

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

www.lawart.it

doi: 10.17473/LawArt-2021-2-3



2 (2021) 43-78

Gianluca Russo *

L'Allegoria della Giustizia di Giorgio Vasari.
Una sceneggiatura del penale di Antico Regime

Vasari's *Allegory of Justice*.
A Script of 'Criminal' in the Early Modern Age

* Università degli Studi di Firenze, gianluca.russo@unifi.it

ABSTRACT. Il saggio indaga una *Allegoria della Giustizia* realizzata a Roma da Giorgio Vasari nel 1543 per il cardinale Alessandro Farnese. Il caleidoscopio di figure e simboli immaginato dall'artista aretino comunica, a prima vista, un'immagine virtuosa e tradizionale di giustizia. Eppure, un singolare dettaglio, raro e ambiguo, sembra suggerire un'immagine di giustizia 'alla rovescia', specchio riflesso della crisi del diritto comune e, più in generale, dell'ordine giuridico medievale, tra il nuovo penale egemonico e la formazione delle nuove realtà statuali.

ABSTRACT. This essay investigates an *Allegory of Justice* made by Giorgio Vasari in 1543 for Cardinal Alessandro Farnese in Rome. The kaleidoscope of figures and symbols imagined by the artist communicates, at first sight, a virtuous and traditional image of justice. Yet, a singular detail, rare and ambiguous, seems to suggest an image of justice 'upside down', a reflection of *ius commune*'s crisis and, more generally, of medieval legal order too, between the new hegemonic criminal and the formation of new state realities.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Giustizia, Iconografia, Vasari, crisi del diritto comune, ius criminale / Justice, Iconography, Vasari, ius commune's crisis, ius criminale

L'*Allegoria della Giustizia* di Vasari.

Una sceneggiatura del penale di Antico Regime

Gianluca Russo

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

Montesquieu, *Lettere persiane*

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

1. Una *Allegoria tradizionale* (?)

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Dall'altro lato, una personificazione della Religione regge sulle ginocchia le tavole della legge mosaica, attributo presente anche nella *Disputa del Sacramento*. Sempre a Roma, una Giustizia con spada e bilancia ma accompagnata da uno struzzo compare in un rilievo progettato da Baldassarre Peruzzi e realizzato da Angelo di Mariano per la tomba di Adriano VI in S. Maria dell'Anima ⁷.

Il cuore dell'invenzione pare quindi essere il trionfo di una figura sopra un gruppo di altri personaggi legati. Eppure, lo stesso motivo è stato intercettato in un disegno conservato a Francoforte, celebrativo dell'entrata trionfale di Carlo V a Firenze del 1536, in cui la Vittoria trionfa su una massa contorta di figure incatenate ⁸. Questa idea, esplicita nelle raffigurazioni medievali delle Virtù in piedi sui Vizi ispirate dai manoscritti illustrati della *Psicomachia* di Prudenziolo, fu quindi recuperata da Vasari già prima di realizzare la *Allegoria farnesiana*. E non solo nell'apparato per l'ingresso dell'imperatore, ma anche nella *Allegoria dell'Immacolata Concezione* dipinta intorno al 1541 per Bindo Altoviti dove, intorno all'albero del peccato originale, personaggi dell'Antico Testamento sono sovrastati dalla Vergine adagiata in trionfo nei cieli. Né mancano altre testimonianze iconiche cinquecentesche che riportano dei Vizi incatenati alla Giustizia. Difficile, pertanto, appurare se questa precisa e fortunata invenzione risalisse direttamente a Vasari o, al contrario, fosse il frutto di una tradizione iconografica di poco precedente ⁹.

Un altro elemento che, forse, può destare qualche perplessità è l'elmo piumato: un attributo iconico inconsueto. Viceversa, l'elmo è presente nell'iconografia di San Michele Arcangelo quale pesatore delle anime e rappresentante di Dio giudice ¹⁰. Verrebbe spontaneo pensare a una Giustizia-Minerva con una valenza sapienziale e filosofica. Del resto, alla dea

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

⁷ Cfr. Angelini (1998).

⁸ Cfr. Cecchi (1976).

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

¹⁰ Cfr. McClintock (2018).

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

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

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

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



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

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

¹² Cfr. Venturi (1964).

¹³ Cfr. Sbriccoli (2003).

¹⁴ Bertelli (2002).

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

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

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

¹⁶ Vasari (1588).

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

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

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

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

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

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

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

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



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

¹⁷ Cfr. Conticelli (2008).

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

2. *Un singolare dettaglio*

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ Cfr. Grasso (2002).

²¹ Cfr. Quagliani (2011), pp. 56-75.

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

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

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

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

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

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

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

²³ Ricchieri (1516), p. 85.

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

²⁵ Giovio (1956), pp. 303-305.

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

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

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

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

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



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

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

²⁸ Cfr. Canetti (2016), p. 255.

²⁹ Cfr. Mannori (1994), pp. 416-417.

3. *Una proposta di lettura*

Nella più volte citata lettera al cardinal Farnese, Vasari inizia la sua spiegazione muovendo proprio da questo dettaglio della personificazione: con il busto nudo, «spogliata di tutte le passioni che possono offendere chi giudica» e con il piede poggiato sopra «le Pandette di Iustiniano, legge dai moderni viventi osservata per rigore di lei, che sono fondamento di Astrea». Se si segue alla lettera l'interpretazione che lo stesso artista fornisce, non c'è apparentemente nulla di anomalo: le Pandette sono così rappresentate a significare che il diritto comune è la base del giudicare. Secondo questa lettura in positivo, accolta negli studi sul tema, la Giustizia del cardinal Farnese regna senza bisogno di ricorrere al terrore e riesce a soggiogare i Vizi con il suo equilibrio sovrumano, tanto che bastano le esili catenelle a tenerli prigionieri. Ella trae forza dalla sua incorruttibilità, qualità espressa da numerosi attributi: oltre allo struzzo, la nudità del busto, l'elmo piumato composto dalla resistenza del ferro e dalla nobiltà dell'oro e, infine, le perle che ornano il collo e le orecchie della figura. Il nutrimento, invece, le viene dalla lunga tradizione giuridica, alla cui base sono le tavole mosaiche poste sulla sfera del Mondo a dimostrare la loro universalità. Quindi, vengono le Tavole di Romolo, il padre fondatore della legislazione romana, che trovano il loro compimento nel *Corpus iuris* giustiniano, per finire con le più recenti istituzioni canoniche adottate dalla Chiesa ³⁰.

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

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

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

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

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

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

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

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

³³ Cfr. Descendre (2014a).

³⁴ Cfr. Grossi (1996).

³⁵ Cfr. Descendre (2014b).

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

tratta di un profilo non ancora esplorato che meriterà in altra sede approfondire. Soprattutto se si considera quella precoce sensibilità verso temi, poi sviluppati nel corso del Seicento dalla letteratura sulla ragion di stato, che Vasari manifesterà in alcune delle decorazioni realizzate, tra il 1555 e il 1572, per celebrare il principato di Cosimo I nelle sale di Palazzo Vecchio ³⁷.



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

Alla degiuridicizzazione, tuttavia, si può guardare anche in senso più ampio, ed è quello che per il momento preme qui sottolineare, come crisi del diritto comune e dell'idea di giustizia a quello ancorata. Tutti temi che animavano il dibattito intellettuale, con dialettiche anche vivaci, un po' ovunque in Italia ma soprattutto, già sul finire del Quattrocento, in quella Firenze ³⁸ dalla quale il giovane Vasari era fuggito, in preda a una profonda crisi religiosa e politica, subito dopo l'assassinio del duca Alessandro de' Medici nel 1537. Da lì, dopo una breve ma intensa parentesi

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

³⁷ Cfr. Kroke (2012).

³⁸ Cfr. Cozzi (1982).

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

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

³⁹ Cfr. Mattioda (2007).

⁴⁰ Giovio (1956), p. 303.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴² Cfr. Grasso (2003), p. 63.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ Naudè (1992), p. 276.

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

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

⁴⁸ A cominciare da Meinecke (1977).

⁴⁹ Cfr. Marchand (1974).

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

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

oppongono, rimarrà avviluppata in un circolo vizioso di Corruzione, Crudeltà, Ignoranza e Maldicenza dei suoi amministratori terreni. E la voce elevata dai, pochi, giuristi non 'funzionari', resterà flebile e inascoltata. Forse è anche per questo che in Italia l'attributo iconografico della benda non ha riscosso lo stesso successo che nel nord Europa ⁵².

Ci si può chiedere, in conclusione, se Vasari, quando fece definitivamente ritorno a Firenze nel 1554 al servizio di Cosimo I, dedicatario delle *Vite*, avesse visto nel duca il principe nuovo inviato dalla provvidenza a preparare il ritorno di Astrea sulla terra ⁵³. E chissà che a convincerlo finalmente a lasciare Roma dopo mille tentennamenti, oltre alla definitiva sconfitta dei fuoriusciti guidati da Piero Strozzi a Marciano, non fosse stata anche quella formidabile impresa di tipo giuridico realizzata nel 1553 proprio su impulso di Cosimo: la pubblicazione delle Pandette. Attraverso l'elegante edizione, filologicamente curata e affidata alla perizia tipografica di Lorenzo Torrentino, lo stesso stampatore di una delle edizioni delle *Vite*, basata sul più antico e prezioso manoscritto tramandato nella versione della *littera Florentina* e non della Vulgata bolognese, Cosimo I, unitamente alla motivazione delle decisioni della Rota, il Grande Tribunale del 1502 prudentemente conservato, reagiva alla conclamata crisi del diritto comune e muoveva i primi passi verso quel diritto patrio toscano, come quello che sarebbe poi stato ripreso nella Toscana riforma-

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

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

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

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

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

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

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

Alciato e il priore degli Innocenti Vincenzo Borghini⁵⁶.

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

Bibliografia

- Alpago-Novello, Luigi (1926), *Spigolature vaticane di argomento bellunese*, in «Archivio veneto-tridentino», 9, pp. 69-96
- Angelini, Alessandro (1998), *I Marrini e gli inizi di Michele Angelo senese*, in «Prospettiva», 91/92, pp. 127-138

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

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

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

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

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

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

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

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