, hors des tribunaux*, in «L'Année balzacienne», 1, 15, pp. 119-132
- Counter, Andrew J. (2010), *Inheritance in Nineteenth-Century French Culture. Wealth, Knowledge and the Family*, London and New York, Routledge

- Dissaux, Nicolas (2012) (sous la direction de), *Balzac romancier du droit*, Paris, LexisNexis
- Dissaux, Nicolas (2014), *La codification balzacienne*, in «L'Année balzacienne», 1, 15, pp. 223-242
- Donnard, Jean-Hervé (1961), *Balzac. Les réalités économiques et sociales dans «La Comédie humaine»*, Paris, Armand Colin
- Farrant, Tim J. (1992), *Le rôle des modèles judiciaires dans l'élaboration du discours balzacien*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 44, pp. 177-189
- Gengembre, Gérard (2000), *Honoré de Balzac: roman du droit, droit du roman*, in «Littératures classiques», 40, *Droit et littérature*, pp. 387-396
- Glaudes, Pierre, Éléonore Reverzy (2018) (sous la direction de), *Relire Le Cousin Pons*, Paris, Classiques Garnier
- Guizzi, Giuseppe (2019), *Tra storia, diritto e letteratura: insolvenza e fallimento in Honoré de Balzac*, in «Quaderni fiorentini», 48, pp. 123-153
- Guizzi, Giuseppe (2020), *Il «caso Balzac». Storie di diritto e letteratura*, Bologna, il Mulino
- Halpérin, Jean-Louis (2014), *L'autonomie privée en France: un concept cantonné ou rejeté?*, in «Quaderni fiorentini», 43, pp. 461-480
- Heathcote, Owen (2014), *L'homme de loi et la philosophie de la limite chez Balzac*, in «L'Année balzacienne», 15, pp. 105-117
- Kornstein, Daniel J. (2000), *He Knew More: Balzac and the Law*, in «Pace Law Review», 21/1, pp. 1-102
- Lévêque, Laure (2017), *La justice balzacienne: des tables de la loi aux tables de l'aloi*, in «Non Plus», 6, 12, *Rapports et tensions entre littérature et justice*, pp. 38-53
- Lichtlé, Michel (2012), *Balzac, le texte et la loi*, Etudes réunies par Sophie Vanden Abeele, Préface de Françoise Mélonio, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne
- Lucey, Michael (2003), *The Misfit of the Family. Balzac and the Social Forms of Sexuality*, Durham NC, Duke University Press

- Lukács, György (1974), *Saggi sul realismo* [Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realisták, Budapest, Szikra Könyvkiadó, 1946], Torino, Piccola Biblioteca Einaudi
- Lundwall, Gaspard (2013), *Le contrat chez Balzac. Mensonge romantique et vérité contractuelle*, in «L'Année balzacienne», 1, 14, pp. 353-387
- Lundwall, Gaspard (2014), *Figures du non-droit chez Balzac*, in «L'Année balzacienne», 1, 15, pp. 243-268
- Macé, Mickaël (2012), *Le droit des successions*, in Dissaux, Nicolas (sous la direction de), *Balzac romancier du droit*, Paris, LexisNexis, pp. 339-353
- Martin, Xavier (2003), *Mythologie du Code Napoléon. Aux soubassements de la France moderne*, Paris, Dominique Martin Morin
- Mazzacane, Aldo (2014), *Diritto e romanzo nel secolo della borghesia. Le colonel Chabert di Honoré de Balzac*, in «Giornale di Storia costituzionale», 28/II, pp. 187-213
- Mortimer, Armine Kotin (2011), *For Love or for Money. Balzac's Rhetorical Realism*, Columbus, The Ohio State University Press
- Mourier, Pierre François (1996), *Balzac. L'injustice de la loi*, Paris, Éditions Michalon
- Mozet, Nicole (1993), *Ursule Mirouët ou le test du bâtard*, in Tournier, Isabelle, Claude Duchet (dir.), *Le «Moment» de La Comédie humaine. Balzac, Œuvres complètes*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, pp. 217-228
- Niort, Jean-François (2004), «Laissons à l'homme les défauts qui tiennent à sa nature...». *Retour sur l'anthropologie des rédacteurs du Code civil des Français*, in «Droits et cultures», 48, 2, pp. 77-105
- Niort, Jean-François (2009), *Retour sur «l'esprit» du Code civil des Français*, in «Histoire de la justice», 1, 19, pp. 121-160
- Pasco, Allan H. (2016), *Balzac, Literary Sociologist*, Cham, Palgrave Macmillan
- Péraud, Alexandre (2012), *Le Crédit dans la poétique balzacienne*, Paris, Classiques Garnier

- Péraud, Alexandre (2013) (sous la direction de), *La Comédie (in)humaine de l'argent*, Lormont, Le Bord de l'Eau
- Peytel, Adrien (1950), *Balzac juriste romantique*, Paris, Ponsot
- Praud, Jean-Lou (2012), *La conception balzacienne du contrat*, in Dissaux, Nicolas (sous la direction de), *Balzac romancier du droit*, Paris, LexisNexis, pp. 217-231
- Tilby, Michael (2007), *Novel Testaments: Balzac's Fictional Wills*, in «Neophilologus», 91, pp. 597-610
- Véron, Laélia (2020), *Discours romanesque et discours juridiques dans La Comédie humaine de Balzac*. Le Colonel Chabert, l'Interdiction, Honorine, in Mas, Marion, François Kerlouégan (sous la direction de), *Le Code en toutes lettres. Ecriture et réécritures du Code civil aux XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, pp. 195-225
- Wurmser, André (1965), *La Comédie inhumaine*, Paris, Gallimard

Le verità del credito tra diritto e letteratura

Francesco Gambino

SOMMARIO: 1. La narrazione nel diritto e nella letteratura. – 2. Scienza giuridica e metalinguaggio. – 3. La legge, i fatti e la letteratura. – 4. Balzac e le verità del credito. – 5. *Segue*: frammenti sul concetto di dovere e sulla tutela del credito. – 6. *Segue*: reazioni alla logica del tipo astratto.

1. *La narrazione nel diritto e nella letteratura*

Quali sono i luoghi di incontro tra diritto e letteratura? In quale prospettiva e misura le norme, gli istituti, i concetti giuridici possono dirsi assimilabili alle pagine di un romanzo? Quali ambiti di raccordo sono riscontrabili tra una disciplina legislativa dell'obbligazione e le narrazioni di Honoré de Balzac sul contratto, sui mutui usurari, sulla promessa del fat-

to del terzo¹, sulla nozione di dovere², sull'arresto per debiti³, sul fallimento⁴? La ricerca di richiami, nessi e corrispondenze sempre ci costringe a salire o a scendere in quella casa comune – o gabbia – dell'essere che è il nostro linguaggio⁵.

Quando si descrive, esplicita, spiega una certa realtà – che, nel disegno di queste pagine, è il rapporto giuridico tra creditore e debitore – si usano termini spogli di riferimenti. Nulla, nella realtà circostante, corrisponde alla parola 'debito' o alla parola 'credito' («non fatti, non oggetti, non stati di cose»)⁶. I segni linguistici – come insegna un grande studioso del linguaggio – non uniscono cose e nomi, ma concetti a immagini acustiche che recano una traccia psichica⁷. Più che mai, in questa realtà impalpabile e sfuggente, il giurista si trova immerso in «un universo interamente mentale»⁸, privo di agganci con la realtà sensibile. Le norme giuridiche e le pagine di un romanzo consistono in proposizioni linguistiche, popolate di entità ideali e immaginarie. Da questo punto di vista – che è ovvio ma spesso trascurato – il legislatore, nel nominare, immaginare, descrivere⁹,

¹ Si affacciano interrogativi suscitati dalle pagine di Giuseppe Guizzi dedicate all'ingiustizia del contratto, al credito e all'usura nelle opere di Balzac, Guizzi (2020), specialmente pp. 37-68, 103-137.

² Cfr. Balzac (2013), pp. 928-929. V. al riguardo il capitolo di Péraud (2012), pp. 145-188, dedicato a *La Peu de Chagrin*, dal titolo significativo *une archéologie de la psyché débitrice*.

³ Cfr. Balzac (2015), pp. 672-673.

⁴ Cfr. Balzac (2014), pp. 818-819.

⁵ Il linguaggio come dimora dell'essere fatta avvenire (*ereignet*) e disposta dall'essere costituisce uno dei temi centrali del saggio di Heidegger (1987), pp. 267-315. Il linguaggio è, non soltanto «casa», ma anche una «gabbia». Il linguaggio – per Martin Heidegger – «è essenzialmente qualcosa di cui disponiamo e che tuttavia, per un altro verso, dispone di noi; è consegnato a noi in quanto lo parliamo, ma si appropria di noi in quanto, con le sue strutture, delimita fin dall'inizio il campo della nostra possibile esperienza del mondo» (Vattimo, 2000, pp. 121-122).

⁶ V. con riguardo alla figura dell'obbligo, Irti (1984), p. 101.

⁷ de Saussure (2021), pp. 83-84.

⁸ Da leggere le pagine di Hakim (2020), p. 52 sul discorso giuridico.

⁹ V., sulla forza pervasiva dello schema descrittivo, proprio del linguaggio giuridico, gli acuti rilievi di Orlandi (2021), pp. 132-138. Nel distinguere – nell'ambito della lingua

non ha un primato sul romanziere. Diritto e letteratura si incontrano nel segno di una narrazione fissata dalla scrittura che, lungo questa strada, li rende omogenei e assimilabili¹⁰. «L'essere la narrazione raccolta in un testo costituisce il minimo comun denominatore» di differenti oggetti: testi di fantasia, testi religiosi o sacri, testi giuridici¹¹. Più agevole è rinvenire una narrazione in un testo normativo quando «si apre con l'enunciazione degli scopi perseguiti dal legislatore, contiene un 'cuore' in cui si articolano le disposizioni, e un 'finale' in cui si fissano le regole di applicazione temporale e le regole transitorie»¹². Ma questo specifico modo di strutturarsi di un testo normativo non preclude la possibilità di leggere, in ciascuna proposizione giuridica, la narrazione di una certa realtà, più o meno estesa, comune o tecnica che sia¹³.

2. *Scienza giuridica e metalinguaggio*

Per questa via, dove diritto e letteratura si trovano a dialogare, occorre fermarsi sul linguaggio della scienza – o pseudoscienza¹⁴ – giuridica. Quando, nella lettura delle pagine di un manuale, trattato o monografia

normativa – tra linguaggio prescrittivo e linguaggio descrittivo, così si chiariscono i termini del problema: «A rigore dovremmo ammettere che quello giuridico è linguaggio non già deontico, bensì ontico, ossia descrittivo di schemi, posti a modello di conformità delle condotte umane. Il concetto di rilevanza nasconde una verità semplice e profonda: non darsi giudizi se non descrittivi, ossia comparazioni tra modello di condotta descritto dalla fonte (come doveroso) e condotta effettiva del titolare. 'Essere nell'obbligo di fare X' si traduce sotto questa luce nel confronto tra modello e fatto. Diritto e obbligo si riducono e risolvono a modelli di condotta, descritti dalla o dalle fonti applicabili» (Orlandi, 2021, p. 138).

¹⁰ Il pensiero di Paul Ricoeur risuona nella pagina di Alpa (2017), p. 15.

¹¹ Alpa (2017), p. 14.

¹² Alpa (2017), p. 14.

¹³ Ciò per quel minimo comune denominatore di vari oggetti, costituito – come si è rilevato – da una narrazione immobilizzata nella scrittura.

¹⁴ Sempre incumbenti sui discorsi intorno alla scientificità del diritto sono i rilievi di Benedetto Croce sul carattere arbitrario e pratico dei concetti giuridici, che si risolvono piuttosto in pseudoconcetti (Croce, 1909, pp. 15-27 e 1963, pp. 319, 348).

incontriamo il cuore della disciplina del rapporto tra creditore e debitore (per il diritto italiano, gli artt. 1173-1175 del codice civile), abbiamo a che fare con un metalinguaggio. Si tratta, come è noto, di un linguaggio che sta sopra, oltre le proposizioni in cui consiste la disciplina normativa. È un linguaggio che ha per oggetto gli enunciati del linguaggio legislativo. In una gerarchia di linguaggi – che ha valore relativo¹⁵ – si può distinguere il linguaggio nel quale noi parliamo intorno ad un linguaggio (metalinguaggio) ed il linguaggio di cui si parla (linguaggio-oggetto)¹⁶. Ricchezza ed elasticità sono requisiti indeclinabili del metalinguaggio. Da un lato deve «essere abbastanza ricco da dare la possibilità di costruire un nome per ogni enunciato del linguaggio-oggetto»¹⁷; dall'altro «deve contenere il linguaggio-oggetto come parte»¹⁸. In ciò riposa a mio avviso l'elasticità del metalinguaggio: la capacità di contenere altri linguaggi, che può dirsi un effetto delle risorse a disposizione e, dunque, delle possibilità esercitabili.

Lo scopo del metalinguaggio – di quel linguaggio che, per restare al nostro argomento, sia ad esempio rinvenibile nelle pagine di un manuale di diritto – è quello di codificare i messaggi provenienti dal linguaggio normativo. Indica la strada da percorrere per costruire il senso di verità 'giuridica' di un istituto, che qui è il rapporto tra creditore e debitore. Così, la codifica di questi messaggi – riguardanti tale rapporto – potrà avvenire nel segno del principio ideologico dell'autonomia privata, proprio delle codificazioni borghesi o nel segno del principio ideologico solidaristico, che valorizzi il coordinamento della disciplina con l'art. 2 della Costituzione. Nella prima prospettiva colui che parla o scrive intorno al linguaggio normativo sarà orientato a interpretare l'inciso (contenuto nell'art. 1173 cod. civ., che enuncia, per il nostro ordinamento, le fonti delle obbligazioni) «ogni altro atto o fatto idoneo» a produrre obbligazio-

¹⁵ V., sul senso relativo dei termini 'linguaggio-oggetto' e 'metalinguaggio', Tarski (1969), pp. 38-39.

¹⁶ Tarski (1969), p. 39.

¹⁷ Tarski (1969), p. 40.

¹⁸ Tarski (1969), p. 39.

ni «in conformità dell'ordinamento giuridico» in funzione garantista, da intendersi come obbligazioni derivanti della legge; a leggere il richiamo alla «patrimonialità» della prestazione che forma oggetto dell'obbligazione (art. 1174 cod. civ.) come un *quid* nella disponibilità delle parti che, libere e scaltrite, tutto possono convertire in somme di denaro; a deprimere la portata della regola della correttezza (art. 1175 cod. civ.). Nella seconda linea di pensiero, colui che parla o scrive intorno al linguaggio normativo sarà portato a stringere il legame della disciplina con i doveri inderogabili di solidarietà costituzionale; a costruire, nella lettura dell'art. 1173 cod. civ., le fonti atipiche delle obbligazioni; a rinviare, nell'intendere il 'carattere patrimoniale' della prestazione (art. 1174 cod. civ.), ai principi etici e giuridici dominanti in una data comunità¹⁹; a valorizzare – dilatandone le possibilità di applicazione – la regola della correttezza (art. 1175 cod. civ.) alla quale debitore e creditore, nei loro comportamenti, debbono attenersi. Ecco come si può diversamente narrare²⁰ ad un uditorio il rapporto giuridico tra creditore e debitore. Ciascun manuale, trattato o monografia – e il discorso può estendersi alle sentenze, agli atti giudiziari, ai provvedimenti normativi – offre al lettore la propria 'verità' dell'istituto²¹. Con la lettura il testo – avente qui per oggetto testi normativi – acquista, in ragione del suo significato, una dimensione semantica²². Colui che legge si appropria – o vorrebbe appropriarsi²³ – dell'intenzione del testo e, intraprendendo il cammino di pensiero in esso indicato, si mette nella sua stessa direzione di senso²⁴. E può accadere che quel lettore sia

¹⁹ Cfr. Giorgianni (1968), p. 38.

²⁰ Qui, nel concetto arioso di narrare, sarei portato ad intrecciare lo spiegare con il descrivere e l'interpretare.

²¹ Si affaccia il problema di fondo – che è metodologico – di saper distinguere «tra i discorsi del legislatore e i discorsi degli interpreti: altro è il significato di una certa regola per il legislatore e altro è ciò che gli interpreti dicono o fanno» (Chiodi, 2019, p. 51).

²² V., sulla conversione – grazie alla lettura del testo – di una dimensione semiologica in dimensione semantica, Ricoeur (2016), p. 149.

²³ L'intenzione è sempre sfocata dal filtro dei segni. «L'intenzione è inafferrabile. L'interpretazione – anche dell'intenzione – è sempre basata sui segni» (Gentili, 2015, p. 215).

²⁴ Ricoeur (2016), p. 151.

un giurista che, avendo piena coscienza dei problemi giuridici, si ritrovi a rimodulare il senso di una vicenda narrativa in un'opera letteraria in relazione alla portata di un istituto, ignorato da una traduzione infedele. È il caso di Giuseppe Guizzi che – con riguardo all'opera *Le Cousin Pons* – rinviene nel frammento dedicato alla sottoscrizione del contratto da parte di Schmücke, non un 'agire in nome' di Monsieur Pons – come si legge nella traduzione di Giovanni Bogliolo per l'edizione de *I Meridiani* – bensì una 'promessa del fatto del terzo'²⁵. Si potrebbe dire che qui il punto di raccordo tra diritto e letteratura si snoda in quel 'trasferire, trascrivere e tradurre' significati e programmi di pensiero che, nel caso, soltanto un fine e attento giurista è in grado di realizzare²⁶.

3. *La legge, i fatti e la letteratura*

Lungo la strada percorsa siamo ora in grado di interrogare le pagine di un romanzo o di altro genere letterario. Non una qualsiasi pagina, ma quella pagina che investe o coinvolge istituti giuridici. Qui si può affermare che la differenza tra una proposizione normativa e le proposizioni di un romanzo – dedicate ad istituti giuridici – sta nel contesto di senso in cui sono attirati i fatti della realtà. Come il legislatore, nel qualificare il fatto, non muove dal significato del fatto nella sua complessità, ma da quel tanto di significato utile ai suoi propositi, così il romanziere muove da quel tanto di significato dei fatti – rappresentati – coerente con lo sviluppo della trama narrativa. Come il giurista pensa la realtà con schemi che traducono il fatto in figure coerenti con il proprio sistema²⁷ facendone la

²⁵ «Non si tratta solo di una sottigliezza lessicale. In questo caso la traduzione fa perdere, infatti, completamente il senso del problema giuridico che si presentava nella vicenda, così come del modo abilissimo con cui il mercante d'arte lo risolve in suo favore» (Guizzi, 2020, p. 61).

²⁶ V., sulla storia delle problematiche del tradurre e, in particolare, sul nesso tra traduzione e *translatio studiorum*, Gregory (2016), pp. 16-17.

²⁷ Sempre utile e attuale è la pagina di Parsons (1968), p. 64 in cui si coglie il senso dell'astrattezza di un sistema di teoria scientifica: i fatti – a rigore, le *proposizioni* relati-

qualità giuridica; così il romanziere risolve e dissolve gli istituti giuridici nella storia pulsante della narrazione, tra gli eventi che accadono ad un personaggio o nello sviluppo di una vicenda, codificando, con proprie parole, i messaggi provenienti dal linguaggio normativo. Muta dunque il punto di vista sui problemi giuridici che qui scaturiscono, non «da una speculazione ermeneutica», bensì dalla loro combinazione «con la vicenda narrata, dall'ordito di una storia»²⁸. È uno sguardo distaccato che cade sul «diritto in azione»²⁹.

Può così accadere che il rapporto tra creditore e debitore perda le caratteristiche impresse dal diritto ed acquisti un altro significato, depurato del senso normativo: filosofico, psicologico, economico, morale, sociale. È quel significato liberamente attribuito da un'opera letteraria che può assumere una straordinaria influenza culturale e sociale, in grado – come fa un legislatore – di condizionare idee, abitudini, comportamenti collettivi.

4. *Balzac e le verità del credito*

In questo quadro – in cui l'opera letteraria entra in competizione con il diritto – la riflessione sul rapporto tra creditore e debitore non può ignorare l'opera di Honoré de Balzac, che nella *Commedia Umana* mette in scena l'epopea borghese che racconta «la bataille incessante que se livrent les créanciers et les débiteur»³⁰. Il credito, nelle narrazioni balzachiane, è un φάρμακον, un «rimedio potenzialmente velenoso» che introduce, in un legame meccanico al servizio di istituzioni sleali, una forma degradata di fiducia³¹.

È una modalità di relazione interpersonale del tutto priva di una «for-

ve ad uno o più fenomeni – «non costituiscono una descrizione completa del fenomeno, ma sono esposti 'nei termini di uno schema concettuale', cioè vengono espressi soltanto i fatti concernenti i fenomeni rilevanti per il sistema teoretico adottato».

²⁸ Meccarelli (2020), p. 209.

²⁹ Meccarelli (2020), p. 209.

³⁰ Balzac (1977), p. 778.

³¹ Péraud (2012), p. 71.

za generosa» perché fondata al contrario sulla degenerazione del concetto di fiducia³². Si risolve in una contraffazione delle aspettative, in un inganno, in una falsificazione della realtà. Di qui l'esigenza narrativa di liberare il debitore dalle catene storiche, sociali, istituzionali del vincolo giuridico; e così svuotare il debito dalla struttura nevrotica e ossessiva del 'dover essere'³³.

Come avviene, nell'opera di Balzac, la rottura della sintassi di base del rapporto obbligatorio? In che modo si modificano i rapporti di forza tra creditore e debitore? In quale prospettiva si compie la metamorfosi del credito? Da strumento di cooperazione sociale a mezzo ingannevole che insidia e compromette i rapporti fiduciari tra le persone?

Mi limiterò qui ad un raffronto – con sacrificio di accenti e sfumature – tra una narrazione normativa del credito e la narrazione del credito in alcune pagine di Balzac.

Muoviamo dalla narrazione normativa. Assumerò – ripetendo nozioni note e consumate – la struttura elementare del rapporto obbligatorio, già presente nel codice civile napoleonico. Viene in rilievo una relazione logica tra due soggetti: il debitore, colui che deve la prestazione – soggetto passivo – e il creditore – soggetto attivo – che sta in una posizione di supremazia e di fiduciosa attesa. È colui che crede (*creditor*): colui che confida nella cooperazione del debitore per realizzare il suo interesse. In caso di inadempimento il creditore potrà attuare tale interesse contro la volontà del debitore rifacendosi, con gli strumenti delle procedure esecutive, sul suo patrimonio. È la garanzia patrimoniale generica (richiamata, per il nostro ordinamento, nell'art. 2740 cod. civ.): il debitore risponde dell'adempimento delle obbligazioni con tutti i suoi beni presenti e futuri³⁴.

Non era così nell'epoca di Balzac in cui a causa – come è noto – di una

³² Lazzarato (2011), p. 47.

³³ Cfr., su tale struttura, Péraud (2012), p. 113.

³⁴ «La sostituzione del principio di responsabilità patrimoniale a quello della responsabilità personale» – osserva Ricca (1962), p. 743 – «rappresenta una delle più profonde rivoluzioni nel mondo giuridico ed incide indubbiamente sul concetto stesso di obbligazione».

legge assai più aspra e severa i debitori rispondevano dell'inadempimento delle obbligazioni con l'arresto per debiti. In quel periodo storico la «forza di legge» della parola data dal debitore (che ritroviamo oggi, per il diritto italiano, nell'art.1373 cod. civ. e, per il diritto francese, nell'art. 1134 del *code civil*) non aveva né sapore enfatico né valore retorico: si risolveva nel diritto del creditore di provocare, in caso di inadempimento, la reclusione del debitore. È, questo, un diritto che cade, non sul patrimonio, bensì sulla persona del debitore che viene privato della sua libertà. Torna l'alone etimologico del termine 'obbligazione', che ci riporta al concetto di *obligatio* delle fonti più antiche, al *nexum*: un *quid* di materiale, un peso che affligge la persona del debitore³⁵ e che qui si traduce nella privazione della libertà. L'espressione francese «*contrainte par corps*», usata per designare il discusso istituto civilistico dell'età liberale – e tradotto malamente dai giuristi italiani dell'esegesi in «arresto personale»³⁶ – si raccoglie tutta intorno al corpo del debitore. È sul corpo del debitore che si esercita la costrizione volta ad ottenere il pagamento³⁷; ed è il corpo a costituire, in favore del creditore, una singolare garanzia per l'adempimento dell'obbligazione.

Molteplici ed eterogenee sono state le narrazioni sulla persistenza dell'arresto per debiti nell'Ottocento: da quelle intransigenti verso il debitore insolvente a quelle più in sintonia con la realtà culturale dei nostri tempi.

Le prime scorgono nell'inadempimento un evento che compromette la fiducia e il funzionamento stesso del sistema del credito; identificano nel

³⁵ È l'immagine lontana e primitiva che, nell'analisi del linguaggio, accompagnerà la parola «obbligo», quale nome di un ente fittizio, che trascina con sé una serie di espressioni capaci di attribuire alla parola un significato concreto, come se fosse rispondente a cose del mondo reale; e che ci consente di dire, esprimendo un significato compiuto, che «un uomo è 'sotto obbligo' (come sotto un peso) o che 'porta un obbligo' o che è 'sollevato da un obbligo'» (Hart, 1980, p. 109, che assume una posizione critica verso il modello di Bentham).

³⁶ Pace (2004), p. 15.

³⁷ Giacomo Pace segnala le opacità di una difficoltosa versione letterale: «la *contrainte* si effettua *par corps*, con il corpo, attraverso il corpo» (Pace, 2004, p. 16).

corpo del debitore un mezzo di garanzia del pagamento, deducibile anche in obbligazione³⁸; e fanno dell'arresto per debiti, uno «strumento di coazione nei confronti del debitore insolvente», non una pena, bensì un semplice «modo di esecuzione»³⁹.

Le altre – narrazioni – rifiutano l'idea di una pena quale conseguenza dell'inadempimento. È questa sproporzione tra illecito – qui, il fatto dell'inadempimento – e sanzione a far dubitare del senso autentico di una fiducia accordata al debitore che, con la nascita del credito, diventa, a rigore, mera aspettativa di prestazione. La parola *creditor* – qui sta a mio avviso l'ambiguità – non esprime il senso complessivo del problema, storico e culturale, dell'arresto personale per debiti. *Creditor*, in questo contesto, non è soltanto 'colui che crede, confida e attende', bensì 'colui che crede e che punisce'. *Debitor* non è soltanto 'colui che deve', bensì 'colui che deve e che risponde con il proprio corpo'. Non si può davvero prescindere, nel mondo del diritto, dagli effetti giuridici degli accadimenti rilevanti. Sono tali conseguenze a scolpire e, nel caso, a rimodellare il significato delle parole.

³⁸ Usando le parole del nostro legislatore e della nostra giurisprudenza (cfr. Cass., 11 ottobre 1997, n. 9880, in «Giustizia civile», 1998, I, p. 1059, con nota di Aniceti; Cass., 21 maggio 1998, n. 5086, in «Giustizia civile», 1998, I, pp. 1833-1837; Cass., 29 maggio 2006, n. 12801, in «Responsabilità civile e previdenza», 2007, p. 554 ss.) si tratterebbe di una prestazione avente «piena patrimonialità ai sensi dell'art. 1174 c.c.» in due sensi. In senso soggettivo in quanto ammessa nell'esercizio del potere di autonomia privata; in senso oggettivo in quanto rispondente all'«unanime sentimento di tutt'i popoli commercianti» che ha reso «in qualche modo dell'arresto personale una disposizione di diritto pubblico» (sono le parole di François Denis Tronchet richiamate nella pagina di Pace, 2004, p. 40). In altre parole, non ci sarebbe spazio – in questa prospettiva – per un giudizio di inopportunità e non commerciabilità della misura dell'arresto personale, sempre deducibile in obbligazione (v., su tale giudizio, Sacco, 2004, p. 38).

³⁹ Pace (2004), p. 19, che in ciò rinviene le radici del problema storico della *contrainte par corps*, nel fatto che fosse «considerata necessaria dalla società borghese dell'Ottocento, che, col suo volto protervo e il suo ispirato umanitarismo, alzava il vessillo di un diritto universale e cosmopolita nel momento stesso in cui chiedeva tutela per la proprietà, per la circolazione dei beni e della ricchezza, per la sicurezza dei traffici commerciali; e la garanzia era apprestata proprio dalla *extrema ratio* delle sanzioni civilistiche, dalla minaccia di privare il debitore insolvente della sua libertà personale per convincerlo a non infrangere le regole del gioco».

5. Segue: *frammenti sul concetto di dovere e sulla tutela del credito*

È lungo questo vicolo buio – in cui le parole proiettano l'ombra di altri significati – che nel credito, secondo Balzac, finiscono per nascondersi forme di crudeltà e di abuso della fiducia. Il dirompente potere sanzionatorio – che qui assiste il diritto quando viene esercitato – dà un'intima soddisfazione al creditore. Sembra evocare, come si legge in una pagina di Nietzsche, un «piacere di fare violenza» che, appagando il creditore a titolo di compensazione, finisce per sancire un vero e proprio «diritto alla crudeltà»⁴⁰. Il credito realizza inoltre un abuso della fiducia perché penetra nella sfera privata e morale degli individui generando nel debitore un terribile senso di colpa, disonore e frustrazione⁴¹. A tali subdole deformazioni della realtà Balzac reagisce riflettendo sulla nozione di dovere, su quel 'tu devi' che è l'alfa e l'omega di una società borghese fondata sul mito dell'individuo⁴², su quel diritto in grado di impadronirsi degli uomini, sulle varie tecniche e gare d'astuzia volte ad eludere creditori, ufficiali giudiziari, incaricati all'arresto. Leggiamo, in una pagina de *La pelle di zigrino*, i pensieri di Raphael de Valentin sugli ufficiali giudiziari chiamati ad eseguire l'arresto per debiti:

Ufficiali giudiziari delle facce use a restare impassibili di fronte a qualsiasi sventura, morte compresa, non si presentavano alla mente, come carnefici che avvertono il condannato: 'Ecco, suonano le tre e mezza'. I loro esecutori potevano legalmente impadronirsi di me, scarabocchiare il mio nome, insozzarlo, farsene beffe. Perché io 'dovevo'. Dovere significa dunque disporre di sé? Non potevano altri chiedermi conto della mia vita?⁴³

L'arresto dei debitori insolventi si fa più complicato nelle piccole località di provincia, che offrono occasioni e scaltre modalità per sfuggire all'esecuzione delle pretese creditorie.

⁴⁰ Nietzsche (1968), p. 53.

⁴¹ In questa prospettiva si possono leggere le riflessioni – anche sulle pagine di *Eugénie Grandet* – di Portale (2017), pp. 21-35.

⁴² Péraud (2012), p. 77.

⁴³ Balzac (2013), p. 928.

Altre difficoltà non meno serie – leggiamo in una pagina di *Illusioni perdute* – che tendono a modificare la crudeltà del tutto inutile della legge sull'arresto sono fraposte dalle usanze che spesso cambiano le leggi al punto di annullarle. Nelle grandi città, c'è un numero sufficiente di miserabili, di depravati senza legge né religione da usare come spie; ma nelle piccole città tutti si conoscono troppo fra di loro per potersi mettere al soldo di un usciere. Chiunque, nel ceto inferiore, si prestasse a questo genere di degradazione, sarebbe costretto a lasciare la città. Così, l'arresto di un debitore non essendo, come a Parigi, o come nei grandi centri urbani, monopolio delle guardie di commercio, diventa una procedura estremamente difficile, una gara d'astuzia tra debitore e usciere le cui invenzioni hanno talvolta fornito materia per racconti godibilissimi alle cronache parigine dei giornali⁴⁴.

Si può intuire, nella lettura di questi frammenti, lo scenario storico in cui si animava la penna di Balzac. È il periodo segnato dal crollo della monarchia assoluta e dalla instabilità dei regimi negli anni dal 1797 al 1830 in cui il credito diventava sempre più strumento piegato agli interessi della borghesia e motore sociale di un'economia liberale. È, questo, il quadro in cui si inserisce la pagina di Balzac che, interrogandosi sull'effettività della tutela del credito, istituendo una relazione tra luoghi e comportamenti collettivi e lasciando emergere le funzioni non-intenzionali o latenti in una comunità⁴⁵, diventa una pagina di sociologia del diritto. Sempre – del resto – le «indagini sociali e la grande letteratura si intrecciano, si sovrappongono, si scambiano figure, immagini e stereotipi»⁴⁶. Il credito, nell'opera di Balzac, è la metafora del movimento che, irrompendo nella società di quegli anni e modificandone la struttura economica, si afferma come mezzo di violenta imposizione che coinvolge l'intero corpo sociale. L'idea del credito si inquadra in un ordinamento piegato al principio dell'autonomia negoziale, rispondente, come si è rilevato, agli appelli dell'ideologia borghese. È un sistema – con riguardo in particolare al di-

⁴⁴ Balzac (2015), p. 673.

⁴⁵ V., sulla distinzione – nelle teorie funzionali in sociologia – tra funzioni manifeste e funzioni latenti, Merton (1971), p. 121 ss., specialmente pp. 192-196.

⁴⁶ Lacchè (2019), p. 167.

ritto contrattuale – fondato sul paradigma del soggetto kantiano, capace di pianificare razionalmente il proprio futuro; e che dà luogo ad un ideale e formale soggetto di diritto sempre uguale al se stesso⁴⁷ (figura del contraente, debitore, creditore, ecc.).

6. Segue: reazioni alla logica del tipo astratto

Emerge la logica del tipo astratto, propria del diritto che, per imprimere una direzione ai comportamenti, ha bisogno di immobilizzare la realtà in entità fisse e definite (e, dunque, il creditore e il debitore in ruoli e funzioni sociali determinate). Da questo punto di vista la stabilità del diritto discende dalla possibilità di ridurre e classificare i fatti storici in categorie del pensiero secondo una forma giuridica⁴⁸. È la forza unificante rinvenibile nelle figure tipiche, suscettibili di venire applicazione in casi innumerevoli. «La forma» – leggiamo in una pagina di Natalino Irti – «chiudendo i fatti nel giro logico di uno schema, li rende visibili, intellegibili, riconoscibili. E perciò li *unifica*, nel senso di isolarli dalle individuali particolarità e di stringerli insieme in una figura tipica, che ritorna nello spazio e nel tempo»⁴⁹. La logica della giuridicità potrebbe essere attirata – nel segno di un’ariosa lettura esistenzialista – nella dimensione pubblica del *Si* neutro, impersonale, inautentico che esprime, con il concetto heideggeriano di ‘medietà’, un «livellamento di tutte le possibilità di essere»⁵⁰. Alla verità giuridica del credito – che è la verità comune e inautentica del legislatore – Balzac, esplorando le dimensioni della modernità dei suoi tempi, oppone un’altra verità; che guadagna un punto di vista ora sociale ora psicologico, talvolta morale, talvolta economico⁵¹. Così, il grande ro-

⁴⁷ Guizzi (2020), pp. 39-41.

⁴⁸ Orlandi (2021), p. 19.

⁴⁹ Irti (2020), pp. 12-13.

⁵⁰ Heidegger (1971), pp. 163-164. Rinvio in proposito a Gambino (2017), specialmente pp. 710-711.

⁵¹ Di figure di verità – riferite al corpo, alla politica, alla musica, alla filosofia – nella

manziere francese scuote la forza immobilizzante del diritto, entra in dialettica con i ruoli, le funzioni, le maschere della società, denuncia la profonda ingiustizia delle relazioni contrattuali⁵², estrae dal rapporto giuridico le relazioni autentiche tra uomini in carne ed ossa. Dinanzi alla verità giuridica del credito, per indole priva della logica del dono, ed anzi fondata sulla contraffazione della fiducia, le narrazioni di Balzac possono anche assumere toni dileggianti e parodistici⁵³; in grado di convertire la crudele supremazia del creditore in sovrana indifferenza del debitore.

Non sappiamo se la lettura dei romanzi di Balzac abbia avuto un peso sugli odierni indirizzi legislativi, dottrinali, giurisprudenziali in diritto francese e in diritto italiano (in tema di buona fede, abuso del diritto, nullità dei mutui usuari, squilibri economici nel rapporto, ingiustizia del contratto). Possiamo tuttavia affermare che le narrazioni realiste del credito nell'opera di Balzac sono eventi di straordinaria rilevanza pubblica e, come tali, non sono estranei alle stratificazioni del diritto; che, prima di tradursi in norme, si esprimono nella cultura giuridica di una certa epoca.

Bibliografia

- Alpa, Guido (2017), *Il diritto come letteratura*, in *Giuristi e interpretazioni. Il ruolo del diritto nella società postmoderna*, Genova, Marietti
- Balzac, Honoré de (1977), *Un homme d'affaires* [1844], in *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», tome VII
- Balzac, Honoré de (2013), *La pelle di zigrino* [*La peau de chagrin*, 1831], in

ricerca delle molteplici verità di ciascuna di queste realtà discorre Sini (2014), che si interroga in primo luogo sul *perché* tali verità siano plurali (v., a proposito della politica, p. 31).

⁵² Si veda Guizzi (2020), pp. 37-68, 103-137.

⁵³ V., ad esempio, il *pamphlet* dal titolo *L'arte di onorare i debiti e pagare i propri creditori senza scucire un soldo, esposta in 10 lezioni*, apparso in Francia nel 1827 sotto lo pseudonimo del Barone Emile de l'Empesé (tradotto in italiano nel 2015 per l'edizione Nova Delphi). È molto probabile, come scrive Péraud (2012), p. 32, nt. 1, che Balzac abbia partecipato alla stesura del *pamphlet*.

- La Commedia Umana*, vol. III, scelta e introduzione di Mariolina Bongiovanni Bertini, trad. it. di Giancarlo Buzzi, Milano, Mondadori
- Balzac, Honoré de (2014), *Eugénie Grandet* [1833], in *La Commedia Umana*, vol. I, scelta e introduzione di Mariolina Bongiovanni Bertini, trad. it. di Giancarlo Buzzi, Milano, Mondadori
- Balzac, Honoré de (2015), *Illusioni perdute* [*Illusions perdues*, 1837-1843], in *La Commedia Umana*, vol. II, scelta e introduzione di Mariolina Bongiovanni Bertini, trad. it. di Dianella Selvatico Estense e Gabriella Mezzanotte, Milano, Mondadori
- Chiodi, Giovanni (2019), *Interpretazione dei contratti e poteri del giudice: riletture del codice civile in Francia e in Italia tra Otto e Novecento*, in Pennasilico, Mauro (a cura di), *L'interpretazione tra legge e contratto. Dialogando con Aurelio Gentili*. Atti del convegno Bari, 29-30 settembre 2016, Napoli, Edizioni scientifiche italiane
- Croce, Benedetto (1909), *Logica come scienza del concetto puro*, 2° ed., Bari, Laterza
- Croce, Benedetto (1963), *Filosofia della pratica – Economia ed etica* [1908], 8° ed., Bari, Laterza
- Gambino, Francesco (2017), *Per un significato semiserio della nozione di debito. Le dieci lezioni del Barone Émile de l'Empésé*, in «Contratto e impresa», 33/2, pp. 701-711
- Gentili, Aurelio (2015), *Senso e consenso. Storia, teoria e tecnica dell'interpretazione dei contratti*, I, Torino, Giappichelli
- Giorgianni, Michele (1968), *L'obbligazione (La parte generale delle obbligazioni)*, I, Milano, Giuffrè
- Gregory, Tullio (2016), *Translatio linguarum. Traduzioni e storia della cultura*, Firenze, Leo S. Olschki
- Guizzi, Giuseppe (2020), *Il «caso Balzac». Storie di diritto e letteratura*, Bologna, Il Mulino
- Hakim, Nader (2020), *Un tableau juridique de la nature: le discours juridique ou l'esthétique de la vérité. Un exemple au cœur du 19e siècle français*, in «LawArt. Rivista di Diritto, Arte, Storia – Journal of Law, Art and History», 1, pp. 51-61

- Hart, Herbert Lionel Adolphus (1980), *Il concetto di obbligo*, in Guastini, Riccardo (a cura di), *Problemi di teoria del diritto*, Bologna, Il Mulino
- Heidegger, Martin (1971), *Essere e Tempo* [*Sein und Zeit*, Halle, M. Niemeyer 1927], trad. it. di Pietro Chiodi, 17° ed., Milano, Longanesi
- Heidegger, Martin (1987), *Lettera sull'«umanismo»* [*Über den Humanismus*, 1947], in *Segnavia* [*Wegmarken*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1967], a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann, ed. it. a cura di Franco Volpi, Milano, pp. 267-315
- Irti, Natalino (1984), *Sul concetto di titolarità (Persona fisica e obbligo giuridico)*, in *Norme e fatti. Saggi di teoria generale del diritto*, Milano, Giuffrè, pp. 65-106
- Irti, Natalino (2020), *Riconoscersi nella parola. Saggio giuridico*, Bologna, Il Mulino
- Lacchè, Luigi (2019), *La paura delle «classi pericolose». Ritorno al futuro?*, in «Quaderno di storia del penale e della giustizia», 1, pp. 159-178
- Lazzarato, Maurizio (2011), *La Fabrique de l'homme endetté. Essai sur la condition néolibérale*, Paris, Éditions Amsterdam
- Meccarelli, Massimo (2020), *Diritto e letteratura tra storia e memoria. Prime riflessioni a partire da due romanzi sulla transizione*, in «LawArt. Rivista di Diritto, Arte, Storia – Journal of Law, Art and History», 1, pp. 207-234
- Merton, Robert King (1971), *Teoria e struttura sociale. I. Teoria sociologica e ricerca empirica* [*Social Theory and Social Structure*, Glencoe, Free press, 1949], trad. it. di C. Marletti e A. Oppo, 3° ed., Bologna, Il Mulino
- Nietzsche, Friedrich (1968), *Genealogia della morale. Uno scritto polemico* [*Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, Leipzig, Naumann, 1887], trad. it. di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi
- Orlandi, Mauro (2021), *Introduzione alla logica giuridica. Uno studio di diritto privato*, Bologna, Il Mulino
- Pace, Giacomo (2004), *Contrainte par corps. L'arresto personale per debiti nell'Italia liberale*, Torino, Giappichelli
- Péraud, Alexandre (2012), *Le Crédit dans la poétique balzacienne*, Paris, Classiques Garnier

- Portale, Giuseppe B. (2017), *Dalla 'pietra del vituperio' al 'bail-in'*, in «Rivista del diritto commerciale e del diritto generale delle obbligazioni», 115.1, pp. 21-35
- Ricca, Lucio (1962), voce *Debiti (Arresto personale per)*, in *Enciclopedia del diritto*, XI, Milano, Giuffrè, pp. 740-743
- Ricoeur, Paul (2016), *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica [Du texte à l'action. Essais d'herméneutique]*, II, Paris, Seuil, 1986], trad. Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book
- Sacco, Roldofo (2004), in Sacco, Rodolfo, Giorgio De Nova, *Il contratto*, 3° ed., II, in *Trattato di diritto civile* diretto da Rodolfo Sacco, Torino, UTET
- Saussure, Ferdinand de (2021), *Corso di linguistica generale [Cours de linguistique générale]*, Lausanne & Paris, Payot, 1916], trad. it. di Tullio De Mauro, 31° ed., Bari-Roma, Laterza
- Sini, Carlo (2014), *Figure di verità*, Milano, AlboVersorio
- Parsons, Talcott (1968), *La struttura dell'azione sociale [The Structure of Social Action]*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1937], trad. it. di M.A. Gianotta, 2° ed., Bologna, Il Mulino
- Tarski, Alfred (1969), *La concezione semantica della verità e i fondamenti della semantica [The Semantic Conception of Truth and the Foundations of Semantics]*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 4.3, 1944, pp. 341-376], in Linsky, Leonard (a cura di), *Semantica e filosofia del linguaggio [Semantics and the Philosophy of Language. A Collection of Readings]*, The University of Illinois Press, 1952], trad. it di Alberto Meotti, Milano, Il Saggiatore
- Vattimo, Gianni (2000), *Introduzione a Heidegger [1971]*, Roma-Bari, Laterza

Abstracts

STEFANO SOLIMANO, *Ei fu... il codice (anche). La costruzione di un mito attraverso le immagini / Ei fu... the Code (also). The Construction of the Myth through the Images*

Si intende ragionare intorno alla genesi, allo spirito, ai contenuti e alla fortuna (se non al mito) del codice civile del 1804 alla luce delle rappresentazioni dello stesso coeve e successive all'età napoleonica.

This study intends to analyse the genesis, the spirit, the content and the success (if not the myth) of the Napoleonic code in light of the representations which are contemporary and following at the Napoleonic age.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Napoleone, Codice civile 1804, iconografia / Napoleon, Civil code 1804, iconography

GIANLUCA RUSSO, *L'Allegoria della Giustizia di Giorgio Vasari. Una sceneggiatura del penale di Antico Regime / Vasari's Allegory of Justice. A Script of 'Criminal' in the Early Modern Age*

Il saggio indaga una *Allegoria della Giustizia* realizzata a Roma da Giorgio Vasari nel 1543 per il cardinale Alessandro Farnese. Il caleidoscopio di figure e simboli immaginato dall'artista aretino comunica, a prima vista, un'immagine virtuosa e tradizionale di giustizia. Eppure, un singolare dettaglio, raro e ambiguo, sembra suggerire un'immagine di giustizia 'alla rovescia', specchio riflesso della crisi del diritto comune e, più in generale, dell'ordine giuridico medievale, tra il nuovo penale egemonico e la formazione delle nuove realtà statuali.

This essay investigates an *Allegory of Justice* made by Giorgio Vasari in 1543 for Cardinal Alessandro Farnese in Rome. The kaleidoscope of fig-

ures and symbols imagined by the artist communicates, at first sight, a virtuous and traditional image of justice. Yet, a singular detail, rare and ambiguous, seems to suggest an image of justice ‘upside down’, a reflection of *ius commune*’s crisis and, more generally, of medieval legal order too, between the new hegemonic criminal and the formation of new state realities.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Giustizia, Iconografia, Vasari, crisi del diritto comune, *ius criminale* / Justice, Iconography, Vasari, *ius commune*’s crisis, *ius criminale*

PATRICK ANTHONY CAVALIERE, Thomas Wolfe’s *I Have a Thing to Tell You*: Narrative Discourse, Metaphoric Transference and German National Socialism / *I Have a Thing to Tell You* di Thomas Wolfe: discorso narrativo, transfert metaforico e nazionalsocialismo tedesco

The paper argues that Thomas Wolfe’s novella *I Have a Thing to Tell You* was written to enable his readers to construct the reality of discrimination against Jews in Nazi Germany in the period surrounding the Berlin Olympic Games of 1936. Wolfe’s intention was to record faithfully an episode that took place on a train in Germany in early September 1936, which brought home to him more forcibly than any other personal experience the reality of Nazi oppression. Through this story Wolfe wanted to engage his readers in a narrative discourse, to reveal the truth as he saw it, and to ask his readers to make a metaphoric transference from this one example of Nazi oppression to whatever land or ruler tried to imprison people physically or spiritually. The “thing to tell” was both a protest against abridged or denied civil rights and a testimony of his commitment to expose man’s inhumanity to man.

L’articolo evidenzia come la novella di Thomas Wolfe *I Have a Thing to Tell You* sia stata scritta per consentire ai lettori di rappresentarsi la realtà della discriminazione contro gli ebrei nella Germania nazista du-

rante i Giochi olimpici di Berlino del 1936. L'intenzione di Wolfe era di registrare fedelmente un episodio accaduto su un treno in Germania all'inizio del settembre 1936, che lo aveva portato a prendere coscienza, più forzatamente di qualsiasi altra esperienza personale, della realtà dell'oppressione nazista. Attraverso questa storia Wolfe ha voluto coinvolgere i suoi lettori in un discorso narrativo, per rivelare la verità come la vedeva lui e sollecitarli ad un transfert metaforico, da questo esempio specifico di oppressione nazista a qualsiasi Paese o governante cercasse di imprigionare le persone fisicamente o spiritualmente. La "cosa da dire" era insieme una protesta contro la negazione dei diritti e una testimonianza del suo impegno a mettere a nudo la disumanità dell'uomo verso l'uomo.

KEYWORDS / PAROLE CHIAVE: Wolfe, Nazism, Hitler, Antisemitism, Olympics / Wolfe, Nazismo, Hitler, Antisemitismo, Giochi olimpici

MARCO FIORAVANTI, Educare all'umanità, custodire la speranza. Resistenza, diritto e memoria nell'opera di Romain Gary / Educate for Humanity, Keep the Hope. Resistance, Law and Memory in the Work of Romain Gary

Il saggio vuole riflettere su un autore che, sebbene negli ultimi anni abbia conosciuto una riscoperta sia in Francia che in Europa, rimane, soprattutto in Italia, poco noto e sottovalutato. L'opera di Romain Gary invece si presta più di altre a essere esaminata con la lente del giurista e dello storico, attenta a scrutare nelle pagine romanzesche istanze legate al diritto, alla libertà e alla giustizia. La Resistenza vissuta e narrata da Gary attraverso i suoi numerosi alter ego letterari rappresenta un momento etico e pedagogico, mai retorico, di lotta per il diritto e per la memoria.

The essay wants to reflect on an author who, although in recent years he has experienced a rediscovery both in France and in Europe, remains, especially in Italy, little known and underestimated. The work of Romain

Gary, on the other hand, lends itself more than others to being examined through the lens of the jurist and historian, careful to scrutinize in the fictional pages issues related to law, freedom and justice. The Resistance lived and narrated by Gary through his numerous literary alter egos represents an ethical and pedagogical moment, never rhetorical, of struggle for the right and for memory.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Resistenza, memoria, giustizia, diritti della natura, educazione / Resistance, memory, justice, rights of nature, education

MARIO RIBERI, Can Art ever Claim to Be Above Politics? *Taking Sides* and *Collaboration* by Ronald Harwood / L'Arte può dirsi sempre al di sopra della politica? *Taking Sides* e *Collaboration* di Ronald Harwood

Taking Sides, a 1995 play by British playwright Ronald Harwood, reconstructs the American investigations, during the post-war United States denazification, of the German conductor and composer Wilhelm Furtwängler on charges of having served the Nazi regime. In *Collaboration* (2008) Harwood dramatizes the artistic cooperation between Richard Strauss and Stefan Zweig on the opera *The Silent Woman*, the political circumstances and repercussions of its première in Dresden and the composer's involvement with Hitler's regime. Considering the similarity of the issues raised by these works, the essay aims to examine, in an historical-juridical perspective, the two dramas as if they were one with the same subject: the fatal confrontation between culture and power and between freedom and compromise.

Taking Sides è un'opera teatrale rappresentata nel 1995 e scritta dal drammaturgo e sceneggiatore inglese Ronald Harwood, che si ispira alle indagini – svolte dagli Alleati in Germania nel 1945, nell'ambito di un programma americano di denazificazione del Paese – circa la presunta adesione del famoso direttore d'orchestra e compositore Wilhelm Furt-

wängler al Terzo Reich. In *Collaboration* (2008) l'autore britannico mette in scena il sodalizio artistico venutosi a creare tra Richard Strauss e Stefan Zweig per la realizzazione dell'opera lirica *La donna silenziosa*, le circostanze e le ripercussioni politiche della sua *première* a Dresda e il coinvolgimento del compositore con la dittatura hitleriana. Il saggio esamina in chiave storico-giuridica i due lavori teatrali di Harwood affrontando le problematiche che stanno alla base di entrambe le opere: la possibilità dell'artista di operare liberamente in un regime totalitario e le contraddizioni a cui egli fatalmente va incontro.

KEYWORDS / PAROLE CHIAVE: Harwood, Furtwängler, Strauss/Zweig, Denazification Trials / Harwood, Furtwängler, Strauss/Zweig, Processi di denazificazione

FEDERICA VIOLI, 'Sketching' Colonialism: The Portrayal of International Law in XIX and XX Century Propaganda Illustrations and Cartoons in Italy / 'Schizzi' di colonialismo: la raffigurazione del diritto internazionale nelle illustrazioni e nei fumetti di propaganda nel XIX e XX secolo in Italia

This article explores the international law narratives 'depicted' in Italian colonial propaganda illustrations and cartoons. The aim is to identify (international) legal arguments crafted to 'counter-resist' objections against the Italian colonial enterprise. These arguments provided legitimacy and neutrality to the Italian colonial endeavour and normalized a certain understanding of the colonial space and its subjects. After setting out the historical background, the article engages in a brief methodological reflection on the analytical function of illustrations and cartoons. Thereafter, it applies the methodological framework to analyse 'counter-resistance' international law narratives in a selection of XIX and XX century images. The article concludes by reflecting on the performative role of law, its palatability to mass-consumption and the legacy of the legal construction of the colonial *mission civilisatrice*.

L'articolo si propone di investigare le narrazioni di diritto internazionale raffigurate nelle illustrazioni e nei fumetti di propaganda coloniale in Italia. Lo scopo è quello di individuare le argomentazioni giuridiche formulate per 'contro-resistere' al dissenso e alle obiezioni mosse contro l'impresa coloniale italiana. Il discorso giuridico era utile a legittimare lo 'sforzo' coloniale, corredandolo di (presunta) scientificità, e a normalizzare un certo intendimento dello spazio coloniale e dei suoi soggetti. Dopo aver introdotto il contesto storico rilevante, l'articolo prosegue con una breve riflessione metodologica sulla funzione analitica delle illustrazioni e dei fumetti, per poi indagare, attraverso una serie di immagini del XIX e XX secolo, le narrazioni di 'contro-resistenza' radicate nel diritto internazionale. L'articolo conclude riflettendo sul ruolo performativo del diritto, la sua 'appetibilità' per il consumo di massa e sull'eredità della costruzione giuridica della missione civilizzatrice.

KEYWORDS / PAROLE CHIAVE: Colonialism, Cartoons, Illustrations, International Law, Narratives, Juridical Discourse, Resistance, Counter-resistance / colonialismo, fumetti, illustrazioni, diritto internazionale, narrazioni, discorso giuridico, resistenza, contro-resistenza

PAOLA PAROLARI, La resistenza delle "Altre" tra genere, cultura e diritto. Pillole cinematografiche / The Resistance of "the Others" between Gender, Culture and Law. Cinema Pills

Attraverso gli stimoli offerti da alcuni film, l'articolo mette in discussione la retorica corrente che assegna alle donne di culture non occidentali il ruolo di vittime passive di pratiche patriarcali ed oppressive o, a seconda dei casi, di complici nella loro perpetuazione. Concentrandosi sulle azioni di resistenza e di resilienza delle protagoniste, evidenzia come la tensione tra una pluralità di norme giuridiche di diversa natura e origine – statale, religiosa o consuetudinaria – possa creare spazi di lotta per l'emancipazione. Riflette inoltre criticamente sul possibile ruolo delle norme (inter)na-

zionalis in materia di diritti umani nel supportare o innescare spirali di mutamento culturale, sociale e, talvolta, anche giuridico.

The article takes its cue from some films to question the current rhetoric that assigns to women from non-Western cultures the role of either passive victims of patriarchal and oppressive practices or accomplices in their perpetuation. Focusing on the protagonists' actions of resistance and resilience, it highlights how the tension between a plurality of legal norms of different nature and origin – state, religious or customary – can create spaces of struggle for emancipation. It also critically reflects on the possible role of (inter)national human rights norms in supporting or triggering spirals of cultural, social, and sometimes even legal change.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: diritti delle donne, lotte per i diritti, interlegalità, cinema e genere, cinema e diritto / women's rights, struggles for rights, interlegality, cinema and gender, cinema and the law

JULIANA NEUENSCHWANDER MAGALHÃES, PEDRO AMORIM, *Bicho Brabo: a poética da resistência em Bacurau* / *Bicho Brabo: Bacurau and the Poetics of Resistance*

O presente artigo se utiliza das imagens que povoam o cinema brasileiro, em especial aquelas do filme *Bacurau*, de 2019, para tratar do tema da resistência em sua relação com o Direito e com a Violência. A partir da leitura crítica da obra cinematográfica, busca-se pensar a legitimidade da reação do oprimido sobre as violências do Estado e de invasores. Para tanto, alia-se a teoria do direito à poética do espaço – o sertão pernambucano – e à poética da ação, da violência contra o invasor, sensível também à performance do corpo em sua urgência máxima, a da sobrevivência. Acompanhando a redação, um ensaio fotográfico surge junto às ideias desenvolvidas, constituindo não um simplesmente seu complemento, mas um diálogo.

This article makes use of the images that permeates Brazilian cinema, especially those from Bacurau (2019), to address the issue of Resistance in its relationship with Law and Violence. Based on a critical reading of the cinematic oeuvre, it aims to discuss how the various types of reaction from the oppressed become legitimate in the light of invasions and State-sponsored violence. With that in mind, the text will combine law theory with the poetic elements of space and land – the Sertão of Pernambuco – and the poetics of action, of violence against the invader, yet still sensitive to the performance of the body in its utmost urgency, that of survival. Along with the writings, a photographic essay comes along the discussed themes, in a relationship not of mere complementation, but of dialogue.

PALAVRAS-CHAVE/ KEYWORDS: Resistência, Violência, Direito, Legitimidade, Arte, Cinema, Bacurau / Resistance, Violence, Law, Legitimacy, Art, Cinema, Bacurau

Leonardo Sciascia e la Storia del diritto. Conversazione con PAOLO SQUILLACIOTI / Leonardo Sciascia and Legal History. A Conversation with PAOLO SQUILLACIOTI

La conversazione prende avvio dal rapporto di Leonardo Sciascia con la giustizia, il diritto, il potere, per poi concentrarsi sull'apporto che possono dare al tema le carte dell'autore (dattiloscritti, appunti, il taccuino preparatorio al *Consiglio d'Egitto*), rese note solo con l'edizione delle *Opere* apparsa da Adelphi fra 2012 e 2021.

The conversation starts from Leonardo Sciascia's relationship with justice, law, power, and then focuses on the contribution that the author's papers (typescripts, proofs, the preparatory notebook for the *Consiglio d'Egitto*) can give to the theme, papers which were disclosed only with the edition of the *Opere* published by Adelphi between 2012 and 2021.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Leonardo Sciascia, letteratura e diritto, filologia d'autore / Leonardo Sciascia, Literature and Law, Authorial Philology

Un *cluster* di ricerca sul racconto criminale. Conversazione con MANUELA BERTONE / A Research Cluster on Crime Stories. A Conversation with MANUELA BERTONE

Nell'intervista Manuela Bertone illustra caratteristiche, progetto, programma e network internazionale dell'*Observatoire du Récit Criminel* – *cluster* di ricerca del *Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures et Sociétés* (LIRCES) dell'*Université Côte d'Azur* – svolgendo anche alcune riflessioni sulle funzioni esercitate dall'ecosistema transmediale (che comprende, oltre alla letteratura, il cinema, i media tradizionali e *web centered*, le interpretazioni critiche, ecc.) nell'invenzione e nella diffusione dell'attuale racconto criminale dedicato alle mafie, nonché sul rapporto tra dinamiche narrative e percezione della realtà. Affronta inoltre questioni metodologiche inerenti allo spazio interdisciplinare in cui si colloca lo studio di questi fenomeni, con particolare riferimento ai rapporti tra diritto e letteratura, tra storia e letteratura.

In this interview, Manuela Bertone describes the features, project, program and international network of the ORC – *Observatoire du Récit Criminel*, a research cluster of the *Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures et Sociétés* (LIRCES) at *Université Côte d'Azur*. She thus refers to the role played by the transmedia ecosystem (which includes, in addition to literature, cinema, traditional and web centered media, critical interpretations, etc.) in the invention and diffusion of today's mafia crime stories, and to the bonds connecting narrative dynamics and perceptions of reality. She also deals with methodological issues that arise in the interdisciplinary context where the study of these phenomena takes place, with specific reference to the relationship between law and literature, history and literature.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: racconto criminale, mafia, studi transmediali, interdisciplinarietà, diritto e letteratura, storia e letteratura / Crime Stories, Mafia, Transmedia Studies, Interdisciplinarity, Law and Literature, History and Literature

FOCUS – Balzac e il diritto. Discussione intorno a G. Guizzi, *Il «caso Balzac»*. *Storie di diritto e letteratura*, Bologna, Il Mulino 2020 / Balzac and the Law. A Discussion around G. Guizzi, *Il «caso Balzac»*. *Storie di diritto e letteratura*, Bologna, Il Mulino 2020

Giacomo Pace Gravina introduce il Focus, evidenziando come i romanzi di Balzac forniscano un punto di osservazione privilegiato per comprendere la reale applicazione del *Code Napoleon* e la sua capacità di definire le vite e le relazioni dei personaggi. Giovanni Chiodi ragiona sulla posizione critica di Balzac rispetto alle strategie del diritto privato napoleonico e sulla crisi della giustizia, rilevabile nella narrazione delle vicissitudini dei suoi personaggi, fortemente marcate dai precetti del codice. Francesco Gambino, infine, si sofferma sul rapporto creditore-debitore, offrendo una comparazione fra narrazione giuridica e letteraria del credito.

Giacomo Pace Gravina introduces the Focus, illustrating how Balzac's novels provide a 'privileged site of observation' to understand how the *Code Napoleon* was in fact applied and how it concretely *defined* the lives and relationships of the characters. Giovanni Chiodi uncovers Balzac's critical stance towards Napoleonic private law strategies and the crisis of justice, which is detectable in the narration of his characters' literary vicissitudes, starkly demarcated by the precepts of the code. Francesco Gambino employs Balzac's narration of the creditor-debtor relationship, engaging in a comparison between the juridical and the literary narration of credit.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Balzac, *Code civil*, giustizia contrattuale, successioni, individualismo, obbligazioni / Balzac, *Code civil*, Contractual Justice, Succession Law, Individualism, Law of Obligations

Autori / Contributors

PEDRO AMORIM DE SOUZA:

Doutorando em Teoria do Direito pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pós-graduado em Fotografia e Imagem pelo Instituto Universitário de Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. É Fotógrafo, tendo trabalhado como contratado da Organização das Nações Unidas entre 2019 e 2020. Suas atuais áreas de interesse são teorias da imagem, direito e arte, teorias críticas do direito e as relações entre sociedade, memória coletiva e medo.

PhD candidate in Law Theory at the Rio de Janeiro Federal University and a postgraduate in Photography and Image at the Rio de Janeiro State University Institute for Research. He is a Photographer, having been a contractor for the United Nations between 2019 and 2020. His current areas of interest are theories of image, law and art, critical theories of law and the relationships between society, collective memory and fear.

MANUELA BERTONE:

Professore ordinario di letteratura italiana all'Université Côte d'Azur di Nizza, dove dirige l'*Observatoire du Récit Criminel / Osservatorio del Racconto Criminale* (<https://orc.hypotheses.org/>). È autrice di saggi e monografie su vari autori italiani del Novecento. Le sue ricerche attuali sono dedicate a diritto e letteratura, all'etica narrativa, al racconto multimediale delle mafie. Tra i suoi lavori recenti *Rhétorique et représentations de la culture mafieuse. Images, rituels, mythes et symboles* (con Antonio Nicaso e Donato Santeramo, «Cahiers de narratologie», 36/2019).

Professor of Italian literature at Université Côte d'Azur, director of the *Observatoire du Récit Criminel / Osservatorio del Racconto Criminale* (<https://orc.hypotheses.org/>), has written extensively on contemporary

Italian authors. Her current research interests include law and literature, narrative ethics, multimedia mafia stories. She has recently published *Rhétorique et représentations de la culture mafieuse. Images, rituels, mythes et symboles* (with Antonio Nicaso and Donato Santeramo, «Cahiers de narratologie», 36/2019).

PATRICK ANTHONY CAVALIERE:

Professor of History at Laurentian University in Canada and Adjunct Professor of History at the University of Rome «La Sapienza» in Italy. He holds a D.Phil. from the University of Oxford where he completed his studies as a Commonwealth Doctoral Fellow in Politics and Law at Oriel College under the direction of Denis Mack Smith of All Souls College. His primary field is Italian Fascism, with a specialization in Italian Fascist criminal justice. Currently he is working on an Italian monograph entitled *Storia del Tribunale Speciale per la Difesa dello Stato: 1926-1945: Temi, Testimonianze e Documenti*. A long-term research and publication initiative, funded by the internationally renowned Vidal Sassoon International Centre for the Study of Antisemitism (SICSA) at the Hebrew University of Jerusalem in Israel, is entitled *Antisemitism in Fascist Italy: From the Rise of Fascism to the Racial Laws of 1938 and the Politics of the Final Solution*.

Professore di Storia contemporanea presso la Laurentian University in Canada e professore aggiunto presso l'Università di Roma «La Sapienza», ha conseguito il dottorato presso l'University of Oxford, dove ha completato i suoi studi come Commonwealth Doctoral Fellow in Politics and Law all'Oriel College sotto la direzione di Denis Mack Smith dell'All Souls College. Il suo campo di ricerca principale riguarda il fascismo in Italia, con particolare riferimento alla giustizia penale. Attualmente sta lavorando ad una monografia dal titolo *Storia del Tribunale Speciale per la Difesa dello Stato: 1926-1945: Temi, Testimonianze e Documenti*. Sta inoltre svolgendo un progetto di ricerca di lungo periodo, finanziato dal

prestigioso Vidal Sassoon International Centre for the Study of Antisemitism (SICSA), Hebrew University of Jerusalem, Israele, dal titolo *Antisemitism in Fascist Italy: From the Rise of Fascism to the Racial Laws of 1938 and the Politics of the Final Solution*.

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.

MARCO FIORAVANTI:

Professore di Storia del diritto medievale e moderno e di Storia delle istituzioni politiche nell'Università di Roma "Tor Vergata", Italia. Attual-

mente è Direttore di Programma presso il Collège International de Philosophie di Parigi, Francia. Si è occupato principalmente di storia costituzionale francese e italiana, con particolare attenzione al rapporto tra diritto, potere e istituzioni. Tra le sue pubblicazioni si ricordano: *Le potestà normative del governo* (2009), *Il pregiudizio del colore* (2012), *La schiavitù* (2017), *Controllare il potere* (2020). Al momento la sua attenzione si concentra su un tema di storia del diritto internazionale quale la condizione giuridica degli apolidi, attraverso la figura del grande intellettuale norvegese Fridtjof Nansen, che per primo ideò, sotto l'egida della Società delle Nazioni, un passaporto per i rifugiati. Collabora con *Alias*, inserto culturale del quotidiano *il Manifesto*.

Professor of Legal History and of History of Political Institutions at the University of Rome "Tor Vergata", Italy. He is currently Program Director at the Collège International de Philosophie in Paris, France. He mainly dealt with French and Italian constitutional history, with particular attention to the relationship between law, power and institutions. Among his publications are: *Le potestà normative del governo* (2009), *Il pregiudizio del colore* (2012), *La schiavitù* (2017), *Controllare il potere* (2020). Currently his attention is focused on a theme of the history of international law such as the legal status of stateless persons, through the figure of the great Norwegian intellectual Fridtjof Nansen who was the first to conceive, under the aegis of the League of Nations, a passport for refugees. He collaborates with *Alias*, the cultural insert of the newspaper *il Manifesto*.

FRANCESCO GAMBINO:

Professore di Diritto Privato e di Diritto Civile nell'Università di Macerata. È membro del Consiglio di Direzione della Scuola di Studi Superiori 'Giacomo Leopardi'. È autore di tre monografie e di diversi saggi e contributi in materia di diritto civile, diritto comparato, sociologia del diritto e teoria generale del diritto, alcuni in lingua inglese, francese, spagnolo, portoghese, cinese. Socio dell'Associazione Civilisti Italiani, dell'Associa-

tion Henri Capitant des amis de la culture juridique française, dell'Unione dei Privatisti, della ISLL – Italian Society for Law and Literature.

Professor of Private and Civil Law at the University of Macerata. He is a member of the Executive Board of the 'Giacomo Leopardi' School of Advanced Studies. He wrote three monographs, several papers and contributions on civil law, comparative law, sociology and general theory of law, some of which in English, French, Spanish, Portuguese and Chinese. Member of the Italian Association of Civil Law Scholars; member of the Association Henri Capitant des amis de la culture juridique française; member of the Union of Private Law Lawyers; member of the ISLL – Italian Society for Law and Literature.

JULIANA NEUENSCHWANDER MAGALHÃES:

Professora Titular de Sociologia Jurídica e História do Direito na Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professora visitante na Università degli Studi di Macerata e foi professora visitante em Birkbeck College, University of London entre 2018 e 2019. Suas atuais áreas de interesse são teoria dos sistemas, soberania e violência, direitos humanos, direito e cinema e resistência e democracia.

Legal Sociology and History of Law Professor at Rio de Janeiro Federal University – College of Law. She is a visiting scholar at Università degli Studi di Macerata and was visiting scholar at Birkbeck College, University of London between 2018 and 2019. Her current areas of interest are the theory of systems, themes on sovereignty and violence, human rights, law and cinema, and resistance and democracy.

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.

PAOLA PAROLARI:

Dottore di ricerca in Diritti umani e Ricercatrice a tempo determinato (RTD A) di Filosofia del diritto presso l'Università degli Studi di Brescia, Dipartimento di Giurisprudenza. I suoi interessi di ricerca includono diritti umani, diritti dei migranti, diversità culturale e religiosa, reati culturalmente motivati e *cultural defense*, pluralismo giuridico e interlegalità, intersezionalità, studi di genere e femminismo giuridico, violenza contro le donne. È autrice di *Culture, diritto, diritti. Diritti fondamentali e diversità culturale negli stati costituzionali di diritto*, Torino, Giappichelli, 2016 e di *Diritto policentrico e interlegalità dei paesi europei di immigrazione. La questione degli shari'ah councils in Inghilterra*, Torino, Giappichelli, 2020.

Fixed-term researcher (RTD A) of Philosophy of Law at the University of Brescia, Department of Law. She has a Ph.D. in Human Rights. Her research interests include human rights, migrants' rights, cultural and religious diversity, culturally motivated crimes and cultural defense, legal pluralism and interlegality, intersectionality, gender studies and legal feminism, gender-based violence. She is author of the books *Culture, diritto, diritti. Diritti fondamentali e diversità culturale negli stati costituzionali di diritto*, Torino, Giappichelli, 2016, and *Diritto policentrico e interlegalità dei paesi europei di immigrazione. La questione degli shari'ah councils in Inghilterra*, Torino, Giappichelli, 2020.

MARIO RIBERI:

Ricercatore di Storia del diritto medievale e moderno nell'Università di Torino e visiting researcher all'Université Côte d'Azur e all'Université de Paris. I suoi interessi di ricerca riguardano la storia della giustizia, la storia del diritto parlamentare, le autonomie locali e i loro statuti, le law and humanities,

Researcher of Legal History at the University of Turin (Italy), and visiting researcher at the Université Côte d'Azur and at the Université de Paris. His research interests include the history of justice, the history of parliamentary law, the role of local autonomies and their statutes, the law and humanities.

GIANLUCA RUSSO:

Assegnista di ricerca in Teoria e Storia del diritto presso l'Università di Firenze, Italia. Collabora con la rivista «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno». È membro del comitato di redazione del «Bollettino mensile della Società Italiana per la Ricerca nel Diritto comparato» (SIRD). È autore di saggi e recensioni pubblicati su diverse riviste scientifiche e di una monografia in corso di pubblicazione, dal titolo *Governare castigando. Le origini dello Stato territoriale fiorentino nelle*

trasformazioni del penale. I suoi interessi di ricerca vertono sulla storia del diritto penale e della giustizia fra tardo medioevo e prima età moderna, sulla storia degli antichi Stati italiani, sulla storia delle fonti, sui rapporti tra diritto e arti.

Research Fellow in Theory and Legal History at the University of Florence, Italy. He collaborates with the journal «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno». He is a member of the editorial board of the monthly «Bollettino della Società Italiana per la Ricerca nel Diritto comparato» (SIRD). He is the author of essays and reviews published in various scientific journals and of the monograph *Governare castigando. Le origini dello Stato territoriale fiorentino nelle trasformazioni del penale* (forthcoming). His research interests focus on the history of criminal law and justice between the late Middle Ages and the early modern age, on the history of the ancient Italian states, on the history of sources, on the relationships between law and arts.

STEFANO SOLIMANO:

Ordinario di Storia del diritto medievale e moderno presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università Cattolica di Milano, Italia. Si è occupato principalmente della storia della codificazione civile in Francia e in Italia. È autore di quattro monografie: *Verso il Code Napoléon. Il progetto di codice civile di Guy Jean Baptiste Target (1798-1799)*, Giuffrè Milano, 1998; *‘Il letto di Procuste’. Diritto e politica nella formazione del codice civile unitario. I progetti Cassinis (1860-1861)*, Giuffrè, Milano, 2003; *Amori in causa. Strategie matrimoniali nel regno d'Italia napoleonico*, Giappichelli, Torino, 2017; *‘Il buon ordine delle private famiglie’. Donazioni e successioni nell'Italia napoleonica*, Jovene, Napoli, 2021.

Professor of Legal History at the Catholic University of Milan, Italy, Faculty of Law. His main field of research is the history of civil codification in France and in Italy. He is the author of four monographs: *Verso il Code Napoléon. Il progetto di codice civile di Guy Jean Baptiste Target*

(1798-1799), Giuffrè Milano, 1998; *‘Il letto di Procuste’. Diritto e politica nella formazione del codice civile unitario. I progetti Cassinis (1860-1861)*, Giuffrè, Milano, 2003; *Amori in causa. Strategie matrimoniali nel regno d’Italia napoleonico*, Giappichelli, Torino, 2017; *‘Il buon ordine delle private famiglie’. Donazioni e successioni nell’Italia napoleonica*, Jovene, Napoli, 2021.

PAOLO SQUILLACIOTI:

Dirigente di ricerca del Consiglio Nazionale delle Ricerche presso l’Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI) di Firenze, che attualmente dirige. Filologo romano di formazione e lessicografo per mestiere, si è occupato di trovatori provenzali e della produzione didattica in antico francese, e oggi dirige il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. Studia da molti anni l’opera di Leonardo Sciascia di cui ha curato per Adelphi le *Opere*, avviando nel contempo il recupero della produzione saggistica dispersa («*Questo non è un racconto*». *Scritti per il cinema e sul cinema*, pubblicato nel 2021, è l’ultimo volume curato).

Director of Research of the National Research Council at the Opera del Vocabolario Italiano (OVI) Institute in Florence, which he currently directs. Trained as Romance philologist, and a lexicographer for a living, he has been involved in Provençal troubadours and didactic production in Old French; today he directs the *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. For many years he has been studying the work of Leonardo Sciascia whose complete works he edited for Adelphi, starting at the same time the recovery of dispersed non-fiction production («*Questo non è un racconto*». *Scritti per il cinema e sul cinema*, published in 2021, is the last edited volume).

FEDERICA VIOLI:

Associato di diritto internazionale alla Erasmus School of Law, Erasmus University Rotterdam, dove è anche coordinatrice della Scuola di

dottorato. Ha ottenuto il dottorato di ricerca in diritto internazionale all'Università degli Studi di Milano con una tesi sulla sovranità permanente degli stati sulle risorse naturali ed il fenomeno del *land grabbing*. È stata borsista e visiting fellow al Max Planck Institute for Comparative Public Law and International Law a Heidelberg e al Columbia Center on Sustainable Investment a New York. Si occupa principalmente di diritto internazionale generale, sovranità permanente sulle risorse naturali, diritto degli investimenti e *due diligence*.

Associate Professor in International Law at Erasmus School of Law, Erasmus University Rotterdam, where she also acts as PhD coordinator for the Erasmus Graduate School of Law (EGSL). She received her PhD in International Law from the University of Milan, with a thesis on land grabbing and permanent sovereignty over natural resources. She has been a visiting fellow at the Max Planck Institute for Comparative Public Law and International Law in Heidelberg and at the Columbia Center on Sustainable Investment in New York. Her research focuses mostly in the areas of general international law, permanent sovereignty over natural resources, investment law and due diligence.