



3 2022

# 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*

3 2022



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>

*In copertina:*

Rielaborazione grafica di Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *Ritratto del doctor Francesco Righetti*, Ferrara, Fondazione Cavallini Sgarbi (per gentile concessione del Prof. Vittorio Sgarbi).

Fascicolo annuale pubblicato on-line nel mese di dicembre 2022  
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)

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)

Ana Carolina Couto (Universidade de Brasília)

Francesca Martello (Università di Macerata)

Gianluca Russo (Università di Firenze)

Alan Sandonà (Università di Bergamo)



## INDICE / CONTENTS

|                        | <i>Pag.</i> |
|------------------------|-------------|
| Editoriale / Editorial | 9           |

### Aperture / Overtures

|   |    |
|---|----|
| MARÍA ENCARNACIÓN ROCA TRÍAS  |    |
| Función social de la propiedad.   |    |
| El caso de las obras de arte antiguo  | 23 |
| GIOVANNI CHIODI   |    |
| La cantante lirica e la radio.  |    |
| Il caso Rosetta Pampanini-Eiar (1938-1940), Filippo Vassalli<br>e i diritti degli artisti esecutori in Italia | 71 |

### Percorsi / Itineraries: *Il 'visual turn' negli studi giuridici / Visual Turn in Legal Studies*

|  |     |
|--|-----|
| DOUGLAS ANTONIO ROCHA PINHEIRO                                       |     |
| Optical Constitutionalism  | 121 |
| FRANCESCO GAMBINO  |     |
| Pensiero giuridico e linguaggio cinematografico.                     |     |
| Il falso capitano di Köpenick e lo sguardo dell'Altro                | 141 |
| SOFIA STOLK, RENSKÉ VOS  |     |
| International Legal Sightseeing<br>as a Phenomenon and a Methodology | 173 |

|  | <i>Pag.</i> |
|--|-------------|
| GIACOMO PACE GRAVINA<br>The Marble and the Canvas.<br>Two Portraits for a Jurist (Michele Perremuto, 1728-1806)                                | 199         |
| DIANA M. NATERMANN<br>Constructing a White Self.<br>The Photographic Depiction of <i>White</i> Dining Culture in Colonial<br>Central Africa    | 219         |
| STEFANIA GIALDRONI<br>Perugino's Justice. The Frescoes for the <i>Collegio del Cambio</i><br>Between Legal History, Iconography, and Iconology | 251         |

### Dialoghi / Colloquia

|  |     |
|--|-----|
| A Place of Occurrence for Art and Art Education.<br>A Conversation with FLAVIA STARA<br>and STEPHEN MUOKI JOSHUA                                       | 295 |
| <i>Il Ritratto del giurista Francesco Righetti del Guercino.</i><br>Conversazione con VITTORIO SGARBI  | 307 |
| Il Caravaggio scomparso.<br>Conversazione con BERNARDO TORTORICI DI RAFFADALI  | 313 |
| FOCUS – Sebald and the Law. A Discussion around C. Angier,<br><i>Speak, Silence. In Search of W.G. Sebald</i> , London, Bloomsbury<br>Publishing, 2021 | 319 |
| MASSIMO MECCARELLI<br>Telluric Memory. Restitution and Right to Resentment<br>in W.G. Sebald   | 319 |
| CRISTIANO PAIXÃO<br>Temporalities of Law: Ruins, Urban Palimpsests,<br>and War Crimes in W.G. Sebald's Literary Project                                | 341 |

|  | <i>Pag.</i> |
|--|-------------|
| ESPERIENZE / CASE STUDIES  |             |
| MARIA TERESA ARENA, Quando l'abuso diventa arte  | 363         |
| RECENSIONI / BOOK REVIEWS  |             |
| PAOLO PASSANITI legge: L. Cavallaro, R.G. Conti (a cura di),<br><i>Diritto verità giustizia. Omaggio a Leonardo Sciascia</i> , Bari,<br>Cacucci, 2021                                  | 375         |
| MAURO GRONDONA legge: S. Arienta, « <i>Qui m'ascolta o m'uccidi</i> ».<br><i>La rappresentazione della persuasione nelle opere da Mozart a<br/>Puccini</i> , Lucca, LIM Editrice, 2020 | 385         |
| Abstracts  | 395         |
| Autori / Contributors  | 405         |





## Editoriale

*LawArt* torna a dialogare con i suoi lettori con un nuovo numero ricco di saggi e riflessioni su diritto arte e storia.

Le *Aperture* offrono due diverse prospettive sul diritto in funzione regolatrice dei beni e dei fenomeni artistici. María Encarnación Roca Trias, già vicepresidente del *Tribunal constitucional*, interviene nel dibattito attuale intorno ai limiti dei poteri del proprietario di beni mobili di interesse artistico e culturale, proponendo un'interpretazione della 'funzione sociale' della proprietà nel diritto nazionale spagnolo e nel quadro della Costituzione, del diritto dell'Unione europea e della giurisprudenza della Corte europea dei diritti dell'uomo.

Giovanni Chiodi esplora la prospettiva storica. Il suo saggio esamina un interessante caso del primo Novecento, discusso in Corte di Cassazione dal grande giurista e avvocato Filippo Vassalli, per considerare il problema dei diritti di radiodiffusione e dei diritti degli artisti interpreti ed esecutori, nella fase in cui, in Italia e nel contesto internazionale, si discuteva sulla loro natura rispetto al diritto d'autore.

La sezione *Percorsi* procede con un focus monografico sul tema *Il 'visual turn' negli studi giuridici*<sup>1</sup>. La pittura, la scultura, la fotografia, l'architettura, il teatro, il cinema, e altre forme di arte audiovisiva, non diversamente dalla letteratura, sovente considerano il problema giuridico come oggetto su cui esercitare la propria comprensione dei fatti umani e sociali. A sua volta il diritto percepisce queste forme artistiche come possibili oggetti sociali su cui esercitare la propria azione regolatrice. Questa doppia relazione ha un effetto significante in entrambe le direzioni, nel senso che tale processo di oggettivazione – del diritto (attraverso l'arte) e

---

<sup>1</sup>I contributi della sezione monografica di questo volume – *Il 'visual turn' negli studi giuridici* – sono stati presentati e discussi nel corso di un incontro tenutosi il 22 aprile 2022 all'Erasmus University di Rotterdam. Si ringraziano le fondazioni Gascaria ed Erasmus Trustfonds per il supporto finanziario che ha reso possibile lo svolgimento della conferenza.

dell'arte (attraverso il diritto) – contribuisce anche al processo di definizione dei loro caratteri e del loro ruolo nella società. Si tratta inoltre di una relazione che (da entrambi i punti di vista) si modifica nel tempo, essendo strettamente legata alla dimensione storica. Per questo è sembrato interessante proporre alcune riflessioni sui 'media visivi' e il diritto. Tanto più in una fase come questa dove gli strumenti della comunicazione e le forme del linguaggio si trasformano.

L'obiettivo non è certo quello di proporre una trattazione sistematica o esaustiva di un problema tanto vasto e articolato. Nello stile dei numeri precedenti intendiamo, piuttosto, aprire uno spazio per la presentazione di studi esplorativi e linee di ricerca. Dei diversi possibili versanti di indagine gli scritti qui ospitati si soffermano su due in particolare.

Il primo è quello di una possibile 'funzione normativa' dell'arte visiva rispetto al diritto. Il diritto è un prodotto delle relazioni sociali di carattere immateriale, e, per quanto la sua effettività dipenda dal riconoscimento da parte dei consociati e dai rapporti di potere all'interno della società, spesso ha bisogno di legarsi al mondo dei segni per esprimere la sua forza normativa. Alla forma della parola scritta il diritto moderno (si pensi, in particolare, alla tradizione giuridica dell'Europa continentale) ha riconosciuto la condizione stessa della sua validità o esistenza. Cosa possiamo dire di altre forme di 'scrittura' che si basano sull'immagine? Se, come si osservava sopra, le arti visive riescono a proporsi come strumenti di rivendicazione del diritto, è possibile riconoscere in questo una specifica forza normativa, cioè una funzione costitutiva del diritto? I primi tre saggi della Sezione considerano tali problematiche.

Douglas Pinheiro ragiona sull'ipotesi di un costituzionalismo 'ottico': nell'assumere alcune categorie visuali riprese dalla pittura (il pentimento), dalla fotografia (l'inconscio ottico) e dal cinema (il parallasse inclusivo), individua dinamiche di esclusione e occultamento nella tutela costituzionale della libera manifestazione dell'orientamento di genere; riflette così sulla possibilità di un costituzionalismo effettivamente pluralistico, capace di dare visibilità e protezione alla dimensione della diversità. Il denso saggio di Francesco Gambino prende le mosse dalla vicenda realmente accaduta

di Wilhelm Voigt falso capitano di Köpenich, divenuta anche soggetto letterario, teatrale e di film, per indagare gli intrecci e le commistioni tra pensiero giuridico, filosofia e linguaggio cinematografico, tutti accomunati dal problema della comprensione di un medesimo oggetto: il comportamento umano. Per diritto e cinema l'‘immagine del fatto’ costituisce a questo riguardo un terreno particolarmente significativo per cogliere, allo stesso tempo, il loro punto di incontro e di divergenza. Sofia Stolk e Renske Vos si occupano di *legal sightseeing*, inteso come fenomeno fondamentale per comprendere la ‘pratica’ contemporanea del diritto internazionale. Le autrici indagano come esso viene presentato al pubblico e cosa spinge il pubblico a entrare in contatto con questa branca del diritto, che si esprime non solo attraverso i testi giuridici o le udienze in tribunale, ma anche mediante lo spazio pubblico dell’incontro e dell’esperienza.

Il secondo versante di indagine nei ‘Percorsi’ è quello della ‘funzione narrativa’ delle arti visive rispetto al diritto. Le forme artistiche visuali sono ben capaci di descrivere e rappresentare il fenomeno giuridico nei suoi caratteri e nei suoi rapporti con la società; ugualmente esse possono fungere da efficace strumento di critica per esprimere domande di giustizia emergenti dalla società interrogando il diritto, ponendo l’esigenza di un suo adeguamento. Inoltre, questa funzione narrativa delle espressioni dell’arte si può rivolgere nei confronti della società e della politica, proprio per favorire un certo uso del diritto. Tali problematiche sono considerate dagli altri tre saggi contenuti nella Sezione.

Giacomo Pace Gravina analizza due ritratti del giurista Michele Perremuto († 1806), che offrono originali prospettive visuali sulle trasformazioni che interessano la figura del giurista tra la seconda metà del Settecento e i primi anni dell’Ottocento, un’età di transizione dal contesto del tardo diritto comune verso l’età della codificazione. Nel primo egli compare come avvocato e giudice, nel secondo (una scultura marmorea) come magistrato e uomo di scienza. Diana Natermann, combinando lo studio della fotografia coloniale con la storia del cibo, spiega come la rappresentazione del sé europeo fosse parte di un ordine globale visivo e di creazione di un immaginario sullo stereotipo africano. La stereotipizzazione raz-

ziale svolgeva infatti una funzione normativa – un passaggio preparatorio all'introduzione dell'ordine del diritto coloniale – in un contesto costruito anche attraverso la visualizzazione dei costumi elitari. Stefania Gialdroni analizza gli affreschi del Perugino nella Sala dell'Udienza del Collegio del Cambio del comune di Perugia. Lo studio iconografico e iconologico, nel contesto del ruolo politico e della funzione giurisdizionale della corporazione dei cambiavalute, è volto a comprendere il 'linguaggio visivo' che i mercanti perugini utilizzarono per comunicare la propria idea di diritto e giustizia.

La Sezione *Dialoghi* si apre con tre 'conversazioni', nella forma già sperimentata nel primo e secondo volume, volte a segnalare iniziative scientifiche e fatti recenti nel campo delle intersezioni tra arte e diritto. Nella prima, Massimo Meccarelli incontra Flavia Stara e Stephen Muoki Joshua, che espongono le idee portanti del Progetto Marie Curie TPAAE – *Transcultural Perspectives in Art and Art Education*. Nella seconda, Giacomo Pace Gravina intervista Vittorio Sgarbi sul ritratto del giureconsulto secentesco Francesco Righetti dipinto dal Guercino<sup>2</sup> e conservato nella sua collezione privata. Nella terza conversazione, Giacomo Pace Gravina dialoga con Bernardo Tortorici di Raffadali intorno al Caravaggio trafugato a Palermo nel 1969 e a tutte le iniziative che questa singolare vicenda ha generato.

Il 'Focus' al centro della Sezione è dedicato a W.G. Sebald, una delle voci più originali ed emblematiche della letteratura novecentesca del trauma e delle atrocità della seconda guerra mondiale. Prendendo spunto dalla recente biografia scritta da Carole Angier, due saggi ragionano sulla possibile rilevanza del discorso sebaldiano per una riflessione sul diritto. È questo un aspetto poco indagato dagli studi dedicati al grande autore tedesco. Massimo Meccarelli, a partire dal problema dell'insorgenza della memoria, della restituzione e del diritto al risentimento, considera i limiti della giustizia di transizione nelle politiche di gestione del passato, in rapporto alla rifondazione della coesione sociale nelle Democrazie del No-

---

<sup>2</sup> Scelto come immagine di copertina di questo numero 3 di *LawArt*.

vecento. Cristiano Paixão si sofferma sulle temporalità del diritto – e la possibilità di una ‘sospensione’ del tempo del diritto – considerando le dimensioni della rovina, del palinsesto urbano e il problema dei crimini di guerra e delle gravi violazioni dei diritti umani e della loro *accountability*.

La Sezione *Dialoghi* termina con due nuove rubriche. ‘Esperienze’ intende portare all’attenzione dei lettori casi significativi tratti dalla giurisprudenza. A inaugurarla è Maria Teresa Arena, Magistrato del Tribunale di Appello di Messina, che ripercorre le vicende processuali riguardanti le opere di *Fiumara d’arte*, inizialmente considerate alla stregua di meri abusi edilizi e, successivamente, riqualificate come vere e proprie opere d’arte, fino a dare vita al “Primo Parco naturale d’arte Italiano”. La seconda novità è la rubrica ‘Recensioni’. In questo numero vengono proposte due letture: quella dedicata da Paolo Passaniti alla raccolta di saggi sull’opera di Leonardo Sciascia, *Diritto verità e giustizia*, curata da Luigi Cavallaro e Roberto Giovanni Conti, e quella scritta da Mauro Grondona sul volume della musicologa Sonia Arienta riguardo alla rappresentazione della persuasione nelle opere liriche.

Il numero 3 di *LawArt* è dedicato con affetto e riconoscenza a un grande Maestro che ci ha appena lasciato, Paolo Grossi. Il Suo insegnamento, che sollecita a un recupero del giuridico in tutte le sue dimensioni ‘plurali’, ha costituito, e costituisce, per noi un punto di riferimento fondamentale nel dare forma al progetto *LawArt*. L’atteggiamento di apertura e disponibilità alla comprensione della complessità, del resto, ha contraddistinto in Paolo Grossi anche il rapporto con i fenomeni artistici. Non è forse un caso che il suo ultimo libro, *Il paese dei palloncini di gomma e altre fiabe*, appena pubblicato presso Giunti, sia una raccolta di favole scritte negli anni del liceo, nel quale si concretizza quella ‘fantasia’, di cui in un memorabile articolo nei *Quaderni fiorentini* del 1986 aveva intessuto l’elogio anche per il giurista interprete<sup>3</sup>. E non poteva essere diversamente per un

---

<sup>3</sup>Grossi, Paolo (1986), *La fantasia nel diritto*, in «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», 15, pp. 589-592. È molto significativo che tale richiamo alla ‘fantasia’ del giurista compaia anche in epigrafe a *Scienza giuridica italiana. Un*

giurista come Paolo Grossi, attratto dal diritto dei fatti e intento a comprenderlo nella sua ‘storicità’. L’arte, che si tratti di letteratura o di cinema, possiede, nella Sua percezione, una particolare capacità di descrivere fenomeni giuridici non resi visibili dalla nuda e gelida forma dei comandi. L’arte permette di ‘vedere’ il diritto in atto nella società e di cogliere i fenomeni giuridici nella loro umanità, verità e complessità, fenomeni che altrimenti resterebbero fuori dalla percezione del giurista. In questa prospettiva l’arte, soprattutto nella sua dimensione letteraria, ha fornito più di uno spunto al grande Storico del diritto, demolitore delle mitologie giuridiche della modernità (si pensi al suo giudizio sul romanzo *Le Lys rouge* di Anatole France<sup>4</sup>), e impegnato a dare un apporto critico ed emancipatorio al dibattito. Ma l’arte è servita anche per descrivere il mestiere e la funzione dello storico giurista, come viene da pensare leggendo il frammento del prediletto poeta Mario Luzi, posto in esercizio a *L’invenzione del diritto* (2017)<sup>5</sup>.

È in omaggio a queste fertili intuizioni che gli dedichiamo dunque, con animo grato e commosso, questo numero di *LawArt*.

---

*profilo storico 1860-1950*, Milano, Giuffrè, 2000, attraverso le parole di Josef Kohler, pioniere della tutela dei diritti sui beni immateriali e d’autore.

<sup>4</sup>Grossi, Paolo (2002), *Codici: qualche conclusione tra un millennio e l’altro*, in Cappelini, Paolo, Bernardo Sordi (a cura di), *Codici. Una riflessione di fine millennio*. Atti dell’Incontro di studio, Firenze, 26-28 ottobre 2000, Milano, Giuffrè, p. 590, anche in Grossi, Paolo (2007), *Mitologie giuridiche della modernità*, Milano, Giuffrè, p. 108. Cfr. già Grossi, Paolo (1995), *Un grande giurista del nostro tempo. Franz Wieacker (1908-1994)*, in «Rivista di diritto civile», 41, anche in Grossi, Paolo (2008), *Nobiltà del diritto. Profili di giuristi*, Milano, Giuffrè, p. 349.

<sup>5</sup>Luzi, Mario (1990), *Nominazione*, in *Fraasi e incisi di un canto salutare*, Milano, Garzanti, p. 248: «Rimani tesa volontà di dire. Tua resti sempre e forte la nominazione delle cose. Delle cose e degli eventi. Non cedere umiltà e potenza». Del resto anche per definire se stesso Paolo Grossi ricorse ai versi, nella fattispecie di Giuseppe Ungaretti: «Ben nato mi sento di gente di terra» (*Trasfigurazione*), in *Il dominio e le cose. Percezioni medievali e moderne dei diritti reali*, Milano, Giuffrè, 1992, p. 1. Sulla sua passione per le poesie: Belloni, Ilario, Eugenio Ripepe (a cura di), *Incontro con Paolo Grossi*, Pisa, Plus-Pisa University Press, 2007, p. 20. Egli stesso ne scrisse: *Mario Luzi presenta: poesie di Paolo Grossi*, in «La Fiera letteraria», 12 (1957), p. 5.

## Editorial

*LawArt* returns to dialogue with its readers with a new issue full of essays and reflections on law, art, and history.

The *Overtures* Section offers two different perspectives on law as a regulator of artistic goods and phenomena. The contribution of María Encarnación Roca Trias, former vice-president of the Spanish *Tribunal constitucional*, intervenes in the current debate around the limits of the powers of the owner of movable property of artistic and cultural interest. The author proposes an interpretation of the ‘social function’ of property in Spanish law and in the framework of the Constitution, European Union law and the case law of the European Court of Human Rights.

Giovanni Chiodi’s article moves instead in the realm of historical perspective. His essay examines an interesting case from the early twentieth century – it was discussed in the Italian Corte di Cassazione by the great jurist and lawyer Filippo Vassalli – to consider the issue of broadcasting rights and the rights of performing artists, in a period in which their nature with respect to copyright was disputed both in Italy and in the international context.

The *Itineraries* Section proceeds with a monographic focus on the topic of *Visual Turn in Legal Studies*<sup>1</sup>. Painting, sculpture, photography, architecture, theatre, cinema, and other forms of audiovisual art, just as literature, often consider the legal problem as an object on which to exercise their understanding of human and social facts. In turn, law perceives these artistic forms as possible social objects on which to exercise its regulatory action. This double relationship has a signifying effect in both directions. This process of objectivation of law (through art) and art

---

<sup>1</sup>The contributions to the monographic section of this Issue *The Visual Turn in Legal Studies* were presented and discussed during a conference held at Erasmus University Rotterdam on 22 April 2022. We would like to thank Stichting Gascaria and Stichting Erasmus Trustfonds for the kind financial support, which made the conference possible.



(through law) also contributes to defining the characters and place of both art and law in society. It is also a relationship that (from both points of view) changes over time, being closely linked to the historical dimension. Therefore, *LawArt* has decided to advance some reflections on ‘visual media’ (broadly speaking) and the law, especially at a time when the tools of communications and the forms of language are changing.

The aim is certainly not to propose a systematic or exhaustive treatment of such a vast and articulated problem. Rather, in the style of previous issues, we intend to open a space for the presentation of exploratory studies and lines of research. Among the possible different aspects of the investigation, the papers here published focus on two in particular.

The first one is that of a possible ‘normative function’ of visual art with respect to law. Law is an immaterial product of social relations, and although its effectiveness depends on the recognition by members of society and power relations, it often needs to be linked to the world of signs in order to express its normative force. Modern law (in particular the legal tradition of continental Europe) has accorded the form of the written word the very condition of the validity and/or existence of law. If, as noted above, the visual arts succeed in presenting themselves as instruments for the demand for and rehabilitation of law and legal protection, is it possible to recognize in these a specific normative force, that is, a constitutive function of law? The first three essays of *Itineraries* investigate these issues.

Douglas Pinheiro reasons on the hypothesis of an ‘optical’ constitutionalism: employing some visual categories taken from painting (pentimento), photography (the optical unconscious), and cinema (the inclusive parallax), he identifies dynamics of exclusion and concealment in the constitutional protection of the free expression of gender orientation. He reflects on the possibility of a truly pluralistic constitutionalism, capable of giving visibility and protection to the dimension of diversity. The dense essay by Francesco Gambino starts from the true story of Wilhelm Voigt, false captain of Köpenich. His story has also become a literary, theatrical, and film subject and serves the author to investigate the inter-

twining and mingling between legal thought, philosophy, and cinematographic language, which are all confronted with the problem of understanding the same object: human behavior. For both law and cinema, the ‘image of the fact’ constitutes in this regard a particularly significant ground for grasping, at the same time, their convergence and divergence. Sofia Stolk and Renske Vos focus on ‘legal sightseeing’, which they consider a fundamental phenomenon for understanding the contemporary ‘practice’ of international law. The authors investigate how international law is presented to the public and what drives the public to come into contact with this field, which is expressed not only through legal texts or court hearings, but also through public spaces of meeting, interaction and experience.

The second angle of investigation of *Itineraries* delves into the ‘narrative function’ of the visual and audiovisual arts in relation to law. Visual artistic forms are well capable of describing and representing the legal phenomenon in terms of its characteristics and its relations with society; they can also act as an effective critical tool for expressing demands for justice emerging from society by questioning the law and raising the need for it to change. Moreover, the narrative function of visual art(s) can be addressed to society and politics, precisely in order to encourage a certain interpretation and application of law. These issues are considered by the other three essays in the Section.

Giacomo Pace Gravina analyzes two portraits of the jurist Michele Perremuto († 1806). These offer original visual perspectives on the transformations affecting the image of the jurist between the second half of the eighteenth century and the early years of the nineteenth century, a transitional age from the context of the late *ius commune* towards the age of the codification of law. In the first painting, he is depicted as a lawyer and a judge, while in the second (a marble sculpture) as a magistrate and a legal scholar. Combining the study of colonial photography with food history, Diana Natermann explains how the representation of the European self was part of a global visual order and the creation of an imagery on the African stereotype. Racial stereotyping performed a normative

function – a preparatory step for the introduction of the order of colonial law – in a context also constructed through the visualization of elitist customs. Stefania Gialdroni analyzes the frescoes by Perugino in the Sala dell’Udienza of the Collegio del Cambio of the *Commune* of Perugia. The iconographic and iconological study of the frescoes in the context of the political role and jurisdictional function of the guild of moneychangers is aimed at understanding the ‘visual language’ of the merchants from Perugia to communicate their idea of law and justice.

The *Colloquia* Section opens with three ‘conversations’, in line with the first and second issues of *LawArt*, aimed at signaling scientific initiatives and recent facts in the field of the intersections between law and art. In the first one, Massimo Meccarelli meets Flavia Stara and Stephen Muoki Joshua, who present the main ideas of the Marie Curie TPAAE Project – *Transcultural Perspectives in Art and Art Education*. In the second one, Giacomo Pace Gravina interviews the art history expert Vittorio Sgarbi on the portrait of the seventeenth-century jurist Francesco Righetti painted by Guercino<sup>2</sup>, taken from his private collection. In the third conversation, Giacomo Pace Gravina converses with Bernardo Tورتorici di Raffadali about the Caravaggio stolen in Palermo in 1969 and all the initiatives that this emblematic story has generated.

The ‘Focus’ within *Colloquia* is dedicated to W.G. Sebald, one of the most original and emblematic voices of the twentieth century literature of the trauma and the atrocities of the Second World War. Taking a cue from the recent biography written by Carole Angier, two essays explore the possible relevance of the Sebaldian discourse for a reflection on law. This is an underinvestigated aspect in the studies dedicated to this great German author. Moving from the problems of the onset of memory, restitution, and the right to resentment, Massimo Meccarelli considers the limits of transitional justice in managing the policies of the past, in relation to the re-foundation of social cohesion in twentieth-century democracies. Cristiano Paixão focuses on the temporalities of law – and the pos-

---

<sup>2</sup> It has been chosen as the cover image of this Issue 3 of *LawArt*.

sibility of a ‘suspension’ of the time of law – considering the dimensions of the ruin, the urban palimpsest, and the problem of war crimes and serious violations of human rights and their accountability.

The *Dialogues* Section ends with two new subsections. ‘Case Studies’ intends to bring to the readers’ attention significant matters drawn from case law. Maria Teresa Arena, Magistrate of the Court of Appeal of Messina, inaugurates it, retracing the procedural events concerning the art works of *Fiumara d’arte*, initially characterized as mere unpermitted constructions and then requalified as works of art, and gave life to the “First Italian Natural Art Park”. The second novelty is the ‘Book Reviews’ subsection. This issue offers two readings: the first authored by Paolo Passaniti on the collection of essays on the work of Leonardo Sciascia, *Diritto verità e giustizia*, edited by Luigi Cavallaro and Roberto Giovanni Conti; the second one is written by Mauro Grondona and reviews the book by the musicologist Sonia Arienta about to the representation of persuasion in opera.

Issue 3 of *LawArt* is affectionally and gratefully dedicated to a great scholar and master who has recently left us, Paolo Grossi. His teaching, which calls for a recovery of the juridical in all its ‘plural’ dimensions, was – and is – for us a fundamental reference in shaping the *LawArt* project. The attitude of openness and willingness to understand complexity also characterized Paolo Grossi’s relationship with artistic phenomena. It is perhaps no coincidence that his latest book, *Il paese dei palloncini di gomma e altre fiabe*, just published by Giunti, is a collection of fairy tales written during his secondary school years, in which ‘fantasy’ takes shape – the same ‘fantasy’ he also recognized in the jurist-interpreter in a memorable article on the *Quaderni fiorentini*<sup>3</sup>. It could not have been other-

---

<sup>3</sup>Grossi, Paolo (1986), *La fantasia nel diritto*, in «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», 15, pp. 589-592. It is significant that this reference to the jurist’s ‘fantasy’ also appears in the epigraph to *Scienza giuridica italiana. Un profilo storico 1860-1950*, Milano, Giuffrè, 2000, through the words of Josef Kohler, a pioneer of the safeguard of the rights on intangible property and copyright.

wise for a jurist like Paolo Grossi, attracted by the law of facts and intent on understanding it in its ‘historicity’. Art, whether literature or cinema, has, in his perception, a particular ability to describe legal phenomena not made visible by the mere and cold form of commands. Art makes it possible to ‘see’ the law taking place in society and to grasp legal phenomena in their humanity, truth, and complexity; those phenomena that would otherwise remain outside the jurist’s perception. In this perspective, art, above all in its literary dimension, provided more than an inspiration to this great historian of law, who was a destroyer of the legal mythologies of modernity (think of his opinion on the novel *Le Lys rouge* by Anatole France<sup>4</sup>), and was committed to give a critical and emancipatory contribution to the debate. Yet, art has also served to describe the profession and function of the jurist historian, as one might come to realize reading the fragment by the beloved poet Mario Luzi in the exergue of his *L’invenzione del diritto* (2017)<sup>5</sup>.

It is therefore in homage to these fertile intuitions that we dedicate this issue of *LawArt* to him with gratitude and emotion.

---

<sup>4</sup>Grossi, Paolo (2002), *Codici: qualche conclusione tra un millennio e l’altro*, in Cappelini, Paolo, Bernardo Sordi (a cura di), *Codici. Una riflessione di fine millennio*. Atti dell’Incontro di studio, Firenze, 26-28 ottobre 2000, Milano, Giuffrè, p. 590, also in Grossi, Paolo (2007), *Mitologie giuridiche della modernità*, Milano, Giuffrè, p. 108. Cfr. already Grossi, Paolo (1995), *Un grande giurista del nostro tempo. Franz Wieacker (1908-1994)*, in «Rivista di diritto civile», 41, also in Grossi, Paolo (2008), *Nobiltà del diritto. Profili di giuristi*, Milano, Giuffrè, p. 349.

<sup>5</sup>Luzi, Mario (1990), *Nominazione*, in *Fraasi e incisi di un canto salutare*, Milano, Garzanti, p. 248: «Rimani tesa volontà di dire. Tua resti sempre e forte la nominazione delle cose. Delle cose e degli eventi. Non cedere umiltà e potenza». Paolo Grossi himself also resorted to verses (by Giuseppe Ungaretti) to define himself: «Ben nato mi sento di gente di terra» (*Trasfigurazione*), in *Il dominio e le cose. Percezioni medievali e moderne dei diritti reali*, Milano, Giuffrè, 1992, p. 1. About his passion for poetry: Belloni, Ilario, Eugenio Rippepe (a cura di), *Incontro con Paolo Grossi*, Pisa, Plus-Pisa University Press, 2007, p. 20. He himself wrote poems: *Mario Luzi presenta: poesie di Paolo Grossi*, in «La Fiera letteraria», 12 (1957), p. 5.

# Aperture / Overtures



## Función social de la propiedad. El caso de las obras de arte antiguo

María Encarnación Roca Trías

«La propiedad obliga»  
Artículo 14(2), Ley fundamental  
de la República federal alemana

SUMARIO: 1. Las razones de una polémica. – 2. La función social de la propiedad privada: a modo de introducción. – 2.1. Marco constitucional general. – 2.2. Función social y propiedad privada en el artículo 33 de la Constitución de 1978. – 2.3. El contenido esencial del derecho de propiedad privada. – 3. La propiedad privada de los bienes muebles de interés artístico. – 3.1. La categoría de los bienes muebles de interés histórico, cultural y artístico. – 3.2. La función social de la propiedad de los bienes declarados bienes de interés cultural. – 3.3. Los bienes de interés cultural como objeto de contrato. – 4. Conclusiones.

Querido C:

He recibido un WhatsApp donde me cuentas tu reciente visita a New York en el que incluyes unas maravillosas fotografías del Museo de los Cloisters. Te sorprende lo que allí se acumula y me preguntas en qué situación se hallaba mi país cuando se compraron todos estos edificios. Lo comparas, muy acertadamente, con el gran castillo de Ciudadano Kane<sup>1</sup> construido con las piedras y esculturas procedentes de otros edificios,

---

<sup>1</sup> La historia de William Random Hearst, es muy interesante. Fundó un gran imperio periodístico, utilizando la prensa para generar escándalos y manipulaciones mediáticas; fue diputado por el Partido demócrata en el Congreso de los Estados Unidos. Era un comprador compulsivo de obras de arte, con las que construyó un castillo en California, aunque muchas piezas no se llegaron a utilizar y se distribuyeron después de su muerte entre varios museos. Orson Welles lo inmortalizó en su película *Ciudadano Kane*, estrenada en 1941. Pueden consultarse los trabajos de M<sup>a</sup> José Martínez Ruiz, especialmente Martínez Ruiz (2012) y (2015).



normalmente europeos, acumuladas en los sótanos de su castillo. Y me preguntas si ahora sería posible tamaña aberración. Dado tu alto nivel cultural vas a permitirme que te explique la actual situación sobre la protección de los bienes culturales en España desde el punto de vista jurídico. Y cuál es el mecanismo para hacer efectiva esta protección. Tú dirás si he contestado tu pregunta.

### 1. *Las razones de una polémica*

De cuando en cuando aparecen noticias en los medios de comunicación relativas a la subasta, venta, valoración de obras de arte, pintura y bienes muebles antiguos. Uno pensaría que los que pretenden poner a la venta un determinado bien mueble y más concretamente, pintura y aún más concretamente, pintura antigua, quieren obtener el máximo por sus piezas. No voy a tratar aquí las subastas de arte moderno. Los autores vivos son harina de otro costal. Me voy a centrar en el arte antiguo, más complejo, más delicado, más susceptible de falsificaciones, en el que todo el mundo se mueve peor. Su protección está recogida en la Constitución española, cuyo artículo 46 obliga a preservarlos en tanto que forman parte del Patrimonio histórico español. Estos son los bienes que me interesa estudiar en este trabajo.

Uno podría pensar que quien tiene la ‘suerte’ de tener un cuadro atribuido a Velázquez, nada más y nada menos, hace todo lo posible para que los expertos lo certifiquen con toda seguridad como tal. Pues no, de cuando en cuando aparecen noticias de propietarios de cuadros que se atribuyen a un gran maestro antiguo y que, en el caso, es el propietario quien no está interesado en que su ‘cuadro’ sea un Velázquez (Fig. 1). Una persona no familiarizada con este turbio mundo de las subastas de arte se sorprenderá al conocer la noticia <sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> *Pulso para sacar de España un posible ‘velazquez’*, «El País», domingo 8 de mayo de 2022, p. 36.



Fig. 1 – Retrato de un clérigo, atribuido a Velázquez, propiedad particular

La verdad es que no resulta tan sorprendente. En los últimos años se han producido casos tan espectaculares como este. Entre otros, el hipotético Caravaggio que aparece en el catálogo de una casa de subastas de Madrid, de categoría mediana, por el inusitado precio de 1.500€ como precio de salida. Y aunque no se trate de un caso español, el lamentable asunto del *Salvator mundi*, atribuido a Leonardo da Vinci, subastado en 2017, por el que obtuvieron 450,3 millones de US\$ cuando había salido de Nueva Orleans por una cantidad irrisoria y que en la actualidad se encuentra en paradero desconocido (Fig. 2)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> El documental *The lost Leonardo*, dirigido por Andreas Koefoed en 2021, explica la historia oculta detrás de este cuadro que no ha llegado a ser dictaminado como auténtico. Ver González Mozo (2021), pp. 109-110.



Fig. 2 – Salvator Mundi, atribuido a Leonardo da Vinci, propiedad particular

Esta pequeña historia podría alargarse mucho más: hay piezas que han pretendido salir de España a través del contrabando (caso de *Cabeza de mujer joven*) y que ha producido la condena de quien intentó este procedimiento<sup>4</sup>; o piezas robadas o perdidas, desaparecidas desde hace años y que también aparecen en catálogos de casas de subastas, por unos precios irrisorios, pretendiendo engañar a las autoridades encargadas de proteger el patrimonio histórico español.

La protección del patrimonio ha sido una preocupación constante de las autoridades españolas desde que a finales del s. XIX y prácticamente hasta la primera ley de Patrimonio de 1933, los bienes muebles, aunque también los inmuebles, fueran vendidos a extranjeros. El caso de los Cloisters es seguramente el más conocido, pero no el único. Efectivamente, las pinturas murales de las iglesias de Santa María y Sant Climent de Taüll y Sant Joan de Bohí, en el valle de Bohí, Alta Ribagor-

---

<sup>4</sup>Ver la Sentencia del Tribunal Supremo [STS], Sala 3 756/2021, de 4 de marzo de 2021 sobre el caso del cuadro de Picasso, *Cabeza de mujer*, actualmente en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía en Madrid.

za en Cataluña estuvieron a punto de ser trasladadas a los USA y se quedaron en España gracias a la intervención de la Mancomunitat de Cataluña a principios del s. XX (Fig. 3). ¿Para qué seguir?



Fig. 3 – Grupo escultórico de la iglesia de Erill la Vall en la Alta Ribagorça, España. Descubierta en 1907, en la actualidad, en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)

Este problema no tuvo un tratamiento global hasta la ley de 13 de mayo de 1933 y el decreto de acompañamiento de 16 de abril de 1936, que mantuvieron su vigencia hasta que después de la Constitución de 1978, se promulgó la ley 16/1985, de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español, ahora en vigor.

El artículo 45 de la Constitución de 1931 establecía:

Toda la riqueza Artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye tesoro cultural de la Nación y estará bajo la salvaguardia del Estado que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimara oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá su perfecta conservación.

En consecuencia, en 1933<sup>5</sup> se promulgó la ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional que, como ya he dicho, se mantuvo en vigor hasta 1985, aunque con diversas modificaciones. Como afirma García Fernández, la ley desarrollaba el artículo 45 de la Constitución de 1931, que «a su vez, había reconocido la obligatoriedad jurídica de proteger y enriquecer los bienes culturales», consolidando el estatuto jurídico de dichos bienes al margen de decisiones políticas o gubernamentales<sup>6</sup>. Y como conclusión rápida con respecto a esta ley, acepto las palabras de Nebreda para quien

La Constitución de la Segunda República fue la primera Carta Magna española en incluir un artículo especialmente dedicado al patrimonio, su defensa y conservación por parte del Estado. Podemos entender este reconocimiento como un avance en el cambio de mentalidad que venía gestándose desde finales del siglo XIX, y que enfrentaba a aquellos que consideraban la propiedad privada como un derecho inalienable y a quienes reclamaban una legislación más severa que garantizase la preservación de los bienes culturales para las generaciones futuras<sup>7</sup>.

Este artículo no va a analizar la actual Ley de Patrimonio Histórico Español [LPHE], aunque en algunos puntos habrá que hacer las necesarias referencias. El artículo 46 de la Constitución española [CE] establece que los

poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de Espa-

---

<sup>5</sup>Nebreda Martín (2018). Se trata de un trabajo muy bien documentado que contiene las disposiciones dirigidas a la protección del patrimonio artístico español, al que me remito. Ver asimismo el excelente trabajo de García Fernández (2008), pp. 335 y ss., que estudia toda la evolución de la ley de 1933 y donde señala que el balance de la actuación de la administración pública en aquel momento, «no solo es positivo, sino impresionante» y ello a pesar de la guerra civil, «que comportó la destrucción de Conjuntos y de Monumentos y la desestructuración de la zona leal al Gobierno legítimo, amén de la forzada evacuación de muchísimos bienes muebles, incluyendo las obras del Museo del Prado» (pp. 412-413).

<sup>6</sup>García Fernández (2008), p. 362.

<sup>7</sup>Nebreda (2018), p. 240.

ña y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio.

Pero este artículo no es el único que conforma la regulación de este tipo de bienes: existe un conjunto constitucional de normas que se refieren directa o indirectamente al patrimonio histórico, cultural y artístico. El primero de este conjunto es el artículo 128, que establece «1. Toda la economía del país en sus distintas formas y sea cual sea su titularidad está subordinada al interés general», a lo que se liga el segundo y quizá más importante en lo que se refiere a lo que quiero estudiar en este trabajo, que es el artículo 33. 1 y 2 CE, que reconoce el «derecho a la propiedad privada y a la herencia», al mismo tiempo que en su párrafo segundo contiene la norma limitativa de este derecho: «la función social de estos derechos delimitará su contenido, de acuerdo con las leyes». Para acabar con el artículo 38 CE, que reconoce «la libertad de empresa en el marco de la economía de mercado». A mi modo de ver, este es el marco que debe utilizarse para justificar las «limitaciones de uso» que el legislador puede imponer sobre determinados bienes y que le permitirá la aplicación del artículo 1 del Protocolo adicional de 1952 al Convenio europeo de Derechos humanos, de 1950.

La tesis de este trabajo se funda en la interpretación conjunta de estas disposiciones para mantener que la propiedad privada de los bienes muebles que pertenecen al patrimonio histórico-artístico se regula teniendo en cuenta su función social, lo que permite las limitaciones contenidas en la normativa en vigor, y que por ello no significan ni una expropiación ni una violación del derecho a la libertad de empresa.

## *2. La función social de la propiedad privada: a modo de introducción*

En su último libro sobre la igualdad, el economista Piketty dice:

La propiedad es un concepto situado históricamente: depende de la manera como cada sociedad defina las formas de posesión legítimas (tierras, casas, fábricas, máquinas, mares, montañas, monumentos, títulos financie-

ros, conocimientos, esclavos, etc.), así como los procedimientos legales y prácticos que articulan y encuadran las relaciones de propiedad y las relaciones de poder entre los grupos sociales en cuestión<sup>8</sup>.

Con ello viene a decir que no hay un único concepto de propiedad, sino que su configuración, su contenido extenso no es exacto ni inamovible. El concepto de propiedad medieval fue superado por el moderno a partir de la Ilustración, que lo convirtió en derecho subjetivo absoluto, y fue utilizado por los ideólogos de la Revolución francesa y de la teoría del liberalismo político, que fue a su vez superada por el marxismo y modificada mediante la introducción de la función social. Ahora estamos en esta etapa.

Después de reconocer «el derecho a la propiedad privada [...]», el párrafo segundo del artículo 33 CE establece que «la función social de estos derechos delimitará su contenido de acuerdo con las leyes». Existe una doctrina constitucional consolidada sobre la función social de la propiedad, a partir, sobre todo, de la Sentencia del Tribunal Constitucional de España [STC] 37/1987, que se ha venido repitiendo en otras sentencias constitucionales posteriores; ello ha producido una abundante literatura jurídica que entiende que la Constitución de 1978 ha superado aquel el concepto liberal de la propiedad privada que consagraba el artículo 348 del Código civil [CC], para pasar a una concepción social de la misma<sup>9</sup>. Y a eso se refiere la problemática que estoy planteando en este trabajo. Para enmarcar estas argumentaciones debe partirse en primer lugar de las normas reguladoras de la propiedad privada en los textos que contienen los elencos de derechos fundamentales, para aplicarlos a la problemática que planteo aquí.

### 2.1. *Marco constitucional general*

Para poder comparar estos aspectos del derecho de propiedad, debe resumirse la doctrina constitucional que se ha venido estableciendo acerca del concepto de función social de la propiedad<sup>10</sup>. A pesar de que el título

---

<sup>8</sup> Piketty (2021), p. 35.

<sup>9</sup> Leguina (1998), p. 425.

<sup>10</sup> He sostenido una tesis semejante en relación a la función social de la herencia en

preliminar del Código civil incluyó una referencia al ejercicio antisocial del derecho, diciendo que no quedaba amparado por la ley (art. 7.2 CC), la definición del derecho de propiedad en el artículo 348 CC se ha mantenido, a pesar de que sigue dando pie a la interpretación de que en el Código civil sigue definiéndose como un derecho absoluto, bien que, como es evidente, deba interpretarse este artículo de acuerdo con las normas constitucionales<sup>11</sup>. Pero este no es el objeto de este apartado. Lo que hay que hacer ahora es estudiar el significado de la función social en la regulación del derecho de propiedad en el constitucionalismo moderno.

En este trabajo no voy a dedicar un espacio seguramente poco productivo al examen de las bases constitucionales de la atribución de la función social a la propiedad, aunque creo que sí puede resultar significativo observar cómo este concepto va tomando la forma actual.

Debe empezarse por la *Declaración Universal de los Derechos Humanos*, de 19 de diciembre de 1948, cuyo artículo 17, dividido en dos párrafos, establece: «1. Toda persona tiene derecho a la propiedad, individual y colectivamente. 2. Nadie será privado arbitrariamente de la propiedad», declaración clara y rotunda, cosa que no ocurre en el Convenio Europeo de Derechos Humanos, cuyo texto inicial, de 1950, no contiene regla alguna relativa a la propiedad, que luego se remedia en el Protocolo adicional, de 9 de marzo de 1952, que establece en el artículo 1

*Protección de la propiedad.* Toda persona física o moral tiene derecho al respeto de sus bienes. Nadie podrá ser privado de su propiedad más que por causa de utilidad pública y en las condiciones previstas por la ley y los principios generales del derecho internacional.

Las disposiciones precedentes se entienden sin perjuicio del derecho que poseen los Estados de poner en vigor las leyes que juzguen necesarias para *la reglamentación del uso de los bienes de acuerdo con el interés general*

---

Roca Trías (2020), pp. 24-37.

<sup>11</sup> A diferencia de lo que ha ocurrido en el Código civil de Cataluña que después de definir la propiedad en el artículo 541-1 en función de las facultades que reconoce a los titulares del derecho, añade en el artículo 541-2 que las facultades que otorga el derecho de propiedad se ejercen de acuerdo con su función social, dentro de los límites y con las restricciones que establecen las leyes.



[énfasis añadido] o para garantizar el pago de los impuestos u otras contribuciones o de las multas.

La simple lectura de esta disposición demuestra que en Europa se da un paso adelante en la concepción del mismo derecho de propiedad: la privación de la propiedad, es decir, la expropiación, es posible, pero siempre por utilidad pública y en las condiciones establecidas en la ley, lo que viene a coincidir con el artículo 33 CE; pero se añade una causa que no constituye una privación de la propiedad, consistente en la reglamentación del uso de los bienes y, además, los Estados pueden poner en vigor leyes que lo regulen, «de acuerdo con el interés general», de modo que ya no se trata de la privación, sino de la configuración del contenido del derecho de propiedad. Y es lo que debe tenerse en cuenta para lo que luego se va a argumentar en este trabajo.

Pero la evolución no se queda aquí. La *Carta de los Derechos Fundamentales* de la Unión Europea introdujo el artículo 17, que dice:

*Derecho a la propiedad.* Toda persona tiene derecho a disfrutar de los bienes que haya adquirido legalmente, a usarlos, a disponer de ellos y a legarlos. Nadie puede ser privado de su propiedad más que por causa de utilidad pública, en los casos y condiciones previstos en la ley y a cambio, en un tiempo razonable, de una justa indemnización por su pérdida. *El uso de los bienes podrá regularse por ley en la medida en que resulte necesario para el interés general* [énfasis añadido].

Se utiliza aquí el mismo esquema que en el Protocolo adicional al Convenio europeo de Derechos Humanos, de 1952. De donde se deducen algunas reglas importantes: (i) nos enfrentamos a un derecho, la propiedad que tiene como contenido adquirir, usar, disponer de forma exclusiva y colectiva, de bienes; (ii) estos bienes, sin embargo, no pertenecen de forma absoluta a quien es su titular según las reglas para su adquisición; ya la *Carta de Derechos Fundamentales* de la Unión Europea habla de la adquisición legal; (iii) y el derecho como tal va a tener sus límites a nivel constitucional internacional: la expropiación por causa de utilidad pública, y la regulación del uso de los bienes. En este último aspecto, no se elimina

la propiedad, como en la expropiación, sino que, manteniéndose la titularidad del derecho, su ejercicio puede ser limitado por el Estado por razones de interés general<sup>12</sup>.

Las sentencias del Tribunal Europeo de Derechos humanos [TEDH] que han interpretado las disposiciones del Protocolo parten del reconocimiento de la existencia de tres normas en el artículo 1 del protocolo adicional. Así ocurre, por ejemplo, en la Sentencia del Tribunal Europeo de Derechos humanos [STEDH] en el asunto *Ruspoli Morenés c. España*, de 28 de junio de 2011, que recogiendo otros precedentes (la STEDH *Sporrong y Lonroth c. Suecia*, de 23 de septiembre de 1982) afirma:

En efecto, el Tribunal recuerda que el artículo 1 del Protocolo nº 1 contiene tres normas distintas: la primera, expresada en la primera frase del primer apartado y que reviste un carácter general, enuncia el principio del respeto de la propiedad; la segunda, que figura en la segunda frase del mismo apartado, se dirige a la privación de la propiedad y la somete a ciertas condiciones; en cuanto a la tercera, consignada en el segundo apartado, reconoce a los Estados el poder, entre otras cosas, de reglamentar el uso de los bienes conforme al interés general. No se trata, por tanto, de reglas desprovistas de relación entre sí. La segunda y la tercera regla tratan casos particulares de afectación del derecho de propiedad; por tanto, deben ser interpretadas a la luz del principio consagrado por la primera (ver, por ejemplo, *Scordino c. Italia* (no 1) [GC], no 36813/97, § 78, CEDH 2006-V, y *Kozacioğlu c. Turquía* [GC], no 2334/03, § 48).

Así, los intérpretes de esta norma consideran que en el artículo 1 del Protocolo se prevén dos posibilidades en relación con la injerencia de los poderes públicos sobre el derecho de propiedad: o se produce la privación de la propiedad, en cuyo caso nos hallamos ante una expropiación, que solo puede tener lugar en determinadas condiciones, o se produce una reglamentación del régimen jurídico de los bienes de acuerdo con el interés general<sup>13</sup>. Al mismo tiempo, se va a reconocer al tribunal nacional un

---

<sup>12</sup> Como ocurre, por otra parte, en el establecimiento de las reglas urbanísticas para la regulación del espacio físico, o la regulación de las costas y de la zona marítimo-terrestre.

<sup>13</sup> Guichot Reina/Barnés (1996), p. 126; Barcelona Llop (2015), pp. 164-165.

margen de maniobra importante para juzgar la proporcionalidad entre el principio del interés general en el que se basa la reglamentación del uso y los derechos fundamentales afectados, en este caso, el derecho a la propiedad<sup>14</sup>.

Barnés pone de relieve el método de comprobación del cumplimiento de las reglas contenidas en el artículo 1 del Protocolo que realiza el TEDH: primero examina si se ha producido una injerencia en el derecho de propiedad y una vez comprobado este extremo, se va a estudiar si no se ha encontrado otro medio mejor para obtener la finalidad perseguida y si habiendo sido suficiente con la reglamentación del uso, ha tenido lugar en realidad una expropiación. Si es así, al faltar la proporcionalidad requerida, debe considerarse que la afectación a la propiedad es inadmisibles<sup>15</sup>. En todo caso, el TEDH tiene una línea de interpretación del artículo 1 del Protocolo adicional basada en las siguientes reglas, entre otras: (i) si no se produce una privación del contenido de la propiedad, nos hallamos ante una delimitación del uso, (ii) que debe tener base legal y estar basada en el interés general y (iii) la protección del patrimonio histórico en estas condiciones justifica las injerencias que se produzcan<sup>16</sup>. Sin hablar directamente de la función social, el Tribunal Europeo está definiéndola.

Creo importante señalar que las sentencias del Tribunal Europeo de Derechos Humanos justifican la injerencia cuando se trata de bienes de interés artístico, arqueológico, cultural, etc. Así ocurre en la STEDH *Beyeler c. Italia* (25/01/2000), donde se afirma que una medida que afecta al derecho al respeto de los bienes debe perseguir un fin de utilidad pública, aunque la primera norma del precepto no diga nada sobre el particular, y que el control público del mercado de las obras de arte constituye un fin legítimo en el contexto de la protección del patrimonio cultural y artístico de un país, gozando al respecto las autoridades nacionales de un

---

<sup>14</sup> Guichot Reina/Barnés (1996), p. 128.

<sup>15</sup> Guichot Reina/Barnés (1996), p. 128.

<sup>16</sup> Barcelona Llop (2015), p. 151.

cierto margen de discrecionalidad para evaluar lo que constituye el interés general de la comunidad<sup>17</sup>.

El significado de la propiedad como derecho absoluto originario, reconocido después con el prototipo de derecho subjetivo, tiene su máximo reflejo en la identificación entre libertad y propiedad<sup>18</sup>. De este modo, el elemento esencial del derecho de propiedad es la disposición de los bienes sobre los que recae<sup>19</sup>. Si examinamos los textos constitucionales, la propiedad sufre la misma evolución en ellos. Puede resultar interesante un repaso a los precedentes.

Utilizaré aquí el estudio que realiza Santaella Quintero, quien afirma que la Constitución mexicana de 1917 es el primer ejemplo de constitucionalismo social<sup>20</sup>. En lo que se refiere a la propiedad, este autor señala que el artículo 27, además de proclamar el derecho a la propiedad privada, incluye la expropiación en el sentido europeo, es decir, con el pago de la compensación, así como, y esto es lo que resulta más interesante para este trabajo, «la consagración de la potestad estatal para imponer a la propiedad las modalidades que dicte el interés público o el beneficio social»<sup>21</sup>. De ahí deduce Santaella que se abandona «el principio de no injerencia estatal en el ámbito privado» y «la visión de la propiedad como esfera fundamentalmente sometida a la soberana voluntad de su titular»<sup>22</sup>.

La evolución política posterior en Europa lleva a los autores de la Constitución de Weimar (1919) a utilizar un sistema relativamente distinto, aunque con unas finalidades parecidas: la propiedad se considera un derecho, pero también una fuente de obligaciones<sup>23</sup>. Al incluir la norma

---

<sup>17</sup> Ver las STEDH *Kozacioglu c. Turquía*, de 19 febrero 2009; *Henri Helly c. Francia*, de 11 de octubre de 2011; *Bodgel c. Lituania*, de 26 de noviembre de 2013 y *Giuseppe Torno y otros c. Italia*, de 21 de octubre de 2014.

<sup>18</sup> Así también Magariños Blanco (2005), p. 675.

<sup>19</sup> Hattenhauer (1987), p. 118; Díez-Picazo (1991), p. 1263.

<sup>20</sup> Santaella Quintero (2019), p. 38.

<sup>21</sup> Santaella Quintero (2019), p. 40.

<sup>22</sup> Santaella Quintero (2019), p. 41.

<sup>23</sup> El artículo 153 de la Constitución de Weimar decía lo siguiente: «La Constitución

final según la cual «la propiedad obliga. Su uso ha de constituir al mismo tiempo un servicio para el bien general», se contribuyó a la superación del concepto clásico de la propiedad, ya que el poder que implica el derecho absoluto sobre los bienes en general exige un cierto control social del ejercicio del poder que atribuye el derecho de propiedad y este control se centrará en la capacidad de la sociedad, ya sea a través de la declaración de las obligaciones derivadas de la propiedad, como ocurre en las Constituciones de Weimar y española de 1931, ya sea a través de la inclusión de la cláusula sobre la función social, en algunas Constituciones europeas después de la segunda guerra mundial.

Pienso que la regulación de la propiedad privada en la Constitución española de 1931 constituye un punto de no retorno en esta evolución. En lo que interesa para este trabajo voy a citar solamente el artículo 45, que establecía: «Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye tesoro cultural de la Nación y estará bajo la salvaguardia del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimare oportunas para su defensa. [...]». Aquí nos interesa la primera parte transcrita del artículo citado, que coincide prácticamente con lo que va a decir muchos años después el artículo 46 de la Constitución vigente en España.

En definitiva, esta evolución del concepto de la propiedad privada implica un cambio radical en la concepción tradicional de la misma. Y las actuales normas diseñan un estatuto plural, aunque dirigido a la misma finalidad: por una parte, el titular de un bien puede dejar de serlo mediante la expropiación, que requiere el cumplimiento de unos deter-

---

garantiza la propiedad, cuyo contenido y límites fijarán las leyes. No puede procederse a ninguna expropiación sino por utilidad pública y con sujeción a la ley. Se realizará mediante indemnización adecuada, a menos que una ley del Imperio disponga otra cosa. Respecto a la cuantía de la indemnización, cabrá en caso de discordia el recurso ante los Tribunales ordinarios, salvo que por leyes del Imperio se ordene lo contrario. La expropiación que en favor del Imperio se realice con respecto a Países, Municipios y establecimientos de utilidad pública sólo podrá efectuarse mediante indemnización. La propiedad obliga. Su uso ha de constituir al mismo tiempo un servicio para el bien general [énfasis añadido]».

minados requisitos para su validez. Pero también puede seguir siéndolo con unas facultades limitadas, debido a la inclusión del bien en las categorías a las que corresponde una protección concreta y ello va a ocurrir, entre otros casos, con la declaración de determinados bienes como protegidos por su pertenencia a la clase que la propia Constitución va a entender digna de protección, en este caso, los bienes incluidos en la expresión «riqueza artística e histórica del país», utilizada en el artículo 45 de la Constitución republicana española de 1931. El camino se va caminando.

## *2.2. Función social y propiedad privada en el artículo 33 de la Constitución de 1978*

Como ya he dicho antes, el artículo 33.2 de la Constitución española, después de reconocer el derecho a la propiedad privada, añade que «la función social de estos derechos delimitará su contenido, de acuerdo con las leyes».

Al tratar del origen de la función social, los autores inciden en la influencia que tuvo la doctrina social de la Iglesia católica<sup>24</sup>. Sin embargo, Rey hace un recorrido más amplio y afirma que «la fórmula literal ‘propiedad-función social’ procede de la orientación sociológica, positivista, antiliberal, antimarxista e industrialista de A. Comte y L. Duguit», siendo Comte el primero en emplearla<sup>25</sup>. Sea cual sea el origen de la expresión, lo cierto es que la función social aparece conformando la propiedad en el artículo 33.2 CE.

¿Qué definición puede darse de la función social? Aquí empiezan las discrepancias en la doctrina. Para unos autores (Agoués), el término ‘función social’ es un concepto jurídico indeterminado<sup>26</sup>, que se puede predicar de todos los derechos y no solo de la propiedad y que significa que «en el ejercicio de los derechos, los intereses individuales han de estar subor-

---

<sup>24</sup> Díez-Picazo (1991), p. 1266; Aguilera Vaqués (2008), p. 941, nt. 4. Un amplio estudio en Rodotà (1986), pp. 211 y ss.

<sup>25</sup> Rey Martínez (1994), pp. 352-353.

<sup>26</sup> Agoués Mendizábal (2010), p. 520.

dinados a la satisfacción de los intereses generales», añadiendo que «la función social de un derecho implica que el titular de ese derecho contribuya solidariamente a los fines sociales del Derecho»<sup>27</sup>. Otros autores<sup>28</sup> consideran que el hecho de que la función social se construya en la Constitución como una cláusula general, no impide que pueda llegarse a «valoraciones políticas multívocas y legítimas». Porque como veremos a continuación, la función social no es una exigencia externa al derecho de propiedad, sino que forma parte de su contenido.

Debemos preguntarnos, por tanto, sobre el papel que juega esta exigencia constitucional en el propio concepto de ‘propiedad’. Es Rodotà quien ha definido mejor este elemento moderno de la propiedad; señala que con la función social se ha producido un fenómeno que es posible encontrar también en el abuso del derecho, de modo que se ha permitido la protección contra actos que no son ilícitos, porque «se ha colocado el acento sobre la necesidad de impedir comportamientos legítimos, que podían resultar opuestos al interés general»<sup>29</sup>. De este modo, lo más importante va a ser determinar si la función social es un límite externo que configura un determinado modo de entender la propiedad, o bien forma parte de su propio contenido, como un elemento caracterizador con independencia de la existencia de datos normativos<sup>30</sup>.

Esta es otra de las discusiones que se mantienen en la actualidad. Dice T.R. Fernández que la función social es un criterio delimitador de la propiedad<sup>31</sup>; con ello tampoco se resuelve directamente la cuestión que ahora me planteo y que luego va a tener mucho que ver con su proyección sobre la propiedad de determinado tipo de bienes. La doctrina actual está más de acuerdo en entender que, tal como está recogida en la Constitución, forma parte de la propia estructura de la propiedad privada. De este modo se

---

<sup>27</sup> Agoués Mendizábal (2010), p. 532. En el mismo sentido, Pereña Pinedo (2005), p. 179.

<sup>28</sup> Rey Martínez (1994), p. 349; Barnés (2004), p. 58; Aguilera Vaqués (2008), p. 941.

<sup>29</sup> Rodotà (1986), p. 190.

<sup>30</sup> Rodotà (1986), p. 254.

<sup>31</sup> Fernández (2019), p. 538.

concluirá que no se trata de un límite externo ni tampoco de una obligación impuesta por la Constitución<sup>32</sup>. Siguiendo este camino, el contenido del derecho de propiedad debe determinarse por el legislador, según establece el propio artículo 33.2 CE, que podrá establecer limitaciones negativas del contenido del derecho u obligaciones positivas. De modo que la función social unida a la utilidad individual determina el contenido del derecho de propiedad en cada caso<sup>33</sup>. Como acabará diciendo Rodotà, superada la concepción de la función social como límite externo, «la determinación del contenido de la propiedad se ha convertido en el único factor determinante para resolver la cuestión de las intervenciones legislativas en el régimen de pertenencia de los bienes<sup>34</sup>». Una opinión interesante la proporciona el ya citado Santaella cuando, con referencia a la Constitución colombiana, aunque extensible a cualquier tipo de definición de la función social, dice que «la adscripción de la función social [...] dentro del contenido estructural del derecho supone dotarle de una fuente adicional de legitimación jurídica, política, económica y social»<sup>35</sup>. Lo que acabará convirtiendo a este elemento en «inherente al concepto mismo de propiedad privada y no un simple factor externo»<sup>36</sup>. O bien, como dice Lauroba, «el derecho de propiedad constitucional se concibe, ordena y ejercita en una comunidad. Lo conforman, por tanto, los intereses generales; también cómo sea en dicha sociedad repercute en el derecho de los individuos»<sup>37</sup>.

En la doctrina del Tribunal Constitucional, el *leading case* lo constituye la STC 37/1987, de 26 de marzo, referida a la constitucionalidad de la ley de reforma agraria de Andalucía 8/1984. En su FJ 2, el Tribunal dice que

---

<sup>32</sup> Rey Martínez (1994), p. 368.

<sup>33</sup> Rodríguez de Santiago (2018), p. 1162.

<sup>34</sup> Rodotà (1986), p. 253.

<sup>35</sup> Santaella Quintana (2019), p. 83.

<sup>36</sup> Leguina Villa (1998), p. 425. Sigue diciendo Leguina que la función social no se trata de «un simple factor externo que, conforme a una concepción tradicional definitivamente superada por el texto constitucional español incida desde fuera para limitar las utilidades puramente individuales que las facultades dominicales proporcionan a su titular».

<sup>37</sup> Lauroba Lacasa (2021), p. 256.



[...] la Constitución reconoce un derecho a la propiedad privada que se configura y protege, ciertamente, un haz de facultades individuales sobre las cosas, pero también y al mismo tiempo, como un conjunto de deberes y obligaciones establecidos, de acuerdo con las Leyes, en atención a valores o intereses de la colectividad, es decir, a la finalidad o utilidad social que cada categoría de bienes objeto de dominio esté llamada a cumplir.

En consecuencia,

la fijación del ‘contenido esencial’ de la propiedad privada no puede hacerse desde la exclusiva consideración subjetiva del derecho o de los intereses individuales que a éste subyacen, sino que debe incluir igualmente la necesaria referencia a la función social, entendida no como un mero límite externo a su definición o a su ejercicio, sino como parte integrante del derecho mismo. Utilidad individual y función social definen, por tanto, inescindiblemente el contenido del derecho de propiedad sobre cada categoría o tipo de bienes.

En este párrafo quedan resumidos, y resueltos desde el punto de vista constitucional, los problemas que se han planteado hasta aquí, de modo que en la interpretación del artículo 33.2 CE destacan estos elementos:

- La propiedad privada está compuesta de derechos y al mismo tiempo deberes. En este punto puede decirse que se traslada la tesis de la Constitución de Weimar y la Constitución alemana vigente.
- No existe un concepto único de propiedad, sino que se determina en función de los bienes sobre los que recae, lo que lleva a un concepto plural que se resuelve en la existencia de ‘propiedades’.
- La función social, no es un límite externo, sino que forma parte integrante del derecho.
- El contenido de la propiedad viene determinado por la utilidad individual y la función social.

### 2.3. *El contenido esencial del derecho de propiedad privada*

El derecho de propiedad es un derecho fundamental. Con toda seguridad es uno de los derechos que se encuentra en el fundamento de las revoluciones y así se comprueba en la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*, de 1789, cuyo artículo 17 establece: «Por ser la propiedad un

derecho inviolable y sagrado, nadie puede ser privado de ella, salvo cuando la necesidad pública, legalmente comprobada, lo exija de modo evidente, y con la condición de haya una justa y previa indemnización». Evidentemente, en 1789 no se hablaba de la función social que como ya se ha visto, se introdujo más de un siglo después de esta declaración, que sigue en vigor en Francia.

Y es un derecho fundamental con independencia del tratamiento constitucional recibido en el Constitución española de 1978<sup>38</sup>, que lo coloca en la sección segunda del Título primero, *De los derechos y deberes de los ciudadanos*.

Los autores españoles distinguen desde la Constitución dos aspectos del derecho reconocido en el artículo 33.1: la propiedad como institución jurídica y como derecho subjetivo. Como institución jurídica va ligada a lo que se denomina el contenido esencial del derecho, que no puede desaparecer por una legislación posterior que pretenda ejercer sus competencias, según le impone el artículo 33.2 CE. Como afirma Díez Picazo Giménez, «el legislador disfruta, sin duda, de un amplio margen de apreciación a la hora de establecer el régimen jurídico de las distintas clases de bienes, es decir, el uso y la disposición que puede hacerse de los mismos»<sup>39</sup>. Y si bien no existe una función social general para todos los bienes sin excepción, sino adecuada para tipo, el propio autor señala que los bienes que pueden ser objeto de propiedad privada «deben estar regulados de manera tal que no se prive al propietario de efectiva utilidad económica, ni de autonomía de la voluntad para usar y disponer de ellos»<sup>40</sup>. Ello lleva a la problemática de la definición del contenido esencial de los derechos reconocidos en la Constitución española.

---

<sup>38</sup> Ver una explicación de las razones por las que el constituyente español colocó en una sección aparte en la sección segunda, junto con otros derechos, que también son de suma importancia el derecho a la propiedad privada en Díez-Picazo Giménez (2013), p. 506. Aunque esta cuestión es de suma importancia para la clasificación y la protección de los derechos fundamentales, no es objeto del artículo por lo que no se profundiza en este tema.

<sup>39</sup> Díez-Picazo Giménez (2013), p. 509.

<sup>40</sup> Díez-Picazo Giménez (2013), p. 510.

El problema que aquí se estudia se centra en el régimen jurídico de los bienes afectados por el ejercicio del derecho de propiedad y su confrontación con la función social. En definitiva, la pregunta es bien simple: ¿puede el legislador, en su función de determinar el ámbito constitucionalmente protegido, imponer a los propietarios determinadas cargas y obligaciones alegando la función social? La respuesta es positiva y de hecho ya ha tenido lugar en determinadas leyes, como la de la reforma agraria andaluza, que dio lugar a la STC 37/1987, a la que ya me he referido; sin embargo, no puede haber una respuesta absoluta, porque, y sobre ello deberé volver, ¿qué ocurre cuándo cambia el régimen de la propiedad de unos determinados bienes? Como afirma Díez Picazo Giménez<sup>41</sup>, hay dos soluciones: una, entender que no hay derecho a indemnización y otra, la contraria, que considera que sí lo hay. Sin embargo, el propio autor cita las sentencias del TEDH *Jahn y otros c. Alemania* de 30 de junio de 2005<sup>42</sup> que negaron la indemnización por un cambio de régimen de la propiedad en Alemania después de la unificación, considerando que era válida una reforma legislativa sin indemnización, porque no se había producido una expropiación. En consecuencia, cuando no se trata de una privación del objeto sobre el que recae el título de propiedad, sino del cambio de régimen para la protección del patrimonio cultural, ello no legitima al propietario para pedir una indemnización, a no ser que el derecho nacional así lo haya previsto. Como afirma Barcelona Llop<sup>43</sup>,

---

<sup>41</sup> Díez-Picazo Giménez (2013), pp. 511-512.

<sup>42</sup> Así como las sentencias *Althoff y otros c. Alemania* y *Gobel c. Alemania*, ambas de 8 de diciembre de 2011.

<sup>43</sup> Barcelona Llop (2015), p. 159. La cuestión, sin embargo, ofrece algunos matices, dependiendo de si se ha roto o no el equilibrio entre los intereses públicos (la protección del patrimonio) y los privados (edificar, p.e.) y también depende de si la legislación que modifica el régimen de la propiedad privada es posterior a la adquisición del bien. Ver asimismo Barnés (1996), pp. 136-139, donde plantea las distintas tesis sobre si debe existir o no indemnización. Debo advertir, sin embargo, que los casos decididos por el TEDH se refieren casi todos a cambios en la legislación urbanística, como el que cita Barcelona Llop (2015), p. 160, *Anonymos Touristiki Etairia Xenodocheia Kritis c. Grecia*, de 21 de mayo de 2005.

considerado exclusivamente en sí mismo, el artículo 1 del Primer Protocolo Adicional [del Convenio Europeo de Derechos Fundamentales] no exige que la clasificación de un bien como de interés cultural o su ingreso en el patrimonio cultural protegido deba ser indemnizado, aunque acarree limitaciones a la propiedad.

El contenido de la propiedad privada a este nivel queda muy bien descrito en la definición de Santaella, para quien la propiedad privada es

un ámbito de aprovechamiento privado exclusivo y excluyente, sujeto a la función social, cuyo contenido radica, justamente, en una genérica utilidad privada. Por medio de qué facultades concretas puede llevarse a cabo la explotación de dicho ámbito y bajo qué condiciones podría obtenerse dicha utilidad privada será un asunto a decidir por el legislador, en cada caso respecto del singular derecho de que se trate, previa valoración de la función social que le corresponde cumplir.

Para este autor,

lo esencial, [...] desde la óptica específica de cómo se configura el contenido del derecho, será preservar una esfera de actuación donde el particular pueda perseguir libremente sus intereses (ámbito de aprovechamiento particular) y se le garantice tanto la posibilidad de obtener un beneficio personal (titularidad privada), como el respeto de lo adquirido o consolidado<sup>44</sup>.

La naturaleza constitucional de la propiedad privada se justifica en la función social tal y como he venido sosteniendo hasta aquí. Dicha configuración no significa en absoluto que se eliminen facultades del propietario, entendidas estas al modo tradicional, es decir, según el artículo 348 CC, sino que estas facultades de disfrutar y disponer de los bienes sobre los que recae la propiedad moderna deben ser ejercitadas según el concepto que significa la función social que la integra. No cambia el título. Solo cambia la forma de ejercer las facultades inherentes al propio título. La función social no constituye una cláusula general<sup>45</sup>, sino un principio del

---

<sup>44</sup> Santaella Quintero (2019), p. 100.

<sup>45</sup> Sobre esta temática, ver Rey Martínez (1994), p. 349-350. Tal como se desprende

derecho<sup>46</sup> que, como acabo de decir, dibuja un contenido distinto al tradicionalmente admitido. A esta conclusión nos lleva el grupo de disposiciones constitucionales contenidas, además de por el propio artículo 33, los artículos 128 CE, que establece que «1. Toda la riqueza del país en sus distintas formas y sea cual fuere su titularidad está subordinada al interés general»<sup>47</sup>; el artículo 38 CE, que proclama «la libertad de empresa en el ámbito de la economía de mercado»<sup>48</sup>; el artículo 46 CE, que establece que «los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad»<sup>49</sup>. Y todo ello bajo el paraguas del artículo 1.1 CE que proclama que «1. España se constituye en un Estado social y democrático de Derecho».

Por tanto, cuando el legislador determina el régimen de cada bien o grupo de bienes en base a la función social que lo integra, no está expropiando nada, porque el titular de estos bienes sigue siéndolo y pudiendo ejercer las facultades propias de su título de propiedad. Más adelante me referiré a este tema. Baste señalar para acabar esta parte que en el sistema constitucional diseñado en 1978 la función social legitima la propiedad privada y más en este grupo de bienes cuyo disfrute y enajenación deben estar dirigidos al servicio del bienestar colectivo previsto en el artículo 44 CE. Como afirma Santaella, el resultado de este fraccionamiento del régimen de la propiedad produce distintos regímenes dominicales contenidos en distintas leyes sectoriales en las cuales se especifica el sentido

---

de lo que se dice en el texto, mi opinión difiere sustancialmente de la sostenida por este autor.

<sup>46</sup> Así, entre otros, López López (1988), p. 77.

<sup>47</sup> Ortega Álvarez/Arroyo Jiménez (2018), p. 834, donde señalan que «el precepto subraya con carácter general la licitud constitucional de la subordinación normativa de la propiedad privada al interés general, vinculando así las exigencias que se derivan de la función social del tipo de bien o derecho de que se trate», entre otros argumentos en la misma línea.

<sup>48</sup> Paz-Ares Rodríguez/Alfaro Aguila Real (2018), pp. 1247-1271.

<sup>49</sup> García Fernández (2008), p. 104.

particular de la función social de cada manifestación concreta del derecho que tipifique el legislador<sup>50</sup>. De los dos aspectos que se consideran esenciales en la propiedad privada moderna, la función social y la utilidad individual, la estructuración de un determinado régimen para determinados bienes muebles no altera la esencia de la propiedad privada, porque la Constitución sigue manteniendo la institución<sup>51</sup>. El legislador, competente para delimitar el ámbito de la función social (art. 33.2 CE), no hace más que diseñar un régimen adecuado con el que piensa que se va a cumplir la exigencia constitucional de la función social configuradora del régimen jurídico de estos bienes. La vieja teoría de los límites y limitaciones ha quedado obsoleta<sup>52</sup> porque el poder de configuración atribuido al legislador para establecer el régimen concreto de la propiedad sobre determinados bienes (inmuebles, históricos, etc.) le permite diseñarlo de acuerdo con la función social y en caso de que eso ocurriera (p.e. una expropiación sin compensación), la ley debería ser declarada inconstitucional. En definitiva, las palabras cuentan y en el artículo 33.2 CE su usa el término «delimitar», no «limitar». Es decir, fijar el ámbito en el que los propietarios se pueden mover, no poner límites.

He planteado los problemas generales, a nivel constitucional, sobre la función social de la propiedad privada y creo haber integrado el principio de la función social, es decir, cómo debe entenderse lo que a nivel constitucional debe considerarse un principio que informa el concepto actual de la propiedad privada. En la segunda parte intentaré aplicar estas conclusiones a la propiedad privada de los bienes muebles de interés artístico.

---

<sup>50</sup> Santaella Quintero (2019), pp. 105-106.

<sup>51</sup> Santaella Quintero (2019), p. 89.

<sup>52</sup> No estoy de acuerdo, por ello, con quienes aún se apoyan en las teorías preconstitucionales sobre los límites y las limitaciones al derecho de propiedad privada, como ocurre con Pérez Álvarez (2014), pp. 25 y ss., quien, al trabajar sobre la función social de la propiedad, describe los límites y las limitaciones según los viejos manuales de Derecho civil.

### 3. *La propiedad privada de los bienes muebles de interés artístico*

Hemos llegado, pues, al núcleo de la cuestión: ¿cómo deberá la ley delimitar el contenido de la función social de la propiedad sobre determinados bienes muebles? Fíjese el lector que he parafraseado el texto del artículo 33.2 CE. En esta parte examinaré cómo y qué consecuencias produce que el legislador haya ‘delimitado’ la función social de la propiedad de los bienes muebles de valor histórico, artístico y/o cultural.

#### 3.1. *La categoría de los bienes muebles de interés histórico, cultural y artístico*

Vaquer Caballería estudia de forma muy pormenorizada las teorías que los autores italianos formularon en su día acerca del concepto de ‘beni cultural’, creado por Giannini<sup>53</sup> en un trabajo del que todos los autores españoles han bebido desde entonces<sup>54</sup>. Los autores aluden a la distinción entre bien y cosa que, según Vaquer, acaba concretada por el italiano Pugliatti<sup>55</sup>. Creo que el enfrentamiento con los planteamientos de esta teoría solo sirve, en lo que se refiere a este trabajo, para la definición de la gran categoría del *Patrimonio histórico español*, objeto de protección en el artículo 46 CE y, en consecuencia, en la Ley de Patrimonio [LPHE]. Las razones por las que un determinado bien va a ser objeto de protección en tanto que forma parte de dicho patrimonio no van a ser jurídicas. Efectivamente, cuando el organismo competente declara un bien mueble como bien de interés cultural [BIC], está declarando que este bien forma parte del patrimonio histórico en atención a las características artísticas, culturales, científicas, etc., que concurren en él. Será después la Junta de Calificación<sup>56</sup> la que va a informar sobre su exportación, valoración, etc. Pero

---

<sup>53</sup> Giannini (1976), pp. 3-38.

<sup>54</sup> Vaquer Caballería (1998), especialmente el cap. IX, dedicado al *Patrimonio cultural*. Asimismo, Cambor de Echanove (2021), p. 49 y especialmente, pp. 74-78; Bergel Sainz de Baranda (2019), p. 49; García Fernández (2008), p. 70, entre otros.

<sup>55</sup> Vaquer Caballería (1998), p. 233.

<sup>56</sup> Se trata de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio histórico español, que con diferentes nombres ha venido actuando desde 1922

la competencia sobre la integración o no del bien en este grupo se encuentra en los organismos competentes para atribuir a cada uno de los bienes concretos la categoría de BIC. Y estos son los previstos en la LPHE o un Real Decreto del organismo competente (art. 9.1 y 2 LPHE). Se cumple así lo establecido en el artículo 33.2 CE que exige que sea la ley la que determine la función social en general y la de determinados bienes en particular<sup>57</sup>.

A partir de aquí, entramos en la clasificación administrativa de los distintos bienes según distingue la LPHE. No tiene mayor secreto.

### 3.2. *La función social de la propiedad de los bienes declarados bienes de interés cultural*

Los autores españoles aseguran que este régimen de los bienes muebles de interés histórico establecido en la LPHE «justifica la intervención del Estado en el régimen de propiedad de los bienes con fundamento en la función social de la propiedad»<sup>58</sup>, aunque en general parten de la idea de que la función social no es inherente a la propiedad, sino un elemento externo que hace cambiar el régimen del bien.

---

(Real Decreto de 16 de febrero de 1922) que creó las «Comisiones de Valoración de objetos artísticos», que estaban encargadas de examinar los objetos que se quisieran exportar. Al mismo tiempo se imponía la aplicación de las reglas de las aduanas que permitían inspeccionar los equipajes de los pasajeros «en cuanto tengan relación con los reconocimientos y garantías que eviten la expropiación clandestina de objetos artísticos». La actual Junta aparece en la LPHE en el artículo 3 LPHE y el Real Decreto 111/1986, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio del Patrimonio Histórico español, artículos 7, 8 y 9, que regulan sus funciones, composición y modo de funcionamiento.

<sup>57</sup> Y lo mismo va a ocurrir con la norma contenida en el art. 1 del Primer protocolo del Convenio Europeo de Derechos humanos. Guichot Reina/Barnés (1996), p. 135 y 145 donde cita las sentencias del TEDH, referidas a este tema.

<sup>58</sup> En el texto se cita de la obra de Bergel Sainz de Baranda (2019), p. 113, pero también García Fernández (2008), p. 104, quien afirma que los bienes culturales «reciben un tratamiento jurídico acomodado no solo al interés estético que despiertan, sino también al interés social, económico y simbólico que se les atribuye desde el poder». Ver asimismo Rey Martínez (1994), p. 369; Anguita Villanueva (2001), p. 40, si bien se muestra muy crítico y Vaquer Caballería (1998), p. 253.



El artículo 33.2 CE establece que serán las leyes las que delimitarán el contenido del derecho de propiedad de estos bienes y, en consecuencia, es la LPHE, la que utiliza diversas técnicas para lograr esta protección. Una será la figura de los BIC (bienes de interés cultural), que es solo uno de los posibles tipos de protección. Así se deduce del preámbulo de la ley, cuando afirma que los bienes que componen el Patrimonio Histórico Español constituyen una riqueza colectiva y que los «bienes que lo integran se han convertido en patrimoniales debido exclusivamente a *la acción social que cumplen* [énfasis añadido]». Y en otras normas de la LPHE se justifican las medidas que se toman en la función social de los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español. Así, en el artículo 2, después de atribuir las funciones de protección a la administración del Estado, se añade que dicha Administración «protegerá dichos bienes frente a la exportación ilícita y la expoliación», y más adelante definirá «expoliación» como «toda acción u omisión que ponga en peligro de pérdida o destrucción todos o alguno de los valores de los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español, o *perturbe el cumplimiento de la función social* [énfasis añadido]» (art. 4). Y cuando la LPHE establece las normas de protección de los bienes muebles e inmuebles, ordena que

1. Los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español deberán ser conservados, mantenidos y custodiados por sus propietarios o, en su caso, por los titulares de derechos reales o por los poseedores de tales bienes.
2. La utilización de los bienes declarados de interés cultural, así como de los bienes muebles incluidos en el Inventario General, quedará subordinada a que no se pongan en peligro los valores que aconsejen su conservación. Cualquier cambio de uso deberá ser autorizado por los Organismos competentes para la ejecución de esta Ley.

Los bienes muebles de interés «artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico» (art. 1.2 LPHE) cumplen la función social a partir del momento en que son declarados o Bienes de Interés cultural (BIC, art. 9 LPHE), o bien sean inventariados (art. 26.2 LPHE). Este es un requisito formal para su protección y para que pueda exigirse al propietario el cumplimiento de las obligaciones que impone la

ley. Lo que lleva a estudiar si este procedimiento es constitutivo o declarativo. Porque, además de la calidad intrínseca del bien mueble en cuestión, solo si ha sido objeto de una declaración específica como BIC o como bien inventariable puede ser objeto de especial protección para el cumplimiento de la función social que le corresponde según los artículos 33.2 y 46 CE. De modo que, si no ha sido calificado administrativamente dentro de estas categorías, será un bien que funciona libremente en el mercado. Pero en cualquier momento podrá iniciarse el proceso de calificación, como ocurrió con el caso del presunto Caravaggio de Madrid a que he hecho alusión al inicio de este trabajo (Fig. 4).



Fig. 4 – Ecce Homo, atribuido a Caravaggio, propiedad particular

Lo que plantea si esta calificación es constitutiva o declarativa. En contra de lo que opinan algunos autores<sup>59</sup>, creo se trata de una declaración constitutiva: antes de la declaración no eran BIC y, en consecuencia, se podía disponer libremente y después del inicio del expediente, ya se encuentra el bien en cuestión sujeto al reconocimiento de la función social que deriva de su propia naturaleza. La función social general de la propiedad de estos bienes debe ser declarada por ley, tal como establece, como regla general, el artículo 33.2 CE y es la ley, en este caso, la LPHE, la que ha establecido la categoría y el procedimiento, que concluirá con una calificación del bien como BIC y su inclusión en el Patrimonio Histórico Artístico. De otra forma, se podrían vulnerar los derechos del propietario que sigue siéndolo.

El proceso de declaración del bien concreto como BIC o su inclusión en el inventario, cumple una doble garantía de la propiedad: para el bien en sí mismo, porque solo así se incluirá en la categoría de bien integrante del Patrimonio histórico español y para su propietario, porque en dicho procedimiento podrá hacer las alegaciones que considere adecuadas acerca de esta inclusión.

### 3.3. *Los bienes de interés cultural como objeto de contrato*

Los que apoyan por encima de todas las cosas el libre mercado despliegan todos sus argumentos contra las consecuencias de la declaración de un bien como BIC. Parece como si ello produjera una expropiación (sobre ello volveré), porque, al parecer de bastantes autores, la comprobación de que determinados bienes cumplen una función social y la imposición de algunas obligaciones hace desaparecer la propiedad<sup>60</sup>; en suma,

---

<sup>59</sup> Por ejemplo, Cambor de Echanove (2021), p. 218.

<sup>60</sup> En su momento, Anguita Villanueva (2001) publicó un artículo cuyo título es significativo: *¿Realmente existe el derecho de propiedad privada en los bienes culturales?* Analizando las facultades que se atribuyen en la doctrina tradicional al titular del derecho de propiedad (p. 253), llega a la conclusión de que «el afán paternalista de tales legisladores (los autonómicos cuyas leyes estudia) traducido en dicha opresión normativa, hace inviable la adecuada conservación del patrimonio histórico de España» (p. 265). Es cierto

lo consideran casi como una expropiación. Por ejemplo, Camblor de Echanove<sup>61</sup> dice que la declaración de un bien como BIC, lleva aparejado un régimen concreto y distinto de la propiedad, derivado de su función social, que «altera profundamente el derecho de propiedad que sobre ellos se ostenta» y produce como consecuencia<sup>62</sup>, «una opción antiexportadora», que «empapa toda la normativa en la materia, y afecta desde luego al mercado del arte». Creo que los argumentos que voy a desarrollar a continuación van a desmentir estas opiniones sobre la «profunda alteración» del régimen de la propiedad privada.

En realidad, la declaración de un bien como BIC o incluirlo en el inventario, no altera las facultades que hasta aquel momento tenía su propietario: puede disponer, sigue pudiendo usarlo y obtener los frutos que produce; sin embargo, se le imponen unas obligaciones y lo que es peor a los ojos de los defensores de un sistema liberal del mercado, se impide su exportación y aquí reside el problema que lleva a la construcción de las teorías contrarias a la concepción de la función social que estoy sosteniendo, como dice Cruz Valdovinos<sup>63</sup>. Porque en el fondo, aunque no muy en el fondo, de lo que se trata es de la especulación. Pero voy a seguir por el camino de la explicación técnico-civil de los efectos que la función social de la propiedad de determinados bienes va a producir.

– El objeto del contrato. El artículo 1271 CC establece que «pueden ser objeto de contrato todas las cosas que no estén fuera del comercio de

---

que la legislación autonómica desdibuja el conjunto normativo, pero en el fondo de esta opinión está un desamor a las limitaciones a la disposición de este tipo de bienes. Estos planteamientos darán lugar a opiniones no tan directamente contrarias, pero en el fondo, más favorecedoras de la aplicación del art. 38 CE, que defiende el libre mercado, que a la protección establecida en el art. 33 CE.

<sup>61</sup> Camblor de Echanove (2021), p. 218.

<sup>62</sup> Camblor de Echanove (2021), p. 234.

<sup>63</sup> Como el muy significativo título de una ponencia de Cruz Valdovinos en su intervención en el XVI Congreso Nacional de Historia del Arte: *Historiadores y Estetas: bajad del Limbo y hablemos de dinero!* Hasta 2007 fue Presidente de la Junta de Calificación y Valoración.

los hombres, aun las futuras». Es decir, no todas las cosas pueden ser objeto de contrato, ni tampoco todos los servicios, aunque esta no es la cuestión que me ocupa aquí. Me limitaré, por tanto, a las cosas.

Dice Díez Picazo que el objeto del contrato no ha sido estudiado profundamente por la doctrina, porque esta palabra «no solo es multívoca, sino que es además un concepto no jurídico aplicado a realidades y esquemas jurídicos»<sup>64</sup>. No voy a entrar en la discusión sobre la auténtica naturaleza de lo que sea jurídicamente el objeto del contrato<sup>65</sup>, porque lo que me interesa a los efectos de la tesis que mantengo a lo largo de este trabajo es detenerme en la expresión «cosas que no estén fuera del comercio de los hombres».

Para algunos autores esta exigencia se traduce en que la obligación sea posible y lícita o como afirma Díez Picazo, «para ser posible tiene que ser lícito»<sup>66</sup>, pero como sigue diciendo y ello es bastante obvio, las cosas por sí mismas no son ni lícitas ni ilícitas; lo que sí lo es, es comerciar con ellas y por ello se exige que estén en el comercio de los hombres. Y en relación a ello, puede existir un doble tipo de ilicitud por esta razón: (i) cosas que por su propia condición física o jurídica, no son susceptibles de ser objeto de apropiación particular/individual, como los bienes de dominio público (las carreteras, los aeropuertos, etc.), las cosas cuya apropiación es imposible por considerarse comunes a todos o por quedar fuera del ámbito de poder de apropiación del individuo (el aire, la luz), o los bienes extrapatrimoniales, como el estado civil<sup>67</sup>; (ii) aquellas cosas que podrían ser perfectamente en sí mismas objeto del contrato, pero que por una disposición legal, se han excluido, como un embrión humano, las drogas ilícitas, las armas; en este caso, como afirma Puig Brutau, no pueden ser objeto del contrato porque se excede del

---

<sup>64</sup> Díez Picazo (2007), p. 229.

<sup>65</sup> La discusión se va a centrar en si el «objeto del contrato» va a ser o no la creación de una relación jurídica obligatoria que impondrá obligaciones a los contratantes. Ver Díez Picazo (2007), p. 233; Puig Brutau (1978), p. 113 y ss.; Munar Bernat (2022), p. 791.

<sup>66</sup> Díez Picazo (2007), p. 249.

<sup>67</sup> Díez Picazo (2007), p. 250.

ámbito de la autonomía de la voluntad<sup>68</sup>. Pero siendo estas las interpretaciones tradicionales del artículo 1271 CC, deben añadirse aquellos bienes que son disponibles, pero limitadamente, como ocurre con los terrenos declarados suelo rústico; los pisos de protección oficial; las armas que requieren licencia como las de caza. Si se contrata sobre algún objeto comprendido en este grupo de cosas, «no se puede hablar de objeto ilícito y el contrato no es nulo civilmente», sin perjuicio de las sanciones que correspondan<sup>69</sup>.

Pues bien, ¿cambian estas reglas cuando el objeto del contrato es un bien declarado BIC? La respuesta es radicalmente negativa. En efecto, el sistema de protección de estos bienes no los elimina del comercio de los hombres, en expresión del artículo 1271 CC y de este modo, pueden ser objeto de todo tipo de contratos: compraventa, permuta, arrendamiento, comodato, depósito y también pueden ser utilizados como medios de garantía de las obligaciones de los particulares. En todo caso, el problema que origina determinadas discusiones no se encuentra aquí y es precisamente porque pueden ser objeto de contrato que se va a discutir el otro elemento de la relación jurídica: el precio. La ley prohíbe que determinados contratos vayan a producir la salida de España de bienes declarados de interés cultural (usando la expresión en sentido general), pero esta prohibición no afecta a la licitud del contrato concluido vulnerando esta prohibición; como he dicho ya, el contrato es válido y se tendrá que recurrir a otros tipos de mecanismos para recuperarlo si es lo que interesa al Estado (Caso del cuadro de Goya la *Condesa de Chinchón*), y es por esta razón que se establecen estos mecanismos, porque de otra manera, sería suficiente con acudir a la nulidad del contrato<sup>70</sup>.

En resumen, la inclusión de un bien mueble en la categoría de BIC (o de las otras que están previstas en la LPHE) no lo convierte en un bien

---

<sup>68</sup> Puig Brutau (1978), p. 115.

<sup>69</sup> Munar Bernat (2022), p. 792.

<sup>70</sup> Estos mecanismos son los que se pusieron en funcionamiento en el caso de la venta fraudulenta del cuadro de Goya *La Marquesa de Santa Cruz*.

*extracommercium*. Y por ello, no puede alegarse la vulneración del derecho a la libertad de empresa, contenido en el artículo 38 CE<sup>71</sup>, porque esta declaración no lo incluye en la categoría del artículo 1271 CC. Su propietario puede tener otros problemas, de los que me voy a ocupar a continuación, pero sigue teniendo intacta su facultad de disponer.

– El precio. Todas las discusiones, aparentemente teóricas, desembocan en la diferencia de precio que una obra de arte, un BIC, puede alcanzar en el mercado interno y en el mercado internacional de las subastas. La declaración como BIC no vulnera la facultad de disposición del propietario, porque éste sigue pudiendo venderlo porque, como se ha visto, sigue en el mercado; lo que ocurre es que no puede acudir a las subastas internacionales y obtener así unas cantidades que no pueden obtenerse, por lo general, en las subastas nacionales o en las transacciones internas: el BIC es inexportable para proteger el patrimonio histórico español al que pertenece. El caso del cuadro *Cabeza de mujer* de Picasso (Fig. 5) es significativo, porque según consta en los hechos probados en la STS 756/2021, de 4 de marzo de 2021, en la solicitud efectuada para su exportación, se hacía constar que la obra valía 26 millones de euros; evidentemente no figura el precio de salida de la hipotética subasta, porque nunca tuvo lugar. La diferencia de precio es cuestionada por los partidarios de la libertad de mercado en el arte, de manera que se proponen diferentes soluciones, llegando incluso algún autor a proponer la expropiación por parte del Estado de aquella parte que debería haber sido recibida por los propietarios si hubieran podido exportarlo.

---

<sup>71</sup> El art. 38 CE «reconoce la libertad de empresa en el marco de la economía de mercado».



Fig. 5 – Cabeza de mujer, Picasso, Museo nacional de arte Reina Sofía, Madrid

Aunque esto que acabo de decir no es más que una hipótesis que puede producir un espejismo en un propietario mal informado y un jurista no debe caer en estos espejismos. Porque desde 1851 rige en España la regla del precio cierto y no la del precio justo, ya que *res tantum valet quantum vendi potest*, regla que debe analizarse en relación con su aplicación a este ámbito, ya que se puede plantear la hipótesis sobre que, si la cosa pudiera venderse en otro mercado, valdría más. Me pregunto ¿valdría más o pagarían más por ella? La respuesta podría ser muy fácil: si no puedo vender la obra por el triple de su precio en España, porque al haber sido declarada BIC, no puedo exportarla, estoy sufriendo una lesión, que obligaría al Estado a indemnizarme por la diferencia del precio. Este argumento impresiona, pero es totalmente falso, porque hay que partir de la realidad: el vendedor es propietario y el Estado no se beneficia ni se perjudica



con la obtención de un precio más o menos alto por un particular y, además, el problema no está en el precio, sino en la estructura del mercado interno. Pero estos argumentos tampoco son definitivos jurídicamente hablando. Hay que argumentar, pues, desde este ámbito.

En primer lugar, es bien sabido que salvo en Cataluña y Navarra, en España no se puede pedir la rescisión de un contrato por el hecho de que el vendedor haya sufrido una lesión en el precio. La única regla es la contenida en el artículo 1290 CC, que se refiere a la posibilidad de rescindir determinados contratos, a los que se refiere el artículo 1291 CC<sup>72</sup>. Díez Picazo cita a uno de los comentaristas del Código civil, Manresa, para quien la lesión es «un absurdo económico», porque negaba las variaciones que pueden afectar a los precios y también un absurdo jurídico que conducía a la arbitrariedad<sup>73</sup>. No nos sirve, pues, la rescisión por lesión.

Sin embargo, la he utilizado para introducir la teoría del precio justo. En el derecho español, el precio debe ser cierto y debe entregarse en dinero o signo que lo represente (art. 1445 CC). El Código no exige que el precio sea justo, es decir, equivalente de algún modo a la cosa que es objeto del contrato. Pero la ambigüedad de esta expresión implica que debemos preguntarnos cómo debe entenderse en un campo distinto. No se trata aquí de que uno de los contratantes, el comprador, pague al vendedor menos de lo que la cosa vale. Lo que estamos discutiendo ahora es cómo se determina lo que vale la cosa, en este caso, un objeto de arte, un BIC.

Históricamente se han utilizado dos criterios para determinar de una forma más objetiva, el valor de una cosa: uno es su valor en renta, es decir, las utilidades que la cosa normalmente produce, pero, aunque no imposible, no será lo más común en este tipo de bienes. De aquí hay que pasar a lo que se consideraba ‘justo precio’ y así, por ejemplo, Pothier decía

---

<sup>72</sup> Son los celebrados sin autorización judicial por los tutores y curadores, siempre que las personas a quienes representan hubiesen sufrido una lesión en más de una cuarta parte; los celebrados en representación de ausentes; los celebrados en fraude de acreedores; los celebrados sobre cosas litigiosas y aquellos en que la ley lo determine, entre los que no se encuentran los que ahora me ocupan.

<sup>73</sup> Díez Picazo (2007), p. 616.

que «es aquel a la que las [cosas] de igual naturaleza y bondad se acostumbran vender en los lugares en que se hallan situadas, si son heredades, o en que son puestas a la venta si son cosas muebles»<sup>74</sup>. Por ello hay algunos elementos que deben tenerse en cuenta en el momento de fijar el valor: el estado en que se halla la cosa en el momento de la celebración del contrato y el precio corriente que en aquel momento tengan las cosas de la misma naturaleza en el lugar en que se pone a la venta. Además, según el propio Pothier, no se debe olvidar que el precio de las cosas no es fijo e indivisible, sino que tiene una cierta extensión en más y en menos, acabando de rematar esta teoría Roca Sastre quien utiliza la expresión ‘valor en cambio’, que para el autor significa que la determinación del justo precio «debe hacerse atendiendo al estado material en que la cosa se hallaba en el momento de la venta y en comparación con el precio corriente (valor en cambio) que en la localidad respectiva tengan las fincas de igual o parecidas circunstancias». Sustituyendo ‘finca’ por ‘BIC’ tenemos la fórmula para apreciar lo que podríamos entender como una aproximación al tema. Por tanto, el precio correcto o precio justo que vale la cosa depende de diversas circunstancias:

1. Las condiciones intrínsecas de la obra, donde van a jugar criterios, como si es una pieza única, su emplazamiento anterior en colecciones, la frecuencia con que su autor ha repetido el tema, la autenticidad<sup>75</sup>, su estado de conservación y un largo cúmulo de circunstancias que afectan única y exclusivamente a la obra en sí. Estas van a ser las condiciones que habrán llevado a su calificación como BIC y que son externas a la cuestión jurídica.

2. La circunstancia jurídica de que haya sido declarada BIC, porque es indudable que va a influir en su valoración.

3. La necesidad de que se cumpla la función social de la propiedad del bien.

Estos elementos, uno de hecho y los otros dos jurídicos, hacen que el valor de la obra sea uno y solo uno. La hipótesis esgrimida por algunos

---

<sup>74</sup> Roca Trias (1982), p. 34.

<sup>75</sup> Camblor Echanove (2021), p. 161.

según la cual, si se hubiera vendido en subasta en el mercado internacional, se habría obtenido una cantidad mucho mayor, es solo eso, una hipótesis. Por tanto, no debe considerarse injusto el precio obtenido concurrendo estas circunstancias, porque es el adecuado y el contrato no podrá impugnarse por esta razón; si se da el escenario que se ha descrito anteriormente, el precio que se obtenga en el mercado interno es el correcto.

La jurisprudencia del TEDH tuvo ocasión de plantearse un caso parecido en la STEDH *Rúspoli Morenés, c. España*, de 28 de junio de 2011, en relación con el ejercicio de derecho de retracto por el Estado español en la venta del cuadro de Goya *La Condesa de Chinchón*. La Administración pagó el precio en dos plazos, tal como permitía la ley y los vendedores pidieron que se respetaran las condiciones de venta, revalorizando el importe conforme al índice de precios al consumo incrementado con el interés legal. El Tribunal Supremo confirmó la desestimación de la demanda y así hizo también el TEDH. El Tribunal de Derechos Humanos entendió que si bien había habido una injerencia en la propiedad de los demandantes y aunque debe procurarse el justo equilibrio entre las exigencias de la comunidad y las de la protección de los derechos de los propietarios (FJ 41), evaluó si el daño que decían sufrir los demandantes había constituido una «carga desproporcionada»,

45. El artículo 38 de esta Ley no contiene previsiones expresas en cuanto a una eventual actualización del precio en caso de pago diferido. Así pues, los demandantes no podían razonablemente esperar una actualización del precio. En efecto, el artículo 38 § 2 de la Ley no dejaba ningún margen de apreciación a la Administración, ya que disponía estrictamente que esta última había de pagar al propietario del bien el precio acordado en el acto de enajenación. Además, las autoridades no habrían contribuido a mantener la incertidumbre sobre la posibilidad de aplicar tal actualización (*a contrario*, *Beyeler*, ya citada).

Algunos autores pretenden aplicar las reglas europeas sobre libre circulación de mercancías a este tipo de bienes. Se argumenta que el Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea [TFUE] establece una regla general de libre circulación entre los Estados miembros incluida en el grupo

de las llamadas ‘cuatro libertades’<sup>76</sup>. Sin embargo, se olvida completamente el texto del artículo 36 TFUE, que establece unas excepciones a la libre circulación entre las que se encuentra «la protección del patrimonio artístico, histórico o arqueológico nacional», de modo que, aunque se pretenda aplicar la regla de la libre circulación, mientras siga existiendo la norma del artículo 36 TFUE será imposible la pretensión de incluir los BIC dentro de la regla de la libre circulación entre los Estados de la Unión Europea.

– ¿Expropiación o indemnización? A partir de aquí habrá que plantearse si al no poder exportar un determinado bien por cumplir con los requisitos de la ‘función social’ y, en consecuencia, obtenerse un precio menor por ser el mercado español más limitado, no habrá que pedir una compensación. Es decir, más claramente ¿puede un propietario pedir una compensación cuando un determinado bien ha sido declarado BIC? Las razones se fundarían en la pérdida de valor consecuencia de la limitación de mercado para las transacciones sobre estos bienes.

La Ley de Patrimonio de la 2ª República española había aceptado, como hemos visto ya, la tesis de la Constitución de Weimar, de acuerdo con la cual, la propiedad obliga, es decir, imponía obligaciones a su titular, regla que fue incluida en el artículo 14(2) de la vigente Constitución alemana. Es posible que la expresión ‘función social de la propiedad privada’ deba acabar teniendo el mismo significado que se establece en la mencionada Constitución y en ese caso, si se hubiera expresado así en el artículo 33.2 CE, muy posiblemente se generarían unas discusiones distintas.

De lo dispuesto en la Constitución hay que entender que la ley que delimite el contenido del derecho de propiedad privada con la finalidad expresada en el artículo 46 CE de protección del patrimonio histórico español, debe respetar el principio de proporcionalidad<sup>77</sup>; por lo tanto, tene-

---

<sup>76</sup> Arnaldos Orts (2022), p. 352.

<sup>77</sup> Díez-Picazo Giménez (2013), p. 113 dice que «el principio de proporcionalidad es, en este contexto, un instrumento particularmente útil cuando hay que hacer una ponderación: permite un notable grado de tecnificación a la hora de buscar un punto de equi-

mos en la regulación de la propiedad privada de bienes declarados BIC (i) un contenido esencial que corresponde al derecho mismo de propiedad privada, es decir, las facultades que se atribuyen al titular y por otro lado, (ii) tenemos un interés público, concretado en el artículo 46 CE, que es el de la garantía de la conservación y enriquecimiento del patrimonio histórico. Cuando se produce una colisión, como algunos autores sostienen ocurre en la regulación de la LPHE, no es suficiente controlar que se haya respetado el contenido esencial del derecho, en este caso, la propiedad privada, sino que como afirma el citado Díez Picazo Giménez, «la proporcionalidad, exige, además, que la restricción sea adecuada y necesaria». De donde hay que preguntarse si las restricciones impuestas a la propiedad privada en la mencionada LPHE son adecuadas para garantizar «la conservación y el enriquecimiento» del patrimonio de los pueblos de España.

Cuando el legislador crea un régimen para la regulación de determinado tipo de bienes debe ajustarse a lo que acabo de señalar. De aquí que deba preguntarme si la regulación de la exportación de BICs constituye un límite más allá del contenido esencial del derecho a la propiedad privada, no proporcional con la finalidad que se busca en la LPHE. Si ello fuera así, la regulación de la LPHE sería inconstitucional por lesionar dicho derecho a la propiedad privada.

1ª. La primera pregunta que deriva del anterior planteamiento, implica responder a la cuestión de si la prohibición de exportación es una expropiación. Si lo fuera, incluido un determinado bien en la categoría de BIC, se generaría un derecho a obtener una indemnización porque las limitaciones que ello generaría en el régimen general de la propiedad privada desnaturalizarían de tal manera su contenido esencial que el titular dejaría de serlo en realidad.

La respuesta debe ser negativa. Ya he demostrado que el propietario del BIC sigue pudiendo disponer por cualquier título, obtener sus rendimientos y disfrutarlo, lo que constituye el contenido esencial de la pro-

---

librio entre principios en colisión, que encarnan respectivamente intereses públicos y derechos individuales».

propiedad privada. En definitiva, la modulación de la propiedad según las reglas de la función social no altera la esencia de la propiedad <sup>78</sup>.

2<sup>a</sup>. La función social es inherente al tipo de objeto sobre el que recae el derecho. Por tanto, cuando una ley determina de qué modo se ha a hacer efectiva y para ello, prohíbe la exportación de los BIC, solo está cumpliendo las reglas constitucionales, que obligan a que sea la ley ordinaria la que fije dicha efectividad <sup>79</sup>.

3<sup>a</sup>. La expropiación consiste en la privación definitiva de la titularidad del bien por causa de utilidad pública o interés social y requiere indemnización. En definitiva, la proporcionalidad funciona aquí de forma perfecta: se priva de la titularidad del bien y, por ello, se compensa. La prohibición de exportación, que, en definitiva, es el rasgo más enfático de este tipo de regulación no priva al propietario de su título; el BIC sigue estando en su patrimonio y no pasa al patrimonio público, por lo que el propietario puede disponer.

4<sup>a</sup>. ¿Protegemos los bienes o el mercado? Aquí debe usarse el principio de proporcionalidad en el sentido a que antes me he referido: ponderando ambos derechos, el artículo 33.2 CE, integrado por el artículo 46 CE, por una parte y el artículo 38 CE, que reconoce la libertad de empresa dentro de la economía de mercado. Hay que considerar que no se ha vulnerado la economía de mercado imponiendo este tipo de prohibiciones porque la restricción se limita a una de las facultades de la propiedad, no la desnaturaliza y, además, es perfectamente asumible dentro de la finalidad de protección a que responde la función social de la propiedad de este tipo de bienes. Por otra parte, el TEDH considera que el control público de este mercado es una forma de protección del patrimonio cultural material, lo que constituye un fin legítimo que justifica las injerencias en el derecho de propiedad <sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Santaella Quintero (2019), p. 98.

<sup>79</sup> Esta es también la exigencia del TEDH, que estas declaraciones se ajusten a la legalidad y que sean acordes con la legitimidad de la delimitación, de modo que, en resumen, estén previstas en la ley y los límites respondan al interés general. Ver Guichot Reina/Barnés (1996), pp. 135 y 147 y las STEDH allí citadas.

<sup>80</sup> STEDH *Beyeler c. Italia*, de 5 de enero de 2000 resuelve la situación surgida del re-

5<sup>a</sup>. Tampoco puede acudirse a responsabilidad por daño patrimonial consecuencia de la actuación de la Administración. Aquí no hay funcionamiento normal ni anormal; cumplido el procedimiento establecido en el artículo 9 LPHE, las consecuencias son las establecidas en el propio artículo, es decir, la especial tutela de dichos bienes. No hay ningún tipo de responsabilidad porque no se producen los requisitos exigidos en la ley 40/2015, del Régimen jurídico del sector público<sup>81</sup>. Solo si se pudiera probar un daño podría haber indemnización por mal funcionamiento, pero el daño es muy difícil de probar cuando nos encontramos ante la ponderación requerida en el ámbito de los derechos fundamentales. Pero incluso en el caso de que concurriera un daño, a partir de la configuración constitucional de la propiedad privada, se trataría de un menoscabo que, al provenir de disposiciones constitucionales, el particular tendría la obligación de soportar.

#### 4. Conclusiones

1<sup>a</sup>. La propiedad privada, protegida en la Constitución española, en su ar-

---

tracto ejercido por las autoridades italianas con ocasión de la venta a la Peggy Guggenheim Collection de Venecia de un cuadro de Vincent van Gogh, *Le jardinier*, que Ernst Beyeler había adquirido años atrás ocultando su identidad y infringiendo por ello la legislación aplicable. La Administración utilizó esta circunstancia para acudir al retracto, abonando al interesado un precio muy inferior al pactado en la compraventa. El Tribunal afirma que una medida que afecta al derecho al respeto de los bienes debe perseguir un fin de utilidad pública, aunque la primera norma del precepto no diga nada sobre el particular, y que el control público del mercado de las obras de arte constituye un fin legítimo en el contexto de la protección del patrimonio cultural y artístico de un país, gozando al respecto las autoridades nacionales de un cierto margen de discrecionalidad para evaluar lo que constituye el interés general de la comunidad. También las STEDH *Buonomo Gärber y otros c. Italia*, de 29 de mayo de 2003 y *Giuseppe Torno y otros c. Italia*, de 21 de octubre de 2014.

<sup>81</sup> Así lo insinúa Bergel Sainz de Baranda (2019), pp. 74-75, aunque no me convence su razonamiento, porque la argumentación se basa en un análisis positivista de la situación, sin tener en cuenta los argumentos constitucionales que concurren en el supuesto. La función social no se considera en su verdadera dimensión.

título 33, no puede ya ser considerada en los mismos términos en que se pronuncia el Código civil. No estamos ante una propiedad absoluta, limitada solamente por aquellas disposiciones que el poder público pueda introducir en beneficio de intereses generales, sino que se halla conformada por la que nuestra Constitución denomina ‘función social’. Este es un elemento conceptual de la moderna propiedad privada. En la propiedad inmobiliaria, por poner un ejemplo, la necesidad de ordenar urbanísticamente los terrenos para evitar el caos en las edificaciones, la degradación de determinadas zonas y el destino a usos coherentes y ordenados del suelo impide a los propietarios utilizar su propiedad a su gusto, lo que es una consecuencia de esta ‘función social’, su elemento constitucional. Lo mismo ocurre con las obras de arte, muebles o inmuebles; su interés dentro del patrimonio cultural e histórico, reconocido en las Constituciones españolas de 1931 y 1978, configuran un nuevo tipo de propiedad. ¿Quiere ello decir que no hay un único régimen de la propiedad? La respuesta solo puede ser afirmativa. Existe un concepto que incluye las facultades del titular, que son el goce, el disfrute y la disposición, pero estas facultades se adecuarán al tipo de objeto sobre el que recae el derecho, dependiendo de cuáles sean los intereses que estén constitucionalmente protegidos.

En definitiva, la función social de la propiedad, eso que parece etéreo, poco concreto y que puede hacer que los más positivistas se pregunten ¿es que existe la función social? tiene una respuesta, que pienso que es la única posible: ‘la propiedad obliga’. En definitiva, este será el contenido de la función social: hacer que el derecho de propiedad deje de ser un derecho subjetivo e individual absoluto. Quien es propietario de determinados bienes está obligado constitucionalmente a actuar de una determinada manera.

2<sup>a</sup>. Lo anterior no quiere decir que se pierdan las facultades del dominio. En primer lugar, porque, aunque tenga limitadas las posibilidades de negociar determinados bienes, con las prohibiciones de exportación, por ejemplo, estos bienes siguen siendo objeto de contrato, porque su disposición no está prohibida. Esta no es una cuestión de expropiación. La propia Constitución distingue claramente entre expropiación y función so-



cial, como lo hizo en su día la Constitución de 1931. Expropiar significa que el titular de un determinado bien deja de serlo porque el bien en cuestión resulta necesario «por causa de utilidad pública o interés social». El Estado puede reclamar la propiedad por estas causas, indemnizando al propietario que deja de serlo. En cambio, la función social es intrínseca al propio concepto de propiedad privada; no hay ningún cambio y por ello no debe ser indemnizado porque la titularidad del bien incluye la ‘función social’. Nadie más es propietario y éste sigue gozando de las facultades del dominio: usar, disfrutar y disponer. Ningún propietario en ninguna época histórica ha tenido un derecho absoluto<sup>82</sup>.

3<sup>a</sup>. Pero solo por medio de la ley puede declararse que determinados bienes deben cumplir una concreta función. Es la garantía del propietario. Después de lo que dispone el artículo 33 CE, es la Ley de Patrimonio Histórico la que cumple el mandato constitucional de establecer el contenido del derecho de propiedad privada y, a continuación, es la Administración pública la que tiene las facultades de comprobar que los mandatos de la ley se cumplan. Para ello va a tener como auxiliar a la Junta de Calificación, que es el órgano técnico que se encarga de determinar la calidad del bien mueble; es decir, si el bien debe cumplir con las obligaciones que comporta la función social.

4<sup>a</sup>. Debemos seguir la doctrina del Tribunal Europeo de Derechos humanos, a lo que nos obliga el artículo 10 de nuestra Constitución. De ahí que no puedan sostenerse planteamientos que pretenden equiparar a la expropiación la declaración de un bien como BIC. Según la interpretación que la jurisprudencia del TEDH ha dado al artículo 1 del Protocolo adicional 1 al Convenio, los Estados están legitimados para establecer el régimen de los usos que determinados bienes deben tener y entre ellos se encuentra el de los bienes arqueológicos, históricos etc., porque de otra manera, no podría preservarse este tipo de patrimonio. Y ello siempre que se cumplan dos condiciones que también impone la jurisprudencia de este Tribunal:

---

<sup>82</sup> Ver el caso resuelto en la STEDH *Henri Helly c. Francia*, de 11 de octubre de 2011, relativa a la expropiación forzosa de la gruta de Chauvet, por su alto valor cultural que justifica su expropiación (Barcelona Llop, 2015, p. 140).

que los usos estén establecidos legalmente y que respondan a una finalidad legítima, o un interés general, entre el que se encuentra la protección.

A partir de aquí, querido C. diré aquello que dice Falstaff al acabar su ópera: «tutto nel mondo è burla».

### *Bibliografía*

- Agoués Mendizábal, Carmen (2010), *La función social de los derechos, en especial, el derecho de propiedad*, en Santamaría Pastor, Juan Alfonso (dir.), *Los principios jurídicos del derecho administrativo*, Madrid, La Ley, pp. 519-550
- Aguilera Vaqués, Mar (2008), *Propuestas para definir los límites constitucionales a la regulación de la propiedad privada (Regulatory takings v. Regulaciones inconstitucionales de la propiedad)*, en *Estudios sobre la Constitución española. Homenaje al Profesor Jordi Solé Tura*, Tomo II, Madrid, Congreso de los Diputados, pp. 939-964
- Anguita Villanueva, Luis Antonio (2001), *¿Realmente existe el derecho de propiedad privada en los bienes culturales?*, en «Revista General de Legislación y Jurisprudencia», 2, pp. 247-269
- Arnaldos Orts, Enrique (2022), *La libre circulación de mercancías en el mercado interior y los límites a la exportación de los bienes integrantes del patrimonio histórico español*, en «Anuario Iberoamericano de Derecho del arte (AIDA)», pp. 349-364
- Barcelona Llop, Javier (2015), *El patrimonio cultural material en el sistema del Convenio europeo de Derechos humanos*, en «Revista de Administración Pública», 198, pp. 129-168
- Bergel Sainz de Baranda, Yolanda (2019), *La exportación de obras de arte, régimen jurídico y criterios para decidir sobre la concesión del permiso de exportación. Una propuesta de 'lege ferenda'*, en «Anuario Iberoamericano de Derecho del Arte (AIDA)», pp. 39-140
- Camblor de Echanove, Carmen (2021), *La intervención del Estado en el mercado del arte*, Valencia, Tirant lo Blanch

- Cruz Valdovinos, José Manuel (2006), *La Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español. (Historiadores y Estetas: ¡Bajad del Limbo y hablemos de dinero!)*, en Hernández Socorro, María de los Reyes, *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, XVI Congreso Nacional de Historia del Arte (Las Palmas de Gran Canaria, 20-24 de noviembre de 2006), Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, pp. 83-94
- Díez-Picazo y Ponce de León, Luis (1991), *Algunas reflexiones sobre el derecho de propiedad privada en la Constitución*, en Martín-Retortillo Baquer, Sebastián (coord.), *Estudios sobre la Constitución española. Homenaje al Profesor Eduardo García de Enterría*, Tomo II, Madrid, Editorial Civitas, pp. 1257-1270
- Díez-Picazo y Ponce de León, Luis (2007), *Fundamentos del Derecho civil patrimonial*, Tomo I, sexta edición, Cizur Menor, Navarra, Editorial Civitas
- Díez-Picazo Giménez, Luis María (2013), *Sistema de Derechos fundamentales*, 4ª ed., Cizur Menor, Navarra, Civitas, Thomson-Reuters
- Fernández, Tomás-Ramón (2019), *Público y Privado en el Derecho*, en Fernández de Buján, Antonio (dir.), *X Congreso de las Academias Jurídicas de Iberoamérica* (Madrid 22, 23 y 24 de noviembre de 2018), Tomo II, Madrid, Real Academia de jurisprudencia y legislación, pp. 531-544
- García Fernández, Javier (2008), *Estudios sobre el derecho del patrimonio histórico*, Madrid, Fundación registral, Centro de estudios
- Giannini, Massimo Severo (1976), *I beni culturali*, en «Rivista trimestrale di Diritto pubblico», 26, pp. 3-38
- González Mozo, Ana (2021), “*Aire de familia*”, en González Mozo, Ana (dir.), *Leonardo y la copia de Mona Lisa del Museo del Prado. Nuevos planteamientos sobre las prácticas del taller vinciano*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 73-119
- Guichot Reina, Emilio, Javier Barnés (1996), *La jurisprudencia del Tribunal europeo de Derechos humanos sobre la propiedad privada*, en Barnés, Javier (coord.), *Propiedad, expropiación y responsabilidad. La ga-*

- rantía indemnizatoria en el Derecho europeo y comparado*, Madrid, Tecnos, pp. 124-150
- Hattenhauer, Hans (1987), *Conceptos fundamentales del derecho civil*, trad. de Gonzalo Hernández, Barcelona, Editorial Ariel
- Lauroba Lacasa, Elena (2021), *¿Qué modelos de propiedad ampara la Constitución? (O cómo imaginamos el derecho de propiedad en los cincuenta próximos años)*, en Serrano de Nicolás, Ángel (coord.), *Nuevas perspectivas iusprivatistas a los 40 años de la Constitución española*, Madrid, Barcelona, Buenos Aires, Sao Pablo, Colegio Notarial de Cataluña, Marcial Pons, pp. 251-320
- Leguina Villa, Jesus (1998), *El régimen constitucional de la propiedad privada*, en «Revista de Derecho de la Universidad católica de Valparaíso», 3, pp. 423-434
- López López, Ángel (1988), *La disciplina constitucional de la propiedad privada*, Madrid, Tecnos
- Magariños Blanco, Victorio (2005), *La libertad de testar. Una reforma necesaria*, en Prats Albentosa, Lorenzo (coord.), *Autonomía de la voluntad en el Derecho privado. Estudios en conmemoración del 150 aniversario de la Ley del Notariado*, Tomo I, Madrid, Wolters Kluwer pp. 641-690
- Martínez Ruiz, Maria José (2012), *Dime qué expones y te diré qué vendes... El oscuro negocio de las antigüedades bajo el respetable amparo del coleccionismo artístico*, en «E-artDocuments», 5, <https://raco.cat/index.php/e-art/article/view/252376>
- Martínez Ruiz, Maria José (2015), “Xanadú” versus “Hearst Castle”: el “castillo español” de Ciudadano Kane, en Castán Lanaspá, Javier, Ramón Pérez de Castro, Irune Fiz Fuertes (coord.), *Estudios de historia y estética del cine: 50º aniversario de la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 183-193
- Munar Bernat, Pedro Antonio (2022), *El desdoblamiento de las utilidades objeto del contrato*, en Morales Moreno, Antonio Manuel (dir.), *Estudios de derecho de los contratos*, Tomo II, Madrid, Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, pp. 789-806
- Nebreda Martín, Lara (2018), *La protección del patrimonio histórico-*

- artístico durante la Segunda República: Análisis de documentación legal*, en «Revista General de Información y Documentación», 28(1), pp. 213-241
- Ortega Álvarez, Luis Ignacio, Luis Arroyo Jiménez (2018), *Comentario al art. 128 CE*, en Rodríguez-Piñero, Miguel, María Emilia Casas (dir.); Arnaldo Alcubilla, Enrique, Jesús Remón Peñalver (eds.); Pérez Manzano, Mercedes, Ignacio Borrajo Iniesta (coord.), *Comentarios a la Constitución española*, Tomo II, Madrid, Boletín oficial del Estado, Ministerio de Justicia, Fundación Wolters Kluwer, pp. 832-841
- Paz-Ares Rodríguez, José Cándido, Alfaro Águila-Real, Jesús (2018), *Comentario al art. 38 CE*, en Rodríguez-Piñero, Miguel, María Emilia Casas (dir.); Arnaldo Alcubilla, Enrique, Jesús Remón Peñalver (eds.); Pérez Manzano, Mercedes, Ignacio Borrajo Iniesta (coord.), *Comentarios a la Constitución española*, Tomo II, Madrid, Boletín oficial del Estado, Ministerio de Justicia, Fundación Wolters Kluwer, pp. 1247-1271
- Pereña Pinedo, Ignacio (2005), *La función social del derecho de propiedad*, en Bastida Freijedo, Francisco José (coord.), *Propiedad y derecho constitucional*, Madrid, Centro de estudios, Colegio de Registradores de la propiedad y mercantiles de España, pp. 173-193
- Pérez Álvarez, María del Pilar (2014), *La función social de la propiedad privada. Su protección jurídica*, en «Revista Jurídica de la Universidad Autónoma de Madrid (RJUAM)», 30.2, pp. 17-47
- Piketty, Thomas (2021), *Una breu historia de la igualtat*, trad. de Imma Estany Morros, Barcelona, Edicions 62
- Puig Brutau, José (1978), *Fundamentos del Derecho Civil*, Tomo II, volumen I, Barcelona, Bosch
- Rey Martínez, Fernando (1998), *La propiedad privada en la Constitución española*, Madrid, Instituto de Estudios constitucionales
- Roca Trías, Encarna (1982), en Puig Ferriol, Lluís, Encarna Roca Trías, *Fundamentos del Derecho civil de Cataluña*. Tomo IV, Vol. 2º, Barcelona, Bosch
- Roca Trías, Encarna (2020), *La libertad de testar. Entre Constitución y fa-*

*milia*, en «Anuario de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid», 24, pp. 13-46

Rodotà, Stefano (1986), *El terrible derecho. Estudios sobre la propiedad privada*, trad. de Luis Díez-Picazo, Madrid, Editorial Civitas

Rodríguez de Santiago, José María (2018), *Comentario al art. 33 CE*, en Rodríguez-Piñero, Miguel, María Emilia Casas (dir.); Arnaldo Alcubilla, Enrique, Jesús Remón Peñalver (eds.); Pérez Manzano, Mercedes, Ignacio Borrajo Iniesta (coord.), *Comentarios a la Constitución española*, Tomo I, Madrid, Boletín oficial del Estado, Ministerio de Justicia, Fundación Wolters Kluwer, pp. 1147-1175

Santaella Quintero, Héctor (2019), *La propiedad privada constitucional: una teoría*, Madrid, Barcelona, Buenos Aires, Sao Paulo, Marcial Pons

Vaquero Caballería, Marcos (1998), *Estado y cultura: la función cultural de los poderes públicos en la Constitución española*, Madrid, Centro de estudios Ramón Areces, Universidad Carlos III de Madrid



La cantante lirica e la radio.  
Il caso Rosetta Pampanini-Eiar (1938-1940),  
Filippo Vassalli e i diritti degli artisti esecutori in Italia  
Giovanni Chiodi

SOMMARIO: 1. Cantanti lirici in tribunale: casi italiani. – 2. L’esecuzione artistica: creazione, elaborazione o attività lavorativa? – 3. Diritto esclusivo di radiodiffusione o semplice diritto ad un equo compenso? Modelli internazionali e soluzione italiana del problema. – 4. Il diritto degli artisti esecutori negli anni Trenta: la strategia di Piola Caselli da Roma a Samaden. – 5. Processo alla radio: ascesa e caduta del diritto esclusivo di radiodiffusione degli artisti esecutori e interpreti.

1. *Cantanti lirici in tribunale: casi italiani*

Singolare vicenda giudiziaria, quella che contrappose una famosa primadonna della lirica, Rosetta Pampanini, e l’Eiar, negli anni 1937-1940. La controversia attraversò tre gradi di giudizio e portò alla prima decisione della Cassazione italiana sui diritti degli artisti interpreti ed esecutori, situandosi cronologicamente in un tornante decisivo per la loro disciplina normativa. I giudici di merito torinesi e la Suprema corte si occuparono, infatti, *ex professo* dei problemi suscitati dall’applicazione della legge italiana sulla radiodiffusione del 1928, integrata nel corso del processo dal r.d. 5 dicembre 1938 n. 2115, alla vigilia dell’approvazione della nuova legge sul diritto d’autore (1941), che avrebbe definito la questione, chiudendo (almeno provvisoriamente) un nutrito dibattito, avviato dalla dottrina italiana anche sui tavoli internazionali<sup>1</sup>.

Come è di frequente attestato nella letteratura di quegli anni, furono le nuove sfide tecnologiche dipendenti dalle invenzioni di grammofo, radio, cinema e televisione a creare l’esigenza di una maggiore prote-

---

<sup>1</sup> L’importanza di questa decisione è riconosciuta, a distanza di anni, da De Sanctis (1957), p. 8, e De Sanctis (1958), p. 175.



zione nazionale e internazionale dei diritti degli artisti esecutori. Il tema è complesso, perché varie e non univoche furono le strategie di tutela concepite nei diversi Paesi. In questo contributo consideriamo l'esperienza italiana nella sua duplice dimensione, scientifica e giurisprudenziale. Lo scopo della ricerca, in particolare, è di attirare l'attenzione su un frammento significativo di questa storia poco esplorata, che non comprende solo i diritti di radiodiffusione e merita quindi ulteriori approfondimenti<sup>2</sup>.

I diritti degli artisti esecutori, nella fattispecie quelli dei cantanti lirici nei confronti delle nuove tecniche di riproduzione e diffusione del canto (grammofono e radio), erano già stati prima di allora oggetto di giudizio.

Per i contrasti con le imprese fonografiche, il riferimento è alle cause intentate nel 1911-1912 da due cantanti lirici, i baritoni Ferruccio Corradetti e Riccardo Stracciari (di fama e meriti incomparabilmente superiori al primo), nei confronti della Fonotipia milanese, casa discografica tra le più prestigiose a livello internazionale, per violazione di un loro (presunto) diritto d'autore. Tali processi interessarono il Tribunale e la Corte d'appello di Milano, ma non giunsero, a quanto risulta, in Cassazione. Ne vedremo l'importanza ai fini della qualificazione del diritto degli artisti esecutori.

Il precedente più immediato del caso Pampanini è però un altro: si tratta della causa mossa dal tenore Alessandro Bonci contro l'impresario del Teatro Liceu di Barcellona, Joan Mestres, per radiodiffusione abusiva di una recita teatrale. Il caso fu deciso dal Tribunale e dalla Corte d'appello di Milano negli anni 1928-1929, e i giudici fecero riferimento per la prima volta alla legge 14 giugno 1928 n. 1352 sulla radiodiffusione delle esecuzioni artistiche, anche se non poterono applicarla direttamente. Essi riconobbero che la radiodiffusione di un'opera lirica era un fenomeno so-

---

<sup>2</sup>Tra le poche indagini storiche che si sono occupate dei diritti degli artisti interpreti ed esecutori si possono citare Fleischer (2015), sui diritti delle industrie discografiche nell'esperienza svedese in una prospettiva segnata dall'egemonia del modello italiano elaborato durante il Fascismo (con bibliografia non in lingua italiana); Zucconi (2019), su una controversia giurisprudenziale concernente i diritti di radiodiffusione nell'Italia fascista; Moscati (2020), cap. VIII.

cialmente importante e ormai consueto, e che pertanto gli usi e l'equità, previsti dall'art. 1124 del codice civile come fonti d'integrazione del contratto, permettevano di argomentare, in assenza di un espresso divieto contrattuale, a favore della facoltà dell'impresario di disporre la trasmissione radiofonica, come «naturale conseguenza del contratto», salvo all'artista il diritto al maggior compenso<sup>3</sup>. Non risultano, almeno dallo spoglio delle riviste, altre controversie giudiziarie simili in Italia. Nel frattempo, anche la radio (Eiar dal 15 gennaio 1928) aveva iniziato a trasmettere opere liriche, in simultanea o in differita, in regime di monopolio dal d.l. 17 dicembre 1927 n. 2207<sup>4</sup>.

La causa Pampanini, avviata in sede civile dalla nota cantante nel 1937<sup>5</sup>, ebbe dunque la ventura di contribuire al dibattito sui diritti degli artisti proprio nel momento in cui, in Italia, era stato varato un ulteriore decreto sulla radiodiffusione e soprattutto si preparava la nuova legge sul diritto d'autore, che risultò espressione di un modello di disciplina lungamente supportato, anche in sede internazionale, dai giuristi italiani più esperti di diritto d'autore. In ciò consiste l'ulteriore singolarità di quei processi: l'aver saldato, in una connessione cronologicamente fortuita ma provvida, la pratica giudiziaria alla discussione dottrinale, rafforzandone contenuti e orientamenti. Anche se il peso di questa vicenda giudiziaria può apparire minore rispetto ad altre che interessarono i diritti d'autore<sup>6</sup>,

---

<sup>3</sup> App. Milano, 8 luglio 1929, J. Mestres c. A. Bonci, in «Il foro italiano», 55 (1930), I, cc. 56-58, e in «Il diritto di autore», 1 (1930), pp. 83-86.

<sup>4</sup> Sulla storia della radio italiana è basilare la monumentale opera di Monteleone (2021); cfr. anche Anania (2004/2021). Sulla fase del ventennio fascista: Hendel (1983); Candussi (2003); Lari (2018).

<sup>5</sup> Prima ancora, il 9 aprile 1936, la cantante aveva denunciato i fatti alla Procura di Roma, che aveva ordinato il sequestro delle registrazioni incriminate ai sensi dell'art. 61 della legge 7 novembre 1925 n. 1950 sul diritto d'autore e trasmesso gli atti al Pretore di Roma. Il giudizio penale non si svolse per il sopravvenuto decreto di amnistia del 15 febbraio 1937 n. 77 e la Pampanini fece ricorso al Tribunale civile di Torino il 13 maggio 1937.

<sup>6</sup> Il riferimento è ai celebri processi Manzoni/Le Monnier (Moscati, 2017b) e Verga/Mascagni (Torre, 2019), nei rispettivi contesti. Nella stessa linea metodologica qui sostenuta: Moscati (2021) e i saggi citati *infra*, nt. 19.

l'indagine permette di confermare la rilevanza del formante giurisprudenziale nella ricostruzione di questi problemi. Per quanto concerne la tutela degli artisti esecutori, infatti, si può sostenere che la Cassazione aggiunse la propria autorevole voce a sostegno della linea italiana che andava emergendo, anche in sede internazionale, sulla natura di questi diritti: quella, ripetutamente sostenuta in vari interventi da Eduardo Piola Caselli e altri, di diritti connessi, diversi da quelli d'autore.

La combattiva primadonna, che aveva fatto causa all'ente radiofonico per aver registrato e trasmesso in differita senza consenso due recite operistiche, non poteva tuttavia immaginare un'altra circostanza significativa per l'esito della controversia: che il direttore generale dell'Eiar, l'ingegnere romano Raoul Chiodelli, sarebbe stato difeso in Cassazione da Filippo Vassalli, che per avventura non solo era uno degli avvocati più importanti d'Italia, ma anche il giurista più intensamente impegnato nella riforma del codice civile. E dunque, allo sguardo dello storico del diritto, già per questa coincidenza la causa assume una rilevanza particolare. Come risulta dalle allegazioni inedite del processo, conservate nell'Archivio personale di Vassalli e utilizzate nella presente ricerca, il professore romano (affiancato da Giuseppe Ferri) impresse alla difesa il sigillo della dottrina italiana più influente, identificabile nella figura di Eduardo Piola Caselli<sup>7</sup>.

Non è azzardato ritenere, anzi, che la lite in questione fu utilizzata anche per portare al vaglio della Cassazione le argomentazioni favorevoli alla distinzione (e non alla parificazione) tra il diritto d'autore e i diritti degli artisti interpreti ed esecutori, secondo la linea fermamente patrocinata anche in sede internazionale dallo studioso sopra menzionato (che apparteneva tra l'altro ai massimi ranghi della magistratura), ed ottenerne così un decisivo riscontro al più elevato livello giudiziario, come in effetti avvenne: la Cassazione a sezioni unite confermò infatti quella prospettiva, contrastando la diversa impostazione del Tribunale di Torino (1938), la

---

<sup>7</sup> Si tratta di Vassalli/Ferri (1939a), (1939b) e (1940), fascicoli a stampa ora conservati dal Polo di Archivio Storico dell'Università di Milano-Bicocca, per generosa donazione degli eredi del prof. Giuliano Vassalli. Su Ferri: Vassalli (1992) e Treggiari (1996).

cui sentenza si può con buoni motivi definire clamorosa e in un certo senso pericolosa, in quanto si opponeva all'orientamento che aveva ormai preso il sopravvento nel dibattito italiano. I giudici torinesi, in ciò seguaci di un'opinione già sostenuta dalle corti di merito milanesi (Tribunale e Corte d'appello) nei casi sopra citati, alimentarono una linea argomentativa che la Corte d'appello di Torino, prima, e la Cassazione, poi, si preoccuparono di contraddire. Lo studio di questa contesa, perciò, supera le contingenze e permette di delineare un quadro più complesso, aggiungendo un tassello prezioso al mosaico di voci, che porterà l'Italia a dotarsi di una nuova legge sul diritto d'autore, operante una netta demarcazione tra il diritto d'autore e i diritti degli artisti interpreti ed esecutori.

## 2. *L'esecuzione artistica: creazione, elaborazione o attività lavorativa?*

Prima di affrontare i profili giuridici dell'ardua questione, è utile delinearne i contorni sul piano artistico e musicale.

Il 22 febbraio 1936 al Teatro Reale dell'Opera andò in scena *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini, parte ideale per il soprano Rosetta Pampanini<sup>8</sup>, che l'aveva già cantata alla Scala con Arturo Toscanini sul podio<sup>9</sup>: la prima, diretta da Oliviero de Fabritiis, fu radiotrasmessa dall'Eiar. Pochi giorni dopo, il 29 febbraio 1936, il sipario si alzò sull'*Andrea Chénier* di Umberto Giordano, cavallo di battaglia di Beniamino Gigli e della stessa Pampanini<sup>10</sup>. Dirigeva Vincenzo Bellezza e tra i protagonisti figu-

---

<sup>8</sup> Per la biografia: Celletti (1964), Landini (2014) e il libro di Argentieri (2019).

<sup>9</sup> La Pampanini incise l'opera completa in disco nel 1928 con i complessi scaligeri diretti da Lorenzo Molajoli: su questa famosa interpretazione condivido il giudizio di Giudici (2007), pp. 1027-1028. Alla Scala la presentò nel novembre 1925, anniversario della morte di Puccini.

<sup>10</sup> Per i dati cronologici, Marinelli Roscioni (1978), p. 233; Marinelli Roscioni (1990), p. 154. Il debutto di Gigli sul palcoscenico del Costanzi, come il teatro romano era denominato prima di essere acquistato dal Comune nel 1926, è del 1916; la Pampanini vi cantò dal 1920. L'interpretazione di R. Pampanini dell'aria *La mamma morta*, incisa tre volte (Fonotipia 74990 e 120149; Columbia 14690), è vocalmente eccellente.

rava il baritono Mario Basiola, nel ruolo di Gérard. L'Eiar radiodiffuse la seconda recita del 3 marzo 1936<sup>11</sup>.

Le due *star* della lirica si sarebbero esibite altre volte nello stesso titolo: ad esempio alla Scala nel 1937, alla presenza di Giordano, che nei suoi diari rilasciò una recensione entusiastica per Gigli e invero non molto lusinghiera per la primadonna<sup>12</sup>. Ciò nonostante, il compositore non fece mancare il suo supporto al tenore marchigiano quando si trattò di eseguire l'opera, con gli stessi interpreti, per l'inaugurazione dell'Arena Beniamino Gigli di Porto Recanati nell'agosto del 1937.

Le recite romane ebbero, tuttavia, una ricaduta giudiziaria. La cantante milanese ricorse infatti in giudizio, lamentando l'illegittimità delle radiotrasmissioni in differita di entrambe le opere, successive alle dirette, benché in forma parziale: precisamente il primo e terzo atto di *Butterfly* il 29 febbraio e 8 marzo 1936; il terzo atto di *Andrea Chénier* il 16 marzo 1936; trasmissioni, come fu replicato dall'Eiar, destinate agli Italiani delle colonie d'Africa orientale e del Mediterraneo per motivi culturali e di propaganda, finalità che anche la radio italiana assolveva e che il regime aveva presto contribuito a potenziare<sup>13</sup>.

La Pampanini, tuttavia, non chiedeva l'equo compenso previsto (come vedremo) dalla legge del 1928, ma il risarcimento del danno derivato dalle parziali radiotrasmissioni differite (a suo dire abusive, come già, a monte, le registrazioni delle due dirette) e di scarsa qualità sonora, oltre che la distruzione delle registrazioni effettuate: pretese tipiche di una violazione di diritto esclusivo d'autore. La lite ebbe una certa risonanza, anche perché,

---

<sup>11</sup> Un frammento del duetto finale (datato Roma 1937), di suono molto precario, si può ascoltare su [www.youtube.com/watch?v=m7gHtBMSpDA](http://www.youtube.com/watch?v=m7gHtBMSpDA). La data non è corretta: Gigli cantò *Andrea Chénier* a Roma nel gennaio-marzo 1936 e alla Scala nel febbraio 1937 (Marinelli Roscioni, 1990, p. 154).

<sup>12</sup> Battiante (2014), lettera 18 febbraio 1937, p. 111. Giordano ascoltò Gigli nel ruolo del poeta rivoluzionario alla Scala già nel 1932 e il 5 gennaio 1933 gli regalò una foto ricordo con dedica, riprodotta in Marinelli Roscioni (1978), p. 174.

<sup>13</sup> Per questo specifico aspetto cfr. Cannistraro (1975), pp. 225-271; Hendel (1983); Monteleone (1992/2021), pp. 53-194.

come ricordato, fu la prima del genere ad arrivare fino alla Cassazione, presieduta da Mariano d'Amelio.

La sentenza che aveva chiuso il caso Alessandro Bonci non costituiva un precedente favorevole ai diritti della cantante (e infatti non fu minimamente allegata dai suoi avvocati). Il tenore di Cesena, dieci anni prima, aveva citato un impresario per aver permesso la radiotrasmissione delle sue esibizioni, con microfoni ben visibili sulla scena, senza il suo consenso. Di nuovo, all'artista non interessava alcun compenso, o comunque non lo chiedeva, ma si doleva per la lesione della sua reputazione, reclamando un congruo risarcimento del danno, che la Corte d'appello milanese, non riconoscendogli il diritto esclusivo di radiodiffusione del suo canto, gli negò<sup>14</sup>. Il Tribunale e la Corte d'appello di Milano, tuttavia, non avevano potuto applicare la nuova legge del 1928, promulgata successivamente ai fatti, ma impostarono la decisione su basi differenti. Nel caso Pampanini, viceversa, la legge del 1928 venne a costituire il perno della soluzione.

Non è questa la sede per ricostruire nelle sue tappe il percorso che portò alla definizione dei diritti degli interpreti esecutori nel contesto nazionale e internazionale: un problema, come detto sopra, che esige rinnovate indagini storiografiche. Ci limitiamo, pertanto, a indicare quelle che, a nostro avviso, rappresentano alcune prese di posizione indispensabili per valutare il contenuto dell'episodio giurisprudenziale oggetto di queste pagine.

Prestando attenzione al dibattito italiano, un buon punto d'avvio può essere costituito da alcune affermazioni contenute nelle sentenze milanesi che risolvono i casi Corradetti e Stracciari, ai quali si è fatto sopra riferimento, per il fatto che, come si rileva in una di esse, «non è stato mai oggetto di esame da parte della patria giurisprudenza la questione se il canto sia tutelato per la legge sui diritti d'autore»<sup>15</sup>.

Nell'anno 1911, i due cantanti citarono la Società italiana di fonotipia,

---

<sup>14</sup> App. Milano, 8 luglio 1929, cit., cc. 56-58. Di opinione diversa Bettoni (1929), senza citare il caso.

<sup>15</sup> Trib. Milano, 31 luglio 1911, R. Stracciari c. Società italiana di fonotipia, in «Giurisprudenza italiana», 63 (1911), I, 2, pp. 640-648.

industria produttrice di dischi grammofonici, registrati con il sistema acustico. Essi chiedevano la consegna dei dischi matrice delle rispettive esecuzioni, cioè i dischi metallici, ricavati da un apposito tecnico incisore dai primordiali dischi di cera in cui il canto veniva originariamente impresso per mezzo di una punta di metallo, destinati alla riproduzione in serie dei dischi da mettere in vendita<sup>16</sup>. Di tali dischi matrice entrambi i cantanti, in giudizi diversi, rivendicavano la proprietà, che fu loro negata dai giudici. All'origine della vertenza c'era l'insoddisfazione per il rapporto contrattuale con la milanese Fonotipia<sup>17</sup>, che non si era preoccupata di diffondere adeguatamente i dischi sul mercato ed anzi aveva ceduto i diritti di riproduzione ad altra società. A prescindere dalla questione proprietaria, che venne accuratamente tenuta distinta da quella dei diritti d'autore, entrambe le sentenze di primo grado giunsero ad affermare chiaramente che gli artisti esecutori avevano un diritto esclusivo d'autore sul proprio canto e sulle sue riproduzioni: vale a dire, in assenza di qualsivoglia disposizione espressa nella legge sul diritto d'autore (allora T.U. 19 settembre 1882), attribuirono agli artisti un diritto esclusivo sulle loro esecuzioni, con le conseguenti ampie prerogative. Queste le parole del tribunale milanese nel caso Stracciari:

Il canto, che è facoltà naturale, assurge all'altezza di opera artistica, quando è rivolto all'interpretazione di un'opera musicale, non solo per lo studio, per gli esercizi, per gli sforzi cui l'artista deve sottoporsi per dare alla sua voce la morbidezza del tono, il timbro, l'ampiezza e l'estensione necessarie [...] ma anche e soprattutto per il lavoro intellettuale che l'artista deve compiere per penetrare nell'anima del personaggio che incarna [...] per far quello che il linguaggio comune, con esattezza che dimostra quanta fine intuizione abbiano gli uomini nel foggiare le parole o nell'usare le già note per esprimere un concetto nuovo, chiama *creazione*

---

<sup>16</sup> Una minuta descrizione del procedimento di incisione, con la distinzione tra disco negativo padre e disco positivo metallico o campione matrice, è offerta da App. Milano, 1° ottobre 1912, Società italiana di fonotipia c. F. Corradetti, in «Il foro italiano», 38 (1913), I, cc. 1143-1159; in «Rivista del diritto commerciale e del diritto generale delle obbligazioni», 11 (1913), II, pp. 309-318.

<sup>17</sup> Sul suo vasto catalogo cfr. per tutti Henstock (2004).

*della parte*. Questo lavoro di creazione e di interpretazione, che l'artista compie pure variando, aggiungendo o togliendo qualche breve elemento musicale e drammatico dell'opera, fa sì che la stessa opera, cantata da due artisti anche di uguale valentia, suscita nell'animo di chi l'ascolta sensazioni del tutto diverse: ed è un godimento intellettuale sempre nuovo e diverso quello che prova chi ascolta la stessa opera interpretata, ad esempio, dalla voce potente di Enrico Caruso o di quella fine ed appassionata di Fernando De Lucia, poiché son vari gli aspetti del personaggio, son diversi i sentimenti cui l'uno e l'altro artista dà risalto a seconda del proprio temperamento artistico e dei mezzi della propria voce. Il canto in tal caso non è più un esercizio meccanico o l'esplicazione di una facoltà naturale, ma diventa opera d'arte e d'ingegno...<sup>18</sup>

La Corte d'Appello di Milano, nel caso Corradetti, non ragionò diversamente, sia dai giudici di primo grado<sup>19</sup>, sia dalla propria decisione (inedita) del 19 aprile 1912 nel caso Stracciari<sup>20</sup>.

La questione non passò inosservata in dottrina e si avviò un primo dibattito. In margine ad App. Milano 1° ottobre 1912 (caso Corradetti), il giovane Enrico Redenti, professore di procedura civile a Parma e avvocato della Fonotipia, approfittò della pubblicazione della sentenza nel *Foro italiano* per redigere un'ampia nota di commento in cui, respinta la tesi del diritto d'autore, poiché l'esecutore non poteva essere considerato un creatore, egli propose di tutelarne i diritti nelle forme del contratto di locazione d'opera. Per poter legittimamente riprodurre il canto nei

---

<sup>18</sup> Trib. Milano, 31 luglio 1911, cit., c. 642.

<sup>19</sup> Trib. Milano, 10 luglio 1911, F. Corradetti c. Società italiana di fonotipia, in «Il foro italiano», 37 (1912), I, cc. 59-63. La sentenza instaura un'analogia tra diritto all'immagine, «diritto primitivo del soggetto alla propria identità ed ai fenomeni del proprio io» e diritto sulla propria voce, andando oltre e sostenendo che «invero, poiché ogni artista, quando canta una melodia, segue, nello svolgere la forma musicale, un criterio estetico proprio, e modera con la propria volontà e col proprio sentimento, in proporzione di quel criterio, le note che vibrano dalle sue corde vocali, quell'artista ha certamente non solo come uomo un diritto personale alla sua voce ed alle sue riproduzioni, ma, come artista, un diritto d'autore sulla forma d'arte, sia pur fugace, da lui creata, e sulle riproduzioni di essa». I profili del diritto all'immagine sono ora studiati in un bel contributo da Fusar Poli (2021).

<sup>20</sup> App. Milano, 1° ottobre 1912, cit., c. 62.



dischi, dunque, era necessario il consenso del cantante, perché l'esecuzione giuridicamente era un lavoro e per poter sfruttare il lavoro altrui occorreva la volontà del prestatore d'opera il quale, in mancanza di contratto, aveva il diritto di vietare la riproduzione dell'esecuzione, frutto della sua attività<sup>21</sup>.

Tale avrebbe dovuto essere, secondo Redenti, il contenuto di una futura nuova legge. Come si vede, pur mutando la natura del diritto, che non era assimilabile a quello d'autore, gli effetti però erano quelli di una tutela esclusiva del tutto analoga: un diritto distinto, ma le cui prerogative erano le stesse, al punto che Redenti parlava di concorso tra diritto dell'autore dell'opera e diritto dell'artista esecutore nel vietare o permettere l'esecuzione. Poteva dunque sorgere un conflitto tra i due diritti, che è una delle argomentazioni su cui Piola Caselli avrebbe fatto recisamente leva per escludere la tesi del diritto d'autore e proporre la strada alternativa di una tutela limitata al solo compenso pecuniario, fondato sul diritto del lavoro. Non è esatto dunque affermare che Redenti sia stato il precursore di questa tesi, o per lo meno non è del tutto conforme al vero.

Naturalmente, egli si impegnò ad escludere la natura creativa dell'attività artistica, presupposto necessario della sua costruzione alternativa. Altri invece – il riferimento è ad Alberto Musatti, annotatore della stessa sentenza – confermarono la validità di quella tesi, in termini addirittura oltre che entusiastici molto larghi: l'interprete esecutore era tanto creatore quanto l'autore, al punto da poter essere definito come un co-autore<sup>22</sup>. A parte quest'ultima notazione, la teoria conquistò per un momento anche Piola Caselli, nella seconda edizione del trattato sul diritto d'autore (1927): ma sarà tosto abbandonata<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Redenti (1913), cc. 1143-1154.

<sup>22</sup> Musatti (1914), pp. 125-141, e Musatti (1931); opinione successivamente sconfessata da Musatti (1940). Per altri profili del caso estranei al nostro tema: Musatti (1913).

<sup>23</sup> Cfr., *infra*, § 3.

### 3. *Diritto esclusivo di radiodiffusione o semplice diritto ad un equo compenso? Modelli internazionali e soluzione italiana del problema*

Ed è proprio l'itinerario scientifico di Piola Caselli<sup>24</sup> che occorre scandagliare, se si vuole comprendere come le cose siano andate, nel periodo compreso tra il 1928 e il 1940, durante il quale il magistrato si batté in più occasioni, anche in sede di revisione della Convenzione di Berna, affinché la sua prospettiva, che intendeva conciliare i diritti degli esecutori con quelli degli autori dando prevalenza a questi ultimi nell'estensione degli strumenti di tutela, fosse accolta e condivisa. In questo arco di tempo, l'idea di un'assimilazione tra il diritto d'autore e il diritto degli artisti esecutori non venne meno, ed anzi fu accettata da alcune legislazioni speciali nazionali, in particolare quelle tedesca e austriaca. Il tema, come lascia intendere molto bene la lettura dei numeri della rivista italiana *Il diritto d'autore*, non era tra quelli che si potevano risolvere fuori da un approccio comparato. Anche se l'aspirazione di Piola Caselli e di altri era di favorire il successo della propria visione anche in ambito internazionale, per addivenire ad una soluzione nei limiti del possibile omogenea tra i diversi diritti nazionali.

Volendo andare al cuore del problema, si possono ipotizzare almeno due modelli di soluzione. Il primo: riconoscere il diritto esclusivo di autore agli interpreti esecutori, così che occorra anche il loro consenso, espresso o tacito, alla radiodiffusione. Questa opzione evidentemente presume risolta in senso positivo la questione della natura creativa dell'attività artistica. Il secondo: riservare il diritto esclusivo di autorizzare la radiodiffusione agli autori, salvo prevedere dei limiti a tutela dell'interesse pubblico, cioè concessioni agli enti radiofonici di trasmettere le opere senza il

---

<sup>24</sup> Sul ruolo riformatore di Piola Caselli nella sua doppia dimensione nazionale e internazionale hanno insistito, con documentate ricerche, gli studi più aggiornati. Cfr. in particolare Fusar Poli (2012), pp. 172-173, 212-216; Fusar Poli (2013), pp. 158-159; Moscati (2015a), (2015b), (2016) e (2017a); Fusar Poli (2019); Moscati (2020), pp. 212-215 (legge del 1925), 231-233 e 236-240 (rapporti con Ruffini), 237-241 e 248-252 (revisione della Convenzione di Berna a Roma nel 1928); Fusar Poli (2021). Per un profilo biografico, oltre agli scritti citati: Melloni (2008); Bertani (2013).

consenso degli autori, a determinate condizioni. In questa ulteriore ipotesi, garantire comunque agli interpreti esecutori il diritto patrimoniale ad un'equa remunerazione e il diritto morale ad una buona e tecnicamente corretta radiodiffusione.

In sede internazionale, la Conferenza di Roma del giugno 1928 per la revisione della Convenzione di Berna riconobbe il diritto esclusivo agli autori, ma non agli artisti esecutori, benché la proposta iniziale, consacrata nel primo progetto dell'art. 11-*bis*, fosse di estendere anche ad essi tale riconoscimento, in ossequio ad una tendenza emersa nella dottrina italiana, tedesca, francese e in diversi incontri internazionali. Per la precisione, si voleva attribuire ad autori ed artisti esecutori il diritto di autorizzare la diffusione di opere ed esecuzioni per telegrafo o telefonia<sup>25</sup>. Alla fine del dibattito, si preferì tuttavia una disposizione diversamente formulata che, da una parte, riguardasse solo gli autori e dall'altra consentisse di limitare il loro diritto esclusivo nelle leggi nazionali, in nome dell'interesse nazionale o sociale alla radiodiffusione delle opere<sup>26</sup>.

Il compromesso raggiunto dipese da vari fattori, il primo dei quali non fu l'astratta natura in sé dell'esecuzione artistica rispetto all'opera dell'autore. È vero che la creatività dell'esibizione dell'attore o del cantante era l'argomento fondamentale per estendere nel diritto positivo il diritto d'autore agli

---

<sup>25</sup> Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques révisée à Rome le 2 juin 1928, art. 11-bis, art. 11-bis (proposition): «(1) Les auteurs d'œuvres littéraires et artistiques jouissent du droit exclusif d'autoriser la communication de leurs œuvres au public par la télégraphie ou la téléphonie avec ou sans fil, ou par tout autre moyen analogue servant à transmettre les sons ou les images. (2) Les artistes qui exécutent des œuvres littéraires ou artistiques jouissent du droit exclusive d'autoriser la diffusion de leur execution par l'un des moyens prévus à l'alinéa précédent».

<sup>26</sup> Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques révisée à Rome le 2 juin 1928, art. 11-bis (nouveau): «(1) Les auteurs d'œuvres littéraires et artistiques jouissent du droit exclusif d'autoriser la communication de leurs œuvres au public par la radiodiffusion. (2) Il appartient aux législations nationales des Pays de l'Union de régler les conditions d'exercice du droit visé à l'alinéa précédent, mais ces conditions n'auront qu'un effet strictement limité au pays qui les aurait établies. Elles ne pourront en aucun cas porter atteinte ni au droit moral de l'auteur, ni au droit qui appartient à l'auteur d'obtenir une rémunération équitable fixée, à défaut d'accord amiable, par l'autorité compétente».

artisti: ma anche chi non negava la creatività del lavoro dell'artista, pur se differente rispetto all'ideatore dell'opera, specie musicale, poteva non arrivare fino alla parificazione giuridica tra autore ed esecutore. Più determinanti furono gli interessi sostanziali in gioco: quelli degli autori da una parte, che sarebbero inevitabilmente entrati in concorrenza con quelli degli artisti, e quelli degli enti di radiodiffusione o degli Stati, dall'altra, a garantire una diffusione in certa misura non inceppata da troppi vincoli sulla riproduzione delle opere artistiche. In tale contesto, il presidente-relatore della sottocommissione per la radiofonia Amedeo Giannini volle tuttavia, non senza resistenze, che la Conferenza di Roma si pronunciasse anche sui diritti degli artisti esecutori, addivenendo ad un voto molto generico di impegno per tutelare anche i loro diritti<sup>27</sup>. L'incertezza della risoluzione darà motivo ad altri (Piola Caselli) di proporre un modello di tutela non concorrente al diritto esclusivo d'autore, che sarà adottato anche in Italia.

La legge italiana del 14 giugno 1928 può essere considerata figlia di questo sistema. Essa, dopo vari stadi di formazione, prevedeva:

1) l'espropriazione per pubblica utilità del diritto d'autore a favore dell'Eiar, ente concessionario in regime di monopolio che era autorizzato a trasmettere senza necessità di consenso di autori ed esecutori le opere, comprese quelle musicali, eccetto le prime rappresentazioni e le opere nuove; in caso di stagioni, per sole due volte la settimana;

2) obbligo del concessionario di attenersi alle buone norme tecniche, sotto la vigilanza del Ministero delle comunicazioni;

3) diritto ad un equo compenso per autori ed artisti esecutori;

3) specificazione degli aventi diritto al compenso: per gli esecutori, una serie di soggetti, comprendente sia individui (direttori d'orchestra, artisti, esecutori solisti), sia orchestre, cori e bande musicali;

4) mandato legale all'impresario di negoziare, recepire il compenso e di rappresentare in giudizio gli artisti esecutori;

4) collegio arbitrale per la soluzione delle controversie;

---

<sup>27</sup> Per la discussione cfr. *Conférence Rome 1928 (1929)*, pp. 76-77, 183-184, 210-211, 310 (voto finale). Sulla revisione della Convenzione di Berna del 1928, che introdusse il diritto morale d'autore, rimando alle belle pagine di Moscati (2015a) e (2020).

4) riconoscimento del diritto morale degli esecutori ad una trasmissione radiofonica tecnicamente corretta, affidato alla vigilanza del Ministero delle comunicazioni.

La questione dei diritti degli artisti esecutori fu ripresa e discussa più approfonditamente al Congresso internazionale di Roma della telegrafia senza fili (1-6 ottobre 1928), presieduto da Amedeo Giannini, sulla base di tre ordini del giorno, presentati rispettivamente dall'avvocato madrileno José de Villalonga, dall'avvocato belga Paul Quintin e dallo stesso presidente.

L'avvocato spagnolo partiva da un dato essenziale: egli riteneva infatti che, secondo il diritto vigente nella maggior parte dei Paesi civili, agli artisti esecutori spettasse un diritto esclusivo di autore nel diritto positivo; ciò che avrebbe fatto inevitabilmente dipendere anche dal loro consenso la riproduzione via radio delle loro interpretazioni. Nessuno poteva negare, infatti, che l'attività artistica fosse di natura creativa, benché non configurabile come una collaborazione con l'autore, a differenza di alcune prospettive estreme. Ciò nonostante, allo scopo di favorire lo sviluppo della radiodiffusione, la cosa migliore era di non arrivare a tanto in una convenzione internazionale. Agli enti esercenti la radiodiffusione, salva diversa previsione contrattuale, era quindi conveniente attribuire il diritto di radiodiffondere le esecuzioni anche senza consenso, mentre si doveva assicurare agli artisti il diritto ad una remunerazione supplementare: una via di mezzo per conciliare gli interessi delle imprese di radiodiffusione e degli artisti. La risoluzione de Villalonga esordiva quindi con l'affermare il diritto esclusivo degli artisti di autorizzare la radiodiffusione delle loro interpretazioni di opere letterarie o artistiche, ma poi proseguiva con il limitarlo in sei punti: la radiodiffusione doveva essere autorizzata per legge, con riserva dei diritti degli autori e dietro remunerazione supplementare; era necessaria una notificazione preliminare agli artisti; il tasso di remunerazione supplementare doveva essere determinato da una commissione paritetica; essa doveva anche stabilire le modalità della notificazione; la legge doveva prevedere sanzioni appropriate e fare salva la libertà contrattuale<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> De Villalonga (1928).

L'ordine del giorno Paul Quintin era assai più conciso. L'avvocato belga, intanto, dissentiva su un punto cruciale: pur dichiarandosi d'accordo nel considerare l'interpretazione dell'artista come un'attività creativa, la considerava di seconda mano e quindi sussidiaria rispetto a quella dell'autore. Con la conseguenza che, nel diritto positivo, ad esempio quello belga, diversamente da quanto ritenuto da de Villalonga, difficilmente si sarebbe potuto assimilare l'artista all'autore. Anche Quintin, tuttavia, lo auspicava *de iure condendo* e quindi anche la sua risoluzione si apriva con un'affermazione di gran peso: la radiodiffusione di opere letterarie e artistiche non poteva avvenire senza il consenso degli interpreti; in mancanza di accordo espresso, la radiodiffusione si presumeva autorizzata. Il sistema Villalonga partiva invece da un'autorizzazione *ex lege*; veniva poi semplificata la determinazione della remunerazione aggiuntiva, che doveva essere automatica e forfettaria, cioè fissata in una percentuale rispetto al normale *cachet*<sup>29</sup>.

L'ordine del giorno Giannini era breve ed ancor più deciso nel proporre il riconoscimento del diritto di radiodiffusione in capo agli esercenti, poiché ometteva di far menzione delle eventuali diverse pattuizioni contrattuali degli artisti. Egli proponeva inoltre di tutelare il loro diritto morale ad una trasmissione effettuata a regola d'arte; di riconoscere il diritto patrimoniale ad una remunerazione; di prevedere una soluzione rapida delle eventuali controversie<sup>30</sup>.

A seguito dell'intervento di Piola Caselli, nell'ultima seduta si giunse ad una sintesi concordata dei precedenti ordini del giorno e il Congresso approvò così un voto incentrato proprio sui tre punti appena indicati: diritto ad una equa remunerazione, misure atte a risolvere rapidamente ed in via equitativa le controversie, vigilanza sulla radiodiffusione secondo le regole della migliore tecnica. Si suggerì inoltre agli Stati di adottare una legislazione nazionale uniforme, in conformità agli obiettivi sopra fissati, senza vincolarli a norme precise<sup>31</sup>. Piola Caselli sottolineò la natura tran-

---

<sup>29</sup> Quintin (1928).

<sup>30</sup> Giannini (1928).

<sup>31</sup> III Congrès juridique international de T.S.F. 1928 (1929): settima sessione 5 ottobre 1928, pp. 121-149; ottava sessione 5 ottobre 1928; pp. 159-165.

sattiva di questa soluzione dal punto di vista sostanziale e procedimentale. Sotto la prima prospettiva, è evidente che la tutela degli artisti non doveva giungere fino al punto di attribuire loro un diritto esclusivo, concorrente con quello degli autori, di consentire o di opporsi alla radiodiffusione<sup>32</sup>.

Ci si era allontanati dunque dalle enunciazioni in tal senso degli ordini del giorno de Villalonga e Quintin. Piola Caselli aveva cambiato idea rispetto all'anno precedente in cui, nella seconda edizione del suo *Trattato*, come accennato sopra, si era lasciato andare ad affermazioni favorevoli al diritto d'autore degli artisti, che in seguito avrebbe esplicitamente rinnegato. Con un importante distinguo: Piola Caselli si era espresso sui diritti degli artisti con riguardo alle esecuzioni incise su disco, ritenendo che tale materializzazione fosse da proteggere come un'opera dell'ingegno, sotto forma di una riduzione (prevista dal diritto d'autore), pur non essendo l'artista un co-autore rispetto al compositore, ma solo un creatore di secondo grado, complementare ed accessorio<sup>33</sup>.

La legge italiana del 1928 armonizzava con l'impostazione adottata in sede internazionale. Anche se non priva di aporie e lacune, segnalate da Piola Caselli<sup>34</sup>, essa era comunque conforme a ciò che egli avrebbe costantemente sostenuto fino all'elaborazione della legge italiana del 1941.

Se nel 1928 egli preferì lasciare impregiudicata la questione giuridica della natura del diritto degli artisti esecutori, la sua strategia nell'avvenire si diresse infatti sempre più fermamente verso la negazione di diritti esclusivi di radiodiffusione agli artisti esecutori, contro opposte visioni sia dottrinali sia legislative, specialmente in Austria, Germania e Francia<sup>35</sup>. L'alternativa, secondo Piola Caselli, consisteva nel costruire la tutela degli artisti esecutori sulla base del diritto del lavoro, considerando cioè l'esecuzione un'attività lavorativa intellettuale da remunerare e da pro-

---

<sup>32</sup> Piola Caselli (1929).

<sup>33</sup> Piola Caselli (1927).

<sup>34</sup> Piola Caselli (1929).

<sup>35</sup> Nella dottrina francese cfr. in particolare la *thèse* della Lehman (1935), pp. 163-171. Contro l'estensione del diritto d'autore: Audinet (1938), pp. 27-31.

teggere sotto l'aspetto della paternità e della reputazione, riconoscendo un diritto morale parallelo a quello già attribuito agli autori.

#### 4. *Il diritto degli artisti esecutori negli anni Trenta: la strategia di Piola Caselli da Roma a Samaden*

Dopo gli esordi che si sono sommariamente raccontati, la strategia di Piola Caselli proseguì compatta per tutto il decennio successivo verso una meta: far emergere e far prevalere le sue idee nel dibattito internazionale e allo stesso tempo concretizzarle nella nuova legge italiana sul diritto d'autore del 1941, di contro alle diverse prospettive della legislazione austriaca e tedesca.

Nel 1929 al Congresso del Cairo dell'*Association littéraire et artistique internationale* vi è intanto da notare la decisa rivendicazione dei meriti del fascismo nei confronti del problema della radiodiffusione, attività «monopolizzata e controllata dallo Stato» con un sistema, quello della legge 14 giugno 1928, vivamente difeso da Piola Caselli, che tenne a distinguerlo da quello della licenza obbligatoria: si trattava piuttosto di limiti di diritto pubblico al diritto d'autore, ispirati alla tutela di interessi pubblici e non privati, in linea con gli obiettivi politici del regime<sup>36</sup>.

Ma è al Congresso della *Association littéraire et artistique internationale* di Budapest del 1930 che Piola Caselli ruppe ogni indugio ed espone in maniera motivata la sua tesi: attribuire un diritto esclusivo agli artisti esecutori e interpreti avrebbe significato togliere l'esclusività agli autori, «sarebbe un immolare a favore loro quel diritto esclusivo che, rispetto precisamente a queste nuove forme di riproduzione di un'importanza economica di prim'ordine, noi abbiamo di recente con-

---

<sup>36</sup> Per la discussione: Congrès Le Caire (1929), pp. 20-7212, 229-230. Piola Caselli si riferiva all'esperienza corporativa: spunti di riflessione per una valutazione del suo rapporto con il regime, e più in generale dell'intera legislazione sui diritti d'autore, sono contenuti negli scritti citati a nt. 19, ai quali si può aggiungere Roghi (2007). Sui motivi del tono polemico di questo intervento, cfr. il discorso del 24 dicembre 1929: Piola Caselli (1929b).



quistato»<sup>37</sup>; la soluzione ottimale consisteva invece nel garantire un semplice diritto economico ad una remunerazione supplementare, indipendentemente da ogni previsione contrattuale. Questo risultato poteva essere conseguito mediante l'introduzione di un'obbligazione *ex lege*, secondo gli schemi del nuovo diritto del lavoro, come nella legge italiana del 1928, che a questo punto veniva elogiata come un modello da seguire anche in ambito internazionale.

Nel 1932 Piola Caselli, in un articolo critico verso gli obiettivi della quarta revisione della Convenzione di Berna, ribadì il suo punto di vista sulla natura dei diritti degli artisti esecutori, che dovevano restare distinti dal diritto esclusivo d'autore, poiché «nella normalità dei casi (ed è sulla normalità che la regola legale può basarsi) il lavoro dell'artista esecutore è tecnico, anziché creativo, e, se creativo, di natura ed importanza che non giustificano il riconoscimento di un diritto esclusivo», con la conseguenza che «della riproduzione della esecuzione deve restare padrone l'autore che ha commessa l'esecuzione stessa, salvo l'obbligo di pagare il maggiore sfruttamento e profitto», mentre «è un errore il ritenere che occorra instaurare un nuovo diritto esclusivo per rendere operativo il diritto di compenso dell'esecutore di fronte ai terzi»<sup>38</sup>.

Gli fece eco Giannini, il quale incalzò:

abbiamo entrambi negato che all'esecutore spetti un diritto esclusivo, parallelo a quello dell'autore, che porterebbe all'assurdo di cumulare più diritti esclusivi [...] non discriminando la posizione dell'autore da quella dell'esecutore, il quale, ancorché sommo, non fa che sfruttare la creazione dell'autore.

E dunque l'artista creava, ma non allo stesso modo dell'autore:

se i due atti sono creativi, non vuol dire, perciò, che, qualitativamente, siano l'istessa cosa. [...] Vengo perciò a rendere omaggio all'opera dell'interprete, ma la discrimino da quella dell'autore, nella sua natura e nel

---

<sup>37</sup> Piola Caselli (1930), p. 543.

<sup>38</sup> Piola Caselli (1932), p. 542.

trattamento giuridico che le è dovuto. E per tali considerazioni appunto escludo il diritto esclusivo<sup>39</sup>.

Opinione già espressa nel 1931, con i distinguo rispetto a Piola Caselli, culminanti nel fatto che Giannini definiva il diritto dell'esecutore come un diritto autonomo dal diritto d'autore, che non era dunque corretto assorbire tutto nel diritto del lavoro, come nella differente prospettiva del giurista appena evocato<sup>40</sup>.

Successivamente, nel rapporto del gruppo italiano della medesima *Association*, presentato a Parigi nel marzo 1933, Piola Caselli criticò vigorosamente l'orientamento favorevole ad attribuire diritti esclusivi agli artisti interpreti ed esecutori: l'intento era di salvaguardare il diritto esclusivo degli autori, che sarebbe stato minacciato dalla concorrenza con quello degli artisti, e allo stesso tempo di ricondurre le giuste pretese economiche di questi nell'alveo del rapporto di locazione d'opera:

Oggimai, ripetiamo, egli può e deve conoscere, che la sua esecuzione o rappresentazione potrà essere, anzi sarà in molti casi certamente, diffusa per radio o riprodotta su disco o sul film. Quindi, non solo la natura del suo rapporto con l'autore o l'avente causa dell'autore dell'opera quale semplice rapporto di locazione di lavoro, ma l'appartenenza dell'opera stessa al dominio esclusivo dell'autore, nonché la prospettiva probabile di queste varie ulteriori utilizzazioni del lavoro che ha prestato, rendono ingiustificata sotto i riguardi sì dello stretto diritto, come della buona fede e della equità, la sua pretesa ad un diritto esclusivo sulla riproduzione della esecuzione o rappresentazione. Esso non può sorgere che da un patto speciale inserito nel suo contratto. Se questo patto manca egli potrà soltanto inoltrare la pretesa ad una maggiore retribuzione<sup>41</sup>.

Il senso di queste parole è chiaro. Nello scritto del 1933 dedicato a Mariano D'Amelio e incluso nella raccolta in suo onore, Piola Caselli non si

---

<sup>39</sup> Giannini (1932), p. 546.

<sup>40</sup> Giannini (1931). Abile negoziatore, anche sulla figura del funzionario napoletano occorrerebbe aprire un'ampia parentesi: cfr. ora l'eccellente profilo di Melis (2013). Alla discussione dei primi anni Trenta sul tema si deve aggiungere la voce di Protto (1931).

<sup>41</sup> Piola Caselli (1933a), p. 110.

lascerà sfuggire l'occasione di ribadire il suo convincimento di fronte al progetto della nuova legge tedesca del 1932, che aveva preso una via diversa.

Ma l'articolo in questione aveva anche una seconda funzione, dato l'illustre personaggio omaggiato, che era il primo presidente della Cassazione e quindi proveniva dallo stesso ceto professionale dell'onorante. Questa sottile sfumatura non deve andare perduta nel discorso che stiamo svolgendo e che a breve approderà all'esito giurisprudenziale già anticipato. La Cassazione civile non si era ancora pronunciata sul tema, come Piola Caselli ben sapeva. Ed allora egli ne approfittò per fornire ai giudici un argomento per respingere eventuali tesi volte ad assimilare il diritto degli artisti esecutori a quello degli autori: ciò non era possibile, a tacer d'altro, perché avrebbe comportato la violazione della Convenzione di Berna, che nel campo della radiodiffusione, come abbiamo già visto, riconosceva un diritto esclusivo in capo ai soli autori. Ed ecco il monito del magistrato: «una legge (come una giurisprudenza) che riconoscesse agli esecutori un diritto esclusivo di autorizzare codeste forme di riproduzioni per le opere coperte dai diritti d'autore, costituirebbe una violazione della Convenzione»<sup>42</sup>.

Più in generale, come se non fosse bastato, lo scopo del saggio veniva dichiarato esplicitamente all'onorato:

Mi è sembrato opportuno di confermare questa opinione in questo scritto di omaggio al Capo della nostra Corte, nel desiderio che non venga da parte della giurisprudenza nostra affermata una contraria tendenza per un involontario disconoscimento della grave portata del problema e per un apprezzamento della giustizia di proteggere gli interessi degli artisti esecutori, che avrebbe, secondo me, una errata applicazione<sup>43</sup>.

Di più: Piola Caselli sentiva addirittura di dover emettere formale abiura dell'opinione da lui sostenuta nella seconda edizione del suo *Trattato* (che pure aveva i limiti che si sono detti), giungendo ora ad escludere

---

<sup>42</sup> Piola Caselli (1933b), p. 179.

<sup>43</sup> Piola Caselli (1933b), p. 180.

la natura creativa dell'attività dell'interprete. È vero che esistevano interpreti eccezionali, nei cui confronti si sarebbe potuto parlare di creazione: ma era la classica eccezione che confermava la regola<sup>44</sup>.

Negli anni a venire, Piola Caselli continuò quella che era diventata una lotta personale contro la teoria del diritto esclusivo degli artisti esecutori.

Le sue posizioni sono emblematicamente sintetizzate in un articolo del 1937, scritto per la rivista *Il diritto d'autore*. Si tratta di obiezioni concettuali e pratiche<sup>45</sup>.

Sul piano teorico, Piola Caselli individuava e respingeva tre possibili fondamenti di un diritto esclusivo: 1) la natura creativa dell'attività artistica, che era da escludersi, almeno nella normalità dei casi; 2) come era da escludersi che l'esecuzione si potesse considerare una forma di elaborazione dell'opera altrui, come nella legge tedesca del 22 maggio 1910; o 3) addirittura oggetto di un vero e proprio diritto della personalità<sup>46</sup>.

Ma c'erano anche difficoltà pratiche insormontabili ad accettare una tesi del genere: se l'artista fosse stato titolare di un diritto esclusivo e l'esecuzione avesse previsto il concorso di più solisti o di più esecutori, ne sarebbe conseguita la necessità del consenso di tutti e ciò avrebbe rischiato di paralizzare una radiodiffusione, a meno di non limitare il diritto ad alcuni (solo certe categorie di artisti oppure solo al direttore d'orchestra o del coro, in caso di complessi musicali).

La preferenza andava quindi alla tesi che faceva dell'attività artistica una forma di lavoro da proteggere con gli strumenti del diritto del lavoro e che autorizzava l'artista a chiedere un compenso economico a chiunque sfruttasse la sua esecuzione, a prescindere dal suo consenso (salva sempre la libertà contrattuale): procedere oltre avrebbe creato un'inevitabile collisione con gli interessi degli autori.

Molto attivo anche in ambito internazionale, Piola Caselli ribadì queste tesi ai Congressi della *Confédération internationale des sociétés d'auteurs*

---

<sup>44</sup> Piola Caselli (1927), n. 75, pp. 176-181.

<sup>45</sup> Piola Caselli (1937c).

<sup>46</sup> Tale era il fondamento sia del progetto di legge sul diritto d'autore tedesco del 1932, sia della legge austriaca del 1936.

*et compositeurs* di Parigi (14-19 giugno 1937<sup>47</sup>) e di Stoccolma (27 giugno-2 luglio 1938<sup>48</sup>). A Ginevra, il 28-29 novembre, il rapporto del *Bureau international du travail* si schierò dalla stessa parte<sup>49</sup>; e infine a Samaden, il 29-31 luglio 1939, in un incontro organizzato dall'Istituto internazionale per l'unificazione del diritto privato, un comitato di esperti mise a punto un progetto di convenzione internazionale sui diritti connessi al diritto d'autore, che recepiva istanze dello stesso genere<sup>50</sup>.

Altre occasioni si offriranno inoltre nel 1938 e nel 1939, per instaurare un dialogo serrato con Willy Hoffmann, che in Germania stava portando avanti un progetto di legge analogo alla nuova legge austriaca del 1936, che aveva attribuito agli artisti diritti esclusivi di radiodiffusione pari a quelli degli autori<sup>51</sup>.

Sembra opportuno segnalare che in quegli anni Piola Caselli trovò un valido alleato nell'avvocato Valerio De Sanctis, capo dell'ufficio legale della Siae e segretario generale della commissione di legislazione della *Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs*, che in molti interventi si pose sulle sue stesse orme, con un'opposizione serrata delle tesi avversarie, che si può leggere anche nelle pagine della rivista *Il diritto d'autore*. Emerge in questi scritti<sup>52</sup>, come già nell'opera di Piola Caselli, l'idea che l'esclusività serviva soprattutto a garantire gli interessi delle industrie fonografiche e di radiodiffusione, che tuttavia si sarebbero potuti ugualmente salvaguardare in altro modo, evitando di attribuire agli artisti diritti esclusivi, come poi sarà fatto fin dal progetto del 1939 della nuova legge sul diritto d'autore, che non a caso fu scritta da Piola Caselli. Nel leggere la sintesi conclusiva di questo lungo iter, il *Codice del diritto d'autore* pubblicato nel 1943, si ha precisamente l'impressione, av-

---

<sup>47</sup> Piola Caselli (1937a) e (1937b).

<sup>48</sup> Congrès Stockholm (1938), p. 276.

<sup>49</sup> B.I.T. Conclusioni e Rapporto 1938 (1939).

<sup>50</sup> Samaden 1939 (1941); cfr. anche Farner (1935) e Ostertag (1939a).

<sup>51</sup> Piola Caselli (1937c).

<sup>52</sup> De Sanctis (1932a), (1932b), (1936), (1937a), (1937b), (1939a) e (1939b).

valorata dallo stesso autore, di un percorso pianificato a tappe forzate verso il traguardo finale<sup>53</sup>.

##### 5. *Processo alla radio: ascesa e caduta del diritto esclusivo di radiodiffusione degli artisti esecutori e interpreti*

Dopo questa premessa, che è servita a mettere a fuoco il contesto in cui si svolse la causa Rosetta Pampanini-Eiar, possiamo inoltrarci nell'esame dei processi torinesi e di Cassazione, in cui gli argomenti sostanziali si intrecciano a quelli processuali in una complicata matassa che tenteremo di districare.

Il processo, i cui fatti si sono già rammentati, si svolge quando in Italia la tesi del diritto esclusivo degli artisti esecutori e interpreti, dal punto di vista dottrinale, è declinata, come si è visto sopra: a tacer d'altro, basterebbe citare la voce scritta da Piola Caselli per il *Nuovo Digesto Italiano* diretto da D'Amelio, che costituisce una *summa* del suo pensiero<sup>54</sup>.

Dal punto di vista giurisprudenziale, tuttavia, la situazione era diversa: il diritto esclusivo di radiodiffusione, come sappiamo, non era stato riconosciuto dal Tribunale di Milano nel 1929 nel caso Alessandro Bonci.

Il Tribunale di Torino, attribuendo espressamente nel 1938 al soprano Rosetta Pampanini il diritto esclusivo di autorizzare la radiodiffusione delle proprie esecuzioni, fuori dai casi ammessi in via di espropriazione dalla legge 14 giugno 1928, pronunciò quindi una parola nuova in sede giudiziaria, anche se accedeva ad una tesi già emersa, quando l'applicò in particolare alle radiodiffusioni non autorizzate dalla legge speciale, che quindi furono fatte ricadere nell'ambito della vigente legge sul diritto d'autore del 1925, estesa per analogia.

Il risultato fu ottenuto argomentando che l'esecuzione era una vera e

---

<sup>53</sup> Piola Caselli (1943), in particolare pp. 408-429.

<sup>54</sup> Hoffmann (1930); Elster (1932); Abel (1936); Piola Caselli (1938); Ostertag (1939b); Hoffmann (1939a) e (1939b).

propria creazione, per quanto assimilabile giuridicamente all'elaborazione di un'opera letteraria o musicale altrui, protetta dalla legge citata<sup>55</sup>. Nel frattempo, come si è visto, la teoria del diritto esclusivo basato sulla natura creativa o elaborativa dell'attività artistica era stata contestata. Il Tribunale di Torino si pose dunque in controtendenza: l'esecuzione, anche se non poteva definirsi ideazione o invenzione, era per sua natura «un'opera personale», indipendentemente dal valore artistico dell'esibizione che, nel caso di specie, era molto alto:

L'opera musicale in sé stessa non è che una successione di note incomprendibili dal pubblico, per le quali sono state scritte: l'artista traduce in suoni quelle note fredde e mute, le fa vivere e vibrare nell'anima del pubblico, secondo il disegno ideale dell'autore. L'attività di costoro costituisce opera personale, che si aggiunge a quella dell'autore e la completa. Per poter effettuare un'esecuzione artisticamente e tecnicamente perfetta, come fa la Pampanini nella *Butterfly*, occorre essere artista nel senso pieno della parola; occorre, cioè, non soltanto possedere un'ugola d'oro, dono e grazia di Dio, ma ancora essere dotati di un'intelligenza sveglia e di una sensibilità squisita, e avere coltivato l'una e l'altra con lungo studio e grande amore<sup>56</sup>.

La conclusione era sicura: «l'artista lirico ha quindi il potere esclusivo di fissare la sua interpretazione personale e di impedire poi che altri possa servirsi della sua opera così concretata ed esternata».

La Pampanini stravinse e ottenne non solo il risarcimento del danno, da accertarsi tramite perito, per abusiva registrazione delle dirette e successiva radiodiffusione differita parziale di atti di *Andrea Chénier* e *Butterfly*, ma anche la distruzione dei nastri e la pubblicazione della sentenza sul quotidiano *La Gazzetta del Popolo*. L'Eiar aveva offerto alla cantante un semplice compenso suppletivo a quello già versato.

Si era fuori, nell'ottica del Tribunale, dal campo di applicazione della

---

<sup>55</sup> Contro la *Fiktion der Bearbeiterschaft*, accolta nella legge tedesca del diritto d'autore del 1910, cfr. per tutti Piola Caselli (1938); De Sanctis (1957), p. 5; De Sanctis (1958).

<sup>56</sup> Trib. Torino, 18 marzo-5 aprile 1938, R. Pampanini c. EIAR, in «Giurisprudenza italiana», 90 (1938), I, 2, cc. 269-271.

legge del 1928: evidentemente i giudici ritennero che l'espropriazione del diritto di autori ed esecutori fosse stata consumata con la radiodiffusione in diretta e richiamarono l'art. 9, che vietava «di valersi della stessa per qualsiasi altra diffusione, specialmente a scopo di lucro». Va segnalato il profilo processuale della competenza, che il Tribunale torinese rivendicò a sé, poiché ritenne che fossero stati superati i presupposti dell'espropriazione concessa dalla legge speciale, la quale – altro particolare rilevante – dimostrava implicitamente che i diritti degli autori e degli esecutori erano entrambi esclusivi.

La Corte d'Appello di Torino, su ricorso dell'Eiar, con sentenza 29 marzo-18 aprile 1939 ribaltò il giudizio di primo grado proprio su questo punto pregiudiziale: essa dichiarò infatti la propria incompetenza, poiché la controversia avrebbe dovuto essere giudicata dal collegio arbitrale previsto dalla legge del 1928 e non dal giudice ordinario<sup>57</sup>. La Corte sostenne infatti che la controversia rientrava nella cornice della legge speciale, poiché nessun diritto esclusivo spettava agli esecutori.

La sentenza confutò quindi pienamente la tesi del Tribunale di Torino, provocando per la prima volta in Italia un contrasto giurisprudenziale tra giudici di merito sulla natura del diritto degli esecutori. L'importanza della vicenda risiede in questo passaggio decisivo. Dichiarandosi incompetente a decidere in base alla legge sul diritto d'autore del 1925, la Corte torinese accedeva alla tesi dominante, secondo cui «diverso è invece il diritto che tutela, nella vigente legislazione, l'opera dell'esecutore musicale ed è quello derivante dal rapporto di locazione d'opera»<sup>58</sup>. Gli avvocati della controparte, insieme all'Eiar, conseguirono una rilevante vittoria: la Corte decise infatti che per legge in caso di radiodiffusione gli artisti avevano diritto solo ad un equo compenso.

Ma in questa partita ricca di colpi di scena non manca l'imprevisto.

---

<sup>57</sup> App. Torino, Sez. I., 29 marzo-18 aprile 1939, EIAR c. R. Pampanini, in ASTo, *Sezioni Riunite, Corte d'appello, Sentenze civili*, vol. 296, sentenza 477/1939 (inedita), trascritta in *Appendice*. Sono grato alla dott.ssa Daniela Cereia per il cortese e prezioso aiuto prestato nel reperire e scansionare la sentenza.

<sup>58</sup> App. Torino, Sez. I., 29 marzo-18 aprile 1939, cit.



La Corte d'appello torinese, pur dando ragione all'Eiar sulla natura del diritto degli artisti esecutori, andò oltre e fece due affermazioni contraddittorie, di cui la seconda indimostrata: 1) che in base al contratto collettivo di lavoro del 28 dicembre 1934, «la radiotrasmissione non è completa finché non sia stata trasmessa da tutte le stazioni della Ditta concessionaria, in modo che le radiotrasmissioni differite per le rimanenti stazioni sono a considerarsi, rispetto alle altre precedenti, come un'unica radiotrasmissione simultanea»<sup>59</sup>, salvo diversi accordi contrattuali tra le parti (che nella fattispecie, va segnalato, non risultano): «occorre dunque essenzialmente riferirsi per ogni fattispecie ai singoli accordi contrattuali per stabilire di volta in volta quali siano gli impegni assunti verso il concessionario delle radiotrasmissioni dagli aventi diritto»<sup>60</sup>.

2) che l'Eiar aveva violato gli accordi contrattuali, poiché «conclusosi un determinato accordo fra la Ditta concessionaria e l'impresa teatrale relativamente alla radiotrasmissione simultanea delle opere «Madame Butterfly» [sic] ed «Andrea Chenier» [sic], non era ammissibile [sic] che venissero effettuate, per qualunque motivo, altre successive radiotrasmissioni delle medesime esecuzioni, senza una nuova autorizzazione degli aventi diritto»<sup>61</sup>.

A fronte di tali enunciati, gli avvocati dell'Eiar (ora Vassalli e Ferri) ricorsero in Cassazione, come anche gli avvocati della Pampanini per opposte ragioni.

Gli avvocati del celebre soprano riproposero la tesi del diritto esclusivo dell'artista, fondato sulla natura creativa dell'esecuzione, e addussero la competenza della giurisdizione ordinaria, ai fini del risarcimento del danno.

Vassalli e Ferri, viceversa, contestarono che l'Eiar avesse tenuto un comportamento illegittimo in quanto non conforme al disposto della legge del 1928. Si trattava di stabilire quando il diritto di radiodiffusione fosse consumato. La legge in questione non chiariva il punto, a differenza

---

<sup>59</sup> App. Torino, Sez. I., 29 marzo-18 aprile 1939, cit.

<sup>60</sup> App. Torino, Sez. I., 29 marzo-18 aprile 1939, cit.

<sup>61</sup> App. Torino, Sez. I., 29 marzo-18 aprile 1939, cit.

dell'art. 1 del successivo r.d.l. 5 dicembre 1938 n. 2115, il quale disponeva: «la radiodiffusione di esecuzioni artistiche da luoghi pubblici, di cui all'art. 1 della legge 14 giugno 1928, n. 1352 è effettuata: a) simultaneamente all'esecuzione; b) ovvero in tempo successivo a mezzo di registrazione su disco o nastro o con procedimenti analoghi. In tal caso la radiodiffusione denominasi differita». Secondo i difensori dell'Eiar, l'articolo doveva interpretarsi nei termini previsti da un accordo sindacale del 28 dicembre 1934 tra la Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo e la Federazione nazionale fascista dei lavoratori dello spettacolo, e cioè nel senso che l'Eiar consumava il suo diritto solo dopo aver trasmesso una prima volta l'opera, in simultanea o in differita, da tutte le sue stazioni. In caso contrario, avrebbe dovuto «corrispondere ai prestatori di opera artistica che hanno partecipato all'esecuzione un compenso supplementare la cui entità sarà fissata di volta in volta dalle competenti organizzazioni sindacali»<sup>62</sup>.

Si poteva solo discutere se spettasse un compenso supplementare per le differite. La questione era complicata dal fatto che la controversa radiodiffusione era avvenuta per motivi di propaganda: in tal caso, tanto l'art. 4 del nuovo r.d. 5 dicembre 1938, quanto l'accordo sindacale del 1934, escludevano ogni compenso supplementare.

Sul piano processuale, si ribadiva l'incompetenza della giurisdizione ordinaria: dato che il comportamento dell'Eiar ricadeva nella sfera di applicazione dell'espropriazione autorizzata dalla legge del 1928, la causa avrebbe dovuto essere decisa dal collegio arbitrale dalla stessa previsto.

A tali argomenti rispose la Cassazione S.U., con la sentenza del 22 gennaio 1940 n. 257, rigettando, in primo luogo, la tesi del diritto esclusivo: «concettualmente l'interprete, sia pure eccellente, è sempre nel campo dell'esecuzione» e può ottenere tutela solo nell'ambito del rapporto di locazione d'opera<sup>63</sup>.

La Corte d'Appello torinese vide dunque confermata la propria tesi,

---

<sup>62</sup> Vassalli/Ferri (1939a).

<sup>63</sup> Cass., S. Civ. U., 23 nov. 1939-22 gennaio 1940, R. Pampanini c. EIAR ed EIAR c. R. Pampanini, in «Il foro italiano», 65 (1940), I, cc. 129-134; «Il diritto di autore», 11 (1940), pp. 44-50; «Rivista di diritto privato», 10 (1940), II, pp. 130-148.

che collimava con la prospettiva di Piola Caselli e del collegio difensivo dell'Eiar. Su questo punto, il ricorso della Pampanini fu giudicato infondato e fece tramontare definitivamente un'idea che altrove era ancora attuale. Nella densa memoria a confutazione del ricorso avversario del novembre 1939, d'altronde, lo studio Vassalli aveva allegato, a sostegno della Corte d'Appello torinese, una nutrita documentazione di opinioni conformi, che non deve aver lasciato indifferente la Suprema Corte: in particolare gli Atti della Conferenza di Roma del 7 maggio-2 giugno 1928 e del III Congresso internazionale di telefonia senza fili dell'ottobre 1928; l'articolo di Piola Caselli del 1937 e l'altro di A. Giannini del 1931; il rapporto del B.I.T. del 28-29 novembre 1938 e le conclusioni del Comitato di esperti. Da ultimo, a chiudere il cerchio, la legge del 1928 e un precedente giurisprudenziale francese<sup>64</sup>.

Minor fortuna ebbe l'Eiar con l'altro motivo di ricorso: la Cassazione, infatti, decise che il suo comportamento era stato illegittimo, in quanto non conforme alla legge del 1928, interpretata in modo diverso da quanto suggerito in udienza dallo studio Vassalli. Secondo la suprema Corte, a mente dell'art. 3 del r.d. del 1938, l'espropriazione era consumata quando la prima radiodiffusione fosse avvenuta «nell'uno o nell'altro dei modi previsti», cioè in simultanea o in differita, e non congiuntamente; altrimenti avrebbe dovuto essere corrisposto un ulteriore compenso pari al 20% del primo. Cadeva l'argomento dei difensori dell'Eiar e con esso anche la pretesa incompetenza del giudice ordinario, poiché si era al di fuori

---

<sup>64</sup> Vassalli/Ferri (1939b). Si tratta di Trib. Civile della Senna, 13<sup>a</sup> Sez., 9 novembre 1937, in «Il diritto di autore», 9 (1938), pp. 382-382 (trad. ital. dall'originale pubblicato in «Geistiges Eigentum», 3, 1937/1938, p. 468), ovvero del caso dell'attore Rodolphe Marcilly, che aveva citato la Radio e l'agente della società cinematografica Igor per aver trasmesso senza il suo consenso la colonna sonora del film britannico *Blossom Time*, da lui doppiato. Il Tribunale rigettò l'istanza, osservando in particolare che all'artista non spettava alcun diritto d'autore e, con termini vicini al caso Bonci, che in mancanza di pattuizione espressa, s'intendeva che egli avesse ceduto ogni diritto di riproduzione alla società cinematografica. Cfr. Audinet (1938), p. 30.

dell'ambito di applicazione della legge del 1928. La causa fu rinviata alla Corte d'Appello di Torino <sup>65</sup>.

La sentenza delle S.U. fu pubblicata su tre periodici. Da quel momento in poi, le riviste giuridiche tacciono sulla vicenda.

A questo stadio, possiamo apprendere le mosse successive dell'Eiar dalla sola lettura della comparsa conclusionale del 18 aprile 1940, conservata nell'Archivio Vassalli, che a questo riguardo appare come l'unico documento disponibile per accertare i fatti.

In tale comparsa, gli avvocati sostennero con fermezza che l'espropriazione prevista dalla legge del 1928 cessava solo nel momento in cui l'opera fosse stata radiodiffusa, sia in simultanea sia in differita, da tutte le stazioni dell'Eiar. In altre parole, era rimessa in discussione l'interpretazione sostanziale della Cassazione, sulla base di quanto scritto nell'art. 3 del r.d. del 1938. Esso, infatti, riferito nella sua integralità, stabiliva che «mediante il pagamento dei compensi di cui ai commi precedenti l'Ente medesimo ha la facoltà di radiodiffondere da tutte le proprie stazioni simultaneamente, ovvero in tempi successivi da gruppi di stazioni, purché in ogni caso le radiodiffusioni avvengano entro dieci giorni dalla prima». Il termine di decadenza dei dieci giorni era una novità del decreto del 1938, in questa parte innovativo e non interpretativo della legge del 1928, e perciò inapplicabile retroattivamente al caso. La perentoria conclusione degli avvocati era che «pertanto, mentre per un solo gruppo di stazioni si ebbe la trasmissione dell'opera intera, per gli altri gruppi si ebbe soltanto la trasmissione di singoli atti: e tutto ciò era perfettamente consentito in regime di espropriazione e in base al compenso già corrisposto dall'EIAR» <sup>66</sup>.

Per queste ragioni, gli avvocati dell'Eiar ritennero che non fosse dovuto alcun compenso. In subordine, tuttavia, qualora la Corte d'Appello avesse invece deciso per l'illegittimità del comportamento dell'Eiar, i suoi avvocati affermarono che la cantante non avrebbe potuto

---

<sup>65</sup> Vassalli/Ferri (1939b).

<sup>66</sup> Vassalli/Ferri (1940).

pretendere nulla più di un compenso economico aggiuntivo, unica voce di danno emergente. Di quali altri danni avrebbe potuto chiedere il risarcimento? Sotto questo profilo, la comparsa rivela che la Pampanini dopo la sentenza della Cassazione aveva chiesto i danni derivanti dalle «mancate scritture presso gli Enti autonomi per gli anni 1937, 1938, 1939, delle mancate scritture estere specialmente americane, oltreché delle mancate trasmissioni e radiodiffusioni dai vari teatri e da ogni manifestazione».

La comparsa continua con una serrata, dettagliata e articolata serie di argomenti contrari a tali pretese, ben superiori ad un semplice compenso aggiuntivo. Una vera e propria raffica di obiezioni in fatto e in diritto non facili da respingere. La Pampanini aveva dunque fatto causa per ottenere non tanto un equo compenso, quanto un cospicuo risarcimento per i danni derivati dalla presunta imperfetta radiodiffusione delle sue esibizioni sul palcoscenico del Costanzi a lesione della propria reputazione artistica. A questa domanda, lo studio Vassalli opponeva che l'imperfezione delle trasmissioni non poteva essere sollevata in sede di appello e che comunque non poteva essere oggetto di un ricorso all'autorità giudiziaria, bensì di un reclamo al Ministero delle comunicazioni, come previsto nella legge del 1928: ciò che la cantante non aveva fatto. Non restava dunque che un eventuale compenso aggiuntivo a titolo d'indennità, addirittura minore di quello a suo tempo offerto dall'Eiar.

A monte, naturalmente, cioè prima di scendere nel merito, gli avvocati avevano sollevato eccezione di incompetenza per materia, basata sul fatto che la Cassazione aveva sì escluso che la causa rientrasse nella giurisdizione arbitrale prevista dalla legge del 1928, ma aveva anche sposato la tesi secondo la quale la prestazione dell'artista, seppure eccelsa come nel caso concreto, doveva trovare tutela nell'ambito del rapporto di locazione d'opera: e dunque, incalzavano i legali, la causa avrebbe dovuto essere decisa dal giudice del lavoro. Anche in tale sede, comunque, la Pampanini poteva apparire carente di legittimazione ad agire, se la pretesa, per ipotesi estranea al regime di espropriazione instaurato dalla legge del 1928, fosse stata fondata sul contratto di lavoro, dato che questo era intervenu-

to tra l'impresario e l'Eiar, non direttamente con la cantante: anche se questa obiezione, a dire il vero, non era così insuperabile<sup>67</sup>.

Ad ogni modo, ci sono indizi sufficienti per giustificare il fatto che l'archivio della Corte d'Appello di Torino, allo stato, non conservi una seconda sentenza sulla controversia: può essere che, data la complessità della causa, le parti siano addivenute ad una transazione o ad una rinuncia.

La sentenza della Cassazione, viceversa, costituì un punto fermo e un dibattito lo generò, per lo più a favore, anche se con qualche voce contraria<sup>68</sup>. Si possono citare inoltre altre sentenze che, nello stesso periodo, negarono agli artisti il diritto esclusivo di radiodiffusione: in Francia, oltre alla già menzionata decisione del 1937, intervenne la Cassazione il 24 dicembre 1940<sup>69</sup>. Infine, nel 1940 erano già molto avanzati i lavori preparatori della legge del 1941 che, come è noto, furono dominati dalla personalità di Piola Caselli e quindi dalla sua idea contraria all'introduzione del diritto esclusivo degli artisti esecutori.

La Cassazione italiana contribuì dunque a portare acqua a questo mulino e a far riflettere sugli aspetti critici della legge del 1928. Una nuova fase di questa storia, che si credeva forse conclusa dopo il varo della riforma, si sarebbe aperta nei decenni successivi.

---

<sup>67</sup> L'obbligazione di corrispondere un equo compenso agli artisti, infatti, già in base alla legge del 1928 avrebbe potuto considerarsi di natura legale e quindi indipendente da un contratto, come sostenuto ad esempio da Piola Caselli (1937), p. 317.

<sup>68</sup> De Sanctis (1940a); Ferrara (1940). *Contra*: Di Franco (1940); Santoro Passarelli (1940); per una critica di sistema: Di Franco (1936) e (1937).

<sup>69</sup> Cass., 2<sup>me</sup> Ch. Nouvelle, 24 décembre 1940, in «La semaine juridique», 1941, 2 par., 1649, con nota di H. Desbois. In Italia il diritto esclusivo d'autore viene negato anche agli attori cinematografici, con la conseguenza che essi non si possono opporre alla soppressione della loro parte nell'edizione definitiva del film. Cfr. Trib. Roma, Sez. Spec. del Lavoro, 18 gennaio 1939, T. Erler c. Società anonima Aurora Film e Federazione Nazionale Fascista Industriali dello Spettacolo, in «Il diritto di autore», 10 (1939), pp. 64-68; Trib. Roma, 30 giugno 1939, R. Cialente c. Società Scalera Film, in «Il foro italiano», 65 (1940), I, cc. 178-188; «Rivista di diritto privato», 10 (1940), II, pp. 149-166; App. Roma, 5 aprile 1940, R. Cialente c. Società Scalera Film, in «Il foro italiano», 65 (1940), I, cc. 1133-1137, con nota di Musatti (1940).

*Appendice*

App. Torino, Sez. I., 29 marzo-18 aprile 1939, Eiar c. R. Pampanini, in Archivio di Stato di Torino, *Sezioni Riunite, Corte d'appello, Sentenze civili*, vol. 296, sentenza 477/1939, pp. 1-30

[pp. 1-10: *omissis*]

**Diritto**

I L'eccezione d'improponibilità dell'azione per incompetenza temporanea, ai sensi dell'art. 24 cod. proc. pen. è destituita di ogni fondamento.

L'art. 24 suddetto ha sancito la regola che l'azione civile riparatoria può essere proposta così in sede civile, come in sede penale. Ma, avendo il legislatore riconosciuta l'influenza pregiudiziale normale del giudizio penale sul giudizio civile, all'azione penale venne data in ogni caso la precedenza rispetto a quella civile. Ne consegue che, ove l'azione riparatoria venga proposta davanti al giudice penale, s'intende rinunciata la correlativa facoltà di adire per lo stesso oggetto il magistrato civile. E viceversa, portata l'azione di danni in sede civile, prima o dopo il promovimento dell'azione penale, il giudizio civile dev'essere sospeso finché non sia pronunciata nella istruzione la sentenza di proscioglimento non più soggetta ad impugnazione o, nel giudizio penale, la sentenza irrevocabile.

Questa la norma, dalla quale appare chiaramente come nel caso in esame non esistesse verun impedimento alla proponibilità dell'azione riparatoria in sede civile, mentre era in corso il giudizio penale. La tesi contraria sostenuta dall'appellante società è in antitesi coi principii sopra enunciati. Perché è proprio la legge di rito che, con la disposizione già richiamata, contempla il caso della persona danneggiata dal reato la quale, dopo avere denunciato al giudice penale il fatto delittuoso, proponga dinanzi al giudice civile l'azione di risarcimento. Ed il legislatore non comina in tale ipotesi né inibitorie né decadenze, ma semplicemente dispone la sospensione del giudizio civile. Il che si traduce in altri termini nel divieto fatto al magistrato di emettere pronuncia di alcun genere sull'azione così promossa, finché non conosca l'esito definitivo del giudizio penale.

Tale essendo la regola, è assolutamente fuori di posto il parlare di mancanza di giurisdizione, la sospensione del giudizio è cosa ben diversa e venne in questo caso perfettamente osservata. Infatti la sentenza del Pretore di Roma di non doversi procedere per estinzione del reato è stata pronunciata il 18 Gennaio 1938, mentre la sentenza del Tribunale di Torino porta la data del 9 Aprile seguente.

II La Corte ha dovuto anteporre l'esame dell'eccezione di incompetenza temporanea perché la stessa poteva essere facilmente risolta, prescindendo completamente dall'esame di merito.

Non altrettanto può dirsi delle altre due eccezioni preliminari, sollevate in questo giudizio, dalla difesa dell'Eiar ed aventi per oggetto l'incompetenza per materia o meglio il difetto di giurisdizione della autorità giudiziaria ordinaria e la carenza di azione per parte della Signora Pampanini Rosetta instante.

Non si può infatti conoscere di tali questioni preliminari ove prima non si risolve il quesito fondamentale ed indubbiamente arduo di tutta questa causa: se cioè il fatto denunciato dalla Sig.ra Pampanini concreti o meno una violazione della vigente legge sulla tutela del diritto d'autore.

Se invero si ritenesse, come ha ritenuto il tribunale con la sentenza impugnata, che nel fatto lamentato esiste la contravvenzione prevista dall'art. 61 della ricordata legge, nessun dubbio potrebbe sussistere in ordine alla competenza della autorità giudiziaria ordinaria, trattandosi di vera e propria azione ex delicto.

Ma, se invece la domanda attrice si dovesse considerare tutelabile dalla legge sui diritti d'autore, di guisa che la questione si riducesse alla richiesta di un compenso per le radiotrasmissioni non autorizzate, allora, in base all'art. 9 della Legge 14 Giugno 1928 n. 1352 ed agli art. 40 segg. del Decreto Ministeriale 20 Agosto stesso anno, verrebbe meno completamente la competenza del giudice ordinario. Ed in tale caso anche l'eccezione di carenza d'azione dovrebbe essere interamente assorbita dalla preminente declaratoria d'incompetenza assoluta, rilevabile anche d'ufficio.

III Occorre dunque affrontare la maggiore e più disputata questione



relativa alla illegittimità o meno delle denunciate radiotrasmissioni. Le parti discutono sul numero e sulla data di tali trasmissioni differite, ma la Corte, in considerazione della soluzione che sta per adottare, ritiene di poter prescindere da tale argomento che non avrebbe relazione se non con la domanda subordinata di danni.

Ha sostenuto la Pampanini ed ha giudicato il Tribunale che il comportamento della Società Eiar abbia costituito un illecito ed un illecito penale, in quanto violatore del menzionato art. 61 della Legge sul diritto d'autore.

Necessariamente, per giungere a questa conclusione, si dovrebbe risolvere in senso favorevole alla Pampanini il previo quesito d'ordine generale circa l'estensibilità della suddetta legge alla tutela degli esecutori d'opere musicali.

Non ritieni di poter seguire codesta opinione.

Se al quesito si dovesse rispondere *de lege ferenda* la Corte non esiterebbe a schierarsi per l'affermativa, in considerazione dell'importanza talvolta essenziale che l'esecuzione dell'opera può avere sul successo della medesima, pur dovendosi in tal caso temperare opportunamente i diritti dello autore della composizione musicale con quelli dell'esecutore.

Ma, trattandosi invece di giudicare *de lege lata*, è dovere del Magistrato, qualunque sia l'ammirazione per artisti lirici sommi, come quelli fra i quali assidesi l'odierna appellata, concludere recisamente per la negativa.

Lo stesso Tribunale, per arrivare ad una decisione favorevole all'istante, ha dovuto superare non poche difficoltà ed abbozzare una figura di diritto analogo a quello d'autore, applicando così la legge ad un caso non previsto ed oltre i limiti consentiti.

Leggesi infatti nella sentenza impugnata che all'artista lirico non può contestarsi sulla sua specifica interpretazione un diritto che è *tutelato* esso pure, come quello dell'autore, per quanto a titolo diverso, dal R.D.L. 7 Novembre 1925 n. 1950.

Ma, per ricondurre il diritto dell'esecutore nell'ambito di questa legge speciale, il Tribunale ha dovuto riferirsi al concetto dell'elaborazione contemplato dall'articolo 2, facendone però, a giudizio della Corte, un'applicazione assolutamente erronea.

Quando la legge parla infatti di elaborazione, vuole evidentemente alludere ad una trasformazione, sia pure di lieve entità, in modo da presentare l'opera originale sotto una veste nuova e diversa. Ciò si desume dalle indicazioni esemplificative contenute nel suddetto art. 2 ove si parla di traduzioni in altra lingua, di trasformazioni da una in altra forma letteraria od artistica, di adattamenti, riduzioni, compendi e via dicendo. Si comprende allora che un elemento originale e creativo possa individuarsi in codeste forme e presentazioni nuove tanto da estendere ad esse la difesa del diritto di autore. Ma l'esecuzione musicale, fatta o col canto o con appositi strumenti, non può e non deve scostarsi dallo spartito, vero ed unico prodotto della creazione originale, della ispirazione e quindi vera opera dell'ingegno.

Non sarebbe tollerabile da parte del compositore che l'esecutore dell'opera, per quanto insigne, modificasse, variasse, trasformasse, in una parola elaborasse quella serie organica di note, di toni e di ritmi dai quali l'autore si è riproposto un certo effetto o una certa armonia.

Quindi non devesi, in questo particolare campo, parlare di elaborazione, ma devesi semplicemente restare nei limiti della pura e semplice esecuzione. Entro i quali poi non dev'essere consentito neppure d'introdurre sempre *de lege condita* una distinzione fra esecutore ed esecutore, nel senso di attribuire una maggiore difesa ai sommi e nessuna tutela agli infimi.

Perché ad ogni vertenza occorrerebbe addivenire a constatazioni difficili o comunque antipatiche, senza avere neppure il modo di seguire una linea di demarcazione assoluta fra l'una e l'altra esecuzione [fra-esecuzione *add. interl.*] da cui la possibilità d'ingiustizie e di sperequazioni assolutamente deprecabili.

E quando si pensi che, rispetto al diritto di autore del compositore, l'esecuzione è perfetta allorquando si limita a riprodurre in tutta la sua esattezza musicale quelle note e quei ritmi, è logico inferirne che l'opera dell'artista di canto o del maestro di musica non può avere in sé quel movimento creativo, concettuale, originale che è indispensabile a costituire l'opera d'arte.

Il Piola Caselli ha dato di tale opera tutelabile la migliore definizione quando ha detto che essa è costituita da quelle creazioni intellettuali che rappresentano alla mente, in forma originale od individuale, un contenuto di fatti, di idee e di sentimenti, mediante la veste sensibile fornita dalla parola, dalla musica o dalle arti figurative e che costituiscono prodotti concreti e determinati, atti ad essere pubblicati e riprodotti.

Diverso è invece il diritto che tutela, nella vigente legislazione, l'opera dell'esecutore musicale ed è quello derivante dal rapporto di locazione d'opera. Ove si tenga presente questo concetto, si potrà sempre trovare in esso la legittima difesa degli incontestabili diritti degli artisti anche in relazione alle registrazioni meccaniche delle loro esecuzioni.

In tale senso è infatti orientata tutta la più recente legislazione e nell'identica direzione va avviandosi anche la stessa regolamentazione dei diritti collettivi di lavoro.

Anzi in quest'ultimo campo si è arrivati ad un criterio maggiormente aderente ai moderni e più perfezionati mezzi tecnici di esecuzione, perché si è ammesso sostanzialmente il principio che il concessionario di servizio di radiotrasmissione (leggi Eiar) possa, col mezzo di impressioni elettromagnetiche su speciali nastri di acciaio a ciò destinati, riprodurre la medesima esecuzione attraverso tutte le sue stazioni radiotrasmittenti, senza corrispondere al complesso orchestrale nessun maggiore emolumento di quello pattuito. In tal modo si è accettato il presupposto che la radiotrasmissione non è completa finché non sia stata trasmessa da tutte le stazioni della Ditta concessionaria, in modo che le radiotrasmissioni differite per le rimanenti stazioni sono a considerarsi, rispetto alle altre precedenti, come un'unica radiotrasmissione simultanea.

Questa è appunto la sostanza dell'accordo 28 Dicembre 1934 concluso tra la Federazione Nazionale Fascista degli industriali dello spettacolo e la Federazione Naz. Fascista dei lavoratori dello spettacolo, relativo al trattamento economico da effettuarsi ai prestatori d'opera artistica addetti alle esecuzioni trasmesse dalle stazioni radiofoniche.

Allo stesso fondamentale principio informatore sono pure ispirati tanto la legge 14 Giugno 1928 n. 1352, quanto il relativo regolamento 20

Agosto 1928, in quanto in entrambi è contemplato nulla più di un «equo compenso» che gli aventi diritto possono pretendere dal concessionario come retribuzione della loro opera.

Né da diversi concetti è guidato il R.D.L. 5 Dicembre 1938 che parla sempre di un diritto a compenso tanto per le radiotrasmissioni contemporanee, quanto per quelle differite, pur contemplando per la prima volta questo secondo caso.

Occorre dunque essenzialmente riferirsi per ogni fattispecie ai singoli accordi contrattuali per stabilire di volta in volta quali siano gli impegni assunti verso il concessionario delle radiotrasmissioni dagli aventi diritto, tenendo presente che tutti costoro (dei quali è fatta specifica menzione dall'art. 5 del più volte richiamato D.leg. 20 Agosto 1928) sono sempre rappresentati, così nelle trattative come nell'esecuzione dei diversi contratti, dall'impresario o dall'ente esercente. Questi dovrà pure rappresentarli nelle eventuali contestazioni per le quali esiste un'espressa deroga legislativa alla giurisdizione ordinaria, mediante la costituzione dello speciale collegio arbitrale contemplato dall'art. 5 della Legge 14 Giugno 1928.

Concludendo si deve ammettere che il comportamento dell'Eiar, nella fattispecie denunciata, sia stato effettivamente abusivo ed illegittimo. Trattasi però non di un illecito penale come ritennero i primi giudici, sì bene di un'illegittimità puramente contrattuale, nel senso che, conclusosi un determinato accordo fra la Ditta concessionaria e l'impresa teatrale relativamente alla radiotrasmissione simultanea delle opere «Madame Butterfly» [sic] ed «Andrea Chenier» [sic], non era ammissibile [sic] che venissero effettuate, per qualunque motivo, altre successive radiotrasmissioni delle medesime esecuzioni, senza una nuova autorizzazione degli aventi diritto.

E la questione, ristretta così al campo puramente civilistico, doveva necessariamente trovare la sua soluzione non attraverso una declaratoria – sia pure ai soli effetti civili – di contravvenzione alla legge sui diritti d'autore (nel caso, come fu detto, inapplicabile), sì bene attraverso l'esame di una giurisdizione speciale nelle particolari forme dalla legge disposte.

In conseguenza deve la Corte rilevare e dichiarare la propria mancanza di giurisdizione, omettendo ogni pronuncia in ordine alla inibitoria della provvisoria esecutorietà della sentenza impugnata, per avervi l'appellante espressamente rinunciato e per il tenore della presente pronuncia.

P.Q.M.

Respinta ogni diversa istanza eccezione e deduzione ed in particolare l'eccezione d'incompetenza temporanea presentata dall'appellante Eiar

In riforma della sentenza 18 Marzo-9 Aprile 1938 del Tribunale di Torino, del cui appello si tratta

Premesso che il fatto denunciato dalla appellata Pampanini Rosetta non è tutelato dalla vigente legge sul Diritto d'autore

Dichiara la propria incompetenza assoluta a giudicare del rapporto giuridico del quale è questione.

Condanna l'appellata Pampanini a rifondere all'appellante Società Eiar tutte le spese del presente giudizio, tanto di primo che di secondo grado, liquidandole al netto delle prescritte ritenute, nella complessiva e rispettiva somma di L. 1755,30 (millesettecentocinquantacinque e cent. 30) comprese (L. 1200 per onorario avvocato) e di L. 3490, 75 (tremilaquattrocentonovanta e cent. 75) comprese lire 1800 per onorario d'avvocato.

Pone inoltre a carico della stessa appellante le spese della presente sentenza, di sua registrazione e le altre successive occorrente.

Torino 29 Marzo 1939 XIII

### *Bibliografia*

Abel, Paul (1936), *La riforma del diritto di autore in Austria*, in «Il diritto di autore», 7, pp. 368-378

Anania, Francesca (2004/2021), *Breve storia della radio e della televisione italiana*, Roma, Carocci editore

Audinet, Gérard (1938), *Les conflits du disque et de la radiodiffusion en droit privé*, Thèse pour le doctorat en droit présentée et soutenue le 10 décembre 1938, à 14 heures, Paris, Les Presses Modernes

- Argentieri, Mariano (2019), *Rosetta Pampanini. La voce che fece innamorare Toscanini*, prefazione di S. Puccini, Bari, LB Edizioni
- Battiante, Carmen (a cura di) (2014), *Diari di Umberto Giordano*, Foggia, Fondazione Banca del Monte
- Bertani, Michele (2013), *Piola Caselli, Eduardo*, in Birocchi, Italo, Ennio Cortese, Antonello Mattone, Marco Nicola Miletta (a cura di), *Dizionario biografico dei giuristi italiani*, II, Bologna, il Mulino, pp. 1593-1594
- Bettoni, Giuseppe (1929), *La radiotrasmissione abusive nei rapporti contrattuali coll'artista*, in «Rivista di diritto civile», 21, pp. 157-167
- B.I.T. Conclusioni 1938 (1939), Ufficio Internazionale del Lavoro (Ginevra, 28-29 novembre 1938), *Conclusioni del Comitato di esperti per i diritti degli artisti esecutori in merito a una regolamentazione internazionale dei diritti stessi*, in «Il diritto di autore», 10, pp. 327-332
- B.I.T. Rapporto 1938 (1939), Ufficio Internazionale del Lavoro. Comitato di Esperti per i diritti degli artisti esecutori (Ginevra, 28-29 novembre 1938), Rapporto del B.I.T., *Les droits des exécutants en matière de radiodiffusion, de télévision et de reproduction mécanique des sons*, in «Il diritto di autore», 10, pp. 126-151
- Candussi, Guido (2003), *Storia della radiodiffusione. II. Il suo sviluppo in Italia dal suo inizio alla fine della guerra con particolare riguardo alla Venezia Giulia ed alla Dalmazia*, Trieste
- Cannistraro, Philip V. (1975), *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, prefazione di Renzo De Felice, Roma-Bari, Laterza
- Celletti, Rodolfo (1964), *Pampanini, Rosetta*, in Celletti, Rodolfo (dir.), *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, Consulenti per le discografie R. Vegeto, J.B. Richards, Redattore L. Pavolini, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, rist. anast. 2001, pp. 598-599
- Conférence Rome 1928 (1929), *Actes de la Conférence réunie a Rome du 7 mai au 2 juin 1928*, Berne, Bureau de l'Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques
- Congrès Le Caire (1929), *Compte Rendu du Congrès de 1929, Le Caire*, As-

- sociation Littéraire et Artistique Internationale, Bulletin n. 8, 4<sup>e</sup> Série, Décembre 1929, Paris, Hotel du Cercle de la Librairie, anche in «Il diritto di autore», 1, pp. 119-131
- Congrès Stockholm (1938), *Congresso di Stoccolma della Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (27 giugno-2 luglio 1938)*, I. *Rapporti*, II. *Voti e risoluzioni*, in «Il diritto di autore», 9, pp. 244-282
- De Sanctis, Valerio (1932a), *Problemi di diritto di autore che attualmente formano oggetto di dibattiti nel campo internazionale*, in «Il diritto di autore», 3, pp. 471-501
- De Sanctis, Valerio (1932b), *Sommari della Parte ufficiale degli ultimi numeri della Rivista del Bureau di Berna, Le Droit d'Auteur*, in «Il diritto di autore», 3, pp. 571-572
- De Sanctis, Valerio (1936), *Nota alla nuova legge austriaca sul diritto di autore*, in «Il diritto di autore», 7, pp. 407-411
- De Sanctis, Valerio (1937a), *Osservazioni sul progetto di legge francese sul diritto d'autore e sul contratto di edizione*, in «Il diritto di autore», 8, pp. 114-118
- De Sanctis, Valerio (1937b), *Rec. L. Di Franco, Proprietà letteraria ed artistica*, Milano 1936, in «Il diritto di autore», 8, pp. 419-423
- De Sanctis, Valerio (1939a), *Osservazioni sul progetto tedesco di riforma delle leggi sul diritto di autore*, in «Il diritto di autore», 10, pp. 291-297
- De Sanctis, Valerio (1939b), *Il progetto italiano di riforma della legislazione sul diritto di autore nel giudizio di giuristi stranieri*, in «Il diritto di autore», 10, pp. 402-414
- De Sanctis, Valerio (1940a), *Nota a Cass., S. Civ. U., 23 novembre 1939-22 gennaio 1940*, in «Il diritto di autore», 11, pp. 45-46
- De Sanctis, Valerio (1940b), *Considerazioni giuridiche sulla riforma della legislazione sul diritto di autore*, in «Il diritto di autore», 11, pp. 239-268
- De Sanctis, Valerio (1951), *Protezione internazionale dei diritti connessi*, in «Il diritto di autore», 22, pp. 260-263
- De Sanctis, Valerio (1957), *Sul diritto d'autore nei rapporti coi diritti degli artisti interpreti od esecutori*, in «Il diritto di autore», 28, pp. 1-20

- De Sanctis, Valerio (1958), *Artisti esecutori*, in *Enciclopedia del diritto*, 3, Milano, Giuffrè, pp. 173-182
- De Villalonga, José (1928), *Le droit des artistes exécutantes en ce qui concerne la radiodiffusion d'oeuvres littéraires et artistiques*, in III Congrès juridique international de T.S.F.-Rome 1928, *Études et rapports*, Roma, U.S.I.L.A., Società Anonima Editrice, pp. 153-174
- Di Franco, Luigi (1936), *Proprietà letteraria ed artistica*, Milano 1936
- Di Franco, Luigi (1937), *Sul «quasi-diritto di autore»*, in «Il diritto di autore», 8, pp. 320-333
- Di Franco, Luigi (1940), *Il diritto degli artisti interpreti esecutori nella vigente legge e nel disegno di legge sul diritto di autore*, in «Rivista di diritto privato», 10, II, pp. 149-166
- Di Franco, Luigi (1942), *Diritto di autore e diritti ad esso vicini o connessi*, in «Rivista di diritto privato», 12, I, pp. 48-76
- Farner, Alfred (1935), *L'attività dell'«Istituto internazionale di Roma per l'unificazione del diritto privato» nel campo dei diritti intellettuali*, in «Il diritto di autore», 6, pp. 356-365
- Ferrara, Luigi (1940), *Diritti dell'artista esecutore e radiodiffusione*, in «Rivista di diritto privato», 10, II, pp. 130-148
- Fleischer, Rasmus (2015), *Protecting the musicians and/or the record industry? On the history of 'neighbouring rights' and the role of Fascist Italy*, in «Queen Mary Journal of Intellectual Property», 5, n. 3, pp. 327-343
- Fusar Poli, Elisabetta (2012), *Centro dinamico di forze. I giuristi e l'innovazione scientifico-tecnologica fra liberismo e autarchia*, Milano, Giuffrè Editore
- Fusar Poli, Elisabetta (2013), *Dall'«ingegnoso artificio» al patrimonio intellettuale. I giuristi e il processo inventivo, fra proprietà e impresa*, in Sciumè, Alberto, Elisabetta Fusar Poli (a cura di), «Afferrare... l'inafferrabile». *I giuristi e il diritto della nuova economia industriale fra Otto e Novecento*, Milano, Giuffrè Editore, pp. 143-169
- Fusar Poli, Elisabetta (2019), *Le juridictions mixtes tra Egitto ed Europa. Spunti dalle carte di Eduardo Piola Caselli*, in «Historia et ius», 16, paper 12, pp. 1-42
- Fusar Poli, Elisabetta (2021), «L'impronta esterna del nostro io». *Note in-*



- torno ai primi lineamenti del diritto sulla propria immagine*, in «Italian Review of Legal History», 7, n. 11, pp. 377-417
- Giannini, Amedeo (1928), *Il diritto dell'autore e dell'artista esecutore nei riguardi della radiodiffusione*, in III Congrès juridique international de T.S.F.-Rome 1928, *Études et rapports*, Roma, U.S.I.L.A., Società Anonima Editrice, pp. 181-204
- Giannini, Amedeo (1931), *Il diritto dell'artista esecutore*, in «Il diritto di autore», 2, pp. 161-175
- Giudici, Elvio (2007), *L'opera in CD e video*, Milano, il Saggiatore
- Hendel, Lorenzo (1983), *L'organizzazione del consenso nel regime fascista: l'Ente italiano per le audizioni radiofoniche (E.I.A.R.) come istituzione di controllo sociale*, Perugia, Istituto di etnologia e antropologia culturale della Università degli Studi di Perugia
- Henstock, Michael (2004), *Fonotipia Recordings. A Centennial Survey*, Norfolk, King's Lynn
- Hoffmann, Willy (1930), *Le droit d'auteur en matière de radiodiffusion*, in *Compte Rendu du Congrès de 1930, Budapest*, Association Littéraire et Artistique Internationale, Bulletin n. 9, 4<sup>e</sup> Série, Décembre 1930, Paris, Hotel du Cercle de la Librairie, pp. 89-95; trad. ital. in «Il diritto di autore», 1, pp. 547-551
- Hoffmann, Willy (1939a), *Considerazioni introduttive sul progetto redatto dal Comitato del diritto d'autore e del diritto d'edizione dell' Akademie fuer Deutsches Recht*, in «Il diritto di autore», 10, pp. 262-268
- Hoffmann, Willy (1939b), *Il progetto ministeriale italiano e quello tedesco di una legge sul diritto di autore*, in «Il diritto di autore», 10, pp. 360-370
- III Congrès juridique international de T.S.F. 1928 (1929), *Troisième Congrès juridique international de T.S.F., 1<sup>er</sup> au 6 Octobre 1928, Organisé par les soins du Comité International de T.S.F.*, 101, Rue de Prony, Paris, Librairie du Recueil Sirey
- Landini, Giancarlo (2014), *Pampanini, Rosetta*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 80, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, [https://www.treccani.it/enciclopedia/rosetta-pampanini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/rosetta-pampanini_%28Dizionario-Biografico%29/)

- Lari, Antonio (2018), *URI-EIAR-RAI. I primi vent'anni della Radio in Italia (1924-1944)*, Albino (Bergamo), Sandit s.r.l.
- Lehman, Liane (1935), *Le Droit de l'Artiste sur son interprétation*, Thèse pour le doctorat en droit, Présentée et soutenue le 15 Mars, à 14 heures, Paris, Librairie générale de droit & de jurisprudence
- Marinelli Roscioni, Carlo (1978), *Cronologia*, in *Cinquant'anni del Teatro dell'Opera, 1928 Roma 1978*, Roma, Bestetti, pp. 228-266
- Marinelli Roscioni, Carlo (1990), *Biografia di una carriera*, in Pugliese, Giuseppe (a cura di), *Gigli*, Dosson di Casier (Treviso), Matteo Editore, pp. 135-195
- Melis, Guido (2013), *Giannini, Amedeo*, in Birocchi, Italo, Ennio Cortese, Antonello Mattone, Marco Nicola Miletto (a cura di), *Dizionario biografico dei giuristi italiani*, I, Bologna, il Mulino, pp. 981-984
- Melloni, Claudia (2008), *Eduardo Piola Caselli, magistrato e giurista*, in «Le Carte e la Storia», 2, pp. 128-148
- Monteleone, Franco (2021), *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società, politica*, Milano, Feltrinelli
- Moscatti, Laura (2015a), *I diritti morali e la Conferenza di Roma del 1928 per la revisione della Convenzione di Berna*, in «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», 44, pp. 465-484
- Moscatti, Laura (2015b), *Francesco Ruffini e la tutela internazionale del diritto d'autore*, in *Impresa e mercato. Studi dedicati a Mario Libertini. II. Concorrenza e mercati*, Milano 2015, pp. 1009-1028
- Moscatti, Laura (2016), *Creatività e diritti morali nella tutela delle opere dell'ingegno*, in Piro, Isabella (a cura di), *Scritti per Alessandro Corbino*, 5, Tricase, Libellula, pp. 207-235
- Moscatti, Laura (2017a), *Sfide tecnologiche e diritto d'autore tra riferimenti storici e direttive europee*, in «Rivista italiana per le scienze giuridiche», n.s., 8, pp. 443-466
- Moscatti, Laura (2017b), *Alessandro Manzoni «avvocato». La causa contro Le Monnier e le origini del diritto d'autore in Italia*, Bologna, il Mulino
- Moscatti, Laura (2020), *Diritti d'autore. Storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, Milano, Giuffrè Francis Lefebvre

- Moscatti, Laura (2021), *Sulla parodia e la causa D'Annunzio-Scarpetta*, in «Historia et ius», 20, paper 16, pp. 1-16
- Musatti, Alberto (1913), *Specificazione e personalità*, in «Rivista del diritto commerciale e del diritto generale delle obbligazioni», 11, II, pp. 309-318
- Musatti, Alberto (1914), *Il diritto d'autore dell'interprete*, in «Rivista del diritto commerciale e del diritto generale delle obbligazioni», 12, I, pp. 125-141
- Musatti, Alberto (1931), *Limiti della libertà d'interpretazione*, in «Rivista del diritto commerciale e del diritto generale delle obbligazioni», 29, I, pp. 389-391
- Musatti, Alberto (1940), *Diritto d'autore e interpreti*, in «Il foro italiano», 65, I, pp. 1462-1465
- Ostertag, Fritz (1939a), *Avant-projet d'arrangement connexe à la Convention de Berne révisée concernant la protection de certains droits voisins du droit d'auteur*, in «Il diritto di autore», 10, pp. 332-335
- Ostertag, Fritz (1939b), *Cinematografia, radiofonia e fonografia nel progetto di legge italiano*, in «Il diritto di autore», 10, pp. 376-387
- Piola Caselli, Eduardo (1927), *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione nel Diritto interno italiano comparato col Diritto straniero*, Seconda edizione sostanzialmente rifatta sulla base della nuova Legge 7 novembre 1925 n. 1950 modificata con R.D.L. 13 gennaio 1927 n. 61, in *Il diritto civile italiano secondo la dottrina e la giurisprudenza*, già diretto dal prof. Pasquale Fiore e continuato a cura del Professor Biagio Brugi, Parte IV, *Della proprietà*, Napoli-Torino, Eugenio Marghieri-Unione Tipografico Editrice Torinese
- Piola Caselli, Eduardo (1929), *Il Congresso internazionale di Roma della T.S.F. e la nuova legge 14 giugno 1928 n. 1352 sulla radiodiffusione delle esecuzioni artistiche*, in «Rivista del diritto commerciale e del diritto generale delle obbligazioni», 27, I, pp. 68-82
- Piola Casella, Eduardo (1930), *Du droit des interprètes et des artistes exécutants, Rapport*, in *Compte Rendu du Congrès de 1930, Budapest*, Association Littéraire et Artistique Internationale, Bulletin n. 9, 4<sup>e</sup> Série, Décembre 1930, Paris, Hotel du Cercle de la Librairie, pp. 104-108; trad. ital. in «Il diritto di autore», 1, pp. 541-544

- Piola Caselli, Eduardo (1933), *Esame critico del programma di lavori della Conferenza diplomatica di Bruxelles per la revisione della Convenzione di Berna ufficiosamente proposto dal Direttore dell'Ufficio di Berna* (Rapporto del Gruppo italiano dell'«Association Littéraire et artistique internationale» presentato nelle riunioni di Parigi del 2-4 marzo 1933), in «Il diritto di autore», 4, pp. 95-115
- Piola Caselli, Eduardo (1933), *Intorno al conflitto tra i diritti degli autori ed i diritti degli interpreti ed artisti esecutori*, in *Studi in onore di Mariano D'Amelio*, III, Roma, Società editrice del "Foro italiano", pp. 175-182
- Piola Caselli, Eduardo (1937a), *Sul regolamento dei conflitti fra il diritto di autore e taluni diritti vicini o similari*, in «Il diritto di autore», 8, pp. 155-162
- Piola Caselli, Eduardo (1937b), *Le règlement des «droits voisins» du droit d'auteur*, in Congresso di Parigi della «Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs» (14-19 giugno 1937), I, *Rapporti*, in «Il diritto di autore», 8, pp. 274-275
- Piola Caselli, Eduardo (1937c), *Sul regolamento dei conflitti fra il diritto di autore e taluni diritti vicini o similari (Secondo articolo)*, in «Il diritto di autore», 8, pp. 307-319
- Piola Caselli, Eduardo (1938), *Interpreti e artisti esecutori*, in *Nuovo Digesto Italiano*, 7, Torino, Utet, pp. 70-75
- Piola Caselli, Eduardo (1939), *Sul regolamento dei conflitti fra il diritto di autore e taluni diritti vicini o similari (Terzo e ultimo articolo)*, in «Il diritto di autore», 10, pp. 9-21
- Piola Caselli, Eduardo (1941), *Il regolamento delle riproduzioni meccaniche delle opere dell'ingegno secondo la nuova legge sul diritto di autore*, in «Il diritto di autore», 12, pp. 9-29
- Piola Caselli, Eduardo (1943), *Codice del diritto di autore. Commentario della nuova legge 22 aprile 1941, n. 633, corredato dei lavori preparatori e di un indice analitico delle leggi interessanti in materia*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese
- Piola Caselli, Eduardo, Alfredo Arienzo (1958), *Artisti e interpreti esecutori*, in *Novissimo Digesto Italiano*, 1, II, Torino, Utet, pp. 1013-1018

- Proto, Emilio (1931), *Note intorno alla questione dei diritti degli esecutori*, in «Il diritto di autore», 2, pp. 24-45
- Quintin, Paul (1928), *Le droit des exécutants*, in III Congrès juridique international de T.S.F.-Rome 1928, *Études et rapports*, Roma, U.S.I.L.A., Società Anonima Editrice, pp. 175-179
- Redenti, Enrico (1913), Nota a App. Milano, 1° ottobre 1912, in «Il foro italiano», 38, I, cc. 1143-1154
- Roghi, Vanessa (2007), *Il dibattito sul diritto d'autore e la proprietà intellettuale nell'Italia fascista*, in «Studi storici», 48, pp. 203-240
- Samaden 1939 (1941), Istituto internazionale per l'unificazione del diritto privato (Samaden, 29-31 luglio 1939), *Progetti di convenzioni connesse alla Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche*, in «Il diritto di autore», 12, pp. 411-417
- Santoro Passarelli, Francesco (1940), *Interpretazione artistica – Opera dell'ingegno – Contratto di lavoro*, in «Il diritto di autore», 32, pp. 186-188
- Stoccolma 1938, Voti e risoluzioni (1938), Congresso di Stoccolma della «Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs» (27 giugno-2 luglio 1938), II, *Voti e risoluzioni, Droits voisins des droits d'auteur*, in «Il diritto di autore», 9, pp. 276-277
- Torre, Stefania (2019), *Il melodramma in tribunale. Un'altra storia della Cavalleria rusticana*, Napoli, Editoriale Scientifica
- Treggiari, Ferdinando (1996), *Di Giuseppe Ferri, dei codici e di altre cose commendevoli*, in «Rivista del diritto commerciale e del diritto generale delle obbligazioni», I, pp. 455-508
- Vassalli, Filippo, Giuseppe Ferri (1939a), Ecc.<sup>ma</sup> Corte di Cassazione del Regno, Ricorso EIAR contro la signora Rosetta Pampanini, 3 luglio 1939
- Vassalli, Filippo, Giuseppe Ferri (1939b), Ecc.<sup>ma</sup> Corte di Cassazione del Regno, Memoria a confutazione del ricorso avversario, per l'EIAR contro la signora Rosetta Pampanini, novembre 1939
- Vassalli, Filippo, Giuseppe Ferri (1940), Regia Corte di Appello di Torino in sede di rinvio, Comparsa conclusoria per l'EIAR contro la Sig.ra Rosetta Pampanini, 18 aprile 1940

- Vassalli, Giuliano (1992), *Ricordo di Giuseppe Ferri*, in «Rivista del diritto commerciale e del diritto generale delle obbligazioni», 90, I, pp. 1-6
- Zucconi, Benedetta (2019), *Pensare la radio. Fratture mediali nel dibattito giuridico italiano degli anni Trenta*, in «Musica/Realtà», 120/3, pp. 25-45



**Percorsi / Itineraries:**  
*Il 'visual turn' negli studi  
giuridici / Visual Turn in Legal  
Studies*





# Optical Constitutionalism

Douglas Antonio Rocha Pinheiro

SUMMARY: 1. Introduction. – 2. Constitutional Pentimento. – 3. Optical Unconscious. – 4. Inclusive Parallax. – 5. Conclusion.

## 1. *Introduction*

In the novel *The City and the City* written by China Miéville<sup>1</sup>, two cities named Beszel and Ul Qoma, each with its own political-legal institutions, currency, language, and customs, occupy the same territory in an overlapping manner<sup>2</sup>. However, each one lives as if the other's presence did not exist. Children and foreigners need to learn to unsee the other city, its inhabitants, and its vehicles so as not to incur the serious offense of breaching, when one population interferes in the dynamics of the other – which can generate punishments for the citizens involved. Thus, for example, in everyday life, upon seeing the Other, perceptible by his or her manner, clothing, and appearance, any citizen should immediately unsee him or her, considering him or her non-existent or, at least, invisible.

Although the dystopian narrative can be considered primarily as a literary text, it is remarkable its ability to dialogue with theoretical assumptions of social sciences and to highlight situations of exclusion in the present. Walter Benjamin<sup>3</sup>, impressed by the possibilities of cinema and photography, had already pointed out that the nature of things that speaks to our eyes is different from the nature that speaks to the camera, indicating that our visual perception is marked by a non-vision, an incapacity to perceive shadows, spectres, and projections that our own con-

---

<sup>1</sup> I thank Moreira Matagrande, author of the book *Logo atrás da aurora*, for the bright dialogues we had during the writing of this article.

<sup>2</sup> Miéville (2009).

<sup>3</sup> Benjamin (2008).

sciousness throws into a blind spot. A blind spot, moreover, from which they are only removed by the strangeness caused by the impact of a new and unexpected image produced by the technique of art, capable of disturbing the gaze of conditioned inertia.

From the point of view of queer studies, Eve Sedgwick<sup>4</sup> reflected on how the hegemonic logic of concealing a sexually non-normative other, a posture that spreads to other attitudes of exclusion, such as the ethno-racial one, for example, corresponds to a regime of regulation of ways of life that she called the epistemology of the closet. Such regime is basically anchored in a political-legal binarism of public and private, which has been historically constructed by hetero-viriarchal patterns<sup>5</sup> and which prohibits or hinders both the access of the vulnerable to the public space (as in the case of transgender people and persons in situations of homelessness), and the access of the State and its safeguards to this same vulnerable person in the private space (as in the case of women victims of domestic violence). Thus, a double “unseeing” occurs, generated by the monopoly of the exclusionary gaze of the oppressor.

In this context, in which the visibility of minorities or vulnerable communities is restricted by hegemonic groups that aim to perpetuate their social capital, what would optical constitutionalism be? Constitutionalism<sup>6</sup>, which is not exactly to be confused with the Constitution

---

<sup>4</sup>Sedgwick (1990).

<sup>5</sup>The choice of the term viriarchal over patriarchal stems from a perception that men exercise hegemonic power regardless of whether they are fathers or whether the society they belong to is patrilineal or patrilocal. On this topic, see Waters (1989) and Welzer-Lang (2000). Such a power logic that classifies society into binaries and then hierarchizes them is reinforced by compulsory heterosexuality.

<sup>6</sup>Constitutionalism, according to Fioravanti (2009), p. 5, is «a current of thought aimed at achieving concrete political purposes consisting, fundamentally, in the limitation of public powers and the consolidation of spheres of autonomy guaranteed by the norms». For Carlos Ruiz Miguel (2013), it was basically anchored on three pillars: the idea of the Constitution (normative foundation), the dignity of the human person (cultural foundation), and the possibility of a rights-guaranteeing order replacing the concept of the nation as an element of social cohesion (political foundation).

itself<sup>7</sup>, originated from the attempt to impose limits on the arbitrary power. Consolidated with the Haitian, French, English, and American revolutions<sup>8</sup>, constitutionalism was clearly built by majorities against colonial and/or absolutist governments. However, with the consolidation of democratic regimes, the logic of constitutionalism started to bias towards minorities and groups dispossessed of political-legal power, becoming a limiting force of the will of the majority so that, under the justification of legitimacy, it does not compromise the pluralism of a democratic dissensus.

This limitation of the will of the majority in defense of pluralism must, however, not only guarantee the mere hidden existence of the vulnerable, but also their visibility or, in other terms, their right to see and to be seen, to transit, to occupy public spaces. The constitutionalism that does not guarantee the free manifestation of lawful ways of life, silenced only because they do not correspond to the majority tradition, operates under the same logic as the epistemology of the closet and the rules of Beszel and Ul Qoma. This blind constitutionalism, which serves to maintain the traditional and hegemonic projects of society, would perhaps suffice for the demands of docile bodies. However, it proves to be insufficient when black people, empowered by their history, challenge the aesthetics of straight hair and racist projects, including institutional ones, of social whitening; when transgender people, who have in their own bodies the first space of resistance, question any possibility of negotiation between

---

<sup>7</sup>The Constitution, as seen in the previous footnote, is only one of the pillars of constitutionalism. Okoth-Ogendo (1993), for example, pointed out that in some African states, the Constitution served only as an instrument for asserting the sovereignty of newly liberated countries before the international community, since, internally, it ended up legitimizing truly despotic governments.

<sup>8</sup>On the constitutionalism of revolutions, see Fioravanti (2009). Specifically, on the Haitian revolution, see James (1989). The mention of the Haitian revolution aims to provoke strangeness in the reader used to the classic mention of the three bourgeois revolutions. With this, we intend to highlight the existence of other constitutional processes that have been invisibilized by the hegemonic historical narrative, especially those processes marked by the protagonism of black populations and in the periphery of Europe and North America.

what can and cannot be exhibited in the square; when women reoccupy the concept of “slut”, potentiating the visual shock in an intentional way to question the inversion of the burden of proof that always falls on the victims of femicide, rape and harassment.

Optical constitutionalism, reflecting on the limits and possibilities of a visual turn in law, intends to promote critical studies that shed light on the hegemonic bias of the ways of constructing and reconstructing normative statements that are supposedly designed to protect vulnerable and minority social groups. The criterion of an optic constitutionalism is that of unveiling, of visibility, of free circulation. Judicial decisions or legislations that allow the non-normative, but restrict it to the domestic sphere, to the space of the hidden, clearly do not satisfy this criterion. Judicial decisions or legislations that guarantee any space, including the public one, as a place for the plurality of life projects, with their various shades, reinforce it. In Miéville’s dystopian world, plural visuality that subverted previously defined social roles could generate the «breach infraction», with sanctions for those involved. In the present, this optical constitutionalism could perhaps deflagrate increasing processes of inclusion, consideration, and respect. The present paper intends, thus, starting from visual categories related to the binomial transparency-opacity, as well as from the Brazilian experience in the recent affirmation of LGBTQIA+<sup>9</sup> rights, to point out alternatives of an insurgent constitutionalism through a visual turn.

## 2. *Constitutional Pentimento*

Pentimento in Renaissance painting, by the very Italian etymology of the term, is usually linked to the artist’s repentance, a supposed action of covering up his mistakes by adding superimposed layers of paint, mis-

---

<sup>9</sup>The acronym refers to a lesbian, gay, bisexual, transgender, travesti, two-spirit, queer, questioning, intersex, asexual, nonbinary, gender nonconforming, and non-heteronormative communities.

takes which, nowadays, could be revealed by radiography instruments or, in some cases, even perceived with the naked eye. But first and foremost, pentimento is an innovative artistic technique, whose greatest exponent was Titian<sup>10</sup>. At first, when the support for the paintings was still made of wood, its preparation was similar to that of frescoes, with the application of plaster, to which the sketch previously made on paper was transferred, with subsequent reinforcement of the outline, and only then the colours were applied – a method that required a certain speed and that Titian had learned from Giovanni Bellini.

Later, with Giorgione da Castelfranco, Titian changed both the support used, adopting hemp canvas, a linen of rough weaving which, treated with animal glue and calcium carbonate or sulfate, allowed a painting of deferred execution, and the technique adopted, abandoning the use of a previous drawing of contours, and making use of a gradual and spontaneous color superimposition<sup>11</sup>. The pentimento, in this case, corresponds to a painting technique marked by the application of successive layers on the canvas, a gradual refinement of the image, through continuous brushstrokes, but occasionally spaced by the need to wait for the drying of the paint already applied. Only with progressive superimposition does the final image take shape, because the colour nuances of the beings and objects represented are given only little by little. Of course, this process allows the artistic options abandoned in the execution of the work to be hidden by new layers of paint; however, it is not only a strategy for correcting mistakes, but the very technique of aesthetic finishing.

The process is similar to the elaboration of a constitutional text<sup>12</sup>. The more democratic the constituent experience, the greater the amount of overlapping paint layers, initiated by popular consultations and public hearings, refined by a first thematic committee, consolidated by another

---

<sup>10</sup> Examples of works by Titian in which the use of pentimento has already been demonstrated by radiography are *Noli me tangere* (1514) and *Portrait of Charles V on horseback* (1548).

<sup>11</sup> Vasari (1998), pp. 489-490.

<sup>12</sup> Gonçalves (2022).

systematizing committee until a last brushstroke leads to the final wording – just as the drafting of the current Constitution of Brazil was given. But, after all, in the Brazilian experience, did *pentimento* serve as a finishing or correction technique? This visual methodology of constitutional analysis reveals that both strategies have materialized. As the greatest Brazilian constituent democratic experience, the 1987/1988 Assembly renounced a previous basic text. Thus, although it incorporated several elements of the studies previously made by the Provisional Commission for Constitutional Studies, known as Afonso Arinos, due to the name of its then leader, the Assembly opened up to the construction of a forged text from 24 thematic subcommittees, each of which called to compute the proposal of an initial text in the matters of its competence with the contribution of constituent parliamentarians, public hearings, expert hearings, dialogues with social movements and citizen suggestions, the so-called popular amendments forwarded to the constituent through forms posted in the post offices<sup>13</sup>.

However, the gradual process of superimposing these various partial reports, not always convergent, in order to integrate them into a single constitutional text opened the margin for the erasure of words, expressions and phrases that condensed entire processes of mobilization of certain socially invisible groups. An example of this was the articulation made by the then homosexual liberation movement, led by the representative of the Rio de Janeiro homosexual liberation group *Triângulo Rosa*, João Antônio de Souza Mascarenhas, for the inclusion, in the constitutional text, of an express prohibition of discrimination based on sexual orientation. Mascarenhas acted on several fronts: he encouraged other groups of the then Brazilian Homosexual Movement to exert pressure on the constituents, he requested opinions from specialists, especially anthropologists, to support the use of the term “sexual orientation”, he was present at the public hearings designated by the thematic subcommissions<sup>14</sup>. Thus, the *Triângulo Rosa* group achieved a certain amount of success at first, especially consid-

---

<sup>13</sup> Barbosa (2018).

<sup>14</sup> Câmara (2002).

ering that the proposal of the Draft of the Sub-commission of Individual Rights and Guarantees made, on May 11, 1987, by the constituent rapporteur Darcy Pozza had the following text in its unnumbered article, item III:

any type of discrimination will be punished as an unbreakable crime; no one will be prejudiced or privileged because of race, sex, color, marital status, age, rural or urban work, religious belief, sexual orientation, political or philosophical conviction, physical or mental disability, or social condition.

However, in the final version of the Draft, the process of *pentimento* began: thanks to the brushstrokes of conservative constituents, the expression “sexual orientation” was suppressed in the final version of the Draft, approved on May 23rd, 1987.

Later, there were attempts to bring back to the constitutional text the express prohibition of discrimination motivated by sexual orientation. In article 3, clause III, line f of the Draft proposed by the Rapporteur Paulo Bisol in the Commission on Sovereignty and Men’s and Women’s Rights and Guarantees, it was stated:

no one shall be privileged or prejudiced on account of birth, ethnicity, race, color, age, sex, sexual orientation, marital status, nature of work, religion, political or philosophical convictions, physical or mental disability, or any other social or individual condition.

Again, the expression was deleted in the final approved version. Finally, article 12, clause III, line f of the Draft proposed by the Rapporteur Bernardo Cabral in the Systematization Committee proposed the same text formulated by Paulo Bisol and previously rejected. As the Systematization Committee integrated the preliminary drafts of the other committees, which, in turn, compiled the projects of the respective sub-commissions, its actions deserved a greater media follow-up. Thus, the inclusion of the prohibition of discrimination based on sexual orientation was expressly referred to in some reports by the name that some conservative constituents attributed to it: the “faggot amendment”. Thus,



despite several attempts to guarantee protection to a vulnerable group, the final text of the Brazilian Constitution of 1988 made no express mention of discrimination motivated by sexual orientation, thanks to the vigorous brushstrokes led by religious and conservative benches<sup>15</sup>.

Pentimento is a way of seeing and then seeing again<sup>16</sup>. Thus, in relation to the Brazilian constituent process, for example, it manages to unveil both the democratic openness of the gradual process of drafting a text not previously imposed, and the strategies of erasure of inclusions that had only been possible through dialogic openness, but which meant intolerable advances for traditional groups with significant political capital accumulated at the expense of exclusions perpetrated by the dictatorial regime or its conservative moralist discourse. Pentimento as intentional erasure and as a technique of gradual textual construction: two possibilities for visual perception of the Constitution.

### 3. *Optical Unconscious*

According to Benjamin, «a different nature opens itself to the camera than opens to the naked eye»<sup>17</sup>. Such distinction does not result only from a refined and superior technical capacity of camera registration, but also from the fact that the human perception of the surrounding images is a first stage of oblivion. As much as memory operates a contraction of reality, it is not possible to retain the whole experience of the present, in such a way that each of the senses apprehends only what seems to be useful, apprehensions later conjugated in the constitution of the corresponding representation<sup>18</sup>. Thus, similar to the pulsional unconscious revealed by psychoanalysis, there would also be an optical unconscious revealed

---

<sup>15</sup> Pinheiro (2008), Vanderlei (2022).

<sup>16</sup> Hellman, 2000.

<sup>17</sup> Benjamin (2008), p. 236.

<sup>18</sup> Bergson (2004).

by photography<sup>19</sup>. On another occasion<sup>20</sup>, I was able to demonstrate how such an optical unconscious served to disavow official narratives of the organs of repression issued during the military regime in situations that referred to the photographic paradox of the coexistence of two messages: one without code (denoted to a greater degree) and another codified (connoted to a greater degree).

While, in photography, denotation corresponds to a mechanical analogue of the real, connotation involves a plane of content, signifiers and meanings, which demand a true decipherment<sup>21</sup>. In the case of the images captured by the military, the connotation was produced by a modification of the real itself, obtained most often by the pose of the dead political persecuted and the surrounding objects, artificially arranged in front of the lens, composing, mainly, questionable scenes of suicide or gunfire. However, sometimes an analysis of the unintentional record made by the photograph itself brought out the truth, as in the case of the militant Lourdes Maria Wanderley Pontes, member of the Revolutionary Brazilian Communist Party, whose photographic image of her inert body leaning against the wall behind a Christmas tree with intact glass balls contradicted the official narrative of a shooting caused by alleged resistance to arrest<sup>22</sup>.

The transposition of the concept of optical unconscious to the perspective of visual constitutionalism helps to understand the notion that the technique registers the unintentionality of the author. Such technique can reveal, later, what was supposed to be overcome or repressed by the countless layers of paint superimposed on the constitutional pentimento, an adequate instrument, therefore, to think about the processes of construction and reconstruction of the meanings of the Constitution. After all, the constitutional discourse is inevitably melancholic either because

---

<sup>19</sup> Benjamin (2008), p. 237.

<sup>20</sup> Pinheiro (2009).

<sup>21</sup> Barthes (1990), pp. 12-13.

<sup>22</sup> Pinheiro (2009).

it brings in itself, as a trace or symptom, the hegemonically erased pre-constitutional experiences, or because of the pretension of identifying itself with the pluralities diluted in the process of popular representation, fruit of the impossibility of the perfect mirroring between the constituents and the citizens represented by them<sup>23</sup>. Obviously, this melancholic moment of constitutional drafting cannot account for all the losses that operate in the constituent process. Moreover, such process is not exhausted in the enactment of the text, and it is up to the constitutional interpretation to deal with the inclusive nuances of the text when read against the grain – or to put it in visual language, when seen against the sunlight.

A constitutional text always operates a contraction of the real. However, although the presence or omission of certain words or expressions is a direct result of the intentionality of the constituents, the normative enunciations written in the light of a specific legislative technique, characterized by a generic, abstract, impartial and open writing, read together with its informing principles, end up contemplating in an expanded way the popular participatory experience in the process of drafting the Constitution and not only the strict intentionality of its representatives. With this, the constitutional interpretation that is minimally able to overcome a strict textualism will manage to reveal, as a technique of constitutional concretization, by judicial means, the vulnerable experiences protected by constitutionalism even when not expressly enumerated by the constitutional text.

Thus, although the final text of the Brazilian Constitution prohibited «prejudices of origin, race, sex, color, age and any other forms of discrimination» and treated the practice of racism as an imprescriptible and non-bailable crime, the process of construction and reconstruction<sup>24</sup> of the meanings related to racism has become more complex thanks to constitutional interpretation. First, in the Ellwanger case, in which a Brazilian revisionist was accused of writing, publishing and disseminating anti-

---

<sup>23</sup> Pinheiro (2020). To further explore the relationship between melancholy and law, see also Rose (1996) and Schiera (2011).

<sup>24</sup> Rosenfeld (1998).

Semitic books, the Constitutional Court had to dismiss the defense's argument that the crime of racism would either be impossible, considering that biologically all men would belong to the same race, or it would not apply to speeches addressed to the Jewish community, since in Brazil, both because of its history of slavery and the constituent debates, the typification would seek to punish only practices and speeches that were offensive to black populations. Thus, the Federal Supreme Court (STF) began to consider that the term racism would have a political-social content verifiable whenever there was the defense of «alleged superiority of one people over another»<sup>25</sup>. Later, in a judgment that ruled for the constitutionality of the criminalization of homotransphobia, broadening the previous understanding, the Court began to consider that racism also occurs when there is a manifestation of power aimed at

ideological control, political domination, social subjugation and the denial of otherness, dignity and humanity of those who, as part of a vulnerable group (LGBTI+), [...] are exposed, as a result of odious inferiorization and perverse stigmatization, to an unjust and harmful situation of exclusion from the general system of protection of law<sup>26</sup>.

Thus, in this case, the judicial technique of interpretation of the constitutional text brought to light what the constitutional pentimento had discreetly tried to hide: the prohibition of discrimination against people dissenting from the hegemonic sexual orientation<sup>27</sup>.

Not without reason the criminalization of homotransphobia accomplished the real *unheimliche*. The Freudian concept is usually translated as something that at the same time seems familiar and disturbing, some-

---

<sup>25</sup> Supremo Tribunal Federal, *Autos do habeas corpus n° 82.424*. Pinheiro (2013).

<sup>26</sup> Supremo Tribunal Federal, *Ação Direta de Inconstitucionalidade por omissão n° 26*.

<sup>27</sup> From the initial insight of this article, it is worth discussing in the future which forms of judicial interpretation are more conducive to optical constitutionalism. Obviously, textualism fixes itself only on the outermost layer of the constitutional painting. However, other techniques, dealing with integrity, the usable past and the seemingly useless past, the living process of constitutional concretization may perhaps indicate more effective tools for unveiling constitutional pentimento.

thing «that should remain secret, hidden, but has come to light»<sup>28</sup>. Supposedly overcome social beliefs or the repressed familiar (in the sense of customary, ordinary, known) experience emerge as *unheimliche* – which in this judgment dealing with LGBTQIA+ rights generates a minimally instigating parallelism since, in English, the German term is usually translated by “uncanny”, a recurrent expression in queer studies. Constitutional pentimento, then, became both limit and possibility. Limit because the exclusion in the final text of the Constitution of the express prohibition of discrimination based on sexual orientation meant the intentional erasure of rights of counter-hegemonic groups through a layer of paint superimposed by conservative groups. However, constitutional pentimento, as a critical theoretical lens, made it possible to go beyond the strict intentionality of the constituents, since it ensured sufficient registration of traces of the various successive previous brushstrokes that characterized the collective process of gradual construction of the normative enunciation. Thus, the right to sexual orientation ended up being revealed and guaranteed by a technique of constitutional interpretation handled by an independent judiciary in the context of a democratic state under the Rule of Law and capable of considering the distinct layers of the constitutional painting, even those linked to the claims of subaltern, vulnerable, or invisibilized groups.

#### 4. *Inclusive Parallax*

The present emergence of what was repressed by hegemonic forces in the past cannot be harassed. The experiences of vulnerable minorities, fought against and at the same time remembered by the constitutional pentimento, later revealed by a technique of constitutional interpretation just as photography did with the optical unconscious, need to be taken seriously by the democratic constitutionalism that must effectively guaran-

---

<sup>28</sup> In German: «Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist». Freud (2020), p. 45.

tee the diversity of social points of view. To this end, we propose the third optical category of this paper: parallax, «the apparent displacement of an object (the shift of its position against a background), caused by a change in observational position that provides a new line of sight»<sup>29</sup>. Parallax is intrinsic to individual vision, which is perceived when the same object is observed, alternately, by each of the eyes. Such stereoscopic visual perception, arising from the integration of two distinct simultaneous gazes, is responsible for the notion of depth, an effect that Sousanis<sup>30</sup> calls “unflattening”.

Among individuals, the parallax is even more noticeable, which does not result from subjective perceptions about the same supposedly neutral object. Subject and object are always mediated, in such a way that an epistemological change of the subject’s vision results in an ontological change of the object. Thinking with Lacan, the subject’s gaze is always-already inscribed in the object and perceived as its blind spot. Thus, reality is never apprehended in its completeness, which stems not only from the frame given by the eyes, but to the blind spot of his vision that indicates in the object the very inclusion of the subject<sup>31</sup>. In this way, if two subjects contemplate the object, there are not just two isolated points of view: there is one point of view and everything that escapes it, an excess of vision that is only complemented by the equally limited gaze of the other<sup>32</sup>. Thus, an asymmetry irreducible to an integrative synthesis is established: the elements that constitute the field vision with depth, unflattening, are not overcome by a finished integrative result, because they remain as indispensable factors of the mutually constitutive vision.

Transposed to the larger field of social and legal discourse, the insurmountable paralactic gap occurs in the confrontation of two points of view that are intimately linked, but which do not present a common neutral foundation capable of operating a synthesis, a reality that is increas-

---

<sup>29</sup> Žižek (2006), p. 17.

<sup>30</sup> Sousanis (2017).

<sup>31</sup> Žižek (2006), p. 17.

<sup>32</sup> Žižek (2006), p. 17.

ingly common in factual situations of plurality of collective life projects. Thus, the guarantee of the visibility of the Other in the public sphere, especially the one that had been repressed and emerges from the shadows of constitutional pentimento, is essential for distinct surpluses of vision to generate the greatest degree of openness of constitutional interpretation. Not without reason, Judith Butler asserts that

“the people” are not just produced by their vocalized claims, but also by the conditions of possibility of their appearance, and so within the visual field, and by their actions, and so as part of embodied performance<sup>33</sup>.

The right to appear, that is, «a bodily demand for a more liveable set of lives», is fundamental in necropolitical realities<sup>34</sup> and in countries, such as Brazil, that hold the highest level of homicide of transgender or gender non-conforming people, according to the *Transrespect versus Transphobia Worldwide (TvT)* project by the NGO *Transgender Europe (TGEU)*. The construction of the people as a complex interplay between image, acoustics, and performance not only serves as a barrier to new processes of pentimento as erasure, but also ensures the complexification of parallax, which is key to ensuring an adequate inclusive perspective of constitutionalism.

An example of this: when the Constitutional Court was called upon to rule on the right of LGBTQIA+ incarcerated people to serve their sentences in conditions compatible with their gender identity, the Justice Luís Roberto Barroso decided, in a precautionary manner, for the mandatory transfer of transgender women to female prisons, where they should serve their sentences. The decision, apparently inclusive, reveals how the Justice effectively closed his eyes to reality. After all, many trans women have affective partners in male prisons or carry out activities labeled as feminine by the male prison population, but which provide them with resources to buy cigarettes, food, and hygiene material –

---

<sup>33</sup> Butler (2015), p. 19.

<sup>34</sup> Mbembe (2019).

products usually supplied by relatives, to which they do not have access for reasons of family abandonment. Thus, alerted in the process by the Brazilian Association of Lesbians, Gays, Bisexuals, Transvestites and Transsexuals (ALGBT), the judge ended up adjusting his decision so that transgender women could choose between serving their sentence in a female prison or in a male prison, as long as, in the latter case, they had access to a special wing capable of guaranteeing their physical integrity<sup>35</sup>. The consolidation of an in-depth view nuanced by different points of view was only possible through the recognition of the paralactic gap.

This process of deepening the social field of the inclusive vision presents a creative power so unexpected for law that, not infrequently, it ends up generating benefits for a much larger group than the lives of vulnerable minorities previously invisibilized. In 2019, the Brazilian Constitutional Court, considering that the right to equality without discrimination encompassed gender identity as a manifestation of the personality of the human person, and that it was up to the State to recognize it rather than to constitute it, ruled for the constitutionality of the change of pre-name and gender classification in the civil register by trans people, either through administrative or judicial channels, regardless of undergoing sexual reassignment surgery or presenting any kind of medical reports<sup>36</sup>. The guarantee that transgender and gender non-conforming people could be registered in all official documents by a social name more compatible with their self-perception made other citizens realize how arbitrary the state practice of obstructing the change of prenames of its citizens was. As a result, the Public Records Law, which initially only allowed name changes for a period of one year, a time interval that was counted from the moment of reaching civil majority (i.e., at the age of 18), was reformed in June 2022. Now, anyone over the age of 18 can change his or her first name on all official documents for once, at any time, without

---

<sup>35</sup> Supremo Tribunal Federal, *Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental n° 527*.

<sup>36</sup> Supremo Tribunal Federal, *Ação Direta de Inconstitucionalidade n° 4275*.



even being required to provide a justification. This is a good indication that law only acquires a visual depth in inclusive plural realities.

### 5. *Conclusion*

The access that you, the reader, have to the arguments I am presenting is probably through a printed text or an interface on the World Wide Web. The revolution brought about by Gutenberg meant that, gradually, knowledge ceased to be primarily apprehended in a culture based on hearing and began to take place in the midst of a visual culture. This event, however, corresponds to only one point in a long Western tradition that prioritized, among the five senses, vision. Plato had already described sight as divine; Aristotle, although he considered touch a prerequisite for the other senses, due to its ability to identify the properties (dry, wet, cold and hot) of the four elements, ended up establishing a hierarchy where sight was at the top<sup>37</sup>. The gradual loss of the importance of smell, which had been related to spiritual truth and botanical healing capacity in the medieval era, occurred especially after the sixteenth century when the cultivation of gardens became more aesthetic than medicinal<sup>38</sup>. In addition, the very way of contemplating sculptures, initially made also in a tactile way, was transformed, being restricted to visual observation due to the protective shields of the works that became more valuable over the years.

This supremacy of sight, although western and especially evident in English, the language in which this text is written, is not universal. In a comparative study, scientists created some sets of stimuli for each of the five sensory modalities and asked participants to describe them, in order to find out how much such stimuli were encoded in each language. The result pointed out that there is no universal hierarchy: while the English language has a predominantly visual bias, there are languages with a

---

<sup>37</sup> Jütte (2005).

<sup>38</sup> Classen (1993).

taste bias, such as Turkish and Farsi, others with a tactile bias, such as the Siwu spoken in Ghana. For diverse cultural reasons, each language has focused its efforts on translating the world into specific sensory domains<sup>39</sup>.

Thus, the proposition of an optical constitutionalism may deflate an important trigger as it operates with cultural metaphorical categories sedimented in Western culture and the English language – even if occasionally the terms constitutional pentimento, optical unconscious, and inclusive parallax are seen in a certain original light in this article. The Constitution, as a written text, is likewise apprehended with a visual preponderance, except for oral transmissions and those made by sign language or Braille. Thus, the visual turn that is proposed intends only to illuminate blind spots of the hegemonic tradition, expanding the field of perception of law through an imagetic estrangement, in order to point out new possibilities for an insurgent constitutionalism.

However, a warning must be made: it will only have generated a positive result if vulnerable minorities are benefited by a larger process of inclusion that affects, in a positive and effective way, all sensorial possibilities. Beyond glimpsing a metaphorical horizon of equality, post-pandemic constitutionalism needs to return to guaranteeing housing, food, assistance, care, locomotion, health, breathing. Optical constitutionalism is only a means of correcting the myopic vision that hegemonic perception may have caused; the ultimate goal, however, will always be the full experience of vulnerable lives lived with dignity.

### *Bibliography*

Barbosa, Leonardo Augusto de Andrade (2018), *História constitucional brasileira: mudança constitucional, autoritarismo e democracia no Brasil pós-1964*, Brasília, Câmara dos Deputados

---

<sup>39</sup> Hutmacher (2019).

- Barthes, Roland (1990), *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira
- Benjamin, Walter (2008), *Illuminations: Essays and Reflections*, New York, Schocken Books
- Bergson, Henri (2004), *Matière et Mémoire*, Paris, PUF
- Butler, Judith (2015), *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, Harvard UP
- Câmara, Cristina (2002), *Cidadania e orientação sexual: a trajetória do Grupo Triângulo Rosa*, Rio de Janeiro, Academia Avançada
- Classen, Constance (1993), *Worlds of Sense: Exploring the Senses in the History and Across Cultures*, New York, Routledge
- Freud, Sigmund (2020), *O infamiliar e outros escritos [Das unheimliche]*, Belo Horizonte, Autêntica
- Fioravanti, Maurizio (2009), *Costituzionalismo: Percorsi della storia e tendenze attuali*, Bari, Laterza
- Gonçalves, Douglas (2022), *Pentimenti reading: unraveling hidden interests and values behind constitutional drafts*, in «Academia Letters», article 4771, <https://doi.org/10.20935/AL4771>
- Hellman, Lillian (2000), *Pentimento: a Book of Portraits*, Boston, Little, Brown and Company
- Hutmacher, Fabian (2019), *Why Is There So Much More Research on Vision Than on Any Other Sensory Modality?*, in «Frontiers in Psychology», 10, 2246, doi: 10.3389/fpsyg.2019.02246
- James, C.L.R. (1989), *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*, London/New York, Penguin
- Jütte, Robert (2005), *The History of the Senses: From Antiquity to Cyberspace*, Cambridge, Polity Press
- Mbembe, Achille (2019), *Necropolitics*, Durham, Duke UP
- Miéville, China (2009), *The City and the City*, New York, Del Rey Ballantine Books
- Miguel, Carlos Ruiz (2013), *Constitucionalismo Clásico y Moderno: Desarrollos y Desviaciones de los Fundamentos de la Teoría Constitucional*, Lima, Tribunal Constitucional del Perú – Centro de Estudios Constitucionales
- Okoth-Ogendo, Hastings (1993), *Constitutions without constitutionalism:*

- reflections on an African political paradox*, in Greenberg, Douglas, Stanley Katz, Melanie Oliviero, Steven Wheatley (eds.), *Constitutionalism and Democracy: Transitions in the Contemporary World*. New York/Oxford, Oxford UP, pp. 65-82
- Pinheiro, Douglas (2008). *Direito, Estado e Constituição: a Constituinte de 1987/1988 e a (re)construção da identidade religiosa do sujeito constitucional brasileiro*, Belo Horizonte, Argvmentvm
- Pinheiro, Douglas (2009), *Blow-up – Depois daquele golpe: a fotografia na reconstrução da memória da ditadura*, in «Revista Anistia Política e Justiça de Transição», 2, pp. 90-109
- Pinheiro, Douglas (2013), *Às margens do caso Ellwanger: visão conspiracionista da História, ecos tardios do Integralismo e judicialização do passado*, Brasília, Universidade de Brasília
- Pinheiro, Douglas (2020), *Melancholy as a permanent transition in law and democracy*, in Meccareli, Massimo, Cristiano Paixão, Claudia Roesler (eds.), *Innovation and Transition in Law: Experiences and Theoretical Settings*, Madrid, Dykinson, pp. 79-95
- Rose, Gillian (1996), *Mourning Becomes the Law: Philosophy and Representation*, Cambridge, Cambridge UP
- Rosenfeld, Michel (1998), *The identity of the constitutional subject*, in Goodrich, Peter, David Gray Carlson (eds.), *Law and the postmodern mind: essays on psychoanalysis and jurisprudence*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, pp. 143-174
- Schiera, Pierangelo (2011), *Melancolia e Direito: Confrontação entre Indivíduo e Disciplina a Favor do Ordenamento*, in: Petit, Carlos (ed.), *Paixões do Jurista: Amor, Memória, Melancolia, Imaginação*, Curitiba, Juruá, pp. 119-165
- Sedgwick, Eve (1990), *Epistemology of the closet*, Berkeley, University of California Press
- Sousanis, Nick (2015), *Unflattening*, Cambridge, Harvard UP
- Vanderlei, Iago Masciel (2022), *Ideias que circulam: o debate sobre a regulação jurídica de famílias LGBTI+ no período de tramitação do PL 634, de 1975 (1975-2002)*, Brasília, Universidade de Brasília

- Vasari, Giorgio (1998), *The Lives of the Artists*, Oxford, Oxford UP
- Waters, Malcolm (1989), *Patriarchy and Viriarchy: An Exploration and Reconstruction of Concepts of Masculine Domination*, in «Sociology», 23(2), pp. 193-211
- Welzer-Lang, Daniel (2000), *Pour une approche profémministe non homophobe des hommes et du masculin*, in Welzer-Lang, Daniel (ed.), *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 109-138
- Žižek, Slavoj (2006), *The Parallax View*, Cambridge, MIT Press

## Pensiero giuridico e linguaggio cinematografico.

### Il falso capitano di Köpenick e lo sguardo dell'Altro

Francesco Gambino

SOMMARIO: 1. Il celebre caso del falso capitano di Köpenick. – 2. Rappresentazioni teatrali e cinematografiche della vicenda. – 3. Significati oggettivi e significati soggettivi nel mondo del diritto. Una pagina di Hans Kelsen. – 4. *Segue*: la contraffazione eidologica. – 5. Modi di datità della finzione. – 6. I destinatari della finzione e i comandi di Wilhelm Voigt. – 7. Il film *Der Hauptmann von Köpenick* di Helmut Käutner. Lo sguardo dell'Altro. – 8. *Segue*: la vergogna e la fierezza. La correlazione tra *aus-sehen* e *an-sehen*. – 9. *Segue*: la malafede. – 10. *Segue*: la menzogna. – 11. La forma in ambito giuridico e in ambito cinematografico: immagine del fatto, immagine-fatto, immagine-tempo. – 12. Il comportamento tra cinema, filosofia e pensiero giuridico. L'aspetto oggettivo dei fatti dell'uomo. – 13. Destini del linguaggio cinematografico.

#### 1. *Il celebre caso del falso capitano di Köpenick*

La prima pagina de *La Domenica del Corriere* del 28 ottobre 1906, in dono agli abbonati del *Corriere della Sera*, mostra un disegno a colori di Achille Beltrame, che raffigura il sindaco ed il cassiere di Köpenick arrestati da un mariuolo, a capo di un drappello prussiano.

L'illustrazione si riferisce al caso, celebre e bizzarro, dell'«allegro imbrogliatore di Köpenick» che ha fatto «smascellar dalle risa mezza Europa», quella vecchia Europa «più spesso attristata da cattivi sogni politici, da incubi di corazzate, da dolori di armamenti»<sup>1</sup>.

Leggiamo nell'inserto che

un cassiere municipale e un sindaco (quelli di Köpenick presso Berlino) che non hanno fatto mai male a una mosca e sono in regola coi conti dei contribuenti, un bel giorno della scorsa settimana veggono entrare in uff-

---

<sup>1</sup> *La Domenica del Corriere* del 28 ottobre 1906, p. 10.

cio un capitano della guardia circondato dalla polizia. Essi sono dichiarati in arresto. Allibiscono, ma hanno il coraggio di domandare:

– Perché in arresto? –

– In nome dell'Imperatore –

Innanzi al nome formidabile chinano la testa, e tacciono.

– Dov'è la cassa? –

I due fanno cenno doloroso alla cassa. Il capitano raccoglie quanti denari trova e li intasca, lasciando regolare ricevuta [...]. Il capitano che s'era servito dei soldati prussiani, della polizia reale e imperiale, degli strumenti dell'autorità legittima per perpetrare un reato e impinguare la scarsella magra, era un falso capitano ed era già lontano dal braccio irato della giusta offesa <sup>2</sup>.



Fig. 1 – Illustrazione di Achille Beltrame, *La Domenica del Corriere*, 28 ottobre 1906, <https://www.maremagnum.com/quotidiani/la-domenica-del-corriere-28-ottobre-1906-anno-viii-n-43/130027144>

<sup>2</sup> *La Domenica del Corriere* del 28 ottobre 1906, p. 10.

Il protagonista della vicenda è il prussiano Wilhelm Voigt, ex detenuto e in quel periodo saltuariamente impiegato nel lavoro di calzolaio.

Dopo aver acquistato da un robivecchi un'uniforme da capitano dell'esercito, il 16 ottobre 1906, Voigt realizza il disegno criminale di mettersi a capo di un gruppo di soldati, impartire ordini e derubare le casse comunali di Köpenick, «confiscando» oltre 4.000 marchi. Sarà arrestato e condannato a quattro anni di carcere, ma il Kaiser Guglielmo II, ultimo imperatore tedesco e ultimo re di Prussia, gli concesse la grazia il 16 agosto 1908.

## 2. Rappresentazioni teatrali e cinematografiche della vicenda

La vicenda ispira nel 1931 una commedia satirica in tre atti del grande drammaturgo tedesco Carl Zuckmayer e sarà in seguito oggetto di diverse rivisitazioni cinematografiche. Dalle due versioni ad opera del regista Richard Oswald (quella tedesca del 1931 e quella americana del 1941, intitolata *I Was a Criminal*) sino a quella diretta da Helmut Käutner, nel 1956, per il film *Der Hauptmann von Köpenick*, con Heinz Rühmann<sup>3</sup>. Mario Spagnol, nello stesso anno, ne fece un adattamento teatrale in lingua italiana, apparso sulle pagine della Rassegna mensile dello spettacolo *Sipario*. Seguì, nel 1973, la rappresentazione di Lino Carpinteri e Mariano Faraguna, con Renato Rascel nel ruolo di Wilhelm Voigt e la regia di Sandro Bolchi. In lingua inglese si ricorda la commedia di John Mortimer, con Paul Scofield, messa in scena il 9 marzo 1971; e più di recente la rappresentazione, nel 2013, del regista e direttore artistico Adrian Noble al *Royal National Theatre* di Londra.

La storia di Voigt è richiamata nei libri scolastici tedeschi, in quelle pagine che prendono a bersaglio la Germania guglielmina, emblema della vuota retorica delle forme e di una inflessibile obbedienza alle gerarchie militari.

---

<sup>3</sup> Si segnalano all'attenzione anche i film per la TV tedesca del 1960 con Rudolf Platte e del 1997 con Harald Juhnke.



Ma il destino culturale di questa incredibile storia dei primi del Novecento era già stato intuito dalla penna del giornalista de *La Domenica del Corriere* del 28 ottobre 1906: «La *pochade* e la vita, alle volte, s'intrecciano con nodi inestricabili: l'inverosimile è vero, il vero diventa inverosimile. E il dramma della vita reale ha qualche volta il sapore della *pochade*, e l'eroe malfattore può persino assumere l'aspetto d'un simpatico eroe teatrale»<sup>4</sup>.



Fig. 2 – Fotografia di Wilhelm Voigt in frac, 1912,  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wilhelm\\_Voigt\\_-\\_Hauptmann-von-K%C3%B6penick\\_im\\_Frack.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wilhelm_Voigt_-_Hauptmann-von-K%C3%B6penick_im_Frack.jpg)

---

<sup>4</sup> *Corriere della Sera* del 28 ottobre 1906, p. 10.

3. *Significati oggettivi e significati soggettivi nel mondo del diritto. Una pagina di Hans Kelsen*

La storia di Wilhelm Voigt, che ha interessato giornalisti, storici, scrittori<sup>5</sup>, illustratori, cineasti, registi teatrali e produzioni televisive non poteva non attirare la sensibilità dei filosofi del diritto. Il campo di indagine è quello della distinzione tra conoscenza sociale e conoscenza giuridica, tra qualificazione e autoqualificazione, tra significati ‘oggettivi’, iscritti in un sistema di regole, e significati ‘soggettivi’ che gli uomini, quando agiscono, attribuiscono ai loro comportamenti. Il materiale sociale, a differenza dell’oggetto delle scienze naturali, può infatti nominare se stesso, autoqualificarsi, esprimere il proprio senso. Ciò accade quando l’uomo che agisce annette «un significato determinato che si esprime in un modo qualsiasi e che viene inteso da coloro cui l’atto è rivolto»<sup>6</sup>. Altro è tuttavia il significato soggettivo che gli uomini attribuiscono ai loro comportamenti, altro è il significato oggettivo, che compete esclusivamente al sistema del diritto<sup>7</sup>. È nella possibilità di equivocare tra i due significati che fa affidamento Wilhelm Voigt per realizzare il suo disegno criminale. Da un lato i comandi fermi e perentori, inquadrabili nell’ambito di quegli atti sociali che recano l’enunciazione di ciò che significano; dall’altro, il confidare che i destinatari di quei comandi riconoscano, in quelle parole, il significato proprio del sistema del diritto oggettivo. La verità giuridica dei comportamenti di Voigt, che giunse poche ore dopo la fuga da Köpenick, risuona in una famosa pagina di Hans Kelsen: ciò che fece «il celebre capitano von Köpenick era un atto che, nel suo significato soggettivo, voleva essere un ordine amministrativo. Oggettivamente però non lo era; era invece un delitto»<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> V. il romanzo del 1930 dal titolo *Der Hauptmann von Köpenick* scritto del narratore tedesco Wilhelm Schäfer.

<sup>6</sup> Kelsen (1952), p. 49.

<sup>7</sup> Kelsen (1952), p. 49.

<sup>8</sup> Kelsen (1952), p. 49.

#### 4. Segue: *la contraffazione eidologica*

Incontriamo, nella vicenda del falso capitano di Köpenick, il fenomeno della nullità che, assente nell'ambito della natura, caratterizza e distingue la realtà sociale<sup>9</sup>. L'azione di Wilhelm Voigt, pur avendo la soggettiva pretesa di valere nel mondo del diritto, costituisce un atto statale nullo<sup>10</sup>. È una nullità che va intesa, non quale *nihil absolutum*, bensì come un 'nulla' in relazione ad un dato sistema di regole che enuncia, per l'atto valutato e giudicato, i requisiti di validità. Ciò non impedisce che il diritto – quel diritto che preveda la nullità di alcuni atti – possa assumere tali atti nulli quale condizione di applicazione di altre norme; né che l'invalidità dell'atto «lasci dietro a sé una traccia di condotta», che assuma rilevanza nell'ambito di ulteriori discipline<sup>11</sup>.

Negli ordini impartiti da Voigt «l'entità contraffatta viene presentata come avente una validità che essa non ha»<sup>12</sup>, esprimendo una contraffazione-di-validità. Si è in presenza di una contraffazione *eidologica* in quanto una «entità è presentata falsamente come realizzazione ('istanziamento') di un *êdos*»<sup>13</sup>. Nel caso, Wilhelm Voigt si finge capitano dell'esercito prussiano. Questa contraffazione-di-validità, originaria e decisiva, gli aprirà la strada dell'occupazione del municipio di Köpenick e della «confisca» di oltre 4.000 marchi.

---

<sup>9</sup> Kelsen (2004), p. 52.

<sup>10</sup> Kelsen (2004), p. 52.

<sup>11</sup> Irti (2005), pp. 1054-1055.

<sup>12</sup> Di Lucia (2012), p. 221, consultabile in *OpenEdition Journals*.

<sup>13</sup> Di Lucia (2012), p. 221.



Fig. 3 – La statua di Wilhelm Voigt vestito da Capitano di Köpenick all'ingresso del municipio di Köpenick (Berlino, distretto di Treptow-Köpenick), [https://it.wikipedia.org/wiki/Wilhelm\\_Voigt](https://it.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Voigt)

### 5. *Modi di datità della finzione*

L'uniforme, la postura, i movimenti del corpo, le espressioni del volto, i comandi, i toni perentori della voce costituiscono finzioni per tutti gli interlocutori che Voigt incrocia sulla propria strada. Finzioni che hanno particolari modi di datità<sup>14</sup>. Muovono da un contesto antigiuridico noto soltanto al falso capitano. E perciò esigono ottima attitudine imitativa<sup>15</sup> e piena padronanza degli atteggiamenti cinestetici<sup>16</sup>. Wilhelm Voigt è chiamato a stare in contatto con il suo corpo in ciascun atto che compie<sup>17</sup>. Entra in gioco la parvenza di oggettività dei significati di tali suoi atti nei confronti di coloro ai quali sono rivolti. È necessario, affinché si attui il disegno criminoso, il massimo effetto di realtà. La finzione qui davvero non tollera disarmonie o incertezze. Non ammette passi falsi. Una semplice titubanza, che lasciasse percepire i raggiri e la menzogna, subito accenderebbe l'attenzione degli sventurati irritando l'occhio del diritto; di quel sistema di regole che, volto a fissare il significato giuridico

---

<sup>14</sup> V., sul senso della finzione in una prospettiva fenomenologica, Sini (2012), p. 113.

<sup>15</sup> È, questa, un'attitudine che, nella ricostruzione offerta nel film *Der Hauptmann von Köpenick* di Helmut Käutner, Voigt avrebbe imparato durante il periodo di detenzione nel quale si ritrova a partecipare, con altri carcerati, ad esercitazioni militari simulate.

<sup>16</sup> Si tratta di una padronanza di cui l'attore conserva una traccia visibile anche quando non lavora e se ne sta in ozio. Per un'idea di questa condizione – e del peso nascosto che gli atteggiamenti tipici della recitazione possono assumere nella vita privata di un attore – si possono leggere le pagine di Peter Handke, insignito nel 2019 con il Premio Nobel per la letteratura: «in lui lo si notava ancora, e non solo per le mani, e forse era ancora più evidente osservando i movimenti – un frequente indietreggiare, camminare all'indietro, poi di nuovo avanzare –, le occhiate intense, soprattutto il suo sollevare lo sguardo, improvviso, dopo averlo tenuto a lungo fisso al suolo, il suo ridurre gli occhi a fessura in alcune scene di film, senza alcun motivo, senza nessuna posa, senza un significato acquisito macchinalmente come non di rado avveniva per altri eroi dello schermo. Per lui questo era diventato, come si dice, la seconda natura, o magari *la natura?*» (Handke, 2016, p. 11).

<sup>17</sup> È la sensibilità propria dell'attore di teatro che, quando «comincia un movimento, conosce l'esatta posizione di ogni arto» (Brook, 2005, p. 15).

dei fatti, è preordinato ad accertare crimini e illeciti, irrogare sanzioni e infliggere pene.

Wilhelm Voigt è così costretto a mostrarsi più abile di chi recita una parte in un'opera teatrale o in un film. Poiché ne va della sua libertà, minacciata dal diritto oggettivo, deve fingere meglio dell'uno e dell'altro. Deve risultare più credibile del primo in quanto l'attore teatrale – osserva Carlo Sini – «vuole che lo spettatore rimanga consapevole della finzione, perché altrimenti il 'gioco' teatrale non potrebbe aver luogo»<sup>18</sup>. Deve inoltre mostrarsi più attendibile di un attore cinematografico in quanto la possibilità, per un film, di produrre senso si fonda su un compromesso originario; dato dalla predisposizione dello spettatore a immergersi nella finzione prendendola per realtà. È quella forma di complicità che richiede al pubblico una «sospensione dell'incredulità»<sup>19</sup>, tale da consentire di accogliere come plausibile qualsiasi illusione. In questo senso, immagini anche razionalmente assurde possono risultare, dal punto di vista della logica percettiva, del tutto convincenti<sup>20</sup>. Si tratta di un atteggiamento generale della coscienza assimilabile, in certa misura, alla coscienza di lettura di un romanzo<sup>21</sup>; dove la sfera di significati oggettivi diventa un mondo irreali la cui esistenza è qui in relazione con le sintesi percettive dello spettatore, guidate dalle immagini in movimento.

---

<sup>18</sup> Sini (2012), p. 116.

<sup>19</sup> Si tratta di una sospensione – del tutto analoga a mio avviso a quella che esige l'idea dell'uomo invisibile rappresentata sullo schermo – che è funzionale «esclusivamente all'intrattenimento e destinata a durare soltanto il tempo della proiezione» (Pedullà, 2010, p. XVII).

<sup>20</sup> V., con riguardo all'immagine di un ombrello che si trasforma in fungo nel film muto di Georges Méliès del 1902 *Le Voyage dans la Lune*, Feyles (2009), pp. 158-160.

<sup>21</sup> Sartre (2007), pp. 99-100. Ma v., sulle difficoltà – che non sarebbero invece riscontrabili nella lettura di un romanzo – di opporre il nostro Io al linguaggio delle immagini cinematografiche, Sartre (2014), pp. 26-27.



Fig. 4 – Renato Rascel al Teatro Politeama Rossetti di Trieste ne *Il capitano di Köpenick* di Carl Zuckmayer, per la regia di Sandro Bolchi, 1973, <https://renatorascel.com/arte/teatro/prosa/il-capitano-di-kopenick-1973>

#### 6. *I destinatari della finzione e i comandi di Wilhelm Voigt*

L'esperienza di coloro che eseguono perplessi gli ordini di Wilhelm Voigt (granatieri, polizia, sindaco, tesoriere, ecc.) si mostra del tutto singolare. Essi scambiano per diritto una finzione e credono nella validità dei comandi impartiti da Voigt senza poterne verificare il fondamento<sup>22</sup>. Non hanno né il tempo né gli strumenti per un «completamento» della loro esperienza<sup>23</sup>; che, in altre circostanze, sarebbe stata possibile mediante il sapere comune o specialistico di altri. Incalzati dai fatti e chiamati ad un

<sup>22</sup> Un'allusione alla possibilità di verificare il fondamento degli ordini impartiti da Wilhelm Voigt si trova nel film di Helmut Käutner. Nella sequenza dedicata all'occupazione del municipio di Köpenick, Voigt è nella stanza del sindaco. Si nota un telefono sulla scrivania, ma il sindaco, nonostante qualche impercettibile titubanza, resta soggiogato dal falso capitano.

<sup>23</sup> Cfr. Husserl (1998), p. 73.

‘salto’ nel processo di astrazione giuridica essi intercettano nell’uniforme e negli ordini del falso capitano un rimando a eventi giuridici e istituzionali che, in quella messinscena, reputano incontrovertibili. Wilhelm Voigt, usurpando una funzione di *status*, conta come (*counts as*)<sup>24</sup> un capitano dell’esercito prussiano. Le parole di Voigt fanno risuonare nei destinatari una coscienza di regole che li induce ad obbedire senza esitazioni. In ciò riposa la forza mistica del nuovo spazio simbolico costituitosi il 16 ottobre 1906 nel municipio di Köpenick, in comandi che possiedono, come ci chiarirebbe John R. Searle, «la direzione di adattamento mondo-a-parola»<sup>25</sup>. Il proposito è quello di modificare la realtà presa di mira nel senso di farla corrispondere al contenuto degli ordini impartiti.

#### 7. *Il film Der Hauptmann von Köpenick di Helmut Käutner. Lo sguardo dell’Altro*

La divaricazione tra significati soggettivi e significati oggettivi, propria del mondo del diritto, e tracciata in termini così netti e decisivi, è destinata a sfumare nella rappresentazione cinematografica.

Mi riferisco al film del 1956 *Der Hauptmann von Köpenick*<sup>26</sup>, candidato all’Oscar come miglior film straniero, diretto da Helmut Käutner, con Heinz Rühmann nel ruolo di Wilhelm Voigt.

Il diritto, che fissa le condotte umane in fattispecie con la pretesa di ordinare la realtà, non può qui che rifluire in quel «concatenamento» fenomenologico, proprio di qualsiasi film, che «porta il suo senso» in se stesso in quanto «il significante» risulta «a malapena distinguibile dal significato»<sup>27</sup>. Il linguaggio cinematografico finisce per modificare le prospettive di tutti fenomeni che, in un fitto intreccio di elementi visivi e so-

---

<sup>24</sup> Searle (2019), p. 213.

<sup>25</sup> Searle (2019), pp. 92-93.

<sup>26</sup> Il film integrale di Helmut Käutner, con sottotitoli in lingua inglese, è reperibile sulla piattaforma *You Tube*.

<sup>27</sup> Metz (1989), pp. 70-71.



norì, contiene, rappresenta e narra. È inevitabile che sovrasti e annacqui anche il linguaggio normativo. Che nel film di Käutner si esprime e comprime nelle atmosfere cupe e istituzionali del carcere, degli uffici pubblici, dell'ordine di espulsione. È appena il caso di osservare – con Maurice Merleau-Ponty – che le immagini in movimento proiettate sullo schermo si rivolgono alla nostra esperienza attraverso un linguaggio che «non è la voce di nessuno perché è la voce stessa delle cose, delle onde e dei boschi»<sup>28</sup>. È un linguaggio che, compenstrandosi nella forma temporale del film<sup>29</sup>, fa appello al nostro «potere di decifrare tacitamente il mondo o gli uomini e di coesistere con loro»<sup>30</sup>. Si rivolge ad una dimensione<sup>31</sup> che è, insieme, percettiva e intersoggettiva. È, questa, una linea di pensiero che il filosofo francese definisce fenomenologica o esistenziale<sup>32</sup>. Da un lato è grazie alla percezione che lo spettatore può accogliere il significato di un film; dall'altro è in questa percezione che egli si trova implicato in un gioco di rimandi che accoglie quel luogo anonimo e altro, che viene costituendosi nell'esperienza di «uno spazio virtuale, aperto e condiviso»<sup>33</sup>. È questo microcosmo, così carico del potere di significare e di coinvolgere

---

<sup>28</sup> Merleau-Ponty (1969), p. 170. In questa stessa pagina si legge, poco prima, che in un certo senso «tutta la filosofia consiste nel restituire un potere di significare, una nascita del senso o un senso selvaggio, una espressione dell'esperienza attraverso l'esperienza che illumina specialmente la sfera particolare del linguaggio». Le parole di Merleau-Ponty verranno riprese, all'inizio degli anni novanta, dalla teorica di cinema e media statunitense Vivian Sobchack (v. Sobchack, 1992), per una lettura dell'esperienza filmica coincidente con quell'«espressione dell'esperienza attraverso l'esperienza» richiamata, in questo frammento, dal filosofo francese. V. al riguardo Dalmasso (2014), p. 75 ss.

<sup>29</sup> Merleau-Ponty (2016), p. 76.

<sup>30</sup> Merleau-Ponty (2016), p. 80.

<sup>31</sup> Si tratta, in un'altra prospettiva, di quella dimensione mentale del soggetto che viene tradotta, in termini meccanici, nella nozione – usata da Freud in senso metaforico – di «dispositivo». V. al riguardo Mancino (2014), p. 129.

<sup>32</sup> Merleau-Ponty (2016), p. 81.

<sup>33</sup> Dalmasso (2014), p. 2. In questa prospettiva – sulla linea di pensiero di Merleau-Ponty – l'espressione filmica si presenta come «un sistema di comunicazione basato sulla percezione corporea in quanto mezzo d'espressione, che coinvolge lo spettatore-vedente, il film ed indirettamente anche colui o coloro che lo realizzano» (Dalmasso, 2014, p. 82).

l'esperienza più intima dello spettatore, ad allentare l'attenzione sul significato tecnico giuridico degli eventi che vi sono rappresentati. Allo schematismo normativo, che raccoglie i fatti in immagini e figure tipiche, reiterabili nel tempo e nello spazio, subentrano altri schematismi, dove la distanza tra piano empirico e piano categoriale è colmata da una visione del mondo che, svincolandosi dalla logica, si fa più intuitiva. Alla dialettica tra essere e dover essere – che con le norme imprime ai fatti un senso giuridico orientandoli verso una direzione – viene sostituendosi la trama serrata dell'esistenza umana; che nel film di Helmut Käutner si sviluppa, come accade in altri film, nella successione delle immagini in movimento, in cui azioni e reazioni trovano un ordine nel ritmo stesso della pellicola. L'immagine-tempo, sopraggiunta nel dopoguerra con il cinema moderno<sup>34</sup>, elabora segni, concetti, figure in modo nuovo e fa del montaggio – anche nel film oggetto di queste pagine – una vera e propria tavola di categorie<sup>35</sup>. Categorie che hanno «forti relazioni dirette», congiungendosi tra loro in termini tali da «accedere alla necessità»<sup>36</sup>. È in questa stringente logica della necessità, in cui gli eventi si saldano insieme sotto le ragioni di un orizzonte di senso, che si può a mio avviso intercettare, nel film di Helmut Käutner, uno statuto riflessivo abitato da quattro fondamentali categorie: la vergogna, la fierezza, la malafede, la menzogna. Il diritto, che pure avrebbe voce in questa storia, resta a malapena sullo sfondo. Fa spazio ad un genere esistenzialista.

---

<sup>34</sup> V., sull'assimilazione dell'immagine cinematografica (immagine-tempo) ad una categoria trascendentale nel senso kantiano del termine, Deleuze (2017), p. 318. Il tema sarà sviluppato più avanti, § 11.

<sup>35</sup> Cfr., con riguardo al cinema di Godard, Deleuze (2017), p. 216. Si pensi – riguardo all'idea di una tavola di categorie – ai film in cui lo spettatore percepisce un contrasto tra l'ambiente che esprime un certo tipo di realismo e l'intensa passione spirituale del protagonista, come ad esempio il «Desiderio di Fuga» nel film *Un condannato a morte è fuggito* o il «Desiderio di Rubare» in *Pickpocket* di Robert Bresson (Schrader, 2010, pp. 66-67).

<sup>36</sup> Deleuze (2017), p. 217: tali categorie «non devono infatti derivare le une dalle altre, benché la loro relazione sia del tipo 'E...', ma questo 'e' deve accedere alla necessità».

### 8. Segue: *la vergogna e la fierezza. La correlazione tra aus-sehen e an-sehen*

Muoviamo dal sentimento di vergogna che, nella sua struttura, appare sempre come «vergogna *di fronte a qualcuno*»<sup>37</sup>. Questo «brivido immediato» – leggiamo in una pagina di Jean-Paul Sartre – che ci «percorre dalla testa ai piedi senza preparazione discorsiva»<sup>38</sup> implica necessariamente l'esistenza e la presenza dell'Altro, che è il mediatore indispensabile tra me e me stesso: «ho vergogna di me stesso *quale appaio ad altri*» e «riconosco di *essere come altri mi vede*»<sup>39</sup>. È in questo riconoscimento che nella vergogna, come nella fierezza<sup>40</sup>, si percepisce la natura inconoscibile e sfuggente di se stessi<sup>41</sup>. Avvertiamo, col provare vergogna, lo sguardo dell'altro<sup>42</sup> quale «solidificazione ed alienazione» delle nostre possibilità, che finisce per risolversi nella nostra stessa «trascendenza trascesa»<sup>43</sup>.

È codesta indagine fenomenologia sulla intersoggettività originaria che, sulla linea della dialettica hegeliana servo-padrone, fa del rapporto tra due soggetti una «negazione reciproca che coinvolge il loro stesso essere»<sup>44</sup>.

Il film di Helmut Käutner, in più di una sequenza, mostra la vergogna vissuta da Wilhelm Voigt sotto il peso dello sguardo nullificante dell'altro. Vi è la sequenza in cui egli, in cerca di lavoro, è allontanato,

---

<sup>37</sup> Sartre (2002), p. 265.

<sup>38</sup> Sartre (2002), p. 266.

<sup>39</sup> Sartre (2002), p. 266.

<sup>40</sup> Cfr. *infra*, in questo paragrafo.

<sup>41</sup> Sartre (2002), p. 309.

<sup>42</sup> Si può qui rinvenire, sotto altra chiave di lettura, la stessa potenza devastatrice dell'irruzione del Reale in senso lacaniano, assimilabile allo sguardo che nel film di Hitchcock *La finestra sul cortile* il sospettato di omicidio, accorgendosi di essere osservato, getta su Jeff (James Stuart) che gli abita di fronte (Han, 2013, pp. 43-44).

<sup>43</sup> Sartre (2002), p. 309.

<sup>44</sup> Moravia (2001), p. 58. Sono pagine che confermano in Sartre il superamento di una interpretazione solipsistica del soggetto (già presente in Sartre, 2011, p. 23 ss.). V., per un raffronto con il pensiero di Lacan, Recalcati (2019), pp. 32-35.

con fare sprezzante, dal titolare di una *boutique* di abbigliamento<sup>45</sup> che lo zittisce e gli impedisce di varcare la soglia del negozio. Vi è poi la scena in cui viene esortato da un calzolaio sull'uscio di una bottega – in cui si vedono alcuni garzoni impegnati a riparare scarpe – a cercare lavoro altrove. Ancora più eloquente è la sequenza girata in un caffè di Berlino. Si anima, in un locale antico ed elegante, un cortocircuito di sguardi, giudizi, atteggiamenti.

Ritroviamo un sentimento di profonda vergogna ed un sentimento di vana fierezza. Il primo è rappresentato nelle azioni e nelle parole di Voigt; l'altro, nei comportamenti indecorosi di un altro cliente, un soldato del terzo reggimento in stato di ebbrezza. Voigt e l'amico Kalle sono seduti al tavolo, con abiti sommessi, a bere una birra quando vengono raggiunti da una donna appariscente che si intrattiene a parlare con loro. Non appena un soldato in uniforme, sbronzato e barcollante, entra nel caffè, la donna si alza per andare a sedersi al suo tavolo. Voigt, rivolgendosi all'amico Kalle, bisbiglia in dialetto berlinese: «vedi, appena arriva uno con la pelliccia colorata e i bottoni lucidi non c'è più niente da volere»<sup>46</sup>. «Non c'è più niente da volere»: il gioco è finito. Poco dopo, rivolgendosi ancora all'amico, aggiunge: «Wie de aussiehst, so wirste anjesehn». La frase, pronunciata di nuovo in dialetto berlinese, viene ripetuta alla fine della scena. È la conferma di un giudizio inesorabile sul proprio modo di stare nel mondo. Come ti presenti allo sguardo (come appari) così vieni guardato (considerato). Come è il tuo aspetto esteriore così gli altri ti trattano. Il cuore della negatività costitutiva del rapporto intersoggettivo, al fondamento della struttura della vergogna, sta qui nella correlazione tra *aussehen* e *an-sehen*.

Voigt e Kalle, uomini trasandati, vestiti con abiti sciatti e disadorni,

---

<sup>45</sup> È un negozio – quello mostrato nel film – nel quale si vendono uniformi dell'esercito.

<sup>46</sup> Frammento che – come gli altri richiamati nel testo – è stato tradotto in italiano dal dialetto berlinese con l'ausilio della dott.ssa Antonia Kirchgeorg. Nella sceneggiatura teatrale di Carl Zuckmayer la frase, per esteso, suona così: «Wenn eener mit 'n bunten Fell un blanke Kneppel kommt – un denn kennten wa ooch zehn Märker uff'n Tisch legen – da is nischt mehr ze wollen».

non sono in grado di ingenerare negli altri alcuna forma di considerazione. Sono esclusi ed ignorati. Nessuno dei clienti del caffè rivolge loro la parola. I camerieri li trattano con noncuranza. Sono derisi dal soldato in uniforme e dalla donna che si è allontanata dal loro tavolo.

È in questo mostrarsi allo sguardo degli altri che riposa la natura indecifrabile della vergogna e che schiude a Voigt un giudizio su se stesso come su un oggetto<sup>47</sup>. Questo oggetto che appare ad altri non consiste in una «vana immagine nello spirito di un altro»<sup>48</sup>, che lo lambisce senza riuscire a toccarlo nell'intimo. È molto di più. Si risolve, come si è sopra rilevato, in un vero e proprio riconoscimento, che è la forza occulta della vergogna. Voigt prende coscienza della situazione e riconosce di essere nel modo in cui è visto dagli altri. Diventa, come direbbe Luigi Pirandello, «l'estraneo inseparabile» da se stesso che dovrà pur sempre sopportare e portare con sé<sup>49</sup>. Nasce in Voigt un senso di responsabilità verso quello stesso sguardo che immobilizza le possibilità del suo essere. Egli realizza, con una certa sorpresa, che la ragione della sua trascendenza trascesa riposa in se stesso. È questo sentirsi in debito per come si mostra agli altri che lo indurrà, dopo aver ricevuto l'ordine di espulsione, ad agire e a cambiare le cose, ad acquistare l'uniforme da un robivecchi, a fare ingresso – nelle vesti di un falso capitano – nel municipio di Köpenick e a derubare le casse comunali. L'uniforme è la via di fuga dal senso di vergogna e sarà in grado di capovolgere il rapporto servo-padrone.

La divisa – poco importa da chi sia portata – rimanda ad un *quid* di

---

<sup>47</sup> V., in termini generali, sulla genesi di tale giudizio, Sartre (2002), p. 266.

<sup>48</sup> Sartre (2002), p. 266.

<sup>49</sup> È la conclusione, inquieta e destabilizzante, cui perviene Vitangelo Moscarda – il protagonista di *Uno, nessuno e centomila* – quando la moglie, vedendolo indugiare davanti allo specchio, gli conferma che ha il naso un po' storto (Pirandello, 1994, p. 3]. Lo specchio con cui si apre il romanzo non tanto è «l'oggetto specchio, che pure è visibile, quanto lo specchio normalmente invisibile, cioè lo sguardo dell'altro volto su di sé», in grado di scatenare «i processi di autoanalisi del protagonista e la conseguente, progressiva scoperta della propria estraneità alla sua immagine esterna» (Mazzacurati, p. 3, nt. 1 del romanzo qui citato).

analogo al potere di impartire ordini. Vale *in sé* come la possibilità di esercitare comandi ed esigere *da altri* obbedienza. Chi indossa l'uniforme guadagna in pubblico una posizione di supremazia che fa gonfiare il petto di fierezza. È il caso del soldato in uniforme che, entrando euforico e alticcio nel caffè, si sente autorizzato ad alzare la voce e importunare i presenti senza temere il giudizio di nessuno. L'uniforme, che trasforma il servo in padrone e deforma i rapporti fluidi e spontanei, ha l'effetto di segnare una distanza dagli altri e di collocarli in posizione di subalternità. Chi non lo indossa – come accade a V. Schlettow che nel caffè porta invece abiti civili – non ‘conta’ come capitano dell'esercito prussiano e nessun ordine egli può impartire. «Vai a casa, cambiati e allora potrai raccontarmi qualcosa!»<sup>50</sup> ironizza il soldato sbronzo in polemica con V. Schlettow. Gli abiti civili, sul piano sociale e istituzionale, sono un nulla. L'uniforme significa diritto di parola e potere di comando.

### 9. Segue: *la malafede*

Benché nel film il protagonista sia in cerca di lavoro (quel lavoro che gli permetterebbe di ottenere i documenti di residenza e, dunque, il passaporto per lasciare Berlino) sappiamo che nella realtà Wilhelm Voigt, dopo il periodo di detenzione, ha fatto saltuariamente il lavoro di calzolaio. Ritroviamo nella sequenza dedicata ai garzoni di bottega<sup>51</sup>, e nella vita di Voigt, la malafede con cui l'essere umano maschera a se stesso la verità. Si risolve – come osserva Jean-Paul Sartre – nella fatica di tenere insieme il ruolo sociale (che è mera ‘rappresentazione’ per gli altri e per se stessi<sup>52</sup>) con la coscienza della propria eccedenza rispetto a tale ruolo. È questa malafede a spiegare, in una prospettiva esistenzialista, la perenne infelici-

---

<sup>50</sup> Traduzione libera dal film di Helmut Käutner. La frase, nella sceneggiatura teatrale di Carl Zuckmayer, suona così: «Jeh doch nach Hause und zieh dir um, denn kannste mir wat erzählen, so nich, Männeken, so nich!».

<sup>51</sup> V. *supra*, § 8.

<sup>52</sup> Sartre (2002), p. 96.

tà dell'essere umano, sempre chiamato a realizzare l'essere in sé del ruolo nel modo di essere ciò che non si è<sup>53</sup>. Questa frattura tra funzioni sociali e infinità dell'Io, propria dell'ossatura del nostro essere, è tanto più insanabile quanto più il ruolo risulta essere, nella realtà, vuoto e disabitato. È il caso, sopra richiamato, del soldato in uniforme che, facendo ingresso nel caffè, si abbandona ad atteggiamenti sconvenienti e inopportuni. La sbornia dell'uomo in divisa è l'emblema del tormentato e teatrale istinto di evasione dal ruolo in cui pur si permane, l'immagine dell'accettazione e, insieme, del rifiuto, di quel dover restare nonostante il bisogno di fuggire. E a mio avviso riflette, in una prospettiva capovolta, la malafede della coscienza sociale dell'epoca, così come è rappresentata, in senso complessivo, nel film di Helmut Käutner. Malafede che riposa in quel persistere nella meccanica e cieca obbedienza alle forme anche quando si palesano misere e inconsistenti.

Quando alla fine del film Voigt, trattenuto nella stazione di polizia, vede per la prima volta la sua immagine in uniforme riflessa in uno specchio, confessa, scoppiando in una risata, che mai avrebbe acquistato l'uniforme se il robivecchi avesse avuto uno specchio. È derisa, non tanto l'immagine di sé, quanto quella esteriorità che, nella Germania guglielmina delle convenzioni e delle gerarchie, risulta essere, agli occhi di Voigt, goffa e infingarda. Viene schernita, a ben vedere, quella fuga nell'immagine che, come accade oggi nella società dell'*homo digitalis*, l'uomo reputa necessaria per sentirsi più vivo e convincente di ciò che è nella realtà<sup>54</sup>.

## 10. Segue: *la menzogna*

Mentre nella malafede, che implica l'unità di una coscienza, è a se stessi che si maschera la verità, nella menzogna si trae profitto dalla dualità on-

---

<sup>53</sup> Sartre (2002), p. 96 che in proposito richiama il noto esempio del cameriere (p. 95).

<sup>54</sup> V., sul diffuso e mai appagato bisogno, nella società contemporanea, di una «fuga nell'immagine» Han (2015), p. 42.

tologica dell'io e dell'io d'altri<sup>55</sup>. È ancora Sartre a fornirci le lenti per decifrare la natura di questo atteggiamento.

La menzogna è un comportamento di trascendenza che esprime ciò che Heidegger chiama *Mitsein*<sup>56</sup>, l'originario rapporto intersoggettivo tra l'Io e l'Altro<sup>57</sup>. Presuppone, nella piena lucidità del piano della menzogna, «l'esistenza mia, l'esistenza dell'altro, la mia esistenza *per* l'altro, e l'esistenza dell'altro *per* me»<sup>58</sup>. È sufficiente, affinché si realizzi, «un'opacità di principio» che mascheri all'altro le proprie intenzioni; e che «l'altro possa prendere la menzogna per la verità»<sup>59</sup>. Il film di Helmut Käutner, nelle sequenze del travestimento, dei primi comandi impartiti ai granatieri di una caserma di Berlino, dell'ingresso nel municipio di Köpenick, dell'ordine di arresto del sindaco e del tesoriere, rappresenta – in tutti questi comportamenti – la struttura della menzogna. Non è dato sapere quale sia, nelle intenzioni del regista, l'origine del progetto di menzogna di Voigt, la causa scatenante o il momento decisivo<sup>60</sup>: se la vista dell'uniforme esposta dal robivecchi, l'atteggiamento di riverenza suscitato negli altri dalla divisa non appena venga indossata o un disegno più consapevole e lontano nel tempo, maturato nel periodo di detenzione<sup>61</sup>. È tuttavia indubitabile, nel film, la rottura di un ordine geometrico delle azioni che sfocia in un nuovo mondo, quello costruito dalla messinscena, dai raggiri, dagli atteggiamenti cinestetici di Voigt. Lo spettatore assiste ad una totale compenetrazione dell'attore tedesco Heinz Rühmann – che

---

<sup>55</sup> Sartre (2002), p. 84.

<sup>56</sup> Sartre (2002), p. 84.

<sup>57</sup> Moravia (2001), p. 58, che si riferisce a quel rapporto che in Heidegger è depurato della «natura intrinsecamente negativa» intuita invece da Hegel e poi sviluppata ampiamente nel pensiero di Sartre.

<sup>58</sup> Sartre (2002), p. 84.

<sup>59</sup> Sartre (2002), p. 84.

<sup>60</sup> Siamo in presenza, come nei film dallo stile trascendentale, di uno stacco o di una scissione all'interno di un contesto ordinario di quotidianità. V. al riguardo Schrader (2010), p. 35 ss.

<sup>61</sup> Nel film – come si è rilevato – i detenuti, sotto la guida di una guardia penitenziaria, simulano esercitazioni militari. Voigt, che legge molti libri sull'argomento, risulterà essere il più preparato di tutti.



interpreta Voigt – nel ruolo di ufficiale dell'esercito prussiano. Nell'atto di comandare Voigt afferma la sovranità di un soggetto istituzionale. Siamo ormai distanti da quel tormentato trascendimento verso un problematico non-essere<sup>62</sup>, che nel quotidiano spingeva il protagonista verso una costante evasione; simboleggiata dall'ossessione per il passaporto e dal prepotente desiderio di fuga da Berlino. Per Wilhelm Voigt il 16 ottobre 1906 è il giorno della pienezza di una nuova dimensione. Egli sperimenta e assapora, seppure per poco tempo, la potenza invincibile dell'Io.



Fig. 5 – Una sequenza del film di Helmut Käutner, con Heinz Rühmann nel ruolo di Wilhelm Voigt (*Der Hauptmann von Köpenick*, 1956), <https://www.tagesspiegel.de/kultur/heprodimagesfotos8612012012816456036-jpg/6121472.html>

---

<sup>62</sup> Cfr., a proposito del pensiero di Sartre, Moravia (2001), pp. 44-45.

11. *La forma in ambito giuridico e in ambito cinematografico: immagine del fatto, immagine-fatto, immagine-tempo*

Ciò che il diritto traduce in comportamenti leciti e illeciti (girovagare per le strade di Berlino, lavorare come calzolaio in una piccola bottega della città, usurpare una funzione pubblica, commettere un furto, ecc.) è, come si è rilevato, attirato e dissolto in un linguaggio che, nel film di Helmut Käutner, lascia piuttosto emergere codici e categorie di un genere esistenzialista.

Questo trascorrere da un linguaggio all'altro – da quello normativo a quello cinematografico – schiude la riflessione sul tema dell'immagine. Nel diritto – che, con la legge, si esprime a parole – essa è concepita come schema «che esemplifica i fatti astraendone classi di *azioni tipiche*, suscettibili di riconoscersi in un numero indefinito di casi concreti»<sup>63</sup>. La forma, in ambito giuridico, si denomina fatti-specie, *species facti*, immagine del fatto, «che non si consuma ed esaurisce, ma ritorna nel tempo, *ogni volta* che il fatto si mostrerà combaciante con la descrizione normativa»<sup>64</sup>.

Nel cinema (e, in particolare, nel film di Helmut Käutner), l'immagine rimanda ad uno schema di «realtà brutta» dove i fatti, singolari e concreti, trovano senso a posteriori grazie allo spettatore che ne ricostruisce i rapporti<sup>65</sup>. Si tratta di una realtà immediata, visibile e udibile dal pubblico che, per l'assenza di schemi precostituiti e di giudizi calati dall'alto, può definirsi – con le parole di André Bazin – come immagine-fatto<sup>66</sup>.

In altra prospettiva, si discorre inoltre – a proposito dell'immagine normativa e dell'immagine cinematografica – di categoria trascendentale

---

<sup>63</sup> Irti (2003), p. 58.

<sup>64</sup> Irti (2020), p. 61.

<sup>65</sup> Bazin (1999), p. 299.

<sup>66</sup> Bazin (1999), p. 299, che si riferisce in particolare al cinema neorealista in cui ad esempio la morale finisce per emergere – e sgorgare – dalla medesima realtà rappresentata nelle immagini cinematografiche (Bazin, 1999, p. 297). Si tratta – potremmo aggiungere – di un dover essere che scaturisce dal basso, dalla logica intrinseca degli eventi in successione.

in senso kantiano<sup>67</sup>. Questo singolare rinvio alla filosofia di Kant in entrambi gli ambiti ha una diversa portata, dovuta a mio avviso alle particolarità che, nella struttura e nelle finalità, caratterizzano i due linguaggi segnandone la distanza.

Muoviamo dal diritto, che immobilizza «quel tanto di realtà che vuole far vedere»<sup>68</sup> in funzione dei propri scopi e così aspira a governare le incognite del futuro. Qui il dover-essere come categoria trascendentale, riempibile di qualsiasi contenuto, allude al ripetersi di figure tipiche nel tempo e nello spazio, in grado di rendere calcolabili le condotte umane e arginare la minaccia, sempre incombente, del divenire delle cose<sup>69</sup>. Altro non è – da questo punto di vista – che la ‘potenza applicativa’ della norma giuridica. In questo senso si può discorrere, in ambito giuridico, di ‘forma ricorsiva’. Vengono chiarendosi i nodi e il senso del rapporto impenetrabile e sfuggente tra diritto e cinema. Mentre il diritto, con la dinamica della fattispecie<sup>70</sup>, è volto a far fare e dispone per il futuro, il cinema è tutto proteso a formare un ‘presente’ nell’intelletto e nello spirito dello spettatore<sup>71</sup>. Fa impegno – il cinema – delle possibilità offerte dalla tecnica per «comprendere il più possibile di realtà, che vuole essere rappresentata»<sup>72</sup>. È dunque «strumento rivelatore della realtà nella sua completezza e complessità» poiché comprende e fa coesistere prospettive diverse<sup>73</sup>.

In questo senso la forma, in ambito cinematografico, cui pure si assegna

---

<sup>67</sup> V., per il diritto, Kelsen (1952), pp. 63-65; per il cinema, Deleuze (2017), p. 318.

<sup>68</sup> Carnelutti (1951), p. 230.

<sup>69</sup> Cfr. Severino (2020), p. 15 ss.

<sup>70</sup> Carnelutti (1940), p. 23, che distingue tra «situazione» che designa il «risultato della rilevazione statica (fotogramma)» e «fatto» con cui l’A. dà il nome «al risultato della rilevazione dinamica (al cinemafotogramma, che oggi si chiama *film*)». Fatto giuridico è definito come «il mutamento di una situazione giuridica o, in altre parole, come un fatto materiale in quanto vi si accompagna il mutamento di una situazione giuridica» (p. 267).

<sup>71</sup> Carnelutti (1949), p. 18.

<sup>72</sup> Carnelutti (1949), p. 19.

<sup>73</sup> Mancino (2008), p. 116.

il peso di una categoria trascendentale in senso kantiano<sup>74</sup>, esprime, non tanto una condizione di possibilità, quanto una illimitata ‘potenza rappresentativa’ (segni, immagini, suoni, idee, concetti, ecc.). L’occhio del legislatore non è la *mirada* della camera<sup>75</sup>. Il primo assume fatti senza nome e senza volto, racchiusi in schemi tipici, reiterabili nel tempo e nello spazio; l’altra realizza nello spettatore un ‘presente’ in cui spazio e tempo, manipolabili dalla tecnica del cinema moderno, si riempiono di nuove possibilità. Il linguaggio normativo riguarda e coinvolge i nostri comportamenti ed esprime, con il nesso di imputazione, la pretesa di dominarli. Il linguaggio cinematografico, benché – come accade nei film di propaganda – possa avere forza condizionante, non è immediatamente implicato con le nostre azioni. Si limita a mostrarne l’impronta tipica sullo schermo.

## 12. *Il comportamento tra cinema, filosofia e pensiero giuridico. L’aspetto oggettivo dei fatti dell’uomo*

Il senso di un film è costituito da un «flusso indivisibile» rispetto al quale, a differenza di un’opera teatrale o della lettura di un romanzo, l’opposizione dell’Io si fa più debole e vacillante<sup>76</sup>. Come nell’arte della poesia si genera «un congegno linguistico» che colloca «il lettore in un certo stato poetico»<sup>77</sup>, così il film, nella sua dirompente immediatezza, ci mostra «come qualcosa diventi significato», non tanto per «allusione a idee già

---

<sup>74</sup> Deleuze (2017), p. 318. In forza di un radicale rovesciamento di prospettiva, dove il tempo, rompendo gli argini, si libera dal vincolo di subordinazione al movimento, «l’immagine cinematografica diviene un’immagine-tempo, una autotemporalizzazione dell’immagine» (Curi, 2020, p. 136).

<sup>75</sup> Il riferimento alla *mirada* della camera è in Carnelutti (1949), p. 19.

<sup>76</sup> «Al cinema, immersi in questa notte che i poeti tedeschi celebrano come l’Essere, attraversati dalla musica sottile, abbindolatrice, rapiti dai gesti precisi, amplificati dallo schermo, non possiamo più opporci diametralmente, cioè contrapporre il nostro Io alle azioni lì fuori, il regista ci porta mano nella mano dove vuole» (Sartre, 2014, p. 27).

<sup>77</sup> Merleau-Ponty (2016), p. 79.

formate o acquisite», quanto per «la disposizione temporale e spaziale degli elementi»<sup>78</sup>.

L'idea emerge dalla stessa struttura temporale del film<sup>79</sup> che interroga e stimola, come si è osservato, l'immediata capacità dello spettatore, da un lato, di decifrare «il mondo e gli uomini», dall'altro, di «coesistere» con loro<sup>80</sup>. È, questa, una capacità azionata – potremmo dire con Henri Bergson – da quella «specie di cinematografo interno» che è il meccanismo della nostra conoscenza abituale<sup>81</sup>. La singolarità, in questa prospettiva, dell'arte cinematografica è quella di rappresentare condotte e comportamenti dell'uomo in relazione agli altri e all'ambiente circostante. È in questi comportamenti – che esprimono, nella loro tipicità, la concretezza dell'agire umano – che lo spettatore si ritrova e, in certa misura, a seconda dei casi, si rispecchia. Troviamo il punto di raccordo tra il cinema e le filosofie esistenzialiste; che è quello, per un verso, di mostrare i rapporti di varia natura tra il soggetto e il mondo; per un altro, di descriverci il 'paradosso' e la 'confusione' di tali intrecci e commistioni<sup>82</sup>.

Non c'è da meravigliarsi se questa visione intuitiva del mondo, che accomuna filosofia e cinema<sup>83</sup>, pensiero e lavoro tecnico, e che negli anni quaranta ha impegnato la riflessione di una generazione, si propaghi anche nel mondo del diritto. Ciò accade a mio avviso per due ragioni.

La prima è di ampia portata. L'altra è specifica, più rispondente al discorso di queste pagine. Sotto il primo profilo, diritto e cinema possono

---

<sup>78</sup> Merleau-Ponty (2016), p. 80.

<sup>79</sup> V., sugli effetti prodotti sulla cultura contemporanea dal «trattamento della temporalità introdotto dal film» che dà avvio, in modo violento, ad «un nuovo modo di intendere la successione e la contemporaneità degli eventi», Eco (1985), p. 204.

<sup>80</sup> Merleau-Ponty (2016), p. 80.

<sup>81</sup> Bergson (2012), p. 290.

<sup>82</sup> Merleau-Ponty (2016), p. 81.

<sup>83</sup> Sono da leggere le pagine di Umberto Curi dedicate al modo in cui l'opera cinematografica in sé – nella sua «specifica orditura, immanente al film in quanto tale, alla *pellicola* da cui esso è costituito» – finisce per venire incontro alla filosofia (in Curi, 2020, p. 72); pagine in cui l'A. si sofferma sul pensiero di Jean-Luc Nancy (Curi, 2020, pp. 68-72).

dirsi situati sullo stesso piano dell'«immenso edificio del mondo»<sup>84</sup>. In quanto artefatti, condividono tra loro e con le altre pratiche il destino empirico della nostra evoluzione culturale. È inevitabile, in questo quadro d'insieme, che le pratiche delle immagini, dei segni e dei concetti – pur maturate in ambiti tra loro distanti – finiscano per intrecciarsi e sfumare in un «limite indefinibile»; e, dunque, «in un rinvio che continuamente si riapre, idealmente all'infinito»<sup>85</sup>. Non si ha mai a che fare «con soggetti e oggetti *assoluti*, cioè sciolti dall'intreccio di pratiche che li costituisce e li supporta»<sup>86</sup>.

Sotto il secondo profilo, cinema, diritto, filosofia e nuove psicologie si ritrovano sulla stessa strada perché hanno di mira il medesimo oggetto: il comportamento umano. Si tratta di un comportamento ora rappresentato ora osservato ora regolato. Può mostrarsi in ragione della narrazione di una storia, di uno studio di psicologia o di una terapia, delle indagini sulla intersoggettività o in funzione di una regola giuridica. La molteplicità di scopi e prospettive lascia fermo il punto di convergenza tra pensiero extragiuridico e pensiero giuridico; che riposa nella oggettività del comportamento esteriore<sup>87</sup>. È un rilievo decisivo. Come le teorie richiamate sul cinema e quelle a proposito della filosofia e della nuova psicologia sono volte a mettere in risalto l'aspetto oggettivo dei fatti dell'uomo così lo sviluppo del pensiero giuridico è stato nel senso di ancorare il comportamento umano ad uno schema rigorosamente oggettivistico. Come gli indirizzi di pensiero menzionati guardano al comportamento svincolandolo dal legame con i fatti soggettivi della coscienza così il diritto assume come fatti giuridici «certe manifestazioni oggettive della vita umana senza col-

---

<sup>84</sup> In quanto macchine, che sono l'umano, si può affermare – sulla linea proposta da Carlo Sini che discorre di «immenso edificio del mondo» – che cinema e diritto finiscono per rifluire nella cultura (Sini, 2016, p. 25).

<sup>85</sup> Sini (2016), p. 39.

<sup>86</sup> Sini (2016), p. 39.

<sup>87</sup> V., per una linea speculativa che non include le teorie sul cinema e gli indirizzi di pensiero qui richiamati, Falzea (1997), p. 647.

legarle direttamente a fatti di coscienza»<sup>88</sup>. La difficoltà, per il giurista, sta nel muovere da idee extragiuridiche (biologia, psicologia, filosofia, ecc.) e nel disegnare poi una nozione giuridica senza uscire dal proprio campo<sup>89</sup>. Così, nel mostrarci il comportamento riferibile ad un individuo o a un insieme di individui<sup>90</sup> e nella relazione con gli altri<sup>91</sup>, egli può ritrovarsi in taluni paradossi propri dei rapporti fluidi e mutevoli – eppure costitutivi – fra soggetto e mondo che sono al centro della filosofia fenomenologica o esistenziale; di quella filosofia che, come si è chiarito, finisce per riflettersi anche nel campo d’azione proprio del cinema.

### 13. *Destini del linguaggio cinematografico*

Fermi i punti di convergenza sopra richiamati, diritto e cinema – quel cinema che trova punti di appoggio nelle filosofie esistenzialiste – si separano, come si è rilevato, nel linguaggio. Mentre nel diritto la macchina linguistica è tutta orientata al controllo e alla stabilità dei comportamen-

---

<sup>88</sup> Falzea (1997), p. 651. Intorno a tali manifestazioni oggettive della vita umana si raccolgono discipline articolate allo stesso modo in cui sono stati regolati «altri fenomeni di gran lunga più studiati, come il negozio e l’atto illecito, in cui il momento psicologico è ineliminabile» (Falzea, 1997, p. 651).

<sup>89</sup> Falzea (1997), p. 651.

<sup>90</sup> Falzea (1997), p. 643. Così, «l’uomo non appartiene alla comunità costituita dall’ordinamento giuridico come un tutto, ma vi appartiene soltanto con alcune delle sue particolari azioni od omissioni, in quanto queste sono appunto regolate da norme dell’ordinamento della comunità» (Kelsen, 1952, pp. 87-88). Ma ciò che il diritto divide e separa (qui il concetto di uomo in singoli comportamenti) può risultare non distinguibile nell’esistenza umana dove l’azione solitaria talvolta assume un peso intollerabile, dal senso complessivo e totalizzante. Nel famoso cortometraggio *Decalogo 5*, dedicato al quinto comandamento «Non uccidere», realizzato da Krzysztof Kieślowski, il giovane Jacek Lazar, condannato a morte per l’omicidio di un taxista, rivolgendosi al suo avvocato Piotr Balicki, osserva smarrito: «In Tribunale, tutti loro erano contro di me. Anche qui». L’avvocato risponde: «Non è così. Contro quello che hai fatto». Jacek replica: «Ma è la stessa cosa».

<sup>91</sup> Si affaccia il lato sociologico del concetto giuridico di comportamento. V. in proposito Falzea (1997), p. 654.

ti umani, nel cinema viene compenetrandosi nella disposizione temporale e spaziale di vari e molteplici elementi.

La tecnica del cinema moderno dispone di un «arsenale» di procedimenti<sup>92</sup>, segni, possibilità estetiche. Il linguaggio o, se si vuole, il metalinguaggio<sup>93</sup> cinematografico ha – in virtù dei mezzi e delle risorse di cui è in possesso – un raggio d’ampiezza tale da raggiungere sfere superiori e inferiori di realtà; che tutte è in grado di ricomprendere ed esprimere. Il regista, che è il legislatore del film<sup>94</sup>, può mostrare il trascendente<sup>95</sup>, sfidare l’irrappresentabile<sup>96</sup>, interrogare il pensiero causale di matrice freudiana<sup>97</sup>, esplorare le condizioni stesse del percepire, evocare ciò che non è neppure pensabile. Non ci sono limiti né impedimenti. Un film può convergere, con la medesima forza, su un numero indefinito di oggetti, come ad esempio la psicologia, la biologia, la fisica, il diritto, la politica, la sto-

---

<sup>92</sup> Bazin (1999), p. 77.

<sup>93</sup> Un film – osserva Leonardo Sciascia – presuppone sempre «un lavoro di preparazione letteraria, il lavoro che viene fatto sul soggetto e da cui vien fuori la sceneggiatura o trattamento che dir si voglia» (Sciascia, 2021, p. 67). Di qui il riferimento, nel corpo del testo, al metalinguaggio. Si può a mio avviso affermare, sotto questa luce, che il linguaggio cinematografico contenga in sé un altro linguaggio, il linguaggio-oggetto o il linguaggio di cui si parla (qui costituito, come scrive Sciascia, dal soggetto, dalla sceneggiatura o dal trattamento che dir si voglia). È un linguaggio che traduce in parole e immagini gli enunciati del linguaggio-oggetto. V., sulla ricchezza del metalinguaggio, Tarski (1969), p. 40.

<sup>94</sup> Al regista compete il potere di decidere e «legiferare» perché è l’autore del film: «soltanto lui sa quel che un film sarà, soltanto in lui è, coerente ed unitaria, l’idea del film» (Sciascia, 2021, p. 67). Perciò egli deve restare «padrone» del film e controllarlo dall’inizio alla fine, come afferma David Lynch [in Tirard, 2017, p. 117], che ricorda il disagio personale – un vero e proprio trauma – provocato dal fatto di avere concordato di girare il film *Dune* senza tuttavia attribuirsi il diritto al *final cut*.

<sup>95</sup> Schrader (2010), p. 3 ss.

<sup>96</sup> Si pensi alla morte e all’amore, a quei terreni di frontiera che segnano, per André Bazin, «la consapevolezza di una impossibilità, che è anche un divieto» (Pedullà, 2010, p. XV).

<sup>97</sup> Non è precluso, come è ovvio, indagare e tradurre in immagini le forze nascoste sottostanti al comportamento umano seppure fermamente confutate in alcuni indirizzi metodologici propri del pensiero fenomenologico. V., con riguardo a tali orientamenti, Merleau-Ponty (2019), p. 267 ss.



ria. Ha il potere invisibile di farci conoscere idee e nuovi concetti, di mostrarci, nell'impiego delle parole, un diverso affidamento semantico, di rappresentare la minaccia stessa del divenire, così temuta dai propositi immobilizzanti del diritto, di offrire la lettura esistenzialista della vita di un uomo come Wilhelm Voigt che, fuggendo dai labirinti costrittivi della società, si ritrova a escogitare una finzione che viene presa per realtà. Il destino – e il senso – del linguaggio cinematografico dipenderà, sempre più, dal grado di consapevolezza di tale illimitata potenza rappresentativa; di questa ultra-potenza proiettata sul piano di coscienza dello spettatore.

### *Bibliografia*

- Bazin, André (1999), *Che cosa è il cinema?* [1958], presentazione, scelta dei testi e trad. di Adriano Aprà, Milano, Garzanti
- Bergson, Henri (2012), *L'evoluzione creatrice* [1907], a cura di Marinella Acerra, Milano, BUR Rizzoli
- Brook, Peter (2005), *La porta aperta* [1993], trad. it. e introduzione di Paolo Puppa, Torino, Einaudi
- Carnelutti, Francesco (1940), *Teoria generale del diritto*, Roma, Foro italiano
- Carnelutti, Francesco (1949), *Cinematografo e rappresentazione*, in «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», X, 11, pp. 13-25
- Carnelutti, Francesco (1951), *Teoria generale del diritto*, 3a ed., Roma, Soc. ed. del Foro italiano
- Curi, Ugo (2020), *Film che pensano. Cinema e filosofia*, Milano-Udine, Mimesis
- Dalmaso, Anna Caterina (2014), *Il cinema come reversibilità di percezione ed espressione*, in Carbone, Mauro, Anna Caterina Dalmaso, Jacopo Bodini (a cura di), «Materiali di Estetica. Pensare nella caverna. Incontri tra cinema e filosofia», 1, pp. 75-109
- Deleuze, Gilles (2017), *L'immagine-tempo. Cinema 2* [1985], trad. it. di Liana Rampello, Torino, Einaudi

- Di Lucia, Paolo (2012), *Il Nullo e il Nulla: alle radici dell'ontologia sociale*, in «Rivista di Estetica», 49, pp. 217-225
- Eco, Umberto (1985), *Cinema e letteratura. La struttura dell'intreccio*, in *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia
- Falzea, Angelo (1997), *Comportamento*, in *Ricerche di teoria generale del diritto e di dogmatica giuridica. 2. Dogmatica giuridica*, Milano, Giuffrè
- Feyles, Martino (2009), *Riflessioni davanti allo schermo. Immagine cinematografica e fenomenologia della percezione*, in «B@belonline. Voci e percorsi della differenza. Rivista di filosofia», 7, pp. 153-163
- Han, Byung-Chul (2015), *Nello sciame. Visioni del digitale* [2013], trad. it. di Federica Buongiorno, Roma, Nottetempo
- Handke, Peter (2016), *Il grande evento* [2011], trad. it. di Claudio Groff, Milano, Garzanti
- Husserl, Gerhart (1998), *Diritto e tempo. Saggi di filosofia del diritto* [1955], trad. it. di Renato Cristin, Milano, Giuffrè
- Irti, Natalino (2003), *L'ordine giuridico del mercato*, Roma-Bari, Laterza
- Irti, Natalino (2005), *Concetto giuridico di «comportamento» e invalidità dell'atto*, in «Rivista trimestrale di diritto e procedura civile», 59.4, pp. 1053-1060
- Irti, Natalino (2020), *Riconoscersi nella parola. Saggio giuridico*, Bologna, Il mulino
- Kelsen, Hans (1952), *Lineamenti di dottrina pura del diritto* [1934], trad. it. di Renato Treves, Torino, Einaudi
- Kelsen, Hans (2004), *Lineamenti di teoria generale dello Stato* [1926], trad. it. a cura di Agostino Carrino, Torino, Giappichelli
- Mancino, Anton Giulio (2008), *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Torino, Kaplan
- Mancino, Anton Giulio (2014), *Cinema e diritto: dispositivi incrociati*, in «Fata Morgana», 8, n. 24, pp. 129-139
- Merleau-Ponty, Maurice (1969), *Il visibile e l'invisibile* [1964], trad. it. di Andrea Bonomi, ed. a cura di Mauro Carbone, Milano, Bompiani

- Merleau-Ponty, Maurice (2016), *Il cinema e la nuova psicologia* [1947], in *Senso e non senso*, trad. it. di Paolo Caruso, introduzione di Enzo Paci, Milano, Il saggiatore
- Merleau-Ponty, Maurice (2019), *La struttura del comportamento* [1942], a cura di Alessandra Scotti, prefazione di Rocco Ronchi, Milano-Udine, Mimesis
- Metz, Christian (1989), *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema* [1972], trad. it. di Adriano Aprà e Franco Ferrini, Milano, Garzanti
- Moravia, Sergio (2001), *Introduzione a Sartre*, Roma-Bari, Laterza
- Pedullà, Gabriele (2010), *Parceval, Usa*, prefazione a Schrader, Paul, *Il trascendente nel cinema*, a cura di Gabriele Pedullà, Roma, Donzelli
- Pirandello, Luigi (1994), *Uno, nessuno e centomila* [1926], a cura di Giacomo Mazzacurati, Torino, Einaudi
- Recalcati, Massimo (2019), *Il vuoto e il resto. Il problema del reale di Jacques Lacan*, Milano-Udine, Mimesis
- Sartre, Jean-Paul (2002), *L'essere e il nulla* [1943], trad. it. di Giuseppe Del Bo, Milano, Net
- Sartre, Jean-Paul (2007), *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione* [1940], nuova ed. a cura di Raoul Kirchmayr, Torino, Einaudi
- Sartre, Jean-Paul (2011), *La trascendenza dell'Ego. Una descrizione fenomenologica* [1965], trad. it. di Rocco Ronchi, Milano, Marinotti
- Sartre, Jean-Paul (2014), *Apologia per il cinema. Difesa e illustrazione di un'arte internazionale* [1924], trad. it. a cura di Francesco Caddeo, in Carbone, Mauro, Anna Caterina Dalmaso, Jacopo Bodini (a cura di) «Materiali di Estetica. Pensare nella caverna. Incontri tra cinema e filosofia», 1, pp. 23-40
- Schrader, Paul (2010), *Il trascendente nel cinema* [1972], a cura di Gabriele Pedullà, trad. it. di Christian Raimo, Roma, Donzelli
- Sciascia, Leonardo (2021), *Dal soggetto al film*, in «Questo non è un racconto». *Scritti per il cinema e sul cinema*, a cura di Paolo Squillaciotti, Milano, Adelphi, pp. 66-70

- Searle, John Rogers (2019), *Il mistero della realtà*, ed. it. a cura di Paolo Di Lucia e Lorenzo Passerini Glazel, Milano, Cortina
- Severino, Emanuele (2020), *Legge e caso* [1979], Milano, Adelphi
- Sini, Carlo (2012), *Introduzione alla fenomenologia*, Milano-Rimini, Shake
- Sini, Carlo (2016), *Inizio*, Milano, Jaca Book
- Sobchack, Vivian (1992), *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press
- Tarski, Alfred (1969), *La concezione semantica della verità e i fondamenti della semantica* [1944], in *Semantica e filosofia del linguaggio. Raccolta di saggi* a cura di Leonard Linsky, trad. it di Alberto Meotti, Milano, Il Saggiatore
- Tirard, Laurent (a cura di) (2017), *L'occhio del regista. 25 lezioni dei maestri del cinema contemporaneo* [2009], trad. it. di Tiziana Lo Porto, Lorenza Pieri, Annalisa Garavaglia, Paola Biggio, 2<sup>a</sup> ed., Roma, Minimum fax



# International Legal Sightseeing as a Phenomenon and a Methodology

Sofia Stolk and Renske Vos

SUMMARY: 1. Introduction. – 2. Theoretical Connections. – 2.1. The Plurality of Audiences. – 2.2. International Law’s Visual Turn. – 2.3. Triviality and Spectacle. – 3. Legal Sightseeing as a Methodology. – 4. Legal Sightseeing in Sofia, Bulgaria. – 5. Concluding Remarks.

## 1. *Introduction*

The city of The Hague annually hosts the Just Peace festival, including *The Hague International Open Day*, when international institutions such as the International Criminal Court (ICC) and the International Court of Justice (ICJ) organise tours, Q&A sessions, and children’s activities to welcome the general public. This is just one example of the ‘eventisation’ of international law that has become widespread and commonplace: international courthouses stage photo exhibitions, international lawyers partake in film festivals, and the buildings of international organisations are top tourist destinations<sup>1</sup>. We denote this eventisation as a form of ‘legal sightseeing’. Legal sightseeing as a phenomenon pertains to the encounter between international law and ‘the public’ in unexpected ways and places. Our interest with this encounter is in how international law is presented to ‘the public’ and, in turn, with what that public shows up for.

We argue that the analysis of this understudied phenomenon that we call ‘legal sightseeing’ is vital to our understanding of the contemporary practice of international law and to questions of who gets to partake in it. Moreover, in this article, we put legal sightseeing forward as not only a phenomenon, but also an experimental methodological intervention. As, our work on legal sightseeing is not only an argument about what to look

---

<sup>1</sup>Stolk/Vos (2020); (2018), pp. 44-48.

at and for, but also about how to look and see. As a methodology, legal sightseeing is firmly situated in the field of socio-legal research and law's 'visual turn'. We reflect on this approach and how it could affect, advance, or disrupt current methodologies in the field of international law.

Evaluating international law's public presentation and perception is particularly pertinent in light of increasing demands on institutions to deliver on legitimacy, transparency, and accessibility<sup>2</sup>. Communicating with the public has become a key objective for international legal institutions. To understand and assess this communication, we need to look beyond international law's traditional structures. The prevalence of legal sightseeing evidences that international law persists, transforms, and travels not only through obvious ways such as legal texts, court hearings and lawyers' practices, but also through more mundane objects and unexpected encounters between international law and its diverse audiences<sup>3</sup>. We understand legal sightseeing as a broad category that encompasses many different activities and different participants. We loosely define 'sightseeing' as the activity of visiting places of interest, which can entail iconic buildings but also festivals, exhibitions, memorials, etc. The 'legal' part of the sightseeing refers to the character of the site which can be somehow linked to (international) law, whether the person undertaking the activity is aware of this legal element or not. The key feature of an instance of legal sightseeing for us is the way in which an activity, object or event entails an encounter between an international legal institution and the public beyond – but not necessarily excluding – formal settings and structures such as courtroom hearings. To explore the variety of forms in which legal sightseeing appears and to test the fuzzy boundaries of its categories is one of the main objectives of our project. This helps us to better understand the many ways in which international law and the public meet and interact.

Encounters with international law can be found at usual places – e.g.

---

<sup>2</sup> Bianchi/Peters (2013); Nobuo/Bailliet (2017); Dobson (2023, forthcoming, PhD thesis, VU Amsterdam, on file with author).

<sup>3</sup> Hohmann/Joyce (2018).

visitor exhibitions at courthouses, memorial sites – and at unusual places – e.g. in street art, abandoned buildings, a film festival, where international law may appear sometimes even accidentally or with unintended effects<sup>4</sup>. As we have articulated elsewhere:

The question that drives our engagement with these sites and practices of legal sightseeing is: what is international law doing here? There are at least two ways of understanding this question. On the one hand, it opens up from our amazement at the manifestation of and encounter with international law at a particular instance: what is it doing here?! On the other hand, we wonder what it does to bring international law to this encounter: what is it *doing*<sup>5</sup>.

As we shifted our focus to these understudied encounters, we found a related need to reconsider our methodological approach to them as well. Like the phenomenon under study, legal sightseeing as a research method, seeks to also be visually-oriented, participatory, and to hold a sense of curiosity and wonder. Such a research method allows for a creative and intuitive approach to international law, and one that warrants a reflexive attitude towards our own role in this encounter. Through relying on photography, co-creation and walking as core components of the legal sightseeing method, we aim to advance a new way of ‘seeing’ international law.

In discussing legal sightseeing as a method, we also turn to ourselves as research-participants. As researchers, we set out to legal ‘sights’ and become legal sightseers. Legal researchers are a specific kind of legal sightseers. We can be more like a tourist, who accidentally encounters a site of international law during our holidays, or set out on a legal sightseeing trip as means of research. But even in the former scenario, our intellectual baggage is very specific and our tourist and research selves are entangled. Legal sightseeing as a methodology is a plea to open up

---

<sup>4</sup>The risk being that one starts to find international law literally everywhere, as identified by Hohmann and Joyce in their search for international law’s objects, Hohmann/Joyce (2018), pp. 3-4.

<sup>5</sup>Stolk/Vos (2020).



to international law with the casual, wayfaring attitude of a tourist but nevertheless with a research objective in mind: to study how international law manifests itself in non-traditional ways. This calls for a reflexive attitude and awareness of our own role in shaping these manifestations, on which we will elaborate below. As legal scholars, we partake in the (re)production of international law but not solely through teaching and writing academic texts. Our engagement in legal sightseeing and the way in which we have applied legal sightseeing as a form of co-constructed research fits with a renewed attention to reflexivity in international scholarship and an awareness of the positionality of the research that is fundamental to understanding the inner workings of international law and the unexpected shapes it can take<sup>6</sup>. In this endeavour, we take a perspective of wonder<sup>7</sup>, in line with what Anne Orford has called ‘critical intimacy’, approaching international law «with curiosity rather than suspicion».

In this article, we set out the theoretical points of departure when studying the legal sightseeing phenomenon (section 2). Thereafter, we discuss legal sightseeing as a socio-legal methodological intervention (section 3). We present the foundational components of the method, its connection to other disciplines, and the innovation it brings to the field of international law. Finally, we discuss a case study to show legal sightseeing ‘in action’, by describing a legal sightseeing intervention during a conference on international studies taking place in Sofia, Bulgaria (section 4). We conclude with an invitation to readers to join the legal sightseeing movement.

## 2. *Theoretical Connections*

A focus on legal sightseeing sits well with an understanding of international law as being more than texts and courtroom procedures. We situ-

---

<sup>6</sup> On reflexivity, see for example Emtseva (2022); Lang/Marks (2013).

<sup>7</sup> Orford (2019), pp. 174-178; (2005), p. 31.

ate our approach within an emerging socio-legal literature focused on international law's materiality, visibility, and everyday life on the one hand<sup>8</sup> and the innovative work on the use of commercial and/or artistic tools to enforce international law's institutional legitimacy on the other<sup>9</sup>. In particular, it contributes to the advancement of our understanding of the plurality of international law's audiences; international law's visual turn; and the tension between triviality and spectacle in international law. In this section, we briefly set out these three strands of theoretical engagement of the legal sightseeing project.

### 2.1. *The Plurality of Audiences*

Studies of the interaction between international legal institutions and their audiences are limited in quantity and scope. Scholars in legal anthropology and socio-legal sciences have looked into the daily practices of professionals working at international institutions, and the reception of their work<sup>10</sup>. In international law, work has been initiated on the role and perceptions of the general public of international law in the media<sup>11</sup>. Particularly in international criminal law, scholars have focused on the experiences of victims with international courts<sup>12</sup>. However, visitors to the physical institutional sites have been largely ignored in these studies. The diversity of visitors and the variety of reasons for their visits are among legal sightseeing's key interests. Methodologically, this interest requires on-site engagement with these diverse audiences in order to distil their varying responses to their encounter with international law, as we detail below.

---

<sup>8</sup> Kang/Kendall (2020); Eslava/Pahuja (2012); Johns (2013); Boer/Stolk (2019); Hohmann/Joyce (2018).

<sup>9</sup> Schwöbel-Patel (2021); Werner (2016); Drumbl/Fournet (2021).

<sup>10</sup> See, for example, Riles (2001); Dezalay (2017); Niezen/Sapignoli (2017); Koulen (2019); Merry (2009).

<sup>11</sup> Joyce (2020); Chiam (2021).

<sup>12</sup> Nouwen (2013); Eltringham (2012); Human Rights Center at the University of California, Berkeley, School of Law (2015); Clarke (2019).

The eventisation of international law can also be seen in light of the debate on marketing and branding in international law<sup>13</sup>, and the pervasive capitalist logic «where justice becomes a product, citizens become consumers»<sup>14</sup>. While legal sightseeing does draw attention to visitors as tourists or consumers of international law, we do not mean to advance this argument here. Instead of discussing deep running neoliberal structures that facilitate these encounters, we pause at the moment of encounter in an attempt to look at all that is present in that very moment, with an eye for the unexpected and the accidental, and an appreciation of the diversity within this amorphous group of ‘visitors’ at legal sights. This becomes apparent in a short ethnography that we drew up on the composition of visitors at the Peace Palace grounds:

The people that we encounter around the site are similarly diverse: retired couples, families, tour groups, young travellers, and incidental passers-by. A mother and daughter from India are interested to see the place for real that has featured in the news about the *India v. Pakistan* case before the ICJ. A girl from Moscow walked by this beautiful building by coincidence and stopped to take a photo; she asks what the building is. A young man has arrived too early for his first day at his new job across the road and is killing time by reading the information signs around the square. Two guys visiting from Greece are diligently taking photos of the Wish Tree and praise the audio guide that ‘covers all the basics’ in a short span of time, which is just as well as they plan to visit two more cities later today<sup>15</sup>.

By cataloguing the wide range of these encounters, legal sightseeing displays how international law travels and transforms in multiple, not always obvious ways, and through interaction with a plurality of people and objects that might not be the most self-evident legal actors. Legal sightseeing explores and illuminates the manifold ways in which different

---

<sup>13</sup> Schwöbel-Patel (2021).

<sup>14</sup> Stolk/Vos (2018); Schwöbel-Patel (2021). On the ‘managerial turn’ of law and the translation of demands of transparency, accessibility and openness into ‘logos, slogans, tags and mission and vision statements’, see Hutton (2014).

<sup>15</sup> Stolk/Vos (2018).

people become involved in international law and make sense of it. For example, visiting an exhibition about the ICJ is not a neutral activity of merely taking in objective information about an international institution. The narrative presented is normatively loaded and the visitor carries her own experiences and intellectual baggage<sup>16</sup>. Both affect the experience of the visitor and hence the way in which the work of the ICJ is understood, interpreted and how this narrative is potentially carried forward to others. Moreover, legal sightseeing shows not only how we can engage with international law but also who can engage and the different modes in which different people have access to different iterations of international law.

## 2.2. *International Law's Visual Turn*

Visual studies are of increasing interest and importance to the field of law – as also evidenced by this very issue of *LawArt*. Landmark pieces in this area have for example addressed the intertwinement of law and culture in different jurisdictions<sup>17</sup>, the historical role of images in and about the courtroom<sup>18</sup>; and the abundance of work on the interrelation between law and film, art, or pop culture more generally<sup>19</sup>.

Still, research into the visual qualities of international law remains a relatively new area of study. Notably, work has been done on international law's objects<sup>20</sup>; the architecture of institutional buildings<sup>21</sup>; the role of visuals in outreach and fundraising<sup>22</sup>; the relation between film

---

<sup>16</sup> Museum studies provide crucial insights on this. See for example Dudley (2013).

<sup>17</sup> Wagner/Sherwin (2014); Douzinas/Nead (1999).

<sup>18</sup> Goodrich (2014).

<sup>19</sup> To name just a few, Asimow/Brown/Papke (2014); Machura/Robson (2011); Bendor (2012); Finchett-Maddock/Lekakis (2020).

<sup>20</sup> Hohmann/Joyce (2018).

<sup>21</sup> Bak-McKenna (2021); Vos/Stolk (2020); Aalberts/Stolk (2020); Charlesworth (2020).

<sup>22</sup> Stolk/Werner (2020); Dobson (2019); Schwöbel-Patel (2021); Dobson/Stolk (2020).

and international law<sup>23</sup>; and the role of social media in international and regional courts<sup>24</sup>. The acceleration of the production and distribution of visual materials online has spawned a (renewed) interest in the role of visuals as evidence in international courtrooms<sup>25</sup>. Yet, the imagery produced and disseminated by international legal institutions and the reception thereof by intended (and unintended) audiences is largely taken for granted.

This is all the more striking, given that legal institutions have not been blind to the rise of visual media. Established and novel international institutions such as the ICJ and the ICC are cautiously loosening their bias towards the written word. Visual means are increasingly important within the legal procedures: the use of video, photos, animations and maps, changes not only the physical appearance – one can think of the two big screens prominently occupying the ICJ’s courtroom wall – but also the content of the proceedings. Moreover, the visual domain is of crucial importance to the often-invoked goal of international institutions to communicate with their global constituency and to enhance the trust in the institutions; few people read the tribunals’ lengthy judgments or difficult regulations, but a YouTube video, catchy photo on Twitter, or an on-site exhibition can potentially draw a broad audience<sup>26</sup>. Legal sightseeing as predominantly visual practice and experience sheds light on the importance and prevalence of international law’s visual qualities in its engagement with different audiences. A diverse audience with different backgrounds, purposes, and «their own ways of making sense of the world»<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Werner (2016); Tallgren/Humphreys/Ainley (2018), pp. 3-11; Joyce/Simm (2015); Delage/Goodrich (2013).

<sup>24</sup> Dobson (2019); Eichert (2021); Steininger (2022); Gradoni (2022); Eslava (2018).

<sup>25</sup> Freeman (2018).

<sup>26</sup> Stolk/Werner (2020); Dobson (2019); Eichert (2021); Schwöbel-Patel (2021).

<sup>27</sup> Parfitt (2019).

### 2.3. *Triviality and Spectacle*

Two focus areas in critical international legal research that inspire research into legal sightseeing are international law's materiality and everyday life<sup>28</sup> on the one hand and its aesthetics and discourse of spectacle on the other<sup>29</sup>. The former emphasises the importance of international law's physical qualities; the actual sites where international law 'works' matters to how it is shaped, (re)produced and transformed. Studying legal sightseeing affirms the importance of studying international law's everyday practices to better understand what it is and does. At the same time, the project is interested in the dramatised discourse and aesthetics invoked by international legal institutions when communicating to the wider public, emphasising their mission and making grand promises about international justice. Legal sightseeing signals the paradoxical need for international courts to engage with the public by spectacularising their work through rather trivial sightseeing activities.

The architecture of the buildings in which international institutions reside are the most prominent embodiments of the collision of the everyday/spectacle. Elsewhere, we have discussed how these buildings encapsulate both functional and ideological requirements: practical as well as aesthetic interventions, for they are both rather trivial office spaces as well as the stage of legal theatre<sup>30</sup>. These places make international law tangible – in the very physical sense that you can actually touch the buildings – but also enhance their spectacular positioning in the actual and mental landscape<sup>31</sup>.

Beyond the obvious, legal sightseeing also investigates smaller, less

---

<sup>28</sup> Hohmann/Joyce (2018); Eslava/Pahuja (2012); Kang/Kendall (2020); Vos (2019).

<sup>29</sup> Simpson (2021); Schwöbel-Patel (2021); De Falco (2022); Stolk (2021).

<sup>30</sup> Vos/Stolk (2020). On institutional architecture, see also e.g. Bak-McKenna (2021); Resnik/Curtis (2011).

<sup>31</sup> Dovey (1999).

familiar encounters<sup>32</sup>. And even within a visit to a prominent building, smaller interactions and details may destabilise expectations and shape the encounter in unexpected ways<sup>33</sup>. In the context of a legal sightseeing expedition in the former American Embassy in The Hague, Vos and Werner note:

We found ourselves gazing at the most ordinary objects: doorknobs, stairwells, wall outlets and windowsills. These objects appeared as props in a play that can never be performed in its original form: the diplomatic staff are gone and will never return. Yet we know what the objects could have been as we know, quite well, what it is to work in a large bureaucratic organization and we know, more or less, what it is to work for an embassy. Because of this, the objects are not only placeholders of a diplomatic past but also pointers as to the way in which this past can be brought into the present. They prompt the imagination<sup>34</sup>.

To be able to see, touch, and experience the embassy's office spaces (and their abandonment) is to become aware of «the deep entanglements of international law and the material things around us»<sup>35</sup> and to become sensitive to the meaning of Eslava's statement that «international law operates through national and local norms, administrative and spatial practices, ordinary artefacts and daily activities»<sup>36</sup>. Our surroundings are inextricably connected to the larger system of international law and these mundane objects and activities are often easier to grasp – quite literally – than the 'official', abstract, jargon ridden, textual and highly limited depiction of international law. Describing how international law can come alive through a renewed attention to detail is another way in which legal sightseeing endeavours to bridge its everyday materiality with its spectacular manifestation or imaginative power.

---

<sup>32</sup> For examples, see the legal sightseeing photo archive at [www.legalsightseeing.org](http://www.legalsightseeing.org).

<sup>33</sup> On being attentive to such unexpected engagements, see for example Sylvester (2015); Lisle/Johnson (2019).

<sup>34</sup> Vos/Werner (2020).

<sup>35</sup> Hohmann/Joyce (2018), p. 2.

<sup>36</sup> Eslava (2014), p. 7.

### 3. *Legal Sightseeing as a Methodology*

Moving away from the theoretical embeddedness of the study of legal sightseeing as a phenomenon, we would like to discuss what legal sightseeing has to offer as a methodological intervention. Legal sightseeing as a methodology is socio-legal and interdisciplinary in nature and draws on critical visual studies, museum studies, and anthropological methods<sup>37</sup>. The study of legal sightseeing as a phenomenon relies on more traditional forms of socio-legal research including ethnographic techniques such as interviewing, focus groups, and observations. Here, we would like to draw attention to the methodological advantages of legal sightseeing itself, characterised by (the combination of) two rather mundane tourist activities: walking and photographing. Over the past years, the legal sightseeing project has experimented with new approaches to research involving these activities, of which we want to highlight two: the legal sightseeing photo archive and the legal sightseeing tour.

The main way of researching and documenting instances of legal sightseeing has been the continuously growing photo archive, located on the Legal Sightseeing website<sup>38</sup>. The page includes a collection of photos, short descriptions, and longreads collected by ourselves and several guest contributors, documenting a wide variety of legal sightseeing practices worldwide. Visual anthropology is known for using photography as a research method, turning the photographer into a participant observer who simultaneously captures and interprets an experience<sup>39</sup>. Choosing photography – or other means of visual registration and interpretation as a method of data collection inherently problematizes the line between objectivity and subjectivity and contributes to the emerging call for reflexivity in international legal research. The legal sightseeing tour entails a similar activity of walking and taking photos, but in a slightly more orchestrated, collective, and interactive manner.

---

<sup>37</sup> See e.g. Rose (2016); Dudley (2013).

<sup>38</sup> [www.legalsightseeing.org](http://www.legalsightseeing.org).

<sup>39</sup> Collier/Collier (1986).



Both activities, building an archive and the walking tour, stimulate the co-creation of research data and enhance the emancipatory potential of the research<sup>40</sup>. The methods are also loosely connected to the field of ‘legal design’, which aims to empower its audiences by involving them in the research design, data collection, and its dissemination<sup>41</sup>. Legal design entails a human-centred approach to law with «a designerly focus on lived experience (how we do things, what things look and feel like to us, how things serve us)»<sup>42</sup>. Legal design makes use of similar ethnographic techniques, including ‘photovoice’, the use of photos to initiate analytic discussion<sup>43</sup>.

In legal sightseeing, we combine this more practical legal design approach with an affinity for the notions of aesthetics, affect, and emotion, currently gaining traction in international law<sup>44</sup>. In what we call ‘concrete materiality’, this concerns a focus on the experiences of people who engage in a legal sightseeing encounter. Such experiences do not have to be expressed in words, but can also be represented visually (sketchings, drawings, photography, collage). As such, we see legal sightseeing as a ‘lived’ methodology, seeking to immerse researchers and participants (the co-constructors) in international law’s daily spectacle. The purpose of such and immersive methodology is to not only observe and register international law’s daily operations and its entanglement with object and artefacts but to *experience* them and to enhance our sensitivity to our own role in international law’s (re)production.

Both core activities, the tour and the visual archive, draw attention to walking as an instructive form of engagement with research objects. The movement on foot through a legal sightseeing sight is not merely a means of transportation, it is crucial to what we see and how we experi-

---

<sup>40</sup> Vos/Zong-Syuan Han (2020).

<sup>41</sup> Hagan (2020).

<sup>42</sup> Hagan (2020), p. 4.

<sup>43</sup> Hagan (2020), p. 7.

<sup>44</sup> See for example White (2021); Sutton (2022).

ence what we see. Pace, mood, attentiveness, interaction, these things matter to how we perceive what we encounter and are affected by how we move, and what we are moved by<sup>45</sup>. Scholars in ‘walking studies’ have pointed our attention to the difference between ‘wayfaring’ and ‘transport’<sup>46</sup>. The movement of the legal sightseer is typically more like the first, in contrast to legal professionals who might walk the same space but with a different purpose. The legal sightseer has a child-like sense of curiosity, a «focus on the near-at-hand», feeling the urge to «reach out and touch as well as look at»<sup>47</sup>. This connects to a reflexive, affective research method with attention to detail and appreciation for the unexpected.

The aspect of co-creation and reflexivity draws on the idea that collaboration can serve as ‘check’ on a scholar’s own positionality<sup>48</sup>. As noted elsewhere: «integrating the voices and views of respondents, functions as a mode of co-production. Bringing in varying perspectives into the research and allowing these perspectives to inform choices of selection and direction, has helped to mitigate -at least to some extent- my own blind spots and bias». <sup>49</sup> A very practical form of co-creation we have drawn on in legal sightseeing research is making collages. The collage is a 20th century art form that allows for placing different elements together to create a novel image<sup>50</sup>. But [i]mportantly, the image [...] presented is not seamless: the different elements remain in tension with one another as the outside ties of the individual elements are maintained<sup>51</sup>. In the words of

---

<sup>45</sup> Vos (2019); Kinney (2018); Ingold/Vergunst (2008); Atkinson-Phillips (2018).

<sup>46</sup> Ingold (2007), p. 81.

<sup>47</sup> Ingold/Vergunst (2008), p. 4.

<sup>48</sup> See e.g. Leander (2020), p. 67; Leander refers here to Haraway (2016); and Stengers (2010).

<sup>49</sup> Vos (2021, PhD thesis, VU Amsterdam, on file with authors).

<sup>50</sup> E.g. Ben Stolk, *Sofia (Bulgaria) in Collages: Workshop Visualising International Law* (13 September 2019) (<https://legalsightseeing.org/2019/09/13/sofia-bulgaria-in-collages-workshop-visualising-international-law/>); Cran (2014).

<sup>51</sup> Vos (2021).

Hopkins, collage emphasises «the disjunctions of our typical life experience» contrasted to the «smooth, continuous, unruffled space of older representational art»<sup>52</sup>. Legal sightseeing embraces this attention to drawing out contrast, unexpected connections, and intuitive aesthetics. Collaborative collaging has been a recurring part of our methodology, as we will describe below.

To further illustrate these methodological features of legal sightseeing tours as a method of data collection, we will now discuss one particular case study of legal sightseeing as methodological intervention.

#### 4. *Legal Sightseeing in Sofia, Bulgaria*

In 2019, we headed out to Sofia, Bulgaria, for the 13th Pan-European Conference on International Relations (PEC19) of the European International Studies Association (EISA). The central theme of this year's conference was *The Seen and Unseen of IR*. Since 2017, we have convened and chaired a section on international law within the context of PEC. Staying within this year's general theme, *The Seen and Unseen of IR*, we entitled our section *(In)Visible International Law*. Next to four more 'traditional' panel and roundtable sessions, we also seized the opportunity to experiment with the format of a key feature of the conference itself and to put legal sightseeing forward as a method of research as well as a method of conferencing. This experiment with alternative forms of the conference panel and with visualising law consisted of two parts. First, a walking tour through sunny Sofia. Second, a collage-making workshop. Both under the direction of visual artist Ben Stolk and a local student assistant with considerable knowledge of the city's history and geography.

For the walking tour, participants were invited through leaflets distributed at the conference, word of mouth advertisement, and via social media channels. We embarked on the trip with a mixed group of familiar and unfamiliar faces, conference attendees from our own section but also from

---

<sup>52</sup> Hopkins (1997), p. 6.

outside of it. Lawyers, political scientists, students, and an artist. Participants were given the brief to collect materials that were reminiscent of law to them on this walk: through making sketches, collecting paper scraps, or otherwise. In the second part of the exercise these materials were handed over to another group of participants who used them to make collages. In these activities, we experimented with walking and collaging as methodologies of (participatory) data collection, research, and conferencing.

The walking tour was set up to invite the participants to look for (international) law and (il)legality in the city of Sofia. The artist and student assistant prepared the tour in advance by walking around and finding a meandering route through the city connecting a few more obvious sites of law and politics such as governmental buildings and statues. The focus however was on the route between the obvious anchor points. These rather stereotypical sites merely formed an entry point to discovering law and politics along the way in more mundane or unexpected disguises. We wanted to (re)examine basic questions such as: is international law visible? How? Where? Is it informative, do we observe it with certain emotions, is it in plain sight or hardly recognisable? The participants were invited to pay attention to detail, which was endorsed by the means to observe: sketching. The act of sketching one's environment slows down the pace of looking, of registering, and of making sense. It differs in pace and sensory engagement from for example taking written notes or photography and leaves a different type of memory trace. The idea was not (only) to sit down and make a perfect drawing but to use the notebook to make cursory visual notes. Especially frottage, the technique of rubbing a pencil/ charcoal/ crayon over an object placed underneath a paper or canvas, enhances the registration of details, structures, and surfaces; not the spectacular manifestations of law but its intimate materiality<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> On the pedagogical and methodological implications of frottage, see for example Pindyck (2018). On collaging as an analytical strategy in international studies, see Leander (2020).

In the collage workshop, we used materials that were partly prepared by the artist and included paper in different colours and structures. The artist also actively looked for materials that would bring in the city and collected local newspapers, maps, and tourist flyers to be used in the collages. The other core materials were the sketches, frottages, photos and other items produced during the walking tour. The exercise of working existing materials into a new image brought about another layer of reflection to the process of seeing and feeling international law in Sofia. The collages that were produced, communicated a combination of estrangement and familiarity similar to what we experienced during the tour, transformed into a visual commentary<sup>54</sup>.

Both activities stimulated a renewed appreciation for what we are doing (research in international studies) but also for *where* we are doing it. The conference venue is not a mere venue where we present research in international studies, but can be an actual site of research into the very same subject. We explored this premise through a collective meditation on the everywhere presentness of our object of study and our very own participation therein. As such, the tour and collage workshop were a commentary on the traditional conference practice. Through the tour, we invited the participants to actively engage and connect with the location of the conference as a research site. The city of Sofia became more than the stage of the conference; we experienced how the city itself embodies the living reality of international studies and how we are part of this arrangement ourselves when we move through the city. We noticed how it was as much us who brought international law and studies along as experts in these fields, actively looking to find law in the everyday of our surroundings, as it was the city itself that once we had started looking for it, showed us that law resides in its memorials, institutional buildings, protest graffiti, poster campaigns, and the like. In this encounter, our ideas about law, visuality and the interna-

---

<sup>54</sup> An overview of the works is displayed on the legal sightseeing website: <https://legalsightseeing.org/2019/09/13/sofia-bulgaria-in-collages-workshop-visualising-international-law/>.

tional travelled to manifest as very local and transformed into something actually very concrete.

Both activities foregrounded co-creation as an approach to visual research and visual interpretation. The participants dispersed collective engagement (discussing issues and objects, assisting each other with frottage, sitting next to one another) and individual focus (while sketching, collaging, musing etc.). Some activities necessarily merged the individual with the collective. Most prominently, the activity of walking as a group, moving through the city, emphasises both individuality and collectivity. Furthermore, the group provides safety and courage for individuals to sit down and individually start drawing in the midst of a lively city. Especially those who are new to this form of note taking, being exposed to outsiders overlooking or critique when drawing can be quite a hurdle. The group provides comfort, legitimation, and encouragement of the individual visual activities and enhances immediate reflection both internally and externally<sup>55</sup>. In the collage workshop, all participants worked individually but with materials provided by others (sketches, notes, frottage) and in the presence of co-participants. In the end, this all contributes to the reflection on ourselves as researchers who move through spaces where international law is somehow (in)visible and how we, individually and collectively, contribute to the interpretation and creation of this (in)visibility.

### 5. *Concluding Remarks*

What we presented in this article is legal sightseeing as an experimental space to contemplate on international law's visuality, as well as to visual-

---

<sup>55</sup> A methodology of co-creation also warrants reflection on the composition of the collective. The different backgrounds of the participants and their motivation for participation was a topic of discussion during the exercise. Knowledge in different areas of expertise (politics, law, art) were shared amongst each other. The interests of the participants likely also impact their choice of topics to draw but we have not systematically inquired into this during this particular session.

ly contemplate on international law. Central to this endeavour, is the encounter between international legal institutions and their diverse visitors and responses. We argue that far from trivial, the way that international law comes to life to these diverse audiences in these encounters, is a vital part of the contemporary practice of international law, of its visibility, and of who gets to partake in it. These encounters can revolve around iconic buildings or other prominent representations, but it can also entail capturing a glimpse of everyday international law, a small emblem, a door knob perhaps, on paper through the technique of frottage<sup>56</sup>. In this way, legal sightseeing is an intervention into legal research that embraces slowness, attentiveness, visuality, and reflexivity<sup>57</sup>. From this perspective, law's 'visual turn' does not only entail an invitation to address law's visual presence but also a turn to visual methodologies and visual research outputs.

The phenomenon and methodology of legal sightseeing make us aware that creativity and intuition of both the researcher and the public hold an important place in law. The stereotypical divide between ratio and emotion – with law belonging in the first category – is a false dichotomy. Visual critique exposes how affect, emotion, and experience are a fundamental part of international law's lived reality. Embracing visual methods as legal researchers enables a deeper understanding of law as a multisensory operation. By engaging in legal sightseeing ourselves, by becoming legal sightseers, we carve out a place where we can question our own role in the (re)construction of international law's appearance in an experiential and experimental way. Legal sightseeing is a playful confrontation, and we invite all of you to join us<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> For an extensive historical analysis of legal emblems, see Goodrich (2014).

<sup>57</sup> On attention to detail, see also Orford (2012), p. 609; Hohmann/Joyce (2018); Boer/Stolk (2019).

<sup>58</sup> For example by sharing your own legal sightseeing experiences in a contribution on the legal sightseeing blog: [www.legalsightseeing.org](http://www.legalsightseeing.org).

*Bibliography*

- Aalberts, Tanja, Sofia Stolk (2020), *The peace palace: building (of) the international community*, in «American Journal of International Law», 114, pp. 117-122
- Asimow, Michael, Kathryn Brown, David Papke (eds.) (2014), *Law and popular culture: International perspectives*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing
- Atkinson-Phillips, Alison (2018), *On being moved: Art, affect and activation in public commemorations of trauma*, in «Continuum», 32.3, pp. 381-392
- Bak-McKenna, Miriam (2021), *Designing for international law: The architecture of international organizations 1922-1952*, in «Leiden Journal of International Law», 34.1, pp. 1-22
- Ben-Dor, Oren (ed.) (2012), *Law and art. Ethics, Aesthetics, Justice*, London and New York, Routledge
- Bianchi, Andrea, Anne Peters (eds.) (2013) *Transparency in International Law*, Cambridge, Cambridge University Press
- Charlesworth, Hilary (2020), *The Art of International Law*, 24th Annual Grotius Lecture, ASIL 2020 Annual Meeting
- Chiam, Madelaine (2021), *International Law in Public Debate*, Cambridge, Cambridge University Press
- Clarke, Kamari (2019), *Affective Justice: The International Criminal Court and the Pan-Africanist Pushback*, Durham, North Carolina, Duke University Press
- Collier, John, Malcolm Collier (1986), *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, Albuquerque, New Mexico, University of New Mexico Press
- Cran, Rona (2014), *Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture. Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan*, London and New York, Routledge
- De Falco, Randle (2022), *Invisible Atrocities: The Aesthetic Biases of International Criminal Justice*, Cambridge, Cambridge University Press



- Delage, Christian, Peter Goodrich (eds.) (2013), *The Scene of the Mass Crime: History, Film and International Tribunals*, London and New York, Routledge
- Dezalay, Sara (2017), *Weakness as Routine in the Operations of the International Criminal Court*, in «International Criminal Law Review», 17.2, pp. 281-301
- Dobson, Jillian (2019), *Handshakes and Hashtags in the ICC*, in Boer, Lianne, Sofia Stolk (2019), *Backstage Practices of International Law*, Abingdon, Oxon, Routledge, pp.13-31
- Dobson, Jillian (2023, forthcoming), *Mapping the Transparency Turn at the International Criminal Court*, PhD thesis, VU Amsterdam
- Dobson, Jillian, Sofia Stolk (2020), *The Prosecutor's Important Announcements; the Communication of Moral Authority at the International Criminal Court*, in «Law, Culture and the Humanities», 16.3, pp. 391-410
- Douzinas, Costas, Lynda Nead (eds.) (1999), *Law and the Image: The Authority of Art and the Aesthetics of Law*, Chicago, University of Chicago Press
- Dovey, Kim (1999), *Framing Places: Mediating Power in Built Form*, London and New York, Routledge
- Drumbl, Mark, Caroline Fournet (2021), *The Visualities and Aesthetics of Prosecuting Aged Defendants*, in «International Criminal Law Review», 22.1-2, pp. 1-21
- Dudley, Sandra (ed.) (2013), *Museum materialities: Objects, engagements, interpretations*, London and New York, Routledge
- Eichert, David (2021), *Hashtagging Justice: Digital Diplomacy and the International Criminal Court on Twitter*, in «The Hague Journal of Diplomacy», 16.4, pp. 391-420
- Eltringham, Nigel (2012), *Spectators to the Spectacle of Law: The Formation of a 'Validating Public' at the International Criminal Tribunal for Rwanda*, in «Ethnos», 77.3, pp. 425-445
- Emtseva, Julia (2022), *Practicing Reflexivity in International Law: Running a Never-Ending Race to Catch Up with the Western International Lawyers*, in «German Law Journal», 23.5, pp. 756-768

- Eslava, Luis (2014), *Istanbul vignettes: observing the everyday operation of international law*, in «London review of international law», 2.1, pp. 3-47
- Eslava, Luis (2018), *The moving location of empire: indirect rule, international law, and the Bantu educational kinema experiment*, in «Leiden Journal of International Law», 31.3, pp. 539-567
- Eslava, Luis, Sundhya Pahuja (2012), *Beyond the (Post) Colonial: TWAAIL and The Everyday Life of International Law*, in «Verfassung und Recht in Übersee/Law and Politics in Africa, Asia and Latin America», 45.2, pp. 195-221
- Finchett-Maddock, Lucy, Eleftheria Lekakis (eds.) (2020), *Art, Law, Power: Perspectives on Legality and Resistance in Contemporary Aesthetics*, Oxford, Counterpress
- Freeman, Lindsay (2018), *Digital Evidence and War Crimes Prosecutions: The Impact of Digital Technologies on International Criminal Investigations and Trials*, in «Fordham International Law Journal», 41, pp. 283-335
- Goodrich, Peter (2014), *Legal Emblems and the Art of Law: Obiter depicta as the Vision of Governance*, Cambridge, Cambridge University Press
- Gradoni, Lorenzo (2022), *They tweet too: Sketches of international courts' digital lives*, in «Questions of International Law», 92, pp. 5-38
- Hagan, Margaret (2020), *Legal design as a thing: A theory of change and a set of methods to craft a human-centered legal system*, in «Design Issues», 36.3, pp. 3-15
- Haraway, Donna (2016), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, North Carolina, Duke University Press
- Hayashi, Nobuo, Cecilia Bailliet (eds.) (2017), *The Legitimacy of International Criminal Tribunals*, Cambridge, Cambridge University Press
- Hohmann, Jessie, Daniel Joyce (2018), *International Law's Objects*, Oxford, Oxford University Press
- Hopkins, Budd (1997), *Modernism and the Collage Aesthetic*, in «New England Review», 18.2, pp. 5-12
- Human Rights Center at the University of California, Berkeley, School of Law (2015), *The Victims' Court? A Study of 622 Victim Participants at the International Criminal Court*

- Hutton, Christopher (2014), *Linguistic Landscape, Law and Reflexive Modernity*, in Wagner, Anne, Richard Sherwin (eds.), *Law, Culture and Visual Studies*, Dordrecht, Springer, pp. 599-613
- Ingold, Tim (2007), *Lines. A Brief History*, London and New York, Routledge
- Ingold, Tim, Jo Lee Vergunst (eds.) (2008), *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*, Farnham, Ashgate Publishing
- Johns, Fleur (2013), *Non-Legality in International Law: Unruly Law*, Cambridge, Cambridge University Press
- Joyce, Daniel (2020), *Informed Publics, Media and International Law*, Bloomsbury, Hart Publishing
- Joyce, Daniel, Gabrielle Simm (2015), *Zero Dark Thirty: International Law, Film and Representation*, in «London Review of International Law», 3.2, pp. 295-318
- Kang, Hyo Yoon, Sara Kendall (2020), *Legal materiality*, in Stern, Simon, Maksymilian Del Mar, Bernadette Meyler (eds.), *The Oxford Handbook of Law and Humanities*, Oxford, Oxford University Press, pp. 21-38
- Kinney, Penelope (2018), *Walking Interview Ethics*, in Iphofen, Ron, Martin Tolich, (eds.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research Ethics*, London, SAGE Publications Limited, pp. 174-187
- Koulen, Sarah-Jane (2019), 'Blind Justice and the Portraits on the Wall', in Boer, Lianne, Sofia Stolk (2019), *Backstage Practices of International Law*, Abingdon, Oxon, Routledge, pp. 91-107
- Lang, Andrew, Susan Marks (2013), *People with Projects: Writing the Lives of International Lawyers*, in «Temple International and Comparative Law Journal», 27.2, pp. 437-453
- Leander, Anna (2020), *Composing Collaborationist Collages about Commercial Security*, in «Political Anthropological Research on International Social Science», 1.1, pp. 61-97
- Lisle, Debbie, Heather Johnson (2019), *Lost in the aftermath*, in «Security Dialogue», 50.1, pp. 20-39
- Machura, Stefan, Peter Robson (2011), *Law and film*, Hoboken, New Jersey, Blackwell

- Merry, Sally Engle (2009), *Human Rights and Gender Violence: Translating International Law into Local Justice*, Chicago, University of Chicago Press
- Niezen, Ronald, Sapignoli Maria (eds.) (2017), *Palaces of Hope: The Anthropology of Global Organizations*, Cambridge, Cambridge University Press
- Nouwen, Sarah M.H. (2013), *Complementarity in the Line of Fire: The Catalysing Effect of the International Criminal Court in Uganda and Sudan*, Cambridge, Cambridge University Press
- Orford, Anne (2005), *Critical Intimacy: Jacques Derrida and the Friendship of Politics*, in «German Law Journal», 6.1, pp. 31-42
- Orford, Anne (2012), *In praise of description*, in «Leiden Journal of International Law», 25.3, pp. 609-625
- Orford, Anne (2019), *Epilogue*, in Boer, Lianne, Sofia Stolk, *Backstage Practices of International Law*, Abingdon, Oxon, Routledge, pp. 174-178
- Parfitt, Rose (2019), *The Process of International Legal Reproduction: Inequality, Historiography, Resistance*, Cambridge, Cambridge University Press
- Pindyck, Maya (2018), *Frottage as inquiry*, in «International Journal of Education Through Art», 14.1, pp. 13-25
- Resnik, Judith, Dennis Curtis (2011), *Representing Justice: Invention, Controversy, and Rights in City-states and Democratic Court-rooms*, Yale, Yale University Press
- Riles, Annelise (2001), *The Network Inside Out*, Ann Arbor, University of Michigan Press
- Rose, Gillian (2016), *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, 4<sup>th</sup> edition, Thousand Oaks, California, Sage
- Schwöbel-Patel, Christine (2021), *Marketing Global Justice: The Political Economy of International Criminal Law*, Cambridge, Cambridge University Press
- Simpson, Gerry (2021), *The Sentimental Life of International Law*, Oxford, Oxford University Press

- Steininger, Silvia (2022), *Creating loyalty: Communication practices in the European and Inter-American human rights regime*, in «Global Constitutionalism», 11.2, pp. 161-196
- Stengers, Isabelle (2010), *Including non-humans in political theory: opening a Pandora's box?*, in Braun, Bruce, Sarah Whatmore (eds.), *Political Matter. Technoscience, Democracy, and Public Life*, Minneapolis, Minnesota, University of Minnesota Press, pp. 3-34
- Stolk, Sofia (2021), *The Opening Statement of the Prosecution in International Criminal Trials: A Solemn Tale of Horror*, London and New York, Routledge
- Stolk, Sofia, Renske Vos (2018), *International Legal Sightseeing*, in «Journal of the Oxford Centre for Socio-Legal Studies», 2, pp. 44-48
- Stolk, Sofia, Renske Vos (2020), *International Legal Sightseeing*, in «Leiden Journal of International Law», 33.1, pp. 1-11
- Stolk, Sofia, Wouter Werner (2020), *Moving Images: Modes of Representation and Images of Victimhood in Audio-Visual Productions*, in Heller, Kevin Jon, Jens Ohlin, Sarah Nouwen, Frederic Mégret, Darryl Robinson (eds.), *The Oxford Handbook of International Criminal Law*, Oxford, Oxford University Press, pp. 583-598
- Sutton, Rebecca (2022), *Reflections on Teaching 'Emotion Bites'*, in Sander, Barrie, Jean-Pierre Gauci (eds), *Teaching International Law* (forthcoming)
- Sylvester, Christine (2015), *Art/Museums: International Relations Where we Least Expect it*, London and New York, Routledge
- Tallgren, Immi, Stephen Humphreys, Kirsten Ainley (2018), *International Criminal Justice on/and Film*, in «London Review of International Law», 6.1, pp. 3-15
- Vos, Renske (2019), *A Walk along the Rue de la Loi: EU façades as front- and backstage of transnational legal practice*, in Boer, Lianne, Sofia Stolk (2019), *Backstage Practices of International Law*, Abingdon, Oxon, Routledge, pp. 142-156
- Vos, Renske (2021), *Europe and the Sea of Stories*, PhD thesis, VU Amsterdam

- Vos, Renske, Owen Zong-Syuan Han (2020), *The Museum of White Terror, Taipei: 'Children, don't talk politics'*, in Stolk, Sofia, Renske Vos, *International Law's Collected Stories*, London, Palgrave Macmillan, pp. 115-136
- Vos, Renske, Sofia Stolk (2020), *Law in concrete: institutional architecture in Brussels and The Hague*, in «Law and Humanities», 14.1, pp. 57-82
- Vos, Renske, Wouter Werner (2020), *Offices*, in «New Perspectives», 28.1, pp. 44-50
- Werner, Wouter (2016), *Justice on Screen: A Study on Four Advocacy Documentaries on the ICC*, in «Leiden Journal of International Law», 29.4, pp. 1034-1060
- White, Emily Kidd (2021), *Images of reach, range, and recognition: Thinking about emotions in the study of international law*, in Bades, Susan, Jody Madeira, Kathryn Temple, Emily Kidd White, *Research Handbook on Law and Emotion*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing, pp. 492-512



## The Marble and the Canvas.

### Two Portraits for a Jurist (Michele Perremuto, 1728-1806)

Giacomo Pace Gravina

SUMMARY. 1. The House of Perremuto. – 2. The First Portrait of Michele Perremuto: Lawyer-Judge. – 3. The Second Portrait of Michele Perremuto: The President-Scholar.

#### 1. *The House of Perremuto*

Museums, private collections, and dusty galleries of institutional buildings count numerous portraits of jurists among their paintings. They are often recognizable by certain elements included in the pictorial composition, or by the posture, or even by the setting; these elements are often combined. These portraits are characterised as function-portraits, expressing a peculiar sensitivity towards the representation of models of power that are embodied in the canvas, intended to convey a message to the viewer that is no longer easy to decode<sup>1</sup>.

Two ancient works of art, an oil on canvas and a sculpture, portray a famous Sicilian jurist, who ascended to the highest ranks of magistracy in a period characterised by important changes in the field of both legal and political-institutional culture: the phenomenon of the codification of law was fast approaching, while the Kingdom of Sicily was about to conclude its historical course with its inclusion in the Kingdom of the Two Sicilies.

Our story begins in an old house that still preserves the memories of Michele Perremuto, a jurist who lived between the 18th century and the first years of the 19th century. In the ballroom of the Perremuto Palace in Caltagirone (today known as Crescimanno d'Albafiorita),

---

<sup>1</sup> Pace Gravina (2013a), pp. 35 e ss.; Beneduce (2003), p. 340. On the image of the jurist, see also Beneduce (1996).



there is a notable gallery of family portraits: one of them portrays him in his maturity. Perremuto's tomb in Palermo (which Michele shares with his brother Giuseppe) depicts him in a different pose. Further elements are revealed on the psychology of the character, emblematic of the professional *milieu* of jurists in that period, linked to the different functions held in the time segments referable to the two portraits. Moreover, the changed social outlook towards the figure of the jurist, sensitive to the historical turning point between the 18th and 19th centuries, and to the process of codification of law that was also beginning to affect remote Sicily, are uncovered. These two works of art structure this essay, which is part of a broader study of mine on jurists' portraits in the Modern Age.

Proud Knights of Iberian origin, who had come to Sicily with the Martini dynasty at the end of the 14th century (Fig. 1), the Perremuto family approached the legal professions at the beginning of the 16th century.

They followed a model already experimented by other lineages, taking root in a state-owned city that certainly offered law graduates numerous employment and career opportunities<sup>2</sup>, also ensured by inclusion in the *Mastra nobile*<sup>3</sup>. The family consolidated its noble status also thanks to shrewd marriages with heirs of baronial lineages or families accepted into the Order of the Knights of Malta<sup>4</sup>. This rise can be considered accomplished in the early 17th century, thanks to Federico's investiture as Baron of Boschitello and his marriage to an heiress of Bonaventura Secusio, one of the most influential ecclesiastics and closest to the Spanish Crown<sup>5</sup>. On the strength of his kinship with the prelate, in 1624 Federico himself attempted a further step in the legal career: his wife Brigida wrote to King

---

<sup>2</sup> On this perspective, see Pace Gravina (1996).

<sup>3</sup> On the ample manoeuvring area offered to jurists of Caltagirone, cf. Pace Gravina (1996); see also Archivio Conte Gravina, Caltagirone [from now on ACG], *Perremuto*, t. 10; Taranto (1857), p. 75 nt. 56.

<sup>4</sup> On the presence of the Knights on the Island, cf. Pace Gravina/Buono (2003).

<sup>5</sup> On Bonaventura Secusio, see Pace Gravina (2013b) and (2015), pp. 127-134.

Philip IV in order to plead for her husband's appointment as a Judge of the Concistoro della Sacra Regia Coscienza (one of the most important Courts of the Kingdom of Sicily). Yet, the attempt was unsuccessful<sup>6</sup>.



Fig. 1 – The Perremuto Family Tree

<sup>6</sup> ACG, *Scritture momentanee della Casa Perremuto*, t. 39, fol. 26 r-v; t. 10, fol. 62.

Paolo Francesco Perremuto was indeed a prince among lawyers: born in 1620, he was several times a judge in Caltagirone, in whose *Studium* he was a Professor of *Ius civile*<sup>7</sup>. He moved to Palermo, where he practised law and was a Judge of the Corte Pretoriana. Then he ascended to the prestigious seats of the central magistracies of the Kingdom of Sicily: he was a Judge of the Regia Gran Corte (Royal Great Court) and of the Concistoro della Sacra regia Coscienza<sup>8</sup>. Paolo Francesco is known as the author of *Conflictus iure consultorum inter sese discrepantium*. This was actually an emblematic text of the period of the «ultime vittorie del Diritto comune»<sup>9</sup>, as the title of a chapter of Adriano Cavanna's manual says, according to which this work was «una vera giungla dottrinale in cui il Perremuto tenta con caparbio sforzo di aprirsi la strada della certezza»<sup>10</sup>. Yet, Ludovico Antonio Muratori's trenchant opinion weighed down this work<sup>11</sup>. The conflict of *doctores* turned out to be a very useful tool for practical jurists, who daily faced in the courts the problems of searching for the *communis opinio*: it was a handbook that

---

<sup>7</sup> On the history of the *Studium*, of Caltagirone cf. Pace Gravina (1996), pp. 271-272; (2004), pp. 21 ss.

<sup>8</sup> Detailed information on the life of Paolo Francesco and the magistracies he held is provided by his son Federico: cf. ACG, *Genealogia Perremuto*, «Genealogia fedele della nobilissima famiglia Perremuto nella città di Caltagirone, originaria da provincie spagnuole, ordinata da D. Federico Perremuto e Cacioppo Barone di Biscottello, Regio Castellano e Patritio Caltagirone».

<sup>9</sup> «The last victories of the *Ius Communes*».

<sup>10</sup> «An actual doctrinal jungle, in which Perremuto stubbornly attempts to open up the road to certainty»: Cavanna (1979), p. 259.

<sup>11</sup> Muratori (1742), p. 71: «siccome ancora s'è veduto dopo la metà del secolo prossimo passato arditamente mettersi a divulgar le piaghe della moderna Giurisprudenza il Baron Paolo Francesco Perremuto, legista siciliano, con raccogliere in cinque tomi un'infinità di discrepanze, e contrarietà de i Comentatori delle Leggi, de' Consulenti, e delle decisioni stesse della Ruota romana, non che d'altri insigni tribunali: libro d'incredibil fatica e libro utile non già per introdurre la pace e la concordia in questa nobil professione, ma solamente per somministrar armi da offesa e difesa a chiunque l'esercita». The passage is quoted and used by Cavanna (1979), p. 259. On Paolo Francesco Perremuto, cf. Pace Gravina (2019), Pasciuta (2015).

allowed them to quickly find jurists who had approved or contested the positions of other *doctores*, without getting lost in never-ending researches. In this sense, Muratori was right: it was certainly a formidable weapon in the hands of legal practitioners, but also a fundamental tool to offer a safer course in what Cavanna so colourfully depicted as a ‘doctrinal jungle’.

The family’s history unfolded during the late 17th century and throughout the 18th century along the path already marked out by their ancestors: presence in the magistracies of the Kingdom of Sicily, profitable professional activity, good matrimonial alliances, and participation in ecclesiastical offices. The eldest son of Paolo Francesco, also a *doctor iuris*, Federico, was Castellan of Caltagirone. A cadet, Michele sr., remained in Palermo, the capital of the Kingdom, following his father’s steps, and was engaged in the magistracies: as a Judge of the city Court, of the Court of the Concistoro, and of the Regia Gran Corte<sup>12</sup>, he was considered one of the most famous lawyers of his time.

However, the long parable of the Perremuto family was nearing its end. On 11 March 1791, the Benedictine Paolo Francesco (born Ignazio), Archbishop of Messina, also present in the Palace hall in a portrait by Giuseppe Crestadoro (Fig. 2)<sup>13</sup>, died of apoplexy during the celebration of mass.

---

<sup>12</sup> Mango di Casalgerardo (1915), p. 64; Emanuele e Gaetani di Villabianca (1754), p. 255. Also, cf. ACG, *Genealogia Perremuto*.

<sup>13</sup> Cf. Taranto (1857), pp. 94-95 nt. 89.



Fig. 2 – Portrait of Archbishop Paolo Francesco Perremuto (Giuseppe Crestadoro, end of eighteenth Century, private collection, photo by Andrea Annaloro)

Family memory recalls a mysterious anonymous message that the prelate had received a year earlier: «Perremuto statti muto / all'anno avrai il tabbuto»<sup>14</sup>. The curse of the silent dog, the mute 'perro' of the family coat of arms (the severed and bleeding head of a black dog in a gold field) (Fig. 3), actually struck the prelate a year later. According to the transmitted tradition, some poison had been poured into the chalice of the Eucharistic celebration: a story that Giuseppe Tomasi di Lampedusa mentions in *The Leopard*, in a dialogue between Tancredi and Chevalley<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> «Perremuto shut up / in a year you will have a coffin».

<sup>15</sup> Tomasi di Lampedusa (1958), p. 117. On the death of the archbishop, see ACG,



Fig. 3 – Coat of Arms of the Perremuto Family (private collection)

## 2. *The First Portrait of Michele Perremuto: Lawyer-Judge*

The life of Michele Perremuto Tedeschi, born in 1728, great grandson of Paolo Francesco, the author of *Conflictus*, is well depicted in his funeral oration: «L'ordine della nostra nascita dà quasi sempre la direzione de' nostri destini; le armi e la toga erano le vie sulle quali poteva incamminarsi il cavaliere Perremuto. Egli scelse quest'ultima, che reputò più degna del suo carattere e de' suoi talenti»<sup>16</sup>. Michele became a Judge of the

---

*Perremuto*, vol. 54, fol. 327, containing the report of d. Filippo Hernandez: «fu di repente, mentre celebrava l'incruento sacrificio, colpito da apoplezia, che non gli diede altro tempo, se non di ricevere con esemplarità gli ultimi Sacramenti».

<sup>16</sup> «The order of our birth nearly always gives direction to our destinies; the Army or Judiciary were the paths on which the Knight Perremuto could set out. He chose the

Regia Gran Corte, a position he held for three years, in 1768, 1774, 1778; then he was an accusing officer at the Tribunale del Real Patrimonio (Court of the Royal Property), a position he later held at the Regia Gran Corte, in addition to that of honorary ‘Maestro razionale’ of the Real Patrimonio.

To this period of the jurist’s life belongs the first portrait<sup>17</sup> (Fig. 4), painted by Leonardo Guzzardi, portrait painter active in Palermo in the second half of the 18th century<sup>18</sup>. Michele (who appears from his physiognomy to be in his early fifties) is portrayed cloaked in a robe, the insignia of power of the jurist order, standing, in the typical pose of a lawyer preparing to plead. His right hand with a precious ring on his little finger rests on his hip; his left hand holds a legal dossier addressed to him. He wears a powdered wig on his head; a pierce, haughty glance is directed towards the observer. The only decoration, standing out against the black of the robe, is a precious Maltese Cross, an ostentatious sign of membership of the prestigious military Order<sup>19</sup>. This is the portrait of a proud lawyer, a jurist of the late age of the *ius commune*, in whom the attitude of the lawyer and that of the judge still coexist.

---

latter, which he deemed more worthy of his character and talents».

<sup>17</sup> On portraiture, within the vast bibliography, I will only mention here: Caversazzi/Fogolari/Gamba (1911); Simmel (1985); Fossi (1996); Zorzi (2002); Beyer (2002); Pommier (2003); Sgarbi (2005); Gandolfi (2007); Delorenzi (2009).

<sup>18</sup> About Leonardo Guzzardi († 1802), the deaf-mute painter from Sambuca, author of numerous portraits, including those of Horace Nelson, Lady Hamilton, and Filippo Lopez y Rojo, Archbishop of Palermo, see Gallo (2004), p. 237; Sarullo (1993), s.v. I thank Francesco Paolo Campione for these pointers, and the Countess Gravina for her customary kindness in publishing the Perremuto portraits.

<sup>19</sup> On the presence of Maltese Crosses in the portraits of Sicilian aristocrats, cf. Di Natale (2019), p. 116.

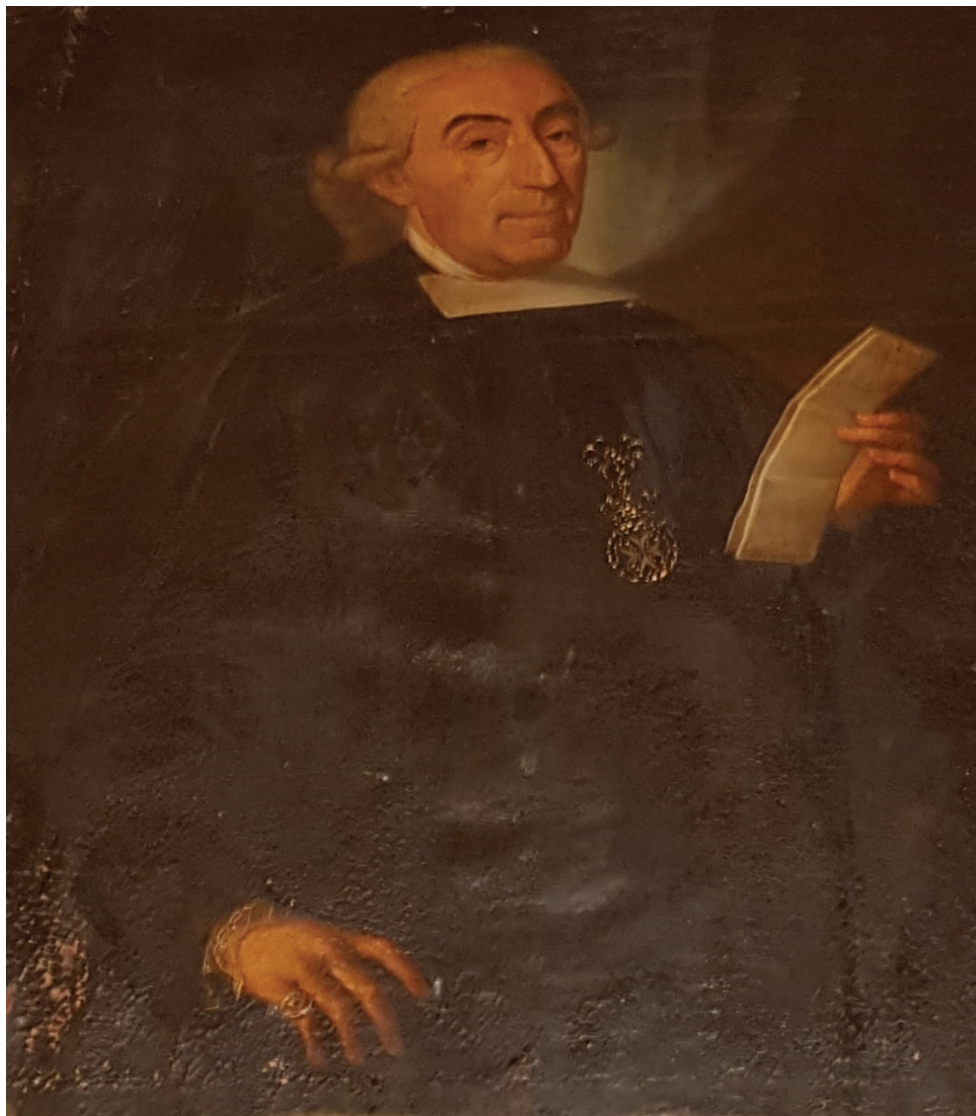


Fig. 4 – Portrait of Michele Perremuto (Leonardo Guzzardi, eighteenth Century, private collection, photo by Andrea Annaloro)



In the lower part of the portrait<sup>20</sup> there is a cartouche, which follows the outline of the Rococo frame of the over door, on which an inscription derived from that of Perremuto's grave was painted later<sup>21</sup>.

Later, King Ferdinand, IV of Naples and III of Sicily, called Perremuto to Naples as regent of the Suprema Giunta di Sicilia (Supreme Council of Sicily), an important office that ensured the connection between the Sicilian Crown and the Southern Kingdom. Michele was later appointed Minister of the Giunta dei Presidenti e del Consultore (Council of Presidents and Consultant), before ascending in 1787 to the coveted seat of President of the Tribunale del Real Patrimonio<sup>22</sup> and finally reaching the apex of the Island's magistracy, becoming President of the Court of the Regia Gran Corte in 1805. An exemplary career, in a complex period for Sicilian jurists, marked by the sovereign's first exile in Palermo and the start of a cautious reformism following the echoes of the French Revolution. In that time, a few great jurists kept their privileges and prerogatives intact, at the top of a forensic structure that was still imbued with the *Ancien Régime*<sup>23</sup>.

This is where another appearance of Perremuto as a judge of the Regia Gran Corte takes place: he was among those who sentenced the lawyer Francesco Paolo Di Blasi (one of the protagonists of Leonardo Sciascia's

---

<sup>20</sup> The characteristics of the painting seem reminiscent of the portrait of Viceroy Giovanni Fogliani d'Aragona in the Royal Palace in Palermo, painted by a Sicilian painter probably around 1775, which presents a similar 'celebratory' approach. I thank Francesco Paolo Campione for the information.

<sup>21</sup> «D.O.M. Aeternaeque memoriae Michaelis Perremuto e patricia familia equitis / Hieros. iuriscons. qui a brevioribus subsellis ad ampliora progressus / Fiscii patrocini-um egit ad Neapolitanum consessum / Siciliae causarum apud Regem ad scitus indeq. regio / aerario Siciliensi per annos duodeviginti / praefectus supremi tandem sacrique Se/natus magna eq. Curiae praeses sapientia / iustitia integritate / bene de cunctis ordi/nibus merendo id est consequutus ut / nec defuerit viventi honos nec vita fu/ncto commune civium desiderium / vixit annos LXXVII M. VII D. XXII obiit / A. 16 martii 1806».

<sup>22</sup> Cf. F.M. Emanuele e Gaetani di Villabianca, ms. Palermo, Biblioteca Comunale, QqE112, sez. *Presidenti di Patrimonio*, pp. 417-18.

<sup>23</sup> On this cultural context, see the considerations of Cappuccio (2018), pp. 27 e ss.

novel *Il Consiglio d'Egitto*<sup>24</sup>) to death as a State offender in 1795, at the end of a trial characterised by extraordinary procedures.

### 3. *The Second Portrait of Michele Perremuto: The President-Scholar*

Perremuto's life experienced major changes in the so-called 'English years' of Sicily. The King had moved to Palermo, fleeing from the French-occupied Naples. In the resurrected capital, the splendours of a court in exile were taking place, amid festivities and parties, under the sign of new fashions and enthralling collective rituals. The account books of the Perremuto record the careful renovation and decoration of a 'casina' at the Colli, a holiday resort of the Palermo aristocracy, a villa owned by the family since Paolo Francesco, the author of *Conflictus*<sup>25</sup>, a summer residence for such an eminent personage, where he could worthily meet illustrious guests. The densely annotated pages tell us of the human dimension of the character. Thus, we are informed of the purchase of chocolate for the rituals of the reception; of the gentleman's predilection for fine Havana tobacco to fill his snuff box, still following a fully 18th-century taste; finally, of his preference for Marsala wine, which the English sipped with voluptuousness at the time, since the Continental System imposed by Napoleon prevented them from obtaining Port wine.

The new times also required the elderly magistrate to take dancing lessons; he could hardly risk not appearing *à la page* at ball in Palermo's restored Royal Palace. Yet, that was not enough. Perremuto also hired a French language teacher, so that he would not find himself at a disadvantage in the gallant conversations that animated Palermo's aristocracy, between parties in the city's sumptuous palaces and the first ice creams to taste in the vast parks of Bagheria's villas.

---

<sup>24</sup> On this topic, see Pace Gravina (2022).

<sup>25</sup> Lo Piccolo (1995), p. 264. The Villa of Perremuto family was recently demolished. I thank Claudio Gino Li Chiavi for the information kindly provided.

As the Marquis of Villabianca recalled in his chronology of the Presidents of the Regia Gran Corte, Michele had no wife «ché mai ne (h)avoluta prendere per vacare soltanto al disimpegno de' doveri»<sup>26</sup>. His trusted brother Giuseppe, also unmarried, accompanied him in his stay in Palermo<sup>27</sup>, where the President died in 1806 at the age of 77<sup>28</sup>.

This is where the second portrait comes into play, within a marble oval on display in Perremuto's tomb, attributable to the sculptor Federico Siracusa from Trapani<sup>29</sup>. On the wall of the nave of the Capuchin Church in Palermo, a neo-classical ark, adorned with the family coat of arms, resting on a base with a commemorative inscription, holds a grey marble stele, on which is set a white marble oval, where the busts of the two brothers are sculpted. On the sides, there are two Lictor's fasces, recalling the power of the magistrate, and two oblong, moulded slabs, symbolising the Tables of the Law (Fig. 5).

---

<sup>26</sup> «For he never wanted to take one in order to devote himself only to his duties».

<sup>27</sup> Giuseppe was general proxy of Caltagirone in Palermo: cf. ACG, *Perremuto*, t. 6.

<sup>28</sup> Cf. Manzoni (1806); Taranto (1857), pp. 93-94 nt. 86; Mango di Casalgerardo (1915), p. 64.

<sup>29</sup> On Federico Siracusa (Trapani, 1759-Palermo, 1837), among the leading exponents of Sicilian sculptural neoclassicism, cf. Lopes (1999); Gallo (2004), pp. 263-267. I would like to thank Claudio Gino Li Chiavi and Francesco Paolo Campione for the images of the monument. In the same Capuchin church, and again by Federico Siracusa, are the tombs of the brothers Antonio († 1802) and Onofrio Ardizzone († 1791), which present a compositional structure similar to the Perremuto Monument. The two subjects, however, still embody the model of the portrait aimed at showing the role and power of the portrayed person, while the perspective of Perremuto's profile is certainly original.



Fig. 5 – Funeral Monument of Michele e Giuseppe Perremuto  
 (Federico Siracusa [attr.], Palermo, Chiesa dei Cappuccini, 1807)

The last public representation handed down to posterity portrays Michele with the head covered by the wig. Yet, he no longer wears the robe, but is dressed in a tailcoat, always with the Maltese Cross pinned to the left side of his jacket. Michele is not portrayed as in the painting already analysed, but as a legal scholar: a cultured interpreter, navigating through the sources of the late *ius commune*, the volumes of the *Jus Siculum*. His absorbed glance rests on a passage indicated by the finger of his right hand, while his left holds the volume (Fig. 6).



Fig. 6 – Detail of the Funeral Monument of Michele and Giuseppe Perremuto (Federico Siracusa [attr.], Palermo, Chiesa dei Cappuccini, 1807)

An expert, indeed, still eager for knowledge, eternally engaged in a tireless and never-ending search, through the pages of the open legal volumes that occupy the lower part of the depiction. A glance still fully eighteenth-century, with the watchful and devoted shadow of his brother at his side, even after death. A truly emblematic monument to a life

spent in the service of the Law, as the inscription at the foot of the grave reads:

D.O.M. Aeternaeque memoriae / Michaelis Perremuto / e patricia familia equitis Hieros. / iuriscons. Qui a brevioribus / subsellis ad ampliora progressus / Fisci patrocinium egit / ad neapolitanum consessum / Siciliae causarum apud regem / adscitus / indeq. Regio aerario siciliensi / per annos duodeviginti praefectus / supremi tandem sacrique senatus / magna eq. Curiae praeses / sapientia iustitia integritate / bene de cunctis ordinibus merendo / id est consequutus / ut nec defuerit viventi honos / nec vita functo commune civium / desiderium / vixit annos LXXVII M. VII D. XXII / Ioseph sibi et cum lacrimis fratri amantiss. / posuit A. MDCCCVII.

These two portraits, the lawyer-judge and the President-man of science, highlight the different souls of the jurist in the transition between the late age of the *ius commune* and the age of codification. The different representations document the progressive transformation of the image of the jurist. On the one hand, the lawyer of *Ancient Régime*, expert of the system of the *ius commune*, aware of the power deriving from his *auctoritas* and from the ability to navigate easily through the different normative and jurisprudential sources. He was the expression of a unitary context in which lawyers and judges were part of the same class and identified with the main symbol of that membership, the robe<sup>30</sup>. On the other hand, a jurist who was beginning to be caged within well-defined roles that would soon distinguish magistrates from professional men, severing the fertile osmosis that had characterised the Modern Age. A jurist overlooking on a rapidly changing landscape, which with the advent of codes would propose a new 19th-century anthropology of the lawyer three in one: lawyer, professor, and politician<sup>31</sup>.

The Perremuto family soon died out, their villa decayed, until its recent demolition, a sad fate shared with other buildings destroyed by Palermo's urban expansion. The fortunes of the Perremuto were passed on

---

<sup>30</sup> Pace Gravina (2013a); Cappuccio (2018).

<sup>31</sup> Mazzacane/Vano (1994), Pace Gravina (2013).

to other lineages who lived in the ancient house. Here Michele still melancholically observes the new guests from the portrait of the ‘camerone’, the ballroom, in the shadow of the severed head of the lugubrious but faithful mute dog, ‘perro muto’, silently barking on the high vaults, an icon of the family of jurists, described in these baroque verses dedicated to the work of Paolo Francesco <sup>32</sup>:

*Sei muto can / ma poi scrivendo latrì / delle leggi di Astrea custode in terra /  
la lite al tuo latrar fugge sotterra* <sup>33</sup>.

### *Bibliography*

- Beneduce, Pasquale (1996), *Il corpo eloquente. Identificazione del giurista in età liberale*, Bologna, il Mulino
- Beneduce, Pasquale (2003), *Cause in vista. Racconto e messa in scena del processo celebre*, in «Giornale di Storia costituzionale», n. 6/II, pp. 333-344
- Beyer, Andreas (2002), *Das Porträt in der Malerei*, München, Hirmer Verlag
- Cappuccio, Antonio (2018), «*La Toga, uguale per tutti*». *Potere giudiziario e professioni forensi in Sicilia nella transizione tra Antico Regime e Restaurazione (1812-1848)*, Bologna, il Mulino
- Cavanna, Adriano (1979), *Storia del diritto moderno in Europa. I. Le fonti e il pensiero giuridico*, Milano, Giuffrè
- Caversazzi, Ciro, Gino Fogolari, Carlo Gamba (e altri) (1911), *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel 1911 sotto gli auspici del Comune di Firenze*, Prefazione di U. Ojetti, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche
- Delorenzi, Paolo (2009), *La Galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, Venezia, Venezia Barocca

---

<sup>32</sup> Pace Gravina (2019).

<sup>33</sup> «You are a dumb dog / but then writing you bark / of Astrea’s laws guardian on Earth / the suit at your barking flees underground».

- Di Natale, Maria Concetta (2019). *Ritratti in Sicilia tra Sei e Ottocento*, in Brevetti, Giulio (a cura di), *La Fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al contemporaneo*, Palermo, Palermo University Press, pp. 109-126
- Emanuele e Gaetani di Villabianca, Francesco Maria (1754), *Della Sicilia nobile*, P.I, l. IV, Palermo, Stamperia de' Santi Apostoli
- Emanuele e Gaetani di Villabianca, Francesco Maria (s.d.), ms. Palermo, Biblioteca Comunale, QqE112, sez. *Presidenti di Patrimonio*
- Fossi, Gloria (a cura di) (1996), *Il Ritratto. Gli artisti, i modelli, la memoria*, Firenze, Giunti
- Gallo, Agostino (2004), *Notizie de' figulari degli scultori e fonditori e ciselatori siciliani ed esteri che son fioriti in Sicilia da più antichi tempi fino al 1846 raccolte con diligenza da Agostino Gallo da Palermo* (Ms. XV.H.16., cc 1r-25r; Ms. XV.H.15., cc 62r-884r, trascr. e note di Angela Anselmo e Maria Carmela Zimmardi, Palermo, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni culturali)
- Gandolfi, Giulia (2007), *Diritto all'immagine, diritto alla fama. Il ritratto del potere nell'epoca moderna*, in «Storicamente», 3, Art. n. 16
- Lo Piccolo, Francesco (1995), *In rure sacra: le chiese rurali dell'Agro palermitano: dall'indagine di Antonino Mongitore ai giorni nostri*, Palermo, Accademia nazionale di Scienze, Lettere e Arti
- Lopes, Giovanna (a cura di) (1999), *Federico Siracusa alla bottega del Marabitti nella Sicilia del XVIII secolo. Mostra storico-fotografica*, Palermo, Biblioteca francescana, 17-31 luglio 1999, fotografie di Fabrizio Porcaro, Palermo, Associazione turistica e culturale Post meridiem
- Mango di Casalgerardo, Antonino (1915), *Nobiliario di Sicilia*, II, Palermo, Reber
- Manzoni, Gaspare (1806), *Elogio del cavaliere d. Michele Maria Perremuto Presidente della Gran Corte, recitato nell'Accademia del buon Gusto il giorno 20 aprile 1806*, Palermo, Reale Stamperia
- Mazzacane, Aldo, Cristina Vano (1994), *Università e professioni giuridiche in Europa nell'età liberale*, Napoli, Jovene
- Muratori, Ludovico Antonio (1742), *Dei difetti della Giurisprudenza*, Venezia, Pasquali



- Pace Gravina, Giacomo (1996), *Il governo dei gentiluomini. Ceti dirigenti e magistrature a Caltagirone tra medioevo ed età moderna*, Roma, Il Cigno Galileo Galilei
- Pace Gravina, Giacomo, Luciano Buono (a cura di) (2003), *La Sicilia dei cavalieri. Le istituzioni dell'Ordine di Malta in età moderna (1530-1826)*, Roma, Sovrano Militare Ordine di Malta, Fondazione Donna Maria Marullo di Condojanni,
- Pace Gravina, Giacomo (2013a), *Per una antropologia dell'avvocato siciliano dell'Ottocento*, in Migliorino, Francesco, Giacomo Pace Gravina (a cura di), *Cultura e tecnica forense tra dimensione siciliana e vocazione europea*, Bologna, il Mulino, pp. 15-63
- Pace Gravina, Giacomo (2013b), *Un diplomatico siciliano tra guerre di religione e impegno pastorale: Bonaventura Secusio*, in «Rivista di Storia del Diritto italiano», 86, pp. 23-38
- Pace Gravina, Giacomo (2015), *Il ritratto del Patriarca. Una raffigurazione di Bonaventura Secusio nella pinacoteca dei Musei Civici di Caltagirone*, in Ciccarelli, Diego, Francesco Failla (a cura di), *Francescanesimo, fede e cultura nella diocesi di Caltagirone. Atti del Convegno di studio, Caltagirone, 16-18 dicembre 2011*, Palermo, Officina di Studi medievali
- Pace Gravina, Giacomo (2019), *Giuristi e potere nella Sicilia moderna: i Perremuto*, in «Historia et ius – Rivista di storia giuridica dell'età medievale e moderna», 15/2019 – paper 24
- Pace Gravina, Giacomo (2022), *Il 'Secolo dei lumi' di Leonardo Sciascia: tra Controversia liparitana e Consiglio d'Egitto*, in Cappuccio, Antonio, Giacomo Pace Gravina (a cura di), *Leonardo Sciascia e la Storia del diritto*, Messina, Messina University Press
- Pasciuta, Beatrice (2015), voce *Perramuto (Perremuto) Paolo Francesco*, in Birocchi, Italo, Ennio Cortese, Antonello Mattone, Marco Nicola Miletta (a cura di), *Dizionario biografico dei giuristi italiani*, II, Bologna, Il Mulino, p. 1546
- Petit, Carlos (2013), *Biblioteca, archivo, escribania. Portrait del abogado Manuel Cortina*, in Migliorino, Francesco, Giacomo Pace Gravina (a

- cura di), *Cultura e tecnica forense tra dimensione siciliana e vocazione europea*, Bologna, il Mulino, pp. 87-151
- Pommier, Edouard (2003), *Il ritratto. Storia e Teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino, Einaudi
- Sarullo, Luigi (1993), *Dizionario degli artisti siciliani*, Palermo, Novecento
- Sgarbi, Vittorio (a cura di) (2005), *Ritratto interiore. Da Tiziano a De Chirico, da Lotto a Pirandello*, Milano, Skira
- Simmel, Georg (1985), *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, trad. it. di L. Perucchi, Bologna, il Mulino
- Taranto, Emanuele (1857), *La festa del Conte in Caltagirone*, Catania, Galatola
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe (1958), *Il gattopardo*, Milano, Feltrinelli
- Zorzi, Renzo (a cura di) (2002), *Le metamorfosi del ritratto*, Fondazione Giorgio Cini – Civiltà veneziana. Saggi, vol. 43, Firenze, Olschki



Constructing a White Self.  
The Photographic Depiction of *White* Dining Culture  
in Colonial Central Africa

Diana M. Natermann

«Man, it has been said is a dining animal. Creatures of the inferior races eat and drink; man only dines. It has also been said that he is a cooking animal; but some races eat food without cooking it»

I. Beeton, *The Book of Household Management*, London, S.O., 1861

SUMMARY: 1. Introduction. – 2. The Mecklenburg-Expedition. – 3. Mission Civilisatrice, Dark vs Light and Visual Ego-document Analysis. – 4. The Five Senses and Rulemaking in Relation to Whiteness. – 5. Conclusion.

1. *Introduction*

How important was it for European imperialists to represent themselves in photographs celebrating a white food and dining culture whilst in Africa? And how can this (re)presentation be linked to the creation of a visual global order? This article will argue two main points: Firstly, that food played an integral part of (re-)enforcing whiteness amongst Europeans (imperialists) who traversed sub-Saharan Western Africa and how it was captured in photographs. Secondly, that the rejection of most local indigenous foods was more than a mere matter of culinary likes or dislikes. Instead, the inclusion or rejection of certain foods, dishes, or drinks shall be seen as both a method of racial marking and a statement of imperial power over the non-European, thereby recreating on a cultural level the realities of an imperial global order (see for instance Fig. 1). An

additional avenue taken is the aim to link racial stereotyping with cultural influences on the creation of rules or rulemaking (here seen as a pre-step to colonial laws) in a colonial context thereby also linking them to a notion of elitist seeing customs.

European photographic styles and imageries of sub-Saharan Africa as created during late nineteenth- and early twentieth-century High Imperialism, have shown to influence the depiction of Africa until this day. Popular depictions of Africa in twenty-first-century Europe and North America (the Global North) are often still based on a colonial understanding of the African continent and its visualisation from 150 years ago. Colonial photography is thus to be seen as a historical and cultural genre, especially when linked to issues like the colonial Other, othering, and the colonial subaltern<sup>1</sup>.

More often than not, artificially created moments of culinary separation survived visually as physical sources and cultural influences for three reasons: being photographed, the glass plate negatives being shipped to Europe, and ultimately being kept safe in (museum/university/private) archives for decades to come. Often only generations later would these negatives be accessed in their current shape as ego-documents<sup>2</sup>. My claim is that food and visual history in combination with whiteness studies offer a marginalised but vital angle on the visual representation of colonial lives. Combined they highlight the intimate yet separate spheres of non-white and white in Africa. On one hand, colonisers and colonised shared numerous intimate spaces, but, on the other hand, white imperial identities were nurtured by artificially separating themselves from the colonised – especially so during meal times.

As a case study, this article applies colonial visual ego-documents to analyse matters of whiteness within a German and sub-Saharan context to portray the lengths to which white imperialists were willing to go to maintain their supposed whiteness. Additionally, an idea will be present-

---

<sup>1</sup> For more on Othering and colonial subalterns, see Said (1978); Spivak (1988).

<sup>2</sup> For more on the use of written and visual colonial ego-documents in a Belgian and German colonialism context: Natermann (2018a).

ed that allows for a connection between cultural elitism and rulemaking (thereby also linking this paper to the debates on the ‘civilising mission’).

Delving into interplays between personal perceptions uncovered in visual documents, and the increase of modern political demands in combination with new social relations, helps comprehend the development and transformation of colonial photography and its link to imperial identities and imperial scientific goals. Fittingly, this article focuses on the lives of people who were more or less ‘typical’ for their time and who were neither policy shapers or directly influencing high colonial politics. This is not to say that there was such a thing as a ‘typical colonial’. People were and are shaped by their times, places and social orders even memories they grew up in (as established by Maurice Halbwachs and later works by Aleida Assmann)<sup>3</sup>. And yet, despite social influences and political regimes, the people in question here enjoyed a degree of maintaining their individual agencies by making their own choices even, or especially, within strict regimes.

So far, case studies linking whiteness with empires and food have mostly looked at former British colonies like South Africa and Australia, but during the past decade whiteness studies in a non-Anglophone context have gained a larger audience amongst colonial, visual, food and legal historians<sup>4</sup>. This research adds to this development by focussing on eight of the nine German travellers who were members of the ‘Mecklenburg-Expedition’ – it received its name from its leader the Duke Adolf Friedrich of Mecklenburg (hereinafter the Duke) – and ventured through Belgian, French, German, and Spanish colonies in Western Africa<sup>5</sup>. The here discussed sources will help provide a more refined understanding of

---

<sup>3</sup> On the issue of socialisation as of birth and generational memory construction, see the works by Émile Durkheim and Maurice Halbwachs. From a more contemporary perspective within the field of memory studies, I here recommend the scholarly output by Aleida Assmann.

<sup>4</sup> See Hill/Kirkby/Tyrell (2007); Pilcher (2006); Wylie (2001). For more on imperial whiteness see Mohanram (2007).

<sup>5</sup> Eight of the nine team members took photographs in Africa with the artist E. Heims being the exception.

imperial realities as they were practised by European colonisers in West Africa and how they were illustrated to a broader public in the global north and the latter's influential role on creating modern history's global order(s) not just from an economic or political angle but especially from a cultural one.

The depiction of food practices is thus intrinsically tied to research on colonising identities and the inclusion of German colonial photography strengthens the field of visual history within the mix of post-colonial approaches. The here discussed producers of said visual ego-documents not only lived at a time when new gender roles were created and pursued, but they had to react to multiple foreign challenges, and re-interpret their lives as imperial ethnologists and explorers in sub-Saharan Western Africa<sup>6</sup>. Further avenues taken are so-called (post)colonial eyes and the colonial gaze<sup>7</sup> and how those two points supported the creation of global orders from a visual culture angle. Amongst others, the works by Elizabeth Kaplan, Susan Sontag, John Berger, Jacques Presser and Jürgen Panofsky will be applied to analyse the photographic sources as well as their influential roles in the creation of long-term and multigenerational 'seeing patterns'<sup>8</sup>. To support the analysis of visual ego-documents, diaries and the two-tome publication that resulted from the Mecklenburg-Expedition are included.

The next pages will briefly introduce the case study followed by the historical development of whiteness concepts and the use of ego-documents as primary sources.

---

<sup>6</sup>The term 'ego-document' was coined by Jacques Presser who proposed to use the neologism 'ego-document' for private forms of the autobiographical. His approach focused on the more literary aspect of ego-documents and was contrary to the usual analysis style applied with the more official sources in the hierarchy of historical documentation. Ego-documents can be diaries, travelogues, correspondence, photographs, and memoirs. Dekker (2002); Presser (1968); Schulze (1996).

<sup>7</sup>Also referred to as imperial gaze. Kaplan (1997).

<sup>8</sup>See Berger (2009); Sontag (2008); Panofsky (1997), pp. 207-225.

## 2. *The Mecklenburg-Expedition*

Point of departure is a collection of around 4500 colonial photographs taken during an exploratory expedition to select Western-African colonies in 1910/11. Previously, in 1907/8, the Duke had already undertaken a comparable expedition to Eastern central Africa. Given the first tour's successes from a scientific angle in particular, the Duke and numerous of his (financial) supporters concluded that a follow-up expedition was recommendable to continue the search for more central-African flora and fauna, ethnologically interesting objects, travel unmapped territories and make new acquaintances or allies<sup>9</sup>. The Mecklenburg-Expedition started in Hamburg, Germany, and led through the Belgian Congo (today: Democratic Republic of Congo), Cameroon, Congo-Brazzaville (today: Congo Republic), the Chad-Lake area, Fernando Póo (today: Bioko), and parts of Anglo-Egyptian Sudan (today: South Sudan). In addition, the exploratory team consisted of eight further German men. The Duke's companions were a mixed group of military and civilian men with differing professions and social backgrounds. There was the Duke's year-long friend and travel companion Captain Walter von Wiese und Kaiserswaldau<sup>10</sup>. The other participants were Dr phil. nat. Hermann Schubotz, zoologist<sup>11</sup>, Sergeant Otto Röder, member of the Cameroonian German Im-

---

<sup>9</sup> Mecklenburg (1912), pp. 1-3. A year later the two tomes were also published in English: *From the Congo to the Niger and the Nile; an account of the German Central African expedition of 1910-1911*, London, Duckworth & Co., 1913, 2 vols.

<sup>10</sup> Walter von Wiese und Kaiserswaldau (1879-1945) was a German military man who, at the time of his two Africa expeditions with the Duke of Mecklenburg, held the rank of captain in the German colonial troops in German East Africa. He was known for his topographic pictures of the Massaiplanes. In 1907/08 he was the leader of the Deutschen Wissenschaftlichen Zentralafrika-Expedition. During the 1910/11 expedition he worked as an ethnographer along the Ubangi and Nile rivers and was the co-writer of the Duke of Mecklenburg's book *Vom Kongo zum Niger und Nil*, 1912.

<sup>11</sup> Hermann Schubotz (1881-1955) was a zoologist. From 1905/07 he worked as an assistant at the Zoological Institute of Berlin University. Like von Wiese zu Kaiserswaldau, Schubotz too accompanied the Duke of Mecklenburg on both Africa expeditions in 1907/08 and 1910/11. Schubotz was the editor of *Wissenschaftliche Ergebnisse der deut-*



perial Troops<sup>12</sup>, the Duke's butler Mr Schmidt<sup>13</sup>, Ernst M. Heims, artist<sup>14</sup>, Prof Dr med Karl Albert Haberer, medical doctor and specialist on tropical diseases<sup>15</sup>, Dr Arnold Schultze, former Lieutenant from the German Imperial Troops<sup>16</sup> and finally Dr Gottfried Wilhelm Johannes Mildbraed, botanist specialised in spermatophytes, mosses and ferns<sup>17</sup>.

During their travels, the nine participants of the Mecklenburg-Expedition<sup>18</sup> relied on their inherent power position to enhance their

---

*schen Zentralafrika – Expedition 1907/08, unter Führung Adolf Friedrichs Herzogs zu Mecklenburg*, Bd. III u. IV Zoologie, Leipzig, 1911, and assisted in writing the book *Vom Kongo zum Niger und Nil* by the Duke of Mecklenburg.

<sup>12</sup> Apart from the occasional mentioning of Otto Röder in the two-tome publication *Vom Kongo zum Niger und Nil* by the Duke, nothing much is known about this person.

<sup>13</sup> Apart from the occasional mentioning of the butler Mr Schmidt in the Duke's book *Vom Kongo zum Niger und Nil*, nothing much is known about this individual. Unfortunately, not even his first name.

<sup>14</sup> Apart from the occasional mentioning of the Ernst M. Heims in the the Duke's *Vom Kongo zum Niger und Nil* publication, nothing much is known about this person.

<sup>15</sup> Karl Albert Haberer (1861-1941) was a medical doctor and specialised in tropical diseases.

<sup>16</sup> Arnold Schultze, Oberleutnant a.D., Dr. phil., (1875-1948). Initially an Officer in the Prussian Army, he was later a member of the British-German 1903/04 Jola-Chadlake-Expedition. In 1905/06 he was an Officer in the German Imperial Troops in Cameroon after which he studied geography and did his PhD in Bonn in 1910. As a member of the Duke's 1910/11 Africa expedition he travelled to southern Cameroon, Fernando Póo, and Annobon. His writings include *Das Sultanat Bornu mit besonderer Berücksichtigung von Deutsch-Bornu*, Essen 1910, and he assisted with the Duke's book *Vom Kongo zum Niger und Nil*.

<sup>17</sup> Gottfried Wilhelm Johannes Mildbraed (1879-1954) is known for authoring a monograph and taxonomic treatment of the family Stylidiaceae in 1908 as part of the unfinished *Das Pflanzenreich* series. The genus *Mildbraediodendron* was named in his honour (Quattrocchi, 1999, p. 1691).

<sup>18</sup> The photos for this project were taken during an expedition led by Duke Adolf Friedrich Mecklenburg and seven of his eight team members. The research center "Hamburg's (post-)colonial Legacy" at Hamburg University and the MARKK – Museum am Rothenbaum. Kunst und Kulturen der Welt – joined forces to be the first to study the expedition's photographs. Long-term goals were to outline the collection's social, cultural, and public importance to Germany's colonial history and their digitalisation to create a public online database.

whiteness: they politicised the foods they ate by practicing a supposedly more ‘civilised’ dining culture and were photographed or photographed their team mates whilst doing so. This behaviour and the wish to later publish or present their pictures during public talks to broader European audiences reminds of today’s popular habit to photograph dishes (or eating and drinking generally) and post them on Instagram (and other social media outlets like Facebook and Twitter). Upon the group’s return to Hamburg the Duke edited a two-tome travelogue of the expedition with most of the team members contributing to it in writing or by means of photographs and drawings. Overall, 222 images were chosen for tome 1 of which 146 were photographs from the various team members, 72 of Heims’ sketches and aquarelle paintings and four pictures by a G.R. Morbig<sup>19</sup>. In tome 2 a total of 248 were selected and published – 171 photographs, 63 creations by Heims and 14 sketches from Schultze<sup>20</sup>. Given the vast amount of pictures taken during this expedition and despite hundreds of them never making it safely back to Germany, a great number of dining scenes were photographed and also commented on in the publications as well as the diaries.

Food played an integral part in (re-)enforcing whiteness amongst European men and women in Central Africa<sup>21</sup>. Imperialists like the Mecklenburg-Expedition members enhanced their alleged ‘racial superiority’ by politicising the foods they ate, the drinks they drank and how they celebrated both. The purpose of such a celebration of European dining culture went beyond the wish to create a home-like atmosphere in Africa. Rather, it was to distinguish between them and the African Other, and to give a glimpse of imperial realities as they were lived and recorded by German colonisers *in situ*<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> See Mecklenburg (1912), tome 1. The above numbers exclude the profile photographs of the expedition members and the books’ cover pages.

<sup>20</sup> See Mecklenburg (1912), tome 2.

<sup>21</sup> See Natermann (2018b).

<sup>22</sup> Wylie (2001), Pilcher (2006), Hill/Kirkby/Tyrell (2007), Kiple (2007), McCann (2009), Steinbach (2011).

The analytical timeframe starts with the Mecklenburg-Expedition team arriving in Conakry (Guinea) by ship from Hamburg on 27 July 1910 until returning to Germany at different dates in the summer of 1911. The visual source base consists of photographs that reflect the perspective of eight out of the nine individuals<sup>23</sup> who ultimately brought with them German customs as well as ethnological and other scientific measures on their trip<sup>24</sup>. Upon arrival, the group immediately commenced with taking pictures. Generally, the procedure was to take photographs, catalogue them and organise their transport to Hamburg. As was common then, glass plate negatives of 9x12 cm size were used and the photographs were made by using a contemporary reflex camera<sup>25</sup>. In some cases, the Duke, for instance, even developed photographs whilst in Africa<sup>26</sup>.

The here presented visual sources are seen as mirror images of how the African Other was perceived through the German colonial gaze by means of emission or submission within German dining photographs. The goal is to take a more thorough look into stories of German explorers to produce a more insightful comprehension of how these colonisers' attitudes might have changed (or not) over time as to how their whiteness was influenced by African experiences. Contemporary Western Europe saw the construction of what was considered white; however, it is not always clear wheth-

---

<sup>23</sup> Whilst Mr Schmidt is not named as a photographer in the MARKK's inventory list, according to the Duke's diary, Mr Schmidt did take at least a couple of photos. It seems that these photos were not listed under his name but as 'Innerafrika'. For photograph in question see Innerafrika\_3224, Innerafrika\_3225, Innerafrika\_3226. For diary entry see MARKK – Herzog A. Friedrich zu Mecklenburg-Expedition – HER 2.1, p. 111.

<sup>24</sup> Whilst the glass plate negatives were addressed to the MARKK, other artefacts like hunting items or Central-African clothes and jewelry were sent to the Weltkulturen Museum in Frankfurt a.M.

<sup>25</sup> German: «Spiegel-Reflex-Kamera», See Tagebuch MARKK – Herzog A. Friedrich zu Mecklenburg-Expedition – HER 2.1, p. 38.

<sup>26</sup> German: «[...] um einige Photos vom Ubangi und meinem Hause zu machen [...] Die Entwicklung zeigte, dass sie gut geworden sind». See Tagebuch MARKK – Herzog A. Friedrich zu Mecklenburg-Expedition – HER 2.1, p. 54.

er this construction was intended or if it was a coincidental by-product of having previously determined what was non-white. If whiteness was considered the norm, were non-whites seen as aberrations from it? If latter was the case, how did it affect the visual creation of memories or experiences by travellers who left Germany for a distinctively non-white part of the world? And how did the taken images influence audiences in Germany and other parts of the Global North in their understanding of the *mission civilisatrice* and linked to that the connections between colonial rulemaking and racist world views that enabled racial hierarchies?

### 3. *Mission Civilisatrice, Dark vs Light and Visual Ego-document Analysis*

Around 1900 thousands of Europeans experienced an era of new ideas on race becoming culturally accepted due to their (pseudo-)scientific backing and as useful tools for penetrating Central-African territories. Colonising for the sake of generating profits was increasingly frowned upon<sup>27</sup>. A humanitarian reason was needed. And the *mission civilisatrice* approach was the perfect tool. As a result, the official reasons for colonising sub-Saharan Africa were to abolish slave trade, ‘civilise’ Africans (of which creating Western legal structures was a part), and minimise – if not eliminate – Muslim power structures there. The unofficial motive, however, was to ensure European political balance by detouring via the African continent, since former had come to suffer due to the Belgian King Leopold II’s meddling in the colonial power game. In order to publicly declare war on slave trade and slavery, yet also use cheap if not forced labour in most African colonies to increase profits of mostly European-held companies, both the imperial regimes as much as their representatives and participants needed a moral justification.

Deliberately or not, the creation of races generated an understanding of ‘white vs. black’ or ‘light vs. dark’. Social distinctions used to be based more on social class, but the nineteenth-century strengthening of the

---

<sup>27</sup> Hochschild (2006).

middle-class and with it the slow fall of nobility caused a reconfiguration of previous social models<sup>28</sup>. The old models were replaced by a notion of ‘enlightened vs. backward’; ‘modern vs. underdeveloped’; ‘Christian vs. heathen’. In a colonial context, social class was replaced by race. And with the creation of whiteness came the conviction of ‘white = modern’ and ‘non-white = backward’. Colonised dark peoples were thus considered to be in need of development and Western aid. This development inadvertently brought with it a racial aspect to colonisation which had not been there with such weight in previous centuries<sup>29</sup>.

What is most concerning then, is how these ‘modern’ Europeans, who were raised with Christian beliefs of charity and love thy neighbour, who lived post-French Revolution ideas of equality and the right to ascend on a social class ladder, dealt with colonial situations that were racist and largely did not correspond with contemporary social developments in Europe. Did the colonial agents whose ego-pictures are analysed, develop or experience behavioural patterns of accommodation to racist colonial regimes that were in truth opposed to political and social beliefs in the respective home lands? The answer is yes, even if not permanently.

According to Mary Fulbrook, «it is important to distinguish between the ‘inner self’, the ‘monitoring eye’, and outer behaviour patterns, yet it is extraordinarily difficult for historians to gain access to the former»<sup>30</sup>. Even with useful written and visual sources, it is obvious that the manner of how an individual thinks, self-reflects and portrays his or her own deeds at any time, is already a historical product. No historical agent is independent from historical and social settings<sup>31</sup>. Even intimate scribbles in a diary are influenced by aspirations, discourses, and characteristics of

---

<sup>28</sup> For a variety of studies concerning the (re-)creation of socio-cultural values throughout the nineteenth century, please see following selection of readings Frankenberg (1993), Langbehn (2010), Mangan (2011), Tosh (2005).

<sup>29</sup> See chapters 1 and 2 of Mohanram (2007).

<sup>30</sup> Fulbrook (2011), p. 10.

<sup>31</sup> This is also seen in the above mentioned collective memory theory à la Maurice Halbwachs.

the particular reported event and its settings; be that in terms of resistance, discomfort, internalisation, unconscious acceptance, or partial reaction against a matter<sup>32</sup>. All of these aspects/reactions/thoughts that a historical agent photographed were influenced by cultural codes and moral convictions. Human protagonists believe themselves to be individual actors, unique *per se*, yet they behave in accordance to a role created within or against the terms of their times. On top of that, individuals who witnessed major historical transitions are often aware themselves of their changing historical 'self'. They are aware of which commonalities they share with their contemporaries and in which spheres of thinking, acting, and feeling they differ from each other. Every one of the colonial agents in my research had their own individual 'social self'<sup>33</sup> which was shaped by and depended on the society they were raised and lived in, heedless of divergent personalities or talents. On top of that, their inner selves were also 'acting selves'<sup>34</sup> – they could choose how to live their lives by making choices in good and less good times. This article is interested in the manner of how colonisers portrayed such choices in their photographs in respect to food and race – whiteness to be more precise, and how these instances can be linked to stereotyping and rule-making.

Therefore, the goal is to discover whether there were any connections between the concept of being white and how it influenced experiences on-site related to food culture and how the creation of new identities also governed the African other. The evidence so far supports Catherine Hall's arguments about how creating colonies coincided with «the making of new subjects, colonizer and colonized» and that any form of governing stability within an empire depended heavily on «the construction of a culture and the constitution of new identities, new men and women who in a variety of ways would live with and through colonialism, as well as

---

<sup>32</sup> For more on the specific case of German diary writing and colonialism see Reimann-Dawe (2011).

<sup>33</sup> Fulbrook (2011), p. 10.

<sup>34</sup> Fulbrook (2011), p. 11.

engaging in conflict with it»<sup>35</sup>. Therefore, I partly disagree with Edward Said's or Frantz Fanon's theories that colonialism was a one-way route directed from above by prejudiced Westerners and without major cultural or moral influences on the coloniser<sup>36</sup>.

Contrary to my previous research and work with ego-documents where I applied photographs to combine whiteness studies with visual history to analyse the creation of identities and experiences of feeling in-between European and African cultures<sup>37</sup>, this paper focusses on the differentiation and separation between colonisers and their local guides or go-betweens rather than white colonials adapting to the local ways entirely<sup>38</sup>. For the purpose of this article, it is more appropriate to comprehend that local food knowledge was most appreciated by white colonials when it facilitated hunting big game and prevent starvation but less so when concerned with dining cultures.

The exemplary images from the Mecklenburg collection presented and discussed in this paper have been selected based on the topic displayed in them, i.e. dining culture, the chronologic order according to the MARKK's inventory list (e.g. *laufende Nummer*, see Fig. 3) and because they were taken by different members of the expedition group. Especially the last point is useful to show how the various photographers applied value to the dining culture aspect despite often taking different travel routes and being separated from each other. The following sample shows to which lengths the expedition members went to to enjoy white dining culture in sub-Saharan Africa.

I chose to begin the source presentation and discussion with a rarer example in the Mecklenburg Collection. Rare because white and non-white sit next to each other at eye level, and yet there is proof of how living a

---

<sup>35</sup> Hall (1999), p. 303. For more on elaborate use of identity creation: Hall (2002); Cooper (2005).

<sup>36</sup> See Said (2003); Fanon (2008) and (1963).

<sup>37</sup> Natermann (2018a).

<sup>38</sup> For more on theory behind colonial go-betweens in early-modern overseas European colonialism see Metcalf (2005).

white dining culture in Africa also entailed forcing it upon colonised subjects. In the following the Panofsky picture analysis is applied. When doing so an image is analysed in three consecutive steps: i) primary subject matter, ii) iconography, iii) iconology<sup>39</sup>. Level (i) requires a simple description of what is visible in an image (e.g.: How many people are there?). The iconographic approach then adds a viewer's cultural knowledge into the image's interpretation (e.g.: How a Western person views and understands a colonial image) which is then followed by the iconological analysis that views the image not in its singularity but instead places it in a broader historical, cultural and technological setting (e.g.: Why did the photographer choose this setting and what does it mean?).

The first selected visual source, Fig. 1, is titled: Röder, Heims and Sultan Sanda.

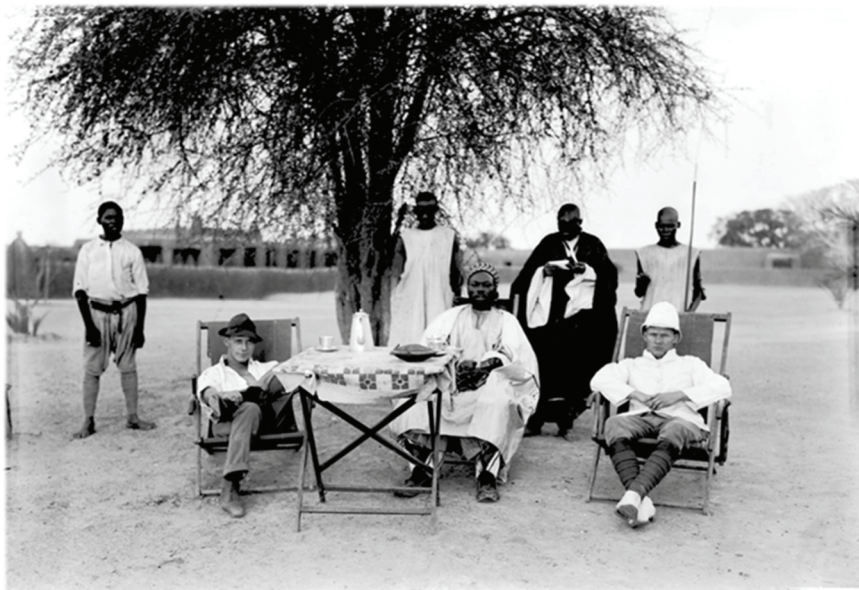


Fig. 1 – 2016.13:1127\_Röder\_Heims-Röder und Sultan Sanda<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup>The visual source analysis is done in accordance with Erwin Panofsky's method and works by Jens Jäger. See Jäger (2000), pp. 65-85; Panofsky (1980) and (1997), pp. 207-225.

<sup>40</sup> Engl.: Heims-Röder and Sultan Sanda. Photographer: Röder. © Museum am Rothenbaum (MARKK), Hamburg.



One sees five non-white men and two white men. Three men sitting and four men standing. In the front there is a table with cups and a pot and in the back-ground one sees edifices, some shrubbery and trees. Even though a non-white African dignitary was positioned centre-stage in a photograph his white companions still manage to show a certain degree of racialised disrespect. The four men in the back of the picture are (from left to right): a boy, two servants of the Sultan (in light clothes) and a higher ranking official (in dark clothes). The below image shows the Afro-Arabic subject Sultan Chefu Sanda of Dikoa, Röder (on the right) and Heims (on the left) with the latter two sitting next to the Sultan and in front of his staff. Sultan Sanda was in charge of the Dikoa Station (Deutsch Bornu) in German controlled Cameroon and bordering on the Chad Lake region. As such he was part of the German Empire as a local lord and supporter of German troops' needs<sup>41</sup>. What stands out in the above image are two points: the European-style set table and the German men's body language. The latter can be interpreted as borderline rude due to their bodies' relaxed positioning despite being in the presence of a local dignitary. The Sultan, however, is sitting up straight and with a seemingly proud aura. Without applying a colonial gaze and the inherent power position that allowed Röder and Heims to behave as seen in the picture, those two men would have stood on a lower rung of the social ladder than the Sultan and would not have behaved in such a manner. But in a colonial setting, white skin colour triumphed over non-white titles. Heims' writings on his encounter with Sultan Sanda support the above claims and explain his posture in the photograph. About his first encounter with the Sultan he wrote:

In the afternoon Chefu Sanda von Dikoa came to welcome us [to Dikoa] and to give us his presents which consisted of three sheep, twenty chicken, eggs, bread and honey. Since it had just been my birthday I had to laugh hard about these truly typical African types of presents. I sent for my luggage with silk cloths and the Grand Man left satisfied [with them]<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Mecklenburg (1912), Chapter 8.

<sup>42</sup> German: «Am Nachmittage kam Chefu Sanda von Dikoa, um uns zu begrüßen,

Shortly after, on the next page in the book, Heims states that

[e]ven if Chefu Sanda is the Sultan of Dikoa, he is nonetheless, just like the Sultans of Karnak-Logone, Kusseri, Gulfei and Manadara, still a kind of puppet for us [Germans]<sup>43</sup>.

Thus, no matter Sultan Sanda's comparative higher social standing and higher wealth, the two Germans see him as an inferior to themselves as we can judge from the photograph and the writings in the book chapter. Differing from the above, the following visuals will show the Mecklenburg-Expedition members enjoying themselves at set tables whilst eating and drinking when in (each other's) company.

#### 4. *The Five Senses and Rulemaking in Relation to Whiteness*

An aspect I wish to present now connects cultural whiteness with the five senses and relates back to medieval times where «men were generally associated with the mind and soul and women with the body and senses»<sup>44</sup>. A similar link was made between white people being associated with mind and soul and non-whites with the body and the senses. After all, the modern (wo)man was enlightened, civilised, and technologically advanced; i.e. (s)he was associated with products of the mind rather than with those of natural, physical, or emotional origins. Since the antiquities the so-called lower senses touch, smell, and taste were at first linked to the supposedly weaker sex, women, but throughout human history these associations altered and women were often exchanged with members of

---

und seine Geschenke zu überreichen, bestehend aus drei Schafen, zwanzig Hühnern, Eiern, Brot und Honig. Da gerade mein Geburtstag war, musste ich über diese echt afrikanischen Geschenke herzlichst lachen. Ich ließ meine Koffer mit Seidenstoffen ausräumen, und befriedigt zog der Gewaltige von dannen». Mecklenburg (1912), p. 196.

<sup>43</sup> German: «Ist auch Chefu Sanda heute noch Sultan von Dikoa, so ist er, wie die anderen Sultane von Karnak-Logone, Kusseri, Gulfei und Manadara, für uns [Deutsche] nur eine Art Puppe». Mecklenburg (1912), pp. 197-198.

<sup>44</sup> Classen (2012), p. 73.

initially non-nobles and later with the lower classes. Here, the white lower classes gave way to non-whites of any *couleur*.

During the nineteenth century the sense of seeing became more valued in European (incl. North American) culture than the sense of touch. Sight was linked to being literate and analytical while the sense of feeling was related to illiteracy, emotions, and irrational behaviour. Nineteenth-century historical writing went as far as to create a sensory scale of races which proclaimed that the ‘civilized’ European ‘eye-man’, who focused on the visual world, was positioned at the top and the African «skin-man, who used touch as his primary sensory modality, at the bottom»<sup>45</sup>. Generally, it can be stated that «[...] racism drove nineteenth-century imperialism and colonialism which, in turn, drove scientists of the time to discover physical reasons that would help to account for the alleged inferiority of subject peoples [...]»<sup>46</sup>.

Linked to the ranking of the senses and European (or Western) dining culture is the expectation that after centuries of royal and noble kitchens creating luxurious dishes, sophisticated European eaters had developed a taste for recipes that were not only exquisite in tastes but also attractive to the eye. How Western consumers evaluated middle- and upper-class meals during the late nineteenth century had become increasingly linked to the meals’ visuality. A consumer’s approval depended strongly on the meal’s presentation and the artistry that came with it.

In Fig. 2 the viewer sees a group of four men sitting at a set table surrounded by trees, bushes and fallen leaves on the ground. All four men wear hats and suits. The table and chairs are foldable models and easy to transport. Visible behind the men and the table are a few tents. Slightly set apart from the table on the left is a foldable sundeck chair and on the opposite side on the right there is a dog sitting with his back to the camera. Atop the white table cloth are cups, a soda dispenser, plates and coffee or tea pots.

---

<sup>45</sup> The theory of the sensory scale of senses was founded by natural historian Lorenz Oken. Cited from Classen (2012), p. xii.

<sup>46</sup> Kiple (2007), p. 225.



Fig. 2 – 2016.13:205\_Wiese\_Lagerscene<sup>47</sup>

A Western viewer of this image sees a group of white colonisers in a forest setting with the two men in white most likely being members of the military based on their white uniforms for the tropics and the other two men are civilians since wearing normal suits. Based on the set table and the men's clothes a European viewer would also assume that the group consists of colonisers or travellers in non-European areas and that they enjoy certain dining culture traditions. This analysis also involves the men's social background as being of (upper) middle or upper class. The third step includes the technological means that allowed for the image to be made, the fact that modern photography was used as a scientific tool<sup>48</sup> and with that the link to the MARKK's inhouse inventory list (see Fig. 3) which tells us that the scene was photographed by von Wiese zu Kaiserswaldau, titled *Lagerscene* and received the MARKK's invento-

---

<sup>47</sup> Engl.: Camp scene. Photographer: von Wiese zu Kaiserswaldau. © Museum am Rothenbaum (MARKK), Hamburg.

<sup>48</sup> Another then often applied scientific tool were the so-called human zoos/exhibitions in Germany, Italy, and other parts of Europe. See Belmonte (2017); Lewerenz (2007).

ry list number 180 (replacing von Wiese zu Kaiserswaldau's internal number 81)<sup>49</sup>. Given the image's age, it was part of modern colonising techniques as much as steam boats and machine guns were. Since the early twentieth century, photographing had become an inherent part of scientific endeavours in the colonies. Without a reflex camera, and sometimes even a camera for moving objects as the *kinematograph* that the Duke also used, colonial scientific expeditions were not seen to be sufficiently scientific<sup>50</sup>.

| Lfd. No. | Von wem aufgenommen | Bezeichnung des Bildes                       | No. des Bildes beim Photographen | Bemerkungen |
|----------|---------------------|--|----------------------------------|-------------|
| 178      | v. Wiese            | Kautschuk-Liane (gebogen)                    | 356                              | "           |
| 179      | "                   | Hoheit im Lager des Elefantenjägers Coquelin | 77                               | 13 x 18     |
| 180      | "                   | Lagerszene (gebogen)                         | 81                               | "           |
| 181      | Röder               | Ein Franzose mit eingeb. Weibern in Dekoa    | 3700                             | 9 x 12      |

Fig. 3 – MARKK inventory list of Mecklenburg Collection photographic objects

The next pictures are more of the same and thus fitting examples for recurring shared meals at set tables which the men of the Mecklenburg-Expedition enjoyed so much. Whenever the location and weather permitted it the Duke, Haberer, Heims and other guests had their foods prepared and brought by servants. Of course, the expedition members did not always have access to a large variety of ingredients let alone a terrace. The two next images portray a special occasion. They could celebrate a meal held in honour of the German Emperor Wilhelm II's birthday on 27 January 1911 in Kusseri<sup>51</sup>. Oberleutnant von Raben, Resident

<sup>49</sup> The MARKK owns a copy of the expedition's photographic inventory list. The list indicated in about 90% of the cases who the photographer was, when and where the photograph was taken as well as the negative's size.

<sup>50</sup> German: «kinematographiert». See Tagebuch MARKK – Herzog A. Friedrich zu Mecklenburg-Expedition – HER 2.1, pp. 68, 83, 132.

<sup>51</sup> Kusseri is a town situated in Northern Cameroon close to the Cameroonian-Chad border. At the time of the Mecklenburg-Expedition, it was better known as Fort Kousséri and run by French colonisers. Sultan Kusseri was the local indigenous leader.

of Kusseri, had also invited «all of the more powerful Sultans with a following of up to 20.000 people»<sup>52</sup> who were all German colonial subjects to the German emperor's birthday celebrations. And yet, despite the large number of indigenous subjects present, not even their dignitaries were invited to the luncheon seen below. These two photographs are similar yet different. The first version of the image according to the inventory list's chronology is slightly askew and you can see two non-white servants in the background. The second version of the same social situation has the same title yet a different series number and it is without the servants. The picture's title *Hoheit als Gast des Residenten – Feier des Kaisers Geburtstag* translates into *His Highness as a guest of the local resident – Celebration of the Emperor's birthday*.



Fig. 4 – 2016.13:487\_Hoheit als Gast des Residenten – Feier des Kaisers Geburtstag<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> German: «alle großen Sultane mit einer Gefolgschaft von etwa 20.000 Mann». See Tagebuch MARKK – Herzog A. Friedrich zu Mecklenburg-Expedition – HER 2.1, p. 132.

<sup>53</sup> Photographer: Haberer. © Museum am Rothenbaum (MARKK), Hamburg.



Fig. 5 – 2016.13:488\_Hoheit als Gast des Residenten – Feier des Kaisers Geburtstag<sup>54</sup>

Returning to Panofsky's method and Fig. 5, the viewer sees a group of seven men in light clothes, light shoes and dark ties sitting on chairs at a table covered by a light cloth. The scene is situated in front of a building with white walls. In the background and next to the table there are three window frames with shutters and an open door. The visible roof construction is panelled with coconut-thread carpets. On the table one can see flat champagne glasses as well as water and wine glasses and soda bottles. There is a dark medium sized glass bottle which might be a beer bottle and metal or silver cups are also visible.

Based on information from the diary and book, this particular event took place at the Station of Kusseri's main building and is likely to have been after the meal. According to the Duke, «the Resident's house has an airy veranda and, like the soldiers' dwellings as well, is built of stone and whitewashed»<sup>55</sup>. The photographer of both pictures is listed as being Dr Haberer. The Duke is one of three men wearing hats (he is wearing one resembling a panama hat, third from right). Some men are wearing mili-

<sup>54</sup> Photographer: Haberer. © Museum am Rothenbaum (MARKK), Hamburg.

<sup>55</sup> German: «Das mit luftiger Veranda versehene Haus des Residenten, sowie die Häuser der Unteroffiziere, [sind] sämtlich aus Stein gebauht uns sauber weiß getüncht». Mecklenburg (1912), p. 68.

tary uniforms (see shoulder pads) and others are dressed as civilians. Especially the colonial gaze plays a vital role here by showing a hierarchical view of the world based on a hegemonic order of representation built up on colonial cultural symbols and the presented self-perception<sup>56</sup>. White power is made visible by portraying the maintenance and legitimisation of colonial power that – as seen here – included the dehumanisation of colonised individuals and the spatial separation of white and non-white, us vs. them, ‘civilised’ vs. ‘savage’. Another symbol of western dining culture are the drinking cups on the table. Since silver cups were popular amongst the higher echelons to drink beer from, it is possible that the pictured cups were made of sterling silver. Furthermore, the availability of champagne glasses suggests just that indeed champagne was available in the middle of central Africa.

Ultimately, the above explorations fit into the imagery of a cultural umbrella that is designed to justify and replicate a highly racial and racist cultural hierarchy in modern colonial history. The twentieth century especially saw a rapid yet with each other interwoven rise and fall of various global orders. Be they linked to imperialism, fascism, democracy, different economic models, or political realities like the Cold War or post-colonialism<sup>57</sup>. What all of these forms of governance around the globe had and have in common are their dependence on the Global North’s mostly economic and political interests and international power plays. This paper, however, highlights a part of the Global North’s cultural power in capturing world views visually rather than limiting the analysis of a global order on economic and political issues.

Stereotypes of the African other created around 1900 by means of then modern photographic tools (including the conviction that photography was neutral and purely scientific) have manifested themselves globally and are only now in the 2000s visibly and resourcefully being questioned by activists, education curricula and other cultural institu-

---

<sup>56</sup> See Kaplan (1997).

<sup>57</sup> The Duke was in this sense a remarkable individual that managed to always stay afloat despite changing political and social systems. See Natermann (2022).



tional paths. As such, the argument is here supported that colonial visibility in connection with modern photography and seeing traditions à la Susan Sontag<sup>58</sup> are also responsible for the implementation and maintenance of race-based rulemaking created to keep certain societies and cultures based on skin colours separated from each other both visually and spatially.

Therefore, creating a visual colonial other was, as I argue, deeply connected to a colonising nation's attempts to not merely make the imperial project a national goal but also to systematically construct an African other to justify the subjugation of other peoples. Enabling a narrative that put different skin colours 'into their place' visually was thus one part of the grander puzzle called colonialism<sup>59</sup>. On the formal stage, laws were introduced but before that, on the informal stage, cultural norms that would influence rulemaking had travelled from Europe to sub-Saharan Africa. The latter including visual seeing traditions both in terms of aesthetic views of the world as much as how the world is to be ordered racially. European dining cultures also entailed strict rules of where to sit, when to eat what, who is served first and which cutlery to use when. Dining culture too comes with a set of rules that represent social hierarchies similar to colonial laws.

For the sake of scope, I abstained from applying the first two steps of Panofsky's method and instead jumped right into the third part of image analysis. Whilst there are minor differences between the respective surroundings – at a camp site, on a terrace or in front of a house – the created atmosphere in the images tends to be of a similar nature and representative for what is received as a typical colonial dining imagery. What stands out are the almost identical table settings, the light-coloured tablecloths, the beer and wine bottles, the soda water bottles, the porcelain and tin cups, the glasses, the tea or coffee pots, and also some cutlery and

---

<sup>58</sup> See Sontag (2008).

<sup>59</sup> In her work, Zocchi takes the Italian route by focusing on written sources yet also placing the Italian racially discriminatory path of othering the African subject and an Italian colonial identity. Zocchi (2019).

plates. There is a certain manner to be witnessed in the pictures that supports a worldview which thrives off and is based on how a white person can exert control over non-whites by means of creating a dehumanising narrative of non-white peoples and territories thereby justifying any kind of separation – especially by creating separate spaces in mundane everyday situations – between the colonisers and the African Other. Compared to the importance given to photographing eating situations by the Mecklenburg team members, the same can be said for the Duke's diary entries. Spread out over 230 pages meal-related topics were documented – sometimes in more sometimes in less detail – a total of 76 times with breakfast being the most often type of meal mentioned<sup>60</sup>.



Fig. 6 – 2016.13:1226\_Mecklenburg\_Hoheit Prof. Haberer und Heims beim Frühstück<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> See Tagebuch MARKK – Herzog A. Friedrich zu Mecklenburg-Expedition – HER 2.1, pp. 30, 71, 91, 122, 128, 130, 132, 134, 155, 158, 184, 189, 192, 193, 198, 208, 210, 211, 214, 223, 224, 228.

<sup>61</sup> Engl.: His Highness, Prof Haberer and Heims having breakfast. Photographer: Mecklenburg. © Museum am Rothenbaum (MARKK), Hamburg.



Fig. 7 – 2016.13:1637\_Mildbraed\_An der Frühstückstafel in Molundu<sup>62</sup>

Dining and drinking culture were not left behind in Europe but exported to Africa where they maintained their social functions in the humid and tropical territories as the sources linked to the Mecklenburg-Expedition show (as well as other colonial travels from the same era). Next to the two-tome travelogue, there are also two diaries by the Duke and one by his friend Captain von Wiese zu Kaiserswaldau in which they wrote about their African experiences<sup>63</sup>. Most of the time their diary entries relate to big game hunting and the burdensome nature of traveling through the West-African wilderness, however, whenever social gatherings were connected to food or the provisioning of food the diary entries

<sup>62</sup> Engl.: At the breakfast table in Molundu. Photographer: Mildbraed. © Museum am Rothenbaum (MARKK), Hamburg. Molundu is a town in Cameroon at the Cameroonian-Congolese border.

<sup>63</sup> The here mentioned diaries are archived at the MARKK in Hamburg. See Tagebuch MARKK – Herzog A. Friedrich zu Mecklenburg-Expedition – HER 2.1; and Tagebuch MARKK – Herzog A. Friedrich zu Mecklenburg-Expedition – HER 2.2.1.

become more detailed. Compared to other topics which the two men dotted down, food was one of the four most prominent and recurring themes<sup>64</sup>. This is to show that celebrating the intake of food and drink as a social activity was considered vital for their identity; both in terms of self-perception and how they wished to be perceived by their peers. Keeping in mind the technological photographic necessities during a one-year expedition (e.g. equipment's maintenance, availability and ongoing supply of materials like glass plate negatives, and lastly organising the positives' safe transport back to Hamburg), the expedition members did not simply photograph anything and everything. Images were carefully selected and when so desired staged. Therefore, the Mecklenburg collection objects are to be seen and examined by keeping in mind that every image and scenery was a deliberate choice by the photographer.

Displaying a knowledgeable high degree of table culture was as important to the Duke as it was to his team. Traditionally there was (and is) often a culturally produced correlation between hosting guests and women in general. But, as can be seen in these photographs, the unavailability of women did not diminish the white men's wish for a Western dining experience. In fact, despite being within a mostly mono-gendered setting during these particular expedition circumstances, it did not minimise the importance, consumption, and decoration of food as displayed in these men's photographs. The wish for an appropriate dining culture whilst abroad was not limited to someone's gender. Neither was it limited to a person's social class as is visible with this particular group which consisted of men of varying social backgrounds and ages. Instead, I argue, that the desire or need to have a European-style cultural life during an exploratory and scientific expedition was directly linked to their whiteness and to the preservation of white culture if not even white supremacy whilst being in the colonies. Examples that support the claim are amongst the small sample selection of images.

---

<sup>64</sup>The other topics were the aforementioned big game hunting and burdens of traveling as well as comparing different European nation's colonising techniques.

### 5. *Conclusion*

The creation of the African other was not a coincidental by-product of colonialism but happened on various levels of colonising and often so as part of a larger strategy of governance. Be it within the ethnographic and anthropological sciences of the time, in geographic or medical studies, or coming from within cultural habits themselves. Just like the photographic camera being viewed as a scientific tool so was its use in making possible rules and a legal order that was racially discriminatory. To this purpose, the previous pages have shown photographic examples of how dining experiences were used as a means to distance oneself from the African/non-white 'Other' as well as how othering was used to strengthen the coloniser's own white identity inside a globally encompassing colonial order. This notion can also be applied to the idea that colonial domination itself was only possible because the colonial order was inherently racist and elitist<sup>65</sup> and linked to this so were rulemaking procedures and legal orders. Ultimately, a racial legal order was the result that both enhanced the governing white identity and created racist hierarchies<sup>66</sup>.

The visual ego-documents were analysed to write history from the inside, to gather an additional understanding of how colonial characters and new identities were shaped within imperial regimes, and to show that postcolonial ideas based on Edward Said and Frantz Fanon cannot be applied to white colonials as a norm with regards to German imperial history. What this paper has done was thus also to show the necessity of analysing primary sources and related narratives that are not related to the dominating colonial histories such as the British and the French. But instead including the German narrative, for instance, as well to the global colonising project of the nineteenth and twentieth centuries. At the same time, there was also no intention to white-wash former colonisers, the regimes that employed them nor their deeds.

---

<sup>65</sup> More on colonial rulemaking and legal orders being inherently racist, see De Napoli (2013).

<sup>66</sup> Nagl (2007).

Overall, this article argues for the vital role that the intake of food and the manner in which it was prepared, consumed, and photographed had an effect on the maintenance and shaping of identities. In a colonial context eating and drinking was used to present one's white identity within a non-white atmosphere. At a time when photography and ethnology (science) went hand in hand with each other and truth was deemed to be an inherent component of photographic images, imperial identities could be made eternal by means of photographing identity-shaping moments. High Imperialism brought with it technological advances as much as pseudo-scientific findings that used the *mission civilisatrice* to justify the colonisation of non-white cultures in modern history. Whilst in Europe the bourgeoisie was on its way up the social ladder and feminist groups were slowly making their way in an increasingly meritocratic society, the colonial African 'Other' was minimised to his or her senses. The European eye-man was in control.

Due to modern technology such as photography, these sentiments were eternalised for future use and reproduction. Moreover, they also influenced the creation and establishment of rules if not colonial laws per se by perpetuating racist notions of superiority and inferiority in both the periphery and the metropole. Racially influenced ideas of cultural hierarchies based on racial differences, enabled not just the othering of African peoples but also the design, writing, and passing of racist (legal) rules made to control different 'civilisational' groups in the colonies. This paper aimed to connect the visualisation of the African Other with a cultural global order and how the latter influences contemporary cultural debates well into the 2020s.

While the 'breaking of bread' is usually understood as a metaphor for a group of people coming together in a peaceful way, the available images from the Mecklenburg Collection often tell a different story. They present a narrative of selected acceptance based not on relation, meritocracy, or proximity. Instead, the tale here is one of selection, exclusion, and othering. It is a narrative of inclusion or exclusion based on race and thus represents yet another field of (cultural) rules that travelled from Europe to

Africa. Food was used not merely for filling your stomach but very dominantly to show who you were, what you represented, and who you deemed fit to enter your circle of equals. Above all, as a token of ‘white civilisation’, food culture was a marker of the overarching idea that «Europeaness was [...] a privilege that needed protecting»<sup>67</sup> and was thus not all inclusive.

### *Bibliography*

- Ansprenger, Franz (2007), *Geschichte Afrikas*, Munich, C.H. Beck
- Ardener, Shirley (2002), *Swedish Ventures in Cameroon 1883-1923. The Memoir of Knut Knutson*, New York, Berghahn
- Axelsson, Sigbert (1970), *Culture Confrontation in the Lower Congo: From the Old Congo Kingdom to the Congo Independent State with Special Reference to the Swedish Missionaries in the 1880's and 1890's*, Falköping, Gummeson
- Beeton, Isabella (1861), *The Book of Household Management*, London, S.O.
- 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
- Berger, John (2009), *About Looking*, London, Bloomsbury
- Chamberlain, Muriel Evely (2009), *The Scramble of Africa*, 2nd ed., London, Longman
- Classen, Constance (2012), *The Deepest Sense. A Cultural History of Touch*, Chicago, IL, University of Illinois Press
- Conrad, Sebastian (2008), *Deutsche Kolonialgeschichte*, Munich, C.H. Beck
- Cooper, Frederick (2005), *Colonialism in Question. Theory, Knowledge, History*, Berkeley, CA, University of California Press
- De Napoli, Olindo (2013), *The Legitimation of Italian Colonialism in*

---

<sup>67</sup> Luttikhuis (2013), p. 542.

- Juridical Thought*, in «The Journal of Modern History», 85(4), pp. 801-832
- Dekker, Rudolf (2002), *Egodocuments and History: Autobiographical Writing in its Social Context since the Middle Ages*, Hilversum, Uitgeverij Verloren
- Fanon, Frantz (1963), *The Wretched of the Earth*, London, Penguin Books
- Fanon, Frantz (2008), *Black Skin, White Masks*. London, Pluto Press
- Frankenberg, Ruth (1993), *White Women, Race Matters. The Social Construction of Whiteness*, London, New York, Routledge
- Fulbrook, Mary (2011), *Dissonant Lives. Generations and Violence through the German Dictatorships*, Oxford, New York, Oxford University Press
- Hall, Catherine (2002), *Civilising Subjects. Metropole and Colony in the English Imagination, 1830-1867*, Cambridge, Polity Press
- Hall, Catherine (1999), *William Knibb and the Constitution of the New Black Subject*, in Daunton, Martin, Rick Halpern (eds.), *Empire and Others. British Encounters with Indigenous Peoples, 1600-1850*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- Hill, Patricia, Diane Kirkby, Alex Tyrell (2007), *Feasting on National Identity: Whisky, Haggis and the Celebration Scottishness in the Nineteenth Century*, in Kirkby, Diane, Tanja Luckins (eds.), *Dining on Turtles. Food Feasts and Drinking in History*, New York, NY, Palgrave Macmillan, pp. 46-63
- Hochschild, Adam (2006), *King Leopold's Ghost. A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*, updated ed., London, Pan
- Jäger, Jens (2000), *Photographie: Bilder der Neuzeit*, Tübingen, Edition diskord
- Jenssen-Tusch, Harald (1902), *Skandinaver I Congo*, Gyldendal
- Kaplan, Elizabeth Ann (1997), *Looking for the Other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze*, New York & London, Routledge
- Kemp, Wolfgang (2011), *Geschichte der Fotografie: Von Daguerre bis Gursky*, Munich, C.H. Beck
- Kiple, Kenneth F. (2007), *A Movable Feast. Ten Millenia of Food Globalization*, Cambridge, Cambridge University Press



- Langbehn, Volker M. (ed.) (2010), *German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory*, New York, Routledge
- Lewerenz, Susann (2007), *Völkerschauen und die Konstituierung rassifizierter Körper*, in Junge, Torsten, Imke Schmincke (hrsg.), *Marginalisierte Körper. Beiträge zur Soziologie und Geschichte des anderen Körpers*, Münster, Unrast, pp. 135-153
- Luttikhuis, Bart (2013), *Beyond Race: Constructions of ‘Europeanness’ in Late-Colonial Legal Practice in the Dutch East Indies*, in «European Review of History», 20.4, pp. 539-558
- Mangan, James Anthony (2011), *Making Imperial Mentalities: Socialisation and British Imperialism*, Oxford, Routledge
- McCann, James C. (2009), *Stirring the Pot: A History of African Cuisine*. Athens, Ohio, Ohio University Press
- Mecklenburg, Adolf Friedrich Herzog zu (1912), *Vom Kongo zum Niger und Nil. Bericht der zweiten deutschen Zentralafrika – Expedition des Herzogs Adolf Friedrich zu Mecklenburg*, Leipzig
- Metcalf, Alida C. (2005), *Go-betweens and the Colonization of Brazil, 1500-1600*, Austin, University of Texas Press
- Mohanram, Radhika (2007), *Imperial White. Race, Diaspora, and the British Empire*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press
- Nagl, Dominik (2007), *Grenzfälle. Staatsangehörigkeit, Rassismus und nationale Identität unter deutscher Kolonialherrschaft*, Frankfurt am Main, Peter Lang
- Natermann, Diana M. (2018a), *Pursuing Whiteness in the Colonies. Private Memories from the Congo Free State and German East Africa (1884-1914)*, Munster, Waxmann Verlag
- Natermann, Diana M. (2018b), *Weißes (Nicht-)Essen im Kongofreistaat und in Deutsch-Ostafrika (1884-1914)*, in Aselmeyer, Norman, Veronika Settele (hrsg.), *Geschichte des Nicht-Essens: Verzicht, Vermeidung und Verweigerung in der Moderne*, Berlin, De Gruyter, pp. 237-264
- Natermann, Diana M. (2022), *Colonial Masculinity: Monarchy, Military, Colonialism, Fascism and Decolonization*, in Almagor, Laura, Haakon Ikononou, Gunvor Simonsen (eds.), *Global Biographies: Lived History as Method*, Manchester, Manchester University Press, pp. 62-81

- Pakenham, Thomas (1992), *The Scramble for Africa. White Man's Conquest of the Dark Continent from 1878 to 1912*, New York, Harper Collins
- Palmstierna, Nils (1967), *Swedish Army Officers as Instructors in African and Asian Countries*, in «Revue Internationale d'Histoire Militaire», 26, pp. 45-73
- Panofsky, Erwin (1980), *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, edited by Oberer, Hariolf, Egon Verheyen, Berlin, Volker Spieß
- Panofsky, Erwin (1997), *Studien zur Ikonologie der Renaissance*, 2nd edition, Cologne, DuMont
- Paul, Gerhard (2006), *Von der historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung*, Flensburg
- Pilcher, Jeffrey M. (2006), *Food in World History*, in Stearns, Peter N. (ed.), *Themes in World History*, New York, NY, Routledge
- Presser, Jacques (1968), *Ashes in the Wind. The Destruction of Dutch Jewry*, London, Souvenir Press
- Prince, Magdalene von (1908), *Eine Deutsche Frau Im Innern Deutsch-Ostafrikas*, 3rd ed., Berlin, Ernst Siegfried Mittler und Sohn
- Quattrocchi, Umberto (1999), *CRC World Dictionary of Plant Names. Common Names, Scientific Names, Eponyms, Synonyms, and Etymology*, Boca Raton, CRC Press
- Rizzo, Lorena (2013), *Shades of Empire: Police Photography in German South-West Africa*, in «Visual Anthropology», 26.4, pp. 328-354
- Roberts, Andrew Michael (2001), *Conrad and Masculinity*, New York, Palgrave
- Said, Edward W. (1978), *Orientalism*, London, Penguin
- Sandler, Willeke (2013), *Deutsche Heimat in Afrika: Colonial Revisionism and the Construction of Germanness through Photography*, in «Journal of Women's History», 25.1, pp. 37-61
- Schulze, Winfried (ed.) (1996), *Ego-Dokumente: Annäherung an Den Menschen in Der Geschichte*, Berlin, Akademie Verlag
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988), *Can the Subaltern Speak?*, Basingstoke, Macmillan
- Sontag, Susan (2008), *On Photography*, London, Penguin Classics

- Steinbach, Daniel Rouven (2011), *Carved out of Nature. Identity and Environment in German Colonial Africa*, in Brimnes, Niels, Christina Folke Ax, Niklas Thode Jensen, Karen Oslund (eds.), *Cultivating the Colonies. Colonial States and Their Environmental Legacies*, Athens, OH, Ohio University Press
- Tosh, John (2005), *Manliness and Masculinities in Nineteenth Century Britain. Essays on Gender, Family and Empire*, Harlow, Pearson Longman
- Wylie, Diana (2001), *Starving on a Full Stomach: Hunger and the Triumph of Cultural Racism in Modern South Africa*, Charlottesville, University of Virginia Press
- Zocchi, Benedetta (2019), *Italian Colonialism in the Making of National Consciousness: Representations of African Natives*, in «Storicamente», 15, pp. 1-27

Perugino's Justice.

The Frescoes for the *Collegio del Cambio*

Between Legal History, Iconography, and Iconology

Stefania Gialdroni

SUMMARY: 1. Introduction. – 2. *Mercanzia* and *Cambio*: Their Role in the Government of Perugia. – 2.1. The Merchant Guild's Jurisdiction. – 2.2. The Guild of Money-Changers' Jurisdiction. – 3. *Mercanzia* and *Cambio*: Their Headquarters in the *Palazzo dei Priori*. – 3.1. Symbols and Allegories in the Early Modern Period: The Cardinal Virtues. – 3.2. Perugino, Maturanzio, and the *Cambio's Udienza*. – 3.3. The Iconographical Program. – 3.4. The Wisemen. – 4. Conclusion.

### 1. Introduction

Today more than ever, the isolation of the various branches of knowledge is being challenged in favor of an interdisciplinary approach that does not separate phenomena from their context<sup>1</sup>. For centuries, law was studied as an integral part of the so-called *artes sermocinales* (in particular rhetoric). Since the 12<sup>th</sup> century, however, this intellectual unity has been called into question and legal studies have experienced periods of isolation alternating with periods of strict interaction with other disciplines, in particular with the humanities. In some cases, the two “methods” overlapped. In the very period of the foundation of the Bolognese *Studium*, for example, while Irnerius was teaching Roman law and inaugurating a methodology of legal studies based on brief notations (glosses) to Justinian's *Corpus Iuris Civilis*, other centers (so called *Scuole minori*),

---

<sup>1</sup>I would like to thank Jake Dyble and Emma Wallis for revising the English text and Giovanni Chiodi, Emanuele Conte, Sara Menzinger, and Monica Chiantini for their valuable comments and suggestions. The original research for this essay was conducted thanks to funding from the Italian Ministry of University and Research, Grant FARE 2020, Project IUSTITIAM: Iustitia Mercantoria. *Places, Spaces, and Iconographies of Mercantile Justice in Europe (11<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> Centuries)*.

both in northern Italy and in Provence, maintained a stronger relationship with the liberal arts. This is the case of authors such as Placentinus, who taught in Piacenza, Mantua and Montpellier (and for a couple of years in Bologna too), who used to mix prose and poetry in his works, or of the *Quaestiones de iuris subtilitatibus*, a work probably produced in northern Italy in the late 1150s or early 1160s, with its fascinating allegory of the *templum iustitiae*<sup>2</sup>. Nevertheless, the idea of a self-sufficient law soon developed within the environment of the new “law schools” and was efficaciously summarized, by the first half of the 13<sup>th</sup> century, by the Bolognese glossator Accursius: «omnia in corpore iuris inveniuntur»<sup>3</sup>.

In the following centuries, this isolation was alternatively challenged or supported. For example, legal humanism introduced a historical and philological approach to the study of law, and in particular to the study of the *Corpus Iuris Civilis*, which reached its peak in 16<sup>th</sup> century France (*mos gallicus iura docendi*)<sup>4</sup>. On the opposite side, an example of isolation can be found in the 19<sup>th</sup> century Pandectist School, which, further developing Savigny’s idea of a “system of modern Roman law”, conceived of (private) law as a coherent body of rules, without the influence of any ideological or political assumption<sup>5</sup>.

The problem of the isolation of legal studies in the course of history cannot, of course, be properly treated here. What has to be stressed, though, is that we are still heirs of 19<sup>th</sup> century interpretations of legal studies, and that this heritage has been recently called into question (again)<sup>6</sup> in favor of an interdisciplinary approach to the study of law<sup>7</sup>.

---

<sup>2</sup> Cortese (2000), pp. 276-281.

<sup>3</sup> Gl. *notitia* in D.1.1.10, *de iustitia et iure*, l. *Iustitia*. According to this statement, the jurist could find everything he needed in the *Corpus Iuris Civilis*. Any knowledge of other disciplines, and in particular of theology, was not necessary anymore: Bellomo (2002), p. 256; Cortese (1995), II, p. 185, footnote 98. See also: Cortese (1964/2020), p. 7, footnote 14.

<sup>4</sup> Cortese (2000), pp. 398 ff.; Padoa Schioppa (2007), pp. 250-264.

<sup>5</sup> Padoa Schioppa (2007), p. 560; see also: Wieacker (1996), pp. 430 ff.

<sup>6</sup> The most evident peculiarities of this last “wave” are probably two: on one hand, legal studies are nowadays divided into a number of hyper-specialized sub-disciplines,

Legal institutions are, in fact, artificial creations, which have to be well thought out in order to be accepted by society. At the origins of law there is the aesthetic creation of an artificial environment in which human disputes can be sublimated into a rational liturgy. Within the Western Christian tradition, such a liturgy developed by mobilizing the arts and the humanities: «literature to proclaim the Word, architecture to build temples, paintings and sculptures to display the sacred, music to praise the Lord»<sup>8</sup>, not to mention fashion to dress the clergy. The law has its liturgy too. Public buildings, paintings, frescoes, murals, and statues, for example, create a strong link between political power, law, and images<sup>9</sup>. No one would claim to understand religion without paying attention to liturgy and worship, but the majority of jurists seem to be sure that they can understand the law by completely neglecting its formal and symbolic environment<sup>10</sup>.

In the most classical of definitions, starting with Ulpian's «*suum cuique tribuere*»<sup>11</sup>, the semantic scope of law overlaps with that of justice, i.e. its ultimate goal. Law, often perceived as an alien element to society because it is considered complex and almost unknowable, barricaded behind impenetrable technicalities, has been made tangible, and therefore knowable, through art, first and foremost fine arts and architecture. According to Ernst Cassirer, man is not only an *animal rationale*, as Aristotle claimed, but, given his symbolic nature, he is rather an *animal symbolicum*<sup>12</sup>. Access to and progress towards the symbolic, which is some-

---

which makes the danger of isolation evident; on the other hand, the dialogue with other disciplines is extremely diverse and includes social and hard sciences.

<sup>7</sup> Including commercial law: Cian (2016), pp. 7-12; Mignone (2022), pp. 26-29. Not to mention the development of the “Law and...” fields of research and teaching such as “Law and Economics” and “Law and Humanities”. See Emanuele Conte in Conte/Gialdroni (2020), pp. 314-315.

<sup>8</sup> Conte/Gialdroni (2020), p. 315.

<sup>9</sup> Douzinas (2000).

<sup>10</sup> Conte/Gialdroni (2020), p. 315.

<sup>11</sup> D. 1.1.10pr.

<sup>12</sup> Cassirer (1944), pp. 44 ff.

thing uniquely human, creates the possibility of phenomena such as ethics and law.

This essay aims at treating law, and in this case merchant law, not as a dogmatic discipline but as a multiform phenomenon and therefore (first and foremost) as an experience. The idea of a self-sufficient and self-referential law will be challenged by analyzing the language that has always been used to communicate to a vast audience that is not necessarily versed in the requisite technicalities: the language of images. If the existence of a body of customary laws uniformly adopted across medieval and early modern Europe (*lex mercatoria*) is still a subject of debate<sup>13</sup>, the mechanisms of merchants' justice are equally controversial, since the procedures applied were by definition brief and informal<sup>14</sup>. By means of the study of the iconographical program of the *Sala dell'Udienza* of the *Collegio del Cambio* in Perugia (fig. 1), which, according to the guild of money-changers, was to be rendered "wonderful" (*pulcherrima*)<sup>15</sup> thanks to the frescoes of the great Renaissance artist Pietro Perugino, we will link legal history, art history, and history of architecture in order to analyze the "visual language" that the merchants of Perugia used, at the end of the 15<sup>th</sup> century, to express their own idea of law and justice.

---

<sup>13</sup> For a comprehensive and up-to date analysis of the never-ending historiographical debate on the *lex mercatoria*: De ruysscher (2020).

<sup>14</sup> The latest historiography has underlined, though, that, especially between the late Middle Ages and the Early Modern Period, the mercantile procedures became more complex and tended to uniform with the *ius commune* procedures. See for example the case of the *Universitas mercatorum, camporum et artificum* of Bologna in the first half of the 15<sup>th</sup> century: Legnani Annichini (2008), pp. 85-86. Or the case of the *Mercanzia* in Siena: Ascheri (1989), pp. 35-36. For a synthesis of the interesting case of the summary justice of the fairs, see Fortunati (2008).

<sup>15</sup> See *infra* the minutes of the *Cambio* assembly dated January 26, 1496. The best descriptions of the frescoes can be found in Canuti (1931), I, pp. 134-142 and Scarpellini (1998b).



Fig. 1 – Sala dell'Udienza of the Collegio del Cambio (Perugia),  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro\\_Perugino\\_-\\_View\\_of\\_the\\_Sala\\_di\\_Udienza\\_-\\_WGA17225.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Perugino_-_View_of_the_Sala_di_Udienza_-_WGA17225.jpg)

## 2. Mercanzia and Cambio: *Their Role in the Government of Perugia*

Since the 12<sup>th</sup> century (and until the French Revolution), artisans, merchants and workers who exercised the same profession or trade, were organized into guilds in the main trading centers of Europe<sup>16</sup>. In Italy, these guilds were often called *arti*, they had their own statutes (*brevia, statuta, matricula*) and had a direct influence on the city's administration. Perugia was no exception. At a crossroads between Rome and Florence and between the Tyrrhenian and the Adriatic seas, it developed market and financial facilities.

The number of the guilds of Perugia has been a matter of discussion

---

<sup>16</sup>The problem of the continuity or discontinuity of the late medieval guilds with the *collegia* of the Late Empire and the *ministeria* of the Early Middle Ages has long been discussed: Cortese (1995), II, pp. 256-257; Nico Ottaviani/Regni (1998), pp. 13-14. For a very extensive bibliography on the topic, see Legnani (2005), pp. 30-31.



among scholars but it is possible to affirm with a certain degree of surety that they were 44 in the 14<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> century<sup>17</sup>.

The most ancient statute of Perugia is dated 1279<sup>18</sup> but it was in 1296 that it was stated that, in case of conflict between the legislation of the commune and the *ordinamenta artium*, the latter had to prevail<sup>19</sup>. According to John Grundman, this was the moment at which Perugia became a «guild republic»<sup>20</sup>, a process that was perfected by the creation of the *Consiglio dei Priori* in 1303<sup>21</sup>, which represented the city and exercised what we would call today “executive power”. The priors, in fact, were chosen by the guilds<sup>22</sup>. The former political prerogatives of the *Podestà* and of the *Capitano del Popolo* were substantially downsized, while their administrative and judicial powers were enhanced: at the apex of the government of the commune there was now the collegial magistracy of the *Priori delle Arti*. This institution, within the limits imposed by the changing political conditions, survived (at least formally) the progressive decline of communal freedoms, the *signoria* and the definitive integration of Perugia within the Papal States after 1540<sup>23</sup>.

Not all guilds were considered equal, however: in fact, two priors had to belong to the merchant guild or *Mercanzia* (*Ars mercantiae*) and one to the guild of money-changers or *Cambio* (*Ars campsorum*), while the other

---

<sup>17</sup> Nico Ottaviani/Regni (1998), pp. 14-15; Mira (1959), p. 120. The distinction between two categories, the *arti grosse* and the *arti minute*, was made explicit in the 1366 Statute and was based on the minimum number of members: 60 for the first ones and 30 for the second ones: ASP, *Statuti*, 3, c. 90, cit. in Nico Ottaviani/Regni (1998), p. 20, footnote 20. See also Mira (1959), pp. 125-126, and Irace (2000), pp. LXXV-LXXVI.

<sup>18</sup> Caprioli/Bartoli Langeli (1996).

<sup>19</sup> Irace (2000), p. LXXXI.

<sup>20</sup> Irace (2000); Grundman (1992), pp. 206 and 228-231.

<sup>21</sup> Vallerani (2010), p. 130.

<sup>22</sup> Mira (1959), pp. 132-133.

<sup>23</sup> More precisely, the magistracy was suspended from 1540 until 1552, when it was restored by Pope Julius II with the same name, but with greatly diminished powers.

guilds chose, on a rotational basis, the remaining seven<sup>24</sup>. The appointment was extremely brief: only two months, until 1494 when it was extended to three months<sup>25</sup>. During this period, the priors resided in the *Palazzo dei Priori*.

In order to accomplish their legislative and administrative duties, the priors were supported by several councils. One of the most important ones was the *Consiglio dei Camerlenghi*, which was made up of all the representatives of all the guilds. Each guild had, in fact, one *camerlengo* (chamberlain), except for the two most important ones: the *Mercanzia*, which had four (called *consoli*) and the *Cambio*, which had two (called *uditori*)<sup>26</sup>. They represented the guild, took care of the administration, controlled the activities of the members, chaired the meetings and, most important, administered justice within the guild<sup>27</sup>.

It has been affirmed that no important matter was decided in Perugia without the intervention of this council: peace and war, alliances, abrogation or enactment of laws, etc.<sup>28</sup>. Considering all those facts, it becomes clear that the guilds, and in particular *Mercanzia* and *Cambio*, played a pivotal role in the city's administration as a whole.

In 1416, the popular government had to surrender to the military power of Braccio da Montone, who became *signore* of the city. Soon afterwards, the guilds had to admit whoever asked to become a member, without any reference to their profession. As a consequence, the noblemen started to gain political power by means of their affiliation to the *ar-*

---

<sup>24</sup> For the requisites, including being at least 25 years old and being native of Perugia or of the surroundings, see Mira (1959), p. 132-133. See also: Severini (2000), p. XXVIII.

<sup>25</sup> Irace (2000), p. LXXIV.

<sup>26</sup> Crispolti (1648), p. 235; Nico Ottaviani/Regni (1998), p. 24; if we agree that the guild were 44, at least in the 14<sup>th</sup> century, this council had 48 members: Mira (1959), p. 132, footnote 26.

<sup>27</sup> See, for example, Nico Ottaviani/Regni (1998), pp. 20-21. In some cases, as we will see, the jurisdiction was extended to non-members but only for matters related to the competences of the guild.

<sup>28</sup> Marchesi (1853), p. 35.

*ti*<sup>29</sup>. The new elite has been defined as a mixture between a “gentrified” aristocracy and an “ennobled” bourgeoisie<sup>30</sup>. *Mercanzia* and *Cambio*, therefore, maintained in Perugia a central role in the appointment of the most important city’s magistrates even when the nobility gained power: noblemen began to be admitted as members in order to take part in the city’s government<sup>31</sup>.

### 2.1. *The Merchant Guild’s Jurisdiction*

The *Collegio della Mercanzia* was first mentioned in a 1218 document regarding a *pax et concordia* with the merchants and the commune of Florence<sup>32</sup>. As in many other Italian cities, the *Mercanzia* of Perugia was an entity separate from the *comune* – although connected to it in many ways – which had competencies nowadays typical of different business networks, like chambers of commerce and commercial tribunals, while at the same time being a public body governing the economy and a guild<sup>33</sup>. This is, of course, a general definition. Each *Mercanzia*, in fact, had its own peculiarities that, in the case of Perugia, are nowadays far more accessible thanks to the critical edition, published in 2000, of the statutes of 1323, 1356, 1377, 1403 and 1599<sup>34</sup>. We now have the possibility to analyze and compare several statutes of an incredibly powerful and long last-

---

<sup>29</sup> Nico Ottaviani/Regni (1998), p. 25. This “opening” to the nobility in the year 1416 is considered an oversimplification by Giuseppe Severini as it presupposes that noblemen never exercised the *mercatura*, which, in turn, makes it necessary to define to what kind of nobility (only feudal?) we are referring to: Severini (2000), pp. XX ff.

<sup>30</sup> Severini (2000), p. XIX.

<sup>31</sup> Severini (2000), pp. XXXI-XXXII.

<sup>32</sup> Irace (2000), p. LXXIII.

<sup>33</sup> Chiantini (1996), *Presentazione* by Mario Ascheri, p. IX; Ascheri (1989), p. 29. For a bibliographical overview of the other *Mercanzie* which developed in the medieval *comuni* of central-northern Italy, see Legnani (2005), p. 48.

<sup>34</sup> This precious work also contains valuable introductory essays by Giuseppe Severini, Erminia Irace and Mirko Santanicchia, apart from those written by the editors: Cardinali/Maiarelli/Merli/Bartoli Langeli (2000).

ing guild. Its 800 years of history can be divided into two periods: the period of the mercantile city bourgeoisie (the *arte* of the *mercatores*) and the period of the aristocracy (*collegio dei nobili*). However, it is not possible to exactly date the passage from one structure to the other: it was a slow development that was formalized in the second half of the 17<sup>th</sup> century (1670) but was already established at the end of the 16<sup>th</sup> century<sup>35</sup>. Its functions were: to regulate the access to the guild (limiting it, in the first period, to those who exercised mercantile activities); to administer mercantile justice; to hinder the creation of societies with foreigners for the import of certain goods; to mediate transactions; to check weights and measures; to regulate the way in which goods were shown and sold; to certify documents; to liquidate assets after bankruptcy; and many others<sup>36</sup>.

As far as the administration of justice in the 15<sup>th</sup> century is concerned, the 1403 statute of the *Mercanzia* devoted a very long and systematic chapter to *De iurisdictione dominorum consulum et de modo procedendi*<sup>37</sup>. The first paragraph (*Quod procedatur de veritate et equitate*<sup>38</sup>) stated that the consuls had to administer justice («...sedere et curiam retinere ...») in their audience hall at the *Palazzo dei Priori* every day devoted to this task («... ad reddendum ius postulantibus in omnibus diebus iuridicis et non feriatis ...»), in the morning and in the evening («... bis in quolibet die, videlicet de mane et de sero horis congruis et consuetis ...») according to law, truth and equity as well as according to the customs of the *Mercanzia* («... de iure, veritate et equitate et secundum bonam consuetudinem audientie Mercantie predictae ...»).

Their jurisdiction was, according to the statute, very wide. It is described in a sort of “crescendo”: not only were they in charge of hearing and deciding any kind of disputes between members (no matter what the

---

<sup>35</sup> Severini (2000), pp. XV-XVI and XXVII; Cutini Zazzerini (1992), p. 23.

<sup>36</sup> Severini (2000), pp. XVII-XVIII.

<sup>37</sup> Cardinali/Maiarelli/Merli/Bartoli Langelì (2000), I, *Statuto del 1403*, c. 5, pp. 183-197.

<sup>38</sup> 5.1, Cardinali/Maiarelli/Merli/Bartoli Langelì (2000), p. 183.

object was)<sup>39</sup> as well as mercantile related controversies between members and non-members<sup>40</sup>; they also had jurisdiction on any dispute referable to mercantile activities («... de et pro factis mercantile ...»), no matter who the person was<sup>41</sup>. This extensive jurisdiction ended up provoking the other leading guild of the city, which tried (and finally managed) to expand its own jurisdiction throughout the 15<sup>th</sup> century: the guild of money-changers.

## 2.2. *The Guild of Money-Changers' Jurisdiction*

Very few Italian cities had a guild of money-changers because, usually, the *mercatores* of the *Mercanzia* were also in charge of the exchange of money. According to Antonio Ivan Pini, this separation into two guilds took place in the 13<sup>th</sup> century in cities involved in important international (trade or cultural) networks, where the *campsores* developed a stronger political role: Bologna, Firenze and, of course, Perugia<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> 5.10, Cardinali/Maiarelli/Merli/Bartoli Langeli (2000), p. 188: «De questionibus vertentibus inter artifices. Habeant etiam domini consules mercatorum cognitionem et iurisdictionem cognoscendi, videndi et terminandi lites, causas questiones et controversias vertentes et que verterentur coram eis inter artifices sue artis de omnibus et singulis litibus et questionibus que inter eos verterentur tam occasione artis, etiam si appareret instrumentum, quam alia quacumque de causa de qua non appareret instrumentum».

<sup>40</sup> 5.11, Cardinali/Maiarelli/Merli/Bartoli Langeli (2000), p. 188: «De questionibus vertentibus inter artificem et non artificem. Item habeant cognitionem et iurisdictionem videndi, cognoscendi et terminandi lites, causas, questiones et controversias vertentes et que verterentur inter artificem et non artificem de et pro factis artis mercantie et ad ipsam artem et eius exercitium, ministerium et seu negotiationem spectantibus et pertinentibus, vel dependentibus ab eadem».

<sup>41</sup> 5.13, Cardinali/Maiarelli/Merli/Bartoli Langeli (2000), p. 189: «De questionibus vertentibus inter quascumque personas occasione artis. Item habeant cognitionem et iurisdictionem videndi, cognoscendi et terminandi lites, causas, questiones et controversias vertentes et que verterentur inter quascumque personas de et pro factis mercantie et ad eius exercitium, ministerium seu negotiationem spectantibus et pertinentibus [vel dependentibus] ab eadem».

<sup>42</sup> Pini (1962), pp. 42-44. Pini added to the list also Prato, but the guild, in this case, included also goldsmiths.

Even though the first mention of the *Cambio* dates to the year 1259<sup>43</sup>, it is reasonable to date its establishment back to, at least, some decades before<sup>44</sup>. Its function was to monitor and regulate the circulation of money in a broad sense, from the control of coins, to money-exchange, to the lending with interest<sup>45</sup>. Its members were called *campsores* or *cambisti* or *cambiatori* or even *banchieri* (bankers). As we have seen, though, at the beginning of the 15<sup>th</sup> century, noblemen started to be admitted in order to legitimate their election to public offices and not all members were also *campsores* anymore<sup>46</sup>. The Archives of the *Cambio* preserve two statutes of the guild: the first one is dated 1377, the second one 1600<sup>47</sup>.

The two *auditores*, elected by the general assembly, were *caput et duces*<sup>48</sup> of the guild and were in charge of “hearing” (Lat. *audire*, It. *udire*) the parties and judging the cases. In synthesis, they had all the competences of the *camerlenghi* of the other guilds. They also elected, with a restricted number of members, the *rectores*, who, in general, represented the interests of the guild<sup>49</sup>. When the *auditores* were appointed (for six

---

<sup>43</sup> The *comune* delegated to the *consules camporum* the appointment of the officials in charge of safeguarding the metals for the new mint: Cutini Zazzerini (1992), pp. 17-18.

<sup>44</sup> Marchesi (1853), pp. 55-56 and 206.

<sup>45</sup> Nico Ottaviani/Regni (1998), pp. 20-21. For example: «Merchants returning to Perugia with ducats and florins from Venice and Florence would exchange these gold for the silver coins based on the Perugian *lira* employed in small local transactions»: Banker (1997), p. 45. For a comparison with the Bolognese *Arte del cambio*, which had very similar competences, see Pini (1962), p. 59.

<sup>46</sup> At the end of the 17<sup>th</sup> century *Cambio* and *Mercanzia* arrived to limit the membership to representatives of the oldest noble families of the city: Cutini Zazzerini (1992), pp. 17-18.

<sup>47</sup> Cutini Zazzerini (1992), pp. 61-64.

<sup>48</sup> ACP, *Statuti*, 1, rub. 1, c. 4r, cit. in Cutini Zazzerini (1992), p. 25.

<sup>49</sup> Cutini Zazzerini (1992), p. 27; Marchesi (1853), p. 187; Nico Ottaviani/Regni (1998), p. 21. Furthermore, the general assembly of the *Cambio* elected a *priore*, who administered the assets of the guild and was in charge of the accountability. The guild also needed the collaboration of people able to write down the minutes of the meetings and elaborate the legal documents like notaries and accountants: Cutini Zazzerini (1992), p. 29. Finally, jurists, so called *consultores*, were asked to provide legal advice,

months only), they had to swear on the Gospel that they would «well and faithfully exercise the office with good faith and without any fraud»<sup>50</sup>.

As far as their jurisdiction was concerned, the 1377 statute limited it to the cases in which one party was a guild member<sup>51</sup>. A bit more than 100 years later, Pope Sixtus IV extended this jurisdiction to all money-related matters and to non-members. The papal brief (*breve*), dated January 31, 1482<sup>52</sup>, first recalled the fact that once the jurisdiction of the *auditores* was limited to money-exchange matters («... solum ad controversias cambiamonetarum concernentes ...») but that gradually it was extended («... paulatim eorum iurisdictio extensa et ampliata fuit ...») to all money-related matters («... cognoscere soliti sunt de quibuscumque causis pecuniariis, in quibus pecunia quomodolibet peteretur ...»). The Pope then confirmed («...approbamus et confirmamus ...») this extended (and exclusive) competence for the future, notwithstanding laws to the contrary («... non obstantibus constitutionibus et ordinationibus apostolicis ceterisque contrariis quibuscumque ...»), under penalty of incurring in the indignation of God and of the blessed apostles Peter and Paul («... indignationem omnipotentis Dei et BB. P. et P. Apostolorum ...»).

Two 1441 documents<sup>53</sup>, testify the attempt of the *Cambio* to expand its jurisdiction («... iurisdictione augenda et amplianda ...») long before Sixtus IV's brief, without success. The 1441 documents make both reference to a papal bull by Pope Eugene IV that leaves no other trace<sup>54</sup>. This bull, requested by the *Cambio* («... pro parte auditorium Cambii civitatis

---

even though the 1377 statute does not include a specific paragraph on them: Cutini Zazzerini (1992), p. 29.

<sup>50</sup> Marchesi (1853), p. 61.

<sup>51</sup> ACP, *Statuti*, 1, rub. 4, c. 5rv: *In quibus causis auditores sint iudices competentes*, cit. in Cutini Zazzerini (1992), p. 32, footnote 82.

<sup>52</sup> Text in Marchesi (1853), pp. 319-321. The papal brief was then included in the 1600 statutes: ACP, *Statuti*, 2, rub. 4, cc. 9v-13v: *De iurisdictionem dominorum auditorium*, cit. in Cutini Zazzerini (1992), p. 32, footnote 83.

<sup>53</sup> They are published in Cardinali/Maiarelli/Merli/Bartoli Langeli (2000), II, pp. 782-786.

<sup>54</sup> Cardinali/Maiarelli/Merli/Bartoli Langeli (2000), II, p. 782.

Perusii ...»), apparently extended its jurisdiction to the detriment of the *Mercanzia*. Gaspare, bishop of Naples and governor of Perugia, in a decree dated May 24, 1441<sup>55</sup>, first affirmed that the competences of *Cambio* and *Mercanzia* shouldn't change and that they had to remain those established in the statutes («Item decernimus ac mandamus quod predicti consules et auditores non debeant quovis modo aut quesito colore cognoscere vel iudicare nisi solum et dumtaxat de his rebus et causis eis permisis ex forma statutorum ...»); then he arrived to declare void the papal bull («Item declaramus atque decernimus ... dictam bullam pro parte dictorum auditorium impetrata et sanctissimo domino nostro concessam, ex certis causis et rationibus mentem nostrum moventibus nullam et nullius roboris et momenti esse et fuisse, que afferre potuisset et posset, si non annullaretur et tolleretur ...») – which seems, at the very least, “peculiar” – because it brought scandal and disadvantage to the city («... in hac civitate maximum scandalum et detrimentum ...»).

The second document is a letter by the same Eugene IV ordering Gaspare to suspend the bull and is dated 26 July, 1441<sup>56</sup>. He seemed quite concerned about the *dissensio* between the members of the two guilds («... dilectos homines Artii Mercantie et Cambii civitatis nostre Perusii ...») caused by his order to grant the *Cambio* an extension of its jurisdiction, about which he didn't provide any detail, referring only to “certain cases” («... de cognoscendis quibusdam causis eidem Arti Cambii ...»).

According to the 1377 statute, the *auditores* had to administer justice at least three days a week (on Mondays, Wednesdays and Fridays), in the morning and in the afternoon. They had to: hear the reasons of the parties, briefly and simply review and discuss the cases, and take a decision within two months<sup>57</sup>. The procedure should take place «...summarie,

---

<sup>55</sup> Cardinali/Maiarelli/Merli/Bartoli Langeli (2000), pp. 782-784.

<sup>56</sup> Cardinali/Maiarelli/Merli/Bartoli Langeli (2000), pp. 785-786. It is very peculiar that this document follows the one by which the bishop declared the bull to be void. There could be an error in the dates but, if so, it would have been logical for the bishop to quote the order of the Pope.

<sup>57</sup> Marchesi (1853), pp. 94 ff. For a comparison with the jurisdiction of the consuls of



simpliciter et de plano, sine strepitu et figura iudicii...»<sup>58</sup>.

All guilds had jurisdiction over their members, and they all needed, therefore, a place to administer their justice or, more generally, to meet. In case they had no other choice, they used the house or shop of a member, a church or a capitular hall, or the audience hall (*udienza*) of another guild. The *Cambio* used for a long time the church of Santa Maria del Mercato or some buildings belonging to the guild in the area of Porta Sole<sup>59</sup> while in the 14<sup>th</sup> century they were already meeting in a room in the old part of the *Palazzo dei Priori*<sup>60</sup>.

Everything changed when the *campsores* decided to build a new headquarters with its “*pulcherrima*” Audience Hall<sup>61</sup>.

### 3. Mercanzia and Cambio: *Their Headquarters in the Palazzo dei Priori*

Considering the importance of both *Mercanzia* and *Cambio*, it comes as no surprise that the headquarters of the two most important Perugian guilds were located inside the *Palazzo dei Priori* (fig. 2), the “city hall”<sup>62</sup>. Built over a period of 150 years (1292-1443), with particularly important enlargements carried out between 1429 and 1443<sup>63</sup>, it is considered one of the most beautiful examples of the civic architecture of late medieval Italy, but it is particularly famous for one room: the *Sala*

---

the *Arte del cambio* of Bologna in the 13<sup>th</sup> century (summary justice based on the statutes of the guild, cases to be decided within 30 days, etc.), see Pini (1962), pp. 60-61.

<sup>58</sup> ACP, *Statuti*, 1, rub. 3, c. 4v, cit. in Cutini Zazzerini (1992), p. 33.

<sup>59</sup> Santanicchia (1998), p. 29.

<sup>60</sup> Magliani (1998), p. 51.

<sup>61</sup> See *infra* the minutes of the *Cambio* assembly dated January 26, 1496. The *Sala dell’Udienza* decorated by Perugino was also used, until the 18<sup>th</sup> century, by the *Collegi dei medici, dei filosofi e dei teologi*: Nico Ottaviani/Regni (1998), p. 24.

<sup>62</sup> For the 14<sup>th</sup> century renovation and extension works as well as for a comprehensive bibliography, see Silvestrelli (2003), pp. 119 ff. For a general overview of civic architecture in Renaissance Europe, see Svalduz (2010).

<sup>63</sup> Magliani (1998), p. 45.

*dell'Udienza* of the *Collegio del Cambio*, far more interesting, from an iconographical point of view, than the adjoining *Sala dell'Udienza* of the *Collegio della Mercanzia*<sup>64</sup>, which, in the first decades of the 15<sup>th</sup> century, had its walls entirely covered with an elegant veneer of carved walnut and poplar wood, probably the work of craftsmen from beyond the Alps, maybe Germans<sup>65</sup>.



Fig. 2 – Perugia, Palazzo dei Priori (photographed in 2013),  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perugia\\_-\\_palazzo\\_priori\\_3.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perugia_-_palazzo_priori_3.jpg)

---

<sup>64</sup> The *Mercanzia* obtained from the *Conservatori della Pace e della Libertà* two rooms in the *Palazzo dei Priori* to be used as Audience Hall already in 1390 as a sort of payment for a debt of 1400 golden *fiorini* that the commune could not payback. The document, dated February 27, 1390, is published in Cardinali/Maiarelli/Merli/Bartoli Langeli (2000), II, pp. 721-729. The consuls of the *Mercanzia* made explicit reference to the necessity of meeting in a public and honorable place: «Supplicatur vobis, mag.cis viris dominis quinque Conservatoribus pacis et libertatis Comunis Perusie pro parte consulum mercatorum et artis Mercantie dicte civitatis quod, cum ipsi non habeant propriam mansionem, dom(um) et locum pro eorum audientia, et pro honore et magnificentia Comunis Perusie et conveniens sit audientiam Mercantie in loco publico et honorifico residere ...»: Cardinali/Maiarelli/Merli/Bartoli Langeli (2000), p. 723.

<sup>65</sup> Guerrieri (1962), p. 33.

On the other hand, the *campsores* carried out the structural works on their new seat between 1452 and 1457<sup>66</sup>, but it was only from 1490 that they began to decorate the rooms. First came the fine carved wooden desk, the benches and the wall panels designed by the Florentine<sup>67</sup> artist Domenico del Tasso<sup>68</sup>. A terracotta statue of Lady Justice, now attributed with certainty to Benedetto da Maiano, arrived from Florence and was put in place on January 25, 1493 (fig. 3)<sup>69</sup>. Next to the golden terracotta statue, to whom a crown was soon added, there are two inscriptions referring to the function of the *uditori*, with an emphasis on truth and equity<sup>70</sup>. Under the statue we can read that Justice rules the heavens as well as the underworld, that she judges among mortals and that therefore she must be worshipped («coelos rego inferis impero iudico inter mortales ergo me colite») while inside the niche, behind the head of Justice, we can

---

<sup>66</sup> Bon Valsassina (1987), p. 21; Magliani (1998), pp. 52 and 60.

<sup>67</sup> The connections between Perugia and Florence, at least from an artistic point of view, are very evident, starting from the education of Perugino at Verrocchio's atelier. It is interesting therefore to notice that a few decades before (1469), the *Mercanzia* of Florence (the institution that established and maintained the city's commercial court) commissioned, for its *Sala dell'Udienza*, paintings representing the seven virtues: the cardinal ones and the theological ones. Six were accomplished by Piero del Pollaiuolo (the role of his brother Antonio is still debated) and one by Sandro Botticelli (Fortitude). A masterpiece which is now preserved in the *Uffizi*.

<sup>68</sup> On the exquisite wooden decorations and furniture of the *Sala dell'Udienza*, see Fidanza (1998).

<sup>69</sup> Caglioti (2007), pp. 18-20. The first one who attributed the statue to Benedetto da Maiano was August Schmarsow (1889) but many others thought it was to ascribe to his atelier. Giovan Battista Fidanza listed the authors who supported the attribution to Benedetto and those who pointed to the atelier: Fidanza (1998), pp. 208-209. Francesco Caglioti demonstrated that the *Cambio's* Lady Justice (1476-1480) was the autograph terracotta model of the marble *Giustizia* that the artist made for the *Sala dell'Udienza* of *Palazzo della Signoria* in Florence (1477-1481) and was then painted and decorated by Bartolomeo Caporali (1492-1493). According to Caglioti, Benedetto da Maiano used, in fact, to "recycle" his terracotta models as autonomous works of art: Caglioti (2007), pp. 18-20, p. 29.

<sup>70</sup> Bon Valsassina (1987), p. 34.

read that she embraces truth and justice («veritatem aequitatemque amplector»). We will go back to these inscriptions in the conclusion.



Fig. 3 – Benedetto da Maiano, Giustizia, Sala dell'Udienza, Collegio del Cambio (Perugia), terracotta, 1476-1480 ca. Photo courtesy of the Nobile Collegio del Cambio

Finally, on January 26, 1496, the *Collegio* decided that the ceiling and the walls should be decorated too <sup>71</sup>. A few months later, the two *auditores* Amico Graziani and Mario Monaldi <sup>72</sup>, together with a specially appointed commission of six delegated members <sup>73</sup>, hired one of the most extraordi-

<sup>71</sup> The document (ACP, *Adunanze*, 6, c. 61rv) is available here: Scarpellini (1998), p. 247.

<sup>72</sup> Sartore (2013), p. 528.

<sup>73</sup> The members of the commission were: Francesco di Niccolò di Montemelini, Teseo di Bernardo della Corgna, Alberto di Mariotto de' Baglioni, Carlo di Cinaglia dei Cinagli, Monaldo de' Boncambi, Ser Ghiberto di Bartolomeo di Andrea: Bon Valsassina (1987), p. 37.

nary artists of the Italian Renaissance, Pietro Vannucci, best known as Perugino (1446-1523)<sup>74</sup>, who was at the peak of his career<sup>75</sup>, and had at the time among his pupils a very promising young painter: Raphael<sup>76</sup>.

Compared to the triumph of colors of Perugino's frescoes, the audience hall of the *Mercanzia* was monotonous, characterized by the brown tones of the wooden panels. With one exception: over a small pulpit in the middle of the left wall, the figures of the four cardinal virtues (Prudence, Fortitude, Justice and Temperance) are rendered very striking, as they are covered with a gold leaf on a blue background. Interestingly, their iconography is not the same as the one that would be chosen, almost one century later, by Perugino for his frescoes. In particular, Fortitude and Justice are represented in a quite unusual way<sup>77</sup>: the first one holds not only a column but also an anvil while the second one

---

<sup>74</sup> Pietro Vannucci was born in Castel della Pieve (now Città della Pieve) around 1450. His nickname, which means "from Perugia", was probably given because he came from the region of Umbria and Perugia was far more famous than the little village of Castel della Pieve: Martelli (2020).

<sup>75</sup> As it is well known, Perugino played a major role in the decoration of the Sistine Chapel in 1480-1482. «Pietro Perugino (...) tra il nono e l'ultimo decennio del Quattrocento fu, se non il più grande, certo il più ricercato pittore italiano»: Marabottini (2004), p. 387. About Perugino's life and artistic achievements, Fiorenzo Canuti's classic work still seems to be one of the most complete and fascinating: Canuti (1931). See also the catalogue of the exhibition on Perugino which took place at the *Galleria Nazionale dell'Umbria* in 2004 (28 February-18 July): Garibaldi/Mancini (2004).

<sup>76</sup> The role played by Raphael in the *Collegio del Cambio* has been long debated: Bon Valsassina (1987), pp. 12-13. In 1913 two works were published, one supporting the active participation of Raphael, in particular in the Prophets and Sybils and in the virtue Fortitude and one limiting it, in practice, to the traits of Fortitude. The first one is one of the volumes devoted by Adolfo Venturi to the *Quattrocento* within his huge history of Italian art (24 volumes): Venturi (1913), p. 764 (on Fortitude, but he wrote a lot about Perugino and the *Cambio* frescoes, e.g. pp. 546-554 or 822 ff.). The second one is a short article by Umberto Gnoli, who criticized Venturi but agreed with him as far as Fortitude was concerned (Gnoli, 1913, p. 82). Others, like Scarpellini, are much more skeptical about Raphael's contribution, also considering that he was still very young when the frescoes were realized and that Perugino proudly signed, adding his very portrait, the frescoes: Scarpellini (1998b), pp. 91-92 and 102.

<sup>77</sup> About the iconography of Justice, see *infra*, par. 3.1.

doesn't hold a scale at all but rather a sword in the act of piercing an animal below (symbolizing wrong), and a shield, where the words *suum iustitia* are engraved.

But what was the role of allegories in general and of the cardinal virtues in particular in Renaissance Italy?

### 3.1. *Symbols and Allegories in the Early Modern Period: The Cardinal Virtues*

If iconography deals with the subjects of figurative art and their meaning, iconology has the aim of uncovering the reasons why a work of art was produced, or better still, why it was produced in a certain way<sup>78</sup>. This essay deals with questions typical of both fields<sup>79</sup>, focusing on the peculiar early modern language of images, rich in symbols (which represent a concept) and allegories (which 'are' the concept). For example, the griffin "represents", in Christian art, the double nature (divine and human) of Jesus, while Lady Justice 'is' Justice itself<sup>80</sup>.

Human beings have always felt the need to express themselves by means of images<sup>81</sup>. However, it was only in the Early Middle Ages that a "language of images", in the sense of a system (*System der Bildsprache*<sup>82</sup>), developed, at least in Europe. This system, initially imbued with theology and philosophy, reached its peak in the Early Modern Period, when it

---

<sup>78</sup> Van Straeten (2009), pp. 17-19.

<sup>79</sup> For iconography, in particular: What is the subject of the work of art? What is its meaning? What are the sources of the artist? How was the subject represented in the course of history?

<sup>80</sup> About the iconography of Justice, see for example Sbriccoli (2003), Curtis/Resnik (2007), Prosperi (2008), and Simone (2015).

<sup>81</sup> In 2018, the news that an Italian archaeologist, Luca Pollarolo, had found in the South African site of Blombos Cave a 73000-year-old drawing, spread around the world. This abstract drawing (six straight lines that are intersected by three wavy lines) not only predates any other known drawings by 30,000 years but could have a symbolic meaning: Henshilwood *et al.* (2018).

<sup>82</sup> Warneke (2005), pp. 8-9.

experienced a process of secularization<sup>83</sup>. The early modern theory of the image, consisting in a synthesis of Aristotelian and Platonic conceptions, found its densest expression in media based on a collaboration between words and images<sup>84</sup>. This, as we will see, is exactly what was done in the *Sala dell'Udienza* of the *Collegio del Cambio*.

One of the most common genres in early modern paintings was “personification”<sup>85</sup>, in the sense that abstract concepts were made “visible” in the form of a human being. But if the ultimate goal of figurative art is communication, then the person representing (or maybe interpreting) the concept has to be immediately recognizable. In order to reach this goal, personifications were usually represented, especially from the Early Middle Ages onward, with the same attributes. Even today, when the meaning of most personifications that an early modern observer would have immediately recognized are lost, a blindfolded female figure with a scale and a sword in her hands is clearly an allegory of Justice. Justice is female just as the Latin word *justitia* is feminine: the blindfold means impartiality<sup>86</sup>, the scale equity, while the sword refers to the capacity for punishing the guilty.

Justice is one of the cardinal virtues, together with Prudence, Fortitude and Temperance. The first mention of this scheme can be found in Plato’s *Republic* and was afterwards used within the framework of Neoplatonism as well as in Greek and Roman Stoicism. The phrase “cardinal virtues”, though, is absent from classical sources. This name was coined

---

<sup>83</sup> Hall (1983), p. 422. Nevertheless, it has to be noted that this is not always the case. In particular, Francesco Maturanzio, the humanist behind the iconographical program of the *Collegio del Cambio*, considered the most orthodox Catholicism to be the foundation of his method and the final goal of his whole work, especially as an educator: Zappacosta (1970), p. 34.

<sup>84</sup> The mediation between Aristotle and Plato, by the way, is considered one of the main efforts of Maturanzio: Zappacosta (1970), p. 49.

<sup>85</sup> Warneke (2005), pp. 79 ff.

<sup>86</sup> The blindfold of Lady Justice has a very peculiar history that cannot be summarized here. In any case, this new iconography started to spread only in the first half of the 16<sup>th</sup> century, just a few decades after Perugino’s frescoes: Prosperi (2008), p. 34 ss.

within the early patristic literature (Ambrose, Jerome and Augustine), which considered them to be divine gifts<sup>87</sup>. At the time of Perugino, therefore, the distinction between moral virtues (the ones that Saint Ambrose called cardinal virtues) and the theological ones (Faith, Hope, and Charity) was already well established by means of a rich medieval literature opposing virtues and vices, i.e. good and evil. The attributes of the cardinal virtues were fixed during the Carolingian era<sup>88</sup>: Prudence was associated with a book, to distinguish good from evil (*scientia scripturarum*); Justice with a scale (even though the scale as a symbol of justice dates back to ancient Egypt<sup>89</sup>); Temperance with a torch and a jug of water (a symbol of the capacity of extinguishing the flame of passion); Fortitude, finally, was often represented as a female warrior, holding a shield and a spear. Starting from the 11<sup>th</sup> century some variations began to develop: Temperance could be represented with two jars, while mixing water and wine; Justice could hold a sword in addition to the scale, and/or some tool to trace exact lines, like a compass; Prudence could hold a serpent (a reference to St. Mathew's Gospel<sup>90</sup>) or a mirror, or could be depicted with two or three faces, a reference to time: past, present and future. In the *Sala dell'Udienza* they are represented as follows: Prudence holds what seems to be a mirror with several faces while a serpent is twisting around the rod supporting the mirrors; Justice holds a scale and a sword; Fortitude is dressed like a warrior and Temperance is mixing the liquids contained in two jars (fig. 4). These are classic representations, easy to understand and recognize.

But who decided the iconographical program, and how<sup>91</sup>?

---

<sup>87</sup> Bejczy (2011), pp. 1-4.

<sup>88</sup> Alcoy (2003), pp. 836. See also Katzenellenbogen (1989).

<sup>89</sup> Prosperi (2008), p. 5.

<sup>90</sup> Mt 10,16: «prudentes sicut serpentes».

<sup>91</sup> Even though we know the names of the *uditores* and of the members of the specially appointed commission in charge of implementing the decoration of the Audience Hall (see *supra*, par. 3) as well as the content of Perugino's preliminary draft contract (see *infra*, par. 3.2), further research could potentially reveal more details about the hows and whys





Fig. 4 – Pietro Perugino and workshop, *Fortezza e Temperanza, con gli Uomini Illustri*, Sala dell’Udienza, Collegio del Cambio (Perugia), fresco, 1498-1500. Photo courtesy of the Nobile Collegio del Cambio

### 3.2. Perugino, Maturanzio, and the Cambio’s Udienza

The minutes of a meeting of the *Cambio* held in January 1496 testify that the Audience Hall had to be entirely decorated with some paintings by the hand of “master Pietro” or another master («... ornamentum audientiae utrum debeat ornari per totum aliquibus picturis manu magistri Petri vel alterius magistri ...») in order to “make it wonderful” in any possible way («... audientia debeat ornari, pinghi aut quovis alio modo pulcherrima fieri ...»)<sup>92</sup>. Only recently, though, the preliminary draft of the

---

of the iconographical program, e.g. analyzing the biographies, cultural backgrounds, and networks of the members of the commission. These aspects will be developed within the framework of the Project IUSTITIAM (Grant FARE 2020 of the Italian Ministry of University and Research), of which the present essay represents the very first outcome.

<sup>92</sup> Teza (2004), p. 116. A leading role in the choice of Perugino as the artist and of the humanist Francesco Maturanzio as the iconographer was played by Amico Graziari, appointed *uditore* in 1496: Sartore (2004), p. 590.

contract for the *Cambio* frescoes was discovered in the *Archivio di Stato* of Perugia and published by Alberto Maria Sartore<sup>93</sup>. It was written in vernacular by the *Cambio*'s notary Pietro Paolo di Ser Bartolomeo and is dated May 11, 1496. Interestingly, it does not say anything about the virtues and wisemen that made the room famous. The contract mentions a Nativity («... la natività di nostro Signore Yeshu Cristo ...») and a Transfiguration («... la Trasfiguratione del prefato nostro Signore ...») as well as planets and animals for the ceiling («... le secte pianete figurate con quilli animali et altri ornamenti ...») <sup>94</sup> but, when referring to the other walls, it just says that Perugino had to paint all those figures that could fit («... pegnere in muro tucte quelle figure le quali ce anderanno ...»), according to the order of the story given by the *commissari* («... secondo l'ordine de la istoria la quale li serà data da dicti commissari ...»). Perugino then added a third religious painting to the ones commissioned, the one representing six Sybils and six Prophets overlooked by God.

The frescoes, probably carried out between 1498 and 1500<sup>95</sup>, were immediately recognized as a masterpiece. Giorgio Vasari underlined that it was praised more than any other work accomplished by Perugino in his hometown<sup>96</sup>. This was a judgment shared, a few years later, by Raffaello

---

<sup>93</sup> Sartore (2013).

<sup>94</sup> In this essay, we will exclude the analysis of the allegorical representations of the planets, which decorate the ceiling: the Moon, Mercury, Mars, Saturn, Jupiter, Venus and the Sun (Apollo). They are all linked to the animals of the zodiac and are completed by a grotesque decoration inspired by the frescoes of Nero's *Domus Aurea*, which had been recently discovered: Dacos (1998).

<sup>95</sup> Some authors date the beginning of the works to the year 1496, when the decision to decorate the room was taken. Many interesting details have been recently added by Sartore who published the 1496 draft contract between the *Cambio* and Perugino. He agrees that much of the program was accomplished between 1498 and 1500: Sartore (2013), p. 532.

<sup>96</sup> Vasari (1967), II, p. 607. Starting from the second half of the 19<sup>th</sup> century, though, the frescoes of the *Sala dell'Udienza* were sometimes harshly criticized (as, in general, Perugino's later works) only to be celebrated again in the second half of the 20<sup>th</sup> century. On the historiography on the *Cambio*: Scarpellini (1998a), pp. 10-11. On the artistic value of the frescoes: Scarpellini (1998b), pp. 84-88.

Borghini, who, in 1584, provided the first, very basic, iconographical description of the frescoes<sup>97</sup>. The work soon became a point of pride for the entire city.

Perugino was one of the most talented pupils of Andrea del Verrocchio in Florence, together with other giants such as Leonardo Da Vinci and Sandro Botticelli. Opinions about his work, though, are (and were) very diverse. During his lifetime he was celebrated as “the best painter in Italy”<sup>98</sup> and soon afterwards he was harshly criticized by Giorgio Vasari<sup>99</sup>, only to be “rehabilitated” in the 19<sup>th</sup> century<sup>100</sup>. For Vittoria Garibaldi:

Pietro Vannucci, il Perugino, was considered by his contemporaries to be perhaps the greatest of the protagonists responsible for renewing Italian art at the height of the Renaissance. The level he achieved in his art and the historic importance of his innovations were in fact so well understood in his own time that already by the end of the quattrocento he was unanimously regarded as “the best painter in Italy” [...] <sup>101</sup>.

On the contrary, according to Lionello Venturi, Perugino was the most traditionalist of modern painters and the most modern of traditional painters<sup>102</sup>. He was not capable of real innovation as, for example, Leonardo was. What is certain is that he excelled in the use of colors and chiaroscuro, looking for the perfection and elegance of the bodies as well as of the landscapes. His unmistakable style was at the same time his glory and his limit. Every figure in Perugino’s world is young, delicate, graceful, and a bit shy (even Cato!)<sup>103</sup>. This repetitiveness (which was al-

---

<sup>97</sup> Borghini (1967), p. 365.

<sup>98</sup> «Il meglio maestro d’Italia» was the definition given by Agostino Chigi. See for example Venturi/Carandente (1955), p. 18.

<sup>99</sup> Paolucci (2004).

<sup>100</sup> Marabottini (2004).

<sup>101</sup> Garibaldi (1997), p. 3.

<sup>102</sup> Venturi/Carandente (1955), p. 14.

<sup>103</sup> The fact that Perugino’s “heroes” are not heroic at all is an opinion efficaciously

ready criticized by Vasari) is at least in part due to the fact that he was not only a great artist but also a businessman: he “mass-produced” his paintings with the help of his assistants, which has been extensively shown<sup>104</sup>. In general, an impressive level of classicism is achieved in these paintings, combined with brilliant colors such as orange, green, yellow, blue, and pink. The figures dominate the scene while the landscape in the background is extremely simplified and luminous.

Francesco Maturanzio (1443-1518), on the other hand, was a very prominent humanist, a Latin and Ancient Greek scholar, a rhetorician and a poet, and (probably) a native of Perugia<sup>105</sup>. He completed his education in Ferrara, Vicenza, and, most importantly, in Greece, in order to study the Greek language and improve his pronunciation. After having traveled in Italy and abroad for many years, he was asked to come back to his hometown to teach oratory and poetry in 1498. It is certain that he is the author of both the iconographical program of the frescoes and of the inscriptions that “complete” them<sup>106</sup>.

### 3.3. *The Iconographical Program*

Even though the 1496 draft contract says that the iconographical program of the frescoes had to be decided by a specially appointed commission of delegated members and even though they were all «noble, wealthy

---

expressed by Pietro Scarpellini: «Comunque in questa galleria di eroi c'è ben poco d'eroico. Tanto che, soffermandomi talvolta dinanzi a questi strani uomini d'arme dondolanti, con in testa complicati cimieri che assomigliano a vasi rovesciati, dinanzi a questi prodi alquanto femminei nelle fattezze e nei gesti stessi – vedi ad esempio il greco Leonida il quale va rinfoderando la spada con movenze da ballerina –, m'è sorto il sospetto che Pietro avesse voluto fare un po' d'ironia, magari pensando ai vari Bruto, Muzio Scevola, Camillo ed agli altri severi campioni di virtù repubblicane dipinti dal collega Ghirlandaio in Palazzo Vecchio. Ma era poi il Perugino capace di ironia? Resta il fatto che questa sfilata di uomini saggi, dotti, forti, giusti non è molto convincente circa la sua efficacia dimostrativa»: Scarpellini (1998b), p. 102.

<sup>104</sup> Mozzati (2004); Teza (2004), p. 118.

<sup>105</sup> Zappacosta (1970), pp. 8-9.

<sup>106</sup> Teza (2004), p. 115.

and cultured citizens from Perugia's ruling oligarchy»<sup>107</sup>, there seems to be no trace of their active participation in the development of the iconographical program, while there is unanimity in recognizing Francesco Maturanzio for this creative role.

On one side of the original main entrance to the *Sala dell'Udienza*, we can find Cato Uticensis, while on the opposite side a Transfiguration and a Nativity scene<sup>108</sup> can be immediately admired on entering the room. On the long walls the cardinal virtues and the wisemen of antiquity as well as the six Prophets and six Sybils are depicted.

Cato is one of the most celebrated symbols of moral liberty and justice<sup>109</sup>, having chosen to commit suicide rather than submit to the tyrant, Julius Caesar. According to the reconstruction proposed by Alberto Maria Sartore, Cato represents Maturanzio himself, who criticized the nonsensical fratricidal war between the two most powerful Perugian families, the Baglioni and the Oddi. Cato, in order to defend republican liberties against Caesar's tyranny, chose first exile and then death: his steadiness and bravery were examples to be followed. He is isolated from the rest of the great men depicted, in a certain way introducing them. Or better, he introduces the whole iconographical program, defining the moral standards that had to inspire the judges<sup>110</sup>. Furthermore, he is not represented as an old man (fig. 5), according to an iconography which spread by means of Dante's *Divina Commedia*, but as a man in his prime, following the *Dialogi* (1401) of the humanist Leonardo Bruni who challenged Dante by underlining that Cato died aged forty-eight. Cato, in a way, can be interpreted as Maturanzio's signature<sup>111</sup>. Finally comes the inscription, which seems to address the *auditores* directly

---

<sup>107</sup> Sartore (2013), p. 529.

<sup>108</sup> The literary reference for the religious scenes is, according to a widespread opinion the *Divinae Institutiones* by Lactantius (beginning of the 4<sup>th</sup> cent.): Guerrini (1998), pp. 126-127 and Guerrini (1992-1993).

<sup>109</sup> Guerrini (1998), p. 108, footnote 7. For example, see Dante, *Conv.* IV 6, 9 ff.

<sup>110</sup> Guerrini (1998), p. 108.

<sup>111</sup> Sartore (2004), p. 591.

(«Quisquis vel celebri facturus verba corona / surgis vel populo reddere iura paras»). It is in fact an invitation to leave out private affections because whose soul is troubled by love and hatred cannot maintain the right path («privatos pone affectus cui pectora versat/ aut amor aut odium recta tenere nequit»).



Fig. 5 – Pietro Perugino and workshop, *Catone*, Sala dell'Udienza, Collegio del Cambio (Perugia), fresco, 1498-1500. Photo courtesy of the Nobile Collegio del Cambio

Perugino was certainly helped by his assistants<sup>112</sup>, even though their roles, especially that of Raphael, are still debated. In general, though, there is agreement on the fact that Perugino coordinated the whole project and played a major role in realizing the frescoes, with the exception of the ceiling. Notwithstanding the success of the cycle, it was only in 1788 that someone thought it useful to transcribe the inscriptions that

<sup>112</sup> On the role of the group of local painters known as *Società del 1496*, see Sartore (2013), p. 531.

match the frescoes<sup>113</sup>. This combination of frescoes and inscriptions perfectly represents the entrance of humanism into the “real life” of law as early as the end of the 15<sup>th</sup> century. The idea behind the inscriptions is typically Neoplatonist: perfection can only be achieved by combining the secular virtues celebrated in antiquity with the Christian ones.

The sources used by Maturanzio for the iconographical program have been successfully identified, with Cicero’s *De officiis* and *De inventione* being the most important. Raffaello Marchesi focused on the first<sup>114</sup>, partly on the basis of the theory that Maturanzio could have been the owner of an illuminated manuscript of the *De officiis* that Marchesi found in the municipal library of Perugia and dated to the 14<sup>th</sup> century, where the four virtues were represented together with eight wisemen of the past<sup>115</sup>. These wisemen, though, do not coincide with those chosen for the *Collegio del Cambio*<sup>116</sup>. Quite recently, it has been demonstrated that Maturanzio wrote, on the copy of the *De inventione* he possessed, some notes next to the parts devoted to the four moral virtues; it was therefore hypothesized that this was his main source for the iconography of the *Sala dell’Udienza*. In this youthful work, Cicero first defines virtue as a habit of mind in harmony with reason and the order of nature and then states that it consists of four parts: prudence, justice, fortitude and temperance<sup>117</sup>. The first one, in turn, is made up of three parts: memory, intelligence and foresight<sup>118</sup>. These are the “qualities” that should be embodied by three great men of the past: Fabius Maximus, Socrates, and Numa Pompilius. The same is done for all virtues depicted in the *Sala*

---

<sup>113</sup> Mariotti, in his *Lettere pittoriche* addressed to Baldassarre Orsini, wrote that he did it because they could not be easily read on the spot: Bon Valsassina (1987), p. 10.

<sup>114</sup> E.g. Cicero, *De officiis*, I, 5.

<sup>115</sup> Marchesi (1853), p. 358.

<sup>116</sup> Prudence (Fabius Maximus and Socrates); Justice (a Roman emperor and a French king); Fortitude (Mucius Scaevola and Hannibal); Temperance (Fabius Maximus again and Plato).

<sup>117</sup> Cicero, *De inventione*, II, LIII, 159.

<sup>118</sup> Cicero, *De inventione*, II, LIII, 159.

*dell' Udienza*, always choosing one Greek and two Romans, as if to underline the superiority, or the closer link, with classical Roman culture (fig. 6). In the inscription, Prudence reveals that she prevents humankind from doing things that one could regret and that she teaches them to look for truth and for hidden causes<sup>119</sup>.



Fig. 6 – Pietro Perugino and workshop, Prudenza e Giustizia, con gli Uomini Illustri, Sala dell'Udienza, Collegio del Cambio (Perugia), fresco, 1498-1500. Photo courtesy of the Nobile Collegio del Cambio

Next to Prudence, Perugino depicted Justice. The description of this virtue in Cicero's *De inventione* is the longest and most complex one<sup>120</sup>. He writes that Justice is a habit of mind («habitus animi») preserving the common advantage («communi utilitate»). He then defines the law of nature («naturae ius») as the law which is not born of opinion («non opinio

<sup>119</sup> «quid generi humano prae/stas dea dic age praesto / ne facias quae mox / facta dole-re queas / scrutari verum doceo / causasque latentes / et per me poterit / nil nisi rite geri».

<sup>120</sup> Cicero, *De inventione*, II, LIII-LIV, 160-162. For the English translation, see Hubbell (1960), pp. 329-331.



genuit»), consisting of a kind of innate instinct which includes religion, duty, gratitude, revenge, reverence and truth («religionem, pietatem, gratiam, vindicationem, observantiam, veritatem»). Then comes customary law, which is a principle loosely linked to nature, fed and strengthened by usage («quod aut leviter a natura tractum aluit et maius fecit usus»). Finally, statute law is written law, the one which is published for the people to observe («Lege ius est, quod in eo scripto, quod populo expositum est, ut observet, continetur»). According to Francesco Sartore, the first “part”<sup>121</sup> of Justice, i.e. natural law, is represented by Furius Camillus; the second one, i.e. customary law, by Pittacus of Mytilene; and the third one, i.e. written law, by Trajan. We will explore this point in more depth later. The inscription related to Justice reveals that if the gods would create every man to be similar to the three depicted, no evil deed would exist anymore in the whole world, and that when she is honored peoples flourish, while without her, what was once great is ruined<sup>122</sup>.

As far as Fortitude is concerned, Cicero defines it as the quality by which one undertakes dangerous tasks and endures hardship. It is divided into four parts: high-mindedness (Lucius Siccus), confidence/patience (considered to be a single attribute in the frescoes<sup>123</sup> and represented by Leonidas) and perseverance (Horatius Cocles)<sup>124</sup>. The inscription that matches Fortitude says she does not fear anything while defending the homeland and beloved relatives and that death, which terrifies others, is welcome to her<sup>125</sup>. Finally, Temperance is described as the firm control exercised by reason over lust and other improper impulses. Its parts are: continence (Scipio Africanus), clemency (Pericles), and modesty (Cincin-

<sup>121</sup> Sartore (2004), pp. 591-592.

<sup>122</sup> «si tribus his cunctos si / miles pia numina gignant / nil toto sceleris nil / sit in orbe mali / me culta augentur / populi belloque togaque / et sine me fuerant quae / modo magna ruunt».

<sup>123</sup> Sartore (2004), pp. 591 and 593 (footnote 34).

<sup>124</sup> Cicero, *De inventione*, II, LIV, 163.

<sup>125</sup> «Cedere cuncta meis pulsa / et disiecta lacertis / magna satis fuerint / tres documenta viri / nil ego pro patria timeo / charisque propinquis / quaeque alios terret / mors mihi grata venit».

natus)<sup>126</sup>. The last inscription says that this “goddess” rules the customs and moderates the passions of the soul<sup>127</sup>.

### 3.4. *The Wisemen*

The inspiration for the choice of the wisemen (or famous men, or virtuous men) to be depicted, as well as their connection with the different virtues, is not clear. According to widespread opinion, the main source used by Maturanzio to identify the wisemen was the classical work *Factorum ac dictorum memorabilium libri IX* by Valerius Maximus<sup>128</sup>, which has to be understood within the context of Augustus' appeal to ancient morality (*mos maiorum*). The author provided a repertoire of *exempla* that was destined to be used for centuries<sup>129</sup>. Most chapters are divided into two parts, one providing the Roman *exempla*, the other foreign ones. We will focus here only on the virtuous men linked to Justice<sup>130</sup>.

Furius Camillus can be found, for instance, in Book VI.5, the one entitled *De iustitia*. While the consul Camillus was laying siege to Falerii, a teacher of the besieged city took a group of boys belonging to the best families to the Roman encampment. He convinced the students that they were going for a walk but, in reality, he wanted to surrender to the enemy. The Roman Senate, however, did not take advantage of this situation. The Romans sent the boys back to their families while the teacher was brought back to his city in chains. As a consequence, the

---

<sup>126</sup> Cicero, *De inventione*, II, LIV, 164.

<sup>127</sup> «dic dea quae tibi vis mo/res rego pectoris aestus / tempero et his alios / cum volo reddo pares / me sequere et qua te su/peres ratione docebo / quid tu quod valeas / vincere maius erit».

<sup>128</sup> Guerrini (1985). On the role of Maturanzio, pp. 59-60.

<sup>129</sup> Faranda (1971), pp. 22 ff.

<sup>130</sup> The connections between the virtues and Valerius Maximus' *Memorabilia* have already been described by Roberto Guerrini: Guerrini (1985), pp. 50-60. This article, though, wants to provide a more in-depth analysis of the iconography of Justice, taking into account the function of the *Sala dell'Udienza* and the important discoveries by Alberto Maria Sartore (first of all Maturanzio's copy of the *De inventione* and Perugino's 1496 preliminary contract).

Falisci were conquered but not by means of weapons but because of the righteous behavior of the Romans. According to the above-mentioned scheme, Furius Camillus should represent natural law. Pittacus from Mytilene (Book VI.5.ext. I), on the other hand, was the “foreign” virtuous man in the chapter of Valerius Maximus’ masterpiece devoted to justice. Pittacus refused to remain a tyrant after having obtained the desired victory against the Athenians and also refused to be rewarded with half of the re-conquered territory. He should be taken to represent customary law, according to Cicero’s division. The choice of Trajan to represent written law is even more puzzling. Trajan, who died in 117 AD, cannot be found, of course, in Valerius Maximus’ work, which was composed at the time of emperor Tiberius. However, there is a long tradition linking Trajan to justice<sup>131</sup>. The story of Trajan postponing his military campaign in order to hear the case of a poor widow whose son was unjustly slaughtered was told in various versions throughout the Middle Ages. It was so successful that Dante included this story in the *Divine Comedy* (Purg., X) and put the *optimus princeps* in Paradise among the righteous ones (Par., XX), even though he was a pagan, because, according to a widespread view<sup>132</sup>, Trajan’s soul was admitted in Paradise thanks to the prayers of Pope Gregory the Great who heard about the story of the widow and prayed to God for his salvation<sup>133</sup>. Why Trajan should represent written law, though, is not easy to understand. Why not Justinian, for instance? And what about Furius Camillus and Pittacus? Is it possible that Maturanzio used sources that historiography has not thus far taken into account?

---

<sup>131</sup> And he was very often represented as the personification of fair justice: «Between the years 1320 and 1550, over 80 representations of the pagan ruler were created, narrating the legend of the Emperor who earned his own salvation by demonstrating a sense of empathy»: Jonca (2020), p. 55.

<sup>132</sup> For example, in Jacopo da Varagine’s *Legenda Aurea* (13<sup>th</sup> century): Jonca (2020).

<sup>133</sup> Trajan can be found also in the town halls and courtrooms of the Southern Netherlands in the 15<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> century, but the story told was slightly different: Martyn (2006), pp. 346-347.

#### 4. Conclusion

On the basis of the description provided, what kind of “visual language” can we say that the money-changers of Perugia chose to decorate their brand new headquarters within the most important public building of the city at the end of the 15<sup>th</sup> century? Possible answers must take into account three factors: the position of the guild's headquarters within the city landscape, the choice of painter, and the choice of iconographical program. Obtaining some rooms in the *Palazzo dei Priori*, and appointing Perugino, one of the most famous painters of the period and a point of pride for the whole city, demonstrated the economic and political power of the guild. The iconographical program was entrusted entirely to one of the leading intellectuals of 15<sup>th</sup> century Perugia, an internationally renowned humanist. The cardinal virtues were represented in the most traditional way. They were (and still are) immediately recognizable. Not so the wisemen, whose names were written below the figures. Their connection to the cardinal virtues is sometimes puzzling<sup>134</sup> and was probably not clear even to a 16<sup>th</sup>-century audience, but it was clear that the frescoes made reference to high learning (the one possessed by educated scholars like Maturanzio) and noble virtues (the ones that the *uditori* should possess).

But what about law and justice?

In the very same period, in the Southern Netherlands, town halls were typically decorated with paintings able to inspire the judges by means of *exempla iustitiae*<sup>135</sup>. According to Georges Martyn, they had to have a didactic aim, showing the consequences of both just and unjust decisions; they had to tell a story, providing a narrative of events including several actors; and, finally, they had to be commissioned by an institution with judicial power<sup>136</sup>. Examples of this iconography include the Last Judgment, the Judgment of Salomon, and the Judgment of Cambyses. The

---

<sup>134</sup> Guerrini (1998), p. 107.

<sup>135</sup> Gialdroni (2019).

<sup>136</sup> Martyn (2006), pp. 336-337.

Last Judgment though, was by far the most common *exemplum* in Germany and the Low Countries in the 15<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> century while in France one of the most common representations was the crucified Christ<sup>137</sup>. Martyn arrives at the conclusion that these *exempla* – intended for judges, counsellors of the provinces, and aldermen – demonstrate the strong influence of the Church on secular justice and also a kind of connection with former magical and mystical settings where justice was administered in the Middle Ages<sup>138</sup> (at least in Northern Europe).

Nothing like this can be seen in the *Sala dell'Udienza* in Perugia. There is no example that might have warned the *uditori* of the terrible consequences of an unjust sentence. In the *Udienza* of the *Cambio* the Christian religion is clearly very present but not to warn nor to frighten the judges, only to inspire them<sup>139</sup>. According to Caterina Bon Valsassina, the religious scenes represent the humanity of Christ (Nativity), which means Justice; his divinity (Transfiguration), which means Grace; and the eternity of God's Church (Prophets and Sybils)<sup>140</sup>. The same frescoes can also be interpreted as representing the three theological virtues: Faith (Transfiguration), Hope (Prophets and Sybils), and Charity/Love (Nativity)<sup>141</sup>. This last interpretation of the room depicting all seven virtues would have a precedent in the paintings by Piero del Pollaiuolo and Botticelli for the *Sala dell'Udienza* of the Florentine *Mercanzia*<sup>142</sup> and would perfectly match Maturanzio's ideal of the *christianus*

---

<sup>137</sup> Martyn (2006), p. 345.

<sup>138</sup> Martyn (2006), p. 340.

<sup>139</sup> «dovendo queste (le virtù cardinali) essere fondamento d'ogni legislazione [...] bene sta, che le si veggano qui delineate, quasi ispiratrici del retto e del giusto, sia nelle ragioni del traffico pecuniario, sia nelle controversie e nei giudizi»: Marchesi (1853), pp. 441-442.

<sup>140</sup> Bon Valsassina (1987), p. 42.

<sup>141</sup> The only author to explicitly propose this interpretation seems to me to be Elvio Lunghi: Lunghi (2004), p. 16.

<sup>142</sup> *Supra*, footnote 67. Florence and Perugia had a very strong connection and Perugino himself was apprenticed to Verrocchio's workshop, together with Botticelli, in the very same years.

*vir*, who must pursue both cardinal and theological virtues, on the basis of the assumption that Christianity showed the world true justice and rebuilt human life on the two fundamental pillars of *pietas* and *humanitas*<sup>143</sup>.

For the money-changers of Perugia, “true justice” was not to punish criminals but rather to rapidly solve the disputes on the basis of mercantile customs and equity. According to the statutes of the Perugian merchants, judgments should take place «...summarie, simpliciter et de plano...»<sup>144</sup>, «...de iure, veritate et equitate et secundum bonam consuetudinem...»<sup>145</sup>. In the *Sala dell’Udienza*, Lady Justice told the judges that she “embraces truth and equity” («veritatem aequitatemque amplector»), while Cato invited them to leave behind passions in order to follow the right path. This is the message that the merchants wanted to give, this is the image of mercantile law and justice that they wanted to “project”: no violent scenes, no punishments, no references to the “law books” (i.e. to the *ius commune*), but rather a kind of harmony, an invitation to moderation, or better “temperance”. The *Cambio*’s whole decoration, including the inscriptions, seem to visually represent what the Ragusan merchant Benedetto Cotrugli wrote in 1458 about mercantile justice: «Et però uno de li precepti mercantili deve essere che li giuditii loro non debbano essere de rigore iusticie, né prociedere ad pene, ma di equietà et co’ moderatione»<sup>146</sup>.

In a period in which books were available to a quite restricted elite,

---

<sup>143</sup>Zappacosta (1970), p. 40. However, we must underline that the 1496 draft contract already foresaw a Nativity and a Transfiguration but not the cardinal virtues. Roberto Guerrini, who analyzed the *exempla virtutis* of the *Cambio* before the recent discoveries by Alberto Maria Sartore, also recognized in the combination of religious and lay paintings a typical humanistic attitude, even though he did not propose a correspondence between the three religious paintings and the three theological virtues: Guerrini (1985), p. 59.

<sup>144</sup>According to the 1377 Statute of the *Cambio*: see *supra*, par. 2.2.

<sup>145</sup>According to the 1403 Statute of the *Mercanzia*: see *supra*, par. 2.1.

<sup>146</sup>Cotrugli (1573, ed. 2016), p. 54. The book was written in 1458 but first published only in 1573.

thanks to figurative art, the members of the *Cambio* successfully communicated to a vast audience their own understanding of what ‘their’ justice was (or should be).

### *Bibliography*

- Alcoy, Rosa (2003), *Vertu*, in Barral i Altet, Xavier (ed.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses Universitaire des Rennes, pp. 833-837
- Ascheri, Mario (1989), *Tribunali, giuristi e istituzioni. Dal Medioevo all'età moderna*, Bologna, Il Mulino
- Banker, James R. (1997), *The Social History of Perugia in the Time of Perugino*, in Antenucci Becherer, Joseph (ed.), *Pietro Perugino. Master of the Italian Renaissance*, New York, Rizzoli International, pp. 37-51
- Bejczy, István (2011), *The Cardinal Virtues in the Middle Ages. A Study in Moral Thought from the Fourth to the Fourteenth Century*, Leiden, Brill
- Bon Valsassina, Caterina (1987), *Il Collegio del Cambio*, Roma, F.lli Palombi
- Borghini, Raffaello (1967), *Il Riposo* [1584], a cura di Mario Rosci, Milano, Labor
- Caglioti, Francesco (2007), *Nuove terracotte di Benedetto da Maiano*, in «Prospettiva», 126/127, pp. 15-45
- Canuti, Fiorenzo (1931), *Il Perugino*, voll. I-II, Siena, Editrice d'Arte La Diana
- Caprioli, Severino, Attilio Bartoli Langeli (eds.) (1996), *Statuto del Comune di Perugia del 1279*, voll. I-II, Perugia, Deputazione di storia patria dell'Umbria
- Cardinali, Cinzia, Andrea Maiarelli, Sonia Merli, Attilio Bartoli Langeli (eds.) (2000), *Statuti e matricole del Collegio della Mercanzia di Perugia*, voll. I-II, Perugia, Deputazione di storia patria per l'Umbria
- Cassirer, Ernst (1944), *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven, Yale University Press

- Chiantini, Monica (1996), *La Mercanzia di Siena nel Rinascimento*, Siena, Cantagalli
- Cian, Marco (2016), *Le antiche leggi del commercio. Produzione, scambi, regole*, Bologna, Il Mulino
- Cicero, *De inventione, De optimo genere oratorum, Topica*, with an English translation by H.M. Hubell, London and Cambridge Mass., William Heinemann Ltd and Harvard University Press, 1960
- Conte, Emanuele, Stefania Gialdroni (2020), *An Interview with Prof. Emanuele Conte*, in «RomaTre Law Review», 1, pp. 313-317
- Cortese, Ennio (1964/2020), *La norma giuridica. Spunti teorici nel diritto comune classico*, Milano, Giuffrè
- Cortese, Ennio (1995), *Il diritto nella storia medievale*, voll. I-II, Roma, Il Cigno
- Cortese, Ennio (2000), *Le grandi linee della storia giuridica medievale*, Roma, Il Cigno
- Cotrugli, Benedetto (1573, ed. 2016), *Libro de l'arte de la mercatura*, a cura di Vera Ribaudò, Venezia, Ca' Foscari
- Crispolti, Cesare (1648), *Perugia augusta*, Perugia, Appresso gli eredi di Pietro Tomassi & Sebastiano Zecchini
- Curtis, Dennis E., Judith Resnik (2007), *Representing Justice: From Renaissance Iconography to Twenty-First Century Courthouses*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», 151.2, pp. 139-183
- Cutini Zazzerini, Clara (1992) (ed.), *Archivio del Collegio del Cambio di Perugia. Inventario*, Perugia, Editrice Protagon
- Dacos, Nicole (1998), *La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche*, in Scarpellini, Pietro (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 135-152
- De ruysscher, Dave (2020), *Conceptualizing Lex Mercatoria: Malynes, Schmitthoff and Goldman Compared*, in «Maastricht Journal of European and Comparative Law», 27, 4, pp. 465-483
- Douzinas, Costas (2000), *The Legality of the Image*, in «Modern Law Review», 63, pp. 813-830
- Faranda, Rino (1971), *Deti e fatti memorabili di Valerio Massimo (Valeri Maximi factorum et dictorum memorabilium)*, Torino, UTET



- Fidanza, Giovan Battista (1998), *Gli arredi lignei*, in Scarpellini, Pietro (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 191-228
- Fortunati, Maura (2008), “*Mercanti in fiera*”. *Note su una giurisdizione speciale*, in Bonacini, Pierpaolo, Nicoletta Sarti (eds.), *Diritto particolare e modelli universali nella giurisdizione mercantile (secoli XIV-XVI)*, Bologna, Bononia University Press, pp. 45-53
- Garibaldi, Vittoria (1997), *Pietro Perugino of Perugia from “Pietro”, the Painter of Città della Pieve (M. Petri pictoris de Castro Plebis) to ‘Pietro Perugino’ (Petrus Perusinus)*, in Antenucci Becherer, Joseph (ed.), *Pietro Perugino. Master of the Italian Renaissance*, New York, Rizzoli International, pp. 3-17
- Garibaldi, Vittoria, Francesco Federico Mancini (eds.) (2004), *Perugino il divin pittore*, Milano, Silvana Editoriale
- Gialdroni, Stefania (2019), *(Hi)stories of Roman Law. Cesare Maccari’s frescoes in the Aula Massima of the Italian Supreme Court*, in «Forum Historiae Iuris», 19.03.2019, <https://forhistiur.net/2019-03-gialdroni/> (accessed on July 15<sup>th</sup>, 2022)
- Gnoli, Umberto (1913), *Raffaello, il “Cambio di Perugia e i Profeti di Nantes*, in «Rassegna d’Arte», 5, pp. 75-83
- Grundman, John P. (1992), *The Popolo at Perugia (1139-1309)*, Perugia, Deputazione di storia patria per l’Umbria
- Guerrini, Roberto (1985), *Dal testo all’immagine. La “pittura di storia” nel Rinascimento*, in Settis, Salvatore (ed.), *Memoria dell’antico nell’arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*, Torino, Einaudi, pp. 45-93
- Guerrini, Roberto (1992-1993), *Le “Divinae institutiones” di Lattanzio: nelle epigrafi del rinascimento: il collegio del cambio di Perugia ed il pavimento del duomo di Siena*, in «Annuario dell’Istituto Storico Diocesano di Siena», pp. 5-50
- Guerrini, Roberto (1998), *Decorazioni parietali: fonti letterarie ed iconografia*, in Scarpellini, Pietro (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 107-134
- Hall, James (1983), *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell’arte* [*Diction-*

- ary of Subjects and Symbols in Art*, 1974], it. transl. by Mary Archer, Milano, Longanesi
- Henshilwood, Christofer S., Francesco d'Errico, Karen K. van Niekerk, Laure Dayet, Alain Queffelec, Luca Pollarolo (2018), *An abstract drawing from the 73,000-year-old levels at Blombos Cave, South Africa*, in «Nature», 562, pp. 115-118
- Irace, Erminia (2000), *La Mercanzia e i suoi iscritti. Note sulle matricole dell'arte tra medioevo ed età moderna*, in Cardinali, Cinzia, Andrea Maiarelli, Sonia Merli, Attilio Bartoli Langeli (eds.), *Statuti e matricole del Collegio della Mercanzia di Perugia*, vol. I, Perugia, Deputazione di storia patria per l'Umbria, pp. LXVII-CXXXII
- Jonca, Maciej (2020), *Justice of Trajan: Between Legend, Law and Art*, in «Jus – Rivista di Scienze Giuridiche», 3, pp. 41-60, <https://jus.vitae.pensiero.it/news-papers-justice-of-traian-between-legend-law-and-art-5417.html> (accessed on July 15<sup>th</sup>, 2022)
- Katzenellenbogen, Adolf (1989), *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century* [1939], Toronto, University of Toronto Press
- Legnani Annichini, Alessia (2008), *La specificità del rito mercantile bolognese*, in Bonacini, Pierpaolo, Nicoletta Sarti (eds.), *Diritto particolare e modelli universali nella giurisdizione mercantile (secoli XIV-XVI)*, Bologna, Bononia University Press, pp. 73-86
- Legnani, Alessia (2005), *La giustizia dei mercanti. L'Universitas mercatorum, camporum et artificum di Bologna e i suoi statuti del 1400*, Bologna, Bononia University Press
- Lunghi, Elvio (2004), *Perugino: Itinerari in Umbria. Guida storico-artistica*, Milano, Silvana Editoriale
- Magliani, Stefania (1998), *L'architettura quattrocentesca del Palazzo dei Priori: il Collegio del Cambio e i suoi artefici*, in Scarpellini, Pietro (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 45-66
- Marabottini, Alessandro (2004), *Aspetti della fortuna e sfortuna di Perugino nella pittura e nella teoria artistica dal Cinquecento all'Ottocento*, in

- Garibaldi, Vittoria, Francesco Federico Mancini (eds.), *Perugino il divin pittore*, Milano, Silvana Editoriale, pp. 387-401
- Marchesi, Raffaello (1853), *Il Cambio di Perugia. Considerazioni storico-artistiche*, Prato, Tip. F. Alberghetti
- Martelli, Cecilia (2020), *Vannucci, Pietro, detto Perugino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 98, [https://www.treccani.it/enciclopedia/vannucci-pietro-detto-il-perugino\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vannucci-pietro-detto-il-perugino_%28Dizionario-Biografico%29/) (accessed on July 13<sup>th</sup>, 2022)
- Martyn, Georges (2006), *Painted Exempla Iustitiae in the Southern Netherlands*, in Schulze, Reiner (ed.), *Symbolische Kommunikation vor Gericht in der frühen Neuzeit*, Berlin, Duncker & Humblot, pp. 335-356
- Mignone, Gianni (2022), *Le regole dei mercanti. Introduzione al diritto commerciale*, Torino, Università degli Studi di Torino
- Mira, Giuseppe (1959), *Aspetti dell'organizzazione corporativa in Perugia nel XIV secolo*, in *Problemi economici dall'antichità ad oggi. Studi in onore del prof. Vittorio Franchini nel 75° compleanno*, Milano, Giuffrè, pp. 116-148
- Mozzati, Tommaso (2004), *Produzioni in serie, derivazioni e modelli: Perugino e la bottega di Andrea Verrocchio*, in Garibaldi, Vittoria, Francesco Federico Mancini (eds.), *Perugino il divin pittore*, Milano, Silvana Editoriale, pp. 95-104
- Nico Ottaviani, Maria Grazia, Claudio Regni (1998), *Il Collegio del Cambio e la città*, in Scarpellini, Pietro (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 13-28
- Padoa Schioppa, Antonio (2007), *Storia del diritto in Europa. Dal medioevo all'età contemporanea*, Bologna, Il Mulino
- Paolucci, Antonio (2004), *Perugino visto da Giorgio Vasari*, in Garibaldi, Vittoria, Francesco Federico Mancini (eds.), *Perugino il divin pittore*, Milano, Silvana Editoriale, pp. 25-28
- Pini, Antonio Ivan (1962), *L'arte del cambio a Bologna nel XIII secolo*, in «L'Archiginnasio», 57, pp. 20-81
- Prosperi, Adriano (2008), *Giustizia bendata. Percorsi storici di un'immagine*, Torino, Einaudi

- Santanicchia, Mirko (1998), *Statuti e matricole: le decorazioni miniate*, in Scarpellini, Pietro, *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 29-44
- Sartore, Alberto Maria (2004), *La cultura umanistica al tempo di Perugino: il programma di Amico Graziani e Francesco Maturanzio*, in Garibaldi, Vittoria, Francesco Federico Mancini (eds.), *Perugino il divin pittore*, Milano, Silvana Editoriale, pp. 589-601
- Sartore, Alberto Maria (2013), *Perugino's contract for the Collegio del Cambio frescoes*, in «The Burlington Magazine», 155, 1325, pp. 528-533
- 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. (eds.), «Ordo» iuris. *Storia e forme dell'esperienza giuridica*, Milano, Giuffrè, pp. 41-95
- Scarpellini, Pietro (1998a), *Le ragioni di un libro*, in Scarpellini, Pietro (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 9-12
- Scarpellini, Pietro (1998b), *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in Scarpellini, Pietro (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 67-106
- Schmarzow, August (1889), *La statuetta della Giustizia nel Cambio di Perugia*, in «Archivio storico dell'arte», 1, pp. 387-388
- Severini, Giuseppe (2000), «Nobile collegio della Mercanzia»: *storia perugina di un ossimoro giuridico*, in Cardinali, Cinzia, Andrea Maiarelli, Sonia Merli, Attilio Bartoli Langeli (eds.), *Statuti e matricole del Collegio della Mercanzia di Perugia*, voll. I-II, Perugia, Deputazione di storia patria per l'Umbria, pp. XV-LXV
- Silvestrelli, Maria Rita (2003), *Grandi cantieri e palazzi pubblici: l'esempio di Perugia*, in Crouzet-Pavan, Élisabeth (ed.), *Pouvoir et édilité: les grands chantiers dans l'Italie communale et seigneuriale*, Roma, École française de Rome, pp. 105-158
- Simone, Anna (2015), *Rappresentare il diritto e la giustizia nella modernità. Universi simbolici, iconografia, mutamento sociale*, Milano, Mimesis
- Svalduz, Elena (2010), *Palazzi pubblici: i luoghi di governo e le sedi del-*

- l'amministrazione cittadina*, in Calabi, Donatella, Elena Svalduz (eds.), *Luoghi, spazi, architetture*, Vicenza, Fondazione Cassamarca-Angelo Colla Editore, pp. 125-158
- Teza, Laura (2004), *Osservazioni sulla decorazione del Collegio del Cambio*, in Garibaldi, Vittoria, Francesco Federico Mancini (eds.), *Perugino il divin pittore*, Milano, Silvana Editoriale, pp. 115-127
- Vallerani, Massimo (2010), *L'arbitrio negli statuti cittadini del Trecento*, in Vallerani, Massimo (ed.), *Tecniche di potere nel tardo medioevo. Regimi comunali e signorie in Italia*, Roma, Viella, pp. 117-147
- Van Straeten, Roelof (2009), *Introduzione all'iconografia* [*Inleiding in de iconografie*, 1985], it. translation by Cecilia Tavanti, Milano, Jaka Books
- Vasari, Giorgio (1966-1987), *Le vite de' più eccellenti pittori scultori architettori* [1550], a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi (eds.), voll. I-VIII, Firenze, Sansoni Editore
- Venturi, Adolfo (1913), *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, *La pittura del Quattrocento*, part II, Milano, Hoepli
- Venturi, Lionello, Giovanni Carandente (1955), *Il Perugino. Gli affreschi del Collegio del Cambio*, Torino, Edizioni Radio Italiana
- Warncke, Carsten-Peter (2005), *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln, Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis
- Wieacker, Franz (1996), *Privatrechtsgeschichte der Neuzeit* [repr. of the 1967 2<sup>nd</sup> ed., 1<sup>st</sup> ed. 1952], Göttingen, Vandenhoeck and Ruprecht
- Zappacosta, Guglielmo (1970), *Francesco Maturanzio: umanista Perugino*, Bergamo, Minerva Italica

# Dialoghi / Colloquia



## A Place of Occurrence for Art and Art Education

A Conversation with Flavia Stara and Stephen Muoki Joshua

*In April 2022, Massimo Meccarelli met Stephen Muoki Joshua, Professor of Religious studies at the Pwani University (Kenya), and Flavia Stara, Professor of Philosophy of Education at the University of Macerata (Italy) in occasion of a meeting of the Project TPAAE – Transcultural Perspectives in Art and Art Education they are leading. This is a Marie Curie Project (<https://tpaae.eu/>), which aims to investigate contemporary art in Europe and East Africa, and forms of art education on both continents in transcultural perspective. Intrigued by the original object and their innovative approach, we took the opportunity to initiate a dialogue. This interview is a first outcome.*

*LawArt: We found your Project very original and interesting in several respects. Let us start with its main focus. The title actually suggests three angles: transcultural perspectives, art, and art education. In which relation are these three objects?*

*SMJ: The transcultural aspect suggests a comparative approach to understanding art. In this specific sense, we have Europe and East Africa in mind but it may include other intervening cultures such as Asian due to the intertwining history of the regions and Art itself. The co-relation between art and art education in East Africa is a new impetus partly due to the coinciding revision of basic education curriculum by the governments. There is a new emphasis on the need to re-introduce Art as a core subject in East African primary and secondary schools. Kenya has already revised the curriculum creating an immediate demand for art teachers across the country. The project's focus on art itself and how Art is educated within a local and international cultural relevance is therefore quite timely.*

*FS: The project aims to investigate contemporary art in Europe and East*



Africa, along with practices of art education on both continents in trans-cultural perspective. Contemporary art on the international scene is highly Western oriented, although interest in non-European art is present in Europe since more than a century along with its cultural recognition. The research in transcultural perspectives on art and art education will be realized within the TPAAE project by the Consortium including academic and non-academic institutions from Poland (Academy of Art in Szczecin – AASZ, National Museum in Szczecin – NMS), Italy University of Macerata – UNIMC), and Kenya (Pwani University – PUC, Kenyatta University – KU, Technical University of Mombasa – TUM). The participant institutions, exerting diverse competences, will also focus on processes of social empowerment toward tangible and intangible cultural heritage.

*LawArt: What is also remarkable about this project is the composition of the network: four Universities and a museum in very different cities in Europe and in Kenya. How much does the complementarity of skills and how much does the geographical factor matter in characterizing your network?*

FS: The international research team-consisting of researchers from AASZ, UNIMC, PUC, TUM, KU put in action a synergic and intercultural research on teaching art and enhancing art culture, taking in account the socio-educational contexts of Kenya as well as the actual needs and development potential of the Country. The team – through institutional meetings, lectures and informal workshops – engages in implementing a socio-cultural dialogue between Europe and East Africa, aimed at disseminating a larger awareness of mutual artistic influences, from the times of Great Avant-garde to contemporary globalization. In reference to this, the team also interacts with local stakeholders and artists – both in Kilifi and in Nairobi – interested in the development of the University curriculums at PUC, as well as in empowering local communities with cultural heritage awareness and contemporary art production fruition. Furthermore, the team is carrying on the exploration of urban contexts in Nairobi, marked by distressed social settings that could bene-

fit from art educational actions carried out in cooperation with local artists as well as students and colleagues of KU.

SMJ: The project envisions art from diverse angles such as training of artists, creation of art products, artpreneurship, heritage and most importantly, the celebration of intercultural significance. Each city and region brings on board a unique angle, perspective and approach to art creation, preservation and heritage. Contrary to colonial approach to art where the master simply collected art objects from colonies and preserved them in exile, TPAAE project celebrates Art in its organic form and in authentic communities by pairing artists from Europe and Africa in ‘duos’ in the development of art work. The community is invited to consume the final product in an annual art event. This is done yearly both in Europe and Africa enabling not only transfer of skills and knowledge between artists but also creation of an enabling environment for the local community to interact with artists from abroad. The universities and the museum facilitate this showcasing their cities heritage. A similar inter-regional cooperation is extended to curriculum development and scientific research works.

LawArt: *Which are the characteristics of the art that your project addresses? What are the goals of your project?*

FS: The project addresses art in its multiform universe (painting, sculpture, media, photography, and dance) as the most significant hybrid, contaminated, changeable, transcultural expression. An authentic approach to the world of art requires to go beyond the traditional space in which art has been understood and justified. The project also explores the ‘change of course’ imagined by Wolfgang Iser for a transhuman and transcultural aesthetic: to go beyond the thesis of ‘commensurability’ affirmed in the modern age (Kant, Hegel, Schelling); and beyond the thesis of ‘incommensurability’ between art and philosophy supported by Adorno and by Lyotard. Iser proposes the solution of a more flexible relationship between art and philosophy, a possible sharing not foreshad-

owed once and for all. Instead of absolutizing a certain concept of art, the project aims to investigate the changing character of reality and reflect on art, philosophy and education, as expressions of human world (Welsch). It is appropriate to adequately appreciate the importance of the 'mimesis' and the 'performative dimension' of art in the individual learning process (child, young, adult). Taking in account the suggestive indications of the Kenyan writer Ngugi wa Thiong'o, we could use East African narrative production together with the fairy tale tradition, to 'decolonize the mind' (Ngugi wa Thiong'o).

SMJ: Visual art is primarily focused although the project also involves performing art forms such as music and dance. An overarching goal of the project is to develop art as a livelihood business activity, a heritage and an opportunity for national development and international cooperation. This simply means that the local artists will personally increase their influence and skills, the training institutions will address the current gaps and art scientists will contact research that mutually benefits their institutions, peoples and nations. Essentially the goal is to grow art industry within and between the partner regions and cities.

LawArt: *Do you think that reflecting on the socio-educational impact of art also includes reflecting on the different audiences or types of art spaces?*

FS: The theoretical framework of the project promotes the cross-cultural dialogue on the concept of art and art education, enhancing the local knowledge and traditions of the countries involved. This favours in-depth dialogue with the local communities involved in the enhancement of their own cultural heritage. The interdisciplinary and international composition of the working groups facilitates the enrichment of transcultural aesthetic experience, fostering recognition of cultural heritage not in the unchanged form but as a source for current and modern art production and art education. The research is conducted in several urban/rural areas within the geo-political space of project partners. The interaction between researchers, artists, activists has developed paying attention to the

hosting environment/habitat, to the use of sustainable techniques/materials, to the typology of utilizers.

SMJ: Very much so! Art in Africa never belongs to museums. On the contrary, Art is lived on as a day-to-day experience. The best way to experience it is for one to immerse oneself in the community. Since this is not always possible, art collections have become a source of tourism income, both in Europe and in Africa. The socio-educational impact of art must therefore take into account the diverse forms and spaces of art. This necessitates cultural excursions, exhibitions and art-work demonstrations. Religious art products such as *vigangos* are wooden artifacts which for the community are active representation of ancestors and are considered sacred all the time, regardless of where they are kept. Shrines are sacred and will require certain religious regulations for visitors to access them. Similarly, Cathedrals in Italy are sacred spaces and tourists are allowed to visit and study paintings therein. Therefore, researchers and consumers of Art, must be cognisant of the art forms and environment, especially with regard to community values and ownership, whether in Europe or in Africa.

LawArt: *Do you think that a project such as yours could constitute an observatory on art and its forms of expression, in addition to promoting the dissemination of an art culture?*

SMJ: Art is a mirror that enables reflection of one's own identity in dialogue with the art message. As most sectors are going interactively live with audience, Art ought to render itself engaging with views, comments and responses of the consumer. As a matter of fact, that engagement with art from observers complete the 'art communication cycle' which is in itself multi-cultural.

FS: Art is the language that allows human beings to represent in a symbolic form the experience of their own time. As Hegel observed in order to understand a culture it is necessary to appreciate its art. According to Dewey, at the educational level, the aesthetic experience represents the

fundamental interaction between individuals and environment because it stimulates creative thinking and therefore activates processes for human evolution. In the Western post-modern culture, art gives space to a fragmentation of cognitive and existential expressions exploring transcultural contexts through the hybridization of languages. Against the processes of globalization, leading to the assimilation of the concept of a 'single model', art is still the space to contrast mass-media homologation as well as to create new possibilities of communication and understanding among cultures. It is, therefore, paramount to investigate the 'nucleus of meaning' that artistic experience produces in different cultural contexts. In this respect, education plays a pivotal role, since the development of new curricula and training approaches can provide the skills and tools to master relational sharing in inclusive perspectives.

*LawArt: Is the legal issue part of your field of action? To what extent? Is it an aspect that contributes to defining the object and objectives of the project? And what relevance could your research have, in order to address legal issues?*

SMJ: Art sector is valued highly in terms of monetarily and otherwise. The protection of Art objections as well as the copyright issues therein are complex legal matters. The media has recently covered 'return of stolen' art properties from Africa by Belgium, United Kingdom, and United States of America, in certain instances with compensation. Hence the legal debate as well as historical injustices involving Art sector between the West and Africa is overwhelming. During TPAAE project undertakings, we realised that African collections in the Museum of Stettin (Poland) are the only known collection that was legally permitted for transfer with written consent by Africans. Nevertheless, legal aspects of the project are more complex. They involve also the issue of representation, especially of the minor and marginalised communities who own heritage and are easily deprived of their rights. This research project therefore highly involved in legal matters. Whereas it is multidisciplinary in nature, TPAAE promotes equity, awareness and social justice that empower the oppressed and marginalised members of the society.

FS: Within an intercultural setting, a possible cooperation among Humanities and Legal Sciences, should move from the level of *logos* toward the construction of *praxis*. It requires, indeed, an attitude of epistemological openness among theories and methods pointing out the importance of gaining insights and broadened perspectives on how problems, commonly concerning law, are conceptualized and solved by other disciplines ad vice versa, as well as by testing the dominant assumptions and resolutions of legal discipline with the consequences of other knowledge. The awareness to empower each individual with rights, implies searching, at all levels of competence, for an ethic of words, of rules, of social means so to unsettle a balance mainly forced by economic mechanisms. Thus, to contribute to a space in which each individual is represented, recognized and protected in his/her capacity to contribute his/her opinions and visions about common good. The large number of visual languages in action within the social space generates a load of visual information able to process all kind of needs, distress, urgency. Hence, a transdisciplinary competence to interpret and master visual communication may improve social awareness on relevant issues. The decisive step is to become responsible actors of one's own time and act accordingly: one is objectively placed in a reciprocity of care where the extent of one's action represents the difference for life and opportunities of others. It is desirable that the language of art will attract different intellectual resources and skills, channelling active attention to the needs and requests for both the protection of dignity and the empowerment of human beings. In light of these considerations, it appears realistic that the epistemological intercultural instance connects with national policies through social hermeneutics that challenges also art languages and art literacy. For this reason, a multidisciplinary approach is needed for a comparative investigation of the complex geo-political space of global citizenship in order to identify historical conditions, economic interests, legal resolutions and religious tensions. The awareness and knowledge acquired through this approach could facilitate to re-configure the reality of contemporary European scene and lead to its critical appreciation, resulting in an appropriate pragmatic and epistemic action.

LawArt: *A qualifying element of the project, as is typical of Marie Curie RISE programmes, is the transfer of knowledge; what kind of transfer does the project intend to achieve and what actions are being implemented?*

SMJ: I see three types of knowledge being transferred in TPAAE. These are scientific, cultural and art skills. The project involves exchange between researchers in person-month secondments across the two regions. These involve seminars, conferences, academic presentations and even teaching. The off-shoot scientific exchange in these engagements are phenomenal and mutually beneficial. The Duos Festival drives the art skill exchanges between African and European artists in joint projects. An underlying exchange between these is cultural content which develop around visits, food and excursions. The very act of exposure to a different space, people and lifestyle brings about newness perspective and self-awareness.

FS: Knowledge will be shared during various secondments among project participants being focused on combining three main paths: 1) Theoretical, 2) Academic and 3) Practical. Organization of festivals will contribute to settle the artistic basis in coastal region of Kenya and will produce recipients for the new art curricula to be created at PUC in compliance with international requirements and demand and supply of local contexts. The active interdisciplinary cooperation among TPAAE participants will secure high level of scientific research along with innovative educational experiences. Furthermore, the theoretical research will allow deepening the understanding of local art and culture and its contemporary transformations within the international scope in which contemporary Kenyan art is received.

LawArt: *If we understand correctly, a significant part of the outcomes of this European project is in Africa. Or are there also expected results for Europe?*

FS: TPAAE project will follow ‘European Innovation Union’ focused on achieving goals of the Europe 2020 Strategy for smart, sustainable and inclusive economy, ensuring that innovative ideas will be turned into

products and services that will create growth and jobs in Kenya, Poland and Italy. We will work towards making Europe into a world-class science performer, remove obstacles to innovation like skills shortages and market fragmentation, and improve the way public and private sectors work together, between the European institutions, national and regional authorities and business. All the project's activities and effects will be communicated to defined target groups in each country participating in the project. In each country involved, there are diverse target groups to whom the project will be communicated, because of the different scope of research carried out in each of them and because of the different social and community fabric in different settings.

SMJ: The project has Africa as partner but it is first and foremost organised around Europe as a society. European Art is not homogeneous and as such opportunities and gaps for research are enormous. Besides, an understanding of European Art in relation to itself and Africa is key developmental outcome which the project is promoting. Polish and Italian art scene has as much to benefit from each other just like they both would in engaging colleagues in Africa. That possibility is realised through such initiatives as in TPAAE project.

*LawArt: As legal historians, we are also curious to understand to what extent the dimension of the past affects the way cultural politics are implemented in the present. How do you think this kind of cultural interaction you are implementing, differs from other forms of cultural interaction between European and African regions experienced in history?*

SMJ: The historical relation of Europe to Africa is clearly a key factor in the broader present relations, let alone in our TPAAE project. Effects of the 1879 Berlin meeting by European powers to divide and colonize Africa are even more felt and visible in both Africa and Europe today. Scars of slavery, colonialism and apartheid have made Africans very sensitive to unequal relations of any kind, especially with the West. Although Italy and Poland did not colonize Africa as such, the two countries related



to Africa in the context of colonialism with similar attitudes and interests. TPAAE is based on a relation of equal partners. The 1800 ideological context of civilizing, Christianizing and colonizing Africa is a reality of the past that can be overcome through celebration of civilizations, cultures and religions on equal platform. As TPAAE partners we are constantly aware of this dark past.

FS: The project opens up a wide space for reflection on how European culture visualized (and in a sense invented) African world in the artistic production between the 19th and the 20th century. By analysing the artistic phenomena of European Orientalism and Primitivism, it is possible to observe how European culture has been fascinated before by the atmosphere of the north African countries, and then by the African sculptures and masks, that were used to revolutionize contemporary artistic language. Therefore, these works of art are an extraordinary source to understand the history of the intercultural exchanges during the colonial period.

On the other hand, the project investigates how African culture visualized and is visualizing the western world during the postcolonial period, analysing the 'academic art', that is produced in Africa since the foundation of the first Academy of Art (on the model of European ones), and the so-called 'tourist art', produced by African artists for western public and commissioners. This last type of production (examined in particular through Kenyan painters and sculptors) is significant because reveals how the African artists answer to the direct or indirect requests of western customers, interpreting their needs and creating subjects that are perceived as exotic: an exoticism created by African artists for European customers. There is no doubt that this production can be considered an effect of globalization and exposure to western features and fashions, produced mainly by tourism transformations. Nevertheless, the new art system is always the effect of negotiations, not impositions, generating original and unexpected outcomes through which African artists appreciate and communicate with the western culture.

LawArt: *More generally, do you think that the colonial legacy still affects the possibility of a dialogue between these distant regions of the world? Is art, in this, part of the solution or part of the problem?*

FS: The problem lies in the fact that the formal recognition of diversity and otherness is often associated with the preconception of superiority of the developed cultures and with consequent dynamics of incommensurability. It is equally true that, in many cases, these processes of fragmentation and emphasis of the differences are caused not only by aggressive processes of assimilation or segregation but also by defensive encapsulations of resistance implemented by the same minorities to protect their traditions. The practice of thinking differences in a static way could be replaced with a research approach that through art considers differences in a continuous and sinuous movement that integrates them into the historical dynamics accrued in the social fabrics. An interaction that produces a fertile dilation of one's own vital horizon, proceeding in an unusual manner, shifting away from what is expected and conventional. The collapse of truths, which opened the twentieth century, has resulted in the dissolution of the standards also in the field of art and produced a breakthrough in its language. The work of art no longer exists as an object, but as an action; no more eternal, but precarious; no longer made of a single substance, but of different and varied materials; no longer achieved through traditional techniques, but in new or mixed modes. The language of art constitutes meanings within discourses and discourses orientate new actions.

SMJ: Art is itself a key area of contestation between Europe and Africa on account of activities of explorers, missionaries and colonial masters in the colonial legacy framework. In that sense, Art is part of the problem and an impediment to meaningful forward-looking dialogue. Part of the problem is the continuities and discontinuities in this process due to varying policies of government regimes. For instance, some of the heroes of Africa such as Nelson Mandela of South Africa and Mwalimu Julius Nyerere of Tanzania, who championed forgiveness and reconciliation on

account of national cohesion and new opportunities, have recently been branded as passivists responsible for Africa's continued lack of economic independence and self-actualization.

In another sense, I see hope in Art itself as a language of Euro-African dialogue. That is why TPAAE is a very exciting adventure as it presents the two communities with an opportunity to dispel fears and mistrust while critiquing misplaced values of colonialism. That humanity can rise beyond divisive past ideals and embrace universal values that promote inter-dependence, equality, and social justice as basic human right is a dream of TPAAE. Africans were told that every 'white' is a colonizer and oppressor, whereas Europeans were told that all Africans are cultureless and uncivilised. These are impediments as well as opportunities in TPAAE project activities.

## Il Ritratto del giurista Francesco Righetti del Guercino

Conversazione con Vittorio Sgarbi

*Uno dei più significativi e misteriosi ritratti di giuristi è il dipinto che raffigura il doctor Francesco Righetti (Cento, 1595-1673), olio su tela datato tra il 1626 e il 1628, opera del famoso Maestro Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino (1591-1666). Significativo per la notevole biblioteca giuridica che si rende visibile alle spalle del giurista, con i titoli dei volumi ben leggibili sui tagli dei libri, posti su scaffali disadorni; misterioso per la parte destra della tela: uno sfondo buio, che si confonde con la toga del doctor, il cui viso spicca grazie alla luminosità dell'ampio colletto bianco. Righetti tiene in mano la Practica criminalis di Giulio Claro, dietro di lui il Codex e le Decretales, le Decisiones della Rota romana e di Giacomo dal Pozzo jr., ma soprattutto le opere di Prospero Farinaccio, Roberto Maranta, Stefano Graziano, Domenico Toschi, Giovan Pietro Sordi. Come è stato evidenziato dal notevole saggio di Richard H. Helmholtz (The Library in Guercino's Portrait of a Lawyer, in Accademia Clementina. Atti e Memorie, nn. 30-31, Bologna 1991, pp. 184-188), Guercino mette in mostra la cultura giuridica di Righetti: essenzialmente pratica, non di un giurista di scuola, ma di un bravo avvocato<sup>1</sup>. Le più recenti tendenze storiografiche stanno rivalutando proprio questi giuristi cosiddetti 'pratici', fino a poco fa ritenuti non rilevanti rispetto ai più noti doctores che insegnavano nelle università, sui quali l'illuminismo giuridico non fu certo generoso: in effetti invece importanti per la esperienza giuridica dei secoli XVII e XVIII.*

*Il ritratto di Righetti evidenzia come il suo ruolo e il suo potere si fondino soprattutto sui libri: è in piedi davanti alla propria biblioteca, non ha documenti in mano, da cui evincere il nome, alla maniera di altre raffigurazioni; non è seduto a scrivere, come nelle più tarde rappresentazioni di giuristi. Mancano simboli di potere e ricchezza, tendaggi, finestre aperte*

---

<sup>1</sup> Su Righetti cfr. il recente contributo di Lucchesi, Marzia (2008), *Il ritratto di un giureconsulto del XVII secolo: Francesco Righetti dottor di legge. Brevi note in margine a un quadro di Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino*, in «Deputazione provinciale ferrarese di Storia patria – Atti e memorie», s. IV, vol. XX, pp. 142-163.

*sulle terre di famiglia, mobili: il fondo buio alle spalle del doctor trascina immaginazione e fantasia, facendo risaltare il suo viso e i suoi libri, veri protagonisti del dipinto. Giacomo Pace Gravina conversa con Vittorio Sgarbi, noto storico dell'Arte e critico, curatore di mostre internazionali, autore di numerosi e apprezzati saggi su arte, pittura, tutela del patrimonio culturale, nonché proprietario dell'opera del Guercino, attualmente collocata a Ferrara, Fondazione Cavallini Sgarbi.*



Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *Ritratto del doctor Francesco Righetti*, Ferrara, Fondazione Cavallini Sgarbi (per gentile concessione del Prof. Vittorio Sgarbi)

LawArt: *Hai affermato: «non si trova ciò che si cerca, ma si cerca ciò che si trova seguendo il caso e il destino». È proprio il destino che ti ha fatto incrociare Righetti per riportarlo a casa, nella tua Ferrara, vicino a Cento? Un lungo viaggio, dalla collezione di Eugenio di Beaurhais a quella di suo nipote a San Pietroburgo; poi a Parigi, poco avanti della Prima Guerra mondiale, fino al Kimbell Art Museum di Fort Worth, in Texas, per tornare in Italia: come hai espugnato Fort Worth, noto al grande pubblico per il capolavoro I Bari di Caravaggio?*

VS: Il mio incontro con il dipinto è indissolubilmente legato alla visione che mi sono formato del collezionismo. In genere a tale riguardo prevale una idea tematica: esistono numerose raccolte di nature morte, di ritratti, c'è perfino chi colleziona solo ritratti a mezza figura. Questo è un tipo di collezionismo che definirei davvero maniacale. La mia idea è invece legata profondamente alla identità di storico dell'arte. Ogni opera rappresenta un testimone di un'epoca, come in uno scavo archeologico vi possiamo rinvenire testimonianze del passato, tracce di storia: per me è fondamentale la ricerca di opere ove sia prevalente proprio questo senso della storia.

Possedevo già un Guercino, ma, quando ho visto questo, mi si è palesato come un miraggio, inarrivabile. Il mio rapporto con il ritratto di Righetti è risalente. Un noto pittore su cui ho scritto, Lino Frongia, che ho definito «il più grande pittore antico vivente», volle offrirmi in segno di gratitudine una sua opera. Nel frattempo il ritratto di Righetti era apparso in una mostra a Bologna, e me ne invaghii: richiesi al giovane pittore di riprodurlo da una foto del catalogo, e Frongia ne fece una copia fedele, in cui tuttavia l'incarnato del giurista era più cereo, come tipico della sua tavolozza.

Tenevo il dipinto a casa, a Palazzo Pamphili, e una sera alcuni amici artisti lo hanno scambiato per l'originale. Questo rapporto di inganno e di mancanza di stupore per il fatto che possedessi il ritratto è forse prodromica alle vicende che di lì a poco seguirono.

Il noto esperto d'arte statunitense Edmund P. Pillsbury, proprietario

dell'opera, la aveva depositata nel 1991 nel museo da lui diretto, il *Kimbell Art Museum* di Fort Worth, con promessa di donarla all'istituzione. Ma un contrasto sorto in seguito con l'organismo di gestione del *trust* lo convinse a riprendersi il ritratto di Guercino, e ad affidarlo nel 2004 ad un'asta londinese di Sotheby.

La notizia che il ritratto era disponibile sul mercato d'arte, insieme al possesso della copia, mi indussero a desiderare l'originale per la mia collezione: valutavo il dipinto intorno a 700-800.000 sterline, ma in effetti questo fu battuto a 380.000. In genere, quando si presenta l'occasione di acquisire un quadro eccellente come questo, spesso sono carenti le risorse economiche necessarie, come sostiene un vecchio adagio dei collezionisti: «quando ci sono i quadri non ci sono i soldi, quando ci sono i soldi non ci sono i quadri». Riuscii comunque a reperire le risorse necessarie, e mi aggiudicai l'opera.

Posso vantarmi di aver innescato un processo virtuoso, avendo fatto tornare in Italia un dipinto di un artista famoso come il Guercino, in controtendenza a ciò che accade generalmente: assistiamo ad una continua emorragia di opere d'arte che vengono acquisite, legalmente o illegalmente, da collezioni estere.

*LawArt: Perché acquistare il ritratto di un giurista? Il genere non è apprezzato da tutti i collezionisti, proprio per le sue caratteristiche che lo rendono meno 'decorativo': abiti neri, libri ... quale fascino ha esercitato su di te il ritratto di Righetti?*

*VS:* Il ritratto colpisce per il viso di Righetti: vi appare come una persona semplice e dedita ai piaceri della vita, in contrasto con la rappresentazione contenuta in altri ritratti di giuristi, con visi seri, esangui, talvolta grifagni: nella produzione del Guercino, pittore il cui stile poi diventa 'accademico', il ritratto si connota come 'vero', coglie a fondo l'intima essenza del personaggio. Inoltre la biblioteca intesa come scenografia, in un'opera del 1628, ne fa la più bella natura morta dell'epoca, elemento davvero insolito che connota il quadro come uno dei dipinti più significativi di Guercino.

LawArt: *Come contestualizzi questo ritratto nell'opera di Guercino?*

VS: Guercino prende le mosse dal realismo caravaggesco: il pittore si muoveva nell'ambito di una pittura d'atmosfera ancora negli anni Venti del Seicento. Rientra nella logica di quel periodo uscire da tale contesto per addentrarsi in una dimensione più realistica: Barbieri non si connota come un grande ritrattista, ma ha una buona comprensione della identità, della vita dei personaggi. Così la raffigurazione di Righetti si rivela più sensuale, una figura concreta rappresentata nella sua realtà emotiva.

LawArt: *Il ritratto di Righetti suscita da tempo un notevole interesse da parte dei giuristi: come percepisci, da storico dell'arte, questo coinvolgimento?*

VS: Quando il soggetto è così vicino alla vita lo si apprezza maggiormente; si tratta di un bel quadro che rappresenta il giurista, Guercino ha saputo creare un'opera fedele al personaggio rappresentato. Il giurista viene mostrato come molto vitale, e in quella vita c'è ogni elemento in più che possiamo cogliere sul dipinto. Questo diviene così un importante documento per lo studio della società del tempo, della cultura, anche giuridica. Sono i titoli dei testi, scritti sui tagli dei libri, a mostrare la complessità della scienza legale di Righetti: non simboli e segni del potere del giurista, solo i libri, su una scansia spoglia, ci offrono la dimensione storica del soggetto rappresentato.





## Il Caravaggio scomparso

Conversazione con Bernardo Tortorici di Raffadali

*Un celebre dipinto di Michelangelo Merisi da Caravaggio, la Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi, collocato nello splendido Oratorio di San Lorenzo a Palermo, tra gli aerei stucchi settecenteschi di Giacomo Serpotta, venne trafugato durante una notte di pioggia, tra il 17 e il 18 ottobre 1969. Da quel momento se ne sono perse le tracce, le piste di indagine riconducono a un coinvolgimento della mafia nella vicenda. Un episodio traumatico, una ferita insanabile per il nostro patrimonio culturale. Giacomo Pace Gravina dialoga con Bernardo Tortorici di Raffadali, Presidente dell'Associazione Amici dei Musei Siciliani, raffinato intenditore di arte contemporanea, coraggioso attore, con le sue attività aggregative, della rinascita culturale di Palermo, che ha instancabilmente tenuta desta la memoria del furto in un contesto di notevole complessità.*

*LawArt: Un reato, la sottrazione di un capolavoro di Caravaggio, produce oggi importanti eventi culturali. Mi riferisco alla tua attività con il progetto Next: ogni anno la notte di Natale corrisponde allo svelamento di un'opera d'arte contemporanea che sull'altare dell'Oratorio prende il posto del Caravaggio rubato, fino al successivo 17 ottobre, data del furto, a rimarcare certo un'assenza, ma anche il potere dell'arte nel mantenere viva la memoria. Quest'anno (2021) la Natività si è riproposta grazie al talento di Emilio Igrò e alle sue famose cancellature. Come sei riuscito a far nascere bellezza da un crimine contro il patrimonio artistico?*

**BTR:** Il progetto *Next*, giunto alla sua dodicesima edizione, nasce dalla ferma volontà di non arrendersi, di non rassegnarsi, ma anche dalla necessità di esorcizzare il male in un rituale che rivesta una contemporanea forma di 'auspicio'. D'altronde il vuoto nella cornice era talmente violento che ho sentito la necessità di riuscire ad andare oltre e l'arte mi è sembrata l'unica attività che potesse avere la forza necessaria: «dal letame

nascono fiori» cantava De André, dal letame della mafia proviamo a far nascere bellezza è stata la nostra traduzione. L'opera di quest'anno del Maestro Emilio Isgrò è fortemente evocativa e, attraverso le sue cancellature, pone visivamente interrogativi dalla grande forza simbolica: chi ha cancellato la *Natività*? l'artista? la mafia? noi palermitani con la nostra incuria?



Caravaggio, *Natività*, Archivio Amici dei Musei Siciliani

*LawArt: La vicenda del dipinto trafugato ha anche generato ulteriori opere d'arte, tra letteratura e cinema: penso a Una storia semplice di Leonardo Sciascia, all'omonimo film che ne ha tratto Emidio Greco, con la magistrale interpretazione di Gian Maria Volonté, al recente Una storia senza nome, di Roberto Andò, anch'esso ispirato, con uno sguardo marcatamente ironico, al romanzo dello scrittore di Racalmuto. Il talento di Sciascia nel proporci narrazioni in cui la giustizia appare un miraggio lontano scopre alcune nervature di questa vicenda: appunto una storia semplice, probabilmente con risposte meno lontane e complesse di ciò che immaginiamo. Sciascia aveva colto nel segno?*

**BTR:** Non saprei, potrebbe essere una storia più semplice di quella che ci viene raccontata oppure più complessa e con risvolti non immaginati; l'unica verità che riusciamo a cogliere dopo 53 anni di racconti, di pentimenti, di millanterie è che ci ritroviamo al punto di partenza senza alcuna certezza.

*LawArt: Le indagini, e le dichiarazioni dei collaboratori di giustizia sul ruolo della mafia nel furto, hanno fatto emergere numerose, contraddittorie, teorie sulla sorte del dipinto: sepolto e perduto, danneggiato durante il furto e quindi distrutto, tenuto in gran conto dai capimafia ed esposto durante le loro principali riunioni; nascosto in un porcile e poi dato alle fiamme; suddiviso in varie parti per permetterne la commercializzazione nel mercato antiquario svizzero. Quale pista ti convince di più?*

**BTR:** Al punto in cui siamo arrivati mi convincono solo due ipotesi: la possibile pista svizzera, con il coinvolgimento di Badalamenti, perché coincide con le dichiarazioni della 'trattativa' fornite da Mons. Rocco e la strada inesplorata del furto su commissione, che vede la mafia coinvolta come mano d'opera; quest'ultima è una linea di indagine aperta soltanto il primo giorno dopo la scoperta del furto e dichiarata sui giornali, ma inspiegabilmente abbandonata successivamente e mai più esplorata.

*LawArt: Come abbiamo sottolineato, le opere di Caravaggio, al pari della sua rocambolesca vita personale, sono state al centro di narrazioni di un certo suc-*

*cesso, talvolta anche spunti fecondi di romanzi e thriller: ritieni che, partendo dall'importante mole di materiali investigativi sul trafugamento del famoso dipinto, si possa realizzare un nuovo prodotto artistico (rappresentazioni teatrali, docufilm, etc.) capace di promuovere la cultura della legalità?*

**BTR:** Il furto della *Natività* è stato più volte raccontato e spettacolarizzato, più come incredibile fatto di cronaca che per promuovere cultura di legalità; credo che ci sia molto margine nell'epopea di questa storia per approfondire temi che sono alla base del vivere civile.



Emilio Isgrò, *Natività cancellata*, Archivio Amici dei Musei Siciliani

*LawArt: Anche la realizzazione della copia del dipinto posto sull'altare rappresenta una storia intrigante: eseguita nel 2015 nel noto laboratorio madrileno di Factum Arte, che ha cura per le pigmentazioni originali e perfino per la ricostruzione e il verso delle pennellate, ha dato vita ad una trasmissione di una nota piattaforma televisiva, all'interno di una serie dedicata a famosi dipinti scomparsi. Un giallo d'arte: secondo te tanta attenzione mediatica è dovuta esclusivamente alla fama del pittore lombardo o vi sono ragioni più profonde?*

BTR: Certamente la fama maledetta di Caravaggio ha contribuito al successo della serie ed aggiunge emotività oscure alla tragedia del gesto, ma credo che la grande attenzione mediatica sia data dal fatto che i furti hanno colpito tutti noi, hanno colpito la cultura in cui ci riconosciamo, ci hanno privato di un patrimonio che tutti consideriamo nostro.

LawArt: *Diritto, Arte, Giustizia. La restituzione alla collettività della riproduzione del dipinto, seppur attraverso un clone digitale, può secondo te aver contribuito alla diffusione di un senso comune di giustizia? Esistono ancora speranze che le indagini possano imboccare vie capaci di offrirci risposte convincenti?*

BTR: È stato simbolicamente molto importante che la ricollocazione della riproduzione sia stata effettuata personalmente dal nostro Presidente della Repubblica Sergio Mattarella, un palermitano, che con questo gesto risarciva un luogo che i palermitani avevano abbandonato.

Per quel che riguarda le indagini, viviamo nella speranza che possano imboccare la strada giusta per permettere il ritorno della *Natività* nel luogo per cui era stata creata, dal nostro canto faremo tutto il possibile per stimolare, parlare e alimentare la narrazione di un patrimonio che vogliamo restituito.



FOCUS – Sebald and the Law.

A Discussion around C. Angier, *Speak, Silence. In Search of W.G. Sebald*, London, Bloomsbury Publishing, 2021

Telluric Memory.

Restitution and Right to Resentment in W.G. Sebald

Massimo Meccarelli

«From bitter searching of the heart  
We rise to play a greater part  
Reshaping narrow law and art  
Whose symbols are the millions slain»  
Leonard Cohen, *Villanelle for Our Time*

SUMMARY: 1. In the Writer's Workshop. – 2. Fiction and the Truth of History. – 3. Aesthetics and Ethics in Literary Writing. – 4. A Social Function for Literature? – 5. The Device of Telluric Memory. – 5.1. The Issue of Restitution. – 5.2. The Right to Resentment. – 6. The Problem of Transitional Justice.

### 1. *In the Writer's Workshop*

There are writers whose legacy consists in entrusting the reader with a task of continuation. Carol Angier seems to have taken up this message from W.G. Sebald; in dedicating a dense and accurate biography to him, she ideally relates to that dynamic of transmission that typifies the entire oeuvre of the great German author. In this successful book<sup>1</sup>, we find a reconstruction that is rich in detail, well supported by the large biblio-

---

<sup>1</sup> Another successful biographical work by Carole Angier is dedicated to Primo Levi. See Angier (2002).



graphical, documentary and direct testimony base; but this is also an investigation into the creative process behind Sebald's texts. Angier enters the author's workshop, identifies what his sources were and how he combined them to create his prose. She clarifies the genesis and aims of his endeavour as a writer and scholar, and makes a contribution to the understanding of his literary theory, although, with a certain understatement, she points out that the analytical plane chosen is biographical and not that of narratology and literary criticism. Above all, Angier succeeds in illustrating, even on the biographical-intellectual level, the value of that highly original ethical and aesthetic experience that the reader encounters in Sebald's pages.

Considering the limit of my expertise, I cannot here attempt to engage in an analysis of the literary significance of this important biographical research although this is something that would certainly deserve to be done. Rather, I aim to dwell on a few issues that Angier's work contributes to highlighting, and that question my thinking as a historian and jurist.

It should be noted that although Sebald deals with major themes with considerable relevance for law and justice, he does not pursue this path. However, a closer reading allows us to also perceive in his work some hints for a new look at legal issues. The intention of the following pages<sup>2</sup> is to focus on this perspective. I do not intend to answer the question 'who is W.G. Sebald?'; rather, I want to ask how his work can contribute to renewing and improving our view of justice, law and history.

## 2. *Fiction and the Truth of History*

A feature of Sebald's writings is that it narrates stories of real characters, but with approximations, artfully altering aspects of the reference model, in some cases mixing different reference models<sup>3</sup>. The highly original way

---

<sup>2</sup>I thank Cristiano Paixão for suggestions and discussion.

<sup>3</sup>Angier (2021), pp. 19-26, 80-81 416-424. This is the case of Cosmo or Dr. Selvyn, in *Die Ausgewanderten*, or Austerlitz in *Austerlitz*.

of incorporating real facts and events into the fictional creation makes his works uncategorisable<sup>4</sup>.

Carole Angier devotes a great deal of attention to the relationship between the story and its sources («the extraordinary work of Sebaldian bricolage»), precisely in the sense of verifying the degree of correspondence it has with real underlying models<sup>5</sup>. The biographical reconstruction clearly shows how the creative origin of Sebaldian writing lies precisely in the encounter with real people, either through personal testimony or through the traces they left behind (for example, the relevance of diaries in the development of the stories).

The point of interest in this regard is that at the basis of his poetics is «his experience» threaded «with references from his reading, from art and history, and transformed into literature»<sup>6</sup>. Angier emphasises the transformative effect<sup>7</sup> that the real fact must necessarily undergo in literary transposition. Sebald operates such manipulations not for mere narrative purposes; the aim is that the reader believes in the reality of the characters in the story<sup>8</sup>. The narrative dimension (fiction) is used to derive the *effet du réel*<sup>9</sup>, making it a place that allows readers to grasp the ‘truth’ of the experience better than the strictly documentary level (non-fiction)<sup>10</sup>. The artifice of narration serves to investigate the truth of facts at a deeper level; after all, the act of memory itself is like an «act of narrative»<sup>11</sup>.

---

<sup>4</sup> Angier (2021), pp. VIII-IX.

<sup>5</sup> Angier (2021), pp. 284-291.

<sup>6</sup> Angier (2021), p. 331.

<sup>7</sup> «Most of what he used he transformed»: Angier (2021), p. 285.

<sup>8</sup> Angier (2021), p. 287.

<sup>9</sup> Franklin (2011), pp. 186-188.

<sup>10</sup> Here the influence of Walter Benjamin appears relevant. See Angier (2021), pp. 198, 248, 264; Banki (2016a); Agazzi (2012), pp. 8-12; Matteini (2017), p. 165. Consider in particular the essay *Goethe Wahlverwandschaften* where Benjamin writes about the “truth content” of the work of art (Benjamin, 2014, pp. 163-164).

<sup>11</sup> Franklin (2011), p. 12.

Sebald himself explains this concept. In *Luftkrieg und Literatur* he stated how the point of view of the eyewitness had to be «supplemented by what a synoptic and artificial view reveals»<sup>12</sup>. And, again, he suggests this perspective by analysing the hyperrealism and «radical objectivity» that characterises the work of the painter Jan Peter Tripp<sup>13</sup>; as has been observed<sup>14</sup>, this idea of art as a means of entering more deeply into the representation of reality is also readily applicable to the very nature of Sebald's writing.

The added value of artistic representation concerns the understanding of the underlying truth of empirical reality<sup>15</sup> which is what differentiates it from mere photographic reproduction, just as literature is distinct from mere documentation. And conversely, «the most precise study of the past» cannot, on its own, achieve the truth of history<sup>16</sup>.

In other words, Sebald's narrative is organized as a way of reporting to the reader true stories that really happened<sup>17</sup>; but this is done by means of a constant field of tension between reality and fiction, on which the reader, confronted with the verisimilitude of the story, tends to continuously question himself. With this ploy, the narrative reaches towards a deeper degree of truth and achieves a transfer and restitution effect, as we will explain later. This is one of the main goals for Sebald as writer, scholar and intellectual.

---

<sup>12</sup> Sebald (2004a), p. 26; Sebald (2004b); and the interview by Cuomo (2010), p. 108. See also Franklin (2011), pp. 13 and 188-189; Simic (2010), p. 149.

<sup>13</sup> Sebald (2013), pp. 157 e 160: «The exact reproduction of reality achieves an almost unimaginable degree of precision».

<sup>14</sup> Franklin (2011), pp. 183-184.

<sup>15</sup> Sebald (2013), p. 164. This is due to the fact that art «depends on ambiguity, polyvalence, resonance, obfuscation and illumination, in short, the transcending of that which, according to an ineluctable law, has necessarily to be the case».

<sup>16</sup> Sebald (2006), p. 13; Sebald (2004a), pp. 80-81.

<sup>17</sup> Angier (2021), p. 26.

### 3. *Aesthetics and Ethics in Literary Writing*

To some extent we can say that through narrative we can promote an ‘ethical reorientation’ of collective memory<sup>18</sup>. And it is precisely from an ethical placement that storytelling draws its strength in transmitting the truth of history. This is superior, as Sebald says, to what the science of the past is capable, adding that there is no other way of thinking about literature. Angier also explains how ethics and aesthetics are inseparable in Sebald; the rightness of the aesthetic canon corresponds to the moral rightness of the writing<sup>19</sup>.

And indeed, his critique of German studies and German writers in the second half of the 20th century focuses on this problem; in his eyes, they are culpable of preferring a merely formal approach to literature. This concerns not only the way of approaching literary criticism but also the type of literature that was produced.

In Sebald’s opinion, German literature, especially that of the 1950s and 1960s, showed an obvious ethical deficit when it did not want to face the experience of the annihilation of the years of the Second World War and Nazism but on the contrary, contributed to neutralising the memory of it<sup>20</sup>. He also renews his criticism, although in less indignant tones, of those literary tendencies which, from the mid-1960s onwards, were then actually faced with the weight of the past; the reasons, once again, lie in the undeniable «ethical and aesthetic inadequacies»<sup>21</sup> that he also finds in that form of remembering the past.

---

<sup>18</sup> In this sense also Franklin (2011), p. 189; Kilbourn (2013), p. 251.

<sup>19</sup> Angier (2021), pp. 260, 344-345. See also Agazzi (2012), p. 37; Franklin (2011), pp. 18 and 193; Russell (2013), p. 251.

<sup>20</sup> Sebald (2004a). Writing about the writer Alfred Andersch, Sebald states that «when a morally compromised author claims the field of aesthetics as a value-free area it should make his readers stop and think» (p. 131). See Assmann (2006), pp. 109 and 184-185. She credits Sebald’s polemical initiative with having posed the problem and opened a debate. However, she assesses the lack of mourning in the literature of those decades as a symptom of the trauma itself.

<sup>21</sup> Sebald (2004a), p. 146. It is the essay on Jean Améry: *Mit den Augen des Nachtvo-*

It is perhaps useful to emphasise that this ethical tension in Sebald is part of a more general critique of modernity and its post-modern outcomes, where, in his view, the aesthetic project tends to overwhelm the ethical one; the «responsibility to remember the past», and this applies to Germany in particular, gives the intellectual the task of opposing this trend<sup>22</sup>.

#### 4. *A Social Function for Literature?*

The previous considerations lead us to address a key question in assessing the possible contribution of Sebald's work to a reflection on law and its justice. What is the function of literature? Does it have a social or even a political function? Angier expresses a fairly clear opinion in this regard: «His work is not about society», she states in the final pages of the volume, rather Sebald is interested in the investigation of the «true nature of reality which lies beyond physics»; he is moved by a metaphysical tension<sup>23</sup>.

Indeed, Sebald himself explains this: art is able to capture the truth of things understood as «the metaphysical underside of reality»<sup>24</sup>. He does not limit himself to the social and political level, he wants to go deeper, he wants to understand human nature. It is this quest that leads him to the desolating contemplation of a natural history of destruction; a destruction caused by mankind which, by subjugating other species, undermines «the balance of nature»<sup>25</sup>.

---

*gels* (1987)). In this perspective see also *Konstruktionen der Trauer. Zu Günter Grass «Tagebuch einer Schnecke» und Wolfgang Hildesheimer "Tynset"* (1983) in Sebald (2006). It may be interesting to point out that here, Sebald attributes to legal events such as the Auschwitz trial in Frankfurt am Main, the impulse for a change in the attitude of men of letters towards the problem of the genocide of the Jews. See also Wachtel (2010), p. 48; Angier (2021), pp. 196-197; Schütte (2019), p. 107.

<sup>22</sup> Agazzi (2012), p. 12; Kilbourn (2013), p. 251.

<sup>23</sup> Angier (2021), p. 428. See also Simic (2010), p. 149 and Schütte (2019), pp. 205-207.

<sup>24</sup> Sebald (2013), p. 166.

<sup>25</sup> Angier (2021), pp. 342 and 398. The history of mankind for Sebald, is a history of a

Yet this does not resolve the questions posed above. His research, in fact, however much it intends to go to the underside of reality, assumes as an analytical basis the facts of history, society and its problems. And his discourse on destruction is then structured specifically as a critique of the history of modernity, that is, of contemporary history that has been unfolding since the Enlightenment<sup>26</sup>. And then in Sebald «a concern for the human being in the anthropological-social perspective»<sup>27</sup> is undeniable.

The natural history of destruction is thus not just a way of expressing a nihilistic view of reality. Through *bedingungslos negativ* (unconditional negative) writing<sup>28</sup>, Sebald seeks «the possibility of redemption from an ‘obscene’ history»<sup>29</sup>. In this way, I want to argue that it is possible to observe a social and political relevance in his discourse, even though this only considers a superficial level compared to the depth of which it is capable.

Sebald’s literary criticism referred to above, on closer inspection also concerns German society, or rather the way in which post-war West German society has been re-established: under the sign of a removal and

---

‘long account of calamities’, as explained by Schwartz (2010), p. 9. In his works, Sebald speaks not only of the tragedy of WWII, but also of that of colonialism, and of the destruction of Corsica’s natural paradise. See Sebald (1998) and (2006), pp. 35-46; Gray (2017), pp. 316-412; Schütte (2019), pp. 77-103.

<sup>26</sup> Agazzi (2012), *passim*, in partic. pp. 73-76, 120, 128, 184. Schütte (2019), p. 86. E.g. the interest in the figure of Rousseau in Sebald (2013). E.g. the Napoleonic vicissitudes in *Schwindel. Gefühle* or in the essays dedicated to Corsica. Sebald (1990) and (2006), pp. 1-14. Napoleon, as pointed out by Agazzi (2012), p. 76, represents for Sebald «the initiator of the European dream in which a disordered continent was to be made into something more orderly, more regulated»; this is the beginning of the «dream of power politics» that will lead to the catastrophes of the 20<sup>th</sup> century.

<sup>27</sup> Agazzi (2012), p. 12. Sebald himself expresses his interest for «cultural and social history» in the interview by Wachtel (2010), p. 44.

<sup>28</sup> The negative (e.g. the recurring ‘*Unworte/unwords*’) is «enacted in his language – in his development of particular words and phrases, in his syntax, and in the rhythm of his prose» Weller (2013), p. 57. It is a revival of the “to do negative” idea formulated in Adorno’s thought (*Dialectic of Enlightenment*, 1947). See Agazzi (2012), p. 11.

<sup>29</sup> Weller (2013), p. 72.

of what he called the ‘conspiracy of silence’<sup>30</sup>. «The deep state of mind in our country», Sebald observes when commenting on the fact of the bombing of German cities, was not formed by the confrontation with the event of annihilation, it did not take on the value of «an experience capable of public decipherment»<sup>31</sup>.

The critique against the literature of the 1950s, which failed to ‘explore the truth’ is, at the same time, a critique of the way in which the «postwar society» was re-founded<sup>32</sup>; the «*absence of reactions of mourning* [...] left *negative impressions* on the internal life of the new society», with a «*distorted mental attitude*»<sup>33</sup>, deprived it of social and political categories such as guilt, penance, atonement and repentance. This, Sebald concludes, tackles «the question of the *authenticity of democracy* in Germany»<sup>34</sup>, since any true project of democratic rebirth cannot do without a confrontation with the past and a «direct or mediated confession of guilt»<sup>35</sup>.

Sebald’s thinking both as a scholar and as a writer, while undoubtedly justified by an investigation into the nature of man and the natural drift to destruction towards which his story seems to be heading, is nonetheless within the framework of a civic concern and a commitment to the transformation of society.

There is one final aspect that confirms this conclusion: the dynamics of transmission that literature is called upon to perform and to which we have already alluded. This dynamic is built into the story, in which the narrator is often also the listener (think for example of the narrator of Max Ferber or Austerlitz) to whom the memory of facts is transmitted<sup>36</sup>.

---

<sup>30</sup> Sebald, in the interview by Wachtel (2010), pp. 44 and 48 and by Silverblatt (2010), pp. 84-85. See Simic (2010), pp. 145-158. Angier (2021), pp. 126-130.

<sup>31</sup> Sebald (2004a), p. 4.

<sup>32</sup> Sebald (2006), p. 97; Sebald (2004a), p. 69.

<sup>33</sup> Sebald (2006), pp. 97-98. Italics mine.

<sup>34</sup> Sebald (2006), p. 104. Italics mine.

<sup>35</sup> Agazzi (2012), p. 39.

<sup>36</sup> Sebald (1998) and (2001). See Schwartz (2010), p. 17.

He then also acts on the readers of his stories. Sebald wants to dialogue with the reader and give him an active role<sup>37</sup> in the search for the ‘truth content’ of the text. This conversion of the reader into a witness<sup>38</sup> makes possible the effect of the transmission of a knowledge of the past and an awareness of the need to rethink society.

### 5. *The Device of Telluric Memory*

The events that Sebald narrates and to which the readers are made witnesses, all concern the emergence of trauma, predominantly related to the years of the Second World War and the campaigns of extermination. He therefore deals with issues, as noted at the beginning, that are certainly relevant to law and that question the demand for justice: crimes against humanity or genocide, transitional justice towards democracy, colonialism, emigration, exile and the great Napoleonic epics, which open up the realisation of the new modern order in the 19th century<sup>39</sup>, as an announcement of the destruction and tragedies of the 20th century. In order to assess the relevance of Sebald’s discourse to these problems of law and politics, it is necessary to start with a few notations.

The first is that Sebald, in narrating these traumas, always makes use of an indirect, or, as he calls it, tangential approach<sup>40</sup>. This is due primarily to the enormity of the theme that is not easy to write about directly, according to the ethical-aesthetic canons Sebald gives to literature. In my opinion, however, the tangential approach to the narrative of trauma also depends on the choice of focus. Sebald, in fact, does not seem interested in describing the event in itself, but rather in illustrat-

---

<sup>37</sup> Murray (2013), p. 196. Baxter/Henitiuk/Hutchinson (2013), pp. 11-12. Angier (2021), p. 146.

<sup>38</sup> See Murray (2013), p. 202; Banki (2016b).

<sup>39</sup> Which in historiography, significantly, has been defined as the “legal century”. See Solimano (2021) and (2016); Ferrante (2015).

<sup>40</sup> Sebald (2004b); interview by Silverblatt (2010), pp. 79-81; Matteini (2017), p. 164.



ing its after effect, both on the victims who survive the trauma, and on those who have been touched by it even only indirectly and, therefore, remain hooked on that past they have not experienced<sup>41</sup>. This seems to be an important aspect as it emphasises that the act of remembering the past applies above all to the present, or, in other words, that the perspective of meaning of the act of remembering is to be found in its further effects.

The second observation relates to the moment of the emergence of the trauma. The facts that provoke it are not directly reported, but are recalled, that is, they are the outcome of a memory that arises and changes the vision of the present and the future. It is necessary to reflect on this device of memory.

It is a telluric memory<sup>42</sup>, which destabilises to the point of inducing the protagonists to commit suicide (for example Paul Bereyter) or in any case to retreat from society (as in the case of Amos Aldewahrt or Austerlitz). It affects different figures (persecuted Jews, political dissidents, writers, artists, intellectuals) but they all share the fact of suffering from a «form of failed symbiosis with the social fabric»<sup>43</sup>. The telluric effect is caused by a «clash of individual and collective memories»<sup>44</sup>, which provokes the self-exclusion of those who feel its unsustainability.

The focus of the narrative rests, therefore, on the process of individual disengagement from the social bond, and on society's inability to include the problem of the weight of the past among the factors of social cohesion. The memory that arises endorses this situation: marks a disillu-

---

<sup>41</sup> «Shaped by the war that happened before they were born» observes Angier (2021), p. 386. See also Franklin (2011), p. 186.

<sup>42</sup> Sebald in the interview with Wachtel (2010), pp. 54-56; Here, it is Sebald himself who, in explaining the device of memory, speaks of «the natural world» and of «that other world which is generated by our brain cells» as «tectonic plates rub against each other»; memory leads «where the sources of pain are» and causes the clash.

<sup>43</sup> Agazzi (2012), p. 13.

<sup>44</sup> Baxter/Henitiuk/Hutchinson (2013), p. 1.

sionment with a project of society that pretended to be based on the value of human dignity (and this is particularly true in the case of federal Germany<sup>45</sup>), but is only superficially succeeding.

The most significant fact to grasp is, therefore, the deconstructive function of telluric memory. Rather than acting as a social glue, it calls into question the social bond at its foundation. Studies on the subject<sup>46</sup>, as well as other contributions from literature<sup>47</sup>, have already highlighted how important the question of collective memory is in determining the possibility of social cohesion. In other words, the critique of the contemporary world, which we have already mentioned above and which drives Sebald's commitment as a writer and scholar, returns on the narrative level.

In this respect, then, there could also be a *pars construens* in the telluric memory: the narration of stories of exclusion or self-exclusion from the social fabric becomes «a proactive means of awakening consciences against 'the sleep of reason'»<sup>48</sup>. Indeed, the major failure for which Sebald reproaches post-war literature lies precisely in the fact that it has contributed to preventing the past from exercising «its rights over the present»<sup>49</sup> and thus the dynamic of the infuturation of the past<sup>50</sup>. Sebald wants to address the question of the «future of the past», since any condition of collective amnesia is equivalent to «forgetting what defines us»<sup>51</sup>.

---

<sup>45</sup> *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland*, 1949, Art. 1: «Die Würde des Menschen ist unantastbar».

<sup>46</sup> For example, Assmann (2006) and Ricoeur (2000).

<sup>47</sup> For example, a novel such as *L'orologio* by Carlo Levi (1950), when considering authors writing about the post-WWII transition. See Meccarelli (2020).

<sup>48</sup> Agazzi (2012), p. 13.

<sup>49</sup> Agazzi (2012), pp. 12 and 176-187, where he points out that Sebald shares Walter Benjamin's vision of history. See Benjamin (2014), p. 76.

<sup>50</sup> Sebald explains (2004a), p. 7, that the effect of that removal is to have prevented people from looking back to the past, thereby «pointing the population exclusively towards the future». And again, in the writing of *Campo santo*, in Sebald (2006), pp. 32-33, he returns to the subject of deploring «present without memory».

<sup>51</sup> Schwartz (2010), p. 14. For Sebald, memory and restitution through literature are a way out of the «nightmare of a world without memory» argues Gilloch (2013), p. 144.

There is then a third consideration to bear in mind when observing the relevance of Sebald's discourse to the problems of law and justice. There is an awareness in Sebald that responding to the injustice of events such as mass extermination implies an additional, pre-legal task. The experience of Nazism and the war, the crimes committed in that past, exceeded the limits of law<sup>52</sup>, to the point that, afterwards, legal instruments were inadequate to deal with the demand for justice; as has been observed, «what had happened profoundly changed the ways in which it was possible to think about justice and judgement»<sup>53</sup>. For the reasons we mentioned above regarding the removal and conspiracy of silence, transitional justice after the end of the Second World War failed to provide an adequate response.

Telluric memory, confronted with this inadequacy, helps to build a new image of justice. In particular, there are two contributions it can make: implementing an attempt at restitution and enabling the exercise of a right to resentment.

### 5.1. *The Issue of Restitution*

Sebald thematised the concept of *Restitution* in one of his last official speeches; the passage is well known: «only in literature, however, can there be an attempt at restitution over and above the mere recital of facts and over and above scholarship»<sup>54</sup>. Restitution is an act that can only be attempted through literature; it is a pre-legal act of reparation,

---

<sup>52</sup> For example, the Nuremberg trials raised the need for an updating of the legal framework including the setting up of veritable new categories and instruments. E.g. the debate on crime against peace, crime against humanity and genocide. See Sands (2017), pp. 329-387; Stonebridge (2011), p. 25. E.g. also of the debate on the notion of *Unrecht* and State crimes. See Vassalli (2001); Stolleis (2014).

<sup>53</sup> Stonebridge (2011), p. 2.

<sup>54</sup> Sebald (2004b). *Ein Versuch der Restitution* was first delivered as a speech at the opening of the House of Literature, in Stuttgart, in 2001, then published in the posthumous essay collection *Campo santo* – Sebald (2006) – and in an English version in 2004 in the print edition of *The New Yorker*.

before a law and a political project that have been shown to fail in their most essential task: to produce justice.

It is indeed a central aspect of Sebald's discourse that complements the other two identified above: the 'transformative capacity' of fiction to understand the truth of history and the 'dynamics of transmission' in the reader made witness. Literature has the capacity to break the division between space and time<sup>55</sup>. Therefore, it can also act as a means of transmitting the memory of the traumatic events of the 20th century – events that social conventions would have put into oblivion – to those who did not experience those moments.

The relevance of the theme of restitution has been the subject of many Sebaldian studies<sup>56</sup>. Angier highlights it in the final chapter of her volume. For her, the concept of *Restitution* rather than in the compensatory sense of 'recompense' should be understood as 'restoration': what is irretrievably lost can be «recalled and preserved in art»<sup>57</sup>.

It is in this capacity for recovery and at the same time preservation that the redemptive<sup>58</sup> or at least restorative<sup>59</sup> potential for those who have suffered the «greatest injustice» is expressed. The restorative effect, although it can also be interpreted as a form of individual rehabilitation with respect to the victims<sup>60</sup>, lies in the propagation of this awareness within society.

In this respect, *Restitution* is thus addressed more to the reader than to the protagonists of the memorable events narrated. The idea of restitution, in other words, is created from an appreciation of the victim's point of view with respect to the way in which the problem of justice was col-

---

<sup>55</sup> Angier (2021), p. 439.

<sup>56</sup> See for example Baxter/Henitiuk/Hutchinson (2013).

<sup>57</sup> Angier (2021), pp. 438-439. See also Franklin (2011), pp. 193-194; Finch (2013), p. 112; Kilbourn (2013), pp. 260-261.

<sup>58</sup> Finch (2013), p. 112.

<sup>59</sup> Kilbourn (2013), p. 261.

<sup>60</sup> Franklin (2011), p. 194 who speaks of a restoration «of a person's legal status, taken away from the violation of international law».

lectively solved in transitional phases; it tends, however, to produce its effects precisely with respect to the entire community, since it reconstructs, as Angier argues, «the consolation of fellowship across the years»<sup>61</sup>.

The attempt at restitution puts back into the circuit of collective memory problems, values and instances that had been removed from the identitarian horizons of the new democratic societies. In so doing, it contributes to the formation of a collective consciousness, adding a component that was missing at the moment of the *ex novo* constitution of society<sup>62</sup> from the ashes of the destruction of the Second World War. Recovering the past, in the sense of «cultivating the memory of past events» appears in this sense as a means of building the future<sup>63</sup>.

## 5.2. *The Right to Resentment*

Alongside restitution there is another ‘legally relevant’ outcome of the effect of telluric memory, the identification of a human right: ‘the right to resentment’ (*Recht auf Ressentiment*). This aspect is rarely considered in studies dedicated to Sebald<sup>64</sup>; Angier herself does not make it a specific object of analysis. Although it may be marginal in the complex of meanings Sebald’s work is able to produce, it is of particular interest for our reasoning.

Sebald mentions this in the essay dedicated to Jean Améry. Here he also resorts to legal terminology, such as when he explains that through the work of writing it is a matter of promoting a demand for the «recognition of the *right* to resentment»<sup>65</sup>, or when he makes reference to the insufficiency of ‘compensation’ as a hypothetical ‘remedy’ for the ‘tort’ suffered by the victims of persecution, or again when he speaks of the exclu-

---

<sup>61</sup> Angier (2021), p. 403; Schwartz (2010), p. 17.

<sup>62</sup> Sebald (2004a), p. 69.

<sup>63</sup> Agazzi (2012), 147. Moreover, the memory Sebald (2004a) refers to is not only individual memory but also collective or cultural memory.

<sup>64</sup> A reference can be found in Schütte (2019), p. 34.

<sup>65</sup> Sebald (2004a), in particular p. 158. Sebald himself puts the term ‘right’ in italics. See also Schütte (2019), pp. 33-34.

sion of ‘revengei and *ius talionis*<sup>66</sup>. While the concern is certainly moral and ethical, here Sebald also intends to reflect in legal terms on the problem<sup>67</sup>.

The basis of a right to resentment is identified in the fact of the violence inflicted by society on the surviving victim, the irreparable condition in which the victim was placed. It is a condition marked by the «long delayed effects of an injustice»<sup>68</sup>, from the loss of the Heimat<sup>69</sup>, from the sense of guilt of having survived and from being trapped in an existence in which «the thread of chronological time is broken, background and foreground merge, the victim’s logical means of support in his existence are suspended»<sup>70</sup>; the memory of the violence suffered, the experience of death while remaining alive are eternalized (in the sense that the traumatic event of the past still persists in the present, giving it form). The victims of these atrocities therefore have an indisputable right to resentment.

Sebald also reflects on the content of the right to resentment: it is the faculty to express an «implacable resentment», a «necessity of continuing to protest», an «unremitting denunciation of injustice». And this, more than for its effects on the victims, is thought of in terms of its effects on society. In fact, with the exercise of the right to resentment, it is possible to promote a «truly critical view of the past», it is possible to reopen «the

---

<sup>66</sup> Sebald (2004a), in particular pp. 146-158.

<sup>67</sup> It might be interesting to mention here that Sebald also shows an express interest in law in his early work devoted to Arnold Zweig: Sebald (1977). The essay – which deals with themes such as the «gross injustices» of war (and in particular of its «administrative mechanism») (p. 127) the «fallibility of martial law» (p. 128) and the contrast between law and power (pp. 127-130) – law is considered as an instrument for anchoring society to the value of humanitarianism: «where law is swept aside [...] politics becomes criminal and society of men reverts from civilisation to barbarity» (p. 131).

<sup>68</sup> Angier (2021), p. 166.

<sup>69</sup> Sebald (2004a), pp. 158-163, See also Matteini (2017), p. 168; Gray (2017), pp. 191-212; Schütte (2019), pp. 28-34; Angier (2021), pp. 168 and 318.

<sup>70</sup> Sebald (2004a), p. 150.

conflict – which never in the moral sense took place – between the overpowered and those who overpowered them»; this is not in order to enact revenge, nor even to be compensated (considering that the damage suffered is irreparable). The right to resentment reopens the question between victims and perpetrators to «*actualize the conflict*» over time, so as to make possible «a programmatic attempt to sensitize the consciousness of a people “already rehabilitated by time”»<sup>71</sup>.

In short, the right to resentment, which literature allows one to exercise, is a social transformation device, serving to move society towards a ‘moral question’ that was not adequately addressed when it was re-founded according to the new coordinates of democracy, and the new values of human dignity, material equality, and human rights. However, such a legal construction, if accepted, has an important implication on how we understand transitional justice.

## 6. *The Problem of Transitional Justice*

I would now like to make a few concluding remarks. Indeed, as a jurist and historian, at this point in the discourse, it is only possible to open up questions rather than summarize them. I will therefore make a short list of opportunities and possible research paths that the reading of Sebald invites us to attempt.

The first observation has to do with the approach to the study of transitional justice. Sebald suggests we adopt a different point of view, that is, starting from that of the victims. In fact, the study of the problems of transitional justice has often been based on the categories, principles and general causes that guided the choices between the restorative or pacifying need, in relation to the objective of reconstructing the social fabric. Some recent research<sup>72</sup> confirms the plausibility of this

---

<sup>71</sup> Sebald (2004a), pp. 157-158.

<sup>72</sup> See for example Paiva (2021); Osmo (2021); Lessa (2022); Carotenuto (2015).

victimological reconstructive viewpoint. Following the victim's perspective, moreover, the theme of 'transitional justice' extends to that grey, not strictly legal area, which includes not only the phenomenon of truth and justice commissions, but also all those forms of self-organization and strategies of social actors carried out to promote the exercise of a 'right to truth'.

A second opportunity, which derives from following Sebald's thought, is to consider a change of focus in studying transitional justice. We should think more about the 'dynamics of re-opening' rather than re-composition of conflict. It would not be so much a question of understanding how transitional justice makes it possible to achieve the re-establishment of social peace or the reconstruction of a social fabric or of a political and legal order. Instead, it would be a matter of reflecting on its selective character, the silencing action with which it carried out these processes and the «zones of irresponsibility»<sup>73</sup> it helped to construct. This reconstructive approach<sup>74</sup>, appears particularly useful for understanding the long duration of the problems faced during transitions to democracy.

The third opportunity consists in reflecting on the necessarily inconclusive character of transitional justice. It is necessary to consider that the configurations that law and institutions have assumed in the time of transition are affected by the need to respond to the multiplicity of interests and values that fragment the demand for justice. In other words, the solutions it offers in legal terms are very much dependent on the situation. Transitional justice is affected by the attributive force of the time in which it takes place.

However, this original constraint, given the resilience typical of legal institutions, tends to have effects even in the stages following the transition itself. Transitional justice, in addition to being situational, is ultra-

---

<sup>73</sup> Matteini (2017), p. 163; Agamben (2016), pp. 16-19.

<sup>74</sup> See Paixão (2020); Neuenschwander (2021); Aragoneses (2021); Meniconi/Neppi Modona (2022).



active. On the one hand, it serves to fix a starting point, but at the same time it proposes solutions that are necessarily impermanent, because the composition of interests and values that it balanced are destined to confront each other again (and for an indefinite time) in the social fabric. What legal solutions are appropriate for taking account of a demand for justice that will necessarily remain open?

The emergence of telluric memory reminds us that there is a magmatic base beneath our legal foundations; taking care that these can be dipped into is crucial for the effectiveness of the democratic project and its commitment to justice.

### *Bibliography*

- Agamben, Giorgio (2016), *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri
- Agazzi, Elena (2012), *W.G. Sebald: in difesa dell'uomo*, Firenze, Le Lettere
- Angier, Carole (2002), *The Double Bond. Primo Levi: A Biography*, London, Viking
- Angier, Carole (2010), *Who is W.G. Sebald?* (interview), in Schwartz, Lynne S. (ed.), *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories, pp. 63-75
- Angier, Carole (2021), *Speak, Silence. In Search of W.G. Sebald*, London, Bloomsbury
- Aragoneses, Alfons (2021), *Spanish Law: Coming to Terms with the Ghosts of Francoism (1936-2017)*, in Paixão, Cristiano, Massimo Meccarelli (eds.), *Comparing Transitions to Democracy. Law and Justice in South America and Europe*, Cham, Springer, pp. 193-213
- Assmann, Aleida (2006), *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München, Beck
- Banki, Luisa (2016a), *Post-Katastrophische Poetik. Zu W.G. Sebald und Walter Benjamin*, Paderborn, Wilhelm Fink

- Banki, Luisa (2016b), *Poetik der Restitution. Zur Theorie und Praxis der Zeugenschaft bei W.G. Sebald*, in Eusterschulte, Anne, Sonja Knopp, Sebastian Schulze (eds.), *Videographierte Zeugenschaft. Geisteswissenschaften im Dialog mit dem Zeugen*, Velbrück, Velbrück Wissenschaft, pp. 302-314
- Baxter, Jannette, Valerie Henitiuk, Ben Hutchinson (eds.) (2013), *A Literature of Restitution. Critical Essays on W.G. Sebald*, Manchester, Manchester University Press
- Benjamin, Walter (2014), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi
- Carotenuto, Gennaro (2015), *Todo cambia. Figli di desaparecidos e fine dell'impunità in Argentina, Cile e Uruguay*, Firenze, Le Monnier
- Cuomo, Joseph (2010), *A Conversation with W.G. Sebald*, in Schwartz, Lynne S. (ed.), *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories, pp. 93-117
- Ferrante, Riccardo (2015), *Un secolo sì legislativo. La genesi del modello otto-novecentesco di codificazione e la cultura giuridica*, Torino, Giappichelli
- Finch, Helen (2013), 'Like refugees who have come through dreadful ordeals': *The Theme of the Anglo-Iris in Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, in Baxter, Jannette, Valerie Henitiuk, Ben Hutchinson (eds.), *A Literature of Restitution. Critical Essays on W.G. Sebald*, Manchester, Manchester University Press, pp. 111-125
- Franklin, Ruth (2011), *A Thousand Darknenses. Lies and Truth in Holocaust Fiction*, Oxford, Oxford University Press
- Gilloch, Graeme (2013), *The 'Arca Project': W.G. Sebald's Corsica*, in Baxter, Jannette, Valerie Henitiuk, Ben Hutchinson (eds.), *A Literature of Restitution. Critical Essays on W.G. Sebald*, Manchester, Manchester University Press, pp. 126-148
- Gray, Richard T. (2017), *Ghostwriting. W.G. Sebald's Poetic of History*, London, Bloomsbury
- Lessa, Francesca (2022), *The Condor Trials: Transnational Repression and Human Rights in South America*, Yale, Yale University Press

- Levi, Carlo (1950), *L'orologio*, Torino, Einaudi
- Kilbourn, Russell J. A. (2013), *The Question of Genre in W.G. Sebald's 'Prose' (towards a Post-memorial Literature of Restitution)*, in Baxter, Jannette, Valerie Henitiuk, Ben Hutchinson (eds.), *A Literature of Restitution. Critical Essays on W.G. Sebald*, Manchester, Manchester University Press, pp. 247-264
- 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 e storia», 1, pp. 207-234
- Meniconi, Antonella, Guido Neppi Modona (eds.) (2022), *L'epurazione mancata. La magistratura tra fascismo e Repubblica*, Bologna, il Mulino
- Metteini, David (2017), *Sebald, un tentativo di testimonianza*, in Dolfi, Anna (ed.), *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza*, Firenze, Firenze University Press, pp. 161-171
- Murray, Simon (2013), *Fields of Association: W.G. Sebald and Contemporary Performance Practices*, in Baxter, Jannette, Valerie Henitiuk, Ben Hutchinson (eds.), *A Literature of Restitution. Critical Essays on W.G. Sebald*, Manchester, Manchester University Press, pp. 187-202
- Neuenschwander Magalhães, Juliana (2021), *Political Transition, Continuities and Permanences: The Rights of Indigenous People and Political Transition in Brazil*, in Paixão, Cristiano, Massimo Meccarelli (eds.), *Comparing Transitions to Democracy. Law and Justice in South America and Europe*, Cham, Springer, pp. 31-47
- Osmo, Carla (2021), *Mobilization and Judicial Recognition of the Right to the Truth: The Inter-american Human Rights System and Brazil*, in Paixão, Cristiano, Massimo Meccarelli (eds.), *Comparing Transitions to Democracy. Law and Justice in South America and Europe*, Cham, Springer, pp. 137-161
- Paiva Carvalho, Claudia (2021), *Transitional Justice and Sexual Crimes in Latin America: Argentina, Brasil and Chile in Comparative Perspective*, in Paixão, Cristiano, Massimo Meccarelli (eds.), *Comparing Tran-*

- sitions to Democracy. Law and Justice in South America and Europe*, Cham, Springer, pp. 87-109
- Paixão, Cristiano (2020), *Uses of Silence in Political and Legal Transitions: A Methodological Approach to Constitutional History*, in Meccarelli, Massimo, Cristiano Paixão, Claudia Roesler (eds.), *Innovation and Transition in Law. Experiences and Theoretical Settings*, Madrid, Dykinson, pp. 97-119
- Paixão, Cristiano, Massimo Meccarelli (eds.) (2021), *Comparing Transitions to Democracy. Law and Justice in South America and Europe*, Cham, Springer
- Ricouer, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oublié*, Paris, Seuil
- Sands, Philippe (2017), *East West Street. On the Origins of Genocide and Crimes Against Humanity*, London, Weidenfeld & Nicolson
- Schütte, Uwe (2019), *Annäherungen. Sieben Essays zu W.G. Sebald*, Wien, Böhlau
- Schwartz, Lynne S. (ed.) (2010), *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories
- Sebald, W.G. (1977), *Humanitarianism and Law: Arnold Zweig, Der Streit um den Sergeant Grischa*, in Klein, Holger (ed.), *The First World War in Fiction: A Collection of Critical Essays*, London, Macmillan, pp. 126-135
- Sebald, W.G. (1990), *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt am Main, Hanser
- Sebald, W.G. (1994), *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer
- Sebald, W.G. (1998), *The Rings of Saturn* [*Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt*, 1992], translated from the German by Michael Hulse, New York, A new direction book
- Sebald, W.G. (2002), *Austerlitz* [*Austerlitz*, 2001], traduzione italiana di Ada Vigliani, Milano, Adelphi
- Sebald, W.G. (2004a), *On the Natural History of Destruction*, [*Luftkrieg und Literatur*, 1999], translated from the German by Anthea Bell, New York, Modern Library
- Sebald, W.G. (2004b), *An Attempt at Restitution. A memory of a German*

- city [*Ein Versuch der Restitution*, 2001], translated from the German by Anthea Bell, in «The New Yorker», 20 December, <https://www.newyorker.com/magazine/2004/12/20/an-attempt-at-restitution>
- Sebald, W.G. (2006), *Campo santo* [*Campo santo*, 2003], translated from the German by Anthea Bell, New York, Modern Library
- Sebald, W.G. (2013), *A Place in the Country* [*Logis in einem Landhaus*, 1998], translated from the German by Jo Catling, London, Penguin
- Silverblatt, Michael (2010), *A Poem of an Invisible Subject* (interview), in Schwartz, Lynne S. (ed.), *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories, pp. 77-86
- 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. Età medievale, moderna, contemporanea*, Torino, Giappichelli, pp. 319-386
- Solimano, Stefano (2021), *Ei fu ... il codice (anche). La costruzione di un mito attraverso le immagini*, in «LawArt. Rivista di diritto, arte e storia», 2, pp. 19-42
- Stolleis, Michael (2014), *Nahes Unrecht, fernes Recht. Zur juristischen Zeitgeschichte im 20. Jahrhundert*, Göttingen, Wallstein
- Stonebridge, Lyndsey (2011), *The Judicial Imagination. Writing after Nuremberg*, Edinburgh, Edinburgh University Press
- Simic, Charles (2010), *Conspiracy of Silence*, in Schwartz, Lynne S. (ed.), *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories, pp. 145-158
- Vassalli, Giuliano (2001), *Formula di Radbruch e diritto penale. Note sulla punizione dei "delitti di Stato" nella Germania post-nazista e nella Germania postcomunista*, Milano, Giuffrè
- Wachtel, Eleanor (2010), *Ghost Hunter* (interview), in Schwartz, Lynne S. (ed.), *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories, pp. 37-61
- Weller, Sahne (2013), *Unquiet Prose: W.G. Sebald and the Writing of the Negative*, in Baxter, Jannette, Valerie Henitiuk, Ben Hutchinson

(eds.), *A Literature of Restitution. Critical Essays on W.G. Sebald*, Manchester, Manchester University Press, pp. 56-73

**Temporalities of Law:  
Ruins, Urban Palimpsests, and War Crimes  
in W.G. Sebald's Literary Project**

Cristiano Paixão

SUMMARY: 1. Introduction. – 2. «The first trauma»: The War Experience in Sebald's Literature. – 3. Ruins, Urban Palimpsests, and the Politics of Memory – 4. Stranded in Time: War, Trauma, and the 'Unthinkable'.

*1. Introduction*

W.G. Sebald introduced a new kind of literary narrative about the passage of time. Known for floating between various literary genres – the novel, the essay, autobiography, travel literature – he defied classifications throughout his career. However, his work consistently contemplated a multiplicity of times: the individual time of each character, in a constant flux of trauma and memory, the time of urban transformations, with the peculiar topography of cities in the post-war period, the broad time of the European historical panorama, from the Napoleonic battles to the two world wars, the subjective and unreducible time of Sebald's own experiences which merge with the characters' trajectories and their inner dramas, among others drawn from the author's works in poetry and prose.

The release, in 2021, of the first comprehensive biography of Sebald, by Caroline Angier, does justice to the importance of his work for contemporary literature and raises interesting themes about the relationship

between law, time, and narrative<sup>1</sup>. To illustrate this relationship, we will pursue a somewhat twisted path: first, we will discuss some aspects of Sebald's description of the urban transformations which occurred in the 20th century in several European cities. Afterwards, it will be the moment to propose a reflection on contemporary history based on the idea of palimpsest. Finally, we shall look at the connection between time and law in Sebaldian literature from the perspective of an institute of international law<sup>2</sup>.

## 2. «The first trauma»: *The War Experience in Sebald's Literature*

Sebald's prose texts feature many depictions of buildings, castles, fortresses, libraries, railway stations. This is particularly vivid in *Austerlitz*, his last prose book. This subject, like everything in Sebald's work, allows for many interpretations. One of them is the connection between modernity, destruction, and the presence of ruins. Other, directly connected to the first, with obvious repercussions on contemporary politics of memory, deals with the metamorphosis of buildings formerly used by authoritarian regimes. In such urban transformations, we can glimpse choices, silences, and omissions.

Urban ruins appear repeatedly in Sebald's work. They are an important part of his biography. And, to some extent, they had been present in his life even before he was born. At this point, we need to clarify the historical context of the last years of the war in Germany and its connection to the Sebald family. For this purpose, Carole Angier's book is insightful.

Winfried Georg Sebald was born in the small town of Wertach in far southern Germany on May 18, 1944. His father, Georg Sebald, had joined the German army in 1929, amidst a great economic crisis, and made a ca-

---

<sup>1</sup> Angier (2021).

<sup>2</sup> I thank Massimo Meccarelli, Rafael Bernardes Lucca and Maria Celina Monteiro Gordilho for suggestions and discussion.

reer in the military. He took part in the war from its very beginning. As Angier remarks, «in the first part of his war, the invasion of Poland in 1939, he was still probably a driver; in the second part, the invasion of Russia in 1942, a technical inspector; in the third and final part, in France from 1944, the head of the transport unit of his Panzer Division»<sup>3</sup>. As the war ended, Georg Sebald went to be captured in the French town of Tulle and remained a prisoner of war in the Causse du Larzac camp, returning to Wertach only in 1947. W.G. Sebald made it clear in many interviews that his relationship with his father was constantly filled with tension and estrangement<sup>4</sup>.

It becomes clear from reading Sebald's work, all of it connected with the catastrophes of the war and its aftermath, that the main reason for the estrangement between the writer and his father involves his past in the Nazi army. According to Carole Angier, the photo of his parents' wedding in 1936 made a strong impression on the author – Georg Sebald is wearing his military uniform<sup>5</sup>.

One of the main themes of Angier's biography is the so-called 'conspiracy of silence', meaning the fact that the German experience in the war, with all its consequences, was never made clear, discussed, and subjected to criticism in German households and schools. Angier recalls the day when the teenager W.G. Sebald watched a film about the Nazi concentration camps for the first time. It was a striking impression, for which he was not prepared, and one that has always been present in his essayistic, poetic, and prose work. This same non-conformity with the silence on the German past lingered during Sebald's years at the University of Freiburg, at which he was a student from 1963 to 1965. According

---

<sup>3</sup> Angier (2021), p. 48.

<sup>4</sup> Sebald always stated that his main reference on a fatherly level was Josef Egelhofer, his grandfather on his mother's side. When Josef died, the author was twelve years old. In a brilliant essay on Robert Walser, Sebald compares the Swiss writer to his own grandfather, and mentions that he never fully recovered from his death. See Sebald (2013), p. 94.

<sup>5</sup> You can see the photo in Angier's book (2021), p. 46.



to the author himself, «I talked about the conspiracy of silence in, for instance, my hometown. And of course when I went up to university at age of nineteen, I thought it might be different there. But it wasn't, not at all. The conspiracy of silence certainly dominated German universities throughout the 1960s»<sup>6</sup>.

In exposing the conspiracy of silence, revolving responsibilities and behaviors of Germans during the war, Sebald is one of several German-speaking writers who took this path, in different ways, but with a clear impact on contemporary literature. Sebald, however, would go a step further and take this stance against silence in the post-war period to its ultimate consequences by including in his essayistic work the delicate subject of the bombing of German cities at the end of the war.

On October 30, 1997, Sebald delivered the first of a series of lectures at the University of Zurich. The lectures focused on post-war German literature, but from a critical perspective. Revisiting a perception already expressed in his lessons at the University of East Anglia in Norwich, Sebald points out that Germany's Nazi past was not the only one affected by the conspiracy of silence. According to Sebald, the leading German writers simply could not generate narratives about the trauma of the bombings – the few authors who did touch on the subject did not explore its complexity and unfolding. In his view, this was due to several reasons, among them a kind of 'mythification' of the war experience and an impossibility of breaking the silence regarding the time of war.

The conferences were published in Germany in 1999 and sparked controversy. The English language edition, used here, was issued with the title *On the Natural History of Destruction*<sup>7</sup>. As Ruth Franklin pointed out, Sebald received some criticism for not mentioning the war atrocities committed by Germany itself, having only highlighted the suffering of the civilian population in German cities<sup>8</sup>. As indicated by Sebald, «This

---

<sup>6</sup> Wachtel (2010), p. 60. For a comprehensive account of Sebald's years at the University in Freiburg, see Angier (2021), pp. 177-201.

<sup>7</sup> See Sebald (2004a), pp. 1-104.

<sup>8</sup> See Franklin (2010), pp. 134-143.

intoxicating vision of destruction coincides with the fact that the real pioneering achievements in bomb warfare – Guernica, Warsaw, Belgrade, Rotterdam – were the work of the Germans»<sup>9</sup>. He then recalls that in August 1942, even before the air raids on cities like Cologne, Hamburg, and Dresden, Germany conducted a major military operation in Stalingrad, where in a single bombing «forty thousand people died»<sup>10</sup>.

*On the Natural History of Destruction*, Sebald's best-known non-fiction work, is connected directly with the author's life. As already noted, he was born in 1944 in a small town in the Allgäu region of Bavaria in the far south of Germany. Even though Wertach was not bombed, the experience of the destruction of war would leave its mark on the author's childhood.

In an interview with Arthur Lubow, Sebald recalls the first time he visited Munich. He was three years old, and his parents took him to see the city. The panorama was one of destruction. In Sebald's own words: «You might have a few buildings standing intact and between them an avalanche of scree that had come down». He adds that «people didn't comment on it», and that was his main concern at the Zurich lectures. For Sebald, that picture of destruction «seemed to me the natural condition of cities», that is to say «houses between mountains of rubble»<sup>11</sup>.

A city in ruins, this is Sebald's first impression. We said above that this presence of ruins (brought about by the destruction of the air raids) marked Sebald's existence even before he was born. According to Carole Angier, Rosa Sebald, the writer's mother, went to Bamberg in 1943 to

---

<sup>9</sup> Sebald (2004a), p. 104.

<sup>10</sup> Sebald (2004a), p. 104. As one can tell from reading the English edition of *Campo Santo* (a posthumously edited collection of prose and literary criticism), he had published an article in German on the topic in 1982. See, on this subject, Sebald (2006), pp. 65-95. This 1982 paper was the basis of the Zurich lectures, which were published in 1999 with a postscript containing replies to letters he received. See Sebald (2004a), pp. 69-104. There are subtle differences between the 1982 and the 1999 versions. In Andreas Huyssen's accurate remark, the 1999 piece can be read in the light of Sebald's own prose created in the 1990s, especially *The Emigrants*. See Huyssen (2003), pp. 155-157.

<sup>11</sup> Lubow (2010), p. 161.

meet her husband, when he was taking a day off from the army. On her way home, Rosa had to stop in the town of Fürth and delay her trip. This was because Nuremberg, the city she was due to cross on her way, was suffering from intense bombing. It was during this stop in Fürth that Rosa discovered she was pregnant (of the future writer). For Carole Angier, «this is plainly another case of trauma, unable to be registered or recalled. The first trauma of his own life»<sup>12</sup>.

Such experience is chronicled in Sebald's long narrative poem, *After Nature*, in the following excerpt:

During the night of the 28th  
582 aircraft flew in  
to attack Nürnberg. Mother,  
who on the next day planned  
to return to her parents'  
home in the Alps,  
got no further than  
Fürth. From there she  
saw Nürnberg in flames,  
but cannot recall now  
what the burning town looked like  
or what her feelings were  
at this sight.  
On the same day, she told me recently,  
from Fürth she had travelled on  
to Windsheim and an acquaintance  
at whose house she waited until  
the worst was over, and realized  
that she was with child<sup>13</sup>.

Years later, while in Vienna, Sebald came across Albrecht Altdorfer's painting *Lot and his Daughters*, which depicts a scene of a burning city (Sodom). Upon gazing at the picture, Sebald immediately associated it with the episode of the Nuremberg bombing. As he himself describes in *After Nature*:

---

<sup>12</sup> Angier (2021), p. 7.

<sup>13</sup> Sebald (2003), p. 86.

As for the burning city,  
in the Vienna Art-Historical Museum  
there hangs a painting  
by Altdorfer depicting Lot  
with his daughters. On the horizon  
a terrible conflagration blazes  
devouring a large city.  
Smoke ascends from the site,  
the flames rise to the sky and  
in the blood-red reflection  
one sees the blackened  
façades of houses.

[...]

When for the first time I saw  
this picture the year before last,  
I had the strange feeling  
of having seen all of it  
before, and a little later,  
crossing to Floridsdorf  
on the Bridge of Peace,  
I nearly went out of my mind<sup>14</sup>.

These are two unique experiences – the first sight of destroyed Munich, the association between the burning city in Altdorfer's painting and the circumstances of Sebald's own conception. Regarding this episode of the bombing of Nuremberg on Rosa Sebald's return journey, Carole Angier states that this story was told several times by Rosa herself to her children<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Sebald (2003), pp. 86-87. Floridsdorf is a district of Vienna (the city where the bridge of peace is also located). Altdorfer's painting, which belongs to the collection of the Kunsthistorisches Museum, can be seen at <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/53/?lv=detail> (accessed 23.10.2022).

<sup>15</sup> Angier (2021), p. 8.

### 3. *Ruins, Urban Palimpsests, and the Politics of Memory*

This image of a city in ruins can be an interesting starting point for reading Sebald's prose. Ruins, first of all, are signs of temporality. This concept of ruin can comprise a search for explanation. As Svetlana Boym says, the contemporary attraction to ruins is not only a symptom, but also indicates a locus for new explorations and sense-making<sup>16</sup>. As Huyssen states, we can see ruins as a critical point, which allows an understanding of «the ravages of time and the potential of the future, the destructiveness of domination and the tragic shortcomings of the present»<sup>17</sup>.

For the purposes of this paper, it will be useful to note the centrality of urban ruins in Sebald's experience and explore another trope directly connected to the presence of ruins in the present time: the notion of palimpsest.

The idea of a constantly rewritten book, in which new inscriptions overwrite old ones without entirely erasing them, has been linked to the way memory works. In Jorge Luis Borges' last short story, we find the following excerpt:

De Quincey says that man's brain is a palimpsest. Every new text covers the previous one, and is in turn covered by the text that follows – but all-powerful Memory is able to exhume any impression, no matter how momentary it might have been, if given sufficient stimulus<sup>18</sup>.

This palimpsest image can be an interesting key to understanding the history of cities. Urban areas, results of intense human activity, are piles of overlapping signs. They bear inscriptions that contradict, complement, and intertwine with each other. This idea of urban palimpsest, already developed in the work of Andreas Huyssen, is particularly appropriate for the reading of Sebald's oeuvre. Cities like Manchester, Sonthofen, Vi-

---

<sup>16</sup> See Boym (2017), p. 45.

<sup>17</sup> Huyssen (2006), p. 9.

<sup>18</sup> Borges (1998), p. 7.

enna, Antwerp, Paris, Norwich, Ithaca, Colmar, Prague, and others are clearly central to Sebald's work.

And in these urban landscapes, visible through the image of the palimpsest, ruins are always present. As we know, there are several types of ruins – those resulting from events of nature, with different times (they can be produced by a catastrophe of great proportions, such as an earthquake, or can arise after a slow and gradual transformation, as in erosion) and those produced by man, also with variable durations (just think of the demolition of buildings for supervening construction, something that can occur in a matter of hours or days, or the ruins resulting from the neglect of urban landscapes, such as a house, a garden, a street, a neighborhood).

A city's history encompasses the history of its own ruins. In the series of constructions, neglects, reconstructions, and recreations of the urban landscape we can glimpse the decisions made throughout time by those agents responsible for the cities themselves – namely, political decisions, which affect significant portions of the population and have an impact on the legal world, as they relate directly to memory, that is, to the ways in which urban communities face and rework their past. In the case of the catastrophes of the 20th century, the main subject of Sebald's literary prose, these components of memory are tied to traumas, human rights violations, and repression used by totalitarian or authoritarian regimes.

In this sense, urban palimpsests are a very vivid – and significant – indicator of the politico-legal transformations that are a major feature of contemporary societies. And this is evident in Sebald's work – his characters often travel through urban landscapes oversaturated in their pasts. Just think of the harsh representation of Manchester in the 1960s that we find in one of the main stories of *The Emigrants*, or the disturbing conclusions demonstrated by Jacques Austerlitz in his research on buildings in Antwerp or Paris<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> See Sebald (1997) and (2011).

In the postscript composed after the Zurich Conferences, which was inserted in *On Natural History of Destruction*, Sebald depicts the buildings in Sonthofen that were hit by air bombings. In contrast to nearby Wertach (which, as we saw, was not targeted by air raids in the war), the town of Sonthofen, where Sebald lived from the age of eight to nineteen, experienced some bombings (on the Austrian border, it was a site for military facilities)<sup>20</sup>.

Bombings, as we know, produce ruins, which pose a challenge to the cities that are to be rebuilt after the end of war. One theme that arises from Sebald's discussion concerns a delineation of the urban palimpsest: what to do with the ruins of war? What kind of transformation do we perceive in the usages of the bombed buildings? What do these changes unveil about the political choices carried out in the post-war period?

An episode narrated by Sebald can be an interesting one to shed light about political choices taken in periods of restoration of democratic order. Sebald is part of the 'second generation' of postwar writers. Not having witnessed the hostilities and the destruction inflicted during wartime, that generation had to deal with the many layers of memory generated by the war, with all its ramifications, especially for German and European history<sup>21</sup>. Although *On Natural History of Destruction* focuses on the attitude of German literature towards the bombings, one emerging theme found in Sebaldian criticism is relevant to a crucial field of contemporary law: the politics of memory and its effects.

What is implied in the political choices taken by Germany (especially the former Federal Republic of Germany, Sebald's formative place from

---

<sup>20</sup> In Sebald's description: «On February 22 and April 29, 1945, bombs had been dropped on the totally insignificant little marked town of Sonthofen, probably because the place contained two large barracks for the mountain troops and the artillery, as well as an establishment known as the Ordensburg, one of three training colleges set up for the formation of the new Fascist elite directly after the Nazis came to power». Cf. Sebald (2004a), p. 74.

<sup>21</sup> For an important analysis of the German literary context, especially the second generation, see Huyssen (2003), pp. 138-157. For a discussion focused on the European continent, see Crusat (2020).

elementary school to college) concerning the rebuilding of the country? To what extent do such options connect with the silence about the bombings?

One indication is present in *On Natural History of Destruction*, in the 1999 postscript. Only if we reproduce it in full, would it be possible to understand this properly. Therefore, we will transcribe the respective excerpt below, with a small highlight in italics:

Of the buildings destroyed in Sonthofen and not rebuilt until the early 1960s, I remember two in particular.

[...]

The other ruin still present in my mind was the building known as the Herz-Schloss close to the Protestant church, a villa built at the turn of the century. Nothing was left of it now but its cast-iron garden railings and the cellars. By the 1950s the plot of land, where a few handsome trees had survived the catastrophe, was entirely overgrown, and as children we often spent whole afternoons in this wilderness created in the middle of town by the war. I remember that I never felt at ease going down the steps to the cellars. They smelled of damp and decay, and I always feared I might bump into the body of an animal or a human corpse. A few years later, a self-service shop opened on the site of the Herz-Schloss, an ugly, windowless single-story building, and the once beautiful garden of the villa finally disappeared under the tarmac of a car park. *That, reduced to its lowest common denominator, is the main theme of the history of postwar Germany.* When I first came back from England to Sonthofen at the end of the 1960s I shuddered at the sight of the fresco showing foodstuffs on the exterior wall of the self-service shop (for advertising purposes, apparently). It measured about six by two meters, and depicted an enormous platter of sliced cold meats, as served on every self-respecting supper table at the time, in colors from blood red to rose pink<sup>22</sup>.

Sebald's narrative strikes at a point already seen in works such as *The Rings of Saturn* and *Austerlitz*: the connection between architecture and capitalism. In his account of the Sonthofen store, an additional component emerges. It is possible that the silence concerning the Allied bombing of German cities also relates to the circumstances of Germany's re-

---

<sup>22</sup> Sebald (2004a), pp. 76-77.



construction. As stated by Andreas Huyssen, «Historians have described how the urban populations of postwar Germany reacted with numbness and apathy to the experience of loss and destruction only to throw themselves into the frenetic activity of reconstruction and to embrace consumerism as a way to forget»<sup>23</sup>.

Within the context of post-war Europe, Cristian Crusat points out a similar phenomenon: «it seems clear that the European Union has long since joined the general trend of establishing interpretive areas as commercial zones»<sup>24</sup>. One example, drawn from the South American reality, may illustrate this point.

In her original and creative book, Susana Draper identifies a similar trend in the so-called ‘transitions to democracy’ that took place in the 1980s in several South American countries. Considering the Uruguayan experience, Draper mentions the tendency to use buildings that were formerly repression centers as commercial buildings. The most striking example is the former Punta Carretas prison in Montevideo, which served as a place of detention and torture of political opponents during the Uruguayan dictatorship, and became, after the return to democracy, a shopping center with luxury brands<sup>25</sup>.

The issue at stake is the extent of war-induced trauma. Thus, avoidance strategies that conceal this trauma arise. The conspiracy of silence is

---

<sup>23</sup> Huyssen (2003), p. 151.

<sup>24</sup> Crusat (2020), p. 18.

<sup>25</sup> Draper connects the opening of the mall to the failure to recall the crimes of the Uruguayan military regime. She explains that, after the restoration of democracy in Uruguay, the 1986 *Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado* granted amnesty for crimes committed during the dictatorship, including by agents of the regime itself. The law was submitted to a referendum, followed by a plebiscite, in March 1989, with the majority of voters voting in favor. According to Draper, the conversion of the prison into a shopping mall must be understood within this broader historical process, which involved a new vision of the future and a «metaphor for a peculiar form of transition from the carceral past to the consumerist present». This became clear, according to the author: «after the decision voted in the plebiscite, the new prison-mall became both the paradoxical monument to forgetting and the prized example of the new regime’s discourse, transactions, and measures». See Draper (2012), p. 23.

the most obvious expression of these strategies. In the depths of this silence, we find these future-oriented options that seek to cover up the trauma. That is closely connected to the Sebaldian perception of the urban palimpsest as a heap of ruins. As asserted by J.M. Coetzee, we can glimpse a kind of historical consciousness in Sebald's prose, in which «the cities and landscapes through which his people move are ghost-ridden, layered with signs of the past»<sup>26</sup>.

It becomes therefore clear that the identification of the traumatic past – and, in many cases, the refusal to deal with its effects – is at the core of Sebald's literature. Based on his major prose texts, his poetic work, and his critical production, we can infer that Sebald's literary project has an ethical dimension, which involves, above all, a duty to remember, a refusal to forget. This aspect is visible in his narratives, as noted by J.M. Coetzee when referring to the protagonist of Sebald's last prose book:

Austerlitz is haunted by the knowledge that each day a quantum of the past, including his own past, vanishes as people die and memories are extinguished. Here he echoes the anxiety expressed by Rainer Maria Rilke in his letters about the duty of the artist as bearer of cultural memory<sup>27</sup>.

Thus, we can grasp the relevance of Sebald's text about the bombings suffered by German cities during the war. Never does Sebald compare the horrors of the bombings to the extreme violations perpetrated by Nazism during the war; he emphatically points out the silence of German literature on the subject. And he calls this duty of memory into the domain of narrative. As Huyssen points out, «Sebald is not an *Aufrechner*, is not tallying moral equity, and cannot be read according to this old paradigm»<sup>28</sup>.

In this way, we can see the significance of the idea of reparation that emerges from Sebald's literary project. Still according to Coetzee, a certain 'labor of reparation' seems to pervade all Sebald's prose works,

---

<sup>26</sup> Coetzee (2007), p. 134.

<sup>27</sup> Coetzee (2007), p. 134.

<sup>28</sup> Huyssen (2003), p. 145.

which is particularly evident in the Jewish characters in *The Emigrants*, *The Rings of Saturn*, and *Austerlitz*<sup>29</sup>. Most significantly, one of the last pieces Sebald wrote in his lifetime took the title *An Attempt at Restitution*, and it engages this rapport with memory, trauma, and the role of literature. There he mentions several war crimes perpetrated by Germany during the world war which ended in 1945<sup>30</sup>.

#### 4. *Stranded in Time: War, Trauma, and the ‘Unthinkable’*

A major characteristic of Sebald’s work is the centrality of time in the narrative. We saw how the ruined cities function as an indicative of temporality in the making and repression of the post-war trauma. As we noted above, there is an ethical-literary project in Sebald. In some of his essayistic texts, the author resorts to expressions such as ‘restitution’, ‘irreversible’, and, in an inspired piece on Jean Améry, ‘resentment’<sup>31</sup>. These are terms obviously linked to the passage of time, to its marks, its signs. Still, they are expressions close to the legal lexicon, which is natural, considering that one of the main themes of contemporary law, especially at international level, concerns violations perpetrated in contexts of war and authoritarian regimes, resulting in demands for compensation, reparation, and conviction of people responsible for crimes against humanity<sup>32</sup>.

Among the most difficult challenges facing the protection of human rights (internationally and domestically) is the issue of identifying the traumas caused by atrocities committed during armed conflicts and, outside the war context, by authoritarian regimes. At the heart of this task lies the question of time.

---

<sup>29</sup> Coetzee (2007), p. 139.

<sup>30</sup> Sebald (2004b).

<sup>31</sup> Cf. Sebald (2004a), pp. 143-167.

<sup>32</sup> For a refined account of the connection between Sebaldian literature and reparation issues, see the article from Massimo Meccarelli in this issue of *LawArt*.

Temporality is an essential feature of law – rules and decisions carry historicity, societal relations hold the imprint of transformations over time, contemporary claims require operations of reconstruction of the past, to name just a few examples of this complex relationship between time and law<sup>33</sup>. There is an additional component in the international human rights law arena: the long-term effects of armed conflicts and political repression. As we know – and Sebald’s work illustrates this conclusion – wars and authoritarian or totalitarian regimes generate traumas whose impact, visibility and utterance can be repressed for years or decades.

Law, however, has time constraints. Instruments such as statutes of limitations pose, in many of these cases, barriers to the possibility of judicial review. Such a danger is particularly evident in the 20th century’s catastrophes, with its two world wars and countless local conflicts. Certainly, the destruction scale of World War II included a new dimension; in addition to serious war crimes, additional forms of annihilation came into play (genocide, extermination camps, mass executions, extensive use of medical and scientific techniques to murder vast numbers of people, persecutions based on ideas of race, creed, and origin).

As pointed out by Monique Chemillier-Gendreau, these crimes are in the order of the ‘unthinkable’, something that was not foreseen in existing statutes and legal codes<sup>34</sup>. The potential trauma of these violations is magnified – and this requires an innovative treatment of temporal issues. Thus, a new institute emerges in international human rights law. Under

---

<sup>33</sup> One fitting demonstration of the infinite potential of this connection appears in the following excerpt of Martens (2000): «Finally, the law appears to be polychronic, even heterochronic. At times, it is accomplished slowly. It is not without virtue: it allows the de-dramatization, it obliges the hatreds and the vindictiveness to decelerate. The procedure imposes, by its delays, the postponing of the desire, and by its foreclosures, it sends back outside the law whatever pretended to settle there. Instead of human time, it substitutes bureaucratic time» (free translation, p. 750). For further developments on the interplay between time and law, see Paixão (2002), especially pp. 239-307.

<sup>34</sup> See Chemillier-Gendreau (2000), pp. 281-299.

this formula, serious human rights violations – disappearance, forced execution, torture – have no statute of limitations. There are no time constraints for them to generate responsibility (of States or individuals, depending on each case).

Such a concept is included in the text of the Convention on the Non-Applicability of Statutory Limitations to War Crimes and Crimes against Humanity, adopted by the United Nations in 1968 and in force since 1970<sup>35</sup>. By the end of October 2022, 57 countries ratified the Convention<sup>36</sup>.

Chemillier-Gendreau mentions some emblematic proceedings in which it was possible to overcome the issue of statutory limitations, such as the trial of Maurice Papon in France in 1998<sup>37</sup>, or the case brought against Augusto Pinochet in the United Kingdom, also in 1998, from a ruling issued in Spain<sup>38</sup>.

Here we can trace an intersection with Sebald's own background. In one of the interviews gathered in the book edited by Lynne Schwartz, Sebald comments on the Paul Bereyter episode (one of the prose narratives in *The Emigrants*<sup>39</sup>). The character (who existed for real, since he was Sebald's teacher at the elementary school in Sonthofen and whose

---

<sup>35</sup> See the Convention text at [https://www.un.org/en/genocideprevention/documents/atrocity-crimes/Doc.27\\_convention%20statutory%20limitations%20warcrimes.pdf](https://www.un.org/en/genocideprevention/documents/atrocity-crimes/Doc.27_convention%20statutory%20limitations%20warcrimes.pdf) (accessed 30.10.2022).

<sup>36</sup> See the list of those countries in [https://treaties.un.org/pages/ViewDetails.aspx?src=IND&mtdsg\\_no=IV-6&chapter=4&clang=\\_en](https://treaties.un.org/pages/ViewDetails.aspx?src=IND&mtdsg_no=IV-6&chapter=4&clang=_en) (accessed 30.10.2022).

<sup>37</sup> Maurice Papon held several positions during the Vichy regime in Nazi-occupied France. He served as police and security officer during the Algerian war of independence, as a Gaullist congressman, and finally as budget minister in Valéry Giscard d'Estaing's government. In the 1980s, papers proving his direct involvement in the deportation of Jews from France to Auschwitz came to light. After a protracted trial, in which much of French public opinion was engaged, Papon was convicted of committing a crime against humanity for his actions during the Vichy government. Cf. the historical discussion carried out by Rousso (2016), pp. 102-142, and the overview provided by Wood (1999), pp. 41-76.

<sup>38</sup> Chemillier-Gendreau (2000), pp. 296-297.

<sup>39</sup> Sebald (1997), pp. 25-63.

name was Armin Müller) was only «three-quarter Aryan» with a Jewish ancestral, so he qualified as a Jew under the racial laws of Nazi Germany. In the interview with Eleanor Wachtel, alluding to the Bereyter/Müller case, Sebald recalls that he emigrated to France in the 1930s, but even there he suffered discrimination because of his Jewish status. Sebald goes on to conclude:

Ironically, all these things have come very much into the foreground over the last few weeks and months. Today in *The New York Times* you have a report about the Maurice Papon trial in Bordeaux. And this is all, as it were, connected with this particular tale<sup>40</sup>.

Sebald integrates into the same reply facts separated by a large amount of time – Bereyter/Müller’s experiences with antisemitism in France date from the 1930s, Papon’s trial was under preparation at the time of the interview, i.e. 1997. For Sebald, this disjunction itself does not come across as a problem. This is because time, for him, has very peculiar qualities. Coetzee discusses this theme with reference to one of the protagonists of Sebald’s work, Jacques Austerlitz:

Time has no real existence [...] Instead of the continuous medium of time, says Austerlitz, there exist interconnected pockets of space-time whose topology we may never understand, but between which the so-called living and the so-called dead can travel and thus meet one another<sup>41</sup>.

Carole Angier also highlights this issue in *Austerlitz*. In fact, Angier and Coetzee observe the same common point in Sebald’s work: they both emphasize that the discontinuity of time, which even allows the living to communicate with the dead, has a destabilizing role. It is not unusual for Sebald’s characters, when faced with the rediscovery of a trauma con-

---

<sup>40</sup> Wachtel (2010), p. 45. The interview was recorded on October 16, 1997.

<sup>41</sup> The quote then goes on to add a central element in Sebald’s narrative (the use of photographs that punctuate the story): «A snapshot, he goes on, is a kind of eye or node of linkage between past and present, enabling the living to see the dead and the dead to see the living, the survivors» – Coetzee (2007), p. 134.

cealed for decades, to feel bewildered and disturbed. We saw above how Sebald himself reported such an experience when he came across a painting in Vienna. Angier then adds: «This vision of a world where time and space are different, or don't exist at all, returns in *Austerlitz*. There is deeply longed for, because it is inhabited by the lost dead; but again it is dangerous, and can drive you mad»<sup>42</sup>.

There is, therefore, a common element among some characters in Sebaldian prose: they have a trauma that remains submerged for some decades, until a certain event triggers a memory, a mnemonic impulse, that will be irreversible in their lives. Time, besides being discontinuous, can also be suspended. Referring to *Vertigo*, Sebald's first prose narrative, Angier points out:

What happens next? The narrator goes to the Engelwirt and takes a room where his family's living room used to be, and has his most vertiginous moment, in which remembered time and present time meet nowhere but in himself, and strand him someone between them, 'blurred as if he was in a fog'<sup>43</sup>.

François Hartog, in his stimulating approach to Sebald's work, recalls a central episode in *Austerlitz*: that moment when the protagonist leaves Prague (to which he had gone to investigate the circumstances of his birth and childhood, in a journey full of difficult memories, connected to the tragedies of World War II) and gets on a train to Germany. It is a slow process of becoming aware of his own history<sup>44</sup>.

Normally, says Hartog, trains, railroads, and stations are linked to the flow of time, or even to its acceleration. *Austerlitz* is different. The character, on his journey, reflects:

As the train rolled very slowly out of the station, through a passage between the backs of blocks of flats and into the dark tunnel running under

---

<sup>42</sup> Angier (2021), p. 72.

<sup>43</sup> Angier (2021), p. 59.

<sup>44</sup> See Hartog (2013), pp. 200-208.

the New Town, and then I crossed the Vltava with a regular beat, it really seemed to me, said Austerlitz, as if time had stood still since the day when I first left Prague<sup>45</sup>.

This disjointed aspect of time and the necessity to scrutinize decades of history so that the trauma of a past that is silently present comes to the surface illustrates, in retrospective prose, the drama of the catastrophes of the 20th century. In Hartog's words:

With W.G. Sebald, we find ourselves from the outset in a present that lasts or that does not pass, a halted time, resulting from a catastrophe that has taken place, but that he has not directly experienced, even if it is becoming increasingly clear to him that this is where he comes from<sup>46</sup>.

The juridical consequence of perceiving a trauma that extends over time is to increase the capacity to hold states and individuals involved in extreme human rights violations accountable – as, for example, in cases of genocide. Only if the time of law is also 'suspended' is it possible to deal legally with such conducts. This is the underlying rationale of non-applicability of statutory limitations.

Sebald is an author of the 'second generation' of writers who deal with the war experience: even not living it directly, he was indelibly affected by the conflict, which, as we saw above from Angier's biography, generated a trauma. Sebald, recalling the circumstances in which his parents met, married, and started a family, connects these events to the career of his father, who was an officer in the Nazi army, and to the tragedy of the war, with its deportations, persecutions, and death rides.

The author then remarks: «At the end of the war I was just one year old, so I can hardly have any impressions of that period of destruction based on personal experience»<sup>47</sup>. While Sebald was born in a small town in Bavaria, in a context protected from the atrocities of war, the conflict

---

<sup>45</sup> Sebald (2001), pp. 155-156.

<sup>46</sup> Hartog (2013), p. 200 (free translation).

<sup>47</sup> Sebald (2004a), p. 71.



claimed its victims. And there was the beginning of a long journey for the young Winfried Georg, facing the conspiracy of silence, to become aware of the experiences of that period in history. Reading books about the cities in which he lived and grew up, confronting photographs from that time, coming across old objects, the layers of historicity slowly emerge. Until finally the experience can be fully understood in its depth: «Such is the dark backward and abysm of time. Everything lies all jumbled up in it, and when you look down you feel dizzy and afraid»<sup>48</sup>.

### *Bibliography*

- Angier, Carole (2021), *Speak, Silence. In Search of W.G. Sebald*, London, Bloomsbury
- Borges, Jorge Luis (1998), *Shakespeare's Memory [La Memoria de Shakespeare, 1995]*, translated from the Spanish by Andrew Hurley, in «The New Yorker», 13 April, <https://www.newyorker.com/magazine/1998/04/13/shakespeares-memory>
- Boym, Svetlana (2017), *The Off-Modern*, London, Bloomsbury
- Chemillier-Gendreau, Monique (2000), *Sur quelques rapports du temps juridique aux autres formes du temps*, in Gérard, Philippe, François Ost, Michel van de Kerchove (eds.), *L'accélération du temps juridique*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, pp. 281-299
- Coetzee, J.M. (2007), *Inner Workings. Literary Essays 2000-2005*, Melbourne, Text Publishing
- Crusat, Cristian (2020), *W.G. Sebald en el Corazón de Europa*, Terrades (Girona), Wunderkammer
- Draper, Susan (2012), *Afterlives of Confinement. Spatial Transitions in Postdictatorship Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press
- Franklin, Ruth (2010), *Rings of Smoke* (interview), in Schwartz, Lynne S.

---

<sup>48</sup> Sebald (2004a), p. 74.

- (ed.), *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories, pp. 119-143
- Gérard, Philippe, François Ost, Michel van de Kerchove (eds.) (2000), *L'accélération du temps juridique*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis
- Hartog, François (2013), *Croire en l'histoire*, Paris, Flammarion
- Huyssen, Andreas (2003), *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press
- Huyssen, Andreas (2006), *Nostalgia for ruins*, in «Grey Room», 23, pp. 6-21
- Lubow, Arthur (2010), *Crossing Boundaries* (interview), in Schwartz, Lynne S. (ed.), *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories, pp. 37-61
- Martens, Paul (2000), *Temps, mémoire, oubli et droit*, in Gérard, Philippe, François Ost, Michel van de Kerchove (eds.), *L'accélération du temps juridique*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, pp. 729-735
- Paixão, Cristiano (2002), *Modernidade, tempo e direito*, Belo Horizonte, Del Rey
- Rouso, Henry (2016), *Face au passé – essais sur la mémoire contemporaine*, Paris, Belin
- Schwartz, Lynne S. (ed.) (2010), *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories
- Sebald, W.G. (1997), *The Emigrants* [*Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, 1992], translated from the German by Michael Hulse, New York, New Directions
- Sebald, W.G. (2003), *After Nature* [*Nach der Natur*, 1988], translated from the German by Michael Hamburger, New York, Modern Library
- Sebald, W.G. (2004a), *On the Natural History of Destruction* [*Luftkrieg und Literatur*, 1999], translated from the German by Anthea Bell, New York, Modern Library
- Sebald, W.G. (2004b), *An Attempt at Restitution. A Memory of a German City* [*Ein Versuch der Restitution*, 2001], translated from the German

- by Anthea Bell, in «The New Yorker», 20 December, <https://www.newyorker.com/magazine/2004/12/20/an-attempt-at-restitution>
- Sebald, W.G. (2006), *Campo Santo* [*Campo Santo*, 2003], translated from the German by Anthea Bell, New York, Modern Library
- Sebald, W.G. (2011), *Austerlitz* [*Austerlitz*, 2001], translated from the German by Anthea Bell, New York, Modern Library
- Sebald, W.G. (2013), *A Place in the Country* [*Logis in einem Landhaus*, 1998], translated from the German by Jo Catling, London, Penguin
- Wachtel, Eleanor (2010), *Ghost Hunter* (interview), in Schwartz, Lynne S. (ed.), *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories, pp. 37-61
- Wood, Nancy (1999), *The Case of Maurice Papon*, in «History and Memory», vol. 11, No. 1, pp. 41-76

## Quando l'abuso diventa arte

Maria Teresa Arena

SOMMARIO: 1. Due mondi così diversi. – 2. *Dura lex ...* – 3. ... *sed lex.* – 4. Tutto è bene quel che finisce bene.

### 1. *Due mondi così diversi*

Meditando sul binomio tra diritto ed arte la prima riflessione che mi è sovvenuta concerneva più le differenze che le similitudini tra questi due ambiti. Il rigore del diritto, che richiede e presuppone ordine e logica. L'arte: creatività, mutevolezza, immaginazione. Il diritto e la talvolta ardua impresa di andare al cuore della questione. L'arte: il cuore. L'arte è libertà. Mi sono chiesta, come la si può imbrigliare nelle rigide regole del diritto? Ma soprattutto, se nessuno è mai riuscito a fornire una definizione o una classificazione di cosa debba intendersi per 'arte', come si può demandare ad un giudice stabilire cosa costituisce o meno un'opera d'arte? L'arte è fluida e, per lo più, sfugge al ragionamento. Il diritto, al contrario, richiede certezza, stabilità e rigore, nella formulazione, nell'interpretazione e, soprattutto, nella sua applicazione. Ma proprio perché l'arte è espressione della libertà e dell'ingegno, come tale deve essere tutelata.

Penso in un primo momento alle norme sulla tutela del diritto di autore, ma non volendo invadere il campo dei colleghi civilisti, muovendomi in un terreno che non mi appartiene, rivolgo altrove le mie riflessioni.

Penso piuttosto, da un lato, a tutte quelle norme penali per lo più di carattere speciale, specificamente poste a tutela del patrimonio artistico e, dall'altro, alle norme di carattere generale che, purtroppo, si è spesso costretti ad applicare in seguito al danneggiamento, al furto, alla ricetta-

zione, al deturpamento di opere d'arte. Ma di opere d'arte già riconosciute universalmente come tali.

E per tutto quello che ancora non è riconosciuto come arte? Abbiamo sorriso con dei colleghi immaginando di ipotizzare il reato di truffa nei confronti di chi attacca alla parete di un museo, con dello scotch da imballaggio una banana e la vende al prezzo di ben 120 mila dollari, ma l'arte può essere anche questo: provocazione. La battuta mi serve per provare a dare forma all'idea che mi è sovvenuta meditando, più approfonditamente, sul binomio tra arte e diritto, in particolare, il diritto penale.

Vorrei quindi raccontarvi una storia siciliana, in grado di fornire spunti di riflessione e, perché no, aprire prospettive *de iure condendo* in ordine alla regolamentazione di questo affascinante quanto apparentemente inconciliabile binomio. Con l'avvertenza che per ragioni di comodità espositive altererò in minima parte la cronologia degli eventi.

## 2. Dura lex ...

Un giorno di circa 30 anni fa il pretore di Mistretta si trovava, tra i tanti da trattare, un processo a carico di un imputato poco più che trentenne il quale si era fatto lecito realizzare in assenza di una concessione edilizia, una struttura in cemento armato per un'altezza di mt. 18 su una superficie di mq. 112, sulla spiaggia antistante il litorale a circa ml. 60 dalla battigia (art. 20 lett. b Legge 28 febbraio 1985, n. 47).

L'imputato aveva non solo violato le disposizioni in materia urbanistica da ultimo citata ma aveva agito in spregio all'art. 1sexies della legge n. 431/85 c.d. legge Galasso in quanto questo abuso era stato realizzato a 60 metri dalla battigia, dunque in zona di inedificabilità assoluta.

Come se non bastasse, l'opera abusiva era stata realizzata senza il nulla osta della Soprintendenza ai Beni Culturali ed Ambientali, in assenza del preventivo nulla osta del Genio Civile (artt. 17 ss. Legge 2 febbraio 1974 n. 64) – trattandosi di struttura in cemento armato – e, per di più, in violazione degli artt. 633 e 639bis c.p. in quanto, con il manufatto realiz-

zato, l'imputato aveva invaso arbitrariamente ben 112 metri quadrati di terreno demaniale.

Il Pretore di Mistretta, in esito alla celebrazione del processo, il 2 maggio 1991, perveniva ad una sentenza assolutoria di questo singolare imputato in relazione a quell'ancor più singolare abuso edilizio che costui aveva realizzato<sup>1</sup>.

Le formule adottate erano le seguenti. Per ciò che attiene la violazione edilizia e l'art. 1sexies: perché il fatto non costituisce reato; quanto alla violazione antisismica: perché il fatto era coperto da amnistia; analogamente coperto da amnistia era il reato di occupazione di terreno demaniale che veniva riqualificato dal Pretore nella specifica contravvenzione prevista dall'art. 1161 del codice della navigazione.

Certo, se è vero che non compete al giudice stabilire cosa è arte e cosa non lo è (o forse non lo è ancora), non può dirsi che quel giudice abbia celato il proprio apprezzamento di natura estetica nei confronti di quell'enorme abuso edilizio.

Si legge, infatti, nella sentenza che quel manufatto in cemento armato sarebbe costituito da una «suggestiva finestra in calcestruzzo aperta sul mare, opera scultorea dell'artista Tano Festa» (Fig. 1).



Fig. 1 – Tano Festa, *Monumento per un poeta morto. La Finestra sul mare*,  
[www.ateliersulmare.com](http://www.ateliersulmare.com)

---

<sup>1</sup> Pretura di Mistretta, sent. n. 30 del 2 maggio 1991.

Espresso in maniera pressoché didascalica il proprio apprezzamento di natura estetica, frutto di una riconosciuta sensibilità artistica, il Pretore svolgeva appieno la propria funzione di interprete del diritto, di quel diritto che in una pedissequa, forse quasi burocratica, applicazione avrebbe indotto altri interpreti a pervenire alla condanna del fantasioso imputato, disponendo la demolizione di quel mastodontico manufatto abusivo.

Ed a tal fine quel Pretore spiegava nell'articolata motivazione posta a sostegno della propria decisione, supportata da una valutazione perfettamente aderente al dettato normativo, che le norme sulla edificabilità dei suoli impongono l'obbligo del previo rilascio della concessione edilizia per tutte quelle attività edificatorie che realizzino una trasformazione del territorio e che ne determinino un mutamento delle peculiarità morfologiche di un'area, attraverso la sottrazione dello spazio all'originario assetto ambientale e naturalistico, facendone oggetto di occupazione stabile, abitativa o produttiva e che impegnino il governo dell'ente locale ad approntare servizi ed infrastrutture. Dal che discende, per chi edifica, il pagamento dei contributi da parte di coloro che se ne avvantaggiano.

Così, dopo avere passato in rassegna tutte le opere per le quali la legge non richiedeva il rilascio della preventiva concessione edilizia, richiamando tra l'altro l'art. 5 della legge regionale n. 37/1985 specificava, quel giudice, che tra le opere esonerate dal rilascio della concessione il legislatore aveva indicato anche impianti ad una sola elevazione non adibiti ad uso abitativo.

Il Pretore di Mistretta perveniva, dunque, alla conclusione che «il fatto costruttivo addebitato all'imputato non costituisce reato, non abbisognando di concessione sindacale. Trattasi di un'opera di decoro di un macroambiente, priva di caratteristiche fruibili da esso indipendenti. Una componente decorativa ... incorporata al suolo e legata alla cosa cui accede da un rapporto non di opposizione ma di complementarietà strutturale e funzionale. Essa non concreta una trasformazione ma una mera addizione migliorativa, ornamentale (o supposta tale) [...] e tende ad in-

interpretare i motivi essenziali di un luogo, le sue valenze intrinseche e a fissarli nella plasticità delle forme, offrendosi come chiave di lettura del paesaggio».

Quel giudice aggiungeva, altresì, che indice, cubatura, destinazione dell'area sono concetti estranei ad una «costruzione sui generis come la scultura su cui è difficile rapportare concetti di dimensione e di compatibilità d'uso [...] Controlli amministrativi che censurassero il “come” ed il “dove dell'opera d'arte” finirebbero con il mortificare la libertà artistica che pure è costituzionalmente garantita (art. 21 e 33 Cost.) e ciò tanto più quando la creazione artistica fosse legata all'ambiente come ad un suo presupposto indefettibile».

Ma a rafforzare la motivazione posta a sostegno della propria decisione, quel Pretore – che chissà quanti abusi edilizi autentici ed autenticamente deturpanti delle aree sulle quali ricadevano oltre che dell'ambiente circostante, e che chissà quante demolizioni aveva disposto nella moltitudine di processi che aveva definito con sentenze di condanna – dotato di uno stile efficace, elegante e tuttavia volutamente semplice, affinché la giustizia, amministrata in nome del popolo, potesse essere davvero accessibile a tutti, spiegava pure che la *ratio* della normativa urbanistica è quella di evitare un incontrollato sfruttamento dei suoli. Ciò sul presupposto che costruire significa alterare morfologicamente un'area, motivo per il quale esulano dalla disciplina penale quelle opere pertinenziali che implicano un rapporto di subordinazione di una cosa ad un'altra che resta invariata nelle sue caratteristiche essenziali. Si legge nella sentenza: «la scultura di specie, in quanto dichiaratamente ed oggettivamente destinata ad ornamento del contesto ambientale nel quale si colloca non ha rilievo innovativo in senso urbanistico».

Essa è opera incorporata al suolo, un suolo depresso. Essa è opera che, con la propria individualità, si rende partecipe della natura e di quell'ambiente che arreda ed in cui è assorbita.

Ecco come un enorme abuso edilizio, nelle mani di un magistrato che rinunciando al ruolo di rigido e pedissequo interprete di norme giuridiche,



generiche ed astratte, poste a presidio della tutela della collettività, cominciava a delinearsi come qualcosa di diverso.

Non, dunque, un'opera destinata a fini personali, con un impatto negativo sul territorio, foriera della sottrazione di spazi alla collettività ma, al contrario, un'opera destinata alla collettività, che l'unico impatto che determinava sul territorio era quello di migliorarlo, di decorarlo.

Per inciso, va detto che il 'manigoldo' non era nuovo a condotte di questo genere perché, poco meno di un anno prima, il 2 luglio 1990, era stato condannato dal Pretore di Santo Stefano di Camastra per avere realizzato o fatto realizzare una costruzione in calcestruzzo su terreno del demanio fluviale delle dimensioni di circa 18 metri di altezza. Ad ogni modo, la scultura non venne demolita in quanto, a seguito dell'appello proposto dal Presti e dello scorrere del tempo, all'adita Corte d'Appello non rimase che attestare l'intervenuta prescrizione dei reati contestati (Fig. 2).



Fig. 2 – Pietro Consagra, *La materia poteva non esserci*, [www.ateliersulmare.com](http://www.ateliersulmare.com)

Ma non finiva qui.

A distanza di due mesi, lo stesso Pretore di Mistretta si ritrovava a do-

vere definire un altro processo a carico di quel pervicace abusivista, questa volta rispetto a ben due manufatti realizzati, anche in questo caso, in assenza di concessione edilizia, in violazione della normativa antisismica occupando terreno demaniale.

Si trattava di una costruzione in cemento armato di 3,15 per un'altezza di mt. 4,20 sita nei pressi di un tornante della strada provinciale Pettineo-Castel di Lucio, nonché di altra struttura in cemento armato descritta come «di forma circolare del diametro di 35 metri aventi all'ingresso due colonne alte 8 metri» sito in Castel di Lucio (Fig. 3 e Fig. 4).



Fig. 3 – Paolo Schiavocampo, *Una curva gettata alle spalle del tempo*,  
[www.ateliersulmare.com](http://www.ateliersulmare.com)



Fig. 4 – Italo Lanfredini, *Labirinto di Arianna*, [www.ateliersulmare.com](http://www.ateliersulmare.com)

Qui quel Pretore nel precisare che «non si può rimettere alla pubblica autorità un giudizio di rilevanza artistica che non le compete, quasi che essa potesse impingere negli artt. 21 e 33 della Costituzione, dettati a tutela della libertà di espressione artistica» chiariva che non compete al giudice «qualificare i manufatti a destinazione ornamentali in artistici e non [...] Il limite che segna l'abuso è rappresentato solo dalla mistificazione nel senso che va sanzionata la speculazione edilizia contrabbandata da forme d'arte»<sup>2</sup>.

In questa sentenza del 4 luglio 1991, tuttavia, si coglie appieno un aspetto che palesa una stridente quanto evidente contraddizione e, forse, anche un'incertezza dell'intero sistema.

Le opere murarie realizzate erano munite di autorizzazioni rilasciate dalla pubblica amministrazione il che, per un verso, escludeva l'arbitrarietà della invasione del terreno demaniale e, per altro verso – anche ammesso che ve ne fosse stato bisogno – il reato edilizio.

Trascorsi circa sei mesi, il 9 gennaio 1992, il Pretore di Mistretta, era ancora una volta chiamato a pronunciarsi sulla responsabilità dell'abusivista 'selvaggio', il quale stavolta aveva realizzato una struttura in

<sup>2</sup> Pretura di Mistretta, sent. n. 71 del 4 luglio 1991.

conglomerato cementizio, opera che come si legge dal capo d'imputazione, per la prima volta aveva un titolo, un nome, una definizione: *Energia Mediterranea*. Un'ampia onda in cemento armato realizzata in territorio di Motta d'Affermo.



Fig. 5 – Antonio Di Palma, *Energia Mediterranea*, [www.ateliersulmare.com](http://www.ateliersulmare.com)

Era compito ancora più semplice per quel Pretore. Non solo il manufatto non poteva essere inquadrato in alcun modo in quelle categorie edilizie sanzionate dalla L. n. 47/1985 (all'evidenza non determinava né cubatura né volumetria) ma anche in questo caso il Sindaco aveva rilasciato una preventiva autorizzazione già nel 1988 (Fig. 5).

### 3. ... sed lex

Così, un visionario ed un illuminato, quanto raffinato, interprete del diritto, davano luogo a quello che era solo l'avvio di una tormentata vicenda giudiziaria. Già, tormentata, perché la vicenda non si esauriva con le sentenze di assoluzione delle quali abbiamo sin qui detto.

Queste sentenze, infatti, venivano impugnate dalla Procura Generale. La Corte di Appello di Messina davanti alla quale venivano presentati i diversi processi riuniti, riformando le precedenti pronunce, il 25 ottobre del 1993, condannava l'imputato e, come previsto dalla legge, disponeva la demolizione dei manufatti ritenuti 'abusivi'. Sì, la demolizione, pena accessoria come tale conseguente alla pronuncia di condanna.

Eppure non solo l'imputato aveva donato i manufatti abusivi alle amministrazioni ma queste, a ben vedere, senza bisogno di alcuna donazione in virtù del principio di accessione, avrebbero potuto disporne a piacimento, ivi compreso, ove avessero voluto demolirle.

Certo è che mai prescrizione fu più provvida.

Infatti, alla Corte di Cassazione, nel febbraio del 1994, non restava altro che prendere atto del decorso del tempo e dichiarare la prescrizione, revocando – di conseguenza – l'ordine di demolizione contenuto nella sentenza della Corte di Appello.

#### 4. *Tutto è bene quel che finisce bene*

Certo leggendo le sentenze mi sono posta degli interrogativi.

Vedendo le imputazioni si evince che i fatti contestati risultano «accertati» tutti più o meno in un periodo compreso tra maggio ed ottobre del 1989. Quasi come fossero state realizzate tutte nello stesso periodo.

Il che non è. Basti pensare che: nel 1986 era stata inaugurata *La Materia poteva non esserci* e che, al gennaio del 1988, risale l'opera *Una curva gettata alle spalle del tempo*. Quasi che di queste opere mastodontiche nessuno, compresi tutori delle forze dell'ordine e autorità preposte al controllo del territorio, non si fossero avveduti.

Ma poi un'altra domanda mi è sovvenuta.

Come mai questi reati erano stati contestati solo all'imputato, che era il committente, e non anche a coloro che detti abusi edilizi avevano progettato? Mi riferisco a Tano Festa, a Pietro Consagra, a Paolo Schivocampo, ad Italo Lanfredini, ad Antonio Di Palma, ma ancora al giapponese Nagasawa. Quasi che costoro non dovessero essere chiamati a ri-

spondere di quegli abusi edilizi in concorso con il committente e il finanziatore.

Quest'ultimo, in particolare, era l'artista che, insieme all'imputato aveva realizzato la *Stanza di Barca d'oro*. Era questa la voluta imprecisione cronologica di cui vi parlavo. Infatti, la prima sentenza di assoluzione risale al 10 ottobre 1990 ed è opera dello stesso Pretore autore di tutte le altre assoluzioni su esaminate, riguardava proprio quest'opera, tacciata di costituire «un deturpamento»<sup>3</sup>. Eppure si trattava di un cunicolo di adduzione ad una stanza nella quale pendeva, capovolto, lo scheletro di una barca, manufatto che veniva totalmente interrato «con la suggestiva motivazione del valore memoriale del futuro reperto espressa dall'autore e dal committente». Dunque, un'opera non visibile, non esteriorizzata e destinata «a distanza di cento anni». Era questo l'impegno. Sarebbe stata riaperta dopo un secolo, evidentemente non da chi l'aveva pensata, realizzata e vista solo il giorno della inaugurazione che coincideva anche con quello dell'interramento (Fig. 6).



Fig. 6 – Hidetoshi Nagasawa, *Stanza di barca d'oro*, [www.ateliersulmare.com](http://www.ateliersulmare.com)

---

<sup>3</sup> Pretura di Mistretta, sent. del 10 ottobre 1990.

Questa è la storia di una moltitudine di abusi edilizi che, nel 2006, veniva riconosciuta, su intervento del Quirinale, quale ‘Primo Parco naturale d’arte Italiano’ istituito come percorso turistico culturale dalla Regione Siciliana, ad oggi noto a noi tutti come Parco di Fiumara d’arte.

In conclusione, se oggi possiamo godere delle opere di Fiumara d’Arte, che armonicamente si sviluppano in diversi comuni della valle dei Nebrodi, è anche grazie a chi<sup>4</sup>, andando oltre il rigido schema delle regole del diritto, ci ha dimostrato come il binomio tra arte e diritto, forse, non era poi così tanto inconciliabile, intravedendo in quelli che erano stati ritenuti ‘abusi edilizi’ una forma di arte ‘che non costituisce reato’.

---

<sup>4</sup>Quel Pretore di Mistretta, il dott. Nicolò Fazio, poi Presidente della Corte di Appello di Messina che mi ha fornito copia delle sentenze richiamate nel testo e che, per questo oltre che per l’affettuosa amicizia, ringrazio.

## RECENSIONI / BOOK REVIEWS

Paolo Passaniti legge

L. Cavallaro, R.G. Conti (a cura di), *Diritto verità giustizia. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Bari, Cacucci, 2021

Il libro curato da Luigi Cavallaro e Roberto Giovanni Conti offre una riflessione sulla giustizia e un'introduzione all'opera letteraria di Leonardo Sciascia attraverso le letture di singole opere<sup>1</sup>. La chiave di lettura del diritto negato copre gran parte della produzione di uno scrittore molto particolare che ha fatto della domanda di giustizia la sua urgenza narrativa fondamentale<sup>2</sup>.

Tuttavia, il volume non è l'insieme di singoli episodi letterari, mantenendo costante una tensione ideale intorno a *Diritto verità e giustizia*, con al centro la ricerca della verità. Quella verità che Sciascia ha insegnato a inseguire, attraversando la superficie del legalismo, con un'intensità commisurata alla sua irraggiungibilità. In virtù delle tante suggestioni offerte dallo scrittore siciliano, gli autori intrecciano visioni personali e corali condivisioni. *Diritto verità e giustizia* è tante cose insieme. In primo luogo costituisce anche un sentito tributo morale dopo le interminabili polemiche sull'antimafia, funzionale a riprendere un discorso sul ruolo del

---

<sup>1</sup> Il collegamento con le singole opere è evidente: *Il giorno della civetta e il destino della legge* (Natalino Irti); *Tra diritto pubblico e diritto penale: approssimazioni a «Il Consiglio di Egitto»* (Massimo Donini); *Il tenace concetto per tenere alta la dignità dell'uomo. Su «Morte dell'inquisitore»* (Davide Galliani); *Luoghi, ragione giuridica, sentimento e impegno didattico: la società siciliana di «A ciascuno il suo»* (Mario Serio); *Giustizia e individuo da Kafka a «Il contestato»* (Giovanni Mammone); *Diritto e letteratura in «Todo modo»* (Nicolò Lipari); *Il sopravvento della superstizione sulla verità e sulla giustizia: «La strega e il capitano»* (Gabriella Luccioli); *Il diritto tra legge e giudizio: «Porte aperte»* (Ernesto Lupo). Il volume è chiuso dalla riflessione di Paolo Squillacioti intorno a *La giustizia come letteratura*.

<sup>2</sup> Cavallaro (2019), richiamato da Lupo (2021), p. 129.



giudice e del giurista oggi a distanza di oltre trent'anni dalla morte dell'illustre scrittore; è anche un formidabile contributo al filone culturale *Law and Literature*, quasi decisivo attraverso l'opera di un narratore capace di fare politica attraverso la letteratura e di fare letteratura attraverso la politica. La letteratura intesa anche come diritto vivente riprodotto, in grado di restituire profili di mentalità giuridica che rimandano alla narrazione ma anche, se non soprattutto, al momento storico in cui quella narrazione è stata concepita dal suo autore. Una letteratura che cattura elementi di giuridicità in senso antropologico che sfuggono ai repertori giurisprudenziali<sup>3</sup> eppure fondamentali per capire il diritto nella sua storicità. Leonardo Sciascia, con le sue storie, diventa un esemplare costruttore politico di ponti tra la letteratura che parla di diritto e il diritto indagato con gli strumenti della narrazione letteraria.

Gli autori dialogano con Sciascia e i suoi personaggi restituendo immagini letterarie che aiutano a capire la Sicilia e l'Italia, Palermo e Roma, ma anche il rapporto tra la Verità, inseguita vanamente nella storia, e la Giustizia deformata dal Potere. Insomma, un riuscito esperimento di cultura giuridica da apprezzare anche nella prospettiva della formazione culturale del giurista. Si può conoscere la storia siciliana (e italiana) senza conoscere Sciascia? Si può amministrare la giustizia in Sicilia (e in Italia) senza conoscere la storia siciliana (e italiana)?

Come procuratore della Ragione, Sciascia svolge le sue indagini, apre i suoi fascicoli lavorando sulle parole e i ragionamenti intorno ai fatti all'ombra dei poteri più o meno visibili obbedendo al registro della libertà dell'intellettuale civile. Davide Galliani ben descrive il cammino in comune tra Sciascia e gli scrittori di sentenze, nel tratto psicologico dell'arrovellarsi, «termine sciasciano per eccellenza», sulle parole. Ma « quanti giudici in Italia conoscono il destino di una loro sentenza? »<sup>4</sup>.

Emerge dai contributi il pieno riconoscimento del ruolo culturale svolto dall'opera di Sciascia, una sorta di complessiva lettura di formazione per giuristi e giudici, ma anche la necessità di riprendere in mano quella

---

<sup>3</sup> Rojas Elgueta/Zeno-Zencovich (2007).

<sup>4</sup> Galliani (2021), p. 48.

lettura per riflettere sui grandi problemi del presente, sul senso della giustizia, sulla perdurante «dolorosa necessità del giudicare»<sup>5</sup>, per citare un breve articolo di Sciascia che conclude il volume collocato da Pietro Curzio, nella presentazione, «sul confine tra letteratura e diritto, un confine meno definito di quanto si creda, in cui si incrociano riflessioni e sentimenti che segnano le nostre vite»<sup>6</sup>.

Nell'intreccio tra diritto e letteratura, gli autori vanno alla ricerca dello Sciascia che si nasconde dentro il Capitano Bellodi, con la voglia o forse la necessità storica di riprendere un dialogo interrotto dalle polemiche politiche. Il saggio riportato in appendice si conclude con un passaggio esemplare per comprendere l'inutilità di una attualizzazione nella cronaca e la necessità di una interrogazione nella storia: «ma non che il Referendum sulla responsabilità dei giudici possa risolvere il problema, anche se può opporvi qualche rimedio: il problema vero, assoluto, è di coscienza, è di “religione”»<sup>7</sup>.

Che cosa ha rappresentato Sciascia per la giustizia e la società italiana e quale è lo stato della giustizia oltre trent'anni dopo la sua morte?

Non si tratta di consultare il politico Sciascia degli anni Ottanta per definire una linea sulla giustizia irrimediabile, visto che trent'anni dopo l'agenda politica segna l'appuntamento della giustizia con l'ennesima stagione referendaria, ma di riflettere sull'illuminista Sciascia, sulla sua ossessione per il nesso giustizia-politica come grande tema della storia delle strutture sociali che si riflettono nel presente: potere della giustizia, potere nella giustizia, giustizia di potere. Gli autori non sprecano l'occasione per confrontarsi con lo Sciascia che teorizzava una giustizia tanto indipendente dal potere da non diventare un potere, in questa concezione appunto religiosa del giudicare.

Immerso nel suo tempo, e paradossalmente fuori dal suo tempo come un illuminista che guarda il mondo e l'Italia dalla Sicilia, Sciascia rifletteva, attraverso la storia, sul diritto come risultante della domanda

---

<sup>5</sup> Sciascia (2021a), p. 153.

<sup>6</sup> Curzio (2021), p. 10.

<sup>7</sup> Sciascia (2021a), p. 154.

astratta di giustizia e della risposta concreta del potere nell'amministrare quella domanda. Proprio per questo voleva staccare la funzione giudicante dall'esercizio di un potere: «la scelta della professione di giudicare dovrebbe avere radice nella repugnanza a giudicare». Sciascia muore undici giorni dopo il crollo del muro di Berlino e tre anni prima di un altro crollo, quello del sistema partitico, la cd. prima Repubblica, travolto dall'ondata giudiziaria. In molte polemiche, Sciascia anticipava la tensione tra politica e magistratura, che era appena avviata, non certo esplosa ai massimi livelli istituzionali. Una tensione destinata a diventare il tema fondante della seconda Repubblica in una trama costante che arriva al presente – in cui sembra incerto il senso stesso della numerazione (prosecuzione della prima Repubblica, degenerazione della seconda o avvio della terza?) – nel segno di una perdurante emergenza intorno alla giustizia.

Nelle prime opere letterarie, il quadro giuridico di riferimento di Sciascia è l'attesa dell'attuazione costituzionale, con la critica al diritto prodotto dallo Stato ('questo Stato', avrebbe detto il maestro di Racalmuto) che non in tutti i suoi uffici ha fatto i conti con il passato fascista. Nella distanza storica, l'opera letteraria di Leonardo Sciascia consente agli autori, illustri giuristi e magistrati, di andare alla radice del problema: lo smarrimento evidenziato dai curatori di fronte «alla crisi della capacità ordinatrice della fattispecie legale di matrice statutale, sotto la cui ombra rassicurante avevano intrapreso i primi passi della loro formazione»<sup>8</sup>. Un libro con una doppia dimensione che aiuta a capire Sciascia attraverso il diritto, ma anche se non soprattutto la crisi della giustizia attraverso le opere di Sciascia. Il merito collettivo e dei singoli autori è quello di interrogare Sciascia senza reticenze, intorno ai nodi della giustizia nel suo rapporto con il potere: letture meditate, interiorizzate stratificate nel corso del tempo in cui si ritrova l'ambientazione, l'odore politico della Sicilia nel modo di ragionare delle maschere sciasciane.

Natalino Irti conclude il primo saggio dedicato a *Il giorno della civetta* affermando che «a Sciascia non bisogna chiedere (e non era ufficio suo di

---

<sup>8</sup> Cavallaro/Conti (2021), p. 11.

grande narratore) una concezione del diritto; ci bastano le inquietudini del suo spirito»<sup>9</sup>. Inquietudini che hanno costituito un patrimonio civile collettivo alla base di una mentalità con le maschere letterarie che narrano il senso della giustizia e dell'ingiustizia respirato nella storia, delineano un'antropologia giuridica fatta di diritto applicato e soprattutto non applicato. Il libro è sicuramente all'altezza di questa sfida: non vi sono mai interrogazioni da seduta spiritica circa le riforme della giustizia, ma il tentativo di riflettere sul presente alla luce delle inquietudini di Sciascia intorno al diritto funzionale a quel Potere che lo rende incompiuto e alla verità da inseguire tanto più quando sembra irraggiungibile:

la sensibilità di Sciascia – osserva sempre Irti – il suo profondo gusto storico, avvertono che la ragione universale non può, di per sé, 'dare' diritti, ed anzi sarebbe ingannevole se li promettesse o li facesse sognare o immaginare; onde vi è la necessità di convertirla nella 'Ragione particolare' di leggi positive, per le quali l'uomo ha il dovere di combattere, così correndo l'incognita del vincere o soccombere<sup>10</sup>.

Altro merito del volume è sicuramente quello di valorizzare la chiave di lettura giuridica arrivando ad esaltare un altro profilo: la verità sciasciana in cui si colloca la giustizia è in fondo la storia, la trama irrinunciabile dell'inafferrabile verità. Si ritrova purissima storia giuridica nella constatazione di Sciascia, evidenziata da Lipari, della

giuridicità come un fenomeno che nasce dal basso e che deve necessariamente fare i conti non semplicemente con un sistema di norme (e, in funzione di queste, di assetti istituzionali), ma con un contesto di relazioni, di rapporti, con un quadro di valori che si vorrebbero condivisi, ma che sono ancora fortemente contestati<sup>11</sup>.

Il contesto forgia la norma, sino a deformarla, mutandone il significa-

---

<sup>9</sup> Irti (2021), p. 25.

<sup>10</sup> Irti (2021), p. 24.

<sup>11</sup> Lipari (2021), p. 100. Sempre nel 2021, il Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Messina, in collaborazione con la rivista *LawArt*, ha organizzato il convegno dedicato a *Leonardo Sciascia e la Storia del diritto*.

to: una consapevolezza che gli storici del diritto, grazie all'insegnamento di Paolo Grossi, possono comprendere e valorizzare sino in fondo.

Questa visione è stata al centro della vita culturale italiana, tra Palermo e l'Europa, proprio nel virtuoso intreccio tra diritto, verità, diritto e giustizia alimentato dai libri e dall'impegno politico e culturale. Leonardo Sciascia ha rappresentato molto di più di uno scrittore e di un intellettuale, una sorta di guida morale in grado di offrire una visione delle cose capace di scompaginare le idee correnti, sempre attraversata da un'autentica passione civile.

Per il modo di affrontare le grandi questioni civili, la figura di Sciascia è accostabile a quella di Pier Paolo Pasolini<sup>12</sup>. Ciò che li accomuna è un'esigenza di verità intorno alla critica al potere che sfocia anche nello scandalo della critica al contro-potere:

ho voluto molto bene a Pasolini e gli sono stato amico anche se, negli ultimi anni, ci siamo scritti e visti pochissimo. Quando è morto, e morto in quel modo, mi sono sentito straziato e solo, tanto più solo. Dicevamo quasi le stesse cose, ma io sommestamente. Da quando non c'è lui mi sono accorto, mi accorgo, di parlare più forte<sup>13</sup>.

E in effetti Sciascia ha parlato più forte nell'ultimo ventennio della sua vita che comincia con il delitto Moro, una vera e propria ossessione che non dura soltanto il tempo di un'estate destinata alla scrittura dell'*Affaire*<sup>14</sup>: come evidenzia Paolo Squillacioti, «la vicenda Moro fu senza dubbio un momento di svolta radicale nella valutazione sciasciana del sistema politico»<sup>15</sup>. Sciascia non è un intellettuale comodo da inserire in un coro, democratico s'intende, ma una voce solitaria che si dissocia dal fronte della fermezza, parlando il linguaggio dell'umanità: «non ho mai avuto nessuna simpatia per il Moro politicante, ma ho sentito un grande

---

<sup>12</sup> Si veda Laporta (a cura di) (2021).

<sup>13</sup> Cfr. Lajolo (1981/2009), pp. 69-70.

<sup>14</sup> Sciascia fu autore anche di una relazione di minoranza nell'ambito della Commissione Parlamentare.

<sup>15</sup> Squillacioti (2021), p. 149.

affetto per quest'uomo solo, negato, tradito». Sciascia non dice mai quello che la cultura progressista vorrebbe sentirgli dire, introducendo sempre momenti di spiazzante verità.

L'anti-Stato che guadagna consenso popolare rispetto allo Stato che non funziona, la collusione tra pubblici poteri e criminalità, la scia del denaro degli affari della borghesia paramafiosa o neo-mafiosa non sono gli elementi culturali di partenza nella lotta alla mafia? Come ricorda Giovanni Mammone nel bel saggio kafkiano, «il fondamento del contrasto alla criminalità organizzata» si ritrova nel capitano Bellodi, vero eroe sciasciano, «garantista e allo stesso tempo produttivo sul piano investigativo», molto più avanti nel 1961 della corrente concezione politica e giudiziaria sulla mafia, quando afferma che «bisognerebbe di colpo, piombare sulle banche; mettere mani esperte nelle contabilità, generalmente a doppio fondo, delle grandi e piccole aziende; revisionare i catasti»<sup>16</sup>.

Sciascia non è stato dunque un semplice narratore, ma un intellettuale civile, forse un politico che si è espresso attraverso la letteratura, come ha sostenuto Andrea Camilleri<sup>17</sup>, capace di vedere le cose e anche di vederle prima, tormentato credente della religione del diritto come unico antidoto all'illegalità, allo spirito di sopraffazione che può ricrearsi nel potere, in ogni potere, inteso come deviazione del senso di giustizia, nel suo significato più intimo e profondo. Non a caso, fa dire al giudice di *Porte aperte*, come ricorda Ernesto Lupu<sup>18</sup>:

Matteotti era stato considerato, tra gli oppositori del fascismo, il più implacabile non perché parlava in nome del socialismo, che in quel momento era una porta aperta da cui scioltamente si entrava ed usciva, ma perché parlava in nome del diritto. Del diritto penale<sup>19</sup>.

Tutto questo profilo emerge con chiarezza nel volume che non rincorre

---

<sup>16</sup> Mammone (2021), p. 83.

<sup>17</sup> «Sciascia è stato e continua a essere sempre un politico, sia che scriva romanzi sia che pubblichi articoli d'attualità» (Camilleri, 2009, p. 7).

<sup>18</sup> Lupu (2021), pp. 133-134.

<sup>19</sup> Sciascia (2021b), p. 11.

lo Sciascia polemista, che non si confronta con lo Sciascia, a suo modo, politico, andando alla ricerca della sensibilità culturale dello scrittore, delle innumerevoli suggestioni intorno ai nodi della giustizia svelati dalla storia. Attraverso la storia Sciascia concepisce il presente, la cronaca, come un ponte verso il futuro: elabora inquietudini, suggestioni, dubbi, in una sorta di illuminato e illuminante tormento che restituisce al lettore. Come ha osservato Nicolò Lipari, «opportunamente i critici più avveduti hanno accostato la sua posizione a quella di De Roberto per la comune capacità di vedere la storia mentre fluisce, mentre avviene, senza lasciarsene avvinghiare»<sup>20</sup>.

Leonardo Sciascia non ha parlato semplicemente di mafia, ma della mafia e del suo rapporto con lo Stato, con ‘quello Stato’: un sistema dentro un altro sistema, come evidenzia nel suo contributo Natalino Irti. La mafia non era per Sciascia infatti un corpo estraneo, ma un elemento della struttura sociale del divenire dello Stato in Sicilia: non un semplice sodalizio di malavitosi trattato come un male endemico circoscritto in una cornice di rassicurante folclore. Ma un problema di Stato da trattare e risolvere, senza scorciatoie, attraverso il diritto, il diritto storicamente negato a un popolo condannato all’ingiustizia sino a interiorizzarla in una mentalità. Una mentalità, incapace di pensare il cambiamento, evocata da Massimo Donini per contestualizzare *Il Consiglio di Egitto* come «un antidoto a questo storico destino. Nel delitto ci può essere la verità che consentirà di superare la legge»<sup>21</sup>. Il profilo della rassegnazione che si ritrova anche nella riflessione di Mario Serio sulla società siciliana di *A ciascuno il suo*: «la ragione giuridica soccombe a quella dura e pratica della vita di ogni giorno che non può non conoscere né la sosta imposta dal lutto né l’inversione, anche solo velleitariamente tentata, di una rotta segnata nei secoli e per i secoli»<sup>22</sup>.

Sciascia combatte la mafia, stando dalla parte del diritto, sempre e comunque, senza forzature neanche in nome dell’antimafia. Come ricorda

---

<sup>20</sup> Lipari (2021), p. 108.

<sup>21</sup> Donini (2021), p. 45.

<sup>22</sup> Serio (2021), p. 69.

Gabriella Luccioli Sciascia «nella sua lucida battaglia contro la mafia costrinse i politici a considerare tale fenomeno culturale come uno dei drammi del suo tempo». Tra mafia e antimafia sceglie le ragioni della democrazia che «ha tra le mani lo strumento che la mafia non ha: il diritto, la legge eguale per tutti, la bilancia della giustizia»<sup>23</sup>.

Il presente della crisi del senso di giustizia rappresenta il momento ideale per ripensare a Sciascia, riconsegnandolo all'alta letteratura civile, senza più ridurlo a una sorta di oracolo di cui constatare l'avverarsi o meno delle profezie, confondendo in qualche caso nella memoria pubblica il pensiero del polemista con la sintesi immaginifica di qualche celebre titolo di giornale. È insomma il giusto momento per riflettere su Sciascia (e con Sciascia) con la giusta distanza dalla sua opera, in cui diritto, memoria storica e testimonianza civile vanno sempre di pari passo.

### *Bibliografia*

- Camilleri, Andrea (2009), *Un onorevole siciliano. Le interpellanze di Leonardo Sciascia*, Milano, Bompiani
- Cavallaro, Felice (2019), *Sciascia l'eretico. Storia e profezie di un siciliano scomodo*, Milano, Solferino
- Cavallaro, Luigi, Roberto Giovanni Conti, *Introduzione*, in Cavallaro, Luigi, Roberto Giovanni Conti (a cura di) (2021), *Diritto verità giustizia. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Cacucci, Bari
- Curzio, Pietro (2021), *Presentazione*, in Cavallaro, Luigi, Roberto Giovanni Conti (a cura di), *Diritto verità giustizia. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Cacucci, Bari, pp. 9-10
- Donini Massimo (2021), *Tra diritto pubblico e diritto penale: approssimazioni a «Il Consiglio di Egitto»*, in Cavallaro, Luigi, Roberto Giovanni Conti (a cura di), *Diritto verità giustizia. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Cacucci, Bari, pp. 27-45
- Galliani, Davide (2021), *Il tenace concetto per tenere alta la dignità dell'uo-*

---

<sup>23</sup> Luccioli (2021), p. 127.



- mo. Su «*Morte dell'inquisitore*», in Cavallaro, Luigi, Roberto Giovanni Conti (a cura di), *Diritto verità giustizia. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Cacucci, Bari, pp. 47-64
- Irti, Natalino (2021), *Il giorno della civetta e il destino della legge*, in Cavallaro, Luigi, Roberto Giovanni Conti (a cura di), *Diritto verità giustizia. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Cacucci, Bari, pp. 17-25
- Lajolo, Davide (1981/2009), *Conversazioni in una stanza chiusa con Leonardo Sciascia*, Milano, Sperling e Kupfer
- Laporta, Filippo (a cura di) (2021), *Pasolini e Sciascia. Ultimi eretici*, Venezia, Marsilio
- Lipari, Nicolò (2021), *Diritto e letteratura in «Todo modo»*, in Cavallaro, Luigi, Roberto Giovanni Conti (a cura di), *Diritto verità giustizia. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Cacucci, Bari, pp. 93-109
- Luccioli, Gabriella (2021), *Il sopravvento della superstizione sulla verità e sulla giustizia: «La strega e il capitano»*, in Cavallaro, Luigi, Roberto Giovanni Conti (a cura di) (2021), *Diritto verità giustizia. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Cacucci, Bari, pp. 111-128
- Lupo, Ernesto (2021), *Il diritto tra legge e giudizio: «Porte aperte»*, in Cavallaro, Luigi, Roberto Giovanni Conti (a cura di), *Diritto verità giustizia. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Cacucci, Bari, pp. 129-143
- Mammone, Giovanni (2021), *Giustizia e individuo da Kafka a «Il contesto»*, in Cavallaro, Luigi, Roberto Giovanni Conti (a cura di), *Diritto verità giustizia. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Cacucci, Bari, pp. 73-91
- Rojas Elgueta, Giacomo, Vincenzo Zeno-Zencovich (2007), *Storie di scrittori falliti e di fallimenti letterari*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», XXXVII, pp. 289-312
- Sciascia, Leonardo (2021a), *La dolorosa necessità del giudicare*, in Cavallaro, Luigi, Roberto Giovanni Conti (a cura di), *Diritto verità giustizia. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Cacucci, Bari, pp. 153-154
- Sciascia, Leonardo (2021b), *Porte aperte*, Torino, Gedi [Adelphi, Milano, 1987]
- Serio, Mario (2021), *Luoghi, ragione giuridica, sentimento e impegno didattico: la società siciliana di «A ciascuno il suo»*, in Cavallaro, Luigi, Ro-

berto Giovanni Conti (a cura di), *Diritto verità giustizia. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Cacucci, Bari, pp. 65-71

Squillacioti, Paolo (2021), *La giustizia come letteratura*, in Cavallaro, Luigi, Roberto Giovanni Conti (a cura di), *Diritto verità giustizia. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Cacucci, Bari, pp. 145-151

Mauro Grondona legge

S. Arienta, «*Qui m'ascolta o m'uccidi*». *La rappresentazione della persuasione nelle opere da Mozart a Puccini*, Lucca, LIM Editrice, 2020

1. Questo corposo volume di Sonia Arienta può interessare una varietà di pubblici.

Pubblici, preciserei subito, necessariamente colti, sì; ma non necessariamente colti in senso latamente musicale o strettamente operistico. Al di là della mole, del denso sommario, della bibliografia delle fonti secondarie (in gran parte dedicate al tema dell'argomentazione, a cavallo tra la retorica e il diritto, e che possono pertanto intimorire, almeno *prima facie*, o al limite stupire, il musicologo), se poi si inizia a leggerlo, questo libro risulta piuttosto scorrevole (anche se, a volte, in ragione della sintassi, i pensieri sembrano volti dal francese all'italiano), poiché lo schema espositivo seguito è molto lineare: ampia citazione delle parole del libretto e analitico commento sotto il profilo retorico-argomentativo, a seconda dello scopo, palese ovvero occulto, della scena oggetto di analisi.

L'autrice (che, mi avventuro subito a dire, ama l'opera più in quanto rappresentazione, e dunque fenomeno socio-culturale, e anche di costume, che non quale egotico luogo d'incontri e scontri vocali, e in questo senso legge, tramite i libretti, l'opera, intesa quale genere musicale, come, auerbachianamente, 'figura di' qualcos'altro, che dalla musica, ma soprattutto dalla voce, si allontana, per avvicinarsi invece alle modalità espressive

dei personaggi, alla funzione performativa del linguaggio operistico, all'analisi della politicità della scrittura operistica e della sua fruizione da parte del pubblico, alle intenzioni, espresse o recondite, di compositori e librettisti) prende sempre per mano il lettore (forse così confidando di persuaderlo): tutte le situazioni e le scene a cui si fa riferimento sono molto pianamente descritte e illustrate, sotto i diversi punti di vista presi in esame (punti di vista bensì diversi, come appunto il sommario ben attesta, ma pressoché tutti riconducibili, come detto, al versante retorico-argomentativo).

Potremmo forse anche dire: il linguaggio operistico, cioè la lingua, di cui la musica si serve, è studiato nella sua specificità lessicale ed espressiva, come valore non indipendente dalla musica ma autonomo rispetto alla musica; sotto questo profilo, certo l'autrice non condividerebbe l'idea per cui il testo dei libretti d'opera, tendenzialmente standardizzato, ha, almeno in linea di massima, scarso valore intrinseco, non solo poetico, ma anche drammaturgico, appunto perché, almeno secondo una certa concezione del belcanto (oggi, verosimilmente, pressoché estinta), il libretto è effettivamente il pretesto sul quale la musica, ovvero la voce, si appoggia: in questo senso il libretto, e dunque la regia, non già le scene e i costumi, contano assai poco, anche in chiave drammaturgica, poiché la regia è interamente riversata sulla capacità artistica dei cantanti, che in questo senso dovrebbero essere ben lontani da quella standardizzazione testuale, per ricreare, tramite il suono che si riflette nella parola, e che sfocia nel canto lirico, quell'effetto estetico che si esprime *sub specie artis*<sup>1</sup>, e che è pertanto opposto a ogni lettura contestuale e contestualizzante, cioè a ogni lettura che si prefigga di contestualizzare l'opera nella prospettiva del pubblico, della società, dell'attualità. Si tratterebbe, infatti, di una ricontestualizzazione attualizzante in vista della massima fruizione, così, però, procedendo a una

---

<sup>1</sup> In questo senso resta esemplare (al di là di una sua effettiva attualità, o auspicabile attualizzazione) la 'lezione di canto' del 1933 di Giacomo Lauri-Volpi, facilmente reperibile in rete: <https://www.youtube.com/watch?v=Y8erukaVLUQ&list=RDY8erukaVLUQ&index=1>.

decontestualizzazione non solo, in senso lato, storica (ad esempio, recidendo determinati lasciti di una tradizione che, in questo senso, non si vuole neppure ricostruire in chiave della filologica *traditio*, non solo del testo, cioè della partitura, ma delle prassi esecutive, le quali sono però inscindibili dal testo, posto che esso vive nell'esecuzione e l'esecuzione è resa possibile da un determinato testo), ma anche estetica: dimensione che potrebbe però legittimamente rivendicare appunto la propria autonomia, anche in senso storico, o trans-storico, volendo così cursoriamente richiamare la questione dell'"autonomia del bello"; – ma dicevo: la lingua dei libretti d'opera, in questo volume così meticolosamente analizzata, è quasi un pretesto per ricostruire (o costruire, in chiave di psicologia sociale) un determinato contesto socio-comunicativo, che però conduce subito alla seguente notazione, che spero non spiacerà (o non spiacerà troppo) all'autrice. Questa ricerca, a mio avviso (e, in questo caso, l'"a mio avviso" significa: da semplice lettore appassionato d'opera e soprattutto di voci e di storia del belcanto), nobilita molto, e io direi: troppo, quella drammaturgia operistica che, se da un lato oggi (anche se non da oggi) vuole essere molto valorizzata, volta a volta, sotto il profilo, letterario, poetico, psicologico, sociologico, antropologico (questi ultimi due profili, probabilmente, e alla luce di una lettura contestuale dell'opera in chiave di fenomenologia sociale e non già strettamente musicale, rappresentano quelli maggiormente proficui, perché non c'è dubbio che il contenuto dei libretti, soprattutto nel rapporto, un tempo tra i sessi, e oggi anche tra i generi, sia particolarmente rivelatore; così, del resto, aprendo un filone di ricerca senza dubbio floridissimo, e infatti già da tempo battuto<sup>2</sup>, che mette in relazione psicologia del personaggio, timbro vocale, identità di genere, con evidenti e molto interessanti ricadute anche in termini di sociologia della cultura, senza dubbio proficui, certo nel segno di una coraggiosa interdisciplinarietà, per svecchiare determinate concezioni, sul versante giuridico, che oggi possiamo senza dubbio qualificare retrive, e che principalmente interessano il diritto di famiglia, nella prospettiva di una soggettività autonormativa e di un

---

<sup>2</sup> Cfr. ad esempio André (2006).

pluralismo familiare in costante espansione: soggettività e pluralismo che benissimo mostrano quanto il diritto si trasformi, se non per forza propria, ch  il diritto   comunque un apparato ordinatore, e ha il compito di qualificare ci  che potremmo definire una fattualit  in transito, cos  tipica non solo dei rapporti familiari e personali, ma dell'intera societ  aperta, in ragione di quegli stimoli che al diritto pervengono, come usa dirsi, 'dal basso', ci  dal contesto sociale, che   il fecondo e costante interlocutore della giuridicit <sup>3</sup>, a cui per , l'arte ben pu  opporsi, rivendicando appunto a s  quell'autonomia che ne legittima la 'fuga dal sociale' e che la proietta tutta all'interno di un *ubi consistam* estetico, e dunque necessariamente ideologico – come, del resto, ogni presa di posizione intellettuale –, che salvaguardi quella che potremmo anche chiamare l'autonomia dal transeunte); – ma dicevo: se questa ricerca, da un lato, fin troppo nobilita i libretti e la stessa idea di drammaturgia operistica, ovvero di teatro in musica, per evocare concetti elementari e quindi ben noti a tutti, dall'altro lato lascia nell'ombra proprio l'aspetto vocale, che invece ben potrebbe essere utilizzato proprio per svolgere un'analisi a cavallo tra la sociologia e l'antropologia culturale. Il suono e il canto, dunque l'estetica del canto lirico, come espressione di un contesto estetico che naturalmente muta progressivamente, ma contro il cui mutamento   perfettamente legittima una reazione che, se non pu  definirsi estetizzante, *in deterius*, certamente si muove in conformit  a ben individuati canoni estetici.

Naturalmente, l'una ipotesi di ricerca non esclude l'altra, e, soprattutto

---

<sup>3</sup> In questo senso sono significativi molti dei saggi raccolti ora in de Lima Lopes (2022). Rinvio al seguente passaggio tratto dall'acuta presentazione di Italo Bircchi, il quale osserva: «I confini tendono a svanire: quelli linguistici, quelli disciplinari, quelli culturali. Non perch  non esistano le diverse lingue con cui un problema pu  essere trattato, o le diverse angolazioni scientifiche o metodologiche da cui guardare al tema prescelto. Ma perch  lingue e discipline sono appena strumenti con cui accostarsi all'argomento con la consapevolezza che esso   sempre complesso, sicch  le singole branche giuridiche hanno ragion d'essere solo nell'unitariet  del diritto e a sua volta il diritto   solo un'angolazione da cui accostarsi al mondo reale. Svaniscono perci  anche le certezze dogmatiche e concettuali, predominanti in altre epoche» (p. 12).

to, ogni prospettiva di ricerca è come tale autolegittimata, tanto rispetto agli specifici obiettivi che si intendano perseguire, quanto rispetto alla metodologia di analisi adottata.

2. Come evidente, ogni libro significativo nel suo campo intende compiere un'operazione culturale. In questo caso, mi pare che l'autrice la enunci chiaramente a p. 179, quando scrive: «Le informazioni desumibili dall'analisi delle scene di persuasione aiutano a ripulire il testo da incrostazioni interpretative accumulate nel tempo, sia a livello formale, sia sul piano socioculturale, per pregiudizi diffusi a vari livelli».

Il tema, ovviamente, è di particolare interesse perché tocca la questione, piuttosto delicata, di una filologia musicale che ormai dovrebbe muoversi nella prospettiva più sostanziale che non formale, risolti largamente i problemi di ricostruzione del testo. Ma l'idolatria per il testualismo musicale (che spesso fa trasparire un desiderio di predominanza del direttore d'orchestra, rispetto alle voci; ma sono le voci le protagoniste dell'opera, non la musica, e tanto meno il direttore, che, a ben vedere, più che dirigere, cioè imporre una propria linea interpretativa, dovrebbe concertare, dunque portare a una armonia il complesso vocale-strumentale di cui si disponga in quella circostanza) lascia poi inevitabilmente in ombra proprio quelle prassi esecutive che, appunto in chiave filologica, ben meriterebbero una maggiore attenzione<sup>4</sup>, e non già una sbrigativa messa al bando quale strumenti di corruzione del testo: del resto, proprio il preclaro esempio del *princeps philologorum*, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, depone in favore di quella totalità del comprendere<sup>5</sup> che, declinata rispetto all'opera lirica, volge lo sguardo dell'osservatore che sia interessato alla storia sociale dell'opera al significato sociale dell'arte, così dovendosi necessariamente attingere a quella pluralità di fonti coeve che possano oggi (e dunque retrospettivamente) illuminare, senza incorrere in anacronismi, quei molti aspetti (dallo stile di canto alle modalità di frui-

---

<sup>4</sup>In questa linea, che a me pare la più convincente, cfr. ora Zimei (2021).

<sup>5</sup>Una tra le più belle testimonianze rimane quella di Eduard Fraenkel: cfr. infatti Fraenkel (1977).

zione da parte dei pubblici di allora) che storicamente connotano il mondo dell'opera e che senza dubbio compongono quell'esteso 'mosaico contestuale', al quale, da una prospettiva ben circoscritta e ben delineata, guarda Sonia Arienta.

Da questo punto di vista, direi allora che questo volume, in prospettiva di storia delle idee, può essere anche considerato come un lavoro preparatorio a un'indagine tutta impostata in chiave di antropologia musicale, andando cioè alla ricerca del significato latamente culturale dell'opera, *grosso modo*, nell'Ottocento. E del resto, ne ho fatto cenno anche sopra, la nostra autrice è certamente sensibile alla prospettiva sociologica, cercando infatti di ricondurre (o comunque di connettere) il tema della persuasione e gli effetti operistici della persuasione (pur qui studiati in una prospettiva strettamente formale, come avviene con l'insistita analisi in chiave retorica/argomentativa/giudiziaria delle molte scene prese in esame nel volume, che trasmettono un'immagine probabilmente corretta, in chiave strutturale, ma che risulta essere troppo lontana da una idea vivente di opera, che, se certo cambia nel tempo, non credo possa essere messa in non cale dallo studio delle strutture del discorso operistico) al piano sociologico, ove soprattutto può essere utile e arricchente un'analisi retrospettiva che porti alla luce le differenze, ma anche le continuità, tra l'ieri e l'oggi: «L'analisi delle scene di persuasione, in rapporto al senso generale dell'azione, è spietata nel mettere in luce atteggiamenti conservatori, pregiudizi, chiusure mentali, ambiguità, o al contrario coraggio, visioni aperte e stimolanti, posizioni controcorrente nella lettura del mondo proposta dagli autori» (p. 180).

Ecco che, allora, studiare le dinamiche dei rapporti sociali può essere utile nella prospettiva della dimensione artistica, per mettere in luce certi aspetti dei rapporti sociali che l'opera rivisita, accentuandone talune caratteristiche che altrimenti passerebbero inosservate: «Il discorso pubblico "opera lirica" nel suo insieme ubbidisce ai principi della retorica; mentre, le sue singole scene alternano momenti retorici e dialettici, monologhi e dialoghi trasfigurati dalla musica» (p. 189).

3. Da ultimo, bisogna pur chiedersi, dato che chi scrive è un giurista, come, verosimilmente, chi leggerà: quale può essere l'utilità di questo volume per un giurista?

La risposta, apparentemente semplice e piana (è un libro tutto concentrato sull'argomentazione, e quindi è *naturaliter* consustanziale alla dimensione giuridica), in realtà si connette a quegli aspetti problematici che (spero garbatamente) ho cercato di far emergere in questo mio brevissimo intervento recensorio.

E dunque. Il cardine retorico-argomentativo, tipico del diritto, e soprattutto del diritto oggi, sempre più argomentazione, e quindi ragion pratica, e sempre meno fattispecie, sempre meno nudo testo, e sempre più vivo e vivificante contesto, soprattutto nella prospettiva di un diritto che, appunto argomentativamente, persegua l'ideale di una giustizia contestuale<sup>6</sup>, è naturalmente al centro di una ricerca che si prefigge di mettere a fuoco non già l'intreccio argomentativo, ma le strutture argomentative dell'opera: il filo conduttore della ricerca di Sonia Arienta, o uno dei principali fili conduttori, sta nel servirsi dello studio dell'argomentazione per far emergere una dimensione in senso lato sociale (e in certa misura anche etico-sociale), ma tutta interna al libretto, in questo senso drammaturgicamente e sociologicamente nobilitandolo, ma lasciando così appunto in ombra il versante strettamente estetico, e peraltro assumendo che in questo senso la musica sia e debba essere servente rispetto al testo; che, cioè, la poetica musicale si prefigga di realizzare la poetica del libretto: una prospettiva eminentemente strutturale, che guarda alla 'funzione' del testo, e dunque della struttura di esso, solo rispetto agli scopi dell'argomentazione, cioè rispetto al testo del libretto, ma così tenendo sullo sfondo quel contesto estetico cui prima ho fatto allusione. Il che significa, nella prospettiva sulla quale mi sto ora soffermando, che l'approccio argomentativo è tutto interno alla struttura drammaturgico-testuale.

In parallelo, e cioè guardando all'ambito giuridico, si potrebbe ragionare in questi termini: l'attenzione fortemente rivolta al versante argomentativo ha prodotto un effetto assai diverso, ampliandosi enorme-

---

<sup>6</sup> Cfr. in particolare, tra i civilisti, Lipari (2021).



mente lo sguardo del giurista, grazie all'enfasi, non solo teorizzata ma concretamente applicata, posta sulla portata costruttiva dell'argomentazione in diritto', dunque sulla funzione intesa in senso largo, quale strumento tecnico del conseguimento di una giustizia che, argomentativamente, deve essere tale rispetto alle esigenze del caso concreto, e dunque del contesto.

Un'argomentazione funzionale, quindi, ovvero orientata alle conseguenze, per evocare la ben nota formula; un diritto funzionalmente indirizzato lungo una linea (o più linee) di politica del diritto; una funzione che supera (argomentativamente e quindi costruttivamente) la struttura, che non è naturalmente cancellata ma che è intesa quale mero dato di partenza, dal quale è lecito fuoriuscire, in ragione degli scopi che l'argomentazione intende perseguire.

La conseguenza è notevole e conosciuta: l'argomentazione giuridica funzionalmente orientata produce un rilevante ampliamento dell'orizzonte della giuridicità, che esce dai testi e si riflette nei contesti. Diritto come argomentazione e come flessibilità argomentativa, non come *corpus* di regole predeterminate. Diritto come creatività di un interprete culturalmente sensibile e politicamente orientato.

Ecco che, allora, anche sotto questo profilo, l'intreccio tra 'diritto e arte' c'è e può essere variamente osservato. In chiusura, basti far riferimento al duplice contesto nel quale si immergono le strutture, del libretto e del diritto: un contesto estetico e un contesto sociale (ma anche il libretto assume un significato diversificato rispetto al contesto sociale che ne è destinatario; ma anche il diritto necessita di un'estetica argomentativa, e cioè di un contesto argomentativo che eviti quegli sbalzi e quegli eccessi, dunque quelle disarmonie, che ne danneggerebbero la tipica funzione ordinante, cioè di raccordo tra contesto istituzionale e contesto sociale). Di qui, un'ampia possibilità di intrecci e di disgiunzioni, tra strutture e funzioni, grazie al ruolo attivo dell'interprete (tanto giurista quanto artista), nel segno di quell'unitarietà culturale dei fenomeni umani che è sempre un sicuro viatico metodologico.

Certo, non sempre i rapporti tra estetica e società, tra struttura e fun-

zione, tra opera e ideologia, e quindi politica, tra musica e costume, sono facilmente individuabili e investigabili, come il volume di Sonia Arienta mostra, ma tra i meriti di questa ricerca vi è senza dubbio la pluralità di spunti che essa offre, soprattutto rispetto alla dimensione antropologica dell'opera, e che altri vorrà percorrere.

### *Bibliografia*

- André, Naomi (2006), *Voicing Gender. Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century in Italian Opera*, Bloomington (IN), Indiana University Press
- de Lima Lopes, José Reinaldo (2022), *Cultura giuridica e istituzioni in Brasile tra Otto e Novecento. Saggi sulla storia del pensiero giuridico, delle codificazioni e del processo*. Presentazione di Italo Birocchi, traduzione di Anna Basevi, Pisa, ETS
- Fraenkel, Eduard (1977), *Wilamowitz*, in «Quaderni di storia», 5, pp. 101-118
- Lipari, Nicolò (2021), *Elogio della giustizia*, Bologna, il Mulino
- Zimei, Francesco (2021), *Per una filologia del contesto performativo*, in «Informazione organistica e organologica», II, pp. 277-281



## Abstracts

MARÍA ENCARNACIÓN ROCA TRÍAS, *Función social de la propiedad. El caso de las obras de arte antiguo / Applying the Social Function of Property to Ancient Art Works Ownership*

El mercado del arte antiguo está regulado en España por la Ley de Patrimonio Histórico español. Dicha ley establece que la protección de los bienes de interés cultural es consecuencia de su declaración como BIC y ello implica una serie de efectos, entre otros, la prohibición de su exportación para su venta en los mercados internacionales. Esta normativa es una consecuencia del artículo 33 de la Constitución, que establece que la función social de la propiedad privada delimitará su contenido, de acuerdo con las leyes, artículo que se complementa con el 46, que obliga a los poderes públicos a garantizar la conservación del patrimonio histórico, cultural y artístico de España. Dicha configuración no significa en absoluto que se eliminen facultades del propietario, sino que las facultades de disfrutar y disponer de los bienes deben ser ejercitadas según el concepto que significa la función social que la integra. No cambia el título, sino que solo cambia la forma de ejercer las facultades inherentes al propio título.

The ancient art market is regulated in Spain by the Spanish Historical Heritage Law. This law establishes that the protection of goods of cultural interest is a consequence of their declaration as a BIC and this implies a series of consequences, among others, the prohibition of their export for sale in international markets. The rules are a consequence of article 33 of the Constitution, which establishes that the social function of private property will delimit its content, in accordance with the laws, an article that is complemented by article 46, which obliges the public authorities to guarantee the conservation of the historical, cultural, and artistic heritage of Spain. This configuration does not mean at all that the powers of the owner are eliminated, but that these faculties of enjoying and disposing of the goods must be exercised according to the concept

that means the social function that integrates it. It does not change the content of property, but only changes the way of exercising the faculties inherent in the ownership itself.

**PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:** Propiedad; Función social; Bienes de especial interés cultural (BIC); Derechos del propietario / Ownership; Ownership's Social Function; Goods of Cultural Interest (BIC); Owner's Rights

**GIOVANNI CHIODI, La cantante lirica e la radio. Il caso Rosetta Pampanini-Eiar (1938-1940), Filippo Vassalli e i diritti degli artisti esecutori in Italia / The Opera Singer and the Radio. The Case Rosetta Pampanini v. Eiar (1938-1940), Filippo Vassalli and the Rights of Performers in Italy**

La vicenda giudiziaria che contrappose il soprano Rosetta Pampanini e la radio italiana (Eiar) negli anni 1938-1940 presenta tratti singolari. La controversia portò alla prima decisione della Cassazione sui diritti degli artisti interpreti ed esecutori, in una fase decisiva della loro disciplina. I giudici si occuparono, infatti, dei problemi suscitati dalla legge sulla radiodiffusione del 1928, alla vigilia della nuova legge sul diritto d'autore (1941), che definì la questione al termine di un dibattito avviato dalla dottrina italiana anche sui tavoli internazionali. In questo contributo consideriamo l'esperienza italiana nella sua duplice dimensione, scientifica e giurisprudenziale. Lo scopo della ricerca è di attirare l'attenzione su un frammento significativo di questa storia poco esplorata e di accertare il contributo che la strategia difensiva elaborata da Filippo Vassalli e Giuseppe Ferri, come avvocati dell'Eiar, diede alla determinazione della natura dei diritti degli artisti in rapporto al diritto d'autore.

The legal case between the soprano Rosetta Pampanini and the Italian radio (Eiar) in the years 1938-1940 presents singular features. The controversy led to the first decision of the Supreme Court of Cassation on the rights of performers, in a decisive phase of their discipline. In fact, the

judges dealt with the problems raised by the 1928 broadcasting law, on the eve of the new copyright law (1941), which defined the issue at the end of a debate initiated by Italian doctrine also on international tables. This paper considers the Italian experience in both its scientific and jurisprudential perspective. The aim of the research is to draw attention to a significant fragment of this little-explored history and to ascertain the contribution that the defensive strategy elaborated by Filippo Vassalli and Giuseppe Ferri, as lawyers of Eiar, gave to the determination of the nature of the artists' rights with respect to copyright.

**PAROLE CHIAVE / KEYWORDS:** Diritto d'autore; diritto della radiodiffusione; diritti connessi al diritto d'autore; legge sul diritto d'autore 1941 (Italia); Filippo Vassalli / Copyright; Broadcasting Law; Neighboring Rights; Copyright Law 1941 (Italy); Filippo Vassalli

**DOUGLAS ANTONIO ROCHA PINHEIRO, Optical Constitutionalism / Costituzionalismo ottico**

Optical constitutionalism must seek to ensure not only the mere hidden existence of the vulnerable, but also their visibility or, in other words, their right to see and be seen, to transit, to occupy public spaces. However, constitutional processes characterized by hegemonic bias often try to reinforce processes of exclusion and concealment. To think about these processes, this paper will reflect from visual categories extracted from painting, photography and cinema, in the following sequence: constitutional pentimento (the layers hidden by the process of refinement of a constitutional text), optical unconscious (the absences in the normative enunciation revealed by the technique) and inclusive parallax (the insurgency of visions that cannot be reduced to a single synthesis, which are necessary in their diversity in order to think of a plural constitutionalism).

Il costituzionalismo ottico deve cercare di assicurare non solo l'esistenza

nascosta dei vulnerabili, ma anche la loro visibilità o, in altre parole, il loro diritto a vedere ed essere visti, a passare, a occupare spazi pubblici. Tuttavia, i processi costituzionali caratterizzati da pregiudizi egemonici spesso tentano di rafforzare processi di esclusione e occultamento. Al fine di esplorare questi processi, l'articolo riflette su categorie visive derivate dalla pittura, dalla fotografia e dal cinema, nel seguente ordine: il pentimento costituzionale (gli strati nascosti dal processo di rifinitura del testo costituzionale), l'inconscio ottico (le mancanze nell'enunciato normativo rivelate dalla tecnica) e la parallasse inclusiva (l'insorgere di visioni che non possono essere ridotte a una singola sintesi, che sono necessarie nella loro diversità al fine di pensare a un costituzionalismo plurale).

**KEYWORDS / PAROLE CHIAVE:** Visual Turn; Constitutional Pentimento; Optical Unconscious; Inclusive Parallax; LGBTQIA+ Rights / Pentimento costituzionale; inconscio ottico; parallasse inclusiva; diritti LGBTQIA+

**FRANCESCO GAMBINO, Pensiero giuridico e linguaggio cinematografico. Il falso capitano di Köpenick e lo sguardo dell'Altro / Legal Thought and Cinematographic Language. The Fake Captain Köpenick and the Look of Others**

Il saggio, che intende indagare gli intrecci e le commistioni tra pensiero giuridico, filosofia e linguaggio cinematografico, si propone di ridurre a modelli descrittivi i vari fenomeni trattati allo scopo di rilevare similarità strutturali tra di essi. È una ricerca interdisciplinare volta ad evidenziare l'idea che l'attività umana, che si manifesti in costruzioni teoriche, pratiche o artistiche, muove sempre dall'uni-totalità della persona ed è atto di invenzione e di produzione di forme. Cinema, diritto, filosofia si ritrovano sulla stessa strada perché hanno di mira il medesimo oggetto: il comportamento umano. Può mostrarsi in ragione della narrazione di una storia, di uno studio di psicologia o di una terapia, delle indagini sulla intersoggettività o in funzione di una regola giuridica. In questo scenario, cinema

e diritto condividono tra loro e con altre pratiche il destino empirico della nostra evoluzione culturale.

The paper aims to explore the intertwining of legal thought, philosophy, and cinematographic language, and proposes to reduce to descriptive models the various phenomena considered to detect the structural similarities they share. It is an interdisciplinary research study, which gives rise to the idea that human activity, expressed in theoretical, practical, or artistic constructions, always moves from the unitotality of the individual and is an act of invention or production of forms. Cinema, law, and philosophy proceed on the same road because they share the same target: human behavior. It can come up in narrating a story, in a study of psychology or a therapy, in an investigation on intersubjectivity or in a legal regulation. In this scenario, cinema and law share, between them and with other practices, the empirical destiny of our cultural evolution.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: cinema; diritto; ricerca interdisciplinare / Cinema; Law; Interdisciplinary Research

SOFIA STOLK, RENKE VOS, International Legal Sightseeing as a Phenomenon and a Methodology / Il turismo giuridico internazionale come fenomeno e metodologia

Legal sightseeing denotes the ‘eventisation’ of international law: international courthouses stage public photo exhibitions and offer audio tours, international lawyers partake in film festivals, and the buildings of international organisations have become top tourist destinations. We zoom in on these encounters and ask how international law is presented to ‘the public’ and in turn what that public shows up for. We argue that as phenomenon, legal sightseeing is vital to our understanding of the contemporary practice of international law and to questions of who gets to partake in it. Moreover, as experimental methodological intervention, legal sight-



seeing is not only an argument about what to look at and for, but also about how to look and see.

Il *legal sightseeing* (giro turistico giuridico) denota l'eventizzazione del diritto internazionale: le corti internazionali installano mostre fotografiche aperte al pubblico e offrono tour audio; gli internazionalisti partecipano a film festival e gli edifici delle organizzazioni internazionali sono divenuti ambite mete turistiche. In questo articolo, ci focalizziamo su questi 'incontri' e indaghiamo come il diritto internazionale viene presentato al pubblico e cosa spinge il pubblico a entrare in contatto con il diritto internazionale. Nel contributo, argomentiamo che il *legal sightseeing* come fenomeno è fondamentale per comprendere la 'pratica' contemporanea del diritto internazionale e per problematizzare la questione di chi ne prende parte. Inoltre, come intervento metodologico sperimentale, il *legal sightseeing* non è solo un'ipotesi in merito a cosa osservare o cosa cercare, ma anche un'ipotesi sul come guardare e vedere.

**KEYWORDS / PAROLE CHIAVE:** International Law; Methodology and Critique; Eventisation; Audience; Socio-Legal Studies / Diritto internazionale; metodologia e critica; eventizzazione; pubblico; studi socio-giuridici

GIACOMO PACE GRAVINA, *The Marble and the Canvas. Two Portraits for a Jurist (Michele Perremuto, 1728-1806) / Il marmo e la tela. Due ritratti per un giurista (Michele Perremuto, 1728-1806)*

The study of two portraits of the jurist Michele Perremuto († 1806) provides original visual perspectives on the transformations affecting the figure of the jurist between the second half of the 18th century and the early years of the 19th century, an age of transition from the context of the late *Ius Commune* towards the age of the codification of law.

Lo studio di due ritratti del giurista Michele Perremuto († 1806) offre originali prospettive visuali sulle trasformazioni che interessano la figura del

giurista tra la seconda metà del Settecento e i primi anni dell'Ottocento, un'età di transizione dal contesto del tardo Diritto comune verso l'età della codificazione.

**KEYWORDS / PAROLE CHIAVE:** Portrait; Jurist; Lawyer; Judge; Michele Perremuto; Sicily / Ritratto; giurista; avvocato; giudice; Michele Perremuto; Sicilia

**DIANA M. NATERMANN, Constructing a White Self. The Photographic Depiction of White Dining Culture in Colonial Central Africa / Costuire un sé bianco. La rappresentazione fotografica della cultura bianca a tavola nell'Africa centrale coloniale**

This paper presents the need to combine colonial photography with food history and analyse how important it was for Europeans to represent themselves in photographs when celebrating a white dining culture in Africa. It shows how self-representation was part of a visual global order, the creation of an African stereotype and how food played an integral part of (re-)enforcing whiteness amongst Europeans for whom the rejection of indigenous foods was a method of racial marking and power over the non-European. Also, racial stereotyping is linked to rulemaking, a pre-step to colonial laws, in a colonial context thereby linking it to elitist seeing customs. The case study approach is based on the Mecklenburg-Collection. Its visual ego-documents are discussed according to whiteness and postcolonial studies approaches, the Panofsky image analysis method and supported by diaries and travelogues.

L'articolo dimostra la rilevanza di combinare la fotografia coloniale con la storia del cibo e analizza l'importanza per gli europei di vedersi rappresentati in immagini fotografiche mentre celebravano la cultura da pranzo 'bianca' in Africa. Il contributo spiega come la rappresentazione del sè europeo fosse parte di un ordine globale visivo e di creazione di uno stereotipo africano. Il cibo era parte integrale dell'affermazione della bianchezza fra gli

europei, per i quali il rifiuto del cibo indigeno era un metodo di demarcazione razziale e di esercizio del potere sui non-europei. La stereotipizzazione razziale svolgeva una funzione normativa – un passaggio preliminare all'introduzione formale di leggi coloniali – in un contesto coloniale legato a costumi visivi elitari. Il caso di studio presentato nel contributo si basa sulla collezione Mecklenburg. Gli ego-documenti visivi sono indagati attraverso la lente degli studi postcoloniali e sulla bianchezza, utilizzando il metodo di analisi dell'immagine Panofsky, supportato da diari personali e di viaggio.

**KEYWORDS / PAROLE CHIAVE:** Photography; Visual History; Postcolonial Studies; Food History; German Colonialism / Fotografia; storia per immagini; studi postcoloniali; storia del cibo; colonialismo tedesco

STEFANIA GIALDRONI, *Perugino's Justice. The Frescoes for the Collegio del Cambio between Legal History, Iconography, and Iconology / La giustizia di Perugino. Gli affreschi del Collegio del Cambio tra storia del diritto, iconografia e iconologia*

At the end of the 15<sup>th</sup> century, the *Sala dell'Udienza* of the *Collegio del Cambio* in Perugia was decorated thanks to the collaborative work of two of Renaissance Italy's leading intellectuals, both profoundly linked to the city: Perugino (at that time defined as “the best painter in Italy”), and the humanist Francesco Maturanzio. On the basis of the assumption that there is a need to reconstruct the unity of the human and social sciences in order to break the isolation of legal studies, this paper analyzes the iconography and iconology of the frescoes in the *Sala dell'Udienza* (i.e. the tribunal of the *Cambio*) within the wider context of the political role and jurisdictional function of the guild of money-changers in order to understand the “visual language” that the merchants of Perugia used to communicate their own idea of law and justice.

Alla fine del XV secolo, la Sala dell'Udienza del Collegio del Cambio di Perugia fu decorata grazie alla collaborazione di due intellettuali di spicco

dell'Italia rinascimentale, entrambi profondamente legati alla città: il Perugino (all'epoca definito «Il meglio maestro d'Italia») e l'umanista Francesco Maturanzio. Prendendo le mosse dall'esigenza di ricostruire l'unità delle scienze umane e sociali al fine di rompere l'isolamento degli studi giuridici, il presente lavoro analizza l'iconografia e l'iconologia degli affreschi della Sala dell'Udienza (ovvero il tribunale del Cambio) nel contesto del ruolo politico e della funzione giurisdizionale della corporazione dei cambiavalute, per tentare di comprendere il “linguaggio visivo” che i mercanti perugini utilizzarono per comunicare la propria idea di diritto e giustizia.

**KEYWORDS / PAROLA CHIAVE:** Mercanzia; Collegio del Cambio; Perugino; Iconography of justice; Cardinal virtues / Mercanzia; Collegio del Cambio; Perugino; iconografia della giustizia; virtù cardinali

**FOCUS – Sebald and the Law. A Discussion around C. Angier, *Speak, Silence*. In *Search of W.G. Sebald*, London, Bloomsbury Publishing, 2021 / Sebald e il diritto. Discussione intorno a C. Angier, *Speak, Silence*. In *Search of W.G. Sebald*, London, Bloomsbury Publishing, 2021**

W.G. Sebald is one of the most widely read German authors of the second half of the 20th century. His seminal works are milestones for literature of trauma and of the atrocities of the Second World War; despite his premature death in 2001, they continue to question the readers with the same disturbing force. The two essays collected in this focus, taking inspiration from Carole Angier's recent biography of this iconic scholar and writer, explore the possible relevance of Sebald's discourse for a reflection on law. Massimo Meccarelli considers the dilemma of transitional justice, by means of an itinerary on the emergence of memory, the issue of restitution and the right to resentment. Cristiano Paixão deals with the temporalities of law considering the dimensions of ruin, urban palimpsest and the problem of war crimes.

W.G. Sebald è uno dei più letti autori tedeschi del secondo Novecento. I

suoi scritti costituiscono dei capisaldi per la letteratura del trauma e delle atrocità della seconda guerra mondiale e, nonostante la sua prematura scomparsa nel 2001, continuano a interrogare i lettori con la stessa inquietante forza. I due saggi raccolti in questo focus prendono spunto dalla recente biografia di Carole Angier dedicata a questo emblematico scrittore e si interrogano sulla possibile rilevanza del discorso sealdiano per pensare il diritto. Massimo Meccarelli considera il dilemma della giustizia di transizione con un itinerario su emersione della memoria, questione della restituzione e diritto al risentimento. Cristiano Paixão riflette sulle temporalità del diritto considerando le dimensioni della rovina, del palinsesto urbano e il problema dei crimini di guerra.

**KEYWORDS / PAROLE CHIAVE:** Temporalities of Law; Transitional Justice; Democracy; War Crimes; Fundamental Rights / Temporalità del diritto; giustizia di transizione; democrazia; crimini di guerra; diritti fondamentali

**MARIA TERESA ARENA, Quando l'abuso diventa arte / When Abuse Becomes Art**

Il lavoro intende ripercorrere le vicende processuali che hanno riguardato le opere di “Fiumara d’arte”, inizialmente considerate alla stregua di meri abusi edilizi e, successivamente, riqualificate come vere e proprie opere d’arte: la storia di come (anche) il diritto ha contribuito alla nascita del “Primo Parco naturale d’arte Italiano”.

The paper aims to retrace the procedural events that involved the artworks of “Fiumara d’arte”, initially considered as mere unauthorized buildings and, subsequently, redeveloped as real works of art: the story of how (also) the law has contributed to the birth of the “First Italian Natural Park of Art”.

**PAROLE CHIAVE / KEYWORDS:** Arte; abuso edilizio; diritto; Fiumara d’arte / Art; Unauthorized Buildings; Law; Fiumara d’arte

## Autori / Contributors

### MARIA TERESA ARENA:

Magistrata in servizio dal 1994. Ha svolto le proprie funzioni sempre nell'ambito del diritto penale. Dapprima pubblico ministero, poi giudice del dibattimento e giudice per le indagini preliminari. Da sei anni consiglia presso la Corte d'Appello di Messina, dove espleta le sue funzioni quale componente della Sezione Penale, della Corte d'assise e della Sezione Minori, penale e civile. È stata presidente della Giunta distrettuale della ANM di Messina. In atto, componente della Scuola Superiore della Magistratura-Sezione distrettuale di Messina.

Judge on duty since 1994. She has always carried out her duties in the field of criminal law. First public prosecutor, then trial judge and judge for preliminary investigations. She has been counselor for six years at the Messina Court of Appeal, where she carries out her duties as a member of the Criminal Section, the Assize Court, and the Minors, Criminal and Civil Section. She was president of the district Council of the ANM of Messina. She is currently member of the Higher School of the Judiciary-District Section of Messina.

### 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 spa-

ziano 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.

**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'Association 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.

**STEFANIA GIALDRONI:**

Full Professor of Medieval and Modern Legal History at University of Padua. She is the PI of the ERC CoG20 MICOLL (<https://www.micollerc.eu/>) and of the FARE 2020 grant (MUR) IUSTITIAM. PhD “en-cotutelle” from the University of Milano-Bicocca and the EHESS in Paris (2009), she spent research stays at the Max Planck Institute for European Legal History (Frankfurt a. M.), at the LSE in London. She was Post-Doctoral Research Fellow at RomaTre University, the University of Palermo and the University of Helsinki. Her main research interests concern the history of commercial law and the relationship between law and visual arts.

Professoressa ordinaria di Storia del diritto medievale e moderno nell’Università di Padova. È la PI del progetto ERC CoG20 MICOLL (<https://www.micoll-erc.eu/>) e del progetto IUSTITIAM, bando FARE 2020 del MUR. Ha conseguito il dottorato di ricerca in cotutela tra l’Università di Milano-Bicocca e l’EHESS di Parigi (2009). Ha trascorso soggiorni di ricerca al Max Planck Institute for European Legal History di Francoforte e alla LSE di Londra. È stata assegnista di ricerca presso l’Università di RomaTre e l’Università di Palermo e post-doc researcher presso l’Università di Helsinki. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la storia del diritto commerciale e il rapporto tra diritto e arti figurative.

**MAURO GRONDONA:**

Professore ordinario di Diritto privato presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell’Università di Genova, è autore di numerose pubblicazioni che si occupano dell’intera area giusprivatistica.



Full professor of Private Law at the Department of Law, University of Genoa (Italy), he is the author of numerous publications dealing with the entire area of private law.

MASSIMO MECCARELLI:

Professor of Legal History at the University of Macerata (Italy), and affiliate researcher of the Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory (Frankfurt am Main). Visiting professor at Madrid, Frankfurt am Main, Wien, Luzern Universities, he has written extensively about the history of legal thought, history of justice, historiography and methodology of legal history. Current research interests: law and diversity, legal pluralism, constitution making process, time and law, law and humanities.

Professore di storia del diritto medievale e moderno nell'Università di Macerata (Italia) e *affiliate researcher* del Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory (Frankfurt am Main). È stato *Visiting professor* nelle Università di Madrid, Frankfurt am Main, Wien, Luzern. I suoi scritti sono dedicati a storia del pensiero giuridico, storia della giustizia e a problemi storiografico-metodologici. Fra i suoi attuali interessi: diritto e diversità, pluralismo giuridico, processi costituenti, tempo e diritto, *law and humanities*.

DIANA M. NATERMANN:

Post-doctoral Research Associate within the *WONAGO* Project – *World Order Narratives of the Global South* – at University of Hamburg (UHH), Germany. PhD at the European University Institute in Florence, Italy, she did an interdisciplinary postdoc at UHH and the MARKK and then worked as an Assistant Professor at the History Department of Leiden University. Her research interests include postcolonial studies and select colonial histories of sub-Saharan Africa. Currently she engages with the

longterm effects of colonial photography on the creation of non-white stereotypes in Europe. Her expertise includes biographical research, visual history, memory studies, food history, the interplay between culture and politics within Europe and decolonised states as well as ongoing debates on heritage-related policy matters (e.g. restitution).

Ricercatrice nell'ambito del progetto *WONAGO – World Order Narratives of the Global South* – nell'Università di Hamburg (UHH), Germania. Ha completato il dottorato all'Istituto universitario europeo di Firenze (Italia); in seguito ha svolto un periodo di ricerca interdisciplinare alla UHH e al MARKK, per poi lavorare come Assistant Professor presso il Dipartimento di Storia dell'Università di Leida (Paesi Bassi). I suoi interessi di ricerca includono gli studi postcoloniali e storie coloniali dell'Africa subsahariana. Si sta attualmente occupando degli effetti di lungo termine della fotografia coloniale nella creazione di stereotipi non-bianchi in Europa. Le sue competenze includono la ricerca biografica, la storia per immagini (specialmente la fotografia), gli studi sulla memoria, la storia del cibo, l'interazione tra cultura e politica all'interno dell'Europa e degli stati decolonizzati nonché i dibattiti in corso sulle questioni di politica del patrimonio culturale (per esempio, le restituzioni).

**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 Presidente del Polo Museale dell'Università di Messina.

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 Chair of the Museum Centre of the University of Messina.

CRISTIANO PAIXÃO:

Professor of Legal History at the University of Brasilia, Brazil. He has been a visiting professor at Macerata and Sevilla Universities. He is a member of the board of the Brazilian Law and Literature Network (*Rede Brasileira Direito e Literatura RDL*). Coordinator of the research group *Eixos, Planos, Ficções – grupo brasiliense de direito e arte* (CNPq), he has written extensively on legal history and on the connections between law and art. He has been a member of truth and reparations commissions in Brazil (Ministry of Justice and University of Brasilia). His research interests include the relationship between law, literature, music, film and theatre, constitutional history, the temporal dimension of law.

Professore di Storia del diritto presso l'Università di Brasilia, Brasile. È stato *visiting professor* presso le Università di Macerata e Siviglia. È membro del Direttivo della *Rede Brasileira Direito e Literatura* (RDL). Coordina il gruppo di ricerca *Eixos, Planos, Ficções – grupo brasiliense de direito e arte* (CNPq). Scrive di storia del diritto e di argomenti legati all'intersezione tra diritto e arte. È stata membro di commissioni per la verità e la riparazione in Brasile (Ministero della giustizia e Università di Brasilia). I suoi interessi di ricerca includono il rapporto tra diritto, letteratura, musica, cinema e teatro, la storia costituzionale e la dimensione temporale del diritto.

## PAOLO PASSANITI:

Professore associato di Storia del diritto medievale e moderno presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Siena. I suoi maggiori interessi scientifici riguardano: la storia del diritto del lavoro, la storia del diritto di famiglia, la storia della tutela del paesaggio, il socialismo nella storia del diritto. Tra le sue recenti pubblicazioni: *Mezzadria. Persistenza e tramonto di un archetipo contrattuale* (Giappichelli, Torino 2017); *Il diritto cangiante. Il lungo Novecento del paesaggio italiano* (Giuffrè Francis Lefebvre, Milano 2019); *Giacomo Matteotti e la recidiva. Una nuova idea di giustizia criminale* (Franco Angeli, Milano 2022).

Associate Professor of Medieval and Modern Legal History at the Department of Law of the University of Siena. His main research interests include: history of labour law, history of family law, history of landscape protection, socialism and legal history. Among his recent books: *Mezzadria. Persistenza e tramonto di un archetipo contrattuale* (Giappichelli, Turin 2017); *Il diritto cangiante. Il lungo Novecento del paesaggio italiano* (Giuffrè Francis Lefebvre, Milan 2019); *Giacomo Matteotti e la recidiva. Una nuova idea di giustizia criminale* (Franco Angeli, Milan 2022).

## DOUGLAS ANTONIO ROCHA PINHEIRO:

Professor of Theories of the State at the University of Brasília, School of Law – Brazil, he has been a visiting researcher at University of Florence (Italy) and University of La Rioja (Spain). He is a member of the Brazilian Law and Literature Network (RDL). He is the coordinator of the Constitutional Studies research group (CNPq). His current research interests are prospectives of constitutionalism, constitutional law, law and humanities, counter-hegemonic juridicities with an emphasis on queer legal.

Professore di Teorie dello Stato alla School of Law dell'Università di Brasilia (Brasile), è stato visiting researcher nelle Università di Firenze (Ita-

lia) e La Rioja (Spagna). È membro della Rede Brasileira Direito e Literatura (RDL). Coordina il gruppo di ricerca di Studi costituzionali (CNPq). I suoi attuali interessi di ricerca sono prospettive future di costituzionalismo, il diritto costituzionale, diritto e *humanities*, spazi giuridici contro-egemonici con particolare enfasi sull'ambito *queer*.

MARÍA ENCARNACIÓN ROCA TRÍAS:

Catedrática de Derecho civil en la Universidad de Barcelona, actualmente jubilada, Ha sido magistrada y Vicepresidenta del Tribunal Constitucional. Doctora Honoris causa de las Universidades de Girona, España y Saint Beda's College, en Manila, ha sido Visiting fellow en Oxford. Es académica de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de España y de la Acadèmia de Jurisprudència i Legislació de Barcelona (primera mujer en ser elegida académica en ambas corporaciones). Sus investigaciones han recaído, entre otros temas, en: la legítima en el Derecho civil de Catalunya; la responsabilidad civil extracontractual (*Derecho de daños*, 2020 8ª edición); el derecho de familia (*Familia y cambio social*, 1999); libertad de testar. Su afición a la música le ha permitido publicar trabajos utilizando el derecho para explicar algunas obras y dirige un dossier sobre Opera y derecho en la prestigiosa revista *Scherzo*.

Professor of Civil Law at the University of Barcelona, currently retired; she was a judge and vice-president of the Constitutional Court. She has been named *Doctor Honoris Causa* at the Universities of Girona, Spain, and Saint Beda's College, in Manila. She has been a Visiting Fellow at Oxford. She is a member of the Royal Academy of Jurisprudence and Legislation of Spain and the Academy of Jurisprudence and Legislation of Barcelona. She was the first woman to be elected as academics in both corporations. Her research has focused on various topics: the compulsory portion (*legítima*) in the civil law of Catalonia; non-contractual liability (*Derecho de daños*, 8th edition 2020); family law (*Family and Social Change*, 1999); inheritance freedom. Her love for music has allowed her to

publish works using the law to explain some operatic works and she is the responsible of a dossier on *Opera and law* in the prestigious magazine *Scherzo*.

**SOFIA STOLK:**

Researcher in international law at the Asser Institute and the University of Amsterdam. Her research project *Imagining Justice* focuses on the use of visual means by international courts and tribunals and explores the key role of visuality in the engagement between international law and its different audiences through, for example, art, architecture, and film. Sofia coordinates the *Camera Justitia* programme at the annual *Movies that Matter* Festival and is co-founder of the *Legal Sightseeing* platform ([www.legalsightseeing.org](http://www.legalsightseeing.org)) together with Dr. Renske Vos (VU Amsterdam).

Ricercatrice in Diritto internazionale all'Asser Institute e all'Università di Amsterdam. Il suo progetto di ricerca *Imagining Justice* si concentra sull'uso degli strumenti visivi da parte delle corti e dei tribunali internazionali e prende in esame il ruolo chiave dell'impatto visivo nel rapporto tra il diritto internazionale e i suoi differenti pubblici attraverso, per esempio, l'arte, l'architettura e i film. Coordina il programma *Camera Justitia* al Festival annuale *Movies that Matter* ed è cofondatrice della piattaforma *Legal Sightseeing* ([www.legalsightseeing.org](http://www.legalsightseeing.org)) insieme alla Dottoressa Renske Vos (VU Amsterdam).

**RENSKE VOS:**

Assistant professor in international law at VU Amsterdam. Her current research activities run along two strands tied together by an interest in socio-legal approaches to the study of international law and governance. One, *Europe and the Sea of Stories*, studies how EU official views narrate and make (no) sense of their work on irregular migration in the South-

Central Mediterranean Sea. *Two, legal sightseeing*, co-founded together with Dr. Sofia Stolk, investigates how international law is presented to ‘the public’ and in turn enquires into what that public shows up for.

Assistant professor in Diritto internazionale all’Università di Amsterdam. Le sue attuali attività di ricerca si sviluppano in due filoni connessi dall’interesse per un approccio socio-giuridico allo studio del diritto e *governance* internazionale. Il primo, *Europe and the Sea of Stories*, studia come la versione ufficiale dell’Unione europea racconti e (non) dia un senso al suo lavoro sull’immigrazione irregolare nel Mediterraneo centro-meridionale. Il secondo, *legal sightseeing*, cofondato con la Dottoressa Sofia Stolk, indaga come il diritto internazionale sia presentato al pubblico e a sua volta cosa spinge il pubblico ad entrare in contatto con il diritto internazionale.