



5 2024

Law Art

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

5 2024



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
<http://www.giappichelli.it>
<http://www.lawart.it>

In copertina:
John Singer Sargent, *Cassed*, London, Imperial War Museum

Fascicolo annuale pubblicato on-line nel mese di dicembre 2024
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)

Fernando Rister de Sousa Lima (Universidade presbiteriana Mackenzie, São Paulo)

Georges Martyn (Universiteit Gent)

Diana Natermann (Universität Hamburg)

Juliana Neuenschwander Magalhães (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Louise Owen (Royal Central School of Speech and Drama, 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)

Marco Castelli (Università di Milano)

Francesco Ciccolo (Università di Messina)

Ana Carolina Couto (Universidade de Brasília)

Francesca Martello (Università di Macerata)

Paolo Rondini (Università di Milano-Bicocca)

Gianluca Russo (Università di Firenze)

Alan Sandonà (Università di Bergamo)

INDICE / CONTENTS

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

Aperture / Overtures

LOUISE OWEN	
Hostile Environments: Theatrical Conventions and the Law	16
EMÓD VERESS	
Collectivization in East-Central Europe – As Reflected in a Painting by Albert Nagy	33
GIACOMO PACE GRAVINA	
La <i>Giustizia del cielo e della terra</i> di Primo Conti: note tra arte e diritto	59
NICOLA DIMITRI	
Terra, diritti, catene. Un itinerario tra possesso e proprietà a partire da <i>Se di molta terra abbia bisogno un uomo</i> di Lev Tolstoj	78

Percorsi / Itineraries:

Il problema della guerra / The Issue of War

ALESSANDRO LEIDUAN	
L'involuzione religiosa dell'Occidente: la guerra come meccanismo rituale	106
ARTHUR BARRÊTO DE ALMEIDA COSTA	
With Swords and Pens: Military Law in Late 19 th Century Brazilian Art	125
VALERIO MASSIMO MINALE	
Bisanzio, la guerra e i barbari. <i>Belisario</i> di Donizetti: attorno alla storia di un processo	147

	<i>Pag.</i>
ROBERT MRLJIĆ, MIRAN MARELJA, IVAN OBADIĆ War, Spoils and the Return of Cultural Property: The Framing of Restitution Law at the Congress of Vienna in 1815	179

Dialoghi / Colloquia

FOCUS – Narrazioni e verità del diritto. Discussione intorno a F. Gambino, <i>In sala con il diritto</i> , Milano, La nave di Teseo, 2023	204
MASSIMO MECCARELLI	
GIOVANNI CHIODI	
CRISTIANO PAIXÃO	
CROCEVIA / CROSSOVER	
ANDREA BIXIO, <i>Aisthesis</i> e diritto	248
ARNALDO SAMPAIO DE MORAES GODOY, Nos 500 anos do nascimento de Luís de Camões: indícios de uma justiça poética nos <i>Lusíadas</i>	257
CARINNE ELION-VALTER, <i>Le Grand Cheval</i> , an Artistic Critique of the Perception and Regulation of AI	271
Abstracts	290
Autori / Contributors	300

Editoriale

LawArt compie cinque anni. È un tempo ancora breve per trarre bilanci, ma è un tempo sufficiente per confermare le ragioni e la possibilità di un progetto editoriale che promuova gli studi sulle intersezioni tra diritto e arte, come occasione per ricavare un margine euristico per sviluppare un sapere critico sul diritto e sull'arte.

La struttura con cui si presenta è quella consolidatasi a partire dal primo numero e prevede le tre sezioni “Aperture”, “Percorsi”, “Dialoghi”.

La sezione “Aperture” inizia con un articolo di Louise Owen che prende le mosse da recenti rappresentazioni di un legal drama di Agatha Christie e di una documentary performance della compagnia teatrale Ice&Fire, che affrontano il rapporto tra il sistema processuale del Regno Unito e le problematiche dell'immigrazione. Vengono evidenziate relazioni segnate da oppressione e gerarchie sociali, con una esperienza immersiva che problematizza le distinzioni degli spazi della scena e del pubblico, favorendo così una interazione e una identificazione che permette agli spettatori di accedere emozionalmente alle esperienze dei protagonisti. Il complesso legame tra le convenzioni teatrali e il diritto vede gli spazi della giustizia come un ‘hostile environment’ nei confronti di soggetti deboli.

Due contributi riguardano dipinti che si compongono idealmente, come in un dittico, ad esplicitare nessi poco evidenti tra diritto e regimi totalitari.

Emőd Veress propone una singolare raffigurazione del fenomeno di collettivizzazione forzata proprio dei regimi comunisti dell'Europa dell'Est, in questo caso della Romania legata al Patto di Varsavia, con un dipinto del pittore Albert Nagy. Una lettura profonda della ‘costruzione’ dell'opera permette di intravedere, oltre i valori propagandati dal regime, cui gli artisti dovevano necessariamente conformarsi, una forma di ‘resistenza’ dinanzi a quanto stava accadendo in Transilvania: dalle espressioni poco entusiaste dei proprietari che subivano la collettivizzazione a gestualità eloquenti, a raffigurazioni di animali trattenuti, che costituiscono segni e simboli capaci di rammentare allo spettatore le caratteristiche di un contesto che si voleva cancellare definitivamente.

Giacomo Pace Gravina svela gli enigmi riposti in un grande dipinto collocato in un'aula del Tribunale di Milano, *La Giustizia del Cielo e della Terra* di Primo Conti. La insolita raffigurazione distingue un piano divino, dominato da una potente figura di Cristo giudice, da uno terreno, dove accanto ad una umanità in attesa del giudizio universale si snoda una narrazione figurativa della storia del diritto, dai legislatori dell'antichità fino ad una sorprendente figura di Mussolini in divisa militare, a sim-

boleggiare l'opera di codificazione del diritto fortemente voluta dal regime: con la evidente funzione di legittimare quest'ultimo ponendolo visivamente in continuità con una millenaria e prestigiosa tradizione, celando così la truce realtà di leggi che con questa avevano ben poco a che fare, come la reintroduzione della pena di morte, le leggi razziali, la persecuzione degli oppositori del regime.

La sezione si chiude con un contributo di Nicola Dimitri. Seguendo una prospettiva filosofico-giuridica e attraverso il riferimento alla produzione letteraria di Lev Tolstoj, in particolare alla novella *Se di molta terra abbia bisogno un uomo* (1886), l'articolo esplora il problema della guerra e il suo punto di contatto con il diritto, partendo dal nodo cruciale della proprietà privata. Diritto e conflitto, diritto e guerra, per quanto concetti e ambiti posizionati su versanti opposti, talvolta finiscono per condividere numerosi aspetti, e tra questi, il punto da cui si dirama la loro differenza: pur essendo il diritto uno strumento che consente di pacificare i conflitti tra parti avversarie, quando chiamato a regolamentare l'accesso alla proprietà privata, o quando sviluppato attorno ai non irrelati temi del confine, del possesso, dell'esclusione e dell'occupazione dello spazio, finisce per rivelarsi foriero di conflitti.

La sezione "Percorsi" propone un tema monografico sul quale aggregare prospettive analitiche molteplici. Nei numeri precedenti, prevalentemente, si scelse di considerare aspetti diversi dell'intersezione tra diritto e arte (la performatività del diritto e dell'arte nel numero 1, il *visual turn* negli studi giuridici nel numero 3, gli intrecci tra beni, patrimonio e circolazione nel diritto dell'arte nel numero 4). Nel numero 2 fu invece l'incertezza del momento post-pandemico a suggerire il tema delle "forme di resistenza".

Anche quest'anno è l'inquietudine del presente ad averci guidato nella scelta del tema. Infatti, mentre il secolo ventunesimo sta per entrare nel suo venticinquesimo anno, il mondo è ancora in fiamme. Conflitti e guerre di varia natura e magnitudine si moltiplicano, alimentando uno stato di crisi e instabilità persistente. A rendere il quadro cupo non è solo la pur drammatica quotidiana conseguenza delle numerose vittime, delle distruzioni a tappeto di intere città e di popolazioni disperatamente in fuga. C'è anche un elemento di novità che, come storici del diritto, avvertiamo con crescente preoccupazione; esso riguarda il carattere fortemente antitetico della guerra contemporanea verso il diritto. Ci riferiamo alla tenuta a quella cornice di regole e istituzioni che, dopo la seconda guerra mondiale, è stata concepite appositamente per contenere i fenomeni bellici, promuovere le condizioni di pace e assicurare (con l'invenzione dei diritti umani, la tipizzazione dei crimini di guerra, contro l'umanità e poi di genocidio, ecc.), un livello di tutela intangibile della persona. Le guerre del ventunesimo secolo, non si svolgono solo 'nonostante' quelle regole; esse ne minacciano l'esistenza, poiché ne mettono in discussione il fondamento e l'effettività.

A partire da tale inquietudine si è pensato di dedicare la sezione “Percorsi” di questo quinto volume di *LawArt* al “Problema della guerra”. Il titolo, che riprende quello del corso di lezioni tenute da Norberto Bobbio nel 1964-65 e recentemente ripubblicate per i tipi di Laterza¹, ci rammenta l’esigenza di una riflessione critica sui modi con cui il diritto e l’arte possono contribuire alla costruzione della coesione sociale e a rinnovare l’interesse a coesistere. La domanda da cui abbiamo preso le mosse per questa ricerca può essere così riassunta: se il diritto e l’arte costituiscono una forma di narrazione, ma anche di oggettivazione della realtà, quale comprensione offrono della guerra? I contributi che abbiamo raccolto esplorano il problema in tre direzioni diverse.

Alessandro Leiduan propone un percorso attraverso la filosofia. Egli si interroga sul dato di una possibile involuzione culturale dell’Occidente rispetto al fenomeno della guerra. Ciò deriva dalla constatazione che la guerra sta tornando a rivestire il valore di uno strumento rituale per la gestione dei conflitti, anche per le moderne democrazie, non diversamente da quanto accadeva nelle “società religiose antiche”. Una riflessione sulle condizioni di possibilità della razionalità giuridica e artistica, segnala l’opportunità di una riscoperta della linea di sviluppo storica della civiltà occidentale, circa l’emancipazione dall’uso della violenza come principio regolatore della vita sociale. Il saggio di Arthur Barretto, invece, ci offre l’opportunità di riflettere su quali letture originali può offrire l’arte del diritto del tempo di guerra. Il saggio prende ad oggetto scritti di Machado de Assis, Visconte di Taunay, Adolfo Caminha e un dipinto di Anna Nery relativi alla guerra paraguaiana della fine del XIX secolo (che ebbe il valore di uno spartiacque nella storia contemporanea degli Stati del Sud America). In tal modo Barretto propone una riflessione sul rapporto tra diritto penale e amministrazione militari con i sistemi di valori sottostanti, oltre che sulla interdipendenza tra il problema della guerra e l’interpretazione della legge. Su questa stessa linea volta a riflettere sulle narrazioni artistiche del diritto in tempo di guerra, si muove anche il saggio di Valerio Massimo Minale, che si concentra sul *Belisario* di Donizetti. Qui gli interessanti spunti di riflessione critica provengono non solo dall’angolazione originale che sempre offre la rappresentazione operistica e musicale, ma anche dal doppio piano di profondità storica dell’analisi (un autore del diciannovesimo secolo narra il problema della guerra nella Roma bizantina). Infine, il contributo di Robert Mrljić, Miran Marelja, Ivan Obadić sposta l’attenzione su un terzo profilo, prendendo in considerazione la questione delle tutele che il diritto può fornire

¹ Bobbio, Norberto (2024), *Lezioni sulla guerra e sulla pace*, a cura di Tommaso Greco con una postfazione di Pietro Polito, Roma-Bari, Laterza.

all'arte minacciata dalla guerra. Il saggio, in particolare, prende in esame la regolamentazione bellica relativa ai beni culturali tra fine XVIII e inizio del XIX secolo, individuando nel Congresso di Vienna il momento di svolta per l'emersione delle prime norme moderne sulla restituzione dei beni culturali.

La terza sezione del numero 5 di *LawArt*, i “Dialoghi”, si apre con il “Focus” *Narrazioni e verità del diritto*, dialogo a tre voci intorno al recente volume di F. Gambino, *In sala con il diritto*, Milano, La nave di Teseo, 2023, finalista al Premio letterario Viareggio Rèpaci per la saggistica 2024, che propone un originale percorso tra cinema, letteratura, teatro e filosofia. Massimo Meccarelli riflette sulla formatività dell'esperienza nella narrazione giuridica e letteraria e si interroga sul problema della verità del diritto e della storia. Giovanni Chiodi si sofferma sul rapporto tra verità e democrazia, realismo giuridico e letterario e sulle dinamiche di conflitto e interazione tra ordinamenti giuridici. Cristiano Paixão studia il campo di tensione tra dinamismo istituzionale e pluralismo costituzionale e prendendo spunto dalle esperienze italiana e brasiliana riflette sul problema della futurià della Costituzione.

La sottosezione “Crocevia” ospita un contributo di Andrea Bixio sul rapporto tra diritto ed estetica, nella convinzione che il legame del diritto con la tecnica abbia favorito l'occultamento del rapporto fra l'arte e la dimensione giuridica, che il saggio intende invece far riemergere, allo scopo di recuperare il significato nobile di *ius* come *ars boni et aequi*.

L'articolo di Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy, nel quindicentesimo di Luís de Camões, analizza il concetto di giustizia poetica nel poema *Os Lusíadas*, in particolare nell'episodio drammatico di Inês de Castro nel Canto III, contestualizzando l'opera di Camões all'interno del Rinascimento portoghese. Ne deriva una lettura della giustizia come atto retributivo guidato dalla passione, che mescola elementi letterari ed emotivi.

Il saggio di Carinne Elion-Valter utilizza la scultura futurista intitolata *Le Grand Cheval* di Raymond Duchamp-Villon per illustrare l'attuale quadro giuridico dell'UE sull'intelligenza artificiale, arrivando alla conclusione che la regolamentazione potrebbe non mantenere la promessa di proteggere i cittadini dal dominio arbitrario e irresponsabile dell'intelligenza artificiale.

Editorial

LawArt is now five years old. It is still a short time to assess progress, but it is enough to confirm the reasons and potential of an editorial project that promotes studies on the intersection(s) between law and art, as an opportunity to advance a heuristic prospect to develop critical knowledge on law and art.

The structure of the journal has remained consistent since the first issue, comprising three sections: ‘Overtures’, ‘Itineraries’, and ‘Colloquia’.

The ‘Overtures’ section begins with an article by Louise Owen, which is inspired by recent performances of a legal drama by Agatha Christie and a documentary performance by the theatre company Ice&Fire. These works address the relationship between the UK court system and immigration issues, marked by oppression and social hierarchies. This is achieved through an immersive experience that problematises the distinctions between stage and audience space, encouraging engagement and identification that allows the audience to empathise with the protagonists’ experiences. The complex link between theatrical conventions and law presents the spaces of justice as a ‘hostile environment’ for vulnerable subjects.

Two contributions explore paintings that are ideally paired as a diptych to reveal less obvious links between law and totalitarian regimes.

Emőd Veress examines a singular depiction of forced collectivisation under communist regimes in Eastern Europe, specifically in Romania under the Warsaw Pact, through a painting by Albert Nagy. A profound reading of the painting’s composition allows us to glimpse, beyond the regime’s propagated values – which artists were compelled to conform – a form of ‘resistance’ against the events unfolding in Transylvania. This resistance is reflected in unenthusiastic expressions of owners undergoing collectivisation, eloquent gestures, and depictions of restrained animals, which serve as signs and symbols of a context the regime sought to erase definitively.

Giacomo Pace Gravina unveils the enigmas hidden in a large painting located in a courtroom in Milan, *La Giustizia del Cielo e della Terra* by Primo Conti. The unusual depiction separates a divine plane, dominated by a powerful Christ as judge, from an earthly one, where a figurative narration of the history of law unfolds. This narration spans from the legislators of antiquity to a surprising figure of Mussolini in military uniform, symbolising the codification of law strongly desired by the regime. The painting’s evident function is to legitimise the regime by visually placing it in continuity with a millenary and prestigious tradition, concealing the grim reality of laws

that bore little relation to such a legacy, such as the reintroduction of the death penalty, racial laws, and persecution of the regime's opponents.

The section concludes with a contribution by Nicola Dimitri. Following a philosophical-legal perspective and referencing Lev Tolstoy's novella *How Much Land Does a Man Need?* (1886), the article explores the problem of war and its intersection with law, beginning with the crucial issue of private property. Although law and conflict, or law and war, are typically seen as opposites, they sometimes share significant features – particularly the point from which their differences diverge. While law is an instrument intended to pacify conflicts between opposing parties, it often becomes a source of conflict when regulating access to private property or addressing related themes of borders, possession, exclusion, and spatial occupation.

The 'Itineraries' section proposes a monographic theme around which to explore multiple analytical perspectives. In previous issues, the focus largely centred on diverse aspects of the intersection between law and art: the performativity of law and art in issue 1, the visual turn in legal studies in issue 3, and the interplay of property, heritage, and circulation in art law in issue 4. Issue 2, however, was inspired by the uncertainty of the post-pandemic moment, which suggested the theme of 'forms of resistance'.

Once again, this year's theme was shaped by the disquiet of the present. As the twenty-first century approaches its twenty-fifth year, the world remains in turmoil. Conflicts and wars of varying nature and magnitude are multiplying, fuelling a state of persistent crisis and instability. What darkens the picture further is not only the dramatic toll of numerous victims, the blanket destruction of entire cities, and the plight of populations fleeing in despair. There is also a new and troubling element: as lawyers, we increasingly perceive the strongly antithetical character of contemporary warfare in relation to law.

We refer to the framework of rules and institutions to contain warfare, and in particular the regimes conceived after the Second World War to promote peace, and ensure an intangible level of protection for individuals—achieved through the development of human rights, the typification of war crimes, crimes against humanity, and genocide. The wars of the twenty-first century do not only take place 'in spite of' these rules; they actively threaten their very existence, questioning their foundation and effectiveness.

In light of this disquiet, we decided to dedicate the 'Itineraries' section of this fifth volume of *LawArt* to the issue of war. The title, echoing the course of lectures delivered by Norberto Bobbio in 1964-65 and recently republished by Laterza¹, un-

¹ Bobbio, Norberto (2024), *Lezioni sulla guerra e sulla pace*, a cura di Tommaso Greco con una postfazione di Pietro Polito, Roma-Bari, Laterza.

derscores the need for critical reflection on how law and art can contribute to fostering social cohesion and renewing the interest in coexistence.

The question underpinning this research is summarised as follows: if law and art constitute a form of narration but also of objectification of reality, what understanding do they offer of war? The contributions in this issue explore this question in three different directions.

Alessandro Leiduan proposes a path through philosophy. He examines the possibility of cultural regression in the West concerning the phenomenon of war. This arises from observing that war is once again being regarded as an instrument for conflict management, even in modern democracies, not unlike what occurred in ‘ancient religious societies’. A reflection on the conditions of possibility of juridical and artistic rationality highlights the opportunity for a reassessment of the historical trajectory of Western civilisation, particularly concerning the emancipation from the use of violence as a regulating principle of social life.

Arthur Barretto’s essay offers the opportunity to reflect on how art can (re)interpret wartime law. The essay takes as its subject matter writings by Machado de Assis, Viscount de Taunay, Adolfo Caminha, and a painting by Anna Nery related to the Paraguayan War of the late 19th century (a watershed in the contemporary history of South American states). Barretto reflects on the relationship between criminal law and military administration, and the underlying systems of values they embody, as well as the interdependence between the problem of war and the interpretation of the law.

Valerio Massimo Minale’s essay, centred on Donizetti’s *Belisario*, continues the exploration of artistic narratives on law in times of war. Here, the interesting aspects of critical reflection arise not just through the original angle that operatic and musical representation uniquely provides, but also through the double level of historical depth in the analysis (a nineteenth-century author narrates the problem of war in Byzantine Rome).

Finally, the contribution by Robert Mrljić, Miran Marelja, and Ivan Obadić shifts the focus to another dimension, considering the question of the protections that law can provide for art threatened by war. The essay, in particular, focuses on wartime regulation of cultural property between the late 18th and early 19th centuries, identifying the Congress of Vienna as a pivotal moment for the emergence of the first modern rules on the restitution of cultural property.

The third section of *LawArt* issue no. 5, the ‘Colloquia’, begins with the ‘Focus’ *Narrazioni e verità del diritto*, a three-part dialogue around the recent volume by F. Gambino, *In sala con il diritto* (Milan, La Nave di Teseo, 2023), finalist at the Via-

reggio Rèpaci Literary Prize for non-fiction 2024. The book offers an original journey through cinema, literature, theatre, and philosophy. Massimo Meccarelli reflects on how the formative power of experience within legal and literary narration raises questions about the challenges of the truth of law and history. Giovanni Chiodi focuses on the relationship between truth and democracy, legal and literary realism, and dynamics of conflict and interaction between legal systems. Cristiano Paixão examines the field of tension between institutional dynamism and constitutional pluralism and, taking a cue from the Italian and Brazilian experiences, reflects on issues concerning the Constitution's future.

The subsection 'Crossover' hosts a contribution by Andrea Bixio on the relationship between law and aesthetics, based on the belief that the link between law and technology has enabled the concealment of the relationship between art and law, which the essay intends to bring back into focus to recover the noble meaning of *ius* as *ars boni et aequi*.

Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy's article, marking the quincentenary of Luís de Camões, analyses the concept of poetic justice in the poem *Os Lusíadas*, particularly in the dramatic episode of Inês de Castro in Canto III, contextualising Camões' work within the Portuguese Renaissance. The result is a reading of justice as a retributive act driven by passion, mixing literary and emotional elements.

Carinne Elion-Valter's essay examines Raymond Duchamp-Villon's futurist sculpture *Le Grand Cheval* as a lens for exploring the EU's current legal framework on artificial intelligence, concluding that regulation may not live up to its promise of protecting citizens from the arbitrary and irresponsible dominance of artificial intelligence.

Aperture / Overtures

Hostile Environments: Theatrical Conventions and the Law

Louise Owen

CONTENTS: 1. “Willing suspension of disbelief”. – 2. *Witness for the Prosecution*. – 3. *This Is Who I Am*. – 4. Conclusion.

How do theatrical conventions intersect with the law? This article pursues this question by juxtaposing two pieces of contemporary performance that, superficially at least, seem worlds apart – a revival of Agatha Christie’s courtroom drama *Witness for the Prosecution* (County Hall, 2017-date), and ice&fire’s contemporary documentary performance *This Is Who I Am* (touring, 2017-date)¹. Based on interviews with three LGBT+ refugees, *This Is Who I Am* was originated by ice&fire in 2017 and updated in 2020. The company tours the performance to universities, community organisations and schools across the country with an accompanying workshop exploring immigration legislation, and offers an often-harrowing account of interviewees’ encounters with the UK asylum process. Dramatizing a criminal trial, Agatha Christie’s *Witness for the Prosecution* was adapted as three-act play by its author in 1953 from a short story she first published in 1925. With some revisions agreed by Christie’s estate, it opened in a site-responsive production directed by Lucy Bailey in London’s County Hall in October 2017, where it continues to run. It offers theatrical escapism – in the slightly sniffy words of a rare negative critic, «ultimately the production resembles something you might catch on ITV3 in the early afternoon»² – and ample opportunity for reviewers to exercise their skills in pun-writing («criminally entertaining», «stands accused of being London’s guiltiest pleasure», «the old girl has dunnit again»)³. As protracted Brexit negotiations continued to play out in 2018, the director herself observed that

you walk across the foyer after a show, and you see people smiling. It is a very joyous experience, because we are in such a mess and everyone feels in this limbo. She [Aga-

¹ Thanks to Sebastian Aguirre, Caoimhe Mader McGuinness, and to Massimo Meccarelli and all involved in *Aesthetics, Knowledge, Norm Production*, University of Macerata & Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory, October 2023.

² Tripney (2017), p. 16. ITV3 is a digital television channel largely devoted to reruns of crime drama and soap opera.

³ Swain (2023); Gore-Langton (2019); Cavendish (2017).

tha Christie] offers something with clear frameworks. A society of rights and wrongs and ways forward⁴.

Originated as texts for performance more than 60 years apart, in different ways *Witness for the Prosecution* and *This Is Who I Am* illuminate the theatrical functioning of the law inside and outside of the courtroom. Each is interested in demonstrating the law as, in the words of legal scholar Peter Goodrich, «“a theatre that denies its theatricality, an order of images that claims invisibility, a series of performances that desire to be taken as the dead letter of prose and so the dead hand of the law”»⁵. In both cases, testimony is central to that endeavour – a type of speech act that hinges on perceived integrity. Following Derrida, Amanda Stuart Fisher argues that «when a testimony is disbelieved, it is not simply a case of disputing what was said: rather, it is a turning away from having any sense of faith in the witness»⁶. In the fictional courtroom of *Witness for the Prosecution*, ingrained and institutionalised xenophobia and misogyny are revealed to influence the jury’s perceptions of the defence’s key witness. In *This Is Who I Am*, documentary methods are used to enable audiences to hear and absorb the words of refugees whose accounts of their own experiences are ordinarily stifled by racist and reactionary public discourse about immigration. Through these means, these works also each implicitly and explicitly confront legacies of British colonialism above and beyond Brexit – a phenomenon legal scholar Nadine El-Enany has theorised in terms of «nostalgia for empire»⁷.

Witness for the Prosecution and *This Is Who I Am* thus lodge critiques of the putative neutrality of the law, and use differing theatrical strategies towards that end. Here, I use my analysis of the two productions, originated at the same time in 2017, to argue a very particular point – that their visual rhetorics also reveal a logical affinity between the construct of the ‘hostile environment’ and the popular contemporary performance mode of immersive experience. The ‘hostile environment’ – renamed ‘compliant environment’ in 2018 – is the most recent iteration of post-imperial British immigration policy and law wherein, further to transformations initiated by former Home Secretary Theresa May in the early 2010s, «a sweeping range of public servants, agencies, companies, private organisations and members of the public are now obliged to check people’s immigration status and enforce immigration-related restrictions», and which thereby has «dramatically diffused the immi-

⁴ Crompton (2018).

⁵ Peter Goodrich. Quoted in Lieboff (2018), p. 356.

⁶ Stuart Fisher (2020), p. 19.

⁷ El-Enany (2016).

gration system across the breadth of society»⁸. Meanwhile, in performance contexts, “immersive” connotes an aestheticizing and interactive approach to space – wherein the boundary between “performance space” and “audience space” is at the very least problematised, a discrete environment is theatrically hypothesised and constructed, and audience members are invited to imagine themselves and to interact as active participants within it. Though neither production actively describes itself as immersive in nature, in their narrative address to injustice together with their visual rhetorics, these productions demonstrate that an immersive approach to space in performance bears a logical resemblance to the diffusion of the immigration system described above.

1. “*Willing suspension of disbelief*”

Immersive theatre and performance-making began to take off in contemporary practice in the early 2000s, with companies either seeking to occupy spaces not ordinarily dedicated to theatre, or to use performance to encourage audiences to interact reflexively with the architectural setting and purpose of theatre buildings. Felix Barrett, the artistic director of Punchdrunk («“pioneers of the “immersive theatre” phenomenon”»)⁹, for example, pursued his early enthusiasm for site-specific theatre via shows in Exeter in an army barracks (*Woyzeck*, 2000), a townhouse belonging to the National Geological Society (*The Cherry Orchard*, 2000), and the gardens of an 18th century country house (*The House of Oedipus*, 2000) – with another, set in «a deserted auditorium, just one ticket holder, and a phone ringing on an empty stage...» (*The Moon Slave*, 2000)¹⁰. The proliferation of immersive theatre and performance in Britain, and criticism about it, has been contingent on a range of intersecting cultural, social, and economic dynamics. With and alongside the development of digital platforms, social media, and gaming, these include the legacies of twentieth century alternative and experimental performance movements seeking to disrupt theatrical norms and traditions, de-industrialisation and the consequent availability of former industrial sites and contexts for cultural work, and the pragmatic interaction between cultural producers, policy directed to refunction ex-industrial settings in service of economic regeneration and property development, and commercial enter-

⁸ Griffiths/Yeo (2021), pp. 525, 523.

⁹ Cavendish (2013).

¹⁰ Description of the performance. Available at ‘Our Work’, *Punchdrunk*, <https://www.punchdrunk.com/work/the-moon-slave/> (accessed October 20, 2024).

prise¹¹. Punchdrunk has been both an industrial leader and a significant beneficiary of this set of circumstances, having presented works in a range of ex-industrial or adapted spaces in Britain since the 2000s – most recently, *The Burnt City* (2023), a theatricalization of the fall of Troy staged within buildings in the former Royal Arsenal munitions complex in Woolwich, earmarked for cultural work in 2018 – and with long-running productions of *Sleep No More* (a *Macbeth* adaptation) currently running in New York and Shanghai. Many of their live performances invite audience members to don anonymising masks and to follow aleatory paths through elaborately designed and choreographed works, which play for several hours on a cycle. While this performative mode is particular to this company, scores of other artists and companies have made full or partial uses of an immersive approach to performance environments – responding to sites, constructing performance worlds, and staging walks, journeys, digital experiences, games, and sound works that blur distinctions between performance and audience¹².

Adam Alston historicises immersive theatre’s mode of activated spectatorship in terms of the paradigm of the “experience economy” and neoliberal cultures of individualism. Proposing that immersive works extend «thrilling, enchanting or challenging experiences, which feature as an important part of an immersive theatre “artwork” that audiences co-produce by doing more than watching», Alston frames the encounter with such works like this:

Audiences might roam freely through spaces, interact and/or dialogue with performers and/or other audience members, or physically engage with a performance environment that surrounds them completely. They are expected to be alert, engaged, involved and prepared for invigoration. And they are expected to put their psychological and physiological capabilities to work, either through some form of physical exertion, or through an intimate involvement in performance than enlivens the affective possibilities of an uncertain future¹³.

He theorises these kinds of interaction as «narcissistic and entrepreneurial forms of productive participation»¹⁴ within which heightened self-awareness and an active search for new experiences within the performance environment play a decisive role.

¹¹ Machon (2013); McKinnie (2012).

¹² Alston (2016), p. 5 lists 40 indicative companies operating in Britain. For a comprehensive review of literature on immersive theatre to 2023 and examples of the form’s uptake in Southeast Asia and the US, see Punpeng/Yodnane (2023).

¹³ Alston (2016), p. 3.

¹⁴ Alston (2016), p. 11.

These encounters are «premised on the “freedom” of being able to roam at one’s own discretion [...] in comparison with those who are less able or willing to exploit such freedom»¹⁵. Alston’s analysis problematises the link habitually made between «immersion and interaction with liberation from convention»¹⁶ in the domain of the theatre, demonstrating instead how immersive theatre practices set a different range of conventions and social norms. And yet, in this regard, Mischa Twitchin, one of the founder members of one such experimental performance company, Shunt, argues that «what is at stake for so-called immersive theatre – as if it were the last word in the “theatrical” – seems all too often a desire to keep theatrical illusion intact; to maintain – if not, indeed, to enhance – this basic shibboleth of naturalism»¹⁷. Alston interprets Shunt and others as working «to frustrate the romanticism of audience productivity in immersive settings, and interrogate the commodification of experience»¹⁸. The fundamental underpinning of that commodification is arguably theatrical illusion, which, as Alston demonstrates, performance makers might challenge or deconstruct, and which Twitchin discusses in these terms: «instrumentalized “immersive” experience is a theatrical form of fetishism that wants to disavow an understanding that the theatrical is itself already constituted by the structure of judgement characteristic of fetishism»¹⁹.

Twitchin’s critique contrasts with views of immersive practice as a scene of innovation in performance, instead identifying at its basis long-established dramatic representational dynamics. It also resonates with earlier critical understandings of immersion within the different disciplinary tradition of literary studies, within which postmodern theorists regarded immersion and its conceptual counterpart, Coleridge’s “willing suspension of disbelief”, as «the holdover of a now discredited aesthetics of illusion that subordinates language to its referent, and ignores the power of configuration over the reality it is supposed to represent»²⁰, as Marie-Laure Ryan wrote in 1999. In her text, which accounts for the differing understandings of immersion and interactivity found within literature and virtual reality towards an analysis of signification within VR, she presents two points which resonate strongly with the insights of the commentators I have discussed thus far, and the argument I am con-

¹⁵ Alston (2016), p. 11.

¹⁶ Frieze (2016), p. 2.

¹⁷ Twitchin (2019), p. 142.

¹⁸ Alston (2016), pp. 21-22.

¹⁹ Twitchin (2019), p. 144.

²⁰ Ryan (1999), p. 111.

structing here. Reflecting on interactivity as a critical component of VR, Ryan considers how, to serve its purpose without disruption, «a performance must impose a script on the spectator's participation, a script that will channel his actions towards a goal sanctioned by the system»²¹. And, while noting the greater immersive absorption offered by popular genre fiction as distinct from «a text that cultivates a sense of estrangement», she also proposes that «immersion can also be the result of a process involving an element of struggle and discovery. A literary text is the most satisfying when it lures the reader into what appears at first a hostile environment»²². Taken together, these critiques, written over the course of a twenty year period, sketch the developing scene of twenty-first century immersive practice across theatre, digital culture and literature as a complex multi-modal mix of theatrical illusion, imaginative identification, delimited participatory autonomy, and systemic control.

2. Witness for the Prosecution

Witness for the Prosecution and *This Is Who I Am* were each created in the context of immersive experience's commercial maturity and popularity. With its TV drama-like aesthetic, Lucy Bailey's production of Agatha Christie's 1953 play exemplifies normative popular imaginings of judicial process. As Alan Read notes, «statistically speaking most people have never set foot in a courtroom or been involved in a criminal inquiry, yet the majority of those with access to electricity and a TV signal have witnessed such things over and over again»²³. The heightened attraction that *Witness for the Prosecution* holds out for audiences is of being incorporated into the fabric of the action – indeed, on visiting the show's current website, a screen addresses the reader: «YOU HAVE BEEN SUMMONED FOR JURY SERVICE»²⁴. The venue of performance is London's County Hall – the former site of the Greater London Council, abolished by Thatcher's government in 1986 – standing adjacent to the major cultural institutions of the South Bank. The production is staged in the building's imposing debating chamber. It is an extraordinary assembly hall environment constructed of mahogany and marble, whose architectural form recalls the Old Bailey. As audience members, we are hierarchically arranged in its in-built stalls and

²¹ Ryan (1999), p. 124.

²² Ryan (1999), p. 120.

²³ Read (2016), p. 13.

²⁴ Available at 'Agatha Christie's *Witness for the Prosecution*', <https://witnesscountyhall.com/> (accessed October 20, 2024).

galleries. The visual rhetoric of the piece thereby casts audience members as public witnesses to the court's proceedings – a dramaturgical choice that corresponds with the reflexive aesthetics of other contemporary immersive performance works, but also resonates with Agatha Christie's original recommendation that «audience members be invited on to the stage» towards «the spectacle of a lot of people in the court scene»²⁵. And, in an exciting participatory invitation, twelve audience members are cast as jurors, equipped with notebooks, and called upon at the critical moment to deliver the verdict. Where dramatic action takes place outside of the courtroom itself, additional scenic elements are placed upon the venue's wooden thrust stage – benches, a rug, a bureau, an imitation fire, lighting – but the space of County Hall's debating chamber dominates and underscores the action, providing the ground, concept, and spatial organisation of performance and audience. Moving in and out of an immersive aesthetic, the space of judicial process is implied to underpin and ghost action in other spheres – the exception being a night-time scene set in Limehouse docks, where lighting effects and haze obscure the courtroom from view, suggesting the docks to be a sinister environment beyond institutional reach.

The story itself – spoilers ahead – is an elaborate whodunit hinging on credibility, featuring multiple concluding plot twists and informed, in Christie's research process, by legal expertise to ensure its procedural authenticity²⁶. It concerns the seduction, economic manipulation and murder of a wealthy older woman, Miss Emily French, by a seemingly guileless young working class man, Leonard Vole, and the exploitation of the principle of double jeopardy to ensure his exoneration. His illegitimate wife Romaine Vole – an actress he brought from Germany following his service in the war, who remains married to a fellow German – colludes with him to produce this outcome for love. The story proper begins in the chambers of the competitive and patrician Sir Wilfrid Robarts, QC. Vole gives an account of his movements on the night of the murder to Sir Wilfrid and his colleague Mayhew, and Romaine arrives to corroborate his story, exhibiting however none of the docility and hysteria that the lawyers expect from the wife of the accused. During the trial itself, the victim's housekeeper Janet MacKenzie strongly contests Vole's innocence. To everyone's surprise, in court Romaine also claims that Vole has lied about his movements and required her to lie in turn. In a sequence adapted for the production from Christie's short story, a mysterious note arrives summoning the lawyers to Limehouse docks, where a woman offers some letters from Romaine to a secret lover in return

²⁵ Christie (2016), 'Author's note'.

²⁶ Green (2018), pp. 338-339.

for money – her motivation being revenge against Romaine for a romantic infraction. Back in court, Sir Wilfrid uses the letters to invalidate Romaine’s testimony. The denouement reveals that the trial has been the scene of an elaborate double-double-cross. Vole is in fact guilty, and the actress Romaine played the woman at the docks as part of their subterfuge. Having been found not guilty, Vole abandons Romaine for his mistress, and enraged, Romaine murders him in full sight of everyone. These final moments dramatize multiple instances of tragic recognition and reversal of fortune – for the lawyer, betrayed wife, and the exonerated perpetrator. The British judicial system is revealed to rest on flimsy performative foundations, vulnerable to human passions and corruptions. As screenwriter Sarah Phelps puts it, for the law, «it’s not the truth that matters, Christie seems to suggest, but performance»²⁷.

Critical to the play’s argument in these terms is the pernicious function of stereotype. The play expertly delineates the tragic plight of women in male dominant society, and the predication of the court and its representatives’ supposed neutrality on a complex of other social values relating to gender, class, and empire. Set in 1953, in performance in 2023, *Witness for the Prosecution* appears as a period piece – «God Save the Queen»²⁸, declaims the court’s usher to the audience “in court” – but with continued contemporary resonance. Following Vole’s arrest, Mayhew reassures him paternalistically: «(Mayhew pats Leonard on the shoulder) Make no further statement – leave it all to us»²⁹. Meanwhile, Romaine’s identity as a woman and as European is deemed to compromise her credibility as a witness – a prejudice, we ultimately discover, she has leveraged on behalf of her husband. Sir Wilfrid casually insists after the first phase of the trial in relation to the jury: «she’s a foreigner, and they distrust foreigners»³⁰. At this remark, audience members in the performance I attended in August 2023 laughed – whether in sympathy with or discomfort at the multiple outrages that the line represents was unclear – and throughout, expressed amusement less ambiguously in response to the play’s dramatization of gender relations. While the piece exploits opportunities for humour in these terms throughout, the tragic foundation of the piece is the system of male dominant social relations. The heroine – the wily and capable Romaine – uses her best efforts to play it at its own game with her skills as an actress; gendered social hierarchy remains undisturbed.

²⁷ Phelps (2016), p. 28.

²⁸ Christie (2016), p. 68.

²⁹ Christie (2016), p. 15.

³⁰ Christie (2016), p. 16.

Christie awards her the line: «What hypocrites you are in this country»³¹ – a metatheatrical statement if ever there was one. Romaine is referring to sexual morality in preparatory conversation with the defence, but this line could be seen to encompass various values and practices seen in the play, and especially Mayhew’s exceptionalism – «Our English judicial system is, in my opinion, the finest in the world» – and Sir Wilfrid’s concluding assessment, soon to be disproved, that «our British system of justice upholds the truth»³². And yet, as another critic put it, in Bailey’s production «the theatre of law submits to the laws of theatre»³³. Its theatrical rhetoric goes beyond the contrast between the static, dispassionate physicality of the judge, stenographer and clerk, and the performative bombast of the prosecution and the defence as the trial unfolds. The aesthetically immersive setting of County Hall brings us into proximity with this “real” situation, but melodramatic dramaturgical choices consistently assert its fictionality. An opening dream sequence bathed in green light sees Vole convicted, and a gallows swings up terrifyingly from the floor. As witnesses give testimony, attention is guided and tension amplified with lighting, music, and sound effects – smashing glass, sinister orchestration, murmurings in the court, lights coming up and down on the audience. Despite Bailey’s insistence that *Witness for the Prosecution* is «“a serious excavation of the British justice system”»³⁴, the chosen effects serve to entrench a sense of historical distance, insulating the supposedly more enlightened present from the misogyny and xenophobia the play lays out in its 1950s setting. Beyond «a faint Brexit frisson», most critics accordingly appraised the piece as an «antique yarn», «a hoary curiosity», «a proper old-fashioned hit»³⁵.

3. This Is Who I Am

This Is Who I Am meanwhile demonstrates ideological continuities between the present and the circumstances dramatized by Agatha Christie in a fictional register in the 1950s. This documentary work throws Bailey’s populist interpretation of the play’s illustration of the judicial system and British cultural politics into relief. If, as

³¹ Christie (2016), p. 19.

³² Christie (2016), pp. 4, 70.

³³ Marmion (2021).

³⁴ Crompton (2018).

³⁵ Hemming (2017); Marmion (2021); Wolf (2017); Gore-Langton (2019): «Verdict? It’s a triumph».

legal scholar Susanna Menis argues of *Witness for the Prosecution*, at its tragic conclusion «authority, hierarchy and oppression are restored. Justice, as we know it, is achieved after all»³⁶, ice&fire's work, touring simultaneously, unveils the degree to which authority, hierarchy and oppression are enacted daily in ways that do not always reach public consciousness – and in ways that are predicated on the colonial histories that underpin the British exceptionalism and xenophobia skewered in Christie's play. *This Is Who I Am* takes its name from a phrase spoken by one of the LGBT+ refugees interviewed by ice&fire. The piece shares the stories of three people who fled violent oppression by their families, fellow citizens and state actors in their home countries of Namibia, Nigeria and Kazakhstan, their application for asylum in the UK, and in the process, their further encounters with violence and forms of partial and insufficient support. Dramaturgically, in liaison and consultation with the interviewees, the interview testimonies have been condensed, and then broken up and interleaved to produce the text for performance. Woven together, the three monologues that make up *This Is Who I Am* offer a linear but richly textured account of personal experience, beset by anti-LGBT+ legislation, institutionalised homophobia and misogyny, which refracts many public issues: organised religion, histories of global geopolitics, diasporic identity, education, family structures, human trafficking, professional identity, and intimate relationships. Spoken in direct address, the piece consists loosely of three acts. It commences with the interviewees' reflections on sexuality, early experiences of sexual attraction, intimacy and relationships, reactions from their families and communities, and their consequent experiences of living in and surviving situations of violence. The middle section describes interviewees' arrival to the UK and the psychological and hardships that applying for asylum entailed – disbelieved by the authorities, placed in detention, applications refused, unable to secure accommodation or banking services, separated from family members and threatened with deportation. The final and shortest section relates the interviewees' circumstances as they now stand – stood – at the time of the script's most recent update in 2020.

A key focus of ice&fire's piece – as in *Witness for the Prosecution* – is the issue of credibility. Agatha Christie's play, about a criminal trial, theatrically demonstrates the complicity between stereotype, social hierarchy and oppression. *This Is Who I Am* presents spoken testimonial to problematise performative modes of stereotyping, and to narrate the state's demand for credible storytelling from asylum seekers about their circumstances on the terms it dictates. The law makes its appearance via

³⁶ Menis (2019), p. 361.

retrospective discussion of meetings with lawyers, judicial decisions, the experience of detention, compliance with curfew, attempts to rent accommodation. The public performance I attended took place on an afternoon in April 2023, in a theatre studio in the School of Arts at Birkbeck, University of London. However, the production does not require access to theatrical equipment or scenic elements, and could take place anywhere. The unadorned walls of the studio serve as a backdrop, and windows let in natural light. Three actors – two women and a man of different ages and racial identities – sit in a semi-circle on chairs found in the space, with a low circular coffee table in front of them for water. Folders containing the script rest on their laps. The coffee table and its beige laminate covering speaks of corporate offices or school reception areas, and the folders harmonise aesthetically with the educational purpose of the space, but these are accidents of representation. The audience sits in a similarly semi-circular arrangement in front of them. It is clear who will be speaking and who will be listening, but the shared natural light brings a sense of unified purpose and an anti-spectacular quality to the performance.

The performance is a rehearsed reading. As director Sebastian Aguirre noted at the beginning of the performance, for this and other projects, ice&fire casts actors against ‘type’, meaning that there is no naturalistic relationship between actor and role. The actors do not wear costume but their own casual, everyday clothing, appearing in effect as ‘themselves’. The visible consultation of scripts throughout the performance similarly puts a distance between actor and role. The stories do not ‘belong’ to the actors assuming the guise of character – they are being given public voice by them here, now. In performance, the piece affirms the necessity of attending to the detail of lived experience, and spoken testimonial as a means of accounting for it – extending, to return to Amanda Stuart Fisher, «an invitation to the audiences to listen and to believe what is being attested to and not to turn away or disavow this act of witnessing»³⁷. It also communicates how asylum claimants are required to produce «a convincing and compelling narrative of persecution, meaning that asylum seekers are often forced to perform the role of victim in order to expedite their case for asylum», a process Alison Jeffers describes as «bureaucratic performance»³⁸. The actors remain seated for the duration of the performance. Barring the occasional click of the fingers or turn of the head, and various instances in which an actor speaks a line from a figure featured in the story of another – for example, a parent, a new love, a lawyer – there are no other theatrical gestures to speak of. The actors use

³⁷ Stuart Fisher (2020), p. 19.

³⁸ Jeffers (2008), p. 218.

their voices gently but persuasively, without excessive increases in volume or heightened emotionality in delivery. The everyday aesthetic contrasts strongly with the adversities often being described. The effect is one of the actors themselves compassionately witnessing the stories they are telling, which, while disturbing in their cruelty, also demonstrate courage, structures of solidarity and support from refugee, LGBT+, and faith-based organisations, and forms of phrasing and experiential detail that disrupt narrative expectation. Audience members' jaws are set, and the silent atmosphere one of intent listening. Where moments of joy or optimism emerge, the room feels appreciably lighter.

The stories span time, distance and location, moving from Namibia, Nigeria and Kazakhstan to the towns and cities of Liverpool, Southport and Wakefield in the north of England in ways that are not represented visually – requiring close aural attention from audience members, and the exercise of imagination and association. And yet, in response to the occasional reference to education, I perceived a haunting flash of self-sameness in the studio in the School of Arts – as if the experiences being described could have taken place in this room, in this institution. Those moments would quickly recede, to be replaced by other times and places conjured up in speech. Like the affinity between the script folders and the educational space noted earlier, this realist representational peculiarity was contingent upon the specific setting of the performance. But this experience and the dramaturgical approach that underpins it suggest questions concerning immersive visual aesthetics as they relate to spaces of performance and wider social changes. A short text about *This Is Who I Am* by human rights lawyer Aleks Selim Dughman Manzur, published on ice&fire's website, asserts the value of art as a strategy for self-determination, relationality, and institutional transformation. Elsewhere in the paper, Manzur writes: «Systemic racism is everywhere and infuses our public institutions. Along with ableism, transphobia, sexism. Through art and narrative, we shed a light on our systemic failures and address the structures that allow it to thrive and operate»³⁹. They ask: «Do we see our stories reflected in the policies or are the policies creating the narratives about who we are?»⁴⁰.

³⁹ Dughman Manzur (2023).

⁴⁰ Dughman Manzur (2023).

4. Conclusion

Witness for the Prosecution and *This Is Who I Am* each propose a narrative critique of how, in the words of legal scholar Sarah Keenan, «law falsely constructs spaces as being politically neutral, uniform and fixed»⁴¹ – but as theatrical productions, also construct and respond to the spaces in which they are themselves performed. In her analysis of the effects of the “hostile environment” – wherein for a racialized subject, «every interaction with the internal border is productive of her understanding of herself as foreign, and of the British landscape as a white supremacist environment» – Keenan follows geographer Doreen Massey’s processual definition of places as «“articulated moments in networks of social relations”»⁴². This is thinking which is also highly conducive to, and has been taken up in theorising the operations of theatre, an artform devoted to the active imaginative and social construction of space and place⁴³. *Witness for the Prosecution* was originally performed in a dedicated theatrical space – the long since demolished proscenium arch Winter Garden Theatre on Drury Lane, which seated 1,860 – presenting a courtroom on stage. Lucy Bailey’s contemporary production enfolds its audience within a chamber standing in for a courtroom – but attenuates its immersive effects and sense of historical proximity by using melodramatic device. While these choices imply that the cultural politics that Christie’s play dramatizes belong to the past, they also demonstrate the apparent fixity of the courtroom to be a scene of theatrical imagination, projection, and performance. Performed as a rehearsed reading, *This Is Who I Am* asks audiences to listen to words drawn from lived experience, distanced from the actors performing them, to reflexively critique stereotyping and to unfold experiences of injustice. But in its testimonial realism, it also produces the conditions for the shared space of performance to be seen fleetingly in aesthetically realist and immersive terms. Both *Witness for the Prosecution* and *This Is Who I Am* thus distance themselves from the totalising illusionistic representation underpinning immersive aesthetics – though with variable political effects concerning the continued purchase of colonial legacies and xenophobic sentiment – seeking instead to use theatricality to demonstrate how social narratives are constructed actively, and their effects on lives and futures rela-

⁴¹ Keenan (2019), p. 80.

⁴² Keenan (2019), pp. 86, 80.

⁴³ See for example the special issue of *Modern Drama*, ‘Space and the Geographies of Theatre’, 46, 4 (2003): editor Joanne Tompkins takes up this thought of Massey’s in introducing the issue and the manner in which theatre «cannot exist without space: there must be a location, a venue of some sort in which theatre can occur or, rather, take ‘place’» (p. 537).

tive to the law: to return to Goodrich, «“a theatre that denies its theatricality, an order of images that claims invisibility”»⁴⁴.

Juxtaposing these productions analytically enables comparative questions to arise concerning historical changes to theatrical representation and regimes of immigration policy and law. Having been popularised in Britain from the 2000s on, now not only theatrical performances but dining, cocktail and escape room experiences advertising themselves as “immersive” are pervasive in contemporary culture. In lexical terms “immersive” has become generalised in its meaning, sometimes standing in for notions like “captivating” and “arresting”. I note in passing that these are synonyms for entrapment – but also that of the 32 immersive experiences in London that were listed in September 2023 by *designmynight*, 15 of them cast audiences as detectives, jurors, criminals and prisoners⁴⁵. As I have discussed, immersivity has been theorised as a cultural effect of neoliberal individualisation, of culture’s implication in brand and property development, as a variegated and variable experience, as anti-theatrical, as an un-realisable ideal horizon akin to Borges’ map⁴⁶. But in light of the performances I have analysed here, and in addition to these critical appraisals of and trends in leisure time activity, I am left wondering as to the historical correlation between the rise of immersive experience and the encroachment of the spatial logics enacted governmentally in relation to immigration, now realised in the “internal border regime” of the “hostile environment” – wherein borders are «at once invisible and real, intermittent and permanent; borders that operate by attaching to individual subjects wherever they go rather than bounding off a defined physical area; borders that are internal to the nation that has already been entered»⁴⁷. Audience members who attend an immersive experience may temporarily navigate a theatricalised “hostile environment” – as Marie-Laure Ryan framed literary texts engaging «struggle and discovery»⁴⁸ – by choice and for pleasure. People moving

⁴⁴ Peter Goodrich. Quoted in Lieboff (2018), p. 356.

⁴⁵ ‘Best Immersive Experiences in London (last updated 1 September 2023)’, *designmynight*, <https://www.designmynight.com/london/whats-on/immersive-experiences-london>. Framing audience members as quasi-performers in aestheticized environments has also elicited unruly and sometimes violent behaviour, with reports of assaults against performers; an Equity consultation into performer safeguarding was launched in 2019. James (2019).

⁴⁶ Alston (2016); Nield (2008); Sherman (2016).

⁴⁷ Keenan (2019), pp. 83, 79. Performance scholar Sophie Nield (2006, p. 65) theorises the theatricality of border space thus: it is «a space in which identity can be doubled; in which it is possible, indeed necessary, to be present in more than one way; in which one must simultaneously be present and be represented».

⁴⁸ Ryan (1999), p. 120.

through the immigration system by contrast find themselves immersed in the hostile environment as a legislative phenomenon. As Melanie Griffiths and Colin Yeo write of this regime, «the effectiveness of “everyday borders” is the production of generalised feelings of instability and anxiety, which creates chronically insecure and dehumanised, “deportable”, people»⁴⁹ – a very different kind of modelling of an «uncertain future»⁵⁰. With this commonality in view, and as the theorists consulted here propose, law and policymaking might themselves be conceptualised as scripting aesthetic convention.

Bibliography

- Alston, Adam (2016), *Beyond Immersive Theatre: Aesthetics, Politics and Productive Participation*, London, Palgrave Macmillan
- Cavendish, Dominic (2013), *Punchdrunk: plunge into a world of extraordinary theatre*, in «Daily Telegraph», 20 June 2013, <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/10127892/Punchdrunk-plunge-into-a-world-of-extraordinary-theatre.html> (accessed October 20, 2024)
- Cavendish, Dominic (2017), *M'lud, Agatha Christie has clearly dunnit again*, in «Daily Telegraph», 25 October 2017, p. 27
- Christie, Agatha (2016), *The Witness for the Prosecution and Other Stories*, London, Harper Collins
- Crompton, Sarah (2018), *Agatha Christie: the case of theatre's criminal mastermind*, in «The Guardian», 28 November 2018, <https://www.theguardian.com/stage/2018/nov/28/agatha-christie-theatre-criminal-mastermind-malkovich-poirot> (accessed October 20, 2024)
- El-Enany, Nadine (2016), *Brexit as Nostalgia for Empire*, in «Critical Legal Thinking», 19 June 2016, <https://criticallegalthinking.com/2016/06/19/brexit-nostalgia-empire/> (accessed October 20, 2024)
- Frieze, James (2016), *Reframing Immersive Theatre: The Politics and Pragmatics of Participatory Performance*, in Frieze, James (ed.), *Reframing Immersive Theatre: The Politics and Pragmatics of Participatory Performance*, London, Palgrave Macmillan, pp. 1-26
- Gore-Langton, Robert (2019), *Witness for the Prosecution*, in «Mail on Sunday», 20 January 2019, p. 28

⁴⁹ Griffiths/Yeo (2021), p. 531.

⁵⁰ Alston (2016), p. 3.

- Green, Julius (2018), *Agatha Christie: a Life in Theatre*, London, HarperCollins
- Griffiths, Melanie, Colin Yeo (2021), *The UK's hostile environment: Deputising immigration control*, in «Critical Social Policy», 41, 4, pp. 521-544
- Hemming, Sarah (2017), *An expertly prosecuted drama*, in «Financial Times», 27 October 2017, p. 8
- Anna James, Anna (2019), *Safety and immersive theatre: where should the boundaries be set?*, in «The Stage», 3 September 2019, <https://www.thestage.co.uk/features/safety-and-immersive-theatre-where-should-the-boundaries-be-set> (accessed October 20, 2024)
- Jeffers, Alison (2008), *Dirty truth: personal narrative, victimhood and participatory theatre work with people seeking asylum*, in «Research in Drama Education», 13, 2, pp. 217-221
- Keenan, Sarah (2019), *A Border in Every Street: Grenfell and the Hostile Environment*, in Bulley, Dan (ed.), *After Grenfell: Violence, Resistance and Response*, London, Pluto Press, pp. 79-91
- Lieboff, Marett (2018), *Theatricalising Law*, in «Law & Literature», 30, 2, pp. 351-367
- Machon, Josephine (2013), *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan
- Dughman Manzur, Aleks Selim (2023), *Exploring the intersections between work, art and policy*, in «ice&fire», <https://iceandfire.co.uk/project/this-is-who-i-am/> (accessed October 20, 2024)
- Marmion, Patrick (2021), *Verdict: Luminous revival: Witness For The Prosecution (County Hall)*, in «Daily Mail», 1 October 2021, p. 44
- McKinnie, Michael (2012), *Rethinking Site-Specificity: Monopoly, Urban Space and the Cultural Economics of Site-Specific Performance*, in Tompkins, Joanne, Anna Birch (eds.), *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 21-36
- Menis, Susanna (2019), *Theatre review*, in «Crime, Media, Culture», 15, 2, pp. 359-361
- Nield, Sophie (2006), *On the Border as Theatrical Space: Appearance, Dis-location, and the Production of the Refugee*, in Kelleher, Joe, Nicholas Ridout (eds.), *Contemporary Theatres in Europe: A Critical Companion*, Abingdon, Routledge, pp. 61-72
- Nield, Sophie (2008), *The Rise of the Character Named Spectator*, in «Contemporary Theatre Review», 18, 4, pp. 531-535
- Phelps, Sarah (2016), *Introduction*, in Christie, Agatha, *The Witness for the Prosecution and Other Stories*, London, Harper Collins
- Punpeng, Grisana, Paonrach Yodnane (2023), *The route to immersion: a conceptual framework for cross-disciplinary immersive theatre and experiences*, in «Humanities and Social Sciences Communications», 10, 961, pp. 1-9

- Read, Alan (2016), *Theatre & Law*, London, Palgrave Macmillan
- Ryan, Marie-Laure (1999), *Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory*, in «SubStance», 28, 2, pp. 110-137
- Sherman, Jon Foley (2016), *A Strange Proximity: Stage Presence, Failure and the Ethics of Attention*, Abingdon-New York, Routledge
- Stuart Fisher, Amanda (2020), *Performing the testimonial: rethinking verbatim theatre dramaturgies*, Manchester, Manchester University Press
- Swain, Marianka (2023), *Witness for the Prosecution: a good old-fashioned, criminally entertaining Agatha Christie show*, in «Telegraph.co.uk», 21 July 2023, <https://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/witness-for-the-prosecution-county-hall-review/> (accessed October 20, 2024)
- Tompkins, Joanne (2003), *Space and the Geographies of Theatre: Introduction*, in «Modern Drama», 46, 4, pp. 537-541
- Tripney, Natasha (2017), *Witness for the Prosecution*, in «The Stage», 26 October 2017, p. 16.
- Twitchin, Mischa (2019), *In and Out of the Dark: Exposing the ‘immersive’ theatrically*, in «Performance Research», 24, 4, pp. 142-148
- Wolf, Matt (2017), *An Important Oscar Wilde ‘Woman’, and a Drama Where the Playhouse is the Draw*, in «The New York Times», 3 November 2017, <https://www.nytimes.com/2017/11/02/arts/london-theater-a-woman-of-no-importance.html> (accessed October 20, 2024)

Collectivization in East-Central Europe – As Reflected in a Painting by Albert Nagy

Emőd Veress

«If greatness and individuality are synonymous with uniqueness, I don't know of a philosophical painter in our surroundings comparable to Albert Nagy. A painter who could so magnificently combine the trustworthy humanity and ethical authenticity of the quattrocento with the local reality, almost to the point of barbaric elements (like his great role model, Bartók), and who dared to use dissonance in painterly harmonies almost like a scream»

Miklós Jakobovits

CONTENTS: 1. Introduction. – 2. Albert Nagy: The Life of a Hungarian Painter from Transylvania. – 3. Collectivization in Romania and a Painting from the Grey Area of Art. – 4. Conclusions.

1. *Introduction*

The interaction between law and art emerges particularly sharply in the case of totalitarian regimes, because totalitarian governments seek to control and regulate artistic expression as a means of maintaining power and enforcing ideological conformity¹. Artists, in such contexts, may either be co-opted into promoting state propaganda² or face censorship, persecution, or punishment for producing works that challenge or deviate from the official ideology. The artist either adapts and aligns with the official totalitarian discourse or rebels, often becoming a martyr. However, these

¹ The author would like to thank art collector Ádám Kovács, the owner of the painting, for the opportunity to write this article, and art historian Sebestyén György Székely, owner of the Quadro Gallery, for the discussions related to the life and art of Albert Nagy.

² As Tzvetan Todorov explained, totalitarian leaders like Stalin imposed an artistic doctrine – socialist realism – on artists, who were expected to serve as “engineers of the human soul” according to Stalin’s vision. Creative freedom was denied, and artists were reduced to mere technicians, following orders. Meanwhile, the dictator (Stalin, in this case) was depicted as the true creator or artist, shaping society itself. See Todorov (2007), pp. 60-63.

are not the only two paths. The two extremes of full alignment with state ideology or outright rebellion do not capture the full range of responses available to artists under totalitarian regimes. There also exists a grey area, a mix of partial adaptation and partial rebellion.

The grey area mentioned refers to a more complex and often pragmatic approach that many artists adopt. Artists may partially conform to official expectations to avoid persecution or to continue their work, while subtly incorporating elements of dissent or critique within their art. This grey area is significant because it reflects the nuanced strategies artists use to traverse oppressive regimes. It allows them to maintain a degree of creative freedom and integrity without directly confronting the regime, which could result in severe consequences. This approach can also be a way to communicate with audiences who are able to discern the subtler messages embedded in the work, creating a space for resistance and solidarity that might not be immediately visible. This grey area is vital as it highlights the diverse strategies artists utilize to evade tyrannical conditions and maintain their artistic integrity. It spares them from going head-to-head with the dictatorship, which might have fatal repercussions, and permits artists to retain some degree of artistic integrity and freedom. This approach also serves to engage audiences who can grasp the subtle themes interwoven in the artwork, fostering a sense of resistance and solidarity that may not be overtly visible at first glance.

As a result, the idea of a grey area recognizes the diversity of artistic reactions to control and censorship. Artists operating under totalitarian regimes are more likely to join the grey area with their art, which combines elements of partial rebellion and partial acceptance. It could be difficult for artists who are devoted to their work or message to align completely with the official discourse since it frequently forces them to compromise their personal convictions or artistic integrity. However, open disobedience entails a great deal of risk, such as censorship, jail, or worse. As a result, artists manage to criticize or question the system covertly without openly opposing it. This can involve communicating ideas that strike a chord with those sensitive to subtleties like symbolism, ambiguity, or allegory³. In addition to enabling artists to survive in oppressive environments, this gray space offers a way to challenge official narratives and promote resistance and a sense of community among those who get the underlying meanings.

In this article, I scrutinize a singular painting by an individual artist, while also considering broader implications and contexts that are essential to the analysis. The

³ See, for example, Székely (2015), pp. 167-168.

first main section offers an overview of the artist's life, profoundly influenced by two totalitarian regimes: Italian Fascism during his time in Rome from 1926 to 1937, and the Soviet-type dictatorship in Romania, where he resided for the rest of his life post-World War II. The following section introduces the painting's context under examination: the collectivization enforced by Soviet-type dictatorships, characterized by a coercive, involuntary transfer of ownership. This section also explores the reasons why this occurred and the ideological and legal foundations behind it, and, respectively, the main topic of the article: the legal analysis of the painting. The investigation aims to determine whether the painting serves the regime – the Soviet-type dictatorship – or, through hidden references, exemplifies art operating within the aforementioned grey area. The goal of this analysis is to uncover this aspect. Finally comes the conclusion.

2. *Albert Nagy: The Life of a Hungarian Painter from Transylvania*

Albert Nagy was born in 1902 in Torda⁴, a historic Transylvanian town. Transylvania is a traditionally multiethnic region situated in East-Central Europe. Throughout the 20th century, its political affiliations underwent significant changes: it was part of the Austro-Hungarian Empire until 1920⁵, subsequently integrated

⁴ In Romanian: *Turda*, in German: *Thorenburg*, in Latin: *Potaissa*. In documenting localities, I prioritize using the official language of the respective period, while also providing the names in other prevalent regional languages. This approach underscores my respect for the three main historical nationalities of Transylvania.

⁵ In summary, Transylvania was gradually integrated into the Hungarian state starting from the end of the 9th century. As a semi-autonomous region, it was administered by a *voivode* (a royal governor) representing the Hungarian crown. Following the Battle of Mohács (1526) and the subsequent Ottoman occupation of central Hungary, Transylvania became an independent principality (1541-1699) but under a certain degree of dependence to the Ottoman Empire. It was recognized for its religious tolerance. After the Habsburgs had defeated the Ottomans in the Great Turkish War, Transylvania was incorporated into the Habsburg Monarchy (1699-1867), distinct from the Hungarian crown. With the Austro-Hungarian Compromise of 1867, Transylvania became again part of the Kingdom of Hungary within the dual monarchy (1867-1918/20). Following World War I, at the end of 1918, Transylvania was occupied *de facto* by Romania, and the Treaty of Trianon (1920) ceded *de jure* this territory to Romania. The northern part of Transylvania was returned to Hungary during World War II under the Second Vienna Award (1940-1944), but after the war, it was restored to Romania. Transylvania has had a Romanian ethnic majority since the end of the 18th century. Today, despite the four significant 20th-century emigration waves of Hungarians from Transylvania (post-World War I, World War II and its aftermath, the communist era, and the beginning of the post-communist period), a significant Hungarian ethnic minority still resides there. In contrast, other tra-

into Romania from 1920 to 1940, partitioned between Hungary and Romania from 1940 to 1944, and then reverted to Romanian control from 1944 onwards. It is also very important to note that, following the democratic struggles between the two world wars and the right-wing authoritarian experiments during World War II, including the far-right regimes (Antonescu in Romania, Szálasi in Hungary), the ‘liberating’ Soviet army brought a new totalitarianism to the region. This Soviet-type dictatorship, which attempted to realize the utopian dream of communism but instead built a terrible dystopian society (in Transylvania from 1945-1989), influenced the life and art of our painter.

Nagy, following the demise of his mother, at the tender age of ten, was relocated from Torda to Kolozsvár (in Romanian: Cluj⁶, in German: Klausenburg) where he came under the guardianship of his aunt. His educational journey commenced at the Unitarian College. Succumbing to familial pressure, he enrolled at the Budapest University of Technology. However, his tenure there was short-lived, as he abandoned his studies after merely six months. In 1922, he gained admission to the Academy of Fine Arts, joining the class of Gyula Rudnay⁷.

Despite this opportunity, he remained committed in his belief that true artistic proficiency could only be gained in Italy, prompting his move to Rome in 1926⁸. He lived amid serious hardships. In 1927, on behalf of the Hungarian Embassy in Rome, he painted portraits of the Italian king’s grandchildren⁹.

In the spring of 1930, the Transylvanian press reported that Albert Nagy had been commissioned to create a bust of Mussolini. The context is as follows:

ditional inhabitants of the region, such as the Germans who have lived here since the Middle Ages, have almost completely disappeared due emigration in the second half of the 20th century. This overview is important because Transylvania’s complex history continues to make the region a constant political topic, and the painter who is the subject of this article, Albert Nagy, is a Hungarian from Transylvania.

⁶ In Romanian: *Cluj*, in German: *Klausenburg*. Its present name is Cluj-Napoca. The name ‘Napoca’ was added to the name of the city Cluj in 1974, under the regime of Nicolae Ceaușescu, as part of a campaign to emphasize the city’s ancient Roman heritage, signaling a nationalist turn of the Soviet-type dictatorship.

⁷ Boros (2015), p. 204.

⁸ I used materials from the contemporary Hungarian language press in Transylvania to reconstruct the painter’s Italian period. However, it would also be worthwhile to explore traces of the painter’s activity directly in Italy. Since the Transylvanian press often refer to reports from Italian publications (such as *Il Popolo d’Italia*, *Il Meridiano*, *Osservatore Romano*, *Tribuna*, *Il Messaggero* etc.), there may be direct source material available in the Italian newspapers.

⁹ Perhaps it was a portrait of Maria Ludovica Calvi. According to a Transylvanian newspaper, the painting was reproduced in the *Il lavoro d’Italia*. See *Aranyosvidék*, 1927, 49, p. 2.

Currently in Rome is the director of the Buenos Aires-based *L'Agenzia Turistica Italiana EVES*¹⁰, Giulio Salvucci, who wanted to express his admiration for Mussolini in the form of a bronze statue. Giulio Salvucci inquired within artistic circles about who could appropriately create this bronze statue worthy of the Duce and thus came across Albert Nagy, who was recommended by the best artists. Albert Nagy lived up to the trust placed in him. He created a beautiful bronze statue of Mussolini, and this opportunity brought his name to the forefront, making him fashionable in Roman circles and in the press¹¹.

Initially, his oeuvre predominantly comprised portraits, some of which were displayed in a Roman art dealership. His work caught the attention of Eduardo Paolillo, an Italian banker, who became his patron. In 1931, he underwent multiple chest surgeries on one of his lungs. For a long time, he was between life and death. This Italian family helped him also during his surgery and hospitalization. Nagy wrote in a letter to Budapest that

as I mentioned, I know an Italian family. They did so much for me during my illness [...] that only my parents could have done more; and financially, no one else would have done what they did; but I tell you, what touched me the most was how they treated me like one of their own and even shed tears from time to time. I could almost say that it was worth lying in bed a bit for those tears; such compassion is a great rarity nowadays¹².

In 1932, he participated in the Hungarian exhibition in Rome alongside renowned artists. His life was not easy, as he wrote in a letter in 1933 that

as for my situation, it's not much simpler either. In artistic terms, there's still a terrible chaos here: futurism, Novecento, and traditionalism are all clashing with each other. The representative exhibition documenting fascism is entirely futuristic. [...] One thing I will note: most of my works are the result of 2-4 months of work each. So, there isn't much for sale¹³.

The following report is from 1934. Newspapers in Transylvania wrote about the great success of the painter Albert Nagy in Rome. According to the headline, the article details Albert Nagy's journey to the Palazzo Doria in Rome¹⁴, where all his

¹⁰ Ente Viaggi Educativi e Sociali.

¹¹ *Keleti Újság*, 1930, 66, p. 9.

¹² See Albert Nagy's letter to Győző Ostor, Rome, March 12, 1932, published in Kántor (1997), p. 84.

¹³ See Albert Nagy's letter to Győző Ostor, Rome, October 31, 1933, published in Kántor (1997), pp. 85-86.

¹⁴ Palazzo Doria-Pamphilj, piazza del Collegio Romano. Nagy wrote in a letter that «the organiza-

paintings were sold¹⁵. The report describes how Albert Nagy left for Italy eight years earlier, and after nearly a decade of hard work, his efforts finally paid off. According to the Roman newspapers, as cited by the Transylvanian Hungarian press, he achieved such great success that he instantly rose to become one of Italy's most renowned painters. The exhibition featured fifty of his paintings¹⁶.

As mentioned above, the entire Roman press received the young painter's qualities with striking enthusiasm and praise, each paper showcasing one of his exquisite paintings. The art critics in these newspapers wrote that Albert Nagy is a uniquely spiritual artist with a style that is almost neomodern, yet his color palette is filled with astonishing subtleties. They particularly admire his use of light and shadow effects. Regarding the painting titled *Madonna, L'Avvenire d'Italia* stated that it is an exceptionally soulful and valuable piece of art. According to the newspapers, Albert Nagy presented the most valuable works at the Roman exhibition, and his name completely captivated the art-loving public of the Eternal City overnight¹⁷.

In the evening, after the official opening hours, it is said that the Duce also visited the exhibition and purchased a female portrait. While Carlo Carrà's metaphysical paintings from 1910-1911 or the art of Massimo Campigli may have influenced him¹⁸, the musical and literary inspirations are much stronger, enabling him to create a visual world of his own.

The Italian response to this exhibition seems to have been significant, as numerous reports and reviews were referenced by the Transylvanian Hungarian newspapers. Giuseppe Pensabene, the serious-minded critic of the young fascist newspaper *Il Tevere*, wrote that Albert Nagy's painting expresses the Hungarian spirit much

tion of the exhibition is, of course, not my work. I owe this entirely to Dr. Paolillo's father-in-law (Lorenzo Gallo), who has treated me like a son since my illness; something truly wonderful in today's world; a man over seventy who has been tirelessly running around for me for the past two months. If there is an afterlife, he truly deserves a place in paradise». See Albert Nagy's letter to Győző Ostor, Rome, April 22, 1934, published in Kántor (1997), p. 88.

¹⁵ Nagy also recorded that «the budget is simply as follows: 7,000 lira in revenue, 3,000 in expenses». Some of the exhibited paintings were already owned by Eduardo Paolillo and were not actually for sale. See Albert Nagy's letter to Győző Ostor, Rome, April 22, 1934, published in Kántor (1997), p. 88.

¹⁶ According to other sources, 34 paintings.

¹⁷ *Erdélyi Lapok*, 1934, 115, p. 2. Nagy Irén, a relative of the painter, traveled to Rome as part of a group tour organized by the *Erdélyi Lapok* newspaper. She brought back Italian newspapers filled with praise for the highly talented painter and some of these newspapers also featured photographs from the exhibition.

¹⁸ Boros (2015), pp. 205-206.

more authentically than those artists who follow foreign, especially Parisian, models. In a praising review, the *Osservatore Romano* highlighted Nagy's sharp stance against materialism, recommending that he focus more on religious painting. The paper noted that his exhibition might have been the most original one of the year. Among the more renowned and serious critics, Oppo from *La Tribuna*¹⁹, who is also a painter, remarked that Nagy's paintings are excessively spiritual, with his figures resembling otherworldly spirits rather than idealized representations of earthly humans²⁰. According to *Il Messaggero*, Albert Nagy was a student of Rudnay, a typically Hungarian master, but alongside this, his work is entirely unique in its expression. Albert Nagy is a very distinctive type of painter, one who can immediately be identified as seeing things in a spiritual way. He acknowledges reality and conveys it, sometimes with a hint of sarcasm, yet his work is filled with deep, poignant humanity. His painting style is almost monochromatic, using a limited color palette, but it is full of astonishing subtleties and has a vibrancy reminiscent of the sound of an old harpsichord. Particularly admirable is how this painter addresses the technical challenges of light and diffused shadow, and how he employs them with the greatest effect²¹.

The titles of the most successful paintings exhibited can also be identified: *Eternal Love* (*Örök szerelem*), *Rays* (*Sugarak*), *Wind* (*Szél*), *Wonderful Life* (*Csodálatos élet*), *The Joy of Continuation* (*A folytatás öröme*), *Madonna* (*Madonna*), *The Fountain of Life* (*Az élet kútja*), *Manliness* (*Férfiasság*), *Motherhood* (*Anyaság*), *Passatismus*, and still lifes, such as *Roses in Happiness* (*Rózsák boldogságban*) and *Roses in the Infinity of Space* (*Rózsák a tér végtelenében*). It would be valuable to identify the artist's paintings and sculptures that can be found in Italy. Art historians researching his body of work are familiar with these paintings from the Italian period primarily through reproductions and newspaper clippings. It is a fact that many of his paintings are hidden in Italy. The discovery of the Paolillo estate would be a great encounter (Eduardo Paolillo died in 1947).

Anyway, his artistic career was catalyzed in Rome. The distinctive elements that permeated his entire artistic trajectory rooted in the influences of Trecento and Quattrocento art, the interwar Italian artistic movement, 19th-century realism, the literary compositions of Dezső Szabó²², and the music of Bartók and Kodály were

¹⁹ Cipriano Efisio Oppo.

²⁰ Ostor (1934), p. 9.

²¹ *Ellenzék*, 1934, 110, p. 4.

²² Dezső Szabó (1879-1945) was a Hungarian writer, essayist, and publicist, born in Transylvania. His works focus on the concerns for social and national issues, disintegration of rural life and the

already evident in his Italian creations²³. Otherwise, he went to Italy to study and develop, and there is no indication of any alignment with the fascist regime in his correspondence or art. The creation of Mussolini's bust was simply a means of earning money for the struggling young artist. And as a summary of his Italian period, we can cite one of his biographers:

Will he ever become a true painter? After all, that's why he came to Italy. And he hasn't painted a single historical monument yet, the sea only later appears in the background of his paintings. [...] It's easy for those who come to Italy just for the themes. It's hard for those who are searching for themselves²⁴.

In 1937, he made his return to Budapest. The reasons for this were his simultaneous desire to return home, a strange love affair with a married woman from Budapest, and his patron's withdrawal into the background²⁵. After his return to Hungary endured four years of instability. Despite his previous surgery, he was still called up for labor military service, and afterward, he required an extended hospital treatment. He resettled in Kolozsvár in 1941²⁶. His brother, Ernő Nagy, along with Ernő's wife, Magda, provided unwavering support for his artistic endeavors from this point onward. He owed his spiritual recovery in part to the friendship, support, and recognition of Gyula László, an archaeologist university professor and graphic artist. Their lifelong friendship was preserved through their correspondence.

In 1945, following World War II, he participated in the first post-war exhibition in Cluj. His works were regularly featured in both local and national exhibitions. By 1947, he had exhibited several paintings at the Contemporary Romanian Art exhibi-

impact of war and modernity on traditional values, expressing a blend of nationalism, social critique, and existential concerns. He was critical of both the political left and right, advocating for a strong, independent Hungary free from foreign – including German – influence and internal corruption. Szabó Dezső's style is marked by vivid imagery, passionate rhetoric, and a deep empathy for the struggles of ordinary people. His language can be noted for its intensity, and emotional expressiveness. Szabó's style is characterized by a blend of lyrical and highly polemical elements. Albert Nagy wrote in a letter from Rome in 1930: «When I say 'human,' 'tree,' 'cloud,' etc., I sense them all the way back to the primordial substance with my very being. This universal spirit can be felt in the works of Dezső Szabó». See Albert Nagy's letter to Győző Ostor, Rome, December 15, 1930, published in Kántor (1997), p. 79.

²³ Boros (2015), p. 204.

²⁴ Mikó (1976), p. 287.

²⁵ Gazda (1982), pp. 26 and 88.

²⁶ At that moment, part of Hungary with Northern Transylvania, from 1940 until the autumn of 1944, when it was occupied by the Soviet army and returned in March 1945 to the Romanian administration.

tion in Budapest, Hungary. That same year, after the death of his aunt, he and Ernő Nagy inherited an apartment whose attic was converted into a modest studio, allowing him to continue his artistic endeavors.

Following the intense political changes of 1947-1948 (the consolidation of the Soviet-type dictatorship), Albert Nagy's works were tainted by the stigma of 'formalism', leading to their exclusion from exhibitions and resulting in significant hardships for the artist. According to the currently available data, his period spent in fascist Italy was not used against him. The Soviet-type dictatorship often used this type of information to blackmail, control, and recruit intellectuals and artists as informants. Until 1953, when he was granted a disability pension by the Fine Arts Fund, Nagy sustained himself by crafting children's toys. As a price for his rehabilitation and acceptance, he wrote in his 1958 text:

Many think that art is a superior game, indicative of carefree moments. They do not know that art, at its highest level, is life created with blood and nerve. It is one of the most important promoters of human values. It is an indirect, yet effective tool in building socialism²⁷.

His real opinion however seems to be reflected much more by this citation: art's role is not just to

deal with illustrating a historical period. The artist is not a factory; certain elements of randomness can also slip in [...] Let's finally understand that an artist creates! In the truest sense of the word, they participate in creation. In my view, naturalism is the failure of creative power, an accompanying phenomenon, the eldorado of dilettantism. Precisely because there is no art without imagination.

In one of his petitions, he wrote: «I need complete freedom... It is a severe hindrance for me to have to inform anyone in advance about what I am doing. Therefore, I request to be exempted from filling out that particular form where, typically, the artist comrades predefine what they will be doing»²⁸. These three citations reveal the complex and often contradictory position of an artist under a totalitarian regime. The first quotation reflects a certain accommodation to the regime's expectations, likely as a means of securing rehabilitation and acceptance. In this statement, the artist emphasizes art's role in promoting human values and indirectly supporting the construction of socialism. This aligns with the propaganda needs of a

²⁷ *Művészet*, 1958, 6, p. 16.

²⁸ See Starmüller (2002), p. 22.

totalitarian state, which co-opts art to serve its ideological purposes. The artist's portrayal of art as a vital, life-affirming endeavor could be interpreted as an attempt to align his work with the regime's broader social goals, thus ensuring his continued ability to work and perhaps avoid persecution. The second and third citations, manifestations of a sensitive nervous system, even cross the boundaries of mutiny. The second quotation reveals a deeper, more personal philosophy that contrasts sharply with the first. Here, Albert Nagy expresses a belief in the inherent freedom and unpredictability of art, rejecting the notion that it should merely illustrate historical periods or adhere strictly to any prescribed ideology. This statement underscores the importance of imagination and creative autonomy, suggesting a resistance to the constraints imposed by the regime. The artist's assertion that «there is no art without imagination» implicitly criticizes the restrictive, formulaic approach favored by totalitarian states, which typically discourage individual expression in favor of uniform, state-approved messaging. The third citation, from a petition, further underscores the artist's struggle for creative freedom within a controlled environment. The plea to be exempted from predefining his artistic output highlights the artist's frustration with bureaucratic control and censorship. It reflects a desire for autonomy, suggesting that true artistic creation cannot flourish under conditions of surveillance and pre-approval.

The regime had not allowed him to teach, yet young art students would still visit him. For example, Miklós Jakobovits, who remembered the 1950s like this:

In 1956, during my third year of the art college, I had the opportunity to visit Albert Nagy for the first time. I will never forget the attic entrance, the diagonal beams we had to step over, and the small garret room turned into a studio, where the overhead lighting cast a wonderful, timeless, diffused light. The white, puritan walls, the bed covered with a striped blanket, the easel, and the whole remarkably simple, fateful atmosphere that this studio exuded. We were greeted by a wonderful man of medium height. His large, clear blue eyes, which were both warm and deeply set in his skull, beautifully highlighted the noble shape of his temple bones. Man and studio were one. He gazed at us with a calm, warm look, then, to our delight, decided that we were worthy of seeing his paintings. [...] We were drawn into a powerful magnetic attraction, we were with a painter, we, the young students, who had only seen evasive talk and exaggerated heroic pathos in the exhibition halls, or crude routine and flashy brushwork. Here it was different; here there was color, here there were destinies, the stopping of time, deep humanism²⁹.

Jakobovits fought back also with the critiques of Nagy:

²⁹ Jakobovits (1980), p. 194.

The ‘brush handlers’, the ones who just dab on paint, find his strangely radiant blues, his whites that come from deep within the soul, and the earth tones transplanted from Italy to be dull and stale. Wasn’t he a painter? After all, there are colors he invented – the ink-like purplish blues, the bitter greens on Bartók’s cloak, and the ceramic-like, burnt siennas on the female bodies ³⁰.

In the last decade of his life, Nagy experienced a burst of creative productivity and finally received the recognition he had long sought. In 1963, he held a solo exhibition at the Orizont Gallery in Bucharest. In the context of this exhibition, his Italian period was evaluated in a positive way, in the context of anti-fascism.

It is notable that in the composition titled *Another Future* painted in 1937 in Italy, Albert Nagy depicts both the anxiety of the immediate future and the belief in a distant future, following the certain collapse of fascism, through the expressions of the adolescent boy and girl – with the gloomy sky of fascism and the threat of war in the background. The boy holds a dove in his hand, while the girl points to the threatening cloud hovering on the horizon ³¹.

The following year, he embarked on a tour of the Soviet Union. By 1966, fourteen of his works were showcased in China, Korea, and Mongolia, and in 1967, they were displayed in Moscow and Leningrad as part of a Romanian state exhibition. In the period of April to May 1968, the Cluj Art Museum hosted a retrospective exhibition of Nagy’s work, which garnered positive reviews from both the press and the public. This exhibition featured sixty-seven pieces, representing a comprehensive selection from his entire body of work. The collection was subsequently displayed in four other locations. Nagy died in February 1970. He spent more than half of his life under totalitarian regimes: a decade in Mussolini’s Italy and two and half decades under the Soviet-type dictatorship in Romania.

In 1975, marking the fifth anniversary of Nagy’s death, the Korunk Gallery organized a posthumous exhibition of his works. Following this, in 2002, the Cluj-Napoca Art Museum hosted a centenary exhibition celebrating the artist’s legacy. In 2010, under the patronage of Sebestyén György Székely, an exhibition of Nagy’s drawings was opened at the Quadro Gallery in Cluj-Napoca. In 2020, another important exhibition was organized in Sfântu Gheorghe ³² in the Transylvanian Art Center ³³.

³⁰ Jakobovits (1980), p. 194. Cited also as an important opinion by Kántor (2001), p. 58.

³¹ Comarnescu (1997), p. 288.

³² In Hungarian: *Sepsiszentgyörgy*, in German: *Sankt Georgen*.

³³ Erdélyi Művészeti Központ.

His works continue to be featured in exhibitions dedicated to the art of the era, ensuring his presence in the artistic canon.

3. *Collectivization in Romania and a Painting from the Grey Area of Art*

Nagy returned to Kolozsvár in 1941, but the city was occupied by the Soviet army in October 1944 and then handed back to Romanian administration in March 1945. From 1944/1945 onwards, without leaving Cluj, Nagy worked as a painter within the Hungarian minority in Romania. He faced the consequences of the Soviet-type dictatorship that was established in the country.

In Marxism, private property is the basis of class exploitation; therefore, private property must be eliminated or severely limited. If value-producing assets are owned by a class who engrosses them, namely the bourgeoisie, the automatic conclusion is that this class exploits the masses of workers for their own interests. The solution to class exploitation, as proposed by Marxist theory, was nationalization: the state took over industrial and residential assets. However, instead of creating freedom, this led to the subordination of the entire society to the state³⁴. The state, now in control of all major economic and residential resources, could exercise immense power over the lives of individuals, leading to widespread subservience. To ensure that nationalization could not be questioned, the state also exercised complete ideological repression.

According to Marxist theory, agriculture is also included in the idea of private property serving as a foundation for class exploitation. However, Marxism also sought to eradicate the traditional peasantry in addition to targeting large estates. Peasants usually engage in small-scale agricultural or subsistence farming on their small parcels of land. This ownership of land, however limited, aligns their interests more closely with property rights and individual ownership of the bourgeoisie rather than collective or communal ownership promoted by Marxists. Furthermore, the peasantry often adheres to traditional social structures, values, and cultural practices. These customs can include strong ties to family, community, and religion, which can foster conservative and anti-revolutionary attitudes.

Marxist thought and Soviet practice supported the idea of agricultural collectivization. This entailed the conversion of privately owned property into farms that

³⁴ For details, see Deletant (1999); Iordachi/ Dobrinicu (2009); Iordachi/Bauerkamper (2014); Veress (2023).

were collectively owned, effectively resulting in the compulsory amalgamation of small peasant farms into big collectives. The concept was to consolidate resources, optimize labor allocation, and eradicate the exploitation perpetrated by previous landowners. Conceptually, this results in a greater degree of logical and effective utilization of land and resources. Collectivization has led in agricultural output disruptions, widespread starvation, erosion of traditional knowledge and customs, and resistance from peasants. In numerous instances, the compulsory implementation of collectivization, absence of incentives for productivity, and bureaucratic inefficiencies have resulted in substantial human and economic burdens. The transition from private property to collective farming necessitated a significant cultural transformation, resulting in the abandonment of traditional rural lifestyles and farming methods deeply rooted in local communities.

The agricultural production cooperative, in theory, is a voluntary association, a collective socialist farm established and managed by working peasants. In fact, collectivization was a state policy, heavily supported by extensive propaganda advocating the transfer of private property to collective farms controlled by the communist party. Those who refused to join were labeled as ‘kulaks’ and faced persecution, including violence, hostage-taking, deportations, executions, and imprisonment for any opposition to collectivization³⁵. Thus, ‘voluntary accession’ was, in fact, coerced through state violence.

Collectivization in Romania, carried out between 1949 and 1962, involved transferring privately-owned agricultural land to collective farms, impacting the entire rural population of 12 million out of the country’s 16 million. To join agricultural production cooperatives, individuals were required to transfer ownership of all their agricultural land to the collective farm. This requirement extended to all land owned by the prospective member and their family members living in the same household. This comprehensive transfer was essential for the socialist transformation of agriculture, aimed at abolishing small farms and establishing the foundations for socialist agro-industrial production cooperatives. Consequently, legal norms mandated that when one spouse joined the cooperative, all family land had to be ceded, as the coexistence of cooperative membership and small-scale farming within a single household was deemed inconceivable³⁶.

In Romania, as a first step, Decree No. 83/1949 expropriated estates larger than 50 hectares, with opposition punishable by 5 to 15 years of forced labor and property

³⁵ For further details, see Kligman/Verdery (2011).

³⁶ Lupán (1972), p. 446

confiscation. Former owners were often forcibly relocated. The cooperative agrarian policy was implemented through Decree No. 133/1949, providing the framework for various agricultural cooperatives. The first model statute for collective farms was introduced in 1949 and revised in 1953 and 1966. These cooperatives, established during the Soviet-type dictatorship, were not comparable to cooperatives created in capitalist context. The principle of voluntary accession was officially stated but, in practice, collectivization was forced. Decree No. 115/1959 aimed to eliminate exploitation in agriculture and improve living standards by nationalizing under-cultivated or leased lots, which were then allocated to collective farms. Cooperative ownership of land was a form of socialist property. Small holdings and traditional peasant agriculture were abolished with collectivization, which transferred land ownership to collective farms without encumbrances. By the end of the process, more than 90% of arable land were under collective ownership (approximately 60%) or under public ownership and used by state-run agricultural enterprises (approximately 30%), except in mountainous regions unsuitable for factory farming. Collectivization disrupted traditional ties to the land, humiliated and dispossessed influential villagers, and shifted political power to the rural political activists, breaking solidarities and changing the role of land in rural communities³⁷. Cooperative law has become in Romania a distinct branch of legal science and a mandatory course at law faculties.

Collectivization specifically aimed to dismantle the established system of individual land ownership among peasants. For many, property held significance beyond its economic value, serving as a foundation for their identity, a source of pride, and a means of survival. The compulsory seizure of land resulted in a substantial deprivation of individual and financial autonomy. The collectivization process was a form of social engineering on an unprecedented scale. Its objective was to revolutionize the rural economy and society, bringing them in line with communist principles. The state sought to not only transform the economic framework but also the social fabric of rural existence, cultivating a communal mindset rather than individuality. As it was stated in the *Tismăneanu Report*,

The most tragic and long-term consequence of collectivization was the dismantling of the peasant class as the main producer of national wealth. Middle peasants and so-called 'kulaks' represented the social category most capable of adapting to the demands of a modern, potentially internationally competitive agriculture. This social category no longer exists, either due to the repressions during and after collectivization or as a result of migration to cities, where they formed an undefined social class –

³⁷ See for further details Veress (2022).

neither peasants nor city dwellers – a kind of lumpenproletariat without any social prospects³⁸.

The process of collectivization was implemented in an atmosphere characterized by a pervasive sense of terror. The regime relied on an omnipresent culture of fear and coercion, which was reinforced through torture and executions used as demonstrations. This was necessary to effectively implement its objectives and secure obedience among the peasantry, who frequently opposed the radical changes imposed on their lifestyle. Precise statistics about governmental violence are not accessible; however, historical records suggest a widespread implementation of repressive tactics, such as capital punishment, detentions, and coerced displacements. Simultaneously, government propaganda lauded the triumph of collectivization, frequently amplifying accomplishments or inventing favorable results. Propaganda also emphasized the prospect of a prosperous future resulting from the implementation of collectivization. It depicted a utopian vision in which the combined endeavors of the people would result in affluence, egalitarianism, and advancement.

In this context, the painting *Collectivization*³⁹ (Fig. 1) was created in 1960³⁹, during a period that led to Nagy's relative acceptance by the political regime. At first glance, it can be seen as a conciliatory work, indicating his acceptance of the new political order and his support for the regime's policy of collectivization. Artists can play a significant role in the class struggle by using their creative talents to influence public perception and promote ideological goals. By immortalizing the glorious moments of the class struggle, artists can capture key events and milestones, ensuring these moments are remembered and celebrated. By utilizing various artistic mediums such as paintings and sculptures, they have the ability to portray the courage, selflessness, and triumphs of the proletariat (as well as those of the governing political system). Through their work, artists can also critique and condemn the bourgeoisie and other exploitative classes. Artists can create propaganda that advocates for the principles of socialism and communism.

³⁸ The *Tismăneanu Report* (2006) is a comprehensive document investigating the crimes and abuses of the Communist regime in Romania from 1945 to 1989. The report was commissioned by President Traian Băsescu and chaired by political scientist Vladimir Tismăneanu.

³⁹ Albert Nagy, *Kollektivizálás (Collectivization)*, 1960, oil on canvas, 100x120 cm, private collection of Ádám Kovács, Budapest, Hungary. Photo credits: dr. Mihály Borsos.



Fig. 1

Nagy's painting is not an overt act of rebellion against the regime. It did not result in any punitive measures against him and was produced during a time of his relative artistic approval. Nevertheless, I believe it is a compelling example of the grey area art, subtly conveying a message of hidden criticism and despair. A legal analysis of the painting will reveal and support this perspective.

The painting portrays a scene related to the collectivization efforts during the socialist regime. The composition centers on a group of people, with a handshake between two men in the foreground suggesting the agreement, the significant moment of joining the collective. The colors used are predominantly muted and earthy, reflecting a sense of realism and the everyday life of the rural setting. The clothing of the individuals, with the men wearing traditional vests and hats, and the women in simple dresses and headscarves, further emphasizes the rural nature of the scene. The figures are arranged in a way that guides the viewer's attention toward the central handshake. Albert Nagy's technique in this painting is characterized by a realistic portrayal. The use of subdued colors and the focus on everyday rural life give the painting an almost docu-

mentary quality. There is still something unsettling about the mood of this painting.

The central act of shaking hands likely symbolizes the transfer of ownership, a common aspect of the collectivization process where private lands and assets were consolidated under state control. The painting captures a moment of transition, a socio-political change and complex emotions. If the handshake in the foreground indicates the joining of the collective, several subtle elements in the painting suggest resistance, lack of genuine agreement, and disapproval among the characters. To commence the examination, we shall focus on the secondary figures and the background, as these components establish the overall mood of the picture. Nagy's backgrounds are important in general, because

his compositions are usually composed of two spaces. Often, the central message comes to the forefront, almost like a close-up. The background is not intended to convey a sense of depth but rather to provide a contextual or emotional outlook. Sometimes he stylizes it into a symbol, other times he uses it to enhance the sense of realism, but he never neglects it ⁴⁰.

The two individuals positioned on the left side of the handshake exhibit a passive demeanor and seem slightly disinterested (Fig. 2). Their body language, characterized by crossed or loosely hanging arms, indicates an absence of passion or endorsement for the ongoing event. Also, the other man positioned immediately behind the handshake, who is holding the horse, looks away from the central figures, possibly indicating disinterest or detachment from the proceedings.



Fig. 2

⁴⁰ Gazda (1980), p. 195.

The child (Fig. 3), gazing off to the side, might symbolize innocence or an unawareness of the complexities of the situation. As a young figure in the painting, the child symbolizes the future generation that will inherit the consequences of the current socio-political changes. Beside him stands a woman. She is probably the mother of the child and the spouse of the man who joined the collective. This explains why she was holding the youngster with her hands in a protective manner (Fig. 4.). There are various ways to interpret this protective gesture, especially when considering the collectivization process. This implies a wish to protect the youngster from alleged risks or unknowns. The woman's defensive posture represents her worries about how collectivization will affect her family, especially her children's future. Her touching the infant demonstrates an innate response to protect the helpless and defenseless from these anxieties and uncertainties.



Fig. 3



Fig. 4

Standing as a silent observer in the background is the horse, a symbol of old lifestyles that the collectivization process is threatening to destroy. The fact that the horse is restrained is a hint (Fig. 5). The captive horse suggests a loss of freedom and autonomy, reflecting the experiences of the rural people who have been compelled to adopt the new system against their will. The horse, which is frequently associated with strength and freedom, stands in stark contrast to its submissive position, suggesting a sense of being imprisoned or restricted by the new socio-political structure. Moreover, this constraint can represent a community's resistance to the collectivization process. People may feel repressed or restricted, unable to express their actual feelings or act freely, just as the horse is held back. It's also possible that the horse is being taken away, as during collectivization, domestic animals were requisitioned

and transferred to the collective. In this community, the horse holds a similar status to a dog – almost a member of the family.



Fig. 5

The scarf-wearing woman is positioned on the right side of the composition, standing just to the side of the primary characters engaged in the handshake. She conveys information about the emotion of the larger community about the collectivization process by her posture and expression, which are subtle but powerful indicators. The woman crosses her arms as she stands. This body language exudes defensiveness and distrust (Fig. 6). Her crossed arms in this painting could represent a guarded mindset toward her family, neighborhood, or customs. This woman does not seem to trust or endorse collectivization. Her crossed arms could be seen as a barrier, a sign that she is unable to interact or embrace the changes that the men's handshake represents. This skepticism reflects the broader uncertainty and resistance within the community. It was stated about Nagy's painting in general, that «regardless of how universal their morality is, they carry the traits of an entire community – yet they also retain their individual uniqueness, and it is precisely this fascination of specificity that impacts us»⁴¹. The scarf on her head adds to her portrayal as a traditional figure, emphasizing a connection to the established ways of life that are now being challenged. This elderly woman is likely the mother of the man joining the collective and the grandmother of the child. Her protesting body language captures the negative stance of the older, more experienced generation as well.

⁴¹ Banner (1963), p. 136.



Fig. 6

Additional components in the backdrop, such as the light poles and the *shadoof* (the traditional water-lifting device), which resemble crosses, contribute symbolic significance to the painting. The cross symbolizes acts of sacrifice, suffering, or redemption. The cross-like formations created by the two light poles and the *shadoof* in this picture may represent the hardships and sacrifices endured by the rural population throughout the process of collectivization. These crosses may suggest a form of burden or hardship that the people are enduring as part of this forced transformation of their lives. The presence of crosses may suggest that individuals are allegorically being subjected to a form of crucifixion due to the actions of the state, so emphasizing the oppressive character of this procedure. The inclusion of cross-like imagery provides an unusual religious dimension to the artwork in a forcedly atheist atmosphere, the Soviet-style regime.

In contrast to the apparent symbolism of agreement represented by the handshake, these factors come together to produce a scenario loaded with subtle indicators of resistance, uneasiness, and compulsion. Additionally, let's examine the primary setting and characters.

The man with the briefcase (Fig. 7) can be interpreted as an outsider, possibly an official or part of the organizing body for the collectivization process. He is dressed in a more formal or different style compared to the other figures. His attire indicates a bureaucratic or official position, setting him apart from the villagers dressed in more traditional clothing. The briefcase he carries further implies that he is there in an official capacity, possibly bringing documents necessary for the organization of the collective. This briefcase could symbolize external authority imposing the collec-

tivization. He appears to be a facilitator or enforcer, depicting the bureaucratic and authoritative aspect of the collectivization process. His presence may represent the state's involvement in the process, suggesting that the collectivization is being managed or enforced by external authorities rather than being a purely voluntary community effort. The handshake could symbolize the formal agreement on the transfer of private property into the collective.



Fig. 7

The peasant, engaged in the handshake joining the collective is in white shirts. This could stand for innocence and purity. On the other side, the activist is in a grey plaid shirt, possibly evoking imagery of prison fences, which can symbolize suppression. Moreover, if the plaid shirt symbolizes something akin to prison fences, it could imply that the collectivization process is analogous to imprisonment for those involved. The activist, as indicated before, might represent the state's control over the rural population, acting as an intermediary who enforces the rules or persuades others to join the collective. The visual metaphor of prison fences can underscore the oppressive nature of the situation, the drama, highlighting the lack of true freedom or choice in the matter. The contrast between the white and plaid shirts also represents the duality of roles within the collectivization process: one of apparent innocence and forced compliance and the other of control or coercion (Fig. 8).



Fig. 8

The face of the man who can be interpreted as a victim of the collectivization process in the painting is a central element for understanding his emotional state and the broader implications of the scene. The facial expression appears resigned and possibly sorrowful (Fig. 9). There is a lack of visible enthusiasm or joy, which suggests that he is not willingly participating in the handshake or the collectivization process it represents. His eyes may be downcast or unfocused, further indicating a sense of reluctance or disconnection from the event taking place. The man's face might represent the human cost of such socio-political changes, highlighting the loss of autonomy, property and freedom. The essential legal aspect of collectivization involved the transfer and effective loss of private property. And the man's expression poignantly reflects the deep pain associated with losing one's property. For many rural families, land and livestock are not merely economic assets but integral parts of their identity, heritage, and daily life. The process of collectivization would have been a devastating blow to personal and familial autonomy. The man's facial expression of sorrow and resignation might be interpreted as a visible representation of the profound loss and powerlessness that arises from losing not only private property, but also a way of life, self-worth, and a sense of security. The man's countenance reflects a combination of sorrow, unease, and a deep sense of injustice. It emphasizes the significant personal and societal consequences of collectivization.

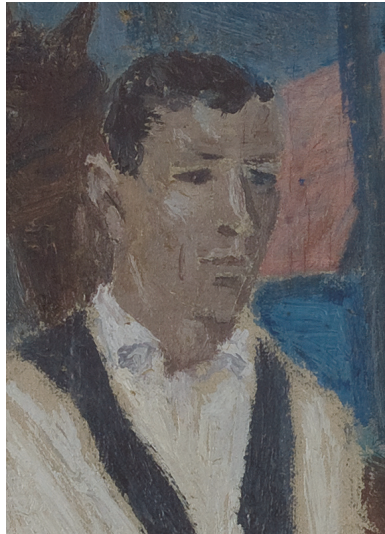


Fig. 9

None of the characters' facial expressions and body language exhibit any signs of enthusiasm or support for the collectivization process. In general, Nagy

showcases an extraordinary richness of expressive faces and eyes. Joy and sorrow, pain, greed, passion, hesitation, contemplation, inward aching, the desire for fulfillment, pleasure, ecstasy, yearning, determined will, and more nuances can be listed. These gazes, facial expressions, and the attitudes expressed through body movements are never straightforward. They exude an inner tension and restlessness, which makes his art uniquely modern ⁴².

The chromatic range and composition of this painting also play a role in abstracting the emotional content. The muted, earthy tones create a somber atmosphere, which do not align with a celebratory depiction of collectivization, reflecting instead the bleakness and despair associated with loss. The composition, with its focus on the handshake in the foreground and the somewhat isolated figures around it, highlights the disparity between the official acts of collectivization and the personal experiences of the individuals affected by it. As it was concluded,

he brought with him from Italy the desire for total painting, for color, and for creating atmosphere, along with the aspiration to consecrate humanity, drawn from the great masters of the Quattrocento. He infused this with a metaphysical power into the Transylvanian ambiance, thereby ennobling the essence of that very atmosphere ⁴³.

⁴² Gazda (1980), p. 196.

⁴³ Jakobovits (1980), p. 194.

4. *Conclusions*

Nagy is a highly ‘philosophical painter’, with strong connection to literature. The artist not only focused on the visual and aesthetic aspects of painting but also investigates deeply the existential and narrative dimensions of his subjects. His works can be seen as visual narratives or short stories. The painter’s philosophical approach is evident in the portrayal of the characters’ expressions, postures, and the symbolic elements within the painting. Each figure and object serve not just as a component of the scene but as a deeper reflection on the human tragedy. Like a short story, the artwork captures a moment filled with tension, conflict, and emotion. Viewing the painting as a form of visual literature allows for a legal interpretation of its elements. The depiction of the collectivization can be interpreted as the drama of losing private property and the alteration of customary ways of life.

The emotional weight carried by the characters highlights the personal cost of these broad societal changes. As Albert Nagy was characterized,

he is one of our great, synthesizing artists. He created a unique style that even lay-people can recognize. However, his value does not lie solely in his form; he himself always resisted this the most. It is his works, imbued with profound, serious human and artistic messages, that make him a great artist. His works, created with agonizing passion and a subdued intensity, convey a sense of human purity and speak with direct simplicity about the great contradictions and struggles of our time ⁴⁴.

It was stated about him that Nagy is «the abstract painter who paints the abstract, the invisible, the essence, in a concrete way» ⁴⁵. In a non-abstract painting, the abstraction of the pain of losing property is achieved through powerful visual and symbolic elements. Even though the painting maintains a realistic style, these elements convey deep emotional and psychological experiences. A sense of powerlessness, loss, and despair, for instance, is subtly conveyed by the man in the white shirt’s resigned and melancholy expression and slightly slumped posture. The emotional agony that results from losing private property is depicted in this way rather than the act of losing it itself. This painting is the abstraction of the pain of losing property.

On the surface, this painting would seem to depict the collectivization process, which is a popular subject in state-sponsored art, and even to praise it. A closer look

⁴⁴ Gazda (1980), p. 196.

⁴⁵ László (1968), p. 43.

reveals that the artwork actually falls into the grey area, full of subtly concealed critical symbols and nuances that express a more nuanced and critical viewpoint. By utilizing these subliminal messages, the Albert Nagy conveys a more complicated perspective that highlights the challenges of collectivization. This contrast enables the painting to express deeper truths about the socio-political realities of the time, despite the restrictions imposed on artistic expression.

The painting was never accepted as a work that supported collectivization, nor did it express any enthusiasm for the concept. This lack of this acceptance is not just a matter of interpretation but is clearly demonstrated by its history. The artwork was submitted to a regional exhibition in Cluj. On the back of the painting the exhibition label is still affixed. This printed label bears a handwritten note with a capital 'R', standing 'Rejected'. It is a marginalized, silenced work of art. This letter 'R' became a component of the artwork. It represents not only the historical context in which the painting was created, as a powerful symbol of the authoritarian regimes that attempted to suppress diverse or opposing viewpoints. It demonstrates also the experiments artists encountered due to official expectations and censorship.

Bibliography

- Banner, Zoltán (1963), *Arcképvázlatok – Nagy Albert*, in «Igaz Szó», 1, pp. 133-137
- Boros, Judit (2015), *Realism as avant-garde? Albert Nagy's Performative Realism and its Influence on Transylvanian Art in the 1950s and 1960s*, in György, Szücs (ed.), *Destiny and Symbol. Hungarian Art in Transylvania 1920-1990*, Budapest, Museum of Fine Arts – Hungarian National Gallery, pp. 198-229
- Comarnescu, Petre (1997), *Nagy Albert*, in Kántor, Lajos (ed.), *Fehér volt a világ. Nagy Albert élete és kora*, Bukarest-Kolozsvár, Kriterion, pp. 288-291
- Deletant, Dennis (1999), *Communist Terror in Romania: Gheorghiu-Dej and the Police State, 1948-1965*, London, C.Hurst & Co
- Gazda, József (1980), *Ki volt Nagy Albert?*, in «Korunk», 3, pp. 195-196
- Gazda, József (1982), *Nagy Albert*, Bukarest, Kriterion
- Iordachi, Constantin, Dorin Dobrinicu (2009) (eds.), *Transforming Peasants, Property and Power: The Collectivization of Agriculture in Romania, 1949-1962*, Budapest, Central European University Press
- Iordachi, Constantin, Arnd Bauerkamper (2014) (eds.), *The Collectivization of Agriculture in Communist Eastern Europe. Comparison and Entanglements*, Budapest, Central European University Press

- Jakobovits, Miklós (1980), *Ki volt Nagy Albert?*, in «Korunk», 3, pp. 192-195
- Kántor, Lajos (2001), *Nagy Albert és köre*, Hitel, 1, p. 58
- Kántor, Lajos (ed.) (1997), *Fehér volt a világ. Nagy Albert élete és kora*, Bukarest-Kolozsvár, Kriterion
- Kligman, Gail, Katherine Verdery (2011), *Peasants under Siege. The Collectivization of Romanian Agriculture, 1949-1962*, New Jersey, Princeton University Press
- László, Gyula (1968), *Nagy Albert képeiről*, in «Művészet», 8, pp. 42-43
- Lupán, Ernő (1972), *A román mezőgazdasági termelőszövetkezetek használatában levő földek jogi helyzete*, in «Jogtudományi Közlöny», 9, pp. 445-452
- Mikó, Imre (1976), *Akik előttem jártak*, Bukarest, Kriterion
- Ostor, Győző (1934), *Magyar festőművész sikere Rómában*, in «Szabadság», 19, p. 9
- Starmüller, Géza (2002), *Nagy Albert centenáriuma*, in «Művelődés», 11, pp. 19-23
- Székely, Sebestyén György (2015), *The Layers of Modernity in the Art of Cluj in the 1960s and 1970s*, in György, Szűcs (ed.), *Destiny and Symbol. Hungarian Art in Transylvania 1920-1990*, Budapest, Museum of Fine Arts – Hungarian National Gallery, pp. 160-197
- Todorov, Tzvetan (2007), *Avant-Gardes & Totalitarianism*, in «Daedalus», 136, 1, pp. 51-66
- Veress, Emőd (2022), *Nationalization, Collectivization, Reprivatization and Privatization in East Central Europe: Arguments for a General Theory*, in Sály, Pál (ed.), *Lectures on East Central European Legal History*, Miskolc-Egyetemváros, Central European Academic Publishing, pp. 252-256
- Veress, Emőd (2023), *Soviet-type Nationalization in East Central Europe*, in Sály, Pál (ed.), *Lectures on East Central European Legal History*, second edition, Miskolc CEA Publishing, pp. 281-310

La *Giustizia del cielo e della terra* di Primo Conti: note tra arte e diritto

Giacomo Pace Gravina

SOMMARIO: 1. Un dipinto enigmatico. – 2. Un pittore ‘futurista’: Primo Conti. – 3. Il *Giudizio* tra ispirazione divina e dimensione umana. – 4. Una genealogia significativa. – 5. Per una lettura ‘alternativa’. – 6. Un’esistenza difficile.

1. *Un dipinto enigmatico*

Il Palazzo di Giustizia di Milano, edificato su progetto di Marcello Piacentini, si può davvero ritenere uno degli edifici pubblici con la più alta densità di opere d’arte. Arte italiana della fine degli anni Trenta del Novecento, segnata dal suo tempo e dalla vocazione dell’edificio, vicina all’immagine che il regime fascista, e Mussolini in prima persona, voleva offrire di sé. Il noto architetto romano selezionò e guidò personalmente gli artisti che avrebbero dovuto decorarne gli interni¹. Come affermato da Luigi Lacchè,

il progetto del Palazzo di Giustizia di Milano impegnò Piacentini dal 1930 al 1940, e dalla metà del decennio anche i numerosi artisti coinvolti nelle decorazioni. La navigazione non fu affatto tranquilla. E il lavoro per ‘direzionare’ l’opera di decine di artisti verso un orizzonte sufficientemente organico di ‘arte fascista’ si rivelò complesso².

¹ «L’opera (il Palazzo di Giustizia di Milano) avrebbe dovuto coronare una ricerca personale di Piacentini: essere l’autore del «più grande palazzo tra quelli costruiti dal regime con il concorso delle opere d’arte dei migliori artisti d’Italia (ben 52) scelti personalmente da Piacentini tali da farlo divenire un museo d’arte contemporanea» (Calzini, 1942, citato da Galasso, 2015, p. 17). Il Palazzo infatti «è ricco di opere d’arte (in origine circa 140) di ogni genere, dall’affresco al mosaico, dalla scultura in marmo a quella in bronzo, che furono commissionate contestualmente alla costruzione e che hanno come filo conduttore l’argomento di cui trattano: la Giustizia. Le opere ornano gli ambulatori e i cortili principali e gran parte delle aule quasi per rispondere ad una necessità decorativa e morale»: Galasso (2015), p. 17. Sugli aspetti più propriamente storico-giuridici e sul ruolo di Marcello Piacentini sono specifici gli studi di Lacchè (2015), p. XXXV ss.; Lacchè (2019b), p. 36; Lacchè (2021): «si può forse sostenere che se Alfredo Rocco è stato il principale ‘architetto’ della legislazione sino al 1932, Marcello Piacentini (1881-1960), è stato l’*archistar* – il più potente collaboratore di Mussolini che ne apprezzava anzitutto le non comuni doti organizzative – dell’identità visiva della giustizia nel corso degli anni Trenta quando partecipò, direttamente o indirettamente, a diversi progetti per la costruzione dei nuovi palazzi e tribunali, definendo i canoni estetici e funzionali della rappresentazione della giustizia (e della legge) nel corso del fascismo».

² Lacchè (2021), p. 179. Ringrazio Luigi Lacchè per le stimolanti conversazioni sulle opere d’arte del Palazzo di Giustizia di Milano e sulle connessioni tra arte e diritto nell’era fascista.

Tra le numerose opere d'arte che conferiscono un peculiare significato all'allestimento dell'edificio ne spicca una di grandi dimensioni, per i suoi colori vivaci e l'originalissima impostazione, un olio su tela di cm. 490 x 480. Un dipinto potente ed enigmatico, che campeggia sulla parete di fondo di un'aula del Tribunale di Milano (l'aula della Corte d'Appello penale secondo la collocazione prevista da Marcello Piacentini del 1936; divenuta nel 1942 l'aula 117 del Tribunale civile; attualmente destinata alle udienze del Tribunale, Sezione quinta penale³): si tratta de *La Giustizia del cielo e della terra* del pittore toscano Primo Conti, dipinta alla fine degli anni Trenta del Novecento, consegnata nel 1939 (Fig. 1)⁴.

Un'opera che fu immediatamente oggetto di polemiche accese e di acute incomprendimenti, che hanno finora impedito una lettura attenta del suo soggetto. Uno dei motivi principali di questo destino è la presenza, nel dipinto, di Benito Mussolini, insieme ad altri personaggi. Secondo alcune interpretazioni scaturite dalle emozioni suscitate dal recente restauro del 2008, tra costoro sarebbero stati raffigurati Cicerone e Virgilio (del quale davvero non si riuscirebbe a comprendere la presenza in un'aula di Tribunale); si è addirittura affermato, già poco dopo la sua realizzazione, che il duce era stato raffigurato tra le anime in attesa di giudizio. Ritengo sia giunto il tempo di guardare a quest'opera con maggior rigore, alla ricerca del suo significato profondo.

³ Fagone (1999), p. 210.

⁴ Il dipinto di Conti catturò subito l'attenzione della stampa e della critica: notizie e riproduzioni in *Arte mediterranea*, Firenze, marzo-aprile 1939; *Italia*, Milano, 14 luglio 1939; *L'Italiano*, Torino, 14 luglio 1939; *L'Italiano – Gazzetta del Popolo della sera*, 14-15 luglio 1939; *Meridiano di Roma*, Roma 16 luglio 1939; *Il Veneto della sera*, Padova, 17 luglio 1939; *Il Messaggero*, Roma, 19 luglio 1939; *L'Ambrosiano*, Milano, 26 luglio 1939; *Firenze*, Firenze 1939; *Il resto del Carlino*, Firenze, 2 agosto 1939; *Popolo d'Italia*, Milano, 19 agosto 1939; C.M. (1939). Riguardo alla storiografia si vedano la scheda pubblicata in Galasso (2015), p. 51; e le considerazioni di Lacchè (2019b), p. 30 e soprattutto Lacchè (2021), pp. 179-183. Sulle raffigurazioni della Giustizia esiste una ampia storiografia: mi limito qui a rinviare a Sbriccoli (2003/2009) e a Prosperi (2008).

Ringrazio il dott. Alessandro Giugni per le artistiche fotocopie del dipinto; l'Agenzia del Demanio e la Corte d'Appello di Milano, insieme all'avv. Roberta Nicoletta Roselli, per la concessione della pubblicazione delle immagini dell'opera di Primo Conti.



Fig. n. 1 – *La Giustizia del Cielo e della Terra* di Primo Conti

2. Un pittore 'futurista': Primo Conti

Primo Conti nacque a Firenze nel 1900, e si accostò al disegno con la guida di Eugenio Chiostri. Nel 1913 venne abbagliato dal Futurismo, l'anno seguente conobbe Umberto Boccioni, in occasione dell'allestimento di una mostra dell'artista calabrese. Gli anni successivi lo videro stringere rapporti sempre più stretti con gli esponenti della innovativa corrente artistica, e raffinare la sua opera pittorica, coltivando allo stesso tempo la partecipazione a cenacoli culturali insieme a grandi artisti, come De Chirico, Casorati, Sironi. Conobbe letterati del calibro di Luigi Pirandello, Elio Vittorini, Giovanni Papini. Dal 1929 entrò in rapporti con Giuseppe Bottai, con cui stringerà amicizia: il gerarca lo sostenne a lungo con il suo peso politico. Gli vennero

commissionati importanti dipinti per edifici pubblici, oltre alla *Giustizia* del Tribunale di Milano, come l'*Albania romana* per il Palazzo dell'Albania, edificato a Napoli per la *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*. Tra le opere di Conti si annoverano opere spiccatamente 'di regime', come il Mussolini a cavallo dal titolo *Il Duce*, esposto alla *Terza Quadriennale di Arte nazionale* in Roma nel 1939, sempre difeso da Bottai e criticato fortemente da Galeazzo Ciano e Carlo Delcroix per la mancanza di carattere 'monumentale' ed 'eroico'⁵; o il bozzetto *L'ondata bolscevica*, del 1928⁶, preparatorio del dipinto *La prima ondata*, del 1929-30⁷, con l'avanzata del duce condottiero, sul solito cavallo bianco, alla testa delle camicie nere impegnate in una lotta vittoriosa contro improbabili coccodrilli rossi (di cui ne rimase solo uno nella versione definitiva) a simboleggiare la minaccia comunista. Nonostante tali sforzi a Conti non riuscì mai «di essere 'un pittore fascista italiano, imperiale e ragionevole'» come rimproveratogli con garbo dal regista Corrado Pavolini⁸, fratello del più noto gerarca Alessandro.

Conti fu anche impegnato nella scenografia per gli allestimenti del *Maggio musicale fiorentino*, insieme ai già citati Casorati, Sironi, De Chirico.

Nel 1941 venne nominato alla cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti di Firenze; quindi, nel 1943, divenne commissario del Sindacato nazionale delle Belle Arti, carica per cui dopo la Liberazione rischiò reazioni avverse.

Il pittore continuò ad essere presente sulla scena nazionale partecipando a numerose mostre, fino alla sua scomparsa, avvenuta a Fiesole nel 1988. La sua eredità artistica è curata attentamente dalla *Fondazione Primo Conti*, con sede nella sua villa fiesolana⁹.

⁵ Conti (1983), p. 406.

⁶ Il dipinto fa parte delle collezioni del Museo MAGI'900 di Pieve di Cento.

⁷ Il grande dipinto è stato esposto alla mostra *Arte e fascismo*, allestita nel *Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto* (MART), curatrici Beatrice Avanzi e Daniela Ferrari: cfr. Avanzi/Ferrari (2024), p. 290. Sul contesto artistico del ventennio cfr. da ultimo Sgarbi (2024).

⁸ Conti (1983), p. 406.

⁹ Ringrazio la dott.ssa Maria Chiara Berni, responsabile dell'Archivio della Fondazione Primo Conti, per la gentile collaborazione e la disponibilità per le ricerche documentarie e iconografiche.

3. *Il Giudizio tra ispirazione divina e dimensione umana*

La composizione pittorica, su un fondo blu di ascendenza medievale, appare distinta in due parti: la superiore con il registro ultraterreno, l'inferiore con quello umano, separate da due nubi oblunghe di colore bruno.

In alto vengono rappresentati Dio padre e Gesù Cristo, con una iconografia che richiama da vicino alcune versioni del 'Trono di Grazia'¹⁰: il Padre, in piedi, regge un libro rosso, la legge divina (Fig. 2); il Figlio, seduto, a torso nudo, le ginocchia coperte da una veste anch'essa rossa (a ricordarne il sacrificio), poggia i piedi sulla nube superiore che distingue i due registri del dipinto; dietro di loro una fiamma ardente, che simboleggia lo Spirito Santo, a completare la Trinità.



Fig. n. 2 – Dio padre

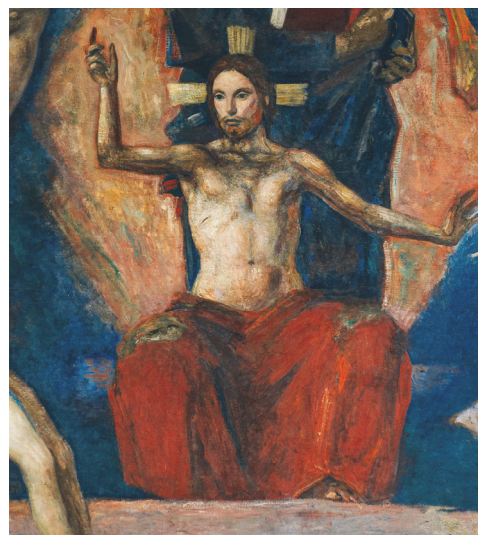


Fig. n. 3 – Il Cristo

Il Cristo, con potenti gesti delle braccia, indirizza le anime al paradiso o all'inferno (Fig. 3): la destra innalza un'anima dal piano umano (Fig. 4), guidata dall'arcangelo Michele (Fig. 5), mentre la sinistra ne condanna due alla dannazione, che precipitano verso il basso; sulla destra un'ultima anima, già dannata, si copre il viso con le mani in gesto di disperazione (Fig. 6).

¹⁰ Note sulle versioni iconografiche del 'Trono di Grazia' in Pace Gravina (2010).

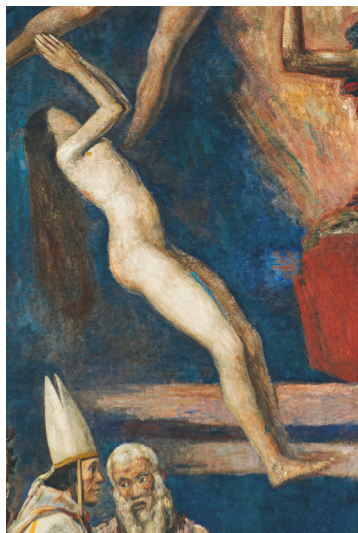


Fig. n. 4 – L'anima salvata



Fig. n. 5 – L'arcangelo Michele

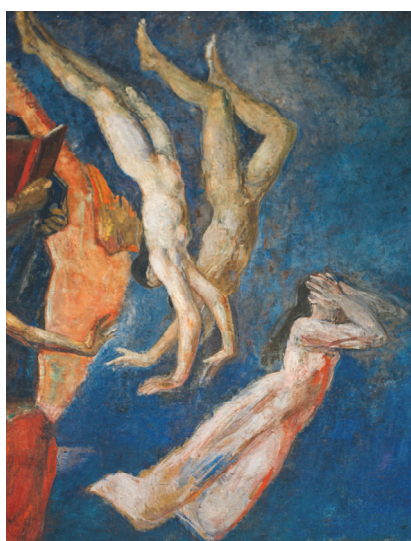


Fig. n. 6 – Le anime dannate

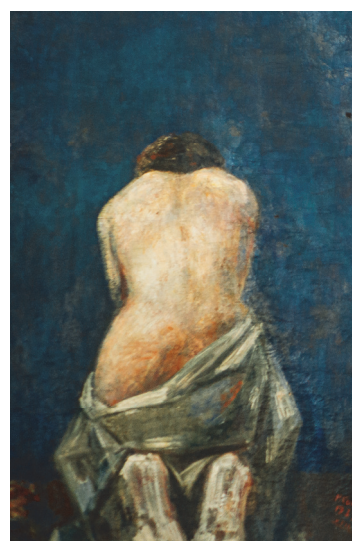


Fig. n. 7 – L'Umanità in attesa di giudizio

Il registro inferiore del grande dipinto vede al centro una figura femminile ingi-nocchiata, di spalle, solo parzialmente coperta da una veste bianca: l'umanità in attesa di essere attratta dal vortice divino per essere giudicata (Fig. 7). Ai lati di questa assistono alla scena due schiere di personaggi: a sinistra uomini noti nei campi della religione, del diritto canonico e della filosofia (Fig. 8); alla destra della legislazione 'laica' (Fig. 9).



Fig. n. 8 – Da Mosè a Platone



Fig. n. 9 – Da Augusto a Mussolini

Osservando il dipinto da sinistra a destra incontriamo per primo Mosè, con la lunga barba bianca, riconoscibile per i caratteristici ‘corni’, che reca le Tavole della Legge (Fig. 10); dietro di lui si scorge Solone, con una tunica grigia e la corona d’alloro sul capo (Fig. 11), scelto per la raffigurazione in quanto autore della riforma ‘costituzionale’ ateniese; segue San Gregorio Magno, a rappresentare il Diritto canonico, con un’alta mitria sul capo, piviale e guanti bianchi, che indica con l’indice della mano destra la figura in attesa di giudizio, mentre dopo di lui, in secondo piano, è riconoscibile Platone, rivolto verso il pontefice, come in fitto colloquio: il filosofo, che indossa una tunica dai riflessi violacei, impugna con la sinistra dei fogli, probabilmente il Dialogo *Leggi*, opera grazie alla quale sarebbe stato compreso tra i personaggi della scena (Fig. 12).



Fig. n. 10 – Mosè



Fig. n. 11 – Solone



Fig. n. 12 – San Gregorio Magno e Platone

Alla destra del dipinto è la raffigurazione dei legislatori ‘civili’: da destra a sinistra la schiera si apre con Augusto nelle vesti di *pontifex maximus*, con la toga che gli copre il capo, lo sguardo fisso verso la drammatica scena. Si tratta di un elemento importante: infatti ricalca l’immagine del primo imperatore per come emersa dallo scavo dell’*Ara Pacis Augustae*, indagine ripresa nel febbraio 1937 per celebrare i duemila anni dalla nascita di Augusto, e completata nel 1938. Fu lo stesso Mussolini ad inaugurare il monumento nel giorno di chiusura del bimillenario, il 23 settembre 1938: tutte date contemporanee alla elaborazione del dipinto di Conti, e che dimostrano come questi volesse tenersi continuamente aggiornato sull’iconografia ‘ufficiale’ dei personaggi che andava raffigurando nella propria opera. Augusto come pontefice massimo simboleggia l’età del Diritto romano ‘classico’, proprio quel contesto che si voleva recuperare come pretesto culturale nel Ventennio a legittimare la continuità del regime fascista con le celebrate radici romane¹¹. Dopo Augusto viene dipinto l’imperatore Giustiniano, raffigurato come nel mosaico ravennate di San Vitale: rivestito di un manto bruno chiuso sulla spalla destra da una fibula con una gemma rossa contornata da perle, dall’apertura del mantello si intravede una veste rossa. Un esile cerchio d’oro sul capo come corona, un libro stretto al petto a simboleggiare il *Corpus Iuris civilis*, lo sguardo nostalgicamente rivolto all’indietro, verso Augusto, personificazione dell’epoca d’oro del Diritto romano, per lui che ne fu epigono e custode della memoria (Fig. 13).



Fig. n. 13 – Augusto e Giustiniano

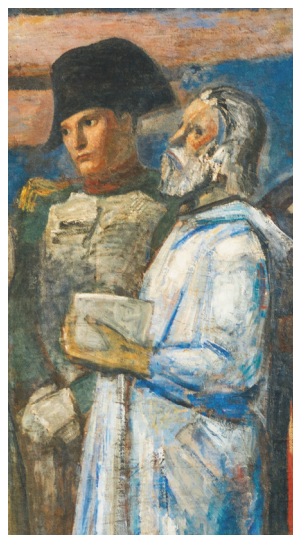


Fig. n. 14 – Licurgo e Napoleone Bonaparte

¹¹ Sulle opere presenti nel Tribunale di Milano che raffigurano vicende del diritto romano cfr. de Capitani (2019).

In primo piano, dopo l'imperatore di Bisanzio, procede Licurgo, raffigurato come un personaggio anziano con barba bianca, che indossa una veste di colore azzurro chiaro e regge con la mano sinistra un piccolo libro, la 'Costituzione' di Sparta. Non saprei indicare se Primo Conti si sia ispirato ad una immagine da lui conosciuta: in un dipinto di grande formato attribuito al fiammingo Caesar Boetius van Everdingen, noto anche come Cesar Pietersz, *Licurgo dimostra i benefici dell'educazione*, del 1660, conservato allo Stedelijk Museum di Alkmaar, il legislatore spartano è raffigurato con un mantello azzurro: dubito però che Conti abbia avuto notizia di quest'opera. Dietro Licurgo, in posizione più avanzata verso il centro della raffigurazione, è Napoleone, ritratto di tre quarti con il consueto *petit chapeau*, il bicorno a lucerna e una divisa verde con *reverse* bianche e doppia bottoniera, ispirata a quella di colonnello degli *chasseur à cheval de la Garde*, le mani giunte in basso, probabilmente poggiare sull'elsa di una sciabola (Fig. 14).

Infine viene raffigurato Benito Mussolini, di profilo, il capo coperto da un elmetto M33, nella divisa di primo caporale d'onore, vertice della milizia volontaria per la sicurezza nazionale (MVSN): sul cappotto è infatti riconoscibile la mostrina rossa corrispondente con l'aquila d'oro con le ali appuntate, che regge tra gli artigli un fascio littorio; è inoltre visibile il colletto della camicia nera (Fig. 15).

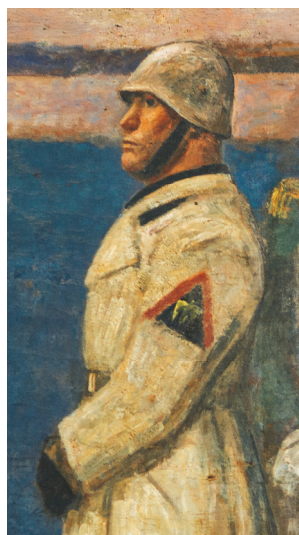


Fig. n. 15 – Benito Mussolini

La narrazione che concatena i personaggi della parte destra del dipinto è quella di un percorso che conduce dalle origini del diritto romano, raffigurata da Augusto nelle vesti di pontefice massimo, alla compilazione giustiniana, verso la codificazione napoleonica e che trova il suo traguardo nella nuova codificazione fascista, simboleg-

giata dal duce, qui rappresentato per legittimare la sua immagine come legislatore. Unico personaggio ‘stonato’ è Licurgo: potrebbe essere plausibile immaginare che questi sia stato aggiunto successivamente alla impostazione originale dell’opera, che all’inizio forse constava di quattro personaggi per parte, secondo uno schema simmetrico; peraltro il legislatore lacedemone avrebbe ben potuto essere compreso più appropriatamente nella schiera di sinistra, come il suo ‘collega’ Solone. Forse l’esigenza di avvicinare Mussolini al centro del dipinto, ma comunque sempre distante dall’“umanità in attesa di giudizio”, ha indotto il pittore a incrementare il novero dei personaggi di destra, con l’inserzione di un ulteriore ‘legislatore’.

4. *Una genealogia significativa*

Sulla genesi del dipinto è illuminante una lettera di Conti a Marcello Piacentini, l’architetto del Palazzo di Giustizia milanese, vero committente dell’opera, del 4 luglio 1939:

Caro Piacentini, sono felice di averti accontentato – e di sentire che la mia opera raccoglie tanti autorevoli consensi. Al mio studio, dove ho esposto il quadro per quindici giorni, è stato un vero pellegrinaggio di popolo: oltre duemila persone di ogni grado sociale hanno lasciato la loro firma sul mio quaderno – tanto che alcuni giornali, ricordando l’avvenimento, hanno ricordato i tempi d’oro della tradizione toscana!... I due gruppi che fiancheggiano l’umanità inginocchiata (figura di donna al centro del quadro) rappresentano alcuni tra i più grandi geni della storia di ogni tempo – in virtù dei quali l’Eterna Giustizia d’Iddio (che troneggia secondo la tradizione Romana e Cattolica nella parte superiore della composizione) si è fatta legge terrena: ordine di civiltà. Profeti, santi, filosofi, condottieri e legislatori presiedono a questo supremo tribunale della storia che interpreta il giudizio divino nella quotidiana realtà della vita – e che si concreta al tempo presente nella figura del Duce, assertore guerriero “di una più alta giustizia sociale”¹². A sinistra: Mosè, Solone, San Gregorio Magno, Platone. A destra Augusto, Giustiniano, Licurgo, Napoleone: Mussolini, quinta figura staccata dal gruppo, domina presso il centro del quadro. Nella parte superiore il Padre Eterno (la Legge) e il Cristo (Incarnazione della Legge) spartiscono le anime che gli angeli, alla destra del Creatore indirizzano al Cielo, e alla Sua sinistra, discacciano. Le anime sono tutte senza volto, perché simboli della nostra umanità. Non si tratta come vedi di un *Giudizio Universale* (come erroneamente fu scritto sulle prime fotografie) ma della *Giustizia del Cielo e della Terra*, presente ad ogni atto della nostra vita¹³.

¹² Questo passaggio fu poi utilizzato da Piacentini nella lettera al podestà di Milano Gallarati Scotti in difesa dell’opera di Conti: cfr. Lacchè (2021), p. 182 e nt. 90.

¹³ La lettera è pubblicata in Conti (1983), pp. 415-416; cfr. anche Lacchè (2021), p. 180 nt. 82.

Nell'aprile 1939 il ministro dell'Educazione nazionale, Giuseppe Bottai, visitò lo studio di Conti, soffermandosi sulla *Giustizia*: «S.E. Bottai si è interessato alla bella opera, così piena di significato e di qualità pittoriche, e compositive, ed ha espresso all'artista tutto il suo compiacimento»¹⁴. Alla fine di giugno del 1939 anche Filippo Tommaso Marinetti vide il grande dipinto, come è testimoniato da un'altra missiva del pittore toscano a lui indirizzata: «sono felice della favorevole impressione che hai ricevuto dal mio grande quadro *La Giustizia del Cielo e della Terra*, col quale ho inteso affermare... la possibilità di esprimere, con mezzi tipicamente personali, moderni e italiani, temi di ampiezza storica e religiosa già gloriosamente risolti nell'antichità»; comunicando al fondatore del Futurismo il 'compiacimento' di Piacentini, e pregandolo di recensire il dipinto su un giornale milanese¹⁵.

Certamente l'opera rispecchia le convinzioni artistiche di Conti, ma pone allo storico del diritto un enigma da risolvere. Come è avvenuta la 'scelta' dei personaggi inclusi nel registro inferiore dell'opera? Dalle parole dell'artista in verità si ricava poco: un'accozzaglia di personaggi storici senza un collante identificativo. Un elenco di «Profeti, santi, filosofi, condottieri e legislatori» che certo non possiamo ritenere casuale, e che non credo frutto di una scelta autonoma del pittore, che non annoverava tra i suoi trascorsi anche gli studi giuridici. Credo che il 'suggeritore' che ha assistito Conti nella ideazione e composizione dell'opera sia stato lo stesso Giuseppe Bottai, che non a caso visitò 'ufficialmente' l'*atelier* dell'artista lodandolo per la «bella opera». Bottai aveva iniziato i propri studi giuridici alla Sapienza di Roma, per interromperli quando si arruolò volontario nella Prima Guerra mondiale e riprenderli a partire dal 1919, per poi giungere alla laurea. Come abbiamo notato durante l'analisi dell'opera una coerenza esiste: si tratta di 'legislatori' distinti in due schiere abbastanza omogenee, quella che potremmo definire *grosso modo* 'civilistica' e 'codificatoria' con gli ultimi personaggi (Napoleone e Mussolini vi sono compresi non certo perché 'condottieri', ma come autori del primo vero codice e dell'ultima, 'definitiva', codificazione italiana, che stava per giungere in dirittura d'arrivo con il Codice civile promulgato nel 1942); dall'altra parte i «Profeti, santi, filosofi» ritratti sono stati anch'essi protagonisti di importanti vicende riguardanti la sfera della produzione normativa, dalle Tavole della Legge di Mosè al Dialogo platonico, comprendendo nelle due schiere gli autori delle due antiche 'costituzioni' dell'antica Grecia, madre della 'civiltà politica'. Ritengo plausibile che Bottai, attingendo ai ricordi universitari di corsi di Diritto Romano, Diritto Canonico e Storia del Diritto italiano, oltre che

¹⁴ *Il Telegrafo*, 28 aprile 1939.

¹⁵ Conti (1983), pp. 416-417.

alla propria notevole cultura personale¹⁶, abbia indirizzato il pittore verso la realizzazione di una teoria di personaggi che incarnano visualmente una avvincente immagine della ‘Storia del diritto’¹⁷.

Peraltro i rapporti tra Conti e Bottai sono documentati fin dal 1929, quando il gerarca acquistò alcuni dipinti dell’artista. Conti ricordava la propria amicizia con il futuro ministro, rinsaldata durante la battaglia combattuta per la realizzazione del progetto di Giovanni Michelucci per la Stazione di Santa Maria Novella a Firenze, nel 1934, per la quale lo stesso Mussolini esprime la sua approvazione¹⁸, e cresciuta nella stima del pittore quando il gerarca, sempre secondo la testimonianza di Conti, difese De Chirico dalle accuse che guardavano alle sue opere «con lo stesso sospetto che i tedeschi avevano per quella che loro chiamavano arte degenerata o quasi...»¹⁹.

Significativo appare il salto da Giustiniano a Napoleone: manca totalmente una personificazione dell’età del diritto medievale. Ciò forse non è accaduto per caso, poiché al tempo il medioevo giuridico era ancora essenzialmente considerato ‘germanico’. Si può ipotizzare che Bottai abbia voluto evitare ogni riferimento a questa fase storica per le sue posizioni politiche che volevano evitare ogni sudditanza nei confronti del terzo Reich (basti pensare alle note vicende del Discobolo Lancellotti, di poco precedenti). Una storia del diritto pienamente ‘romana’, che trascorresse da Giustiniano direttamente alla codificazione napoleonica, in una rassicurante continuità. La presenza dei filosofi-legislatori dell’antica Grecia forse serviva anche a rimarcare la matrice mediterranea della nascita e dello sviluppo del diritto, specie in un periodo in cui l’Italia aveva consolidato i suoi domini nel Dodecaneso con il ‘Governo delle Isole italiane dell’Egeo’, e a richiamare le tradizioni culturali della Magna Grecia.

Grandi assenti nella ‘galleria’ di ritratti sono Irnerio (il cui ruolo nella riscoperta del diritto romano probabilmente non era ancora abbastanza noto al di fuori della

¹⁶ Sulla visione del ruolo politico dell’arte e degli artisti in Bottai cfr. Bruno Guerri (2024). Per la sua cultura giuridica e gli interessi nell’ambito degli studi di diritto corporativo, v. Gagliardi (2013); Geri (2022), pp. 119-120; Stolzi (2007), *ad indicem*. Sul ruolo di Bottai nella promulgazione del *corpus* di leggi a tutela del patrimonio storico-artistico nazionale (nella cui preparazione ebbe parte cospicua l’archeologo Biagio Pace, presidente della Commissione legislativa dell’educazione nazionale) cfr. da ultimo Belloisi (2017).

¹⁷ Riguardo alle ‘percezioni’ complessive della Storia del diritto negli anni Trenta del Novecento e in quelli degli studi giuridici di Giuseppe Bottai cfr., oltre ai classici Viora (1933) e (1977), Paradisi (1973), Cortese (1982), anche Pace Gravina (2016), Mongiano (2019), di Renzo Villata (2019).

¹⁸ Conti (1983), pp. 400-401.

¹⁹ Conti (1983), 401.

cerchia degli storici del diritto, almeno fino alla fortuna del manuale di Francesco Calasso), e Graziano, a dimostrare che l'attenzione del pittore era polarizzata più sulla 'personificazione' delle principali fonti normative che sulla storia della scienza giuridica e sul fenomeno della rinascita medievale degli studi giuridici.

5. Per una lettura 'alternativa'

All'interno del Palazzo di Giustizia lombardo è presente anche un'altra galleria di personaggi che riguarda la storia del diritto, nelle sopraporte dell'ambulatorio della Corte d'Appello, opere realizzate nello stesso periodo della *Giustizia* di Conti con la tecnica del mosaico da Antonio Giuseppe Santagata (1888-1985): una serie di soggetti a figura intera che ripercorre i punti nodali dell'esperienza giuridica. Alla Giustizia con spada e ramo d'ulivo con ai piedi il libro aperto della legge segue Giustiniano, sempre secondo l'archetipo del mosaico di San Vitale, con il rotolo del Digesto nella mano destra e in basso il testo del diritto romano sovrastato dalla Lupa capitolina; poi Graziano, in veste monacale, che regge nella mano sinistra il *Decretum*, con ai piedi un libro sormontato da un grifone passante (animale fantastico ritenuto simbolo di custodia o della natura umana e divina di Cristo²⁰, come già evidenziato dal Sommo poeta, e in tale seconda accezione potrebbe ricollegarsi all'opera del monaco camaldolese); poi un giudice in toga e tocco che nelle mani reca il "Codice napoleonico", con ai piedi lo stesso codice aperto con poggiata sopra la Corona ferrea, a simboleggiare l'avvio della codificazione in terre d'Italia. La teoria di personaggi è chiusa dalla raffigurazione di Mussolini, sempre in divisa militare come nel dipinto di Conti, che regge con la mano sinistra il rotolo delle "Leggi fasciste": in basso è raffigurato un codice aperto sormontato dalla bilancia della giustizia (quest'opera venne rimossa alla caduta del regime). Una galleria di ritratti che richiama solo in parte i personaggi del dipinto del maestro toscano: qui appare Graziano a rappresentare l'importanza del diritto canonico, da Conti affidato alla figura di papa Gregorio Magno; non viene raffigurato Napoleone, ma un magistrato in tocco e toga ispirato alle raffigurazioni di Honoré Daumier, con la caratterizzazione 'italiana' della Corona ferrea, per evitare di evidenziare la matrice francese della codificazione che potesse urtare il concetto di un diritto 'nazionale'; la galleria si chiude anche qui con la figura di Mussolini, simbolo di quella codificazione italiana che, iniziata con la promulgazione del Codice

²⁰ «Il monaco camaldolese Graziano, padre della legge canonica, col *Decretum Gratiani* e un grifone su un libro, simbolo di Cristo nel canto XXIX del Paradiso»: cfr. Bernabò (2017), p. 153.

Rocco nel 1930, stava compiendo gli ultimi passi verso il traguardo della promulgazione del Codice civile del 1942²¹.

La presenza di Graziano tra i mosaici di Santagata mi induce a ripensare la struttura logica del registro inferiore del dipinto di Conti. Troppe aporie e conseguenze temporali quantomeno arbitrarie, anche considerando le acrobazie argomentative cui sono stato costretto *supra* per spiegare presenze e assenze di alcuni personaggi, per una lettura iconologica metodologicamente affidabile, alla Panofsky²². E qui entra in campo l'‘inquietudine’ dello storico del diritto. Se Conti avesse ‘frinteso’ i consigli dell'ignoto suggeritore? Ad esempio potrebbe aver confuso San Gregorio Magno con Papa Gregorio IX, che avrebbe avuto maggior titolo a rappresentare il Diritto canonico, in quanto promotore della più importante raccolta di Decretali, e i paramenti del pontefice certo si addicono maggiormente ad un papa del Duecento che ad uno dell'Alto medioevo. Anche il Licurgo, nell'intenzione del ‘suggeritore’, potrebbe non essere stato il legislatore spartano: l'anziano personaggio reca una lunga veste con cappuccio ricadente sulla schiena, quasi monacale, inusuale nel mondo antico e invece propria del medioevo, e regge tra le mani un libro, che potrebbe simboleggiare la riscoperta del *Corpus Juris*, invece di un rotolo ‘all'antica’, come quello che regge il personaggio indicato come Platone. Se tale soggetto non fosse Licurgo, ma lo identificassimo con Irnerio, la sequenza logica e temporale si ricomporrebbe in maniera razionale, colmando il vuoto tra Giustiniano e Napoleone: un appunto redatto in fretta e in seguito interpretato erroneamente, o un fraintendimento dovuto alla carenza di conoscenza diretta della storia del diritto, peraltro comune non solo agli artisti, potrebbe essere all'origine di un presunto equivoco di Conti sulla denominazione del personaggio. Ma questa è solo una ipotesi, probabilmente fantasiosa, dettata proprio dalla ‘inquietudine’, che qui accenno solo per dovere di completezza.

6. Un'esistenza difficile

Come lo stesso Conti asserì, «il murale nacque sotto una cattiva stella». Avverso ai viaggi, Conti aveva dipinto *La Giustizia* nel suo *atelier* fiorentino: la tela, ampia circa venticinque metri quadri, venne arrotolata su un palo, giungendo a destinazione «spiegazzata e con grandi schianti nel colore»²³. Piacentini, allarmato, scrisse subito

²¹ Vedi le schede corrispondenti in Galasso (2015), pp. 47-49; cfr. anche Bernabò (2017), pp. 152-153.

²² Il riferimento è naturalmente a Panofsky (2009).

²³ Conti (1983), p. 417.

all'artista, il 13 settembre 1939, avvertendolo che il dipinto era stato rimontato dal «personale di quei di Brera secondo le tue indicazioni», ma chiedendogli comunque di recarsi immediatamente a Milano. Come ricordava lo stesso Conti

i guai aumentarono quando la tela fu applicata al muro con una colla sbagliata che rese illeggibili molti particolari. Ne fui disperato anche perché sapevo che non avrei potuto andare di persona a ritoccarla e incaricai un restauratore di quadri antichi, amico di mio padre, di correre a Milano con le fotografie che avevo fatto al dipinto prima di spedirlo e cercar di rimediare nel miglior modo possibile. Ma i ritocchi, purtroppo, erano peggio dei guasti sofferti dalla tela²⁴.

I 'guai' del dipinto erano però solo all'inizio. Il primo presidente della Corte d'Appello, Tito Preda²⁵, appena lo vide, montò su tutte le furie: il duce era stato incluso in una schiera di personaggi che secondo lui rappresentavano i 'giudicabili'²⁶, e per giunta era stato raffigurato nel lato del dipinto da cui le anime dannate precipitavano agli inferi. Davvero troppo per l'integerrimo magistrato, che contemporaneamente mosse pesanti critiche anche ad altri artisti, come Carrà, Semmenghini e Campigli, per aver disseminato corpi nudi nel Palazzo di Giustizia, oltre ad accusare «di giudaismo Ferrazzi, Funi, e altri»²⁷. Conti, previdente, aveva già in precedenza chiesto all'amico Bottai una 'copertura' contro gli eventuali rischi collegati all'inclusione del duce tra i personaggi della composizione pittorica: il ministro lo aveva rassicurato con un telegramma del 7 luglio 1939: «come già saprai per giudizio superiore est stato autorizzato nel tuo quadro mantenimento nota figura»²⁸.

Per limitare i danni dell'attacco di Preda, Marcello Piacentini si mosse a difesa dell'opera di Conti, ricorrendo all'autorità del podestà di Milano, Gian Giacomo Gallarati Scotti, ma ciò non fu sufficiente: come ricordava lo stesso pittore «ci fu una minaccia di incriminarmi come antifascista militante e addirittura sovversivo: e pareva che avessero deciso di farmi togliere quel 'personaggio' da dove lo avevo piazzato»²⁹. Luigi Lacchè ricorda che la questione delle opere d'arte controverse valse a ritardare l'inaugurazione del Palazzo di Giustizia, poiché giunse a conoscenza del Guardasigilli Grandi, che «andò a visitare il palazzo e diede ragione a Preda: con let-

²⁴ Conti (1983), pp. 417-418.

²⁵ Su Preda cfr. Missori (1989), p. 299.

²⁶ Lacchè (2021), p. 182.

²⁷ Conti (1983), p. 418. Sulle contestazioni del presidente Preda cfr. Lacchè (2021), pp. 181-183.

²⁸ Conti (1983), p. 419.

²⁹ Conti (1983), p. 419.

tera urgente ordinò al podestà di far coprire alcune opere con delle tende dello stesso colore delle pareti», nonostante un intervento di segno contrario di Giuseppe Bottai sul ministro, nel dicembre 1940³⁰.

La figura di Mussolini venne comunque ricoperta da un'asse lignea fino al 1942, riapparendo solo dopo che l'agguerrito presidente Preda venne messo a riposo per limiti di età nel gennaio 1941³¹, e in seguito ad espressa richiesta della Confederazione dei Professionisti ed Artisti³².

Dopo la Liberazione il dipinto venne naturalmente nuovamente censurato: la figura di Mussolini fu oscurata con carta da pacco, incollata al muro e ricoperta di vernice³³. Solo il recente restauro del 2008 ha fatto riapparire il duce, e subito si è infiammato il dibattito sulla opportunità di riesumarne la presenza simbolica in una pubblica aula di tribunale.

Un'opera destinata a polarizzare l'attenzione, che ha attirato critiche da visioni politico-culturali opposte, che ha suscitato emozioni forti: forse il vero senso dell'Arte. Certo è che *Il Giudizio del Cielo e della Terra* di Primo Conti, a più di ottant'anni dalla sua composizione, fa ancora parlare di sé, costituendo, per quel che più strettamente in questo scritto ci interessa, un'importante testimonianza della visione della Storia del diritto negli anni Trenta del Novecento.

Referenze fotografiche

© Alessandro Giugni, su gentile concessione dell'Agenzia del Demanio e della Corte d'Appello di Milano, con divieto assoluto di riproduzione, duplicazione, pubblicazione e diffusioni delle immagini con qualsiasi mezzo, salvo autorizzazione da parte dell'Agenzia del Demanio e della Corte d'Appello di Milano.

Bibliografia

Avanzi, Beatrice, Daniela Ferrari (a cura di), *Arte e fascismo. Catalogo della mostra 14 aprile 2024-1 settembre 2024 al Mart di Rovereto*, Roma, L'Erma di Bretschneider Belloisi, Giuseppina (2017), *La difesa delle «antiche memorie». Dalle norme preunitarie*

³⁰ Lacchè (2021), pp. 182-183.

³¹ Messori (1989), p. 299.

³² Lacchè (2021) p. 183.

³³ Fagone (1999), p. 210. Una immagine del dipinto 'censurato' in Bologna (1988), p. 96.

- di tutela del patrimonio artistico alle leggi dello stato fascista*, Napoli, Editoriale scientifica
- Bernabò, Massimo (2017), *Bisanzio negli anni Trenta del Novecento: il palazzo di Giustizia di Milano*, in «Arte Lombarda», Nuova serie, 179/180, n. 1/2, pp. 146-155
- Bologna, Giulia (1988), *Milano. Il Palazzo di Giustizia*, Milano, Comune di Milano, Biblioteca Trivulziana
- Bruno Guerri, Giordano (2024), *Giuseppe Bottai e la “politica delle arti”*, in Avanzi, Beatrice, Daniela Ferrari (a cura di), *Arte e fascismo. Catalogo della mostra 14 aprile 2024-1 settembre 2024 al Mart di Rovereto*, Roma, L’Erma di Bretschneider, pp. 202-207
- C.M. (1939), “*La Giustizia del cielo e della terra*” di Primo Conti, per il nuovo Palazzo di Giustizia di Milano, in «La Domenica del Corriere», LXVI, n. 33, p. 284
- Calzini, Raffaele (1942), *Il Palazzo di Giustizia di Milano, architetto Marcello Piacentini*, in «Architettura», gennaio-febbraio, pp. 1-78
- Cazzetta, Giovanni (2012), *Codice civile e identità giuridica nazionale. Percorsi e appunti per una storia delle codificazioni moderne*, Giappichelli, Torino
- Cinelli, Barbara, Flavio Fergonzi, Maria Grazia Messina, Antonello Negri (a cura di) (2013), *L’arte moltiplicata. L’immagine del ’900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Bruno Mondadori Editore
- Conti, Primo (1983), *La gola del merlo. Memorie provocate da Gabriel Cacho Millet*, Firenze, Sansoni
- Cortese, Ennio (1982), *Esperienza scientifica. Storia del diritto italiano*, in *Cinquanta anni di esperienza giuridica in Italia. Atti del Convegno Messina-Taormina* (3-8 Novembre 1981), Milano, Giuffrè, pp. 787-858
- de Capitani, Virginia Maria (2019), *Milan’s Courthouse: A View of the Roman Legal Culture Across Fascist Ideology*, in Amorosi, Virginia, Valerio Massimo Minale (eds.), *History of Law and other Humanities: Views of the Legal World Across the Time*, Serie de Monografías: Historia del Derecho, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, Dykinson, pp. 181-190
- di Renzo Villata, Maria Gigliola (2019), *Una stagione feconda nella Storia del diritto italiano (1900-1950)*, in Lovato, Andrea (a cura di), *I generi letterari della storiografia giuridica. La produzione didattica negli ultimi due secoli (manuali, trattati, corsi e prolusioni)*, Torino, Giappichelli, pp. 67-106
- Fagone, Vittorio, Giovanna Ginex, Tulliola Sparagni (a cura di) (1999), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-50*. Catalogo della mostra (Milano, 16 ottobre 1999-3 gennaio 2000), Milano, Mazzotta
- Gagliardi, Alessio (2013), *Bottai, Giuseppe*, in Birocchi, Italo, Ennio Cortese, Anto-

- nello Mattone, Marco Nicola Miletto (a cura di), *Dizionario biografico dei giuristi italiani (XII-XX secolo)*, Bologna, Il Mulino, pp. 319-320
- Galasso, Silvia (a cura di) (2015), *Il Palazzo di Giustizia di Milano: una Galleria d'Arte. Un insolito viaggio tra storia e cultura all'interno del teatro della giustizia*, Milano
- Geri, Marco Paolo, *Alla ricerca di confini, alla ricerca di dominii. I giuristi della scuola e il diritto corporativo*, in Cini, Marco (a cura di), *Un laboratorio economico del fascismo. La "Scuola di scienze corporative" dell'Università di Pisa (1928-1944)*, Milano, FrancoAngeli, pp. 101-120
- Lacchè, Luigi (2015), *Tra giustizia e repressione: i volti del regime fascista*, in Lacchè, Luigi (a cura di), *Il diritto del Duce. Giustizia e repressione nell'Italia fascista*, Roma, Donzelli, pp. IX-XXXVIII
- Lacchè, Luigi (2019a), *"Also and Above all a Regime of Justice". Criminal Law and the Aesthetics of Justice under the Italian Fascist Regime: The Role of Architecture and the Visual Arts*, in Skinner, Stephen (ed.), *Ideology and Criminal Law. Fascist, National Socialist and Authoritarian Regimes*, London, Hart Publishing, pp. 9-26
- Lacchè, Luigi (2019b), *(History of) Law and Other Humanities: When, Why, How*, in Amorosi, Virginia, Valerio Massimo Minale (eds.), *History of Law and other Humanities: Views of the Legal World across the Time*, Serie de Monografías: Historia del Derecho, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, Dykinson, 2019, pp. 25-43
- Lacché, Luigi (2021), *«La giustizia armata dalla legge»: note su immagini ed estetica del diritto durante il fascismo*, in Cau, Maurizio, Enrico Valseriati (a cura di), *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento | Jahrbuch des italienisch-deutschen historischen Instituts in Trient*, 47, 2021/2, *Le immagini del diritto. Cultura visuale e normatività tra età moderna e contemporanea | Bilder des Rechts. Visuelle Kultur und Normativität von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Bologna, Il Mulino, pp. 159-183
- Missori, Mario (1989), *Governi, alte cariche dello Stato, alti magistrati e prefetti del Regno d'Italia*, Roma, Ministero Beni Att. Culturali
- Mongiano, Elisa (2019), *Costruire strumenti e metodi per una disciplina nuova. La storia del diritto (italiano) nella seconda metà dell'Ottocento*, in Lovato, Andrea (a cura di), *I generi letterari della storiografia giuridica. La produzione didattica negli ultimi due secoli (manuali, trattati, corsi e prolusioni)*, Torino, Giappichelli, pp. 45-65
- Pace Gravina, Giacomo (2013), *Il Trono della Grazia Interlandi: una tavola di Vrancke van der Stockt a Caltagirone*, in «TECLA. Rivista di temi di critica letteraria e artistica», 7 (2013), pp. 10-23

- Pace Gravina, Giacomo (2016), «*Una cattedra nuova di materia nuova*»: storici del diritto in Italia dall'Unità alla Grande guerra, in Birocchi, Italo, Massimo Brutti (a cura di), *Storia del diritto e identità disciplinari: tradizioni e prospettive*, Torino, Giappichelli, pp. 44-62
- Panofsky, Erwin (2009), *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* [*Studies in Iconology*, Oxford, Oxford University Press, 1939], Torino, Einaudi
- Paradisi, Bruno (1973), *Gli studi di Storia del diritto italiano dal 1896 al 1946*, in «Studi senesi», 60 (1946-47), ried. in *Apologia della storia giuridica*, Bologna, Il Mulino, pp. 105-172
- Prosperi, Adriano (2008), *Giustizia bendata. Percorsi storici di un'immagine*, Torino, Einaudi
- Sbriccoli, Mario (2003/2009), *La benda della Giustizia. Iconografia, diritto e leggi penali dal medioevo all'età moderna*, in Sbriccoli, Mario 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, pp. 155-208
- Sgarbi, Vittorio (2024), *Arte e fascismo*, Milano, La nave di Teseo
- Stolzi, Irene (2007), *L'ordine corporativo. Poteri organizzati e organizzazione del potere nella riflessione giuridica dell'Italia fascista*, Milano, Giuffrè
- Viora, Mario (1933), *Rassegna degli studi di Storia del diritto italiano nell'ultimo ventennio*, Messina, Industrie grafiche meridionali
- Viora, Mario (1977), 1928-1977, in «*Rivista di Storia del diritto italiano*», 50, pp. I-XXX

Terra, diritti, catene.

Un itinerario tra possesso e proprietà a partire da

Se di molta terra abbia bisogno un uomo di Lev Tolstoj

Nicola Dimitri

«E mio padre, un uomo bello e generoso,
oltre alla nostra proprietà estiva e invernale,
possedeva un prezioso pezzo di terra.

Veramente era un pezzettino,
ma dovunque andava se lo portava dietro!»

Amore e guerra, Woody Allen, 1975

SOMMARIO: 1. Delimitare il suolo, legittimare l'ingiustizia. Diritto, conflitto e proprietà nel pensiero sociale di Tolstoj. – 2. Prendere possesso, istituire il diritto: Schmitt in dialogo con Kant e Locke. – 3. Tracciare confini: il diritto che tutela la proprietà è un diritto che scatena conflitto? – 4. Doppio movimento. Dal conflitto al diritto, e ritorno.

1. *Delimitare il suolo, legittimare l'ingiustizia. Diritto, conflitto e proprietà nel pensiero sociale di Tolstoj*

Le sfere della guerra e del conflitto, e poi quelle della norma e del diritto, si irradiano continuamente in ogni ambito della vita associata, rendendo pressoché irrealizzabile il proposito di inventariare in modo esaustivo le circostanze della loro occorrenza. Si tratta di concetti rivali e al tempo stesso complici (apparentemente situati su fronti opposti), che contaminandosi e intrecciandosi in innumerevoli modi finiscono per condividere molti punti: uno su tutti, quello da cui si dirama la loro differenza ¹.

¹ Le dimensioni della guerra e quelle del diritto, del resto, integrano, ognuna per parte propria, l'inalienabile ambivalenza dell'essere umano. La kantiana 'socievole-insocievolezza' che per un verso induce gli uomini a combattersi, per un altro li spinge a darsi delle regole comuni, introducendo leggi che favoriscono la cooperazione, Kant (2015); Cotta (1991). Guerra è concetto refrattario a definizioni univoche, Galli (2004). È vocabolo che rinvia all'esercizio di una forza arbitraria che sovverte un certo sistema di potere, scompagina l'equilibrio di una comunità, mette in discussione i diritti e le garanzie vigenti per imporne di nuovi. Essa richiama quel complesso di atti che, al capo opposto del diritto, facendo il paio con la dimensione del conflitto e della contesa, della violenza e dell'inimicizia, portano a detrimento le condizioni di possibilità della vita in comune, Schmitt (2015). Diritto, al contrario, è norma, potere, decisione, forza. Possibilità. Esso è vocabolo 'valutativo' che immediatamente richiama, nella mente di chi parla o di chi ascolta, una buona cosa, una cosa giusta, Guastini (1980). Desi-
doi: 10.17473/LawArt-2024-5-5
ISSN 2724-654X

E invero, tra le innumerevoli strade percorribili, con il presente articolo si intende mettere in risalto la ‘vicinanza’ che corre tra guerra e diritto a partire dal nodo della proprietà privata. Quest’ultima, infatti, è una categoria particolarmente incline a rivelare il ‘bordo fumoso’ che ora avvicina, ora allontana, la sfera del diritto e quella del conflitto.

A tal proposito, la prima parte del contributo sarà dedicata all’esame delle teorie di matrice lockiana, kantiana e schmittiana sull’origine giuridica del possesso e della proprietà, con un’enfasi sui punti di contatto tra queste prospettive. In una seconda fase, si tratterà di problematizzare detti resoconti filosofico-giuridici e filosofico-politici con il pensiero sociale di Lev Tolstoj, in particolare a partire dalla novella *Se di molta terra abbia bisogno un uomo* (1886)². Infine, si tenterà di porre in evidenza in che termini il diritto, che pure è uno strumento volto a pacificare gli antagonismi, quando è chiamato a disciplinare l’accesso alla proprietà privata spesso si rivela esso stesso foriero di conflitti.

Ebbene, chiarito – per quanto sinteticamente – l’itinerario teorico-concettuale che ci si propone di seguire, sia concessa una breve digressione.

Non si tratta di divagare dal discorso, di allontanarsi dal tema centrale del contributo appena sopra inquadrato. Si tratta piuttosto di preliminarmente giustificare la scelta di combinare le riflessioni sul tema del possesso e della proprietà, del diritto e del conflitto, rese dagli autori succitati, con l’opera tolstoiana.

Dunque: perché Tolstoj?

Non è sicuramente questa la sede per approfondire in modo esauriente la lunga e complessa traiettoria biografica dello scrittore russo³. Tuttavia, alcuni significativi aspetti del suo itinerario intellettuale certamente permettono di cogliere la forte affinità – soprattutto per contrapposizione – che corre tra il suo pensiero e le problematiche etiche, politiche e sociali, legate al tritico diritto-proprietà-conflitto.

La vita di Lev Nikolàevič Tolstòj (1828-1910) può dirsi contraddistinta da una sensibilità etica e da un attivismo politico-sociale, per certi versi, senza pari tra gli

gna tanto l’ordinamento, Kelsen (2000); Santi Romano (2018), e con esso il complesso di norme giuridiche che guidano i comportamenti e le condotte dei consociati, Hart (2002), quanto la posizione soggettiva del singolo che rivendica tutela nell’ambito di una comunità organizzata. Il diritto, e in particolare la locuzione ‘di diritto’, inoltre, involge l’insieme di regole che consentono di legiferare, amministrare, sanzionare, rendere giustizia. Si tratta perciò di un dispositivo che ha a che vedere con l’organizzazione della forza pubblica e con la gestione del potere, Weber (2005), determinando le condizioni di possibilità della vita in comune.

² Tolstoj (2005).

³ *Ex multis*, cfr. Citati (1996).

scrittori russi del suo tempo. La sua costante ricerca della giustizia sociale e il suo impegno contro ogni forma di oppressione; il suo amore per la natura, la strada del vegetarianesimo e del pacifismo; la scelta di allontanarsi (non senza contraddizioni) dai bisogni materiali e di contestare ogni forma di proprietà ⁴ (associando una forte polemica antistatale); nonché l'aspirazione di immettere nell'*ethos* della società il fondo autentico del messaggio cristiano (recuperando il valore sacro della vita) ⁵, sono *tòpoi* ricorrenti nelle opere dell'autore, che hanno reso la sua figura una fonte di ispirazione senza tempo ⁶.

Per Tolstoj la proprietà privata, protetta e legittimata dal diritto, non solo è sempre espressione di conflitto (larvato e cronicizzato, spesso difficile da percepire), ma è anche ontologicamente ingiustificata. Il 'mondo', infatti, nella visione dello scrittore russo, appartiene naturalmente a tutti gli esseri umani e non c'è diritto reale, titolo giuridico, legittimazione morale, artificio intellettuale o principio teologico, che possa giustificare la partizione della terra, senza per questo tradire la 'vita vera' (per Tolstoj la vita contadina). Senza mettere in deroga i vincoli di solidarietà che dovrebbero legare tra loro tutti i viventi.

In questo senso, la burocrazia, le istituzioni, lo Stato, espressioni weberiane del monopolio del potere e della forza, per Tolstoj sono dispositivi attraverso cui una certa *élite* riesce a convincere il popolo a scegliere, quasi spontaneamente, la via della subordinazione. I contadini, e poi gli operai, sono costretti a trascorrere un'esistenza segnata da un'inalienabile condizione di subalternità (se non addirittura di schiavitù), resa possibile da un sistema di potere, e da un ordinamento giuridico a esso complice, apparentemente volto a favorire il miglioramento delle condizioni di vita ma, di fatto, congegnato per lasciare impregiudicate le disuguaglianze sociali.

Per l'autore di *Guerra e pace* (1867) è possibile giungere ad una società autenticamente affrancata da ogni *conflitto* distruttivo attraverso l'eliminazione degli apparati di comando istituzionalizzati nello Stato o nella Chiesa, attraverso l'abolizione della proprietà privata (che segnala sempre l'esistenza di una violenza e di un potere ille-

⁴ Tolstoj contestava radicalmente il concetto di proprietà al punto che redasse un testamento segreto in cui dichiarava di rinunciare al diritto d'autore sulle sue opere. Nella sua visione, le sue produzioni appartenevano all'umanità. Tolstoj (1980).

⁵ L'insegnamento di Gesù che influenzò maggiormente Tolstoj è presente nel sermone il *Discorso della Montagna*. In particolare, il passo relativo all'atto di porgere l'altra guancia ha suscitato in Tolstoj riflessioni cruciali legate al tema del perdono, dell'amore, del rifiuto della violenza. Sul punto, Christoyannopoulos (2020). Per approfondire la tematica si rinvia anche a Bianchi (2011) e (2023).

⁶ In questo senso, Tolstoj potrebbe essere definito un pensatore anarchico, come è stato detto, in quanto critico di ogni sistema politico sul quale si fonda la società umana. Salomoni (2011).

gittimo), attraverso l'opposizione all'uso del denaro, dunque al fatto che sia il meccanismo del credito e del debito a consentire la piena integrazione di un individuo nella società⁷. L'esistenza, per Tolstoj, ha infatti un carattere sacro che andrebbe riscoperto (il popolo contadino per certi versi incarna questa sacralità), e che è indipendente dai poteri che organizzano la vita, e infine la corrompono.

In buona sostanza, per lo scrittore russo la società civile, regolata dal diritto, organizzata secondo le esigenze del proprietario e della nobiltà, costruita sull'altare del progresso e della promessa di un continuo miglioramento delle condizioni di vita, altro non è che un inganno. Un mascheramento della violenza dei più forti a scapito dei più deboli, della sopraffazione del padrone contro il servo, del dominio dei pochi sui molti.

Ebbene, benché i contesti siano del tutto differenti, è tuttavia possibile, senza particolari forzature, ricavare una profonda analogia tra l'aspra condanna alla società civile promossa da Tolstoj e la più tradizionale critica, soprattutto di stampo rousseauiano⁸, avverso un certo modo di intendere la fuoriuscita dallo 'stato di natura' tipico del contrattualismo moderno.

Come non ha mancato di rilevare Paolo Grossi, la nascita della modernità (giuridica) dà a battesimo una sorta di dimensione 'potestativa' della vita.

Benché con il 'discorso' moderno la società, come ha osservato ancora Grossi, da 'suolo' inerte si articola in coagulazioni collettive che permetteranno di organizzare stabilmente lo Stato, questa organizzazione non è affatto priva di effetti. Al contrario. Con la nascita dello Stato moderno il potere si salda al diritto e lo utilizza per in-

⁷ Ad avviso di Tolstoj, a differenza di ciò che afferma l'economia politica, il denaro non è un mezzo di scambio, è piuttosto uno strumento di dominio. La povertà non potrà mai essere mitigata dal denaro e il denaro non potrà mai fare da cerniera tra le varie classi sociali. Al contrario, il valore del denaro è continuamente alterato dall'arbitrio del dominatore. Tolstoj (1979), p. 127; Tolstoj (2011), p. 19.

⁸ Tra gli scrittori e filosofi del Settecento, in particolare francesi, Rousseau ha rappresentato un punto di riferimento decisivo per Tolstoj. All'amico Paul Boyer, docente di russo a l'*École Nationale des Langues Orientales*, fondatore della *Revue des Études Slaves* e presidente onorario dell'*Institut d'Études slaves*, Tolstoj declamava l'importanza degli scritti di Voltaire, Diderot e soprattutto di Rousseau. Aucouturier/ Depretto (2010). A proposito di quest'ultimo Tolstoj dichiara di aver letto tutte le sue opere, compreso il *Dictionnaire de musique*. Tolstoj ammirava le idee del pensatore ginevrino, al punto che, come riporta Boyer, a quindici anni portava al collo il suo ritratto in un medaglione, come fosse un'immagine sacra. Scrive Tolstoj che ciò che più lo colpì del pensiero di Rousseau fu la riflessione sulla superiorità morale della condizione selvaggia dello stato di natura rispetto a quella degli uomini civilizzati. Boyer (1950); Mazon (1950); Anschuetz (1980), Delaunay (2017); si veda anche Mihajlovic (1984). Parte della letteratura, inoltre, ritiene che il libro di Tolstoj *Infanzia, adolescenza, giovinezza*, pubblicato dall'autore nel 1857, fosse stato di fatto ispirato da *Le confessioni* di Rousseau del 1782. Bullit (1979); Markovitch (1928). Si veda anche Lotman (1984).

staurare una sorta di ‘controllo sociale’⁹. L’espedito della fuoriuscita dallo stato di natura, tipico di un certo giusnaturalismo seicentesco (e poi settecentesco), si presenta come un’operazione tutta razionalistica volta a disciplinare l’accesso alla proprietà e favorire il mantenimento degli equilibri di potere a beneficio di chi è già proprietario. Lo stato di natura, il quale riferisce a uno scenario inesistente, continua Grossi, nella visione hobbesiana e lockiana è l’espedito teorico-concettuale per rivestire il singolo proprietario di situazioni intangibili dal potere: «L’espedito dello stato di natura corrispondeva alla scelta di conservare la ricchezza nelle mani di chi la deteneva, tutelando l’abbiente, il cittadino meritevole di attenzione nella civiltà borghese e pressoché dimenticando il *quivis de populo*»¹⁰. Rousseau, in questo senso critico di Hobbes e Locke, non a caso mette in evidenza che la fuoriuscita dallo stato prepolitico e pre-sociale di natura non ha determinato un’autentica forma di ‘liberazione’ dell’individuo. Al contrario. Quest’ultimo è piuttosto andato incontro a forme sofisticate quanto insidiose di disuguaglianza e dominio.

E in effetti, con tutte le opportune differenze di contesto politico-sociale, di pensiero e retaggio storico-culturale, questa sembra essere l’idea di fondo anche di Tolstoj. Nello scritto *La schiavitù del nostro tempo* (1900), ad esempio, egli pone l’accento sul fatto che una parte della popolazione, nonostante le riforme ciclicamente introdotte per ampliare i diritti del ceto più basso, non potrà mai dirsi realmente libera e autonoma, non potrà mai affrancarsi dalle svariate forme di asservimento che vincolano l’esistenza.

Le catene che condizionano la vita dei meno abbienti, così come continuamente si spezzano, continuamente si rinnovano. Le forme di schiavitù, osserva infatti Tolstoj, vengono abolite solo quando sono in procinto di affermarsi nuove e più efficaci strategie di dominio. Ogni nuovo diritto concesso al povero, al contadino, fa il paio con una più estesa, ma meno visibile, forma di espropriazione dell’autonomia dell’essere umano.

Se ora il lavoratore può, invece di andare a piedi, usare la ferrovia, la ferrovia in compenso gli ha bruciato il bosco, gli ha portato via il grano di sotto il naso e lo ha ridotto praticamente schiavo del capitalista. Se, grazie ai motori a vapore e alle macchine, il lavoratore può comprare a poco del *calicò* poco robusto, in compenso i motori e le macchine lo hanno privato del guadagno a casa e lo hanno ridotto in uno stato di totale schiavitù al fabbricante¹¹.

⁹ Grossi (2005).

¹⁰ Grossi (2017), pp. 9-11, 64. Si prenda anche in considerazione l’opera di Macpherson (1982).

¹¹ Tolstoj (1979), p. 237.

Tolstoj denuncia che il ceto più basso, di generazione in generazione, è destinato a rimanere subordinato, ora, alle pretese dei nobili latifondisti, poi – venuta meno la schiavitù della gleba –, alle esigenze dei ‘padroni’ dei mezzi di produzione.

Il contadino russo che abbandona la vita di campagna per trasferirsi nel centro urbano e svolgere la mansione di operaio, osserva Tolstoj, si illude di aver migliorato le sue condizioni di vita. In realtà, si sottopone, più o meno consapevolmente, alla tirannia del salario, ai processi de-socializzanti della divisione del lavoro¹², alla perdita del giudizio morale e del senso di ‘autenticità’ della vita. Più in generale, si sottopone ad una lenta ma pervicace perdita del senso di comunità:

Secondo me, non solo il lavoro non è una virtù, ma nella nostra società mal organizzata, è il più delle volte un mezzo d’anestesia morale, come il tabacco, il vino e altri mezzi adoperati dagli uomini per stordirsi e non accorgersi del disordine e del vuoto delle loro esistenze¹³.

Quanto sinora detto a proposito del pensiero antistatalista e anarchico-libertario di Tolstoj, si ritrova, tra le altre, in una delle sue più famose opere, vale a dire *Anna Karenina*.

Nel libro, considerato dallo stesso autore il suo primo vero romanzo (ispirato da alcuni frammenti di Puškin¹⁴), Tolstoj mette a sistema e dipinge senza infingimenti gli sconvolgimenti prodotti nella società russa dalle riforme introdotte dall’impero per (asseritamente) migliorare la condizione di vita del popolo. Si tratta di leggi che istituiscono nuovi servizi sociali e riforme giudiziarie¹⁵ e prevedono l’emancipazione dei contadini dal giogo della terra, con l’abolizione della servitù della gleba.

¹² Tolstoj critica i nuovi orizzonti della sociologia e della scienza positivista di matrice Comtiana. In particolare, egli si schiera contro la teoria della divisione del lavoro, contro l’analogia che vedrebbe la società, al pari di un organismo vivente, strutturata per funzioni indispensabili per la sopravvivenza dell’insieme. La divisione del lavoro nella società industriale è, invece, per Tolstoj una delle più insidiose forme di violenza e dominio perpetuate a danno dei lavoratori e del ceto meno abbiente, mascherata dietro la falsa idea del progresso. Invero, Tolstoj non si trova d’accordo neppure con le analisi sulle condizioni del lavoro e sui processi di proletarianizzazione del marxismo.

¹³ Tolstoj (2010).

¹⁴ In particolare, si tratterebbe del frammento di Puškin *Gosti s’ezžalis’ na daču* - “*Gli ospiti si radunano in villa*” (1828-1830). Cfr. Sklovskij (1978).

¹⁵ La riforma giudiziaria a cui si riferisce Tolstoj, approvata nella seconda metà del 1800 in Russia, introduceva per la prima volta il principio della separazione dei poteri, il diritto alla difesa nel processo e il dibattimento pubblico. Nell’ambito di questa riforma, con statuto del 13 gennaio 1864, venne istituito l’ufficio dello *Zemstvo*, organo elettivo di amministrazione locale chiamato a garantire l’esercizio di alcuni servizi sociali (costruzione di scuole, ospedali, manutenzione delle strade) nelle sin-

Già in *Anna Karenina* Tolstoj pone enfasi sulle tensioni, sugli attriti, sui conflitti, che nascono attorno alla questione della proprietà della terra tra possidenti e contadini emancipati; tra capitalisti e lavoratori; tra nobili e servi. Lo scrittore russo sostiene che le riforme introdotte a beneficio del popolo di campagna in Russia nella seconda metà del XIX secolo (nel solco di un tentativo dell'impero di aprirsi al mondo occidentale, meglio europeo) non hanno affrancato i contadini dalle loro condizioni miserevoli. All'opposto. Tolstoj, che non crede nella via del progresso, ritiene che l'abolizione della schiavitù della gleba non abbia realmente abolito la schiavitù, l'avrebbe piuttosto 'dislocata', trasferita dalle campagne alle città. La schiavitù, osserva Tolstoj, è inalienabile in quanto è funzionale ad ogni sistema economico, e per quanto apparentemente sia meno faticoso il lavoro dell'operaio rispetto a quello del contadino, la fabbrica rende l'essere umano ancora meno libero di quanto non faccia la terra da coltivare:

La condizione miserevole di un operaio di fabbrica, e in generale di un lavoratore urbano, non consiste nelle sue lunghe ore di lavoro e nel suo basso salario, ma nel fatto che egli è privato delle condizioni naturali della vita a contatto con la natura, della libertà, e che è costretto a un lavoro faticoso e monotono agli ordini di qualcun altro ¹⁶.

Ebbene, così come brevissimamente abbozzato, il pensiero di Tolstoj pare incastrarsi privo di stridimenti con il proposito del contributo, che si prefigge di sviluppare una riflessione filosofico-giuridica sul rapporto che corre tra diritto e conflitto a partire dal paradigma del possesso giuridico e poi della proprietà privata.

gole province e con il compito di sovrintendere, tra le altre cose, il miglioramento dell'attività agricola. L'ufficio dello *Zemstvo*, composto dai rappresentanti dei diversi ceti (ricchi proprietari terrieri, abitanti delle aree urbane aventi un determinato patrimonio, contadini con almeno un lotto di terra) avrebbe dovuto risolvere le questioni di ordine economico-sociale delle varie province, al fine di raggiungere un più alto livello di benessere collettivo. Tuttavia, questo ufficio non è ben visto da Tolstoj. Le attività dei diversi *Zemstvo* disseminati nelle province dell'impero si rivelano infatti assai limitate dalla stringente burocrazia statale e dagli interessi contrapposti del governo. La nobiltà, i ricchi proprietari terrieri, e con questi le figure di spicco delle istituzioni russe, non avendo alcun interesse ad accogliere le soluzioni proposte dalla classe contadina attraverso l'ufficio dello *Zemstvo*, riescono a ricondurre le attività di questi organi a questioni di priorità secondaria. Sul punto, scrive Tolstoj: «Mi sono convinto che non esiste nessuna attività degli *Zemstvo* e non può esistere. Da una parte è un giochetto, giocano al parlamento, e io non sono né abbastanza giovane né abbastanza vecchio per divertirmi con i giochetti; dall'altra parte è un mezzo per la *coterie* del distretto di far soldi. Prima c'erano le tutele, i tribunali, adesso c'è lo *Zemstvo*, non sotto forma di concussione, ma sotto forma di stipendi immeritati». Tolstoj (2003), pp. 22-23. Per Tolstoj, dunque, l'istituzione dello *Zemstvo* altro non è che una manovra dell'impero per illudere i contadini di avere un peso nell'ambito del sistema decisionale russo, ma che non ha nei fatti altro scopo se non quello di distrarre il ceto più basso dalle vere priorità.

¹⁶ Tolstoj (2011), p. 95.

Quanto a quest'ultimo punto, come più appresso si avrà modo di argomentare a partire dall'emblematica e suggestiva novella *Se di molta terra abbia bisogno un uomo*, per Tolstoj la proprietà della terra coincide con la più radicale negazione del diritto originario e naturale di ogni individuo di dare corpo alla propria libera esistenza. Il diritto a godere delle risorse della terra è comune a tutti gli uomini, appartiene ad ogni individuo quanto gli appartiene il diritto di respirare l'aria. La proprietà privata, invece, osserva Tolstoj, mette in discussione questa prospettiva: la possibilità che qualcuno dichiari suo qualcosa, escludendo gli altri dal goderne, sta a significare che non tutti gli esseri umani sono sullo stesso piano, che alcuni individui avrebbero più diritto (più spazio, più terra, più risorse, più vantaggi) degli altri di stare al mondo.

E invero, per Tolstoj, una siffatta concezione del mondo, in cui il dominio di un uomo su un altro uomo a partire dalla proprietà non solo non è osteggiato ma è reso legittimo dal diritto, è inaccettabile. Le leggi sulla terra, il sistema delle tasse, la proprietà privata sono indici rivelatori di una violenza istituzionalizzata, e sono causa di schiavitù. «L'essenza della schiavitù», rileva Tolstoj, «risiede [...] nell'esistenza stessa della legislazione, nel fatto che ci sono persone che hanno il potere di emanare leggi vantaggiose per se stesse e finché avranno un tale potere esisterà la schiavitù»¹⁷.

2. Prendere possesso, istituire il diritto: Schmitt in dialogo con Kant e Locke

In un saggio degli anni Cinquanta del secolo scorso intitolato *Nehmen-Teilen-Weiden* Carl Schmitt, con l'intento di andare al cuore del concetto di diritto e svelare la 'storia' di ogni ordinamento economico-sociale, si cimenta nell'esercizio di risalire alla radice (anzitutto etimologica) del sostantivo *nomos*. A tal proposito, Schmitt mette in evidenza che a partire dal verbo greco *nemein* (rifuso poi nel tedesco *Nehmen*), *nomos* significherebbe anzitutto appropriazione di suolo, e poi, successivamente, anche divisione e produzione. Per il giurista di Plettenberg, dunque, l'originario processo di istituzione del *nomos* comincerebbe a scriversi a partire da un atto di forza. Da un violento atto di appropriazione che si 'scarica', o meglio, si 'radica' nella terra: terra priva di padrone e dunque terra da occupare, terra in mano nemica e così terra da conquistare, terra in uso ad altri e perciò terra da sottrarre¹⁸.

Secondo questa visione, l'atto appropriativo di «occupazione di terra» coinciderebbe con l'«atto primordiale che istituisce il diritto». Ne rappresenta il *radical title*,

¹⁷ Tolstoj (2011), p. 117.

¹⁸ Schmitt (2015), p. 300.

«il titolo giuridico più radicale» da cui deriva «l'origine di ogni ulteriore ordinamento concreto e di ogni ulteriore diritto»¹⁹.

Il *nomos*, in quanto connesso al meccanismo dell'appropriazione, della spartizione e della produzione, organizza lo 'spazio' (nonché le 'cose' che nello spazio sono situate) e, con ciò facendo, tracciando confini e procedendo per differenziazioni (distinguendo il 'mio' dal 'tuo', il 'nemico' dall' 'amico'), non solo edifica un *ordo*, ma si rivela inscindibilmente legato alla dimensione dell'inimicizia e della contesa²⁰: il proprietario contro il proprietario, il sovrano contro il sovrano.

Come ha sottolineato Galli, il *nomos*, l'atto di 'apprendere' la terra (il *Landnahme*) attraverso una violenza originaria cui poi è attribuita forza giuridica, 'territorializza' la naturale dismisura della terra. Questa, controllata e circoscritta, viene ricondotta a una sovranità e sottoposta ad un ordinamento concreto²¹.

E invero, è possibile risalire la china della lettura schmittiana sull'origine del *nomos* (con l'intento di approfondire il rapporto che corre tra diritto e conflitto, passando attraverso il tema della proprietà) riprendendo alcuni peculiari passaggi del pensiero di Kant e Locke, cui Schmitt apertamente si ispira.

Quanto a Kant, Schmitt mette in evidenza che la prospettiva di ricondurre il nucleo fondativo del diritto, come pure di ogni ordinamento giuridico, all'atto di occupare la terra (l'idea secondo cui il diritto avrebbe una matrice anzitutto 'tellurica') si individua già nella dottrina giuridica del filosofo di Königsberg.

Scrivendo Schmitt che Kant «sostiene con radicalità filosofica che ogni proprietà e ogni ordinamento giuridico sono condizionati dal suolo e derivano da un'acquisizione originaria del suolo». È dal dominio spaziale (il quale si manifesta nell'atto di occupare la terra) che discenderebbe la prima forma di «legge distributiva del mio e del tuo»²².

Più in particolare, ad avviso di Kant (la cui riflessione attorno al 'possesso' è storica, a differenza di quella di Schmitt) la *forma razionale* del 'giuridico' deriverebbe proprio dal concetto di 'possesso'²³ (*Besitz*). È il 'possedere' che mette in relazione gli individui. Ogni individuo si obbliga verso gli altri attraverso gli oggetti che egli

¹⁹ Schmitt (1991), pp. 22-28.

²⁰ Portinaro (1983).

²¹ Galli (1996), p. 881.

²² Schmitt (1991), p. 27.

²³ È certamente interessante la riflessione di matrice kantiana sul concetto di possesso e su quello di "possedibilità" e "appropriabilità" dello spazio, di cui Kant si occupa già nell'*Estetica trascendentale* della *Critica della ragion pura*. Kant definisce come 'spazializzante' quel diritto che determina e stabilisce un ordine tra gli individui. Cfr. Kant (1995), pp. 56-57. Si rimanda anche a Bobbio (1969).

possiede: gli esseri umani, infatti, non hanno propriamente e direttamente relazioni con le ‘cose’, piuttosto, è attraverso le ‘cose’ che essi intessono relazioni (anche conflittuali) tra di loro.

Se è vero, avverte Kant, che il modo dell’essere umano di conoscere il mondo (e dunque di stare nel mondo) si determina attraverso il ‘senso esterno’, il possedere è la manifestazione più esplicita di ciò. Il ‘possessione’ è la manifestazione esteriore, limitata e intellegibile, della più ampia (illimitata) volontà interna (interiore) di ‘possedere’. Volontà che è avvertita universalmente da ogni individuo.

Vive in ogni individuo, dice Kant, l’immagine di un possesso comune originario²⁴, vale a dire l’idea che tutte le cose siano naturalmente suscettibili di essere apprese. Tuttavia, questa sorta di ‘possedibilità universale’, in quanto ontologicamente ed empiricamente irrealizzabile, contiene in sé la dimensione più contenuta del ‘possessione privato’²⁵ (è l’esistenza stessa dello spazio ad ammettere la possibilità della sua occupazione).

Nessuno può possedere ogni cosa, di modo che l’ambizione di illimitatamente possedere finisce per particolarizzarsi. Si risolve nel possessione di una sola ‘parte’, di una ‘porzione’ limitata e relativa del ‘più ampio’ tutto.

Secondo questo ragionamento, la declinazione empirica della volontà di possedere tutto, che presto si traduce nell’‘appropriarsi’ di uno spazio limitato e definito, ordina la realtà, ordina le relazioni tra individui. Consente il confronto tra esseri umani a partire dal loro rapporto con le ‘cose’. Realizza, altrimenti detto, le condizioni di possibilità dell’‘associazione civile’, la dimensione giuridica della comunità, come pure quella conflittuale.

È (anche) per questa via che la dimensione del ‘possessione’, l’atto di appropriarsi della terra, rappresenta la primigenia manifestazione del fenomeno giuridico. Occupare la terra, infatti, significa, da un lato, intitolarsi di uno spazio limitato (di una ‘parte del tutto’), dall’altro, strappare ad ‘altri’, e sottrarre alla comunità, questa ‘porzione di tutto’. Il possessione privato (esclusivo ed escludente) istituisce il *meum iuris* (Kant parla di ‘mio giuridico’): il ‘proprietario’ tramite le armi del diritto si tutela dal danno che altri potrebbero arrecare a ciò che è suo, qualora seguissero l’illimitata ‘volontà’ di possedere²⁶.

²⁴ Kant (1999), p. 55. Il possessione, non a caso, è definito da Kant come «condizione soggettiva della possibilità dell’uso in generale». Kant (2005), §16, p. 121.

²⁵ Gazzolo (2023), p. 85. Segnala Gazzolo: le cose non sono “originariamente” “inappropriabili”. Al contrario: per poter sottrarre qualcosa alla possibilità di essere posseduta in via esclusiva, per poterne interdire il possessione esclusivo, occorre che essa sia già di per sé appropriabile.

²⁶ Sabbatini (2004), p. 9 ss.

Secondo la riflessione kantiana si può appellare come autenticamente ‘propria’ una cosa non in ragione del mero possesso materiale di essa, ma quando è possibile obbligare gli altri a riconoscersi come privi di dominio su quello specifico ‘bene’. Quando l’appropriazione di una cosa altrui è considerata una lesione contraria al diritto.

In Kant, infatti, non è il fatto di possedere un certo bene a consolidarne il relativo diritto. Sono gli atti compiuti da un individuo in un certo spazio (spazio naturalmente suscettibile di essere posseduto) a fondare il ‘diritto di possedere’. Il quale diritto persiste a prescindere dalla fisica *detentio* del bene; permane anche quando chi vanta il proprio possesso su una cosa si trovi altrove, «abbia abbandonato il suo posto»²⁷.

Ma, si diceva, la dimensione del diritto e del conflitto in relazione al concetto di bene giuridico e di proprietà si rintraccia anche, evidentemente, nella lezione lockiana.

Schmitt, infatti, quando pensa all’appropriazione della terra come a un momento fondativo del diritto (che tuttavia non esclude l’ipotesi del conflitto) oltre che a Kant²⁸, guarda anche a John Locke, e in particolare ad alcuni passaggi del *Secondo trattato sul governo*. Per certi versi, Schmitt vede in Locke il teorico antesignano del *nomos* della terra²⁹. Il filosofo inglese, già a partire dal XVII secolo, sarebbe stato tra i primi a mettere in risalto l’inscindibilità del legame tra terra e *nomos*, ed avrebbe perciò il merito (secondo Schmitt) di aver suggerito che la terra è a tutti gli effetti «la madre del diritto»³⁰.

Nella concezione lockiana, l’individuo è un essere ‘libero e proprietario’ cui naturalmente spettano i diritti inalienabili alla vita, alla libertà e alla proprietà (anzitutto della ‘terra’). La terra, nel paradigma giusnaturalista-liberale di Locke, oltre a configurare un diritto in sé (sin dal momento appropriativo), produce a sua volta diritti sui frutti e sui prodotti che essa genera, attraverso il lavoro dell’uomo³¹.

Ma nella visione lockiana della proprietà c’è qualcosa in più. La proprietà non è solo una categoria che attiene ai ‘diritti’ (presociali) vantati dall’individuo sulla terra. La proprietà afferisce anche ad uno stato emotivo interno: l’individuo-proprietario si con-fonde con ‘il mondo delle cose’, con le cose che (per volere divino) gli ap-

²⁷ Kant (2010), p. 427.

²⁸ Sferrazza Papa (2017), pp. 235-252.

²⁹ Belloni (2021), p. 139.

³⁰ Locke (1998), § 121, p. 225. Cfr. Schmitt (1991), p. 26. Per una lettura attualizzata e critica del pensiero di Locke si rimanda anche a Linklater (2013).

³¹ Locke (1998).

partengono e per il tramite delle quali si afferma sulla realtà³². Non a caso Locke collega la proprietà sulle ‘cose’ al possesso del proprio corpo:

ogni uomo ha la proprietà della sua propria persona: su questa nessuno ha diritto alcuno all’infuori di lui. [...] Qualunque cosa, allora, egli rimuova dallo stato in cui la natura l’ha prodotta e lasciata, mescola a essa il proprio lavoro e vi unisce qualcosa che gli è proprio, e con ciò la rende una sua proprietà³³.

Come ha osservato Olivecrona, l’individuo-proprietario di Locke, continuamente mosso dalla ‘passione acquisitiva’ che lo spinge ad espandere in misura potenzialmente illimitata le sue *properties*, incorpora fin dentro il suo spirito gli oggetti di cui si dichiara titolare³⁴.

E tuttavia, la terra non è solo ‘madre’ del diritto. Il concetto di possesso che la terra naturalmente o per ‘volere divino’ sintetizzerebbe, e che il diritto successivamente codifica, è anche motivo di conflitto entro la comunità, e tra comunità differenti. Ed è proprio dallo spettro di questo conflitto, almeno secondo una certa riflessione teorico-politica del filone contrattualista del Seicento e Settecento, che bisogna mettersi al riparo.

Se, infatti, il mondo ‘appartiene’ a tutti gli esseri umani (*communio fundi originaria*), se il mondo intero è in partenza un bene comune (circostanza che non esclude il fatto che qualcuno si appropri di ciò che è di tutti, e dunque anche suo), vuol dire che, almeno nell’originario stato di natura, ogni sottrazione spaziale, ogni *enclosure*, può essere in fin dei conti messa in discussione. Nell’originario stato di natura, pertanto, il possesso non è mai autenticamente certo, può essere sempre ricusabile. Come pure la proprietà non è mai definitiva e assoluta, può in ogni momento essere rivendicata e sottratta.

È perciò sulla scorta di questa consapevolezza (dunque sull’esigenza di proteggere il proprietario da possibili rivendicazioni altrui sulla sua proprietà) che la visione giusnaturalistica-liberale, anzitutto lockiana, istituisce l’organizzazione politico-istituzionale della società civile. La concezione giusnaturalistica della società civile, la quale sarebbe sorta superando lo stato di natura originario, attraverso una retorica apertamente paternalistica, porta a considerare la proprietà privata non come una mera ‘convenzione’ politica, ma come un vero e proprio istituto naturale, incontestabile in quanto fondato nel diritto naturale.

³² Pulcini (2001).

³³ Locke (1998), cap. V, § 27, p. 97.

³⁴ Olivecrona (2000).

In questo senso, se, come afferma Locke, nello stato di natura ogni individuo è naturalmente proprietario di se stesso e dei beni che gli appartengono, se dunque nello stato di natura l'accesso alla proprietà è 'connaturato all'essere umano', ciò comporta che nella succedanea società civile (con la fuoriuscita dallo 'stato di natura') l'essere indigente e privo di proprietà non sarà altro che una 'colpa'. Un demerito di chi non è riuscito a valorizzare i beni che naturalmente gli appartengono ³⁵.

Secondo questa visione, altrimenti detto, l'aver mancato di accumulare proprietà nella società civile, l'essere privi di beni, rappresenta una responsabilità del meno abbiente, il quale non ha alcun diritto di 'adirarsi' contro il 'proprietario'.

L'organizzazione politica della società civile di stampo giusnaturalista-liberale, fondata sull'espedito teorico della fuoriuscita dallo stato di natura, si rivela perciò essere tutta proiettata alla protezione del potere dalla minaccia di possibili offese o rivendicazioni sulla proprietà (da parte dei sovrani, e da parte dei meno abbienti). La società stessa si qualifica quale strumento politico-istituzionale idoneo a 'disciplinare' l'accesso alla proprietà, a beneficio dell'«abbiente» e a scapito del miserabile.

Rousseau non a caso mette in evidenza come l'individuo che è fuoriuscito dallo stato di natura non è andato incontro a una autentica forma di 'liberazione'. Al contrario: la divisione del lavoro, la pratica degli scambi, la trasformazione del possesso in proprietà e l'accumulazione di ricchezza, tipiche della società civile, avrebbero creato vere e proprie 'frontiere sociali'. Nella società civile, costruita sulle fondamenta dell'immaginario stato di natura, da un lato, ci sono coloro che appartengono a un rango sociale elevato e in quanto già dotati di ricchezza sono concentrati ad aumentarla; dall'altro, vi sono coloro che, privi dei mezzi adeguati, sono costretti a lavorare per i più abbienti alimentando in prima persona il gioco della disuguaglianza e contribuendo ad approfondire la propria marginalità ³⁶.

Ebbene, alla luce di questo breve confronto tra le riflessioni maturate attorno al tema della presa di possesso della terra da parte di Schmitt, Kant e Locke, si comprende che il senso più recondito del momento 'appropriativo' del suolo, dello spazio, istituirebbe non solo la dimensione del diritto, del *nomos*, non solo la dimensione sociale e collettiva (a partire dalla riflessione kantiana sul 'possesso'), ma anche la sagoma e lo spirito dell'«io». Il proprietario individua nell'oggetto di cui si impossessa la ragione e la prova della sua stessa esperienza di vita. Proprio per questo, desideroso di espandere sempre di più il riflesso della sua esistenza attraverso ciò che gli appartiene, entrerà continuamente in conflitto con la comunità, con i meno abbienti e,

³⁵ Grossi (2017).

³⁶ Rousseau (1972), p. 118. Cfr. Lazzeri (2002).

persino, con se stesso, nel tentativo di domare la propria passione acquisitiva.

E invero, richiamando un interrogativo di matrice kantiana, occorre ora chiedersi: fino a che punto è considerato legittimo estendere il proprio dominio sulle cose, sullo spazio? («Fin dove si estende l'autorizzazione della presa di possesso di un suolo?»³⁷, si domandava Kant). Di quanta terra ha bisogno un individuo per vivere? Quanti conflitti sarà disposto a intraprendere il 'proprietario' per affermare il suo dominio sulle cose ed espandere il suo diritto di possedere?

3. *Tracciare confini: il diritto che tutela la proprietà è un diritto che scatena conflitto?*

Le questioni ora esplorate (per quanto parzialmente, e seguendo autori e metodologie d'analisi diverse, ma non irrelate³⁸) involgono il tema dell'origine della legittimità giuridica del possesso, e poi della proprietà. Si tratta, tuttavia, di riflessioni che non si risolvono in mere teorie, in concetti, per così dire, gassosi. Al contrario. Il nucleo teorico di questi argomenti, che hanno dato a battesimo un certo pensiero filosofico-politico e filosofico-giuridico della modernità, si pone alla base di un peculiare, quanto *concreto*, modo di 'stare al mondo'.

Un modello di convivenza che a partire da una radicale negazione dell'idea che la terra coincida con qualcosa di ontologicamente comune, in particolare dall'individualismo borghese del Settecento in poi, si è edificato attorno al nodo ideologico e poi al fondamento giuridico della proprietà privata, sintetizzato dal binomio proprietà-persona e libertà-sovranià³⁹. La proprietà, appunto, elevata a 'misura di tutte le cose'⁴⁰, si salda con il concetto di libertà (libertà è vantare piena signoria anzitutto sulla propria persona) e, con ciò facendo, legittima una visione della 'coesistenza' che favorisce la logica 'privativa', giuridifica il desiderio espropriativo (esaltando l'apposizione di confini), tutela il dominio dell'uomo sull'altro uomo a partire dal dominio sulle cose.

Ebbene, con il proposito di porre l'accento su quei paradigmi che hanno favorito l'affermazione del concetto di proprietà alla stregua di un diritto soggettivo assoluto,

³⁷ Kant, (2010), p. 446.

³⁸ Sono innumerevoli gli autori del pensiero moderno e della tradizione giusfilosofica e filosofico-politica che andrebbero presi in considerazione in relazione al concetto di proprietà privata. Da Hegel, il quale pone la proprietà alla base della forma moderna di Stato, così come dello *status* di essere umano, a Proudhon, poi a Marx, Bentham, per dirne alcuni. Tuttavia, per l'economia del discorso che si va impostando non è possibile espandere oltre gli argomenti.

³⁹ Grossi (1977) e (2007).

⁴⁰ Rodotà (1990).

foriero tuttavia di conflitti sociali e interindividuali, è ora il caso di soffermare l'attenzione sul racconto di Lev Tolstoj *Se di molta terra abbia bisogno un uomo*. Si tratta di un racconto pubblicato nel 1886⁴¹, invero già abbozzato dall'autore nel 1871 dopo un viaggio compiuto a Samara, nella regione russa della Baschiria.

Come molto spesso accade, l'opera artistica (in questo caso letteraria), non meno di quanto possa fare un approfondito studio scientifico, è capace di mettere in evidenza i paradossi, le contraddizioni e i conflitti che attraversano, anche sotterraneamente, la società. E in effetti, non si sottrae a questa dinamica l'opera appena citata, la quale scritta in tono sardonico e utilizzando la forma narrativa dello *skaz* (stile che emula il dialetto e le espressioni della tradizione orale) appartiene alla *narodnaya literatura*, vale a dire alla letteratura popolare russa, circolante tra le classi sociali meno abbienti nel periodo del tardo-impero⁴².

Ebbene, in una sorta di *coincidentia oppositorum* (alla luce della nota posizione di Tolstoj avverso il concetto di proprietà⁴³), la trama del racconto si rivela assolutamente complementare con quanto sinora detto, e restituisce una fotografia nitida dei nodi sociali che ruotano attorno al tema della proprietà privata. Il diritto che protegge la proprietà e dà certezza al titolo che sancisce il dominio di taluno su un certo bene, è esso stesso portatore di conflitti. Conflitti tra proprietario e proprietario, per un pezzo di terra conteso; tra proprietario e nullatenente per le 'offese' da quest'ultimo arrecate alla proprietà; del proprietario verso se stesso, preda dell'insaziabile 'passione acquisitiva' che lo spinge di continuo ad appropriarsi di sempre più cose⁴⁴.

Ma veniamo al contesto storico e alla trama del racconto. *Se di tanta terra abbia bisogno un uomo*, definita da Joyce come la più grande storia che la letteratura del mondo conosca⁴⁵, mette in luce alcuni aspetti cruciali, dal punto di vista economico-politico, della Russia di fine Ottocento. L'Impero è infatti sottoposto a profondi squilibri. Da un lato, l'abolizione nel 1861 per mano di Alessandro II della servitù della gleba aveva permesso a migliaia di contadini di emanciparsi da una vita di sacrificio, unicamente assoggettata al volere dei nobili e ricchi proprietari terrieri. Dall'altro, i profondi processi di modernizzazione del periodo spinsero larga parte

⁴¹ Jahn (1978), pp. 442-53.

⁴² Per un approfondimento sul tema: Loskutova/Borello (2007); Brooks (1985). Si rimanda anche a Catriona/Shepherd (1998). Tolstoj nel 1884 fondò anche una casa editrice popolare, denominata *Posrednik* (L'Intermediario). L'obiettivo di Tolstoj era quello di istruire il popolo russo. Codedvilla (2016).

⁴³ Bianchi (2011).

⁴⁴ Bobbio (2017).

⁴⁵ Hurn (2011).

della comunità contadina, ormai liberata dal giogo della terra, ad abbandonare gli spazi rurali per muovere verso le grandi città ⁴⁶.

L'effetto congiunto di questi due fenomeni e, in particolare, il movimento dalla terra alla città, aprirono tra i contadini russi (ad avviso di Tolstoj mai realmente liberati da una condizione di subordinazione verso i più ricchi) una serie inedita di dilemmi morali, a tratti esistenziali. È meglio la vita di città o di campagna? Come gestire l'enorme spazio rurale ora abbandonato? E poi, appunto: di quanta terra ha davvero bisogno un 'uomo' per vivere?

Non è un caso – e veniamo alla trama – se il prologo del racconto si apre con una disputa, un confronto serrato, tra due sorelle. La maggiore si è di recente trasferita con la famiglia in città e si compiace dello slancio di vita che il centro urbano può offrire, in termini di relazioni, comodità, affari. La minore, moglie di Pachòm (il contadino protagonista del racconto), è invece rimasta nelle campagne, e racconta di quanto sia meraviglioso vivere nei campi. Non solo per la più salutare qualità della vita, ma anche per le nuove opportunità di ascesa sociale rese possibili dalle riforme imperiali di recente introduzione. Riforme che consentivano ai contadini liberati dal 'servaggio' di divenire finalmente proprietari.

Il dialogo iniziale che introduce il racconto, evidentemente, è l'espedito narrativo attraverso cui l'autore intende porre sin da subito enfasi sulle problematiche sociali innescate nei contadini dall'improvviso, diverso, modo di percepire se stessi (a fronte dell'abolizione della schiavitù della gleba) e gli spazi ad essi circostanti: garantisce più vantaggi essere proprietari in un centro urbano o in un centro rurale? Fin dove è possibile estendere il proprio dominio sullo spazio (richiamando il quesito kantiano del precedente paragrafo), in una campagna finalmente 'libera' di essere occupata?

L'impalcatura del racconto si basa tutta sul tema dello spazio (spazio urbano, spazio rurale, spazio vuoto, spazio da occupare) e sui conflitti che la 'questione' della proprietà può generare tra gli individui, innatamente portati a coltivare il desiderio di disporre delle 'cose' in modo esclusivo, di 'cintare il terreno' e affermare: 'questo è mio!' (per dirla con Rousseau critico della trattazione lockiana del diritto naturale ⁴⁷).

Tolstoj attraverso il racconto ci fa capire che attorno al paradigma dello spazio e della proprietà si annidano tensioni personali e collettive: i contadini affrancati da

⁴⁶ Il rafforzamento dell'industria manifatturiera durante la seconda metà dell'Ottocento attirò molti contadini verso i centri industriali urbani. La popolazione urbana aumentò costantemente, quasi raddoppiando dal 1850 al 1900. Si veda Mangold (2017).

⁴⁷ Rousseau (1972).

ogni subordinazione vogliono più che mai divenire loro stessi proprietari, e riproporre sui meno abbienti, ma anche avverso i ‘vecchi’ proprietari, le logiche di dominio e sopraffazione che loro in precedenza hanno subito.

Non a caso, come è stato fatto notare⁴⁸, è possibile cogliere la complessità dei contrasti sociali che nel racconto si avviluppano attorno al tema dello spazio e della proprietà, a partire dal linguaggio impiegato da Tolstoj. Già in apertura del racconto, lo scrittore fa ricorso alla parola *prostor*, che in russo indica tanto la ‘spaziosità’, dunque un luogo disteso, sconfinato, quanto la libertà di fare, di muoversi, di realizzare; nonché al termine *tesnota*, che indica invece ristrettezza, scarsità. La critica sociale che l’autore solleva avverso il tema della proprietà, dunque, è ben sintetizzata dalla contrapposizione ciclica del tema della spaziosità a quello della scarsità: la tendenza del proprietario di voler continuamente ‘aumentare’ l’estensione dei propri beni poggia sulla precedente sensazione di sentirsi costantemente ‘stretto’ (insoddisfatto) in ciò che già possiede.

Ma torniamo alla trama. Ascoltando le due sorelle dibattere sull’opportunità di vivere in città o in campagna, e schierandosi dalla parte della moglie che difendeva la vita contadina, in Pachòm si accende un irrefrenabile desiderio di rivalsa. Un desiderio che egli comprende poter essere soddisfatto unicamente attraverso l’acquisto di sempre più terra. Pachòm, del resto, si sente come schiacciato dal peso di un ‘doppio vuoto’: da un lato, da contadino ormai libero dalla schiavitù ha davanti a sé l’immensa e sconfinata campagna russa, uno ‘spazio vuoto’ e sconfinato, suscettibile di essere ‘occupato’, acquistato. Dall’altro, le modeste possibilità economiche della sua vita contadina, le tasse imperiali, e le continue multe inflitte dalla vicina *bàrynja* (nobile proprietaria terriera), lo costringono ad un sacrificio costante, ad una vita libera ma sacrificata, ‘libera ma vuota’. Consegnata ad un lavoro che gli impedisce di dare autenticamente ‘spazio’ alle sue ambizioni. È in questo senso che si fa viva in lui la necessità di riscatto. Attraverso il possedere, e dunque attraverso l’estensione di sé sullo ‘spazio’, egli ritiene di potersi finalmente affermare sulla realtà, di ‘colmare’ e dare senso a questo duplice vuoto e avere voce entro la comunità.

Nel corso di tutto il racconto, infatti, il protagonista è continuamente attraversato dal desiderio di appropriarsi di tutto lo spazio possibile e, conseguentemente, di liberarsi da ogni condizione di dipendenza economica, di affrancarsi dai lacci della povertà e raggiungere anch’egli lo *status* di proprietario. Mosso da questo granitico bisogno, Pachòm passa da un affare a un altro. Compra sempre più terra e intenta anche numerose battaglie legali contro i suoi vicini, contro gli altri proprietari, contro i *muziki* (i contadini). Litiga persino con i giudici.

⁴⁸ Mangold (2017).

L'irrefrenabile 'passione acquisitiva', che gli permette certamente di migliorare le sue condizioni economiche e quelle della sua famiglia, accresce in lui l'ostilità verso il prossimo, verso le classi sociali inferiori, estraniandolo dalla comunità. «Litigò, Pachòm, tanto coi giudici che con i vicini [...]. Sicché Pachòm adesso viveva più largo di terra, ma di mondo viveva più stretto»⁴⁹. Questo passaggio è senz'altro cruciale: Tolstoj mette in rilievo come la proprietà privata, che esiste per via degli stessi confini che la delimitano, inizia a confinare, o meglio imprigionare, anche il proprietario. Pachòm, divenuto proprietario, finisce per essere intrappolato dagli stessi beni che possiede, e dal desiderio di acquisire sempre più terra. In questo senso, Tolstoj, equiparando la proprietà ad una gabbia che prima intrappola la terra e poi colui che la possiede, tratteggia l'immagine di un individuo profondamente infelice, in conflitto verso il prossimo e verso se stesso, incapace di accorgersi che la continua ricerca della proprietà lo porterà alla distruzione.

E infatti, è presto detto. Ormai ricco, Pachòm viene informato da un mercante che la terra fertile dei nomadi Baškiry (gruppo turco-tartaro stanziato presso gli Urali) poteva essere acquistata praticamente per nulla. Per soli 1000 rubli i Baškiry avrebbero concesso a Pachòm di rivendicare per sé tutta la terra che sarebbe riuscito a calpestare entro l'arco di una giornata⁵⁰. Egli, partendo all'alba dal campo dei Baškiry, non avrebbe dovuto fare altro che percorrere a piedi la terra desiderata, delimitare con una vanga i confini delle *desjätine* (antica misura di superficie usata in

⁴⁹ Le citazioni sono prese dall'edizione italiana del racconto di Tolstoj (2005), pp. 203-224.

⁵⁰ Il racconto di Tolstoj ha forti parallelismi con la sua stessa biografia, e ne mette in evidenza tormenti e contraddizioni. Tolstoj non riesce a praticare l'etica spaziale di cui si fa ardentemente portavoce. Tolstoj stesso acquistò una tenuta a Samara di circa 7000 acri al prezzo di pochi rubli (20 mila) nel 1871. Continuò ad acquistare proprietà nella regione, soprattutto per l'allevamento di cavalli, e alla fine degli anni Settanta possedeva più di diciassettemila ettari. Tuttavia, come è stato fatto notare, non riuscì mai davvero a spogliarsi dei suoi averi per favorire chi ne avesse maggiormente bisogno. Sulle contraddizioni tra il Tolstoj scrittore e il Tolstoj 'proprietario' si rimanda all'interessante saggio di Bojanowska (2022). A proposito dei contrasti che non rendono invero meno 'grande' la figura di Tolstoj ne scrive, tra gli altri, Canetti. Lo scrittore bulgaro scrive che in Tolstoj «appaiono conciliabili cose che altrimenti nell'uomo si combattono aspramente. Le sue contraddizioni lo rendono sommamente credibile [...] Poiché egli lascia che tutto si manifesti, non può rinunciare ad alcun biasimo, ad alcuna sentenza, ad alcuna legge, resta aperto da ogni lato, anche là dove traccia i suoi confini con maggiore nettezza». Canetti (1974). Sull'impossibilità di conciliare la figura di Tolstoj entro un'unica sagoma si è espresso anche Isaiah Berlin, benché in altri contesti e forme. Berlin definisce Tolstoj come colui che «era per natura una volpe, ma credeva fermamente di essere un riccio». Da un lato, Tolstoj è un uomo mosso da altissimi ideali morali, che fa della passione etica e civile il centro della sua vita. Dall'altro, egli è anche dominato da un realismo storico cinico e a tratti fatalista. Non a caso Berlin lo definisce come «il più grande tra coloro che non sanno né conciliare né lasciare inconciliato il conflitto tra ciò che è e ciò che dovrebbe essere». Berlin (1986).

Russia) e fare rientro al punto di partenza entro il tramonto: «Farai il giro che vuoi, dice a Pachòm il capo dei Baškiry, solo che prima del tramonto devi tornare al posto da cui sei partito. E quello che avrai percorso, sarà tutto tuo ⁵¹».

Ebbene, munito di una vanga, Pachòm già all'alba inizia il suo cammino. Procedo alacremenente e senza sosta, consumando sotto i suoi piedi quanto più suolo possibile. Ogni pezzo di terra gli sembra imperdibile, ogni collina troppo bella per essere esclusa dal suo futuro patrimonio, e così, sotto il caldo torrido, attraversa gli sterminati campi, dicendo a se stesso a ogni piè sospinto: questo posto «è molto buono, dispiace lasciarlo. E quanto più si va avanti, tanto meglio è. [...] è ancora presto per ritornare» ⁵².

Tuttavia, l'impulso di apprendere quanta più terra possibile spingerà Pachòm troppo in là. Il sole è ormai basso all'orizzonte e la distanza che separa il protagonista dal punto di partenza è ancora molta. Così, in una corsa forsennata, ormai a poche centinaia di metri dalla base, travolto da un'insostenibile stanchezza, Pachòm muore, perdendo miseramente ogni cosa.

A questo punto, scrive ironicamente Tolstoj, al corpo ormai esanime di Pachòm non servirà che un piccolo pezzo di terra, quella necessaria per essere sepolto: «Il lavorante scavò a Pachòm una tomba, prese giusto tanto quanto bastava dai piedi alla testa – tre *arsini* ⁵³, e lo seppellì» ⁵⁴.

Di quanta terra ha bisogno, dunque, un uomo? La risposta alla questione che intitola il racconto, il quale si iscrive in una più ampia critica del concetto di proprietà, giunge severa alla fine della storia.

4. Doppio movimento. Dal conflitto al diritto, e ritorno

Il racconto di Tolstoj si situa nella Russia di fine Ottocento, vale a dire nel periodo in cui l'eliminazione della servitù della gleba aveva reso i contadini finalmente liberi di diventare proprietari e al tempo stesso di spostarsi verso le città. Tolstoj, almeno in parte, vede in questa politica un inganno. Da un lato, ritiene che dietro la scelta di

⁵¹ Tolstoj (2005), parte VI.

⁵² Tolstoj (2005), parte VIII.

⁵³ *Aršin* individua un'antica unità di misura usata nell'Impero russo.

⁵⁴ Tolstoj (2005), parte IX. Riprende il tema posto dalla novella di Tolstoj anche Hirschman (1994). L'autore del saggio problematizza il titolo della novella in questi termini: quanto spirito comunitario è necessario alle società liberali? In altro senso viene declinato l'interrogativo di Tolstoj nel saggio di Orlans (1971).

garantire ad ogni contadino un appezzamento di terra ci fosse l'interesse di placare, con poco, le rimostanze nutrite dal ceto più basso verso l'Impero. Lasciando di fatto inalterata la geografia economica e sociale della Russia. Dall'altro, evidenzia che lo spostamento verso i centri urbani, più che una liberazione, implicasse una forma più insidiosa di schiavitù per la nuova classe operaia: «allenteranno una catena solo quando ne avranno salda in mano un'altra. La schiavitù viene abolita quando è già in vigore la schiavitù della gleba. La servitù della gleba viene abolita quando la terra è già espropriata e si sono stabiliti i tributi»⁵⁵.

Ma vi è anche un altro elemento. Tra gli effetti negativi della riforma, Tolstoj coglie l'estensione dell'individualismo, a cui associa un aumento del conflitto sociale e lo scioglimento dei legami solidaristici di comunità⁵⁶.

Il desiderio di Pachòm di possedere sempre più terra lo spinge ad entrare in conflitto con il suo gruppo, lo induce a subordinare il bene comune all'interesse personale. Pachòm, ormai divenuto proprietario, è in preda al desiderio di tracciare confini sempre più estesi, separazioni sempre più ampie e profonde tra sé (ciò che è suo) e il resto della comunità. Egli dimentica le privazioni che in precedenza ha subito per mano dei nobili latifondisti, e appena ne ha occasione sanziona anch'egli i contadini, perpetuando il ciclo di sopraffazione e iniquità da cui egli stesso voleva fuggire. Ciclo che, infine, si volgerà contro il protagonista stesso, che perisce schiacciato dal peso del suo insaziabile desiderio di possedere.

L'ascesa economica del ceto più basso è perciò descritta da Tolstoj come un'impresa in fin dei conti impossibile e, per certi versi, risibile: il contadino che si trova d'improvviso ad essere proprietario e che appena ne ha occasione aderisce agli ideali di un sistema economico che equipara la libertà alla proprietà, impegna ogni risorsa personale per proteggere ed estendere il suo patrimonio senza invero autenticamente riuscirci.

In una società in profonda trasformazione e segnata da marcati divari economici, Tolstoj mette così in evidenza che attorno al nodo della proprietà si generano innumerevoli conflitti. Il 'nuovo' ceto di proprietari vuole emancipare la propria coscienza individuale dalla 'gabbia' di quella collettiva, mettendo in deroga ogni vincolo solidaristico che lo lega alla comunità di appartenenza, senza avvedersi che è verso una nuova forma di schiavitù che sta procedendo. «Capii che la schiavitù del nostro tempo proviene dalla violenza del servizio militare, dall'appropriazione della terra e dal-

⁵⁵ Tolstoj (1980), p. 445.

⁵⁶ Per un'analisi filosofico-giuridica del paradigma della solidarietà e dei legami solidaristici sia concesso il rinvio a Dimitri (2024).

la riscossione del denaro»⁵⁷, scrive Tolstoj. La proprietà, nella visione dello scrittore russo, non è perciò espressione di libertà, piuttosto è manifestazione di un diritto che alimenta conflitti sociali e frammenta la società: un diritto che ingabbia la terra, che ingabbia gli uomini che la lavorano e ingabbia persino il proprietario, ostaggio delle stesse cose che possiede.

Del resto, nella maggior parte dei suoi scritti, Tolstoj lascia trasparire una posizione radicalmente antitetica alla visione lockiana, ove invece il diritto alla vita e alla libertà, e in seguito il diritto alla proprietà, «vengono posti come verità di per sé evidenti, perché inseparabili dalla verità prima del soggetto»⁵⁸.

Ma non è tutto. Il pensiero sociale di Tolstoj si posiziona, in linea ovviamente solo teorica, in antitesi anche con la riflessione kantiana sul tema del possesso. La terra, l'aria, l'acqua, sono per Tolstoj elementi inapprensibili, ontologicamente insuscettibili di appropriazione esclusiva. Egli ritiene che il violento atto originario che sancisce il possesso (*Landnahme*, nella grammatica schmittiana) non potrà mai evolvere in diritto, non potrà mai essere generatore di ordine e norma. La presa di possesso rimane, piuttosto, sempre allo stadio della violenza. È il fatto stesso della proprietà a ricordarci che esiste la violenza⁵⁹.

Se si vuole giungere ad una società liberata da ogni conflitto distruttivo e inaugurare un consorzio di uomini autenticamente liberi ed uguali, osserva Tolstoj, si deve abbandonare la via della 'privatizzazione' dell'esistenza, a partire dall'eliminazione del paradigma della proprietà privata⁶⁰, riconoscendo la terra come bene comune⁶¹.

E invero, tra Tolstoj, Locke, Kant⁶² e persino Schmitt, corrono certamente altri tempi, altri luoghi, altre tradizioni di pensiero. Si potrebbe conseguentemente sostenere che l'eventuale nesso (anche per contrapposizione) delle rispettive considerazioni sulla questione del possesso, se esiste, è di fatto una mera coincidenza.

E tuttavia, la complementarità di queste riflessioni, e il punto comune da cui si dirama poi la loro differenza, non è affatto frutto del caso.

Esiste infatti un filo che lega il pensiero di Tolstoj a quello di Locke e Kant, ed esiste anche una traccia che avvicina l'ideologia di Tolstoj al pensiero critico di Schmitt.

⁵⁷ Tolstoj (1979), p. 156.

⁵⁸ Lo Giudice (2012), p. 35.

⁵⁹ Bianchi (2011), p. 33.

⁶⁰ Andrebbero tuttavia spese delle parole anche sulla dimensione spirituale e religiosa di Tolstoj. Sul punto si rimanda a Berti (2011), p. 170 ss.

⁶¹ Tolstoj (1995), pp. 51-52.

⁶² Una recente pubblicazione rivela l'interesse di Tolstoj al pensiero di Kant. Si veda Tolstoj (2016).

Veniamo al primo punto. Gli scritti di Tolstoj risultano fortemente influenzati dal pensiero dell'economista americano Henry George, e in particolare dal libro *Progress and Poverty* pubblicato da quest'ultimo nel 1879. Tolstoj si trova inequivocabilmente d'accordo con la posizione di George, la cui dottrina si rifà apertamente a pensatori precedenti, tra cui, appunto, Locke. Ad avviso di George, critico di Locke, per eliminare le disuguaglianze non solo occorrerebbe istituire una 'tassa unica' sulle terre padronali, ma sarebbe necessario abolire la proprietà privata e riconoscere la terra come bene comune⁶³. Quanto a Kant. Pur essendo stato cittadino russo in Kaliningrad tra il 1758 e il 1763, Kant non riuscì a ottenere in 'patria' una cattedra dalle autorità russe. La sua fama in Russia decollerà solo dopo la pubblicazione della *Critica della ragion pura*, nell'allora città russa di Riga, nel 1781. Più in particolare, le idee di Kant divennero generalmente note grazie a Nikolai Karamzin, a seguito del quale tutti i principali scrittori russi, da Puškin a Bulgakov, si confronteranno con il pensiero del filosofo di Königsberg. Anche Tolstoj, superata l'iniziale fascinazione per Schopenhauer⁶⁴, studierà approfonditamente Kant contribuendo alla diffusione delle sue opere in Russia e pubblicando nel 1906 un libro dedicato al pensiero di quest'ultimo.

Infine, Schmitt. Nel suo *Theorie des Partisanen* del 1962, il giurista di Plettenberg scrive:

Tolstoj non era un anarchico del genere di Bakunin o Kropotkin, ma attraverso le sue opere letterarie produsse un effetto ancora più vasto. [...] Tolstoj eleva il partigiano russo del 1812 a portatore delle energie primordiali della terra russa, che si scrolla di dosso il celebre imperatore Napoleone [...]. In Tolstoj il *muzik* incolto, analfabeta, è non soltanto più forte, ma anche più intelligente di tutti i grandi tattici e strateghi⁶⁵.

Emerge dunque una contaminazione diretta tra Schmitt, Kant, Locke e tra questi con Tolstoj. Il pensiero di questi autori, in modo diverso e complementare, si incrocia attorno al tema del possesso legittimo, del possesso che istituisce il *nomos*, del posses-

⁶³ «La nostra tanto vantata libertà implicherà sempre necessariamente la schiavitù, finché continueremo a riconoscere la proprietà privata della terra». George (1888), p. 221. La prima edizione dell'opera di George fu pubblicata nel 1879 a New York con il titolo *Progress and Poverty. An Inquiry into the Cause of Industrial Depressions, and of Increase of Want with Increase of Wealth. The Remedy*. La prima edizione russa è del 1896. L'edizione italiana del libro di George è del 1888. Sull'influenza di George sul pensiero di Tolstoj si veda Wenzer (1997a) e (1997b). Si veda anche Alekseeva (2021).

⁶⁴ L'impronta di Schopenhauer in Tolstoj, in particolare in *Anna Karenina*, ha suscitato diversi studi. Si veda *ex multis* Sans (1999).

⁶⁵ Schmitt (2005), p. 22.

so che integra le condizioni di possibilità della vita in comune, del possesso che costruisce la dimensione anche intima del se, e, infine, del possesso che include, prevede, incarna, la dimensione del conflitto.

Ognuno, per parte propria, ha messo in evidenza la vicinanza che intercorre tra diritto e conflitto, a partire dal tema del possesso e dell'occupazione dello spazio. Questi stessi autori, in modi diversi hanno posto enfasi sul fatto che, per un verso, diritto e conflitto hanno in comune l'esser dotati di speculare capacità trasformativa (il diritto muta l'antagonismo in convivenza, il conflitto il contrario), per un altro che il diritto è anche conseguenza di un conflitto, e viceversa. Il conflitto può essere risolto e pacificato attraverso lo strumento del diritto. E poi il diritto, o meglio, i diritti, quando avviluppati attorno al tema del confine, dell'esclusione, del possesso (in senso più ampio, della proprietà), possono alimentare la discordia tra parti avversarie, dando abbrivio ad una catena infinita di conflitti⁶⁶.

Bibliografia

- Alekseeva, Galina V. (2021), *Henry George's Reforms as Economic Impetus for Lev Tolstoy's Moral Doctrine*, in «Russian Studies in Philosophy», 5 9(5), pp. 417-424
- Anschuetz, Carol (1980), *The Young Tolstoi and Rousseau's Discourse on Inequality*, in «The Russian Review», 39, No. 4, pp. 401-425
- Aucouturier, Michel, Catherine Depretto (eds.) (2010), *Tolstoj 1910: Échos, résonances, interpretations*, «Revue des études slaves», 81, No. 1, Paris, Institut d'études slaves
- Belloni, Ilario (2021), *Un classico dei classici della filosofia giuridica. Schmitt e Olivecrona lettori di Locke*, in «Diacronia. Rivista di Storia della filosofia del diritto», pp. 117-140
- Berlin, Isaiah (1986), *Il riccio e la volpe e altri saggi*, Milano, Adelphi, pp. 71-157
- Berti, Giampietro (2011), *La scelta di Tolstoj*, in Adinolfi, Isabella, Bruna Bianchi (eds.), «Fa' quel che devi, accada quel che può». *Arte, pensiero, influenza di Lev Tolstoj*, Napoli, Orthotes, pp. 167-171
- Bianchi, Bruna (2011), *Lev Tolstoj, La schiavitù del nostro tempo. Scritti su lavoro e proprietà*, Napoli, Orthotes
- Bianchi, Bruna (2023), «Non resistere al male con il male». *Obiezione di coscienza e pacifismo nel pensiero di Tolstoj*, Venezia-Milano, Biblion edizioni

⁶⁶ Bobbio (1979) e (1990).

- Bobbio, Norberto (1969), *Diritto e Stato nel pensiero di Emanuele Kant*, Torino, Giappichelli
- Bobbio, Norberto (1979), *Il problema della guerra e le vie della pace*, Bologna, Il mulino
- Bobbio, Norberto (1990), *L'età dei diritti*, Torino, Einaudi
- Bobbio, Norberto (2017), *Locke e il diritto naturale*, Torino, Giappichelli
- Bojanowska, Edyta M. (2022), *Was Tolstoi a Colonial Landlord? The Dilemmas of Private Property and Settler Colonialism on the Bashkir Steppe*, in «Slavic Review» 81, Issue 2, pp. 324-348
- Boyer, Paul (1950), *Chez Tolstoï. Entretiens à Iasnaïa Poliana*, Paris, Institut d'études Slaves
- Brooks, Jeffrey (1985), *When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature (1861-1917)*, Princeton, Princeton University Press
- Bullit, Margaret M. (1979), *Rousseau and Tolstoy: Childhood and Confession*, in *Comparative Literature Studies March*, Philadelphia, Penn State University Press, Vol. 16, No. 1, pp. 12-20
- Canetti, Elias (1974), *Potere e sopravvivenza. Saggi*, Milano, Adelphi
- Catriona, Kelly, David Shepherd (1998), *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*, Oxford, Oxford University Press
- Citati, Pietro (1996), *Tolstoj*, Milano, Adelphi
- Christoyannopoulos, Alexandre (2020), *Tolstoy's Christian Anarcho-Pacifism: An Exposition*, in Christoyannopoulos, Alexandre, Matthew S. Adams (eds.) *Essays in Anarchism and Religion*, Stockholm, Stockholm University Press, Vol. III, pp. 71-118
- Codevilla, Giovanni (2016), *La Russia imperiale, da Pietro il Grande a Nicola II*, Milano, Jaca Book
- Cotta, Sergio (1991), *Il diritto nell'esistenza. Linee di ontofenomenologia giuridica*, Milano, Giuffrè
- Delaunay, Claire (2017), *L. Tolstoj lettore di scrittori e filosofi occidentali: fra indipendenza e appropriazione*, in Pieralli, Claudia, Claire Delaunay, Eugène Priadko (eds.), *Russia, Oriente slavo e Occidente europeo. Fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria*, Firenze, Firenze University Press, pp. 215-234
- Dimitri, Nicola (2024), *La crisi della solidarietà. Condizioni del legame sociale e paradossi europei*, Roma, Castelvecchi
- Galli, Carlo (1996), *Genealogia della politica: Carl Schmitt e la crisi del pensiero politico moderno*, Bologna, Il mulino
- Galli, Carlo (2004), *Guerra*, Roma-Bari, Laterza
- Gazzolo, Tommaso (2023), *Prendere possesso. Kant e il problema dell'atto giuridico "originario"*, in «Jura Gentium», XX, 1, pp. 79-104

- George, Henry (1888), *Progresso e povertà. Indagine sulle cause delle crisi industriali dell'aumento della povertà in mezzo all'aumento delle ricchezze. Il rimedio*, Roma-Torino-Napoli, Unione tipografico-editrice
- Grossi, Paolo (1977), *Un altro modo di possedere*, Milano, Giuffrè
- Grossi, Paolo (2005), *Il diritto tra potere e ordinamento*, Napoli, Editoriale scientifica
- Grossi, Paolo (2007), *Mitologie giuridiche della modernità*, Milano, Giuffrè
- Grossi, Paolo (2017), *L'invenzione del diritto*, Roma-Bari, Laterza
- Guastini, Riccardo (1980), *Diritto*, in Donati, Cesare (ed.), *Dizionario critico del diritto*, Roma, Savelli
- Hart, Herbert L.A. (2002), *Il concetto di diritto*, Torino, Einaudi
- Hirschman, Albert O. (1994), *I conflitti come pilastri della società democratica a economia di mercato*, in «Stato e mercato», n. 40, pp. 133-152
- Hurn, Rachel (2011), *How Much Land Does a Man Need*, in «The New Yorker»
- Jahn, Gary R. (1978), *Tolstoj's Vision of the Power of Death and 'How Much Land Does a Man Need'*, in «Slavic and East European Journal», 22-4, pp. 442-453
- Kant, Immanuel (1995), *Critica della ragion pura*, Roma-Bari, Laterza
- Kant, Immanuel (1999), *La metafisica dei costumi*, Roma-Bari, Laterza
- Kant, Immanuel (2005), *Primi principi metafisici della dottrina del diritto*, trad. it. a cura di F. Gonnelli, Roma-Bari, Laterza
- Kant, Immanuel (2010), *Scritti politici*, Torino, Utet
- Kant, Immanuel (2015), *Idea per una storia universale in prospettiva cosmopolitica*, a cura di R. Mordacci, Milano-Udine, Mimesis
- Kelsen, Hans (2000), *Lineamenti di dottrina pura del diritto*, Torino, Einaudi
- Lazzeri, Christian (2022), *Da un conflitto per il riconoscimento all'altro: Rousseau critico di Hobbes*, in «Rivista di filosofia», 113, fasc. 2, pp. 189-216
- Linklater, Andro (2013), *Owning the Earth. The Transforming History of Land Ownership*, Londra, Bloomsbury
- Lo Giudice, Alessio (2012), *La democrazia infondata. Dal contratto sociale alla negoziazione degli interessi*, Roma, Carocci
- Locke, John (1998), *Il secondo trattato sul governo, Saggio concernente la vera origine, l'estensione e il fine del governo civile*, intr. di T. Magri, Milano, BUR
- Loskutova, Marina, Benedetta Borello (2007), *Identità locali e regionali nella Russia tardo imperiale: il caso nord-occidentale*, in «Quaderni storici, nuova serie», pp. 877-892
- Lotman, Jurij M. (1984), *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, Bologna, Il mulino
- Macpherson, Crawford B. (1982), *Libertà e proprietà alle origini del pensiero borghese. La teoria dell'individualismo possessivo da Hobbes a Locke*, Milano, Mondadori

- Mangold, Matthew (2017), *Space and Storytelling in Late Imperial Russia: Tolstoy, Chekhov, and the Question of property*, in «The Russian Review», 76, No. 1, pp. 72-94
- Markovitch, Milan I. (1928), *Jean-Jacques Rousseau et Tolstoj*, Genève, Slatkine
- Mazon, André (1950), *Paul Boyer (1864-1949)*, in «Revue des études slaves», 26, No. 1/4, pp. 7-13
- Olivecrona, Karl H.K. (2000), *La realtà del diritto. Antologia di scritti*, a cura di S. Castignone, C. Faralli, M. Ripoli, Torino, Giappichelli
- Orlans, Harold (1971), *Science and the Polity, or How Much Knowledge Does a Nation Need?*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», 115, no. 1, pp. 4-9
- Portinaro, Pier Paolo (1983), *Appropriazione, distribuzione, produzione. Materiali per una teoria del “nomos”*, Milano, Franco Angeli
- Pulcini, Elena (2001), *L'individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale*, Torino, Bollati Boringhieri
- Rodotà, Stefano (1990), *Il terribile diritto. Studi sulla proprietà privata*, Bologna, Il mulino
- Rousseau, Jean Jacques (1972), *Opere*, Firenze, Sansoni
- Sabbatini, Carlo (2004), *Note su sovranità e spazio in Immanuel Kant*, in Menghi, Carlo Boris (ed.), *Sovranità e diritto*, Torino, Giappichelli
- Salomoni, Antonella (2011), *L'eresia di Tolstoj come pensiero critico*, in Adinolfi, Isabella, Bruna Bianchi (eds.), «Fa' quel che devi, accada quel che può». *Arte, pensiero, influenza di Lev Tolstoj*, Napoli, Orthotes, pp. 217-231
- Schmitt, Carl (1991), *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello «Jus Publicum Europaeum»*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi
- Schmitt, Carl (2005), *Teoria del Partigiano. Integrazione al concetto del politico*, Milano, Adelphi
- Schmitt, Carl (2015), *Le categorie del 'politico'*, Bologna, Il mulino
- Sferrazza Papa, Ernesto C. (2017), *L'occupazione dello spazio e la presa di possesso: Carl Schmitt e Immanuel Kant*, in «Filosofia politica», 2, pp. 235-252
- Santi Romano, Bruno (2018), *L'Ordinamento giuridico*, Macerata, Quodlibet
- Sans, Edouard (1999), *Léon Tolstoï lecteur de Schopenhauer*, in «Slavica occitania », 9, Toulouse, pp. 33-54
- Sklovskij, Viktor (1978), *Tolstoj*, Milano, Il Saggiatore, pp. 353-354
- Tolstòj, Lev Nikolàevič (1979), *Che fare?*, Milano, Mazzotta
- Tolstòj, Lev Nikolàevič (1980), *I Diari*, a cura di S. Bernardini, Milano, Longanesi
- Tolstòj, Lev Nikolàevič (1995), *Lettere agli zar (1862-1905)*, a cura di S. Bertolissi, Roma-Bari, Laterza
- Tolstòj, Lev Nikolàevič, *Anna Karenina*, Torino, La Stampa

- Tolstòj, Lev Nikolàevič (2005), *Tutti i racconti*, a cura di I. Sibaldi, Milano, Mondadori
- Tolstòj, Lev Nikolàevič (2010), *Il non agire*, in *Il risveglio interiore. Scritti sull'uomo, la religione, la società*, a cura di G. Leoni, N. Caleffi, Sassuolo, Incontri
- Tolstòj, Lev Nikolàevič (2016), *Gedanken Immanuel Kants: Anhand der Originalvorlagen aus dem Russischen zurückübertragen, eingeleitet und herausgegeben*, A.N. Krouglov eds, Forschungen und Materialien zur deutschen Aufklärung, Frommann-Holzboog
- Weber, Max (2005), *Economia e società. Comunità*, Roma, Donzelli
- Wenzer, Kennet C. (1997a), *The Influence of Henry George on Tolstoy*, in *An Anthology of Tolstoy's Spiritual Economics*, vol. II of the Henry George Centennial Trilogy, Rochester, University of Rochester Press, pp. 17-52
- Wenzer, Kennet C. (1997b), *Tolstoy's Georgist Spiritual Political Economy (1897-1910)*, in «Journal of Mid-Atlantic Studies», 64, No. 4, pp. 534-542

Percorsi / Itineraries:
Il problema della guerra /
The Issue of War

L'involuzione religiosa dell'Occidente: la guerra come meccanismo rituale

Alessandro Leiduan

SOMMARIO: 1. Il problema della guerra rispetto all'arte e al diritto. – 2. Il diritto e l'arte nella “società religiosa” antica. – 3. Il diritto e l'arte nella “società politica” antica. – 4. Le condizioni di possibilità cognitive di una razionalità giuridica e artistica. – 5. Di cosa è il sintomo la guerra nella società occidentale contemporanea?

1. *Il problema della guerra rispetto all'arte e al diritto*

Sebbene i rapporti tra guerra e diritto rappresentino un nodo storico assai complesso, ricco di sottili interconnessioni – dal diritto che limita la guerra alla guerra che, paradossalmente, contribuisce a generare nuove norme giuridiche – non è fuori luogo affermare che, sul piano normativo-prescrittivo, il diritto si ponga fundamentalmente in antitesi alla guerra. In questa prospettiva, la guerra può essere interpretata come la negazione della ragione d'essere della maggior parte degli ordinamenti giuridici: assicurare la convivenza pacifica della società¹. Ogni volta che una società precipita nella guerra, le leggi civili vengono infatti violate e con esse svanisce la possibilità di risolvere pacificamente i conflitti attraverso la parola². Solo i barbari, diceva Aristotele, sono «ἀνευ λόγου», cioè, letteralmente, «privi di parola». Non perché siano effettivamente incapaci di parlare ma perché tendono a risolvere ogni conflitto con la violenza, piuttosto che con la parola³. Estranea (nei limiti già discussi) al diritto, la guerra lo è ancor più all'arte, soprattutto se si ammette, come abbiamo teorizzato altrove⁴, che non possa darsi arte, nell'ambito di una società razionale, se non in accordo con i fini sottesi a questo tipo di società. Rispetto ad altri possibili assetti sociali, ciò che caratterizza una società razionale è l'impegno a ripensare criticamente le norme alla base del vivere sociale, al di fuori di ogni ripiegamento dogmatico sulla

¹ «Le Leggi sono le condizioni, colle quali uomini liberi, ed isolati di questo globo si unirono in società, stanchi di vivere in un continuo stato di guerra, e di godere una libertà resa inutile dall'incertezza di conservarla»: Beccaria (2014), p. 5.

² «La violenza ha questo di terribile e disumano. Nega il verbo. Interrompe il discorso»: Ferrarotti (1980), p. 9.

³ Arendt (1983).

⁴ Leiduan (2021).

tradizione. Nell'ambito di queste società le forme d'arte che verranno maggiormente privilegiate saranno dunque quelle che, assecondando questo ideale di perfezionamento dei criteri normativi del vivere sociale, favoriscono un ripensamento critico delle norme che influenzano la condotta umana, siano esse giuridiche, morali, politiche o religiose⁵. Ora, nella misura in cui la guerra abolisce brutalmente i principi più essenziali che tutelano la vita umana, condannando l'umanità a precipitare nella barbarie, nell'anarchia e, talvolta, nel caos primordiale, essa non problematizza affatto le norme sociali, ma si limita a sovvertirne i fondamenti, eliminando qualsiasi possibilità di dibattito o revisione.

Nonostante il diritto e l'arte, come abbiamo visto, siano fundamentalmente anti-violenti, sarebbe inesatto – ripetiamolo – considerarli del tutto estranei a ogni forma di violenza⁶. In un'epoca precedente al passaggio dell'umanità da un modello sociale religioso (e prerazionale) a uno politico (e razionale), sia il diritto che l'arte obbedivano infatti a strategie ben diverse da quelle che oggi ci sono più familiari⁷. Prima di essere parte integrante di un comune dispositivo di prevenzione della violenza, il diritto e l'arte, nelle loro forme embrionali, partivano dal presupposto che la violenza fosse un dato imprescindibile della natura umana⁸. Sintetizzando la mentalità delle società a cui qui si sta facendo riferimento, lo studioso René Girard ha scritto: «è possibile ingannare la violenza solo a condizione di offrirle uno sfogo, solo fornendole qualcosa da mettersi sotto i denti»⁹. Non potendo essere estirpata dall'uomo, la violenza deve essere “gestita”, consentendo una parziale liberazione della sua carica distruttiva, con la sola precauzione di indirizzarne gli effetti verso obiettivi che non compromettano

⁵ Se l'Occidente è stato la culla, nel campo artistico, di una creatività sperimentale assai più pronunciata rispetto ad altre tradizioni artistiche, ciò non è dovuto soltanto al culto dell'innovazione – secondo una lettura puramente estetica dello sviluppo delle forme artistiche – ma anche alla necessità di promuovere, attraverso le situazioni rappresentate dall'arte, un riesame critico dei doveri e dei divieti che regolano la vita sociale. Il mimetismo artistico non si limita infatti a riprodurre l'esistente, i contenuti rappresentati imitano la realtà allo scopo di problematizzare le categorie concettuali che la rendono intelligibile e, attraverso di esse, anche i criteri assiologici che orientano il giudizio della società nei confronti di certe forme di comportamento.

⁶ Crépon (1991); Viaud (1991).

⁷ Strauss (1953).

⁸ «La guerra è la morte, o quantomeno il rischio costante di morte, ed è anche il completo rovesciamento dei rapporti sociali: il rafforzamento dei legami tra i membri del gruppo, l'abolizione degli interdetti morali del tempo di pace, la liberazione dell'aggressività ed il permesso, anzi, il dovere di uccidere. Per tutte le società organizzate sulla base di una fede religiosa e solidali con i propri dei, la guerra coinvolge dunque radicalmente i rapporti con il divino»: Minois (2003), p. 7.

⁹ Girard (1972), p. 14.

l'esistenza della comunità. «La società cerca di canalizzare verso una vittima relativamente indifferente, una vittima “sacrificabile”, una violenza che rischia di colpire i propri membri, coloro che essa vuole, ad ogni costo, proteggere»¹⁰. La guerra faceva parte di questo complesso sistema di gestione della violenza, nella misura in cui la violenza che essa scatenava era diretta verso l'esterno e preservava dunque la comunità dal rischio di auto-annientarsi a causa di conflittualità intestine¹¹.

È alla luce di un parallelo con questo sistema di gestione della violenza che vorremmo tentare di leggere, in questo scritto, il riaffacciarsi sull'orizzonte della storia occidentale, dopo un lungo periodo di pace relativa, dello spettro della guerra. Ciò che ci interessa analizzare è il modo in cui i paesi occidentali si rapportano alle guerre che stanno attualmente infuriando poco oltre i loro confini. Di cosa è il sintomo l'incapacità politica occidentale di trovare una via d'uscita pacifica a queste guerre? Da cosa dipende questa inerzia nel trovare una soluzione diplomatica? Cosa c'è dietro l'assuefazione generale della società nei confronti di conflitti che tendono a protrarsi oltre ogni limite sopportabile?

Senza trascurare altre spiegazioni di un fenomeno così complesso, l'ipotesi che vorremmo mettere alla prova nel presente studio è che questa situazione di stallo possa essere ricondotta al riemergere (sebbene in forme non consapevoli) di un modello di gestione della violenza che sembrava essere stato definitivamente superato ma che è (probabilmente) ritornato in auge all'insaputa di coloro stessi che lo hanno risuscitato. In altri termini, l'ipotesi da cui partiremo suggerisce che il prezzo pagato dall'Occidente per accedere agli attuali livelli di benessere materiale sia stata la regressione culturale verso stadi di sviluppo prerazionali, cioè il ritorno a una concezione della società basata sull'ineluttabilità della violenza¹² piuttosto che sull'idea di un suo possibile trascendimento razionale¹³. In questa prospettiva, i recenti venti di guerra che imperversano ai confini dell'Occidente potrebbero essere visti come uno dei tanti “paradossi” che costellano la storia umana: anziché favorire l'emergere di una società più pacifica e razionale, il progresso tecnologico avrebbe, in un certo senso, riportato indietro l'orologio della storia, assuefacendo l'umanità alla costante presenza della guerra e reintroducendo forme di gestione della violenza molto lontane dalle pratiche “razionali” dell'arte e del diritto. Trattandosi di un'ipotesi che concerne un fenomeno in corso di sviluppo, ogni verifica empirica è da rinviarsi a tempi più

¹⁰ Girard (1972), p. 13.

¹¹ Bataille (1973).

¹² Burkert (1972).

¹³ Arendt (1996).

maturi. Resta comunque possibile chiedersi, in un'ottica kantiana¹⁴, se sussistano le condizioni per ammetterne la possibilità teorica. È con questo obiettivo che ci accingiamo a condurre la nostra ricerca.

2. Il diritto e l'arte nella "società religiosa" antica

Le condizioni di possibilità della razionalità non sono solo psicologiche ma anche sociologiche¹⁵. È solo nell'ambito di un ordine sociale specifico che gli individui possono sviluppare competenze psicologiche compatibili con l'esercizio del pensiero razionale. L'ordine sociale in questione è quello che non fonda più le proprie "leggi" su una «tradizione ancestrale» incomprensibile¹⁶, ma su un "consenso" derivante dalla società stessa, la quale si impegna a sottoporre le proprie norme di comportamento all'approvazione o alla disapprovazione di tutti i suoi membri. L'emergere di un ordine sociale di questo tipo segna il passaggio da una "società religiosa" a una "società politica"¹⁷.

¹⁴ Il principale obiettivo del pensiero di Kant è di identificare le condizioni che rendono scientificamente valida una conoscenza. Queste condizioni non dipendono solo dalla concordanza tra il contenuto di una proposizione scientifica e i dati empirici cui essa si riferisce (verifica *a posteriori*), ma anche dalla sua conformità con le forme dell'intelletto da cui dipende la possibilità di ascrivere un dato fenomeno empirico alla sfera delle cose conoscibili (verifica *a priori*). Cfr. Kant (1976).

¹⁵ Vernant (1962).

¹⁶ «Prephilosophic life is characterized by the primeval identification of the good with the ancestral. Therefore, the right way necessarily implies thoughts about the ancestors and hence about the first things simply»: Strauss (1953), p. 83.

¹⁷ La ricostruzione storica che ci accingiamo a elaborare non muove dal concetto e dai metodi della storiografia ma da quelli – ugualmente meritevoli di considerazione scientifica – della filosofia. Ci preme a questo proposito osservare che il concetto greco di *ιστορία*, prima di essere usato dagli storici, fu usato dai filosofi. È sotto il titolo di *ιστορία περί φύσεως* che si classificano infatti i frammenti delle opere dei filosofi presocratici, come Talete, Anassimandro ed Eraclito (Naddaf, 2006). *Ιστορία*, nella fattispecie, vuol dire "indagine metodica" della nascita (*γένεσις*) e della distruzione (*φθορά*) di un fenomeno naturale. Ancora oggi, studiare un fenomeno in modo scientifico significa esaminare le molteplici forme attraverso cui esso può manifestarsi nel corso della sua evoluzione. *Caeteris paribus*, questo approccio è pertanto condiviso dalla biologia, dalla chimica, dalla fisica e dalle altre scienze naturali contemporanee. L'epistemologia storiografica, da questo punto di vista, rappresenta un'anomalia, in quanto pretende di cogliere i fenomeni nella loro «irripetibile unicità» (Veyne, 1996), nonostante sia evidente che la scienza possa studiare scientificamente solo l'universale (ciò che si ripete, ciò che è costante) e non il particolare (ciò che è irripetibile, ciò che è unico). È curioso che, nei circoli umanistici, l'approccio filosofico tenda ormai a essere definito «ideologico», mentre i metodi della storiografia, per quanto discutibili, siano elevati a modello insuperabile di «analisi scientifica». Nella nostra indagine imboccheremo una strada diversa (in controtendenza rispetto ai canoni attuali della ricerca universitaria) ma, come crediamo di aver mostrato, non priva di solide e consolidate basi scientifiche.

Chiameremo “religiose” le società che modellano la vita collettiva su una legge che coincide con la «consuetudine» [*custom*], cioè con un ordine tradizionale da conservare e perpetuare scrupolosamente¹⁸. L'uomo religioso “raccolge” (*relegit*) l'ordine tradizionale, ne preserva la natura “intemporale” opponendosi a chiunque tenti di riformarlo o, peggio ancora, di affrancarsene¹⁹. Ricostruendo l'etimologia del termine *religio* a partire dal verbo *relegere*, Cicerone sottolineava la cura scrupolosa con cui l'uomo religioso eseguiva gli atti di culto. Gli scrupoli dell'*homo religiosus* non riguardavano tanto il contenuto dei riti, quanto il modo in cui venivano eseguiti²⁰. Egli non si interrogava sul significato dei riti, ma sulla correttezza della loro esecuzione. Il legame con la divinità dipendeva da questa scrupolosità, poiché l'ordine tradizionale che la società era chiamata a incarnare esigeva da tutti i cittadini una rigorosa osservanza della legge: ciascuno si impegnavo così a compiere i propri doveri religiosi con attenzione scrupolosa e a pretendere che anche gli altri facessero lo stesso. Oltre a rafforzare la «tradizione ancestrale» (*vetustas pro lege semper habetur*), la funzione di questi riti era, in un certo senso, di offrire alla società un risarcimento compensatorio per il carattere “violento” della legge. Il connubio tra violenza e legge, nel contesto delle società religiose, non è infatti accidentale ma sostanziale²¹: la violenza inerisce alla sostanza della legge perché l'uomo religioso sembra incapace di ammettere che ci si possa assoggettare alla legge per motivi diversi dalla violenza (accettare supinamente la tradizione ancestrale non implica forse una resa incondizionata alla legge piuttosto che un vero assenso razionale ad essa?)²². Siccome non capisce la legge a cui si sottomette (*credo quia absurdum*)²³, l'uomo religioso interpreta l'autorità deri-

¹⁸ Strauss (1953), p. 83.

¹⁹ Filoramo (2004).

²⁰ Contrariamente all'etimologia suggerita nel III secolo dall'autore cristiano Lattanzio, che fa derivare *religio* da *religare* per indicare «il legame di devozione che ci unisce a Dio (*Divinae institutiones*, IV, 28)», Cicerone (I secolo a.C.) fa risalire il sostantivo *religio* al verbo *relegere*, che significa «osservare attentamente le cose che riguardano il culto degli dei» (*De Natura Deorum*, II, 28).

²¹ Caillois (1950). Come osserva Filoramo, «secondo la lettura di Caillois, vi è un legame intimo, sarei tentato di dire consostanziale, tra religione e guerra, riconducibile al sacro, un sacro inteso come potenza incontenibile, foriera di vita come di morte»: Filoramo (2004), p. 287.

²² Se è vero, come suggerito da Thomas G. Pavel, che «la fede nei miti della comunità [era] obbligatoria» (Pavel, 1992, p. 90), non ci sembra così arbitrario interpretare la sottomissione dell'*homo religiosus* alla legge come un gesto di immolazione intellettuale, che consacra l'autorità non in quanto giusta, ma in quanto violenta.

²³ Potremmo citare anche questa celebre frase tratta dai *Pensieri* di Blaise Pascal: «Vous voulez aller à la foi, et vous n'en savez pas le chemin; vous voulez vous guérir de l'infidélité, et vous en demandez les remèdes: apprenez de ceux qui ont été liés comme vous, et qui parient maintenant tout leur

vante da essa come un atto di violenza. Tuttavia, se accetta di sottostare a questa violenza, non è per rassegnazione o masochismo, ma perché tale legge, pur violenta nei suoi confronti, lo autorizza a compiere anch'egli atti di violenza (come i riti sacrificali e orgiastici che scandivano la vita delle società antiche). Da soggetto passivo, egli si trasforma quindi in soggetto attivo di violenza. Ed è proprio questo mutamento che, alla fine, lo riconcilia con la legge²⁴. Non ci si può adattare all'ordine esistente se non perché le leggi che hanno modellato questo ordine prevedono dei "momenti di trasgressione ritualizzata" nei quali tutta la comunità è autorizzata a infrangere quegli stessi doveri e divieti che, nei momenti ordinari della vita sociale, esigono da essa il massimo rispetto. Le società religiose sono quelle che iscrivono nel loro calendario un'alternanza di momenti profani e di momenti sacri²⁵ al fine di compensare l'obbedienza costrittiva dei primi (lavoro, doveri familiari...) con l'esuberanza trasgressiva dei secondi (feste orgiastiche, guerre...) ²⁶. È così che le società antiche regolavano il loro equilibrio, programmando momenti di violenza ritualizzata che, a intervalli periodici, coinvolgevano tutta la comunità. Non potendo eliminare la violenza, l'uomo religioso vi si adattava, dirigendola verso l'esterno, in particolare verso vittime considerate estranee alla comunità ²⁷.

Le prime forme di arte emergono in questo contesto e si collocano nel solco di questa strategia culturale fondata sulla neutralizzazione della violenza attraverso una liberazione controllata della propria potenza devastatrice. La sola differenza è che l'arte canalizza ormai la violenza verso "sbocchi" che non sono più reali ma simboli-

bien; ce sont gens qui savent ce chemin que vous voudriez suivre, et guéris d'un mal dont vous voulez guérir. Suivez la manière par où ils ont commencé; c'est en faisant tout comme s'ils croyoient, en prenant de l'eau bénite, en faisant dire des messes, etc. Naturellement même cela vous fera croire et vous abêtira. – Mais c'est ce que je crains. – Et pourquoi? qu'avez-vous à perdre?»: Pascal (2015).

²⁴ «Mentre il suo lato "destro", positivo, lo connette all'ordine sociale, in quanto garante delle regole e delle interdizioni, il suo lato "sinistro", negativo, lo lega al sovvertimento e alla trasgressione, alla logica parossistica e orgiastica del dispendio improduttivo»: Filoramo (2004), p. 103.

²⁵ Durkheim (1912). È noto che per Durkheim la religione coincide con l'essenza del sacro, cioè con il sovvertimento delle leggi che modellano la vita sociale e con la susseguente istituzionalizzazione di comportamenti trasgressivi. Donde l'iscrizione del sacro al centro della nozione di religione formalizzata dai due principali allievi di Durkheim: Hubert et Mauss. Per il primo, la religione coincide con «l'administration du sacré». Per il secondo, è la «notion de Dieu qui se résout, en dernière analyse, en la notion de sacré». Cfr. Filoramo (2004), p. 100.

²⁶ Secondo la tradizione romana antica infatti, Numa, l'istitutore del calendario, dopo aver diviso l'anno in mesi e i mesi in giorni, divise questi ultimi in giorni festivi, consacrati agli dei, nei giorni lavorativi devoluti agli uomini perché amministrassero i loro affari privati e pubblici (Macrobio, *Saturnalia* I. 16.2). Cfr. Filoramo (2004), p. 226.

²⁷ Girard (1972).

ci. Le vittime reali dei sacrifici e delle orge rituali cedono il posto a vittime simboliche, immolate sull'«altare» dello spettacolo artistico (il teatro tragico e comico)²⁸. Questa innovazione conferisce all'arte mimetica una funzione “catartica” (Aristotele) che ne segnerà a lungo la vocazione sociale²⁹. Per purificare le relazioni sociali da ogni traccia di violenza, la società era così chiamata a “immergersi” mentalmente nei contenuti immaginari dell'arte mimetica³⁰. Identificandosi con un essere immaginario che compie atti di *hybris*, la società scaricava le proprie pulsioni aggressive senza sconfinare in atti di violenza reale³¹. La distanza mentale richiesta doveva essere appena sufficiente per evitare che il pubblico cadesse nella follia, alienandosi completamente nelle ombre del mondo fittizio. Fatta salva questa precauzione, l'equilibrio su cui si basavano le prime forme di arte mimetica era regolato sull'«immersione» piuttosto che su una «presa di distanza» mentale dal contenuto rappresentato³².

Se fosse rimasto a questo stadio, l'uomo probabilmente non avrebbe mai avuto motivo di modificare il proprio atteggiamento nei confronti del diritto e dell'arte: l'immersione gli consentiva di accedere alla purificazione dalle passioni (*κάθαρσις τῶν παθημάτων*), e quest'ultima rappresentava l'obiettivo finale di un dispositivo consolidato di neutralizzazione della violenza, che accomunava gli spettatori delle tragedie greche ai testimoni dei primi sacrifici antichi³³. Tuttavia, il processo di razionalizzazione ha trasformato l'uomo e insieme a lui la creatività artistica. Quest'ultima è allora venuta riequilibrando la propria natura intorno a una diversa combinazione di “immersione” e “distanza” – una transizione resa possibile dall'evoluzione della società da religiosa a politica e dalla riconfigurazione dei rapporti tra l'uomo e la legge.

²⁸ «Tragedia e commedia servono alla purificazione (*ἀφοσίωσις*) delle passioni giacché queste non è possibile eliminarle del tutto né d'altro canto è prudente soddisfarle senza condizioni: quindi abbisognano di una qualche opportuna sollecitazione, la quale, soddisfattasi nella semplice audizione di quei generi poetici, ci lascerà poi da esse indisturbati per il rimanente»: Rostagni (1921), p. 24.

²⁹ Croissant (1932).

³⁰ Rostagni (1921).

³¹ La funzione catartica della finzione permette di «spostare i conflitti reali verso un livello di pura rappresentazione per risolverli in questo ambito» («déplacer les conflits réels vers un niveau purement représentationnel et de les résoudre à ce niveau-là»). L'obiettivo è promuovere «una pacificazione delle relazioni umane attraverso una distanziamento ludica dei conflitti» («une pacification des relations humaines à travers une distanciation ludique des conflits»); Schaeffer (1999), p. 55.

³² Pavel (1992).

³³ «Se Commedia e Tragedia costituiscono, in sostanza, uno sfogo (*ἀπόπληρωσις*) a cui le forze dell'anima assetatamente aspirano, è verosimile che dopo questo sfogo — come accade di altre forze, specialmente nell'ordine fisico — esse si sentano placate»: Rostagni (1921), p. 15.

3. *Il diritto e l'arte nella "società politica" antica*

Il *logos* è, fondamentalmente, la capacità di accettare la legge non perché coercitiva ma perché giusta³⁴. Questa capacità implica innanzitutto il rifiuto della tradizione ancestrale, ormai incomprensibile, e la scelta di elaborare *ex novo* la legislazione a cui la società deve sottomettersi. Nell'atto stesso in cui l'umanità decide di diventare la fonte della propria legge, questa perde ogni carattere dogmatico e sacro, trasformandosi automaticamente in oggetto di un dibattito, talvolta acceso e contraddittorio, tra i membri di una stessa comunità. E tuttavia, lo scopo di questo dibattito non è modellare la legge secondo i conflitti che dividono la comunità, ma promuovere il superamento di tali conflitti attraverso l'adesione a un progetto comune³⁵. La legge rappresenta quindi il tentativo di conciliare interessi contrastanti, essa è espressione di una società che rifiuta di soccombere alla discordia (*Eris*) per unirsi intorno a un progetto solidale (*Philia*)³⁶. L'essenza di questa legge è la parola persuasiva, quell'«arte del convincere»³⁷ che giustamente è stata riconosciuta come il tratto distintivo di ogni regime democratico (ma che era già osservabile nei regimi aristocratici che soppiantarono, in Grecia, le antiche monarchie micenee)³⁸. I dibattiti, le dispute oratorie, le battaglie argomentative che precedevano l'elaborazione, l'attuazione o la correzione della legge avevano come unica ragione d'essere quella di preservare l'unità nella diversità. Ma riflettevano anche un atteggiamento mentale nuovo, tipico di una società che non è più religiosa ma politica: il dubbio. Il motto dell'uomo razionale è che bisogna dubitare di tutto. Non solo dei dogmi religiosi, ma anche delle opinioni diffuse (la *doxa*) che la maggior parte della società accoglie senza riflettere. *De omnibus dubitandum est*. Esseri anti-dogmatici e para-dossali, gli uomini razionali sottopongono al vaglio del dubbio tutto ciò che viene accettato dalla società come un'evidenza consensuale. La diffidenza razionale non risparmia nemmeno la legge. Si potrebbe dire anzi che essa si esercita soprattutto sulla legge. Se è vero che la violen-

³⁴ Arendt (1983).

³⁵ L'ideale politico più alto cui aspirava la cultura greca antica era infatti l'*homologia*, cioè l'«accord des esprits»: Robin (1935), p. 37.

³⁶ «Contemporaneamente potenza di conflitto e potenza di unione, Eris-Philia: queste due entità divine, opposte e complementari, segnano, per così dire, i due poli della vita sociale nel mondo aristocratico che prende il posto delle antiche monarchie» («Puissance de conflit-puissance d'union, Eris-Philia: ces deux entités divines, opposées et complémentaires, marquent comme les deux pôles de la vie sociale dans le monde aristocratique qui succède aux anciennes royautés»): Vernant (1962), p. 41.

³⁷ Breton (2000).

³⁸ Cfr. Vernant (1962), pp. 33-43.

za umana deriva dalla sottomissione cieca e irriflessa a una legge mal compresa, è del tutto normale che le società razionali si impegnino a sottoporre le proprie leggi a un esame critico. In società di questo tipo, anche l'arte è tenuta a integrare questo spirito critico, interrogando sia la validità del proprio contenuto immaginario sia le categorie culturali (le "leggi") che lo rendono intelligibile. Da un lato, il contenuto rappresentato deve essere interpretato alla luce delle stesse categorie culturali che rendono interpretabile ogni situazione analoga della vita reale (da qui la questione di sapere se la finzione sia verosimile, se le situazioni rappresentate siano coerenti con il sistema di aspettative che regola l'atteggiamento della società verso ogni situazione reale dello stesso tipo). D'altro lato, se il suddetto contenuto, senza diventare incomprensibile, riesce a mettere in crisi tali categorie, queste ultime devono poter essere riesaminate (da qui l'impossibilità di continuare a percepire il mondo come prima ³⁹, una volta che l'arte ha messo in discussione i quadri culturali da cui dipendeva la comprensione di tutte le situazioni reali in possesso di una qualche analogia con quelle rappresentate). Si tratta, in altri termini, di sondare la credibilità del contenuto rappresentato (la sua disponibilità a "essere creduto"), verificando prima di tutto se la situazione immaginata assomiglia alle situazioni prototipiche che l'hanno ispirata per poi, una volta accertata questa verosimiglianza, riconsiderare il significato di tutte le situazioni reali che presentino una qualche analogia con quelle immaginate. Il rapporto tra il contenuto rappresentato e le categorie prese a modello non è quindi un rapporto di esemplificazione ma di problematizzazione ⁴⁰. L'arte non esemplifica una certa regola di comportamento ma la problematizza.

³⁹ «Proprio quel tipo di testo di cui così spesso si è detto che esige la "sospensione dell'incredulità" [la finzione, NdA], stimola il sospetto che l'organizzazione del mondo a cui siamo abituati non sia definitiva»: Eco (1975), p. 342.

⁴⁰ La differenza tra esemplificazione e problematizzazione risiede nel modo in cui si articola, all'interno di una finzione, il rapporto tra il *narrabile* e il *narrato*: «Dans le premier cas, le narrable s'articule autour d'une série de concepts de nature assertive: «la vengeance est...», «l'adultère est...», «le parricide est...». L'histoire exemplifie ces concepts sans s'interroger au préalable sur leur signification. Dans le second cas, le narrable s'articule plutôt autour de concepts de nature interrogative: «Qu'est-ce que la vengeance?», «Qu'est-ce que l'adultère?», «Qu'est-ce que le parricide?» L'histoire illustre ce que sont tous ces concepts, mais elle le fait de manière ambiguë car leur signification conventionnelle n'a pas été définie de manière unilatérale et dogmatique. Le présupposé de toute histoire problématique est une question, le présupposé de toute histoire aproblématique est l'évacuation de toute question. Les premières histoires affrontent les problèmes que les secondes évacuent»: Leiduan (2021), p. 53.

4. *Le condizioni di possibilità cognitive di una razionalità giuridica e artistica*

Il passaggio da un ordine sociale di tipo “religioso” a uno di tipo “politico” ha profondamente mutato il rapporto dell'uomo con il diritto e l'arte, favorendo l'adozione, rispetto a queste sfere culturali, di un approccio cognitivo inedito: il dubbio. Alla base di questa nuova prospettiva c'è un atteggiamento opposto a quello prevalente nelle società religiose: la credenza. Possiamo quindi affermare che le condizioni di possibilità di ogni forma di razionalità giuridica o artistica dipendono dall'acquisizione da parte dell'umanità della capacità di relazionarsi a un determinato contenuto (normativo o immaginario) in modo alternativo alla “credenza” e in modo consono al “dubbio”.

Se risaliamo alle origini della razionalità occidentale e delle diverse manifestazioni culturali (filosofiche, giuridiche e artistiche) che la caratterizzano, ci accorgiamo che esse prendono il posto di forme di cultura analoghe, profondamente intrise di religione⁴¹. Aristotele definisce i primi filosofi come «coloro che discorrevano della natura» in opposizione ai loro predecessori che «discorrevano degli dei»⁴². Ora, siccome non si dà razionalizzazione del diritto se non in presenza della filosofia⁴³, è analizzando come i primi filosofi abbiano affrontato il rapporto con gli dei e con la religione che possiamo cogliere le implicazioni storiche, per il diritto, di questa scelta antireligiosa. Va notato a questo riguardo che la nozione che ha permesso alla filosofia – almeno inizialmente – di affrancarsi da una concezione religiosa della legge non è la «ragione» (λόγος) bensì la «natura» (φύσις). La legge delle prime società religiose, come abbiamo visto, coincideva con la tradizione ancestrale, cioè con le «consuetudini» o «maniere» istituite dagli antenati. L'autorità della legge (cioè il suo carattere vincolante per gli uomini) dipendeva allora dalla presunta natura divina degli antenati: solo un dio – così si pensava – o un essere semi-divino (figlio o discepolo) aveva potuto concepire una legge giusta⁴⁴. Ne consegue che l'idea di un “diritto naturale” è potuta emergere solo quando l'umanità è stata in grado di contestare l'autorità degli antenati⁴⁵.

⁴¹ L'origine “religiosa” del teatro greco antico è confermata da questa celebre testimonianza di Aristotele: «la tragedia trae la sua origine dai cantori del ditirambo, la commedia dai cantori dei canti fallici, i quali sono in uso ancor oggi in parecchie città»: *Poetica*, 4, 1149 a, 11-12.

⁴² Aristotele, *Metafisica* 983 b 25 sq.

⁴³ «Where there is no philosophy, there is no knowledge of natural right as such»: Strauss (1953), p. 81.

⁴⁴ Platone, *Leggi* 634 d 7-635 a 5.

⁴⁵ «The emergence of the idea of natural rights presupposes, therefore, the doubt of authority»: Strauss (1953), p. 84.

Noi abbiamo sin da fanciulli, scrive Platone, su ciò che è giusto e su ciò che è bello, dei valori secondo i quali siamo stati allevati, come se fossero genitori, ai quali obbediamo e che rispettiamo. [...] Quando a qualcuno che ha questa disposizione, si chiede “Che cosa è il Bello?”, e dopo che egli ha risposto ciò che ha udito dal legislatore lo si confuta e, mettendolo alle strette più volte e con argomenti di ogni specie, lo si induce a pensare che questo non è più bello che brutto e lo stesso è per il giusto e il bene e per tutte le altre cose che egli teneva maggiormente in onore, dopo di ciò, come credi che egli si comporterà verso questi valori. [...] Egli non avrà più lo stesso rispetto e la stessa obbedienza ⁴⁶.

Nell'economia del pensiero filosofico antico, il personaggio che assurge a simbolo di questa rottura con la tradizione ancestrale è Socrate:

in una comunità governata da leggi divine, scrive Leo Strauss, è severamente vietato sottoporre queste leggi a una discussione seria, dunque a un loro esame critico in presenza di giovani. Malgrado ciò, Socrate mette in discussione il diritto naturale – un argomento la cui scoperta implica la capacità di dubitare del codice ancestrale o divino – non solo in presenza di giovani ma conversando con loro ⁴⁷.

Quali strumenti usa la tradizione filosofica socratica per contestare l'autorità divina dei sistemi legislativi fondati sulla tradizione ancestrale?

Innanzitutto, il carattere sacro e inviolabile dei codici esistenti viene discredito mercé un confronto tra un codice e l'altro. Se appaiono discordanze tra i codici legislativi di diverse comunità è perché nessuna di queste comunità detiene la legge perfetta. Da ciò non consegue però che tutte le leggi siano a loro modo giuste, tenuto conto dell'ideale di giustizia – storicamente determinato – della comunità su cui si esercita la loro autorità. Il corollario del riconoscimento che ogni legge è indissolubilmente legata a un contesto determinato non è, in filosofia, il relativismo, ma l'emergenza di una serie di opposizioni che struttureranno, nei secoli successivi, ogni forma di pensiero filosofico: ciò che è contingente si opporrà a ciò che è permanente, l'imperfetto al perfetto, il molteplice all'Uno, l'errore alla verità. Le leggi esistenti stanno alla legge naturale come la contingenza sta alla permanenza, l'imperfezione alla perfezione, il molteplice all'uno, l'errore alla verità. Al di là del diritto positivo esiste quindi un diritto naturale il cui ideale di perfezione funge da modello per tutte le leggi vigenti, benché queste ultime non riescano – e non riusciranno mai – a incar-

⁴⁶ Platone, *Repubblica* VI, 538 c, d, e.

⁴⁷ «In a community governed by divine laws, it is strictly forbidden to subject these laws to genuine discussion; i.e. to critical examination in the presence of young men. Socrates, however, discusses natural right – a subject whose discovery presupposes doubt of the ancestral or divine code – not only in the presence of young men but in conversation with them»: Strauss (1953), p. 87.

narlo perfettamente. Le istituzioni esistenti sono, per definizione, «contro-natura» (*παρά φύσιν*), mentre le istituzioni naturali sono contro i comportamenti più diffusi (*παρά τὸ ἥθος*). Ne deriva una conseguenza paradossale: il presupposto dell'idea di un diritto naturale è il riconoscimento della diversità dei codici giuridici esistenti⁴⁸. La scoperta che esistono concezioni della giustizia diverse da quella che ci è familiare è proprio ciò che dissuade gli uomini dalla tentazione di erigere quest'ultima al rango di giustizia assoluta e universale. È scoprendo leggi diverse dalla nostra che possiamo infatti renderci conto del carattere contingente e, per ciò stesso, imperfetto, delle leggi a cui siamo soliti conformarci. Ora, l'imperfezione non è tale se non perché ammettiamo l'esistenza di qualcosa di perfetto. Dall'idea dell'imperfezione delle leggi positive scaturisce così l'idea di una legge perfetta. La società che modella il proprio *ethos* su una tale legge era chiamata *Πολιτεία*, termine che non ha un referente reale, bensì ideale, e la cui traduzione corretta non è “repubblica” ma “utopia”⁴⁹.

In sintesi, i filosofi antichi d'ispirazione socratica (Socrate, Platone e Aristotele) giungono al riconoscimento di una legge naturale revocando nel dubbio le diverse leggi esistenti, cioè estendendo alle convenzioni giuridiche del loro tempo l'atteggiamento critico che i primi *Φιλόσοφοι* (coloro che discorrevano amorevolmente di sapienza) avevano riservato ai *φιλόμυθοι* (coloro che discorrevano amorevolmente di miti). La quintessenza dell'atteggiamento filosofico che ha promosso l'emergenza delle prime forme di razionalità giuridica è l'esercizio del dubbio attraverso la pratica filosofica per eccellenza: la dialettica⁵⁰. Nulla ci autorizza a pensare che per Socrate la filosofia dovesse oltrepassare lo stadio della *disputatio*, non perché gli uomini non fossero in grado, secondo lui, di comprendersi, ma perché solo attraverso il confronto reciproco essi possono riconoscere i limiti della loro visione della giustizia e intravedere, dietro il filtro deformante delle consuetudini più diffuse (la *doxa*), la perfezione di quella verità che rende imperfetto tutto ciò che diverge da essa.

È in modo analogo che, in ambito artistico, la *mimesis* dispiegata dai primi poeti si affranca dalle forme mitiche dell'immaginario religioso delle origini⁵¹. La finzione

⁴⁸ «...the variety of opinions about right or justice non only is compatible with the existence of natural right or the idea of justice but is required by it»: Strauss (1953), pp. 124-125.

⁴⁹ Strauss (1953), p. 139.

⁵⁰ «Philosophy consists, therefore, in the ascent from opinions to knowledge or to the truth, in an ascent that may be said to be guided by opinions. It is this ascent which Socrates had primarily in mind when he called philosophy «dialectics». Dialectics is the art of conversation or of friendly dispute»: Strauss (1953), p. 124.

⁵¹ «C'era l'usanza di uccidere i vecchi. Nella fiaba invece troviamo che un vecchio doveva essere ucciso ma non viene ucciso. Colui che avesse fatto grazia al vecchio al tempo in cui sussisteva tale

(così chiameremo l'arte mimetica) non è nata quando l'uomo ha per la prima volta immaginato cose inesistenti, ma solo quando le ha immaginate senza crederci veramente, senza aderire incondizionatamente al loro contenuto, senza cristallizzarle nella forma di una credenza dogmatico⁵². È dunque rompendo con l'impostazione dogmatica della religione che l'arte è riuscita ad acquisire una propria autonomia espressiva, dando vita a una forma di comunicazione incentrata sulla rielaborazione delle credenze religiose: la finzione. Le radici delle prime manifestazioni dell'immaginario religioso sono da cercarsi nel mito. Rispetto alle narrazioni mitiche, le società antiche ammettevano un solo atteggiamento possibile: l'adesione dogmatica e incondizionata al loro contenuto. «Se l'assenso alla finzione è libero [...], fa opportunamente rilevare Pavel, la fede nei miti della comunità è obbligatoria»⁵³. Investiti di sacralità, tali racconti mitici si sono così affermati come il fulcro centrale dell'immaginario religioso. Tuttavia, non appena la loro credibilità sociale è venuta affievolendosi, i miti hanno perso ogni aura sacrale e il loro "materiale" è diventato oggetto di liberi tentativi di riscrittura. Tutte le ricerche che studiano le origini della finzione da un punto di vista antropologico, narratologico e filologico tendono a identificare in queste forme di riscrittura le prime manifestazioni embrionali della finzione. L'ipotesi è stata formulata per la prima volta da Nietzsche nella *Nascita della tragedia* ma trova un'eco nei lavori di molti altri studiosi. Come ebbe a scrivere Propp: «Un certo modo di vita si estingue, si estingue la religione e il contenuto si trasforma in fiaba»⁵⁴. Sulla scia di questa stessa interpretazione, Walter Benjamin ha riconosciuto nella fiaba uno dei «primi passi compiuti dall'uomo per dissipare l'incubo mitico»⁵⁵. E Marc

usanza sarebbe stato schernito e forse rimproverato o persino punito. Nella fiaba, colui che risparmia il vecchio è l'eroe, che ha agito saggiamente. C'era l'usanza di sacrificare una fanciulla al fiume dal quale dipendeva la fertilità. Questi sacrifici erano compiuti all'inizio della semina e dovevano servire a favorire la crescita delle piante. Nella fiaba invece compare l'eroe e libera la fanciulla dal mostro al quale era stata destinata in pasto. In realtà, all'epoca in cui vigevano queste usanze un tale "liberatore" sarebbe stato fatto a pezzi quale responsabile di un gravissimo sacrilegio che poteva minacciare il benessere del popolo, che poteva mettere in pericolo il raccolto. Questi fatti dimostrano che talvolta il soggetto nasce da un atteggiamento negativo nei confronti di una realtà storica anteriore. Questo soggetto (o motivo) non sarebbe potuto intervenire in qualità di fiabesco al momento in cui vigeva un ordinamento di vita che esigeva il sacrificio di una fanciulla. Ma con la caduta di questo modo di vita, l'usanza, un tempo ritenuta sacra, per la quale l'eroe era la fanciulla-vittima che talvolta andava al sacrificio volontariamente, diventò non necessaria e ripugnante, e divenne eroe della fiaba il sacrilego che impediva questo olocausto»: Propp (1970), p. 147.

⁵² Schaeffer (1999).

⁵³ Pavel (1992), p. 90.

⁵⁴ Propp (1970), p. 89.

⁵⁵ Benjamin (1987), p. 169.

Augé, più vicino a noi, ha scritto: «...le narrazioni di finzione si allontanano dai miti da cui hanno avuto origine e, in un certo senso, si distaccano dalla religione riproducendola»⁵⁶. Come si vede, benché muovano da premesse epistemologiche diverse, le ricerche in questione convergono su un punto fondamentale: la nascita della finzione avviene nel momento in cui l'umanità riesce ad affrancarsi dagli stereotipi religiosi⁵⁷, trasformando la propria sfera immaginaria nel luogo di dissoluzione per eccellenza di tutto ciò a cui le generazioni passate avevano creduto ma a cui le nuove generazioni non potevano più credere. Se la religione chiedeva all'uomo di aderire incondizionatamente a certe rappresentazioni immaginarie (i miti), la finzione, per la prima volta, gli ha chiesto di prendere le distanze da esse, di «metterle in scena secondo la modalità del “come se”»⁵⁸, in modo da mettere in scacco i riflessi che inclinerebbero la nostra specie a dare spontaneamente credito a qualsiasi cosa si possa immaginare⁵⁹. Il presupposto della finzione non è dunque la capacità di credere, ma la capacità di prendere le distanze da rappresentazioni che fino a quel momento erano state oggetto di credenza. Ne consegue che la sua preconditione cognitiva non è la «sospensione volontaria dell'incredulità» (Coleridge), ma quella forma *sui generis* di incredulità che coincide con il “fare finta”, cioè con la capacità di figurarsi mentalmente certe cose ma senza aderirvi, senza trasformarle in credenze⁶⁰. L'acquisizione delle competenze cognitive necessarie a ripensare in termini più disincantati il rapporto dell'umanità con l'immaginario religioso è stata una tappa cruciale nello sviluppo psichico della nostra specie. Se i primi passi della coscienza dell'uomo, non senza sbavature e ingenuità, sono stati segnati dalla religione, la sua evoluzione verso stadi di sviluppo psichico più razionali si è realizzata attraverso pratiche culturali che, come

⁵⁶ «...nous voyons comment les récits de fiction se mettent à distance des mythes où se situe pourtant leur origine et comment, en quelque sorte, ils se déprennent de la religion en la reproduisant»: Augé (2001), p. 65.

⁵⁷ Dall'antico greco *στερεο*, che significa duro, fermo, rigido, solido. Una società ostaggio di una visione stereotipata della realtà è potenzialmente in grado di sapere che le cose sono diverse da come le dipingono gli stereotipi, ma, di fatto, preferisce ignorare tale verità, aderendo strenuamente all'immagine tradizionale propagata dallo stereotipo, in un atto di autoinganno che non coincide con la menzogna, bensì con il mentire senza sapere di mentire.

⁵⁸ Schaeffer (1999), p. 325.

⁵⁹ La condizione necessaria per l'esistenza della finzione non è la capacità di credere alla rappresentazione di qualcosa che non esiste, ma la capacità di immaginarsi la cosa in questione senza crederci. «La difficulté n'est pas de nous faire croire que nos représentations ont des objets «réels» qui leur correspondent, mais au contraire de nous empêcher d'apporter une créance spontanée à tout ce que nous voyons, entendons ou imaginons»: Schaeffer (1999), p. 110.

⁶⁰ Walton (1990); Currie (1990).

la finzione, hanno progressivamente educato l'umanità a liberarsi dalle catene dogmatiche della credenza ingenua. La finzione ha preparato il terreno per l'avvento del pensiero razionale, allentando la morsa che imprigionava la coscienza umana all'interno di un orizzonte in cui le cose percepite erano quasi indistinguibili da quelle immaginate⁶¹.

5. *Di cosa è il sintomo la guerra nella società occidentale contemporanea?*

Perché l'Occidente si sta lasciando progressivamente risucchiare dal vortice della guerra? Perché le diplomazie occidentali tardano a trovare una soluzione pacifica ai conflitti che furoreggiano poco oltre le frontiere di casa?

Era da queste domande che aveva preso le mosse la nostra riflessione. Sarebbe rassicurante pensare che la colpa dipenda unicamente da potenze esteriori all'Occidente, smaniose di sfidare il dominio atlantista sottraendo territori satelliti come Ucraina e Israele alla sua influenza. Ancorché non infondata, questa spiegazione ci sembra incompleta. La ricostruzione genealogica dei concetti di diritto e arte, ci ha permesso di mettere in luce i rapporti, insospettabili ma tangibili, tra queste due sfere culturali, da un lato, e la guerra, dall'altro. Quest'ultima non è solo il generico corollario di un patrimonio genetico violento⁶². E non è nemmeno la politica continuata con altri mezzi⁶³. Oltre a queste definizioni (pertinenti ma un po' fruste), c'è spazio per un'interpretazione meno scontata: la guerra – così riassumeremo la nostra interpretazione – è stata (anche) un meccanismo rituale che le società di un certo tipo hanno usato per cercare di risolvere i conflitti che minacciavano di distruggerle canalizzando la violenza che ribolliva⁶⁴ al loro interno verso obiettivi esterni⁶⁵. È così che le società antiche regolavano il loro equilibrio, programmando momenti di violenza ritualizzata che, a intervalli periodici, coinvolgevano tutta la comunità⁶⁶. Alla stre-

⁶¹ Schaeffer (1999).

⁶² Torno (2003), p. 16.

⁶³ Clausewitz (1997).

⁶⁴ Il sacro è un «ribollimento prodigioso della vita che l'ordine delle cose, per poter durare, deve canalizzare»: Wunenburger (1981), pp. 13-14.

⁶⁵ Caillois (1950); Bataille (1957); Girard (1972).

⁶⁶ «Secondo un codice periodico fisso, ogni settimana, ogni mese, ogni anno, alla stessa data, la comunità, il villaggio, la città, la nazione si ridestano dal letargo del tempo lavorativo e quotidiano per celebrare un evento particolare, un personaggio carismatico, un mito di fondazione»: Filoramo (2004), p. 225.

gua delle orge, dei sacrifici e di altre pratiche trasgressive di natura violenta, la guerra offriva una valvola di sfogo catartica a una crisi che si sviluppava all'interno della società. Le società che gestivano in questo modo i loro equilibri interni erano le società di tipo religioso. Il fatto che la società attuale, malgrado l'alto livello di progresso tecnologico, non sia ancora riuscita a farla finita con la guerra e, anzi, minacci di farsi risucchiare con più veemenza da essa, non è forse il segno di una inaspettata e pericolosa involuzione "religiosa" della sua identità?⁶⁷

Certi indizi ci sembrano confermare questa ipotesi.

Innanzitutto, i regimi democratici attuali di obbedienza liberale hanno progressivamente affrancato (*disembedded*) l'economia da ogni forma di tutela politica o morale⁶⁸, promuovendo un modello di vita basato sul culto del progresso e della competitività, il cui obiettivo principale è l'accrescimento della ricchezza. Come già rilevato da Foucault verso la metà degli anni Settanta⁶⁹, le correnti liberali del XX secolo, rompendo con l'approccio dei liberali classici, adottano ormai strategie di governo che, attraverso metodi coercitivi, universalizzano quei tratti antropologici "naturali" che erano alla base delle teorie economiche di Adam Smith: l'individualismo egoistico e la propensione al commercio⁷⁰. Lungi dall'essere "naturali" i tratti in questione vengono, in realtà, consolidati in modo artificiale attraverso complessi apparati educativi, giuridici e finanziari. Questi dispositivi non si limitano a stimolare i determinismi economici, ma li trasformano in norme socialmente vincolanti, rafforzando così il loro impatto sulla società. Dall'«ingenuità naturalistica»⁷¹ dei primi liberali si passa così all'incubo di un mondo sempre più artificiale e robotizzato, votato al culto dell'economia, della tecnica e della competitività. In un contesto del genere, sempre più segnato dall'irrazionalità, come sorprendersi se tratti culturali tipici di una "società religiosa" tornano, come abbiamo visto, a riemergere nella storia occidentale?

Ci sono poi le due dimensioni culturali che abbiamo considerato nel corso di questa ricerca. Cominciamo dal diritto internazionale. Difficile resistere alla tentazione

⁶⁷ Girard (2007).

⁶⁸ Polanyi (2001).

⁶⁹ Foucault (2004), p. 123.

⁷⁰ «Non è dalla benevolenza del macellaio, del birraio o del fornaio che ci aspettiamo la nostra cena, ma piuttosto dalla cura con cui perseguono i propri interessi. Non ci affidiamo alla loro umanità, ma al loro egoismo»: Smith (1966), p. 19.

⁷¹ L'«ingenuità naturalistica» (*naïveté naturaliste*) consiste nel credere che il mercato sia «qualcosa che sorge spontaneamente e che lo stato dovrebbe rispettare nella misura in cui si tratta di un dato naturale» («est quelque chose qui se produit spontanément et que l'État devrait respecter dans la mesure même où c'est une donnée de nature»): Foucault (2004), p. 123.

di sospettare i suoi esponenti attuali di una certa duplicità. Come funamboli su un filo sottile, i portavoce del diritto, nel corso dei recenti conflitti, hanno dato l'impressione di oscillare tra impotenza e complicità, recitando in queste guerre una parte ambigua e rivelandosi al tempo stesso impotenti nel risolvere i conflitti e intrappolati nelle dinamiche che li alimentano. Da una parte, le sanzioni giuridiche, i mandati di cattura internazionali, la proclamazione dei «crimini di guerra» si sono rivelate iniziative sterili e prive di qualsiasi effetto concreto nel mitigare il conflitto. La loro funzione di deterrente si è dimostrata, in ogni caso, inutile. D'altra parte, la corsa agli armamenti, lo sviluppo dell'industria militare, la creazione di un esercito, la sperimentazione della «guerra per procura» denotano una compromissione del diritto con la guerra. Siamo così giunti al punto in cui la guerra è diventata “routine”, un fatto quasi naturale che i nostri ordinamenti giuridici non riescono più a contenere o di cui si fanno indirettamente complici.

L'arte contemporanea non è da meno. Nel senso che la sua compromissione con la violenza non è meno significativa o preoccupante di quella osservata nel campo del diritto. Non si contano più le finzioni di carattere violento. Crimini mafiosi (*Gomorra*, *The Soprano*), omicidi seriali (*Dexter*, *The Killing*), atti terroristici (*Hatufim*), rapimenti (*Hostages*), spionaggio (*Homeland*), torture (*Game of Thrones*), rivolte urbane (*The Walking Dead*), distopie politiche (*The Handmaid's Tale*), pandemie apocalittiche (*The Last of Us*), invasioni aliene (*The X-Files*), guerriglia (*Fauda*, *Our Boys*), etc., la violenza irriga l'immaginario collettivo attraverso molteplici forme di *fiction*. In questo contesto, la catarsi è tornata ad essere l'orizzonte culturale che regola le interazioni della società con i generi immaginari. Tuttavia, vi è un diffuso scetticismo sulla capacità della società attuale di ridefinire il proprio rapporto con la finzione in termini catartici e molte sono le voci critiche che denunciano i rischi di desensibilizzazione e banalizzazione delle tematiche violente trattate ⁷².

Di fronte a questo processo involutivo ci è sembrato indispensabile, in sede di ricerca, reinserire la cultura occidentale all'interno del movimento storico che più ha caratterizzato il suo sviluppo peculiare: la secolarizzazione (Weber). Quest'ultima non coincide solo con l'emancipazione della cultura occidentale da qualsiasi forma di legittimazione trascendente (secondo l'abusata formula nicciana: «Dio è morto») ⁷³, ma con l'affermarsi di un modello politico razionale che ripudia l'uso della violenza come mezzo di gestione dei rapporti sociali, rinnegando quel legame tra sacro e vio-

⁷² Gratteri/Nicaso (2016).

⁷³ «Abusata», giacché può darsi religione anche senza Dio (per esempio, il buddismo). Cfr. Durkheim (1971).

lenza⁷⁴ che aveva caratterizzato le «società religiose» del passato. Pur nascendo in momenti diversi della storia, tutte le più significative formazioni culturali dell'Occidente hanno infatti in comune, come abbiamo visto, la rottura con la religione⁷⁵. Attraverso la filosofia, il diritto e l'arte, l'Occidente ha regolato i conti con la mentalità religiosa, iscrivendo la propria storia all'interno di un orizzonte in cui il verbo credere è stato progressivamente soppiantato dai verbi dubitare (nel campo del diritto) e fingere (nell'ambito dell'arte). Questo cambiamento ha favorito l'emergere di una mentalità più riflessiva, in cui il dubbio e l'incredulità sono diventati le chiavi di lettura di tutte le manifestazioni della realtà prese in esame. Ripensare la cultura occidentale alla luce delle sue origini ci consentirà di resistere al flusso che sta riportando indietro la nostra civiltà, facendola regredire verso epoche remote, intrise di mentalità religiosa e inevitabilmente soggette alla guerra?

Bibliografia

- Arendt, Hannah (1983), *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy
 Arendt, Hannah (1996), *Sulla violenza*, Parma, Ugo Guanda Editore
 Augé, Marc (2001), *Les formes de l'oubli*, Paris, Rivages
 Bataille, Georges (1957), *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit
 Bataille, Georges (1973), *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard
 Beccaria, Cesare (2014), *Dei delitti e delle pene* [1764], Milano, Mursia
 Benjamin, Walter (1987), *Le Narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, in *Rastelli raconte... et autres récits* [1939], Paris, Seuil
 Breton, Philippe (2000), *La parole manipulée*, Paris, La Découverte & Syros
 Burkert, Walter (1972), *Homo necas. Interpretationen algriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin, De Gruyter
 Caillois, Roger (1950), *L'homme et le sacré*, Paris, Folio
 Clausewitz, Carl von (1997), *Della guerra* [1832], Milano, Mondadori
 Crépon, Pierre (1991), *Les religions et la guerre*, Paris, Albin Michel
 Croissant, Jeanne (1932), *Aristote et les mystères*, Paris, Droz
 Currie, Gregory (1990), *The Nature of Fiction*, New York, Cambridge University Press
 Durkheim, Emile (1971), *Le forme elementari della vita religiosa* [1912], Milano, Comunità

⁷⁴ Girard (1972).

⁷⁵ Propp (1970); Benjamin (1987); Vernant (1962); Pavel (1992); Schaeffer (1999); Augé (2001).

- Eco, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani
- Ferrarotti, Franco (1980), *L'ipnosi della violenza*, Milano, Rizzoli
- Filoramo, Giovanni (2004), *Che cosa è la religione?* Torino, Einaudi
- Foucault, Michel (2004), *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-1979*, Paris, Seuil
- Girard, René (1972), *La violence et le sacré*, Paris, Hachette
- Girard, René (2007), *Achever Clausewitz*, Paris, Carnets Nord
- Gratteri, Nicola, Antonio Nicaso (2016), *La malapianta. La mia lotta contro la 'ndrangheta*, Milano, Mondadori
- Hubert, Henri, Marcel Mauss (1909), *Mélanges d'histoire des religions*, Paris, Félix Alcan
- Kant, Immanuel (1976), *Critica della ragion pura* [1781], Bari, Laterza
- Leiduan, Alessandro (2021), *Critique de la raison narrative*, Nice, Ovidia
- Minois, Georges (2003), *La Chiesa e la guerra* [*L'Eglise et la guerre*, Paris, Fayard, 1994], Bari, Dedalo
- Naddaf, Gérard (2006), *The Greek Concept of Nature*, New York, State University of New York Press
- Pascal, Blaise (2015), *Pensées* [1670], Paris, Flammarion
- Pavel, Thomas (1992), *Mondi di invenzione*, Einaudi, Torino
- Polanyi, Karl (2001), *The Great Transformation – The Political and Economic Origins of Our Time* [1994], Boston, Beacon Press
- Propp, Vladimir (1970), *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia* [1928], Roma, Newton Compton
- Robin, Léon (1935), *Platon*, Paris, Les Échos du Maquis
- Rostagni, Augusto (1921), *Aristotele e l'aristotelismo*, E. Ariani
- Schaeffer, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil
- Smith, Adam (2013), *La Ricchezza delle nazioni* [1776], Torino, UTET
- Strauss, Leo (1986), *Natural Right and History*, Chicago & London, The University Chicago Press
- Torno, Armando (2003), *La moralità della violenza*, Milano, Mondadori
- Viaud, Pierre (dir.) (1991), *Les religions et la guerre*, Paris, Cerf
- Veyne, Paul (1996), *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil
- Wunenberger, Jean-Jacques (1981), *Le sacré*, Paris, PUF

With Swords and Pens: Military Law in Late 19th Century Brazilian Art

Arthur Barrêto de Almeida Costa

CONTENTS: 1. Art and the Military: Introduction. – 2. Moral Economy of Volunteering for the Paraguayan War: Reading Machado de Assis. – 3. Military Administration in the Narratives of the Viscount of Taunay. – 4. Womanhood and War: Anna Nery and the Duties of Nurses. – 5. Military Punishment in *O Bom Crioulo*. – 6. Representing the Military World: Conclusions.

1. *Art and the Military: Introduction*

Law is the province of cold-blooded reasoning and arid texts, whereas war is the land of heroic sacrifice and high tuned emotion. Temperance and pathos clash when those distant worlds are made to meet. Yet, this special edition of *Law&Art* asks us to unite law and war under the aegis of art. How can it be done?

My contribution will concentrate on late 19th century Brazil. This is a crucial period for nation-building. In 1822, Brazil, a former Portuguese colony, became an empire when the crown prince, reading independentist sentiment, proclaimed the Brazilian independence with him as monarch. This move set the basis for a central legitimate authority, avoiding the fragmentation of the Spanish colonies. Yet, after clashes between nativist and Portuguese elements, the emperor resigned and his then 5-year-old son inherited the crown. This opened space for some separatist revolts, but they were efficiently fought off by the central government through the 1830s and 1840s. Meanwhile, the deepening of international ties led the Brazilian economy towards specialization and concentration on coffee production. This would be the economic engine of the next 80 years.

After 1850, the political landscape got more stabilized, opening venues for economic growth; national institutions, such as educational, medical etc. were built up, allowing for the state to slowly take roots, at least on the urban centers. The Army and Navy took no small part on this process¹, especially after centralization reforms in the 1830s that curbed some power from the national guard. Precisely on 1850, a new law of promotions mostly ditched the system of patronage², whereby the scions of wealthy

¹ Souza (2018).

² Nascimento (2016).

families got high positions, and imposed an obligation of study at the military academies. This is in no small part attributable to the politics of centralization and consolidation of authority brought forward by the conservative governments that dominated mid-century politics³. The Army had to prove itself on the field in the Platine wars of the 1860s and, especially, on the Paraguayan War, the bloodiest conflict ever fought in Latin American soil. After victory, it emerged covered in glory and political capital, but the shambolic finances of the empire gave little room for adequate compensations to be given to soldiers⁴. After the end of the war some crisis accumulated: how to duly recognize the service rendered by soldiers; how to handle the Church after the spread of ultramontanist; how to fend off the debt incurred by the war while trying to modernize the country and build infrastructure for coffee production. The political system was a weakened form of parliamentary democracy, where the emperor called the elections and meddled in day-to-day politics. This provided room for confrontations between the ordinary political system and the lofty, powerful emperor.

This conflictual configuration was enhanced by the fundamental issue of the abolition of slavery. The coffee-production regions were also the slave-owner bastions that bankrolled the Brazilian economy, thus holding clout upon Brazilian politics. Meanwhile, in the 1880s, the Army became ever more receptive to positivistic ideas, which were hostile towards slavery. Due to his central position in the political system, the emperor had to balance all the competing interests of the military, slave-owners, the Church and beyond. In 1888, at a crossroads, his daughter, Isabel, decided to abolish slavery, and this set in motion the downfall of the empire, engendered by dissatisfied young officers that resented the lack of opportunities for promotions. These soldiers over the next decades became the main backers – and constant intervenors – of the nascent republic⁵. The military became a frequent actor in political struggles.

Understanding the role played by soldiers in politics is a staple of Brazilian historiography. Yet, overemphasizing coup d'états and the like risks losing sight of ways the military functions on a daily basis – and of the mentality that makes possible the outsized political outreach of soldiers. Law is an excellent way of moving our attention from the glistening moments of intervention, and focusing instead on the military mentality⁶ that explains most of the outbursts that had so much influence on the ways of the republic. But where can we find it?

³ Souza (1999).

⁴ Schulz (1994).

⁵ Castro (1995).

⁶ A movement that parallels the “new military history”: Castro/Kraay/Isecksohn (2004).

Mostly on literature. With the growth of the novel as an artform⁷, 19th century Brazilians found a way of first building national identity with romanticism and latter of portraying the less than flattering practices of Brazilian society with realism and naturalism. If the military had so much sway on Brazilian society, we can expect to find lots of soldiers as both characters and authors of Brazilian literature. With them, we will be able to look into the fabric of past Brazilian society, and to what extent law was present or absent in crucial moments of Brazilian social development. It is not a novelty to analyze 19th century Brazilian history with the help of literature⁸; and recently, there have been works using literature too clarify Brazilian legal history⁹. Mine is but a small contribution to this laudable trend.

In the second section of this article, I will concentrate on one of the foremost Brazilian writers, Machado de Assis, who proposed a disenchanting approach to the saga of the Volunteers of the Fatherland, who willingly went to fight in Paraguay. There, we will be remembered that many human passions can have a bearing on how one looks at war – and patriotism is not always the most important of them. On the third part, we will dwell on a prosaic theme: military administration. Soldiers fashion themselves as heroes, but most of their work is bureaucratic and paper-bound: what happens to the character of a soldier tied to a gray office? This is what the Viscount of Taunay will tell us. On the fourth part, we will proceed to the yet bureaucratic theme of military pensions: after soldiers' death, what happened to their widows? How were they seen by society and what was expected of them? To tackle these questions, we will look at the depictions of an extraordinary military nurse, Anna Nery, whose legend is still told in Brazil. Finally, the fifth section will discuss a central argument of early 20th century Brazil: corporal punishment in the navy. This will touch on foundational themes of Brazilian identity, such as race relations, the end of slavery, class disparities, all of this through one of the first Brazilian novels to depict homosexuality.

Soldiers' swords might distance them from lawyers' libraries. Yet, on the fabric of Brazilian society, it is not difficult to find threads connecting these two classes that bore so much influence over the development of the state and society. The bridge of literature and other arts¹⁰ can help to fill some gaps between them.

⁷ Bastardis (2017).

⁸ Chalhoub (2003).

⁹ Mansur (2023).

¹⁰ Martyn (2020).

2. *Moral Economy of Volunteering for the Paraguayan War: Reading Machado de Assis*

The last large war fought on Brazilian soil started in 1864: the Paraguayan War¹¹. After decades of disputes between states on the Plata River region, Solano Lopez, dictator of Paraguay, invaded Brazil and Argentina on a bid to annex disputed territories. Though coming from involvement in the Platine Wars, the Brazilian army was caught relatively unprepared. Among the reasons, was the impossible task of defending such a vast country with such a small population. One of the solutions used by the Brazilian empire was to call for the help of volunteers.

To attract more men for the war effort, two months after the war the government created the Corps of Volunteers of the Fatherland (*Corpo de Voluntários da Pátria*), with decree 3371 of 7 January 1875¹². This opened the possibility for many men from outside the military to serve the nation in the fields of Paraguay. But most of the new unities were made exclusively of people without military training, something that frequently hindered their ability to adequately function at war. Frequently, not even the commanders were career officers and had to be recruited among civilians; their military rankings had value only for the time of war. Nevertheless, the government was in much need of manpower, and made several concessions for those willing to engage on the war effort on its behalf: they would receive a prize of 300\$000 after the service ended, would be entitled to a piece of land in military colonies (art. 2º) and would be preferred for hiring in public positions (art. 9º), their families would get pensions if they died (art. 10), among other privileges. This law, however, was defined as a “mythological one”¹³, for most of its promises were not backed up by hard law measures and would not be acted upon for several decades.

The legal sources reveal very little of the actual dynamics of entrance in the corps of volunteers. They, however, were very distinct from those of regular recruitment. Brazil had no law of mandatory recruitment, and when one was made, it failed. Recruitment was normally a way of controlling social deviance¹⁴: insubordinate citizens, such as vagabonds, petty criminals, slaves on the run¹⁵ and the like, were dragged down to the barracks in order to stimulate labor. But those entering the

¹¹ Doratioto (2002).

¹² Decree 3371 of 7 January 1865.

¹³ *O soldado* (1881).

¹⁴ Kraay (1999).

¹⁵ Kraay (1996).

Volunteers of the Fatherland did so voluntarily; even black people¹⁶, oppressed in the context of slavery, willingly entered these corps. Were those men, both free and freed, black and white, following patriotic instincts or more pragmatic interests?

This is a field where literary analysis can be quite helpful, showing the flesh behind the enigmatic words of the law. And an author that frequently visited the theme of the volunteers was Machado de Assis, perhaps the most prestigious author of Brazilian literature. He became famous for his realist literature, but for his early years, he followed romantic traits, though with some caveats¹⁷. In a few short stories, Machado approached the issue of volunteering; he cast some unflattering lights on the reasons why some men might volunteer¹⁸, and, as such, deromanticized the war. Those stories are: *Troca de Datas* (exchanged dates), from 1883; *Uma noite* (night), from 1895; and *Um capitão de voluntários* (a captain of volunteers), from 1906.

In *Troca de datas*¹⁹, Machado tells the story of a young couple, Cirilo and Eusébia. They married for political convenience, under the request of Eusébio's father, and they had very different temperaments. Their marriage was hardly a happy one, and Eusébio acquired a mistress. After they broke up, Eusébio decided to leave his wife and volunteer for the Paraguayan War. He went there as a lieutenant and comes back as a major. After four years, the war ends and he goes back to Rio de Janeiro; he, however, does not intend to return to the hinterlands where his wife lives. He finds another mistress. Meanwhile, he goes to the cabinet of the ministry of war to request a position in the public administration; the one offered to him would request him to move to the faraway province of Pará, so he declines. After many misadventures, his wife falls ill, and he returns home. With his temperament much more docile after going through juvenile adventures, he is prepared to settle.

In *Uma Noite*²⁰, Machado recounts another history of troubled love. Action goes on two planes: first, lieutenant Isidoro tells to *alferez* Martinho his story while they are at an encampment in Tuiuti (Paraguay) in 1867; second, Martinho's previous life in Rio de Janeiro. He states that «it was not mere patriotism that brought me to Paraguay; neither it was military ambition [...]. It was for another reason, a hallucination». He lived in a middle-class home with his mother and sister. They befriended the widow living next door and her young daughter, Camila; the older woman had

¹⁶ Kraay (2012).

¹⁷ Rodrigues (2010).

¹⁸ Araújo (2010).

¹⁹ Machado de Assis (1883).

²⁰ Machado de Assis (1895).

been formerly married with a frigate captain and she lived out of the pension left by her deceased husband. Isidoro fell in love with Camila, and they started to plan a marriage. She, however, had a schizophrenic episode and had to be interned in an asylum, and they lost contact. After four years, however, they met again while she was taking part in a show in a theater; she was seemingly unaware of their previous relationship. He went back to her house. But while he was recounting what happened later, he was killed by a bullet in Paraguay, and the story ends abruptly.

In *Um capitão de voluntários*²¹, Machado deepens the entanglement between love and war. Simão de Castro recounts of when he was friends with an unnamed man referred as “X”, which cohabitated with a woman named Maria. Their friendship was strong and Castro went frequently to the house of X. After a while, however, he develops feelings for Maria, and they became lovers. On a diner, X states that he is not following closely the Paraguayan War and that he sympathizes with Solano Lopes. After a few weeks, Maria ceases to call for Castro’s presence, implying a conflict; he recruits a maiden to mediate between them. While this maiden is trying to convince Maria to go back to Castro, X overhears them. He then enlists as a volunteer of the fatherland to punish his girlfriend and his friend.

There are three main aspects than one can highlight in these stories. The most glaring one is the lack of patriotic fervor among the characters from Machado. They go to war not out of outrage from the actions of Paraguayan politicians, or to defend the fatherland, but to escape marriage, out of spite of a woman or due to delusion. Love, rather than patriotic fervor, led these men to the Paraguayan Chaco. This suggests that there was little probing of the motives that led people to enlist on the Brazilian army. Second, the positions one occupied on the corps of Volunteers, at least initially, was mostly a result of political influence. The men I described on the past few pages were all middle-class, and they all ended up as officers on the army. The law that created the corps established no criteria for determining who would get which positions, which suggests that these decisions were up for political influence. Third, both at *Um capitão de voluntários* and *Uma noite* we found widowed women living out of pensions left by their military deceased husbands, suggesting that they were a constant fixture of Rio de Janeiro society. This is not all that surprising, since the capital of Brazil had one of the main concentrations of soldiers and their families in the country. Finally, *Troca de datas* shows a former volunteer of the fatherland asking the ministry of the war for a job, which suggest that the law establishing that veterans would have preference in hiring for public positions was not being acted upon.

²¹ Machado de Assis (1906), pp. 59-77. Translated into English in: Machado de Assis (2018).

Some of those fixtures appeared in a more developed way on a full novel written by Machado de Assis: *Yayá Garcia*²². This work marks a transition between the romantic phase of Machado and his realist masterpieces, though it bears traces from both phases²³.

The plot revolves around unrealized loves and family paternalism. Valéria, the widow of a second level judge, runs a wealthy household with several minor characters: Jorge, her son; Estela, the daughter of a minor civil servant that befriended her late husband; and the occasional visits of Luíz Garcia, a friend of her husband, and his daughter, Iaiá. Jorge falls in love with Estela, but his mother rejects the union due to the lower social condition of his beloved. Valéria then asks for the intervention of Luiz Garcia to convince Jorge to go to the Paraguayan War. Meanwhile, the young man attempts to seduce Estela, but he fails: she considers that a union with a higher-positioned man would indebt her morally forever. Jorge then acquiesces and goes to Paraguay for four years. Meanwhile, his mother nudges Estela into marrying Garcia for convenience. After returning, Jorge strengthens his relations with the Garcia family, perhaps to recover his former love. But his passion fades away and, after a brief rivalry with merchant Procópio Dias and the death of Luiz Garcia, he marries Iaiá.

Most interpretations of the romance highlight how it depicts the patriarchal family and the web of favoritism surrounding it. One of the most sophisticated ones was proposed by Roberto Schwarz²⁴: for him, *Iaiá Garcia* attempts to capture the whole web of social relations of late 19th century Brazil in the scheme of family and affection obligations. The novel then goes against the modernization of society through the incorporation of individualist and bourgeois values, but depicts to what extent Brazilian society was still beholden to the moral economy of patriarchal relations²⁵. Old money, represented by Valéria, is used to guarantee the servitude of other people, which are kept gravitating around the rich point of reference through the exchange of favors and/or pleasantries. Machado adopts the point of view of the subordinate of this order, but under a conformist key: dignity, under those conditions, means to avoid the illusions that such arrangements might foster, and not to fall on idealisms. This is shown by the character of Estela, which refuses marriage with Jorge in favor of a union with Garcia, which occupied a position similar of her own. She was a pragmatist: «disenchantment preserves the human dignity»²⁶.

²² Machado de Assis (1878).

²³ Ginway (1995).

²⁴ Schwarz (2000).

²⁵ Schwarz (2000), p. 170.

²⁶ Schwarz (2000), p. 152.

The depiction of the military world and of the Paraguayan War is correspondingly non-idealized. Valéria mentions to Luiz Garcia that she might want her son to go to war over patriotic concerns, but it is obvious to the reader that she is just using the war to pursue her private ends. She also stresses that positions on the corps of volunteers were subject to clientelism: «we can get him (Jorge) a position as *alferez* or lieutenant; he will come back as a major or colonel»²⁷; it is not for objective evaluation or merits that one gets commissioned as an officer, but due to family relations. Valéria thinks that this opportunity might provide a career path for Jorge, who does not want to work as a lawyer, even though he was a recent graduate²⁸.

There is no overarching narrative about the Paraguayan War. Schwarcz attributes this lacuna to the absence of a shared narrative about the meaning of the war in Brazilian society itself, in contrast with the European realist romance: there, most historical events, as the revolution, were ingrained in the collective memory with established meanings²⁹. Correspondingly, there is little patriotism: the war seems to be a fact to be incorporated on everyday life, rather than an irritant. An example of this is the character Procópio Dias: described as a materialist, he earned his fortune in contracts during the Paraguayan War, and received some patronage from Jorge³⁰. Law does little to constrain decision-making in times of war: also Jorge was mostly promoted to major as a result of his relationship with a sympathetic colonel³¹, though the young man had also his own merits.

All the works from Machado that I discussed here show a disenchanted view of the war. It is not the site of patriotic actions, but a pretext for solving personal grievances. In this, the novel and short stories follow through with the project from Machado of exposing the unflattering face of Brazilian good society. Law appears little, but this is in itself significant. It demonstrates how frequently unregulated was the functioning of the army: instead of relying on highly formalized administrative ordinances, the military simply used the preexisting system of societal governance based on personal relationships.

²⁷ Machado de Assis (1878), p. 23.

²⁸ Machado de Assis (1878), p. 24.

²⁹ Schwarcz (2000), p. 156.

³⁰ Machado de Assis (1878), p. 124.

³¹ Machado de Assis (1878), p. 85.

3. *Military Administration in the Narratives of the Viscount of Taunay*

Most studies of military law in Brazil concentrate on the more striking moments of conflict, be them those of war or the frequent interventions of the military on Brazilian politics. However, there is much knowledge also to be gained with a renewed attention to prosaic aspects of the war effort, such as military administration. For that, a valuable point of departure can be given by the book *Narrativas militares*³², a collection of short stories written by the Viscount of Taunay.

Alfredo d'Escragnolle Taunay, viscount, had a career that straddled both the letters and the arms³³. He graduated in letters from Pedro II high school and military sciences from the Central School – which was administered by the army. He served at the artillery corps and later the general staff, which required an education equivalent to that of an engineer. He served in the Paraguayan War, taught natural sciences at the Military School and occupied political positions, as both provincial and imperial deputy and president of province. Taunay was no stranger to military law either: as a deputy, he had some involvement in the discussions of a failed project of code of military penal law³⁴. He is mostly recognized by his novels, mostly *Inocência*, but to a less extent also to *Retirada de Laguna*. The latter one tackles the military conduit of the war, with little space for legal considerations, and for that I will not analyze it deeply here.

Narrativas militares collects five short stories that mostly take place during the Paraguayan War. But one of them, *O capitão caipora*, helps to shed light on the aspect that interests me on this section: the unsung challenges of administrative life.

Captain Pitaluga is the main character of the story. He had one single ambition: get a promotion to major and right after be reformed (that is, retired). The difference between the two positions was that between senior and junior officers. But, in a worldlier tone, it was also the largest wage gap between two officer positions: 20 to 38 *mil-réis*³⁵. He had 60 years, an exceptionally high age, and 37 years of service. He frequently cites abstruse provisions, circulars and interpretations pertaining to administrative law: with this, Taunay implies that he was more interested on his material gains than on any aspect of military service. He also suggests that Pitaluga had no friends in high places, for he had always served on hinterland provinces (Goiás

³² Taunay (1878).

³³ Blake (1883), pp. 55-59.

³⁴ Câmara dos Deputados (1887), p. 12.

³⁵ Alvará (1828).

and Mato Grosso)³⁶. Pitaluga becomes the caricature of an overly-zealous bureaucrat that can discuss little more than the minutiae of law. He takes part on Councils of War (the equivalent of martial court) and studies election and constitutional law for the pleasure of it. But these endeavors are sterile: while Pitaluga argues with his superior about the date of certain laws, the battalion is left unsupervised, there are no maneuvers and indiscipline run amok. The apex of Pitaluga's life occurs when a request of him prompts the minister of war to issue an *aviso*³⁷ to solve the doubt he presented. Yet, this does not bring him his promotion.

The main action of the story takes place when an *alferez* decide to put forward his candidacy for the economic council of the battalion³⁸. At a previous mandate, however, he had been suspected of spurious deeds, and is therefore rejected by most officers. He has nonetheless the most important support: the commander, who is incidentally the father of the woman he dates. The commander discreetly campaigns for his future son-in-law, but he loses the election. However, the scrutiny was so plagued by unrest that the commander decides to void it and call for new elections. On the new suffrage, the *alferez* is elected. In the confusion that ensues, one officer admits that the commander had pressured him into changing his vote and had promised perks. The officers decide to ask Pitaluga to write a complain for the ministry of war. He however declines to protect his position. He earns a compliment from the commander, but does not get his promotion.

Right after that, the Paraguayan War starts and the battalion is sent to Mato Grosso, but not to the theater of war. Many officers get promoted due to bravery, leaving Pitaluga behind. After the war ends, he hopes to get his position for antiquity, as he is the second-oldest on the list. But a new decision of the government makes officers commissioned on a higher position to be incorporated on that post, meaning that many of those bypassed Pitaluga. Way behind and without options, he asks for his reform.

Pitaluga's story makes a stark contrast with the traditional virtues of military life. While soldiers are usually active, he is passive; soldiers work outdoors, while he mostly stays on his office; soldiers are about action, while he concentrates on reasoning; soldiers are objective, while he is prolix. The second pole of each contrasts incorporate stereotypes about law and administration. These attitudes bring forward a degradation of the military world: discipline decays, Pitaluga and his major fight for

³⁶ Taunay (1878), p. 162.

³⁷ Coelho (2016).

³⁸ Taunay (1878), p. 176.

petty issues, the battalion does not exercise. Pitaluga goes to war, but the possession he prizes the most is *Almanak Militar*, the publication that tracks the administrative occupations of each officer and determines their positions on the list of promotion for antiquity. Pettiness that is expressed on the way Pitaluga tries to distinguish himself: with useless citations of obscure legislative and administrative provisions. On the only time his knowledge could do any good and contrast an injustice, he backs down from filing a complaint and instead submits himself to his superior in exchange for an official compliment that might be useful to get a promotion.

This stresses once more the issue of patronage. The major Pitaluga resents so much is deemed to have reached his position in a short time due to the protection of friends in high places³⁹. His main frustrations came from believing that he could earn favor by showing his legal knowledge: those that acquire some success in the story do so either through patronage or bravery in war. Administrative work is utterly devalued. Not to mention that Pitaluga had not graduated from the Military School, something that under the reformed army greatly hindered his possibilities of advancement.

O capitão caipora shows the limits of modernization in the Brazilian Army, as well as the tensions it raises. On the one hand, Pitaluga fails to earn his promotion due to his lack of formal education and, to a certain point, for being little interested on actual military work. But Taunay makes it clear that the real engine of advancement on the Brazilian army was patronage.

4. *Womanhood and War: Anna Nery and the Duties of Nurses*

How can one represent the apparently contradictory values of womanhood and war? These two poles were reconciled in late 19th century Brazil by Anna Nery, a military nurse who accompanied the Brazilian troops during the Paraguayan War. She was not enlisted on the Brazilian Army, but worked as a volunteer on the field. Therefore, she would not be entitled to a pension from the Brazilian state. However, as a recognition of her outstanding efforts, she was one of only three women to be awarded a pension by the Brazilian parliament⁴⁰. From most of the 19th century, pensions were not considered a right, but a privilege given by the public power⁴¹. Her pen-

³⁹ Taunay (1878), p. 172.

⁴⁰ Costa (2023), pp. 135-141.

⁴¹ Costa, (Forthcoming).

sion, awarded in 1870, amounted to the substantial value of 1:200\$000 *réis*, equivalent to the basic pay of a colonel (decree 1868/1870). The petition mustered by Anna Nery was even accompanied by a letter from the Count d'Eu, the commander-in-chief of the allied armies that succeeded Caxias and husband of the heiress to the Brazilian throne, Princess Isabel. D. Anna was praised in the official justification of her pension for her services, for treating the wounded in the hospitals and her own house and educating several girls that accompanied relatives in the war or were orphaned by the fight ⁴².

How come it was possible for a woman to attain such a prominent position in the eminently masculine environment of war?

D. Anna Justina Ferreira Nery, born in Cachoeira, Bahia, came from a military family and had married an officer. By the time the altercations in Paraguay broke out, she was already widowed, though. Two of her brothers were lieutenant-colonels, one of her sons was a lieutenant and two others were army doctors: a family exodus to the Paraguayan wetlands was predictable; Anna Nery decided to follow her relatives to the front and work as a nurse.

The image of Anna Nery never resembled that of a soldier: as a nurse, she could embody less confrontational virtues and be seen as a family woman. This is very clear from the wording of most descriptions of her in the newspapers. The *Jornal do Commercio*, reporting a party she offered in Argentina, stressed: «for some, she is a true mother, for others, a sister, and for most, a true daughter of Saint Vicente of Paulo» ⁴³. Her virtues are deeply intertwined with family life, and journalists said that the “family of d. Anna” ⁴⁴ rendered more services than any other one during the war. She is often compared with a nun (*Irmã de caridade*), bringing together both charity and energy ⁴⁵. In 1869, the *Jornal do Commercio* published a description of Humaitá, and one of the main attractions of the city was precisely the house of Anna Nery, which was searched “naturally” by those who arrived there with the curiosity of tourists, chasing «one of the most popular and respected names of the Army» – apparently, she was seen as part of the armed forces despite not being even able to be legally enlisted. She perfectly embodied the tensions that inevitably ac-

⁴² «Serviços prestados desde o principio da guerra contra o governo do Paraguay, quer ajudando o curativo dos doentes nos hospitais militares, quer tratando em sua própria casa e grande número de officiaes feridos ou enfermos, quer educando em sua companhia as meninas que pelos acontecimentos da guerra ficavam orphãs». Senado Imperial (1870), p. 170.

⁴³ *Jornal d Commercio* (1868).

⁴⁴ *Diário do Rio de Janeiro* (1870a).

⁴⁵ «senhora tipo de caridade, de energia sempre em ação, verdadeira mãe dos feridos».

accompanied a woman in the military⁴⁶, being described as both a “saint” and a “hero”: a unique fusion of traditionally feminine and military virtues⁴⁷.

Her Christian virtues were stressed in an informal canonization. She was described as “charitable” (*caridosa*), “selfless” (*abnegada*) and “humble” (*humilde*): the «venerable Anna Nery»⁴⁸. A “tutor angel” whose memory stimulated «tears of tenderness» in the stiffest officers⁴⁹. When she died, a poem compared her hands with those of Jesus⁵⁰. She was therefore the epitome of a model of femininity based upon care, that shone the brightest in the horrors of war. The comparison established clear ideas of what was a good woman and a degenerate man: «Solano Lopez and D. Anna Nery are in perfect contrast. The former is a monster more ferocious than the beasts themselves; the latter, the type of a good religious sister, is a true glory without noise or ostentation. Modesty highlights the virtues». She is also portrayed as physically fragile⁵¹ and suffering from the deaths of her sons: a behavior that suits more a widow than a soldier⁵².

The legend of Anna Nery grew throughout the years. She was widely celebrated still in her lifetime: she was personally received by the emperor⁵³ more than once⁵⁴, earned awards from private associations⁵⁵ for her nursing activities, official appraisals from the Legislative Assembly of Bahia⁵⁶, and got a street in Rio de Janeiro named after her⁵⁷.

The most grandiloquent homage that D. Anna received was perhaps the most useful to understand how she was seen: a painting. The municipal chamber of Salvador wanted an image of D. Anna to decorate its building⁵⁸, and hired for the task Victor

⁴⁶ Jornal do Commercio (1869a).

⁴⁷ Diário do Rio de Janeiro (1870b).

⁴⁸ Diário do Rio de Janeiro (1869a).

⁴⁹ Diário do Rio de Janeiro (1869b).

⁵⁰ Jornal do Commercio (1880).

⁵¹ «D. Anna Nery é uma senhora de pequena estatura, cujo corpo débil, menos pela idade do que pelas enfermidades, encerra uma grande alma e um coração nobre e cheio de puros sentimentos patrióticos. Ella reúne á intelligencia uma educação cultivada».

⁵² Diário do Rio de Janeiro (1869a).

⁵³ Diário do Rio de Janeiro (1870c).

⁵⁴ Diário do Rio de Janeiro (1871).

⁵⁵ Diário do Rio de Janeiro (1870d).

⁵⁶ Diário do Rio de Janeiro (1870e).

⁵⁷ Diário do Rio de Janeiro (1875).

⁵⁸ Diário do Rio de Janeiro (1873).

Meirelles⁵⁹, a famous artist remembered today, among others, for his work *A Primeira Missa no Brasil* (the first mass in Brasil).



Portrait of Anna Justina Nery⁶⁰

She looks less like a military nurse and more like a widow. Black clothes and purse: severity and austerity in the midst of a war. In the background, what appears to be a church ratifies the aura of sanctity she had earned in Paraguay. The depiction is not of an active woman, fighting to save lives: she echoes a specter, an ideal presence guaranteeing the fragile tranquility the soldiers around her emulate. All the other human figures in the canvas appear in natural positions, either resting or carrying wounded soldiers. Anna Nery is different. She stands still, undaunted, almost like a statue; perhaps, even a revenant from the beyond. As Porto and Oguisso noticed⁶¹, she carries a military medal⁶² and a laurel wreath: the most visible signs of her military enterprises. But the former is quite small and the latter fades in the sce-

⁵⁹ *Diário do Rio de Janeiro* (1870f).

⁶⁰ Meirelles (1870).

⁶¹ Porto (2011).

⁶² Probably the Imperial Order of the Southern Cross, which she received from the emperor for her services.

ne for its dark tone: neither attracts the attention of the observer. Without the information of who is portrayed, one could hardly guess that Meirelles was painting a heroine of the Paraguayan War. The semantic field being evoked is completely different: it is one associated the sober virtues of a widow. Discreet, severe, righteous. And saint: above all, an ethereal saint, that barely seems to set her foot on earth while standing on the shadows of the church.

5. *Military Punishment in O Bom Crioulo*

A central aspect of military life not discussed so far is punishment. Discipline and hierarchy, two cornerstones of military institutions, are premised upon the constant threat of punishment. In the context of a slave society as Brazil, where many recruits were either ex-slaves or came from a milieu where the violence of slavery loomed large, punishment had to be constantly on the background. As a result, the harsh *Artigos de Guerra*, which regulated military discipline in late 18th century Portugal, were retained as a penal military code for Brazil until the last decade of the 19th century. But not even that code, thought for an *Ancien Régime* society, was enough: corporal punishment was used in daily discipline until 1911⁶³. At that point, a riot known as *Revolta da Chibata* broke out when seamen, mostly black, demanded that corporal punishment be whipped out of military practice. As a widespread practice, whipping was constantly present on discussions about military penal law and policy, and managed to find its way into some literary works.

One of such work is *O Bom Crioulo*, published in 1895 by Adolfo Caminha. This book is among the first in Brazilian literature to depict homosexuality, and as a main engine of the plot. This prompted a harsh response from critics, which was also related with Caminha's outsider position, though the book also got some positive press and was recovered in literary studies after the 1960s⁶⁴.

O Bom Crioulo is a naturalistic novel which, following that tradition, depicts lower social classes. Despite having clear inspirations on Portuguese and French literature⁶⁵, it is original in devising an independent plot and problems related with homosexuality. It unfolds as an observation of social reality⁶⁶ in which the author is in

⁶³ Love (2012).

⁶⁴ Faria (2015).

⁶⁵ Alcoforado (1988).

⁶⁶ Dalcastagne (2015).

constant dialogue with the theories of criminal anthropology then being discussed in Brazil. One of the main themes of the book is that of degeneracy, where innate factors in the main character, Amaro, slowly reveal themselves and lead him to a tragic end⁶⁷. Caminha had first-hand experience of the world he was reporting on, as he had worked for three years as a naval officer.

The novel's opening scene takes place on the deck of a ship, where three men will be whipped. The commander appears, imposing respect, and the sailors show «a deep respect that goes as far as animal subservience that crouches down to receive punishment, just or unjust, whatever it may be»⁶⁸. Three prisoners arrive, one “yellowish”, one “a little dark”, and another, black. They arrive on deck “in irons” and the captain asks them if they know why they will be punished. The white man, a cabin boy called Herculano, replied that he did. The captain gave a speech on discipline and order, and then the first mate, a blond man, read out the part of the Code relating to corporal punishment. The sailors were illiterate. An *Amazonense*, the caboclo Agostinho, was usually responsible for administering the punishments. For him, «A man of few words, very in touch with himself, tolerant and energetic at the same time when it came to service, he didn't understand discipline without the lash, the only way to become a sailor». And he always had this phrase on the tip of his tongue: «A warship without a lash is worse than a merchant schooner»⁶⁹. On the spot, the commander handed down the sentence of 25 lashes. Agostinho, excited, asked if he should take off the condemned man's shirt, but the commander said no. The sailors were not moved by the scene because they were used to such punishments⁷⁰. The third was Amaro, the good Creole. He had a habit of getting drunk and getting into trouble in the port. He received 150 lashes.

This very rich scene shows the workings of military discipline in late 19th century Brazilian ships⁷¹. It depicts quite well the almost unlimited power of the commanders of ships to apply corporal punishment on its soldiers. There was no formal procedure or opportunity for defense, as any delay might send the message the acts of insubordination would be tolerated. Punishment was a daily reality, to the point of not eliciting any kind of reaction. Coupled with the predominance of black people in the ranks and their absence in the officer ranks, this led to a perception that the life

⁶⁷ Braga-Pinto (2014).

⁶⁸ Caminha (1991), p. 25.

⁶⁹ Caminha (1991), p. 26.

⁷⁰ Caminha (1991), p. 29.

⁷¹ Castro (2013).

of a seaman was not much different from that of a slave. This is a theme frequently touched by Caminha when discussing the main character, Amaro. He was a runaway slave who found safety at the sea. At the beginning, he behaves in a docile way, believing that the life at the sea was much lighter than that of enslavement⁷². After 10 years, however, Amaro gets tired from the life of discipline and subordination, and starts to drink and get involved in fights⁷³. He realizes that slavery and service at the navy might not be so different after all: «Slave on the farm, slave on board, slave everywhere... and that was called serving one's country!»⁷⁴.

In this second phase of his life, Amaro falls in love with a white seaman, Aleixo, which introduces us to the main argument of the novel: homosexuality. Libidinous acts (*libidinagem*) were defined as a crime by article 148 of the Penal Code of the Navy of 1891; yet, in the Articles of War of 1799, there was no similar command. Accordingly, there is no sign of prosecution of homosexual acts in the book; they are morally disapproved, but the law seems to play no part in that. Caminha hints that homosexuality was relatively common on the Navy, and that several officers engaged in homosexual behavior⁷⁵; one of them was the commander of the ship, which explicitly stated during a whipping session that pederasty was not to be tolerated⁷⁶.

After Amaro and Aleixo start a relationship, Amaro rents a room for the two of them with an old Portuguese woman. The two live peacefully there until Amaro is transferred to a different battleship, and his new commander prevents him from going to land. In his absence, Aleixo and the woman start a relationship of their own. Amaro finds out, escape from the ship and kill Aleixo.

O Bom Crioulo, following its naturalist presuppositions, offers a compelling portrait of the life at sea during the 19th century. Adolfo Caminha, having experienced the reality of the Navy, aims to faithfully convey the human experience onboard, and, by doing so, leaves us with both a critique and an image of punishment and authority at the sea.

⁷² Caminha (1991), p. 32.

⁷³ Caminha (1991), p. 34.

⁷⁴ Caminha (1991), p. 50.

⁷⁵ Caminha (1991), p. 40.

⁷⁶ Caminha (1991), p. 69.

6. *Representing the Military World: Conclusions*

Through flashes and fragments, we were able to build a mosaic of military life in 19th century Brazil.

With Machado de Assis and the Viscount of Taunay, we were able to understand to what extent the system of patronage held sway over the Brazilian army, even after the professionalization reforms of the middle of the 19th century. This is not a peculiar shortcoming of the military institution, but a general feature of Brazilian society at the time. With *Iaiá Garcia* and the other short stories, we saw how the lax configuration of law regarding the Volunteers of the Fatherland opened the room for a wide variety of reasons to have a bearing on the act of volunteering. *O Capitão Caipora* demonstrated the maddening clashes between different administrative provisions and how bureaucratic functions can, with the help of law, lead any institution to decaying self-referentiality. The painting of Anna Nery demonstrated how both military widows and military nurses were submitted to a similar moral code that valued abnegation and charity in the larger context of the “military family”. Finally, *O Bom Crioulo* represented a compelling depiction of the arbitrariness of military punishment and its limits.

These different flashpoints converge towards some common themes. A central one is the hierarchical nature of 19th century Brazilian society: be it in the form of violent officers, wealthy businessmen or a centralized bureaucracy, those in the upper echelons were able to make their will heard. And the legal form was no efficient barrier to such attempts: being too vague or too deferential to decisionmakers, the law had few instruments to counter arbitrariness or patronage. This was not an uncommon feature of 19th century administrative law, of which military law is mostly part. This branch frequently gave form to a power structure that valued hierarchy and attempted to both separate state and society and guarantee an unequal influence of the former over the latter. No wonder that it would fit well military law.

With this article, I hope to have presented a livelier account of the experience of military life at the military that fought in Paraguay and played a central role in Brazilian political life in the late empire and the republic.

Bibliography

- Alcoforado, Maria Letícia Guedes (1988), *Bom-crioulo de Adolfo Caminha e a França*, in «Revista Literária», 28, pp. 83-95
- Portugal (1828), *Alvará de 16 de dezembro de 1790*, in Silva, Antônio Delgado, *Collecção da legislação portuguesa desde a última compilação das ordenações. Legislação de 1775 a 1790*, Lisboa, Tipografia Maigrense
- Araújo, Tiago Gomes de (2010), *Jorge, Iaiá e Machado de Assis na Guerra do Paraguai*, in «Mosaico», 3, pp. 73-77
- Bastardis Coelho, Jean Felipe (2017), *Originalidade literária no Brasil. Sobre as condições de institucionalização da prática literária no processo de consagração dos escritores nacionais (1830-1920)*, PhD Thesis, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Blake, Augusto Vitorino Alves (1883), *Dicionário bibliográfico brasileiro*, I, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional
- Braga-Pinto, César (2014), *Othello's pathologies: Reading Adolpho Caminha with Lombroso*, in «Comparative Literature», 66, 2, pp. 149-172
- Câmara dos Deputados (1887), *Código penal militar: Parecer da comissão especial apresentado à Câmara dos srs. Deputados em sessão do 1º de setembro de 1875 sobre o projeto organizado pela Comissão de Exame da Legislação do Exército presidida por S. A. o Sr. Conde d'Eu*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional
- Caminha, Adolfo (1991), *O bom crioulo* [1895], Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura
- Castro, Celso (1995), *Os militares e a república: um estudo sobre cultura e ação política*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar
- Castro, Celso, Henry Kraay, Victor Isecksohn (2004), *Nova história militar brasileira*, Rio de Janeiro, FGV
- Castro, Pierre Paulo da Cunha (2013), *Disciplina na Armada Imperial a partir da Corveta "Trajano": as diferentes punições aplicadas aos subordinados entre 1873 e 1879*, Master's Dissertation in History, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
- Chalhoub, Sidney (2003), *Machado de Assis: Historiador*, São Paulo, Companhia das Letras
- Coelho, Fernando Nagib Marcos (2016), *Tipos normativos e separação dos poderes: a função normativa do aviso ministerial durante a regência*, PhD Thesis in Law, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis
- Costa, Arthur Barrêto de Almeida (Forthcoming), *The parliament, an instance of*

- administrative dispute resolution?*, in Martyn, Georges, *Alternative dispute resolution in the light of legal norms and doctrine: comparative approaches*, Ghent
- Costa, Arthur Barrêto de Almeida (2023), *The sash and the parchment: identification and distinction in Brazilian military law (1870-1941)*, PhD thesis in Law, Università degli Studi di Firenze, Firenze
- Dalcastagnè, Regina (2015), *Retrato sem parede: o Bom Crioulo*, de Adolpho Caminha, in «Veredas», 24, pp. 147-159
- Doratioto, Francisco (2002), *Maldita Guerra: nova história da Guerra do Paraguai*, São Paulo, Companhia das Letras
- Faria, Maraísa (2015), *A passos macios e cautelosos, as mãos enluvadas: a primeira recepção de Bom-Crioulo (1895)*, de Adolfo Caminha, in «Solettras», 30, pp.72-89
- Ginway, Elizabeth (1995), *Iaiá Garcia: romance de transição na obra machadiana*, in «Hispania», 78, 1, pp. 33-42
- Kraay, Hendrik (1996), “*O abrigo da farda*”: o Exército brasileiro e os escravos fugidos, 1800-1888, in «Afro-Ásia», 17, pp. 29-56
- Kraay, Hendrik (2012), *Os companheiros de Dom Obá: os zuavos baianos e outras companhias negras na guerra do Paraguai*, in «Afro-Ásia», 46, pp. 121-161
- Kraay, Hendrik (1999), *Repensando o recrutamento militar no Brasil imperial*, in «Diálogos, DHI/UEM», 3, 3, pp. 113-151
- Love, Joseph L. (2012), *The revolt of the whip*, Stamford, Stamford University Press
- Machado de Assis, Joaquim Maria (1906), *Relíquias de casa velha*, Rio de Janeiro, Garnier
- Machado de Assis, Joaquim Maria (1878), *Yaya Garcia*, Rio de Janeiro, G. Vianna & C. Editores; English translation by Albert I. Bagby Jr. *Iaiá Garcia*, Lexington, University Press of Kentucky, 1977
- Machado de Assis, Joaquim Maria (1883), *Troca de datas*, in «A Estação: Jornal ilustrado para a família»
- Machado de Assis, Joaquim Maria (1895), *Uma noite*, in «Revista Brasileira: Jornal de literatura, teatros e indústria», Rio de Janeiro
- Machado de Assis, Joaquim Maria (2018), *The collected stories of Machado de Assis*, translated by Margaret Jull Costa and Robin Patterson, New York-London, Liveright and Company.
- Mansur, João Paulo (2023), *O estado e a casa patriarcal: caminhos do legalismo nos sertões brasileiros da primeira república*, PhD Thesis in Law, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte
- Martyn, Georges (2020), *Introdução à iconologia história do direito*, in Dal Ri Jr., Arno, Caetano Dias Correa, Diego Nunes, *Printing and iconology as legal-historical sources*, CNPq, Florianópolis

- Meirelles, Victor (1870), *Retrato de Ana Justina Nery*, Oil on canvas, Memorial da Câmara Municipal de Salvador – Pinacoteca do Paço Municipal, available at: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victor_Meirelles_-_Ana_Justina_Nery.jpg
- Nascimento, Fernanda de Santos (2016), *A imprensa periódica militar no século XIX: política e modernização no Exército Brasileiro (1850-1881)*, PhD Thesis in History, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre
- Porto, Fernando, Taka Oguisso (2011), *Os elementos simbólicos do monumento a Anna Nery no Rio de Janeiro, Brasil*, in «Rev. Gaúcha Enferm», 32, 4, pp. 719-726
- Rodrigues, Áriston Moraes (2018), *O romantismo revisitado: Machado de Assis, primeiros romances*, PhD Thesis in Portuguese language literature, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto
- Schulz, John (1994), *Exército na política: origens da intervenção militar. 1850-1894*, São Paulo, EdUSP
- Schwarcz, Roberto (2000), *Ao vencedor, as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, São Paulo, Ed. 34
- Senado Imperial (1870), *Annais do Senado. Ano de 1870*, 4, Rio de Janeiro, Typographia do Diário do Rio de Janeiro
- Souza, Adriana Barreto de (2018), *O Exército e a negociação da ordem monárquica no Brasil*, in Ramos, Rui, José Murilo de Carvalho, Isabel Corrêa da Silva (2018), *A monarquia constitucional dos Braganças em Portugal e no Brasil (1822-1910): uma história paralela de Portugal e do Brasil depois da independência brasileira*, Publicações Dom Quixote, Alfragide
- Souza, Adriana Barreto de (1999), *O exército na consolidação do império: um estudo sobre a política militar conservadora*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional
- Taunay, Sylvio Dinarte, pseudonym of Alfredo d'Escragnolle (1878), *Narrativas militares: cenas e tipos*, Rio de Janeiro, Garnier

Newspapers

- Jornal do Comércio (1868), 25 de julho de 1868,
http://memoria.bn.br/DocReader/364568_05/14093
- Jornal do Comércio (1869), 28 de abril de 1869,
http://memoria.bn.br/DocReader/364568_05/15401
- Diário do Rio de Janeiro (1869a), 13 de dezembro de 1869,
http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/25253
- Diário do Rio de Janeiro (1869b), 21 de dezembro de 1869,
http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/25283

- Diário do Rio de Janeiro (1870a), 25 de abril de 1870,
http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/25770
- Diário do Rio de Janeiro (1870b), 15 de maio de 1870,
http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/25845
- Diário do Rio de Janeiro (1870c), 30 de maio de 1870,
http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/25905
- Diário do Rio de Janeiro (1870d), 8 de junho de 1870,
http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/25943
- Diário do Rio de Janeiro (1870e), 15 de junho de 1870,
http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/25969?pesq=%22Anna%20nery%22
- Diário do Rio de Janeiro (1870f), 13 de novembro de 1870,
http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/26573
- Diário do Rio de Janeiro (1871), 8 de maio de 1871,
http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/27265?pesq=%22Anna%20nery%22
- Diário do Rio de Janeiro (1872), 13 de maio de 1872,
http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/28732?pesq=%22Anna%20nery%22
- Diário do Rio de Janeiro (1873), 24 de setembro de 1873,
http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/30710
- Diário do Rio de Janeiro (1875), 21 de junho de 1875,
http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/33228?pesq=%22Anna%20nery%22
- Jornal do Comércio (1880), 30 de maio de 1880,
http://memoria.bn.br/DocReader/364568_07/887
- O Soldado (1881), 29 de março de 1881,
<http://memoria.bn.br/DOCREADER/235270/18>

Bisanzio, la guerra e i barbari.

Belisario di Donizetti: attorno alla storia di un processo

Valerio Massimo Minale

«Le raccomando, un buono, buono secondo basso
per la parte di Giustiniano, si ricordi che essendo
questi l'Imperatore, è necessario che non sia deri-
so dal pubblico»

G. Donizetti a Natale Fabbrici (Napoli, 24 otto-
bre 1835), in Zavadini (1948), p. 389 (n. 181)

«Ai primi di febbraio io farò levare gli occhi a Be-
lisario»

G. Donizetti al sig. Napoleone Petrucci in Pado-
va (Venezia, 14 gennaio 1836), in Zavadini
(1948), p. 397 (n. 195)

SOMMARIO: 1. Origine del libretto. – 1.1. Immaginario moderno e contemporaneo. – 1.2. Il
ciclo di *Belisario*. – 2. Donizetti e Cammarano a Bisanzio. – 2.1. La guerra, i barbari, il
popolo. – 2.2. Processo al generale di Giustiniano. – 3. Conclusioni.

1. *Origine del libretto*

L'immagine di Bisanzio occupa tanta parte dell'espressione artistica moderna e con-
temporanea: ciò vale sia per la pittura e la scultura sia per la letteratura e la poesia,
ma anche per la musica; e riguardo alla musica è il melodramma che conserva, di
quell'immagine, una porzione assolutamente cospicua, un'immagine evocata, è ov-
vio, attraverso le vicende contenute nei suoi libretti.

Tra i libretti delle opere liriche che traggono spunto dalla storia dell'impero roma-
no d'Oriente¹, spicca senz'altro *Belisario*, una rarità², che Gaetano Donizetti compo-

¹ Giusto per proporre un paio di esempi, diluiti su un vasto arco temporale, si va da *Il Giustino* di Antonio Vivaldi (1724) a *La fiamma* di Ottorino Respighi (1934).

² L'ultima edizione è stata eseguita in forma di concerto, dopo che la programmazione fu sospesa a causa della pandemia, con l'Orchestra e il Coro del Teatro Donizetti di Bergamo nel 2020: Direttore, doi: 10.17473/LawArt-2024-5-8 LawArt 5 (2024) 147-178
ISSN 2724-654X

se nel 1835, quando ancora viveva a Napoli³, e che venne rappresentato per la prima volta, con ampio successo⁴, il 4 febbraio 1836 al Gran Teatro La Fenice di Venezia⁵.

L'opera, che in qualche modo, almeno per l'impianto scenico classicheggiante e per la presenza di imponenti masse corali, guardava alla *Norma* di Vincenzo Bellini, allora da poco scomparso⁶, anche se, forse, fu più tributaria del *Marin Faliero*⁷, si caratterizza, a fianco delle consuete linee melodiche donizettiane, per l'uso del declamato e per la terribilità, appunto, del coro, elementi in linea con il tema tragico⁸; essa, peraltro, capitò in un momento assai cupo per il compositore, il quale nel giro di soli tre mesi andò perdendo il padre (9 dicembre 1835), la seconda figlia (alla fine di gennaio del 1836; la prima era incorsa nella medesima sorte, che sarebbe toccata di lì a breve pure alla terza) e la madre (10 febbraio 1836)⁹. Il testo¹⁰ è del napoletano Salvatore Cammarano (1801-1852)¹¹, librettista, l'anno precedente, della *Lucia di Lammermoor* (che trasse dal romanzo di Walter Scott *The Bride of Lammermoor*, del 1819) e, dopo qualche tempo, subito prima che il musicista si spostasse in Francia, del *Poliuto*, vicenda di ambientazione tardoantica (tratta a sua volta dal dramma di

Riccardo Frizza; Belisario, Roberto Frontali; Antonina, Carmela Remigio; Irene, Annalisa Stroppa; Alamiro, Celso Albello (CD Dynamic). Comunque, Patrizi (2012).

³ Fayad (1987), pp. 203 ss.; cfr., inoltre, Black (1982). Più recentemente, Barblan (2022).

⁴ Tanto grande fu il successo che dall'opera venne tratto addirittura un balletto, *Belisario* di Luigi Astolfi (1790-1860), rappresentato l'anno seguente a Milano, al Teatro della Cannobiana (oggi Teatro Lirico). Comunque, Bini/Commons (1987), pp. 551 ss.

⁵ Ashbrook (1986), pp. 94-96 insieme con Ashbrook (1987), pp. 151-154; inoltre, Barblan/Zanolini (1983), pp. 231-240 e, più recentemente, Zoppelli (2022), pp. 325-330.

⁶ Vincenzo Bellini morì a Puteaux presso Parigi il 22 settembre 1835.

⁷ *Marin Faliero* andò in scena al Théâtre Italien di Parigi il 12 marzo 1835.

⁸ Cfr. Aragona (2012) e Paduano (2012) insieme con Gavazzeni (1968-1969) e Barblan (1971).

⁹ Al Maestro Antonio Dolci (Roma, 5 marzo 1836): «Caro Amico, / Dunque è tutto finito? Se non avessi una costituzione talmente forte ch'io stesso ne stupisco, sarei, e per sempre anch'io a raggiungere gli altri. Tre mesi solo in giro, ed in tre mesi perdetti padre, madre e bambina, oltre la moglie ancora ammalata per causa di aborto in 7 mesi e mezzo. / Ebbi qualche poco di forze di reggere per l'esito del Belisario, per la Legion d'onore avuta, ma jeri soltanto avendo saputo della perdita anche di mamma, sono in uno stato di troppo avvilitamento dal quale il tempo solo potrà togliermi se almeno ne avrò tanto da poter vivere»; Zavadini (1948), pp. 399-400 (n. 197).

¹⁰ L'autografo è depositato presso la Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Maiella a Napoli: adesso, 18.1.5. Questo primo libretto, che riporta la data del 13 ottobre 1832 e che era destinato a Domenico Barbaja, venne completamente rivisto da Donizetti, il quale intervenne con correzioni e aggiunte per rendere il dramma più incisivo dal punto di vista teatrale, ma, soprattutto, come vedremo nelle conclusioni, per esaltare nei personaggi la storia dei sentimenti anziché degli accadimenti.

¹¹ Black (1986).

Pierre Corneille *Polyeucte*, del 1641), che non vide mai la luce a causa della censura borbonica (e che venne poi trasfusa da Eugène Scribe ne *Les Martyrs*, finalmente messa in scena all'Opéra di Parigi il 10 aprile 1840)¹²: l'autore stesso, a mo' di avvertimento al pubblico della laguna¹³, afferma di essersi ispirato al "Golbein", in realtà l'austriaco Franz Ignaz Holbein von Holbeinsberg (1779-1855), il quale proprio nel medesimo anno aveva pubblicato un *Belisar*, che il nostro drammaturgo aveva letto nella versione italiana¹⁴ – *Bellisario*, dato il 31 dicembre del 1831 al Teatro de' Fiorentini in Napoli¹⁵ – del veneziano, uomo di palcoscenico¹⁶, Luigi Marchionni (1791-1864)¹⁷; identico titolo aveva prodotto, allora da un decennio, il bavarese Eduard von Schenk (1788-1841)¹⁸.

1.1. *Immaginario moderno e contemporaneo*

Il soggetto proveniva dal *Bélisaire* di Marmontel, fortunato romanzo storico dato alle stampe a Parigi per l'editore Merlin nel 1767¹⁹ e che, nonostante una quasi immediata opposizione ecclesiastica, stilata dal teologo cattolico Louis Legrand (1711-1780), ebbe un tale successo da giungere persino in Russia, dove fu fatto tradurre per ordine di Caterina II²⁰.

¹² Ashbrook (1987), pp. 183-197; inoltre, «Quaderni della Fondazione Donizetti», 21 – *Poliuto* (2010).

¹³ «Fu base di questo lavoro, che oso offrirvi, una tragedia di Golbein, che il valente artista drammatico Luigi Marchionni ridusse per le scene italiane. / Il BELISARIO di Golbein, pari a quello della storia, colse ovunque allora copiosi e meritati; reputerò il mio non meno avventuroso, se voi, delle cose teatrali integri e scienti giudici, gli accorderete una sola fronda di quegli allori. / Vivete felici».

¹⁴ Il manoscritto è depositato presso l'Archivio Storico Ricordi a Milano; cfr., inoltre, Emanuele (2006).

¹⁵ Marchionni (1846).

¹⁶ Attore, fratello della più celebre Carlotta, lavorò appunto presso il Teatro de' Fiorentini a Napoli, anche come traduttore di testi francesi, che adattò al contesto italiano.

¹⁷ Egli si era già rivelato una fonte d'ispirazione per altri lavori donizettiani: in particolare, la tragedia *Il proscritto romano*, tratta da *Androclès, ou Le lion recoinaissant* di Louis-Charles Caignes, data a Parigi nel 1804, sarebbe stata ripresa da Domenico Gilardoni per *L'Esule di Roma o Il proscritto* (Teatro di San Carlo, 1 gennaio 1828), un'opera che risente dell'influenza di Simone Mayr e in cui emerge il personaggio di Murena, mentre lo stesso Cammarano avrebbe utilizzato *L'assedio di Calais*, tratta da *Le siège de Calais* di Pierre Du Belloy, pubblicata a Parigi nel 1765, per l'omonimo melodramma (Teatro di San Carlo, 19 novembre 1836) (cfr. Greco/Di Benedetto, 2000); Gilardoni, peraltro, era stato autore anche di *Fausta* (Teatro di San Carlo, 12 gennaio 1832), la terza opera, insieme con il *Poliuto* e appunto l'*Esule di Roma*, di ambientazione classica, anzi romana.

¹⁸ 26 febbraio 1826, Münchener Hoftheater.

¹⁹ Cfr. Barrovecchio (2009); inoltre, Tocchini (2010).

²⁰ Tocchini (2010), pp. 57 ss.

Jean-François Marmontel (1723-1799), amico – c’era da aspettarselo – di Voltaire e a partire dalla morte dell’enciclopedista d’Alambert, nel 1783, *secrétaire perpétuel* dell’*Académie Française*, fu nel 1771 insignito del titolo di “storico ufficiale” di Francia; trascorsa una breve e infausta stagione politica in quello che fu il Consiglio degli Anziani, disparve dopo il colpo di stato del 18 fruttidoro (4 settembre) 1797 imposto dal Direttorio, per ritirarsi a vita privata.

Scrittore prolifico, di lui si devono ricordare, in relazione alla storia del melodramma, almeno *Didon* e *Démophon*, musicate rispettivamente da Niccolò Piccinni (1783) e da Luigi Cherubini (1788).

Ora, la figura di Belisario lì narrata – il generale di Giustiniano, trionfatore dei Goti in Italia, condannato, proprio da colui il quale lo aveva precedentemente innalzato al fastigio della gloria, all’accecamento e all’esilio, e quindi costretto, secondo la leggenda, a mendicare²¹ – incarnava in maniera perfetta la metafora dell’ingratitudine e dell’irricoscenza del potere, in particolare di quel potere assoluto a sua volta tanto vituperato dalla critica illuministica²².

La sua figura, del resto, aveva incontrato una notevole fortuna²³, ad iniziare dal teatro barocco, tanto gesuitico (Jakob Bidermann, 1578-1643: *Belisarius*, Monaco, Nicolaus Henricus, 1607)²⁴ quanto spagnolo (Antonio Mira de Amescua, 1574 o 1577-1644: *El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario*, Madrid, ms., 1632)²⁵ quanto, ancora, francese (Jean de Rotrou, 1609-1650: *Bélisaire*, Paris, Antoine de Sommerville e Augustin Courbé, 1643; preceduto da N. M. Desfontaines nel 1641 e seguito da F. de Grenailles, Sigur de Chatonnière, nel 1678) e italiano (Giacinto Andrea Cicognini, 1606-1651²⁶: *La caduta del gran capitano Belissario sotto la condanna di Giustiniano imperatore*, Bologna, Antonio Pisarri, 1661; prima ancora, Scipione Francucci, morto non oltre il 1647²⁷: *Il Belisario*, Venezia, Evangelista Deuchino, 1620 e Angelita Scaramuccia, 1580/1590-1638²⁸: *Il Belisario*, Roma, Grignani, 1635; infine, Onofrio Onofri da Ronciglione: *Il Bilissario*, Napoli, Nicola Vitale, 1645).

²¹ Una leggenda, del tutto falsa, vuole che ciò avvenisse a Roma presso la Porta Pinciana, dove un graffito riportava: *Date obolum Belisario*.

²² Monty (1963); più recentemente, Bianco (2015), pp. 213 ss.

²³ Cotticelli (2019).

²⁴ Burger (1966 e 2018).

²⁵ Cfr. Scaramuzza Vidoni (1989); inoltre, Bauer-Funke (2001) e (2009).

²⁶ Autore de *Il Celio* di B. Baglioni e N. Sapiti (Firenze 1646) e de *Il Giasone* di P.F. Caletti (Firenze 1649) e de *L’Orontea* (Innsbruck 1656) di A. Cesti; Vigilante (1981).

²⁷ Bianchini (2010).

²⁸ Riga (2018).

Sempre con riguardo alla prosa, poi, dobbiamo ricordare, oltre a *La gloriosa cecità del gran Belisario* di Carlo Goldoni, tragicommedia in cinque atti di versi endecasillabi rappresentata al Teatro San Samuele di Venezia il 27 novembre 1734²⁹, almeno *Belisarius* di William Philips (1675-1734) (London 1724), poi³⁰ *Bélisaire* di Victor-Joseph Étienne de Jouy (1764-1846) (Paris 1818), *Belisar* di Friedrich de La Motte-Fouqué (1777-1843) (1837, ma 1985)³¹ e lo stesso titolo di August Westphal (1848-circa 1890) (Berlin 1880).

Ma Belisario è stata fonte d'ispirazione anche di numerosi romanzi a sfondo storico (o lavori storici in chiave di romanzo), come *The Life and History of Belisarius, Who Conquer'd Africa and Italy, with an Account of His Disgrace, the Ingratitude of the Romans, and a Parallel Between Him and a Modern Heroe* (London 1713) di John Oldmixon (1673-1742) e *The Life of Belisarius* (London 1829) di Philip Henry Stanhope, visconte di Mahon (1805-1875), mentre *The Search of Belisarius: A Byzantine Legend* (New York 1907) di Percy Stickney Grant (1860-1927) è un poema in versi; in tempi più vicini vogliamo ricordare, quindi, *Count Belisarius* (London 1938) di Robert von Ranke Graves e *Belisarius. The Last Roman General* (Yardlaey, Pennsylvania, 2009) di Ian Hughes, ma anche, nel genere della fantascienza, il personaggio di Bel Riose, ultimo generale dell'Impero Galattico nel Ciclo delle Fondazioni, edito a New York da Doubleday a partire dal 1951, di Isaac Asimov; infine, *Eunuch und Kaiser, pièce* incompiuta di Friedrich Dürrenmatt, iniziata negli anni '60 e di cui ci rimane soltanto il primo atto (1980)³², e persino un film, in due parti, *Kampf um Rom* (Robert Siodmak, 1968 e 1969; 1976), ispirato ad *Ein Kampf um Rom* (Leipzig 1876-1878) di Felix Ludwig Julius Dahn, in cui al luogo comune della corruzione bizantina viene anteposto il mito della forza nuova proveniente dal settentrione germanico³³.

Senza contare, infine, le rappresentazioni pittoriche³⁴, tra cui il celeberrimo *Bélisaire demandant l'aumône* (Palais des Beaux-Arts a Lille) di Jacques-Louis David (1781), ma anche *Belisario cieco* (Galleria Doria Pamphilj a Roma), attribuito a Salvatore Rosa³⁵ e, ancora, *Belisario riceve l'elemosina* (Museum Boijmans Van Beunin-

²⁹ Conca (2017); inoltre, Rieger (1994).

³⁰ Lavagnini (2004), pp. 730 e 732.

³¹ Lorenz (1985).

³² Carrà (2011).

³³ Rendina (2002).

³⁴ Cfr. Sauerhering (1893).

³⁵ Cfr. Montalto (1954), nt. 2.

gen a Rotterdam) di Mattia Preti: quale differenza rispetto al mosaico collocato nella chiesa di San Vitale a Ravenna, dove il generale – sempre che ne sia il suo vero ritratto – sta alla destra dell'imperatore, effigiato tra i componenti del seguito, insieme con la moglie Antonina, nella consueta espressione ieratica dell'arte bizantina.

1.2. *Il ciclo di Belisario*

Tuttavia, il personaggio storico, descritto soprattutto da Procopio nei *Polemoi*³⁶ (ma anche negli *Anekdota*, in cui, peraltro, non gli vengono risparmiate aspre critiche)³⁷, ed eternato da Dante in una celebre terzina del Paradiso³⁸, non corrisponde alla creazione di Marmontel e di tutti coloro che lo avevano preceduto e, soprattutto, seguito; tornando per un istante alla storia dell'arte e ricorrendo ad una sorta di metafora, è proprio come se Belisario, nel corso di questa trasformazione, dalla celebrazione musiva dell'eroe, veritiera, fosse passato, nella letteratura, alla rappresentazione di una miseria materiale e di quella sofferenza spirituale che fu tipica del barocco.

La tradizione, infatti, che ha dato origine alla leggenda e in un secondo momento alla composizione di un poema relativo al cd. ciclo di Belisario³⁹, che vedremo a breve, si distacca dal personaggio storico, nella misura in cui, sulla base del travisamento di un paio di elementi biografici, cioè la supposta partecipazione ad una congiura e la confisca del patrimonio alla morte, ne sviluppa un determinato aspetto, quello appunto relativo ad una calunnia per invidia e alla condanna all'accecamento – puni-

³⁶ Eccone le fasi: prima campagna persiana (527-531); rivolta del "Nika" (532); campagna vandolica (533-534); prima e seconda campagna italica (535-540/544-548). Si rinvia, oltre a Lavagnini (1948) e (1966) e quindi Chassin (1957), anche a Trisoglio (1979), a Mazal, (2001), pp. 144 ss. e Tate (2006) pp. 885 ss. e, infine, Lee (2005).

³⁷ Questo lo schema dei primi capitoli. I: Procopio inizia dichiarando di volere narrare le turpi azioni di Belisario e Antonina, per passare poi a quelle di Giustiniano e Teodora (che doveva ad Antonina la caduta di Giovanni di Cappadocia); Belisario, benché sia al corrente della relazione tra la moglie e il giovane figlio adottivo Teodosio, divampata durante la campagna d'Africa, ammalato da lei non reagisce. II: lo svolgimento della prima campagna contro Cosroe è fallimentare. III: anche la seconda campagna è fallimentare. IV: Belisario viene fatto cadere da Teodora, avida delle ricchezze che il generale avrebbe accumulato con la vittoria sul vandalo Gelimero e sul goto Vitige; ad uno stato di prostrazione segue il perdono e la seconda spedizione in Italia. V: Belisario viene richiamato definitivamente a Costantinopoli.

³⁸ VI.25-27: «e al mio Belisar commendai l'armi, / cui la destra del ciel fu sì congiunta, / che segno fu ch'ì dovessi posarmi».

³⁹ A riguardo, Beck (1971), pp. 150 ss. insieme con Jeffreys/Jeffreys (1991), ma soprattutto Follieri (1970); ancora, a parte Salomon (1929-1930) (sui cronisti occidentali), Canterella (1935); inoltre, di nuovo Beck (1952) e (1960), ma anche Knös (1960); infine, Schirò (1975-1976). Per le edizioni più recenti: Garrido (1983) e Bakker/van Gemert (1988/2007).

zione che soltanto ad un certo punto entra nel sistema penalistico bizantino⁴⁰ – e all’esilio.

Per la verità, qualcosa sembrava emergere già in alcuni lavori storici⁴¹: nella presenza di arconti invidiosi, di cui parla ancora una volta Procopio⁴²; in un richiamo a tornare improvvisamente nella capitale durante la resistenza contro gli Unni nel 558, di cui parla Agazia⁴³; in una congiura, addirittura, che si sarebbe realizzata tra il novembre 592 e il luglio 593, di cui parla Malala⁴⁴, ma al cui proposito Teofane, che riprende il cronachista⁴⁵, rivela il perdono imperiale⁴⁶ e l’assegnazione dei beni al tesoro statale, però per mancanza di eredi⁴⁷. Ma è nell’Epitome del 948, conservata in Par. gr. 854, che appare per la prima volta – unitamente ad altri indizi⁴⁸ – il tragico epilogo: una morte dolorosa in solitudine e la susseguente confisca del patrimonio⁴⁹.

Eppure, non siamo ancora all’introduzione dell’episodio dell’accecamento e dell’esilio.

⁴⁰ Cfr. Herrin (2000), insieme con Lascaratos/Marketos (1992); inoltre, Patlagean (1984). Sulle pene corporali nel diritto bizantino rinviamo a Troianos (1997) e Sinogowitz (1992); ancora, in particolare sulla legislazione isaurica, Troianos (1986) e (1982). Peraltro, l’accecamento, come, in particolare, il taglio del naso, era un metodo per colpire eventuali pretendenti al trono (o imperatori detronizzati), umiliandoli nel fisico e soprattutto nel viso: per esempio, Stumpf (2017). Infine, sempre l’accecamento poteva rappresentare una punizione terribile da infliggere al nemico sconfitto, come avvenne nel celebre episodio in cui Basilio II, appunto da allora chiamato Bulgaroctono ovvero “sterminatore dei Bulgari”, dopo la battaglia di Kleidion il 29 luglio 1014, fece accecare circa 15.000 prigionieri, inviandoli a gruppi di cento, mentre ad uno soltanto era stata conservata la vista perché li guidasse, allo zar Samuele, che ne morì: Holmes (2012).

⁴¹ Follieri (1970) pp. 593 ss. e Canterella (1935), pp. 176-179.

⁴² Bell. Vand. 2.8 e Bell. Goth. 2.30.

⁴³ Hist. 5.20.

⁴⁴ Chron. 493.1-495.5 (L. Dindorf, Bonn 1831).

⁴⁵ Chron. 237.15-238.18 (C. de Boor, Leipzig 1883); Chron. 199.2-10, invece, recupera la tradizione di Procopio del *Bellum Vandalicum*.

⁴⁶ Chron. 239.17-18.

⁴⁷ Chron. 240.24-28.

⁴⁸ Sia la nostra fonte, infatti, sia la *Dieghesis*, addirittura all’inizio, apostrofano il generale di Giustiniano come Βελισάριος ἡ δόξα τῶν Ῥωμαίων: titolatura simile si ritrova nella medaglia aurea, del valore di 36 solidi, emessa verosimilmente in occasione della vittoria sui Vandali in Africa e recante la dicitura “SALUS ET GLORIA ROMANORUM”; essa, rinvenuta a Cesarea in Cappadocia nel 1751 e donata a Luigi XV dall’ambasciatore francese presso la Porta, venne rubata dalla collezione reale nel 1831, ma ne esiste una copia, tratta da un calco eseguito sull’originale per il British Museum di Londra, presso il museo numismatico di Atene, dove si può ammirare la figura di Belisario a cavallo, incoronato, loricato e con la lancia spiegata, preceduto da una vittoria alata (Babelon, 1900, pp. 305-343). Follieri (1970), p. 596 nt. 40.

⁴⁹ Leo Gramm. 132.1-3 (I. Bekker, Bonn 1842); Follieri (1970), p. 596.

Il punto di partenza di questa ulteriore tradizione sembra che si possa rintracciare nelle *Chiliades* di Giovanni Tzetze (XII sec.)⁵⁰ e prima ancora in una redazione della *Patria Costantinopolitana* (XI sec.)⁵¹, dove si narra che Belisario sarebbe stato fatto accecare da Giustiniano a causa dell'invidia e costretto a chiedere la carità, rispettivamente, sul *Milion*, la via trionfale di Costantinopoli, e nei pressi del palazzo di Lauso⁵².

Ed è da questa tradizione che nacque il cd. poema di Belisario, il cui prototipo fu verosimilmente redatto durante le guerre civili occorse al tempo della dinastia paleologa, verso la fine del XIV secolo, e che si presenta in tre versioni manoscritte: la Διήγησις ωραιोटάτη του θαυμαστού εκείνου του λεγομένου Βελισσαρίου (*Narrazione bellissima intorno al mirabile uomo che si chiamava Belisario*), Vienna (Vindob. Theol. gr. 244) e Napoli (Borb. gr. III B 27) (XVI sec.)⁵³; la Ἱστορικὴ ἐξήγησις περὶ Βελισσαρίου (*Racconto storico su Belisario*) di Emanuele Georgilla detto il Limenita (metà XV sec.)⁵⁴; e la Ριμάδα περὶ Βελισσαρίου (*Rima su Belisario*, a Venezia nel XVI sec.)⁵⁵.

La trama è, tutto sommato, abbastanza semplice: Giustiniano investe il generale di importanti compiti edificatori nella capitale, compiti che egli porta a termine alla perfezione⁵⁶, suscitando l'ammirazione del popolo e, nel contempo, l'invidia – in greco, φθόνος⁵⁷ – della nobiltà, che lo accusa falsamente di tradimento; Belisario, calunniato, chiama gli arconti a testimoniare, ma essi continuano a mentire; il generale, allora, viene imprigionato e trascorre tre lunghi anni nella torre di Anema, bendato con una benda d'oro (che è immagine, evidentemente, del futuro accecamento); un nemico, tuttavia, minaccia l'impero e il popolo chiama a gran voce Belisario, che viene liberato e posto a capo dell'esercito; egli ottiene una grande vittoria in "Inghilterra" (che potrebbe stare per l'Africa dei Vandali) e, quindi, un superbo trionfo a Costantinopoli, allorché altre calunnie ne ottengono esattamente l'accecamento;

⁵⁰ *Hist. var. Chiliades* III.339-345 (e IV.750-758); T. Kiessling, Leipzig 1826, 94 (e 147); inoltre, Leone (1968).

⁵¹ Patr. Cost. II.17 (Th. Preger, *Scriptores originum Constantinopolitanarum* II, Leipzig 1907, 160.10-14).

⁵² Follieri (1970), pp. 599 ss. Su queste indicazioni topografiche, Ronchey/Braccini (2016), pp. 494-495, ma soprattutto Dagron (1984), p. 144 nt. 77; comunque, Bardill (1997).

⁵³ Follieri (1970), p. 584 nt. 4.

⁵⁴ Follieri (1970), p. 584 nt. 5.

⁵⁵ Follieri (1970), p. 585 nt. 6.

⁵⁶ Questo specifico elemento ricondurrebbe alla vicenda di Ciro, prefetto del pretorio sotto Teodosio II, al quale toccò una sorte simile (Martindale, 1980, pp. 336-339); Follieri (1970), pp. 601 e 605 ss.

⁵⁷ Cfr. Hinterberger (2013).

l'impero è di nuovo minacciato dai Saraceni, che corrispondono in realtà ai Persiani: il comando dell'esercito viene affidato al figlio del generale, Alessi, il quale riporta un'altra grande vittoria; a questo punto, viene inserito un *excursus* sulla punizione di Belisario e su un episodio curioso, in cui degli ambasciatori stranieri presenti nella reggia apprendono costernati che il generale dell'impero è ridotto in stato di mendicizia; il poema si chiude con un'invettiva, ancora una volta, contro l'invidia.

Tenendo presente proprio questa tradizione letteraria, recuperata in epoca moderna, il nostro compito sarà quello di individuare, nel libretto dell'opera, appunto, ma anche nella musica, se possibile, elementi utili a ricostruire l'idea che *Belisario* di Donizetti avrà saputo restituire non soltanto dell'impero bizantino come categoria storica, ma anche, insieme con il fenomeno della guerra, che gli fu fortemente connotato, e del rapporto con l'elemento barbarico, del suo sistema giuridico e, in ultima analisi, delle sue istituzioni politiche.

2. *Donizetti e Cammarano a Bisanzio*

I personaggi sono, oltre a Belisario (baritono) e a Giustiniano (basso), la figlia del generale, Irene (mezzosoprano), il prigioniero, greco d'origine⁵⁸, poi libero, Alamiro, che verrà riconosciuto come l'altro figlio, Alessi (tenore), la moglie Antonina (soprano), l'amante di costei, nonché comandante delle guardie imperiali, Eutropio (tenore), infine il capo degli Alani e dei Bulgari, Ottario (basso); Eudora (soprano), confidente di Irene, ed Eusebio (basso), il guardiano del carcere, hanno ruoli minori. La vicenda si svolge tra Costantinopoli⁵⁹, che, forse per ragioni di eufonia, viene sempre chiamata Bisanzio, e la Tracia, alle pendici del monte Emo, mentre la data che viene indicata, cioè l'anno 580, è inverosimile se non altro perché Giustiniano muore il 14 novembre 565.

L'opera si compone, dopo una sinfonia di vaste proporzioni che ne anticipa i principali motivi musicali, di tre atti, ciascuno identificato con un titolo preciso e corrispondente alle tre sezioni della vicenda del grande generale bizantino: *Il trionfo*, *L'esilio* e *La morte*.

⁵⁸ Quello del carattere "greco" del mondo bizantino è un tema complesso, che dopo la Quarta Crociata del 1204 si andò connotando di sfumature sempre più etnicamente orientate, soprattutto durante la resistenza alla conquista e alla dominazione ottomana, fino a giungere al nazionalismo ellenico che contraddistinse la ricerca dell'indipendenza nella prima metà dell'Ottocento. Cfr. Page (2008), oltre a Kaldellis (2007) e (2021).

⁵⁹ Cfr. Schreiner (2009).

Nel primo, il senato e il popolo della capitale, procedendo marziali tra squilli di trombe, si apprestano ad acclamare Belisario, vincitore sui Goti (1): la medesima gioia esprimono Irene e il suo seguito di ancelle, nell'intonare, tutte, «Giorni di gloria giorni ridenti / brillar sul Bosforo il ciel farà» (2); quindi, con un repentino cambio di situazione, viene introdotto il tradimento ordito tra Antonina ed Eutropio, l'una in odio al marito che, Agamennone novello ad una novella Clitemnestra⁶⁰, le avrebbe ucciso la prole, l'altro per rivalità in amore (3); Giustiniano – che fin dall'inizio è caratterizzato da un'espressione stentorea – e la guardia imperiale, allora, invocano il generale (4), il quale, introdotto da una marcia trionfale e da un altro coro, a cui partecipa anche l'esercito (5), finalmente appare, conducendo i prigionieri – in una scena che sembra anticipare l'episodio di Radames e gli Etiopi nell'*Aida* – innanzi al sovrano: la loro liberazione è occasione per Alamiro, che è tra quelle schiere, per decidere di votarsi al servizio del suo signore, quasi come un figlio adottivo⁶¹ (6); dopo l'incontro tra Belisario, Irene e Antonina, che prelude all'approssimarsi della sciagura di cui sarà vittima il generale (7), infine, gli ultimi quadri, di cui parleremo diffusamente più avanti, sono dedicati all'arresto, al processo e alla condanna di Belisario, calunniato in forza di una falsa accusa di lesa maestà mossa contro di lui da Eutropio con l'aiuto, è ovvio, della stessa Antonina (8-12).

Nel secondo atto, che si apre con un coro di veterani e di popolo che compatisce Belisario (1), Alamiro apprende dell'accecamento del suo signore (2) e ne giura vendetta alla figlia intonando la cavatina *Trema Bisanzio!* (3); subito dopo, lo stesso generale e Irene, in un ampio duettare di fortissima intensità, che probabilmente rappresenta, dal punto di vista musicale, il momento più alto dell'opera, si sostengono a vicenda e si avviano, mesti e sconsolati, ad un comune destino di esilio, avendo la figlia deciso di non abbandonare il padre (4).

Nel terzo atto, che si apre con Belisario e Irene che, in fuga, trovano un attimo di riposo (1), appare all'orizzonte l'avanzata delle orde degli Alani e dei Bulgari, guidati da Ottario e dallo stesso Alamiro (2); nell'incontro con Belisario e Irene, Alamiro viene riconosciuto, grazie ad una croce recante la scritta "In questo segno vincerai"⁶², come il figlio scomparso, Alessi, che era stato sottratto alla morte e lasciato, abban-

⁶⁰ «Agamemnon! Muss dein Unstern / sich in meinem Loos erneuen?» (E. von Schenk, *Belisar*, II.8).

⁶¹ In effetti, i segnali di un'adozione sono molteplici: «... al fianco tuo m'annoda / tale un poter che libertà m'è grave / lungi da te» (Alamiro) e «Rimani / adunque meco: in libertà rimani» (Belisario); quindi, «Io tuo figlio!... a me tu padre!... / Ah! Di gioia ho pieno il cor!» (Alamiro), «Ne' miei lari...» (Belisario), «Fra le squadre...» (Alamiro), «Sempre insieme...» (Belisario) e «Uniti ognor» (Alamiro).

⁶² Si tratta di un chiaro retaggio costantiniano: Eus. Caes. *Vita Constantini* 1.28.2: ἐν τούτῳ νίκᾳ.

donato, sulla riva del mare; Belisario, però, è inorridito dal giuramento⁶³ che lo lega – lui, un greco – ai barbari, ottenendone da Ottario, allora, lo scioglimento (3). Si appresta, velocemente, la fine: Giustiniano si prepara alla guerra (4), Antonina gli palesa il proprio inganno (5), Irene narra che il figlio di Belisario vive e che il generale ha vinto l'ultima battaglia (6), Alamiro ormai Alessi annuncia la morte del padre per una freccia scoccata (7) e questi morente affida la sorte dei figli all'imperatore, mentre l'empia consorte viene maledetta da tutti, subendo un vero e proprio anatema (8).

2.1. *La guerra, i barbari, il popolo*

Ora, è possibile analizzare l'opera concentrandosi su alcuni fattori caratterizzanti, di cui uno è proprio quello della guerra⁶⁴, realtà storica che apre e chiude la vicenda processuale di Belisario.

L'elemento della guerra è strettamente connesso con quello barbarico, ma anche con quello popolare, incarnati, rispettivamente, dalla presenza di Goti, Alani e Bulgari da una parte, dall'altra dall'intervento, soprattutto, della plebe di Costantinopoli⁶⁵.

Abbiamo, poi, un elemento prettamente politico, quello della congiura, strumento diretto ad un sovvertimento violento del potere costituito attraverso un'usurpazione⁶⁶, e, finalmente, un elemento maggiormente giuridico, che emerge in particolare nell'arresto, nel giudizio e nella condanna di Belisario, momenti diversi di un unico procedimento avviato dalla falsa accusa di lesa maestà imperiale.

Ma cerchiamo di andare con ordine.

L'elemento storico della guerra è tratto principalmente dalla cronaca di Procopio di Cesarea, nella fattispecie dal *Bellum Gothicum*, ma anche, verosimilmente, dall'ultima parte dei *Getica* di Jordanes: il conflitto, intrapreso con lo scopo di vendicare la reggente Amalasunta, prima esiliata sull'isola Martana del lago di Bolsena e poi fatta strangolare dal cugino e marito Teodato, sconvolse l'intero territorio della penisola italica dal 535 al 553 e vide lo scontro decisivo ai piedi dei Monti Lattari, in Campania, dove trovò la morte l'ultimo sovrano, Teia; l'anno seguente, nel 554, Giustiniano avrebbe inviato al papa Vigilio la celebre *Pragmatica Sanctio* con cui egli annetteva gli antichi territori

⁶³ Sul tema in generale, Svoronos (1951).

⁶⁴ La letteratura a riguardo è quasi sconfinata: segnaliamo semplicemente Haldon (2002) e (2007); inoltre, Treadgold (1995) e quindi Miller/Nesbitt (1995); inoltre, Zuckermann (2007).

⁶⁵ Oltre a Garland (1992), almeno, per una prospettiva nuova, Kaldellis (2015); ancora, poi, Kaldellis (2013).

⁶⁶ Anche se trattano di epoche diverse, senz'altro utili Omissi (2020) e prima Ceynet (1996); comunque, Cresci (1990).

romani e vi imponeva l'uso del *Corpus Iuris*: così finiva, in Italia, il dominio dei Goti, che pure avevano saputo creare un solido regno, soprattutto al tempo di Teoderico ⁶⁷.

Di questo conflitto – che ispirò tanto la letteratura ⁶⁸ quanto, ancora una volta, il melodramma ⁶⁹ – Belisario (soprattutto nella prima parte, perché ad un certo momento venne sostituito dal collega Narsete, che, nel 552 a Busta Gallorum, oggi Gualdo Tadino, riuscì finalmente a sconfiggere Totila) fu l'autentico protagonista, per la precisione fino alla conquista della città di Napoli nel 536 ⁷⁰: egli incarna, oltretutto, un certo ideale eroico, presente anche a Bisanzio e simboleggiato, per esempio, nel duetto tra il generale e Alamiro («Sui campi della gloria / noi pugneremo a lato: / frema o sorrida il fato, / vicino a te starò...»), in I.6, che, peraltro, riecheggia quello, celebre, dei *Puritani* tra Giorgio e Riccardo) ⁷¹.

Passiamo, così, all'elemento barbarico e a quello che abbiamo definito popolare.

Le genti barbare, che rappresentano una sorta di personaggio collettivo, alternativo rispetto a quello dell'esercito e del popolo, appaiono all'inizio, come Goti, nel trionfo ⁷² di Belisario, che li perdona (Giustiniano, ancora in I.6: «Tremendo in guerra, umano in pace: e sempre / sei grande, o Belisario!»), e alla fine, come Alani e Bulgari, quando in grande numero, discesi dall'Emo (III.1) ⁷³ e comandati da Ottario e

⁶⁷ Cfr. AA.VV. (1956) insieme con AA.VV. (1993) e Carile (1995); inoltre, Licandro (2012) (ma anche Licandro, 2015).

⁶⁸ Almeno, tra i poemi epici tardo-rinascimentali, *L'Italia liberata dai Goti* (1547-1548) di Gian Giorgio Trissino e *Italia liberata ovvero delle guerre dei Goti* di Gabriello Chiabrera (1582); quindi, tra le opere storiografiche rinascimentali, il *De bello Italico adversus Gothos gesto* di Leonardo Bruni (1441) e l'*Historia Gothorum* di Enea Silvio Piccolomini (1452/1453), un'epitome dei *Getica* di Jordanes (Sivo, 2021).

⁶⁹ *Totila* di Giovanni Legrenzi (1626-1690) (Teatro dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia, 1677), ma soprattutto, dopo un paio di secoli, *I goti* del rodigino Stefano Gobatti (1852-1913): l'opera, concepita a Napoli, dove l'autore si trovava per studiare con Lauro Rossi, allora direttore del Conservatorio, e composta su libretto del milanese Stefano Interdonato (1845-1896), fu rappresentata per la prima volta al Teatro Comunale di Bologna il 30 novembre del 1873 – l'anno in cui moriva Angelo Mariani, che aveva diretto proprio a Bologna le prime italiane di *Lohengrin* (1871) e *Tannhäuser* (1872) (Maramotti, 2021) –, riscuotendo un incredibile successo (Panzacchi, 1874), per essere, però, quasi subito dimenticata, come, del resto, avvenne per il suo stesso autore, una volta che, al di là della disputa tra wagneriani e verdiani, fu seriamente analizzata dalla critica; essa, composta di quattro atti ambientati i primi tre a Pavia e l'ultimo sul lago di Bolsena, narra la vicenda di Amalasunta, reggente per il figlio Atalarico e poi sposa di Teodato, che viene posta all'origine della guerra greco-gotica. Latella (2001) e Mariani (1988); inoltre, Midolo (1982); infine, Zaghini/Ferri (1997).

⁷⁰ Cfr. Savino (2005b); e, inoltre, Savino (2005a), pp. 103 ss.

⁷¹ «Suoni la tromba, e intrepido / io pugnerò da forte, / bello è affrontar la morte / gridando: libertà!».

⁷² Cfr. Börm (2013); inoltre, McCormick (1986), pp. 189 ss.

⁷³ Belisario: «Al clangor di barbarici metalli / odo i monti muggir, muggir le valli» e «È dunque ver

dallo stesso Alamiro, si apprestano a muovere guerra e ad assediare la capitale dell'impero, avendone giurata, tutti insieme, la completa distruzione (III.2)⁷⁴; esse emergono, poi, anche al termine del primo atto, quando, introducendo lo splendido sestetto finale, Belisario racconta il motivo per cui avrebbe deciso di sopprimere il figlio: «Sognai fra genti barbare», inizia narrando il sogno, un incubo feroce, in cui il fanciullo innocente viene indicato quale futuro usurpatore ed eventuale causa del crollo dell'impero (I.12).

Ora, riguardo ai due gruppi etnici – sui Goti possiamo non spendere parole⁷⁵ – occorre procedere a qualche precisazione, onde non incorrere nell'errore di pensare che essi siano davvero giunti a minacciare Costantinopoli durante il regno di Giustiniano, il quale, peraltro, aveva continuato nell'abitudine dei suoi predecessori di immettere i barbari nell'esercito⁷⁶: gli Alani⁷⁷, stirpe di origine iranica, da cui proverrebbero gli attuali Osseti, si erano uniti in bande ai Vandali che avevano conquistato l'Africa, mentre i Bulgari⁷⁸, che sarebbero stati gli acerrimi nemici sul confine balcanico⁷⁹, ma che, allora, erano ancora una popolazione di lingua turca assimilabile al ceppo degli Ungari⁸⁰, stanno, probabilmente, per gli Slavi, che calarono nelle regioni danubiane e illiriche insieme con gli Avari⁸¹; a questo punto, è lecito immaginare che, come i Bulgari rappresentino gli Slavi, così gli Alani rappresentino meglio gli Avari, essendo la loro invasione avvenuta appunto con gli Slavi proprio quando, sotto Giustiniano, sorsero le prime *sclaviniae*⁸².

L'elemento barbarico, comunque, che risulta fortemente connesso a quello della guerra e, in opposizione, anche a quello della “grecità” di Bisanzio, caratterizzava maggiormente il libretto di Cammarano prima dell'intervento di Donizetti, di cui abbiamo in parte memoria⁸³.

quanto narrare udimmo, / che un torrente di barbari dall'Emo / precipita, ed il corso ad arrestarne / muovon l'armi d'Augusto!».

⁷⁴ Coro: «Diffondasi terribile / grido di guerra: / tremi la terra, / rimbombi il ciel. / E all'urto irresistibile / di nostra possa / scorra per l'ossa / de' Greci un gel».

⁷⁵ Per tutti, Wolfram (1985).

⁷⁶ Cfr. in particolare Teall (1965); inoltre Lung (2015).

⁷⁷ Cfr. Ognibene (2009); inoltre, per ulteriori riferimenti, Alemany (2000).

⁷⁸ Per tutti, Browning (1975) e, più recentemente, Sophoulis (2011).

⁷⁹ Cfr. Stephenson (2000).

⁸⁰ Cfr. Rady (2020); su questo complesso scenario, si veda Curta (2001).

⁸¹ Cfr. Avenarius (1974) e Pohl (1988).

⁸² Cfr. Lemerle (1954) e Popović (1980).

⁸³ Vd. nt. 12.

E i cambiamenti non furono di poco conto: il primo atto rimase pressoché immutato rispetto all'autografo, ma il secondo e il terzo ne risultarono quasi stravolti.

Nella seconda parte, le scene 1 e 2, in cui apparivano originariamente Eudora e le altre ancelle e quindi Irene, vengono sostituite dal coro iniziale e dall'intervento di Alamiro, mentre la scena 3, in cui era la figlia a venire a conoscenza dell'accecamento del padre, viene sostituita dal dialogo tra lei stessa e Alamiro, dove trova luogo la cavatina *Trema Bisanzio!*; la scena 4, che conteneva l'aria originaria, assai più lunga, di Alamiro, viene rimpiazzata, invece, dall'intenso duetto tra Belisario e Irene, in cui confluiscono, condensate, anche le scene 5 e 6.

Nella terza parte, le scene 5 e 6, in cui era Eutropio a confessare il misfatto, leggendo, peraltro, una lettera di Antonia, vengono sostituite dalla 5, dedicata, appunto, alla sola consorte di Belisario (su specifica indicazione di Donizetti); le scene 7 e 8, poi, che descrivevano il dialogo tra Giustiniano e i pastori dell'Emo, spariscono, e la scena 9, dove si trovava un ampio intervento di Irene – che in parte rimane, senza, però, che sia stato mai musicato⁸⁴ – diviene la 6 del nuovo libretto; la scena 10 diventa 7 e viene lasciata del tutto uguale, mentre l'ultima scena, che da 11 diventa 8, aggiunge una chiusura corale ben più grandiosa (anche se non viene riportata la dettagliata descrizione del compianto di Belisario)⁸⁵.

Tuttavia, all'interno di questi cambiamenti, sono le due arie di Alamiro e di Irene, rispettivamente l'una quasi del tutto espunta dal libretto definitivo⁸⁶ e l'altra in parte conservata, ma, lo ripetiamo, mai musicata⁸⁷, ad essere degne di nota: i due figli di

⁸⁴ Un'edizione che tiene conto di diversi esemplari della partitura è stata approntata da Ottavio Sbregia per il Teatro Donizetti di Bergamo nel 2020.

⁸⁵ «(Irene) cade svenuta tra le braccia di qualche pastorella. Giustiniano è appoggiato ad Eusebio nella massima deplorazione. Alessi è a piè del paterno cadavere, tutti i guerrieri hanno rovesciate le armi e le insegne, ed i veterani piangenti sono in ginocchio, con le mani alzate al cielo».

⁸⁶ «Quel pianto il cor mi squarcia!... / Ma tremate però vili nemici / di Belisario: trema / Bisanzio sconosciuto: / ti costerà, lo giuro, / se ne' gotici petti ardir non langue, / di quel pianto ogni stilla un mar di sangue. / Sì, quei Goti, che l'orgoglio / del roman barbari appella, / fremeran di Belisario / in udir la ria novella, / che nel seno di quei barbari / non è spenta la pietà! / Ivi sculta la memoria / è del grande in ogni core... / Griderò: vendetta o popoli / del pietoso vincitore; / e d'armati, e d'armi un turbine l'Oriente ingombrerà. / Ah! Veggio già discendere / su questa ingrata terra / tra i nembi della guerra / la morte, ed il terror. / È certa la vittoria, / che meco avrò pugnando [Donizetti corregge in «Fa' certa la vittoria, / che in campo avrò pugnando»] / di Belisario il brando / e d'Alamiro il cor».

⁸⁷ «La china / d'un erto colle, che sovrasta il campo / de' Greci, scendevam, quando le trombe / squillare udimmo, e impetuoso turbine / sui tuoi piombò l'Alano, e i tuoi fuggiro. / Ciò dissi al padre, ed egli ardendo in volto, / dell'ira dei magnanimi, e quidato / dal fratel mio, che il ciel scampò da morte, / discese al pian – Fermatevi – sclamando / – Belisario è con voi –. La nota voce / i fuggitivi arresta: / Torna la speme in ogni cor. Sul carro / del sommo duce alzan l'eroe repente, / e quei l'occhio è del

Belisario, infatti, sembrano incarnare due visioni antitetiche, l'uno quella della "barbaricità" intesa come portatrice di virtù militare contro la mollezza romana e, nel nostro caso, bizantina, incline al tradimento (un tema che verrà recuperato, per esempio, da Temistocle Solera nell'*Attila* di Giuseppe Verdi)⁸⁸, l'altra quella della "grecità", fattore che tende a connotare etnicamente l'impero di Bisanzio⁸⁹; curiosamente, manca del tutto l'elemento religioso rappresentato dall'eresia ariana, che fu professata, in particolare, proprio dai Goti⁹⁰.

Andando, invece, al popolo di Costantinopoli, osserviamo che esso apre addirittura l'opera, insieme con l'esercito, quando inneggia a Bisanzio e a Roma (I.1), per chiudere la scena immediatamente successiva, tra trombe squillanti, al termine del dialogo tra Irene e l'ancella Eudora: «Ve': pe' trivi già il popolo inonda, / odi il suon della calca festiva...» (I.2); esso apre pure il secondo atto, quando nel carcere piange Belisario e gli dice, compatendolo in una sorta di trionfo rovesciato: «Questo di tue vittorie, / il frutto è questo!» (II.1).

Si tratta di un chiaro riferimento al ruolo della plebe della capitale, che partecipava agli eventi cittadini, a volta cambiandone o provando a cambiarne il corso, come durante la rivolta del "Nika" nel 532⁹¹: essa era divisa, secondo le fazioni dell'ippodromo, in azzurri, un volgo miserabile fedele all'imperatore, e in verdi, che corrispondevano ad un ceto più vicino all'aristocrazia, tutti guidati da demarchi e, plasticamente, posti ad un lato e all'altro del *káthisma*, la tribuna del sovrano; questa plebe, temuta e quindi vellicata dal potere imperiale, veniva percepita come imprevedi-

campo, egli la mente. / Tutto cangiasi allor: quanto l'aspetto / di Belisario ardir nei Greci infonde, / tanto ne scema ai barbari [da qui il testo cambia: «Tremenda / arde, ma breve la tenzon... scomposte / son già le file del nemico, infrante / già le temute insegne... / Chi prima fuggava, or fugge, o cade estinto, / trionfa il Greco, il vincitore è vinto»]. Già il fato / di Grecia s'arma di novella luce. / Certa è la palma, Belisario è duce. / – All'armi – ei grida, e attonito / l'ode il nemico, e trema; che d'improvvisa tema / sente gelarsi il cor. / Lo incalza il greco, e gli ordini / ne rompe, e ne distrugge... / Chi prima fuggava, or fugge; / il vinto, è vincitor. / Morte nel campo aggirasi / in mille torme atroci..., / odi pietose voci, / e voci di furor... / E noi prostrati, ed umili, / del colle in sul pendio, / laudi sciogliendo a Dio, / le nostre alzammo allor».

⁸⁸ Temistocle Solera (1815-1878) avrebbe iniziato la collaborazione con Verdi in occasione del libretto del *Nabucco* (1842), mentre *Attila* sarebbe giunto dopo appena qualche anno (1846): ora, anche se i due drammi avevano origine diversa (il secondo da Zacharias Werner, 1809; il primo da Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornu, 1836), è plausibile rintracciare qualche influenza riguardo al tema della "barbaricità" per *Attila* e in relazione all'impianto generale per *Nabucco*.

⁸⁹ Cfr. Stewart (2022); inoltre, Petersen (2017).

⁹⁰ I Goti, come noto, sarebbero stati evangelizzati dal vescovo Ulfila, che tradusse la Bibbia; recentemente, Gheller (2017).

⁹¹ Cfr. Greatrex (1997); inoltre, Meier (2003).

bile, incontrollabile e potenzialmente distruttiva, nella misura in cui era capace di assumere qualsiasi forma il destino gli avesse presentato ⁹².

Occorre segnalare, infine, l'ulteriore presenza, nel terzo atto, dei pastori dell'Emo che, tuttavia, hanno un significato prevalentemente oleografico nell'evocare un'atmosfera bucolica.

Anche il tradimento approntato da Antonina ed Eutropio – ed eccoci all'elemento politico – appare in apertura, tra il primo e il secondo coro, come se la macchina da presa di un'ipotetica pellicola passasse dall'esterno all'interno, dal manifesto al segreto (I.3): entrambi disprezzano il popolo («volgo insano») e si scagliano contro Belisario, colpevole, agli occhi della donna, del crimine efferato di parricidio, cioè dell'omicidio di un congiunto in linea diretta e in questo caso del figlio; la madre descrive il fatto – ne era venuta a conoscenza da uno schiavo, Proclo, che avrebbe avuto ordine, dallo stesso Belisario, di uccidere il fanciullo, ma che, colto da pietà, lo aveva risparmiato, abbandonandolo sulla riva del mare; questo elemento viene ripreso in I.7 – e si abbandona alla disperazione nel pensarlo in pasto alle belve o perduto nell'onda: eppure, in Antonina la punizione del delitto diventa subito desiderio di vendetta («Vendicata almen sarò!» e «O desio della vendetta, / tu sei vita a me soltanto...»); poi, in I.8: «Comincia la vendetta!»), segno di un'inclinazione malvagia che, peraltro, viene sottolineata da una tessitura vocale senza slanci, quasi monocorde, diretta a non suscitare alcuna empatia nel pubblico, se non, forse, nell'ultima aria, che appare indubbiamente più accorata ⁹³.

Ella, che in qualcosa ricorda il personaggio tratteggiato, a tinte fosche e lì insieme con Teodora (la quale, invece, manca nell'opera di Donizetti) ⁹⁴, sempre nella *Storia Segreta* e che ad un certo punto non può fare a meno di confessare il proprio tradimento (III.5), scacciata anche dalla figlia Irene (III.6), sarebbe stata fatta oggetto, in chiusura, di una maledizione generale che, come anticipato, sembra ricordare la pena ecclesiastica dell'anatema (III.8).

2.2. *Processo al generale di Giustiniano*

E arriviamo finalmente all'elemento giuridico, che risulta piuttosto articolato e che merita, quindi, un'analisi più approfondita.

Nel primo atto, le scene dall'ottava alla dodicesima, assai dense di avvenimenti,

⁹² Cfr. Cameron (1976) e Dagron (2011).

⁹³ Nonostante la prima interprete fosse la grande Caroline Ungher (1803-1877).

⁹⁴ Cfr. Evans (2011). Sulla figura di Teodora e sul suo rapporto con Giustiniano, intriso di ricadute politiche e financo giuridiche, è stato scritto moltissimo: per qualche utile riferimento Minale (2016).

sono dedicate all'arresto (8) e poi al giudizio che viene instaurato nell'aula del senato (9), innanzi a coloro che Giustiniano chiama "sostegni del mio trono" e a cui prospetta un delitto orribile, che sarebbe stato commesso esattamente da Belisario (10): il giudizio si apre con l'accusa di tradimento, falsa e strumentale, presentata da Eutropio, accusa bollata dal generale come calunniosa e, però, rinforzata dalla presenza di prove (11); queste prove consisteranno in scritti autografi, ma manomessi in modo tale da essere fraintesi, scritti autografi manomessi e acclarati da Antonina che, a sua volta, deliberatamente commette uno spergiuro. Nel sestetto finale ognuno dei personaggi esprime una personale visione della vicenda, che appare come la rappresentazione di un capovolgimento della giustizia (12).

L'ottava scena inizia con l'ordine di arresto di Belisario, fatto che gli appare inspiegabile, eseguito da Eutropio di fronte ad Irene e ad Alamiro.

La nona scena rappresenta l'insediarsi del giudizio nell'aula del senato⁹⁵, ma più correttamente nell'ippodromo coperto, sede dell'amministrazione della giustizia, dove, sotto lo sguardo torvo di Giustiniano, si sarebbe tenuto l'intero processo: i senatori non conoscono la ragione della loro convocazione, ma alcuni la possono immaginare: «Forse un colpevole / punir si deve?»; la descrizione del luogo contempla, su un tavolo, oltre ai papiri che dovranno costituire la prova documentale contro Belisario, il "volume delle leggi" e una spada, evidentemente il *Corpus Iuris* e lo strumento, simbolicamente incombente, della pena capitale.

Nella scena seguente, quindi, l'imperatore, assiso sullo scranno più alto, svela agli astanti l'identità dell'imputato («Belisario») e la portata del suo delitto («accusato d'orribile misfatto»).

Il processo vero e proprio si apre nell'undicesima scena (Giustiniano: «S'apra il giudizio»), in cui ogni parola è destinata a rivestire una notevole importanza.

Eutropio muove l'accusa al generale, che è di lesa maestà: «Belisario accuso / di fellonia!»; e immediatamente ne specifica il contenuto: «Al declinar di questo giorno istesso / del suo trionfo le ribelli squadre, / da lui compre e sedotte, / dovean, franta ogni legge, e spento il giusto, / coronar il suo crine del serto augusto».

Secondo un perfetto schema di congiura, nottetempo, corrotte con il danaro le guardie del palazzo e, verosimilmente, le truppe presenti in città⁹⁶, egli si sarebbe servito del loro intervento per assassinare l'imperatore, il "giusto" Giustiniano, usurpandone la corona e il trono.

⁹⁵ Cfr. Bulgarella (1998a) e (1998b).

⁹⁶ La guardia palatina consisteva in un certo numero di *scholae* e in un'unità di *excubitores*: cfr. Ravignani (2009), pp. 41 ss.; sugli sviluppi di questi reparti d'*élite* si veda Haldon (1984).

Ad un'accusa tanto grave e tanto circostanziata, Belisario reagisce («Calunnia infame!»), ma Eutropio rincara la dose, dicendosi pronto a presentare prove precise e inconfutabili («A contestar l'accusa / queste produco sue medesme cifre»), degli scritti che vengono riconosciuti come autografi dal generale («Ch'io vegga. È ver, son mie»), a sua volta chiamato a leggerli da Giustiniano («Leggile»).

Belisario rimane interdetto («Orrenda / inesplicabil trama!»), poiché i documenti, delle lettere inviate durante la recente campagna di guerra alla moglie, sono stati evidentemente alterati, aggiungendo qualcosa al testo originale («Son questi i fogli che inviai dal campo / alla consorte... ma d'Averno forse / una furia maligna / alle amoroze note altre ne aggiunse»); è lo stesso generale, allora, a chiedere l'intervento di Antonina, della quale dice di fidarsi ciecamente («Il vero chiarir potria la sposa, / ma che non libra Astrea sull'equa lance / l'odio e l'amor m'è noto»).

La dodicesima scena risulta più articolata.

È sempre lo stesso Belisario che domanda alla moglie di esprimersi sulla veridicità degli scritti, di cui ribadisce l'alterazione («Rimira. / Su questi fogli, che smarristi al certo, / nemica man fra le mie cifre intruse sensi ribelli. / Or leggi, / e di' se tu gli avesti / tali, o donna, da me»); ella, anche se in preda all'agitazione, conferma per tre volte la propria deposizione («Sì» – «Sincero / fu il labbro mio» – «Il vero»).

A questo punto, Giustiniano e i senatori che compongono il collegio giudicante, esplodono di rabbia e stupore ad un tempo: «Reo Belisario!».

Ed è così che nel primo sestetto i personaggi sono chiamati ad esprimere ciascuno un sentimento connesso alla vicenda che stanno vivendo: Belisario, prostrato dall'incredulità di fronte al tradimento; Antonina, votata alla vendetta eppure consapevole della gravità del proprio atto; Irene, tutta pervasa dall'amore incondizionato per il padre; Alamiro, agitato da un impeto incontrollabile d'indignazione; Eutropio, anch'egli votato alla vendetta e, però, privo di rimorso; infine, Giustiniano e i senatori, schiacciati da un senso di costernazione.

Il processo, comunque, prosegue.

Il tentativo, da parte di Belisario, di smuovere l'affetto materno di Antonina per Irene spinge la donna ad accusare di un ulteriore delitto il marito, che avrebbe anche fatto uccidere l'altro figlio, secondo quanto rivelato prima di morire dal servo Proclo: «Natura invoca, e scempio / egli ne fea... Quest'empio!»; e poi: «Quel mostro uccise il figlio!».

Al che Giustiniano e i senatori erompono, di nuovo, gridando: «Parricida ancor!».

Il generale, totalmente annichilito, è costretto a narrare l'episodio: in una visione notturna, un autentico incubo, aveva sognato un guerriero, proveniente dalle schiere dei barbari, capace di conquistare l'intero “greco impero”; il guerriero avrebbe rispo-

sto al nome del figlio e, allora, interrogato un santo, a sua volta foriero di sventura, egli stesso avrebbe deciso di eliminarlo, per salvare la patria (e per non mancare di fede all'imperatore).

Il primo atto si chiude, quindi, con un secondo sestetto, in cui il tema è quello dello sconvolgimento del diritto naturale, la legge della natura intesa come ordine familiare, da una parte perché la sposa avrebbe accusato lo sposo, dall'altra perché il padre avrebbe ucciso il figlio; Giustiniano e i senatori si abbandonano ad una visione simile, evocando la metafora della tempesta sul mare: «Freme il turbine, il cielo si oscura, / mugghia il tuono, ed in tanta procella / d'Oriente sparisce la stella! / Tutto è duolo, spavento ed orror!».

Echi della vicenda processuale di Belisario persistono, comunque, anche nel secondo e nel terzo atto.

Nel secondo atto, il giudizio, che era stato preceduto dall'arresto e che aveva condotto alla condanna dell'imputato, si realizza nella sua concreta punizione.

Un coro di veterani e di popolo compatisce presso la prigione il generale, precipitato dal fastigio della gloria militare alla più nera miseria (1); interrogato da Alamiro, il medesimo coro narra che la pena di morte è stata effettivamente tramutata in esilio, ma che Eutropio, in preda all'ira e di propria iniziativa, ha fatto accecare Belisario (2); a questo punto, il giovane, inorridito, promette, insieme con Irene, di scoprire la verità e, mosso da un moto di rivalsa, intona la cavatina *Trema Bisanzio!* (3), mentre il generale si avvia sorretto dalla figlia, che con lui aveva già avuto un significativo duetto (I.7), verso il «boreal confine», esiliato dal mondo civile, in un finale che, musicalmente, è il momento più alto dell'opera, nella misura in cui viene data voce alla sublimazione dell'ingiustizia contro Belisario, vittima innocente, nell'amore filiale: «... e degli occhi che perdei, / tu mi sei più cara ancor!» (4).

Il terzo atto si apre con la coppia di padre e figlia in fuga, mentre le schiere dei barbari, Alani e Bulgari che calano dal monte Emo a passo di marcia (1), si consacrano alla guerra contro i Greci (2); Alamiro compie una breve allocuzione ai suoi veterani e si imbatte in Irene e Belisario, dando avvio ad una scena densa di momenti risolutivi: Belisario lo disconosce da figlio per avere rivoltato, ingiustamente⁹⁷, le armi

⁹⁷ Il concetto di “guerra giusta” (*bellum iustum*) a Roma, perennemente in bilico, fino dall'inizio, tra un rispetto, anche in chiave religiosa, dei rapporti internazionali e la violenza di esigenze espansionistiche, è stato abbondantemente indagato dalla dottrina: rinviamo, per le opportune indicazioni bibliografiche, a Calore (2014) insieme con Rampazzo (2012), oltre a Mantovani (1990); in epoca tardoantica, ma soprattutto a Bisanzio, ad una simile tradizione si aggiunse l'elemento cristiano, che giunse a connotare la guerra “giusta” perché “santa”: in particolare, Koder/Stouraitis (2012) insieme con Wilson (2019).

contro la Grecia, Alamiro ribadisce l'appartenenza a quella nazione, Irene lo riconosce, grazie ad alcuni segni, quale il figlio perduto di Belisario, Alessi, Ottario lo libera dal giuramento di alleanza militare (3); a Giustiniano, intanto, che si appresta a scendere in battaglia (4), si presenta Antonina, la quale confessa tutta la propria colpa e quella dell'amante, in particolare la falsificazione⁹⁸ degli scritti del marito, che risulta, perciò, innocente (5); Irene, a questo punto, svela alla madre che suo figlio non è morto e nel contempo celebra la vittoria bizantina, interrotta, però, da un corteo funebre (6) e da Alamiro, ormai Alessi, che annuncia il ferimento a morte di Belisario (7), il quale, completamente riabilitato, muore tra lo sgomento generale, mentre tutti maledicono Antonina (8).

3. Conclusioni

Contemplando la morte di Belisario, anche noi ci avviamo a trarre qualche conclusione.

L'opera, come si è avuto modo di osservare, risulta un lavoro imponente, in cui il soggetto classico, tratto dalla storia bizantina, presenta molteplici piani di lettura: in questo senso, la vicenda del generale di Giustiniano appare come emblematica, immagine di un'intera epoca storica.

E non è un caso che lo stesso Donizetti ne abbia realizzata una traduzione in francese, almeno secondo quanto riportato in un paio di lettere⁹⁹, quando, ormai a Parigi, si andava orientando sul genere del *grand-opéra*, che privilegiava, appunto, le ambientazioni storiche e, nel loro contesto, le ampie dimensioni, anche orchestrali, e la spettacolarità della rappresentazione.

Quell'immagine, peraltro, viene filtrata dalla visione della critica illuministica, da cui proveniva il *Bélisaire* di Marmontel, ma anche dalla sensibilità romantica, per cui Bisanzio tendeva a coincidere, nell'immaginario collettivo, più con la Grecia appena resasi indipendente che con l'impero romano d'Oriente¹⁰⁰: ciò non toglie che il libretto contenga diversi elementi assolutamente caratteristici del mondo bizantino, che abbiamo provato ad evidenziare.

⁹⁸ Nella confessione viene ulteriormente palesata la trama che era stata ordita insieme con l'amante, Eutropio, e che era emersa all'inizio dell'opera nel dialogo tra i due: «Or dimmi: ordita / fu la trama? È appien compita. / Una man fedele, esperta / già le cifre simulò. / E la sua perdita? Fia certa» (I.3); qui, invece, la moglie di Belisario dice: «Le cifre accusatrici / man compra simulò: del tradimento / Eutropio ebbi ministro».

⁹⁹ Bini/Commons (1987), p. 558; a proposito, Roccatagliati (2018).

¹⁰⁰ Basterebbe soltanto pensare alla vicenda di Lord Byron, morto il 19 aprile 1824 a Missolonghi.

Elementi che sia Cammarano sia lo stesso Donizetti avranno avuto modo di considerare e interpretare in base alla propria sensibilità artistica; e chissà che la presenza, a Napoli, di un'antica e importante comunità ellenica¹⁰¹ e addirittura i rapporti che alcuni intellettuali napoletani seppero intessere con i patrioti dell'indipendenza greca¹⁰² non abbiano avuto un loro peso specifico.

Eppure, l'opera riesce a trascendere, sotto l'aspetto musicale, da simili condizionamenti culturali.

Belisario assume le proporzioni di un personaggio gigantesco (similmente a Nabucco nel libretto, ancora una volta, del Solera)¹⁰³ attorno al quale si annodano e, alla fine, si sciolgono le fila di una grande storia e, nel contempo, di un intenso groviglio di sentimenti, in cui ognuno assume le fattezze di una vera e propria ipostasi del generale, nella misura in cui la vicenda di ciascuno nasce, vive e si risolve in quella, appunto, dello stesso Belisario: ed è in un simile groviglio di sentimenti che la legge, collocata da Giustiniano alla base del proprio potere, ma rivelatasi strumento fallibile perché umano, viene sostituita da una virtù superiore, quella dell'amore filiale, che coincide, in ultima istanza, con il diritto naturale.

Ecco che, in questo senso, il genio di Donizetti porta a compimento, proprio in ambito napoletano, il percorso intrapreso dal melodramma tragico a partire dalla recezione della lezione glückiana, attuata, tra l'Italia e la Francia, dalla triade composta, almeno¹⁰⁴, da Niccolò Piccinni (1728-1800), Luigi Cherubini (1760-1842) e Gaspare Spontini (1774-1854), ma anche, visto che fu il suo maestro, da Simone Mayr (1763-1845)¹⁰⁵, attraverso, è ovvio, il Rossini cd. "serio"¹⁰⁶, nel tentativo di superare le forme classiche che tendevano ad irrigidire appunto i sentimenti dei personaggi costringendoli, di solito, in sterili racconti storici (o mitologici); un percorso simile, e, però, con esiti meno lampanti, sarebbe appartenuto pure a Saverio Mercadante

¹⁰¹ Cfr. Korinthios (2012).

¹⁰² Cfr. Korinthios (2021) (e prima Korinthios 1990).

¹⁰³ Vd. nt. 88.

¹⁰⁴ All'elenco potremmo aggiungere, forse, Antonio Sacchini (1730-1786).

¹⁰⁵ Questi, a partire dal 1802, diresse la cappella musicale di Santa Maria Maggiore in Bergamo, rifiutando ogni altro incarico di direzione teatrale, nonostante avesse all'attivo diverse opere: in particolare, per il Massimo napoletano, egli aveva approntato, su libretto di Felice Romani, *Medea in Corinto*, andata in scena il 28 novembre 1813.

¹⁰⁶ Per il Teatro di San Carlo: *Elisabetta d'Inghilterra* (1815); *Otello* (1816); *Armida* (1817); *Mosè in Egitto* (1818); *Ricciardo e Zoraide* (1818); *Ermione* (1819); *La donna del lago* (1819); *Maometto II* (1820); infine, *Zalmira* (1822). Per il resto: Tortora (1996). Cfr. Fabbri (2022a), pp. 261 ss. e Chegai (2022), pp. 143 ss.

(1795-1870), il quale dovette al Cammarano, una volta di ritorno dall'esperienza parigina¹⁰⁷, i libretti, sempre su temi classici, de *La vestale* (1840)¹⁰⁸, degli *Orazi e Curiazi* (1846) e della *Medea* (1851, tratto dal Romani)¹⁰⁹.

Belisario, quindi, rappresenterebbe un autentico punto di svolta, sotto tanti punti di vista, sia nella biografia musicale donizettiana sia nell'evoluzione, addirittura, del melodramma italiano ed europeo.

Il generale di Giustiniano, che la tradizione bizantina aveva precipitato dal fastigio della gloria militare alla miseria, in mendicizia, dell'accecaimento e dell'esilio, non rimane prigioniero né della sua figura storica e letteraria né, tantomeno, della sua vicenda processuale, dominata dall'ingiustizia, per diventare, invece, il comandante di un esercito di sentimenti contrastanti, posto al centro di quel campo di battaglia che fu, in definitiva, l'opera romantica.

Bibliografia

- AA.VV. (1956), *I Goti in occidente: problemi. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo. III. 29 marzo-5 aprile 1955*, Spoleto, Cisam
- AA.VV. (1993), *Teoderico il Grande i Goti d'Italia. Atti del 13simo Congresso Internazionale di studi sull'alto Medioevo. Milano, 2-6 novembre 1992*, Spoleto, Cisam
- Alemaný, Agusti (2000), *Sources on the Alans. A Critical Compilation*, Leiden-Boston, Brill
- Aragona, Livio (2012), *Un generale in rovina. L'antico e il sublime in Belisario (appena ascoltati i Puritani a Parigi)*, in «Quaderni della Fondazione Donizetti», 30 – *Belisario*, pp. 13-23
- Ashbrook, William (1986), *Donizetti. La vita* [*Donizetti*, London, Cassel, 1965], Torino, EDT
- Ashbrook, William (1987), *Donizetti. Le opere* [*Donizetti and his Operas*, Cambridge, University Press, 1982], Torino, EDT
- Avenarius, Alexander (1974), *Die Awaren in Europa*, Amsterdam, Hakkert-Bratislava, Veda

¹⁰⁷ Essa, iniziata nel 1835 e conclusasi relativamente presto, viene definita una “rivoluzione” in una lettera a Francesco Florimo: Palermo (1985), p. 179 (cfr. Conati, 1999). Sul rapporto del compositore con il romanticismo francese, si veda Wittmann (1993). Comunque, Gialdroni/Ziino (1993).

¹⁰⁸ Cfr. Perna (1990). Nello stesso anno il Cammarano, ancora su temi classici, scriveva *Saffo* per Giovanni Pacini (1796-1867).

¹⁰⁹ Cfr. Schlitzer (1945); assai più recentemente, Leo (2022); insieme, anche Fabbri (2022b).

- Babelon, Ernest (1900), *Mélanges Numismatiques*, Paris, Rollin et Feuardent
- Bakker, Willem Frederik, Arnold Frans van Gemert (1988/2007), *ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΒΕΛΙΣΑΡΙΟΥ*, Athina, Morphōtiko Hidryma ethnikīs trapezīs
- Barblan, Guglielmo (1971), *Belisario: opera classicheggiante in clima romantico*, in *I lunedì della Fenice. Conferenze musicali 1968-1969*, Venezia, Teatro La Fenice, pp. 177-190
- Barblan, Guglielmo (2022), *Donizetti a Napoli*, in «Rassegna Musicale Curci», 75, pp. 15-23
- Barblan, Guglielmo, Bruno Zanolini (1983), *Gaetano Donizetti. Vita e opere di un musicista romantico*, Bergamo, Società di Assicurazioni Liguria
- Bardill, Jonathan (1997), *The Palace of Lausus and nearby Monuments in Constantinople. A Topography Study*, in «American Journal of Archeology», 101, pp. 67-95
- Barrovecchio, Anne-Sophie (2009), *Le complexe de Bélisaire. Histoire et tradition morale*, Paris, Champion
- Bauer-Funke, Cerstin (2001), *Análisis comparado de El ejemplo mayor de la desdicha de Antonio Mira de Amescua y Bélisaire de Jean Rotrou*, in Strosetzki, Christoph (ed.), *Actas del V Congres Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster 1999*, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt a. Main, Vervuert, pp. 176-186
- Bauer-Funke, Cerstin (2009), *Weisheit, Wahnsinn, Macht und Mord in den Belisar-Bearbeitungen von Antonio Mira de Amescua und Jean Rotrou*, in Baxmeyer, Martin, Michaela Peters, Ursel Schaub (hrsg.), *El sabio y el ocio. Zu Gelehrsamkeit und Masse in der Spanischen Literatur und Kultur des siglo de oro. Festschrift für Christoph Strosetzki zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Gunter Narr, pp. 315-319
- Beck, Hans-Georg (1952), *Belisar-Philantropenso. Das Belisar-Lied der Palaiologenzzeit*, in *Serta Monacensia Franz Babinger zum 15. Januar 1951 als Festgruss dargebracht*, Leiden, Brill, pp. 46-52
- Beck, Hans-Georg (1960), *Belisarios und die Mauern Konstantinopels*, in «Die Welt die Slaven», 5, pp. 255-259
- Beck, Hans-Georg (1971), *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, München, Beck, 1971
- Bianchini, Giovanni (2010), *Scipione Francucci, “principe” dell’Accademia dei Discordi*, in «Notizie di storia. Periodico della Società Storica Aretina», 12 (23 giugno), pp. 9-15
- Bianco, Elisa (2015), *La Bisanzio dei Lumi. L’impero bizantino e la cultura francese e italiana da Luigi XIV alla Rivoluzione*, Bern, Peter Lang
- Bini, Annalisa, Jeremy Commons (1987), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Roma, Skira

- Black, John (1982), *Donizetti's Operas in Naples: 1822-1848*, London, The Donizetti Society
- Black, John (1986), *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press
- Börm, Henning (2013), *Justinians Triumph und Belisars Erniedrigung. Überlegungen zum Verhältnis zwischen Kaiser und Militär im späten Römischen Reich*, in «Chiron», 43, pp. 63-91
- Browning, Robert (1975), *Byzantium and Bulgaria. A Comparative Study across the Early Medieval Frontier*, London, Temple Smith
- Bulgarella, Filippo (1998a), *Il Senato di Costantinopoli*, in *Il Senato nella storia. I. Il Senato nell'età romana*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 399-342
- Bulgarella, Filippo (1998b), *Per una storia del Senato bizantino*, in *Il Senato nella storia. II. Il Senato nel medioevo e nella prima età moderna*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 9-93
- Burger, Harald (hrsg.) (1966/2018), *Jakob Bidermanns "Belisarius": Edition und Versuch einer Deutung*, Berlin, de Gruyter
- Calore, Antonello (2014), *Appunti sul bellum iustum*, Torino, Giappichelli
- Cameron, Averil (1976), *Circus Factions: Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Oxford, Clarendon
- Canterella, Raffaele (1935), *La Διήγησις ὁραισιότη τοῦ θαυμαστοῦ ἐκείνου τοῦ λεγομένου Βελισαρίου* di anonimo autore, in «Studi bizantini e neoellenici», 4, pp. 153-202
- Carile, Antonio (cur.) (1995), *Teoderico e i Goti tra Oriente e Occidente. Atti del Congresso tenuto a Ravenna nel 1992*, Ravenna, Longo
- Carrà, Filippo (2011), "Eunuch und Kaiser". Dürrenmatt, Giustiniano, Teodora, Bisanzio e lo Stato "totale", in «Anabases», 13, pp. 27-52
- Cheynet, Jean-Claude (1996), *Pouvoir et contestations à Byzance (963-1210)*, Paris, Publications de la Sorbonne
- Chegai, Andrea (2022), *Rossini*, Milano, Il Saggiatore
- Chassin, Lionel Max (1957), *Bélisaire, généralissime byzantin (504-565)*, Paris, Payot
- Conati, Marcello (1999), *Florimo e Mercadante*, in Cafiero, Rosa, Marina Marino (curr.), *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Reggio Calabria, Jason, pp. 121-133
- Conca, Fabrizio (2017), *Belisario, tra Goldoni e Bisanzio*, in Conca, Fabrizio, Carla Castelli (curr.), *Bisanzio fra tradizione e modernità. Ricordando Gianfranco Fiaccadori. 12a giornata di studi dell'AISB*, Milano, LED, pp. 31-45

- Cotticelli, Francesco (2019), *Belisario. Appunti di una storia teatrale*, in «Il Risorgimento», 66/1, pp. 72-92
- Cresci, Lia Raffaella (1990), *Appunti per una tipologia del “tyrannos”*, in «Byzantion», 60, pp. 90-129
- Curta, Florin (2001), *The Making of the Slavs: History and Archaeology of the Lower Danube Region, c. 500-700*, Cambridge, Cambridge University Press
- Dagron, Gilbert (1984), *Constantinople imaginaire. Etudes sur le recueil des “Patria”*, Paris, Presses universitaires de France
- Dagron, Gilbert (2011), *L’hippodrome de Constantinople. Jeux, peuple et politique*, Paris, Gallimard
- Emanuele, Muzio (2006), *Il Fondo Lucca dell’Archivio Storico Ricordi: un copione per Belisario*, in Aragona, Livio, Federico Fornoni (curr.), *Il Teatro di Donizetti. Atti del Convegno delle Celebrazioni 1797-1997/1848-1998. III. Voglio amore, e amor violento. Studi di drammaturgia. Bergamo, 8-10 ottobre 1998*, Bergamo, Fondazione Donizetti, pp. 273-319
- Evans, James Allan (2011), *The Power Game in Byzantium: Antonina and the Empress Theodora*, London-New York, Continuum
- Fabbri, Paolo (2022a), *Come un baleno rapido. Arte e vita di Rossini*, Lucca, Libreria Musicale Italiana
- Fabbri, Paolo (2022b), *I due illustri rivali: Donizetti incrocia Mercadante*, in Caroccia, Antonio, Paologiovanni Maione (curr.), *Mercadante 150. Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli, Vienna, Milano, Altamura)*, Napoli, Conservatorio San Pietro a Majella, pp. 167-178
- Fayad, Samy (1987), *Donizetti a Napoli (1822-1838)*, Napoli, Berisio
- Follieri, Enrica (1970), *Il poema bizantino del Belisario*, in *Atti del convegno internazionale sul tema “La poesia epica e la sua formazione”*. Roma, 28 marzo-3 aprile 1969, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 583-651
- Garland, Lynda (1992), *Political Power and the Populace in Byzantium prior to the Fourth Crusade*, in «Byzantinoslavica», 53, pp. 17-52
- Garrido, Valero Garrido (1983), *Poema e historia de Belisario*, Barcelona, Bosch
- Gavazzeni, Gianandrea (1968-1969), *Di una imprevista posterità donizettiana*, nel programma di sala di *Belisario* del Gran Teatro La Fenice di Venezia per la stagione 1968-1969, Venezia, Ente autonomo Teatro La Fenice, pp. 408-409
- Greco, Franco Carmelo, Renato Di Benedetto (curr.) (2000), *Donizetti. Napoli. L’Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane
- Gheller, Viola (2017), *“Identità” e “arianesimo gotico”: genesi di un topos storiografico*, Bologna, Bononia University Press

- Gialdroni, Teresa, Agostino Ziino (1993), “*Compositori originali*” e “*compositori imitatori*” nel pensiero di alcuni musicisti napoletani, in Antolini, Bianca Maria, Wolfgang Witzmann (curr.), *Napoli e il teatro musicale in Europa tra sette e ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Firenze, Olschki, pp. 369-381
- Greatrex, Geoffrey (1997), *The Nika Riot: A Rappraisal*, in «The Journal of Hellenic Studies», 117, pp. 60-86
- Haldon, John Frederick (1984), *Byzantine Praetorians. An Administrative, Institutional and Social Survey of the Opsikion and Tagmata*, Bonn, Habelt
- Haldon, John Frederick (2002), *Byzantium at War. 600-1453*, Oxford, Osprey (trad. ital. *Bisanzio in guerra. 600-1453*, Gorizia, LEG, 2015)
- Haldon, John Frederick (2007), *Byzantine Warfare*, Aldershot, Variorum
- Herrin, Judith (2000), *Blinding in Byzantium*, in Scholz, Cordula, Georgios Makris (eds.), *Polypheuros. Miscellanea für Peter Schreiner zu seinem 60. Geburtstag*, München-Leipzig, Saur, pp. 56-68
- Hinterberger, Martin (2013), *Phthonos. Mißgunst, Neid und Eifersucht in der byzantinischen Literatur*, Wiesbaden, Ludwig Reichert
- Holmes, Catherine (2012), *Basil II the Bulgar-slayer and the Blinding of 15,000 Bulgarians in 1014: Mutilation and Prisoners of War in the Middle Ages*, in Afflerbach, Holger, Hew Strachan (eds.), *How Fighting Ends. A History of Surrender*, Oxford, Oxford University Press, pp. 85-96
- Jeffreys, Elizabeth Mary, Michael John Jeffreys (1991), *Romance of Belisarios*, in *Oxford Dictionary of Byzantium*, I, Oxford, Oxford University Press, p. 278
- Kaldellis, Anthony (2007), *Hellenism in Byzantium: The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press
- Kaldellis, Anthony (2013), *How to Usurp the Throne in Byzantium: The Role of Public Opinion in Sedition and Rebellion*, in Angelov, Dimitar, Michael Saxby (eds.), *Power and Subversion in Byzantium. Papers from the forty-third Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham, March 2010*, Farnham, Ashgate, pp. 43-56
- Kaldellis, Anthony (2015), *The Byzantine Republic: People and Power in New Rome*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press
- Kaldellis, Anthony (2021), *From “Empire of Greeks” to “Byzantium”. The Politics of Modern Paradigm Shift*, in Aschenbrenner, Nathanael, Jake Ransohoff (eds.), *The Invention of Byzantium in Early Modern Europe*, Washington, Dumbarton Oaks, pp. 349-367.
- Kipper, Rainer (2002), *Der völkische Mythos. “Ein Kampf um Rom” von Felix Dahn*,

- in Kipper, Rainer (hrsg.), *Der Germanenmythos im deutschen Kaiserreich. Formen und Funktionen historischer Selbstthematization*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 118-150
- Knös, Börje (1960), *La légende de Bélisaire dans les pays grecs*, in «Eranos», 58, pp. 237-280
- Koder, Johannes, Ioannis Stouraitis (eds.) (2012), *Byzantine War Ideology between Roman Imperial Concept and Christian Religion: Akten des Internationalen Symposiums (Wien, 19.-21. Mai 2011)*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
- Korinthios, Giannes (1990), *I liberali napoletani e la Rivoluzione greca. 1821-1830*, Roma, L'officina tipografica
- Korinthios, Giannes (2012), *I Greci di Napoli e dell'Italia meridionale dal XV al XX secolo*, Cagliari, AM&D Edizioni
- Korinthios, Gannes (cur.) (2021), *Napoli e il Risorgimento greco. 1821-2021*, Napoli, Archivio di Stato
- Lascaratos, John, Spyros Marketos (1992), *The Penalty of Blinding during Byzantine Times: Medical Remarks*, in «Documenta Ophthalmologica», 81, pp. 133-144
- Latella, Davide (2001), *Stefano Gobatti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* LVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, [https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-gobatti_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-gobatti_(Dizionario-Biografico))
- Lavagnini, Bruno (1948), *Belisario in Italia: storia di un anno*, Palermo, Libreria Gino
- Lavagnini, Bruno (1966), *Belisario in Italia: premessa a una lettura del De bello gothico*, Palermo, Mori
- Lavagnini, Renata (2004), *Bisanzio nella letteratura del XIX e del XX secolo*, in Cavallo, Guglielmo (cur.), *Lo spazio letterario del Medioevo. III. Le culture circostanti. 1. La cultura bizantina*, Roma, Salerno, pp. 729-764
- Lee, Alan Douglas (2005), *The Empire at War*, in Maas, Michael (ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 113-133
- Leo, Marco (2022), *I libretti di Salvatore Cammarano per Mercadante: alla ricerca della forma (e della riforma)*, in Caroccia, Antonio, Paologiovanni Maione (curr.), *Mercadante 150. Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli, Vienna, Milano, Altamura)*, Napoli, Conservatorio San Pietro a Majella, pp. 179-196
- Leone, Pietro Luigi (rec.) (1968), *Ioannis Tzetzae Historiae*, Napoli, Libreria Scientifica
- Lemerle, Paul (1954), *Invasions et migrations dans les Balkans depuis la fin de l'époque romaine jusqu'au VIII^e siècle*, in «Revue Historique», 211, pp. 265-308 (= *Essais sur le monde byzantin*, London, Variorum, 1980)

- Licandro, Orazio (2012), *L'Occidente senza imperatori: vicende politiche e costituzionali nell'ultimo secolo dell'impero romano d'Occidente 455-565 d.C.*, Roma, L'Erma di Bretschneider
- Licandro, Orazio (2015), *L'irruzione del legislatore romano-germanico: legge, consuetudine e giuristi nella crisi dell'Occidente imperiale. 5-6 sec. d.C.*, Napoli, Jovene
- Lorenz, Christoph (1985), *Friedrich de la Motte-Fouqués Drama "Belisar"*, Frankfurt a. Main, Lang
- Lung, Ecaterina (2015), *Barbarians Envoys at Byzantium in the 6th Century*, in «Hiperboreea Journal», 2, pp. 35-52
- Mantovani, Mauro (1990), *Bellum iustum: die Idee des gerechten Krieges in der römischen Kaiserzeit*, Bern, Lang
- Maramotti, Andrea (2021), *Angelo Mariani. Un grande musicista dell'Ottocento*, Ravenna, Longo
- Marchionni, Luigi (1846), *Raccolta di drammi nuovi e tutti inediti parte originali e parte tradotti e ridotti a uso del Teatro de' Fiorentini*, Napoli, G. Dura
- Mariani, Mauro (1988), *Stefano Gobatti*, in Basso, Alberto (dir.), *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. III. Le biografie*, Torino, UTET, p. 242
- Martindale, John Robert (ed.) (1980), *Prosopography of the Later Roman Empire. II. 395-527*, Cambridge, Cambridge University Press
- Mazal, Otto (2001), *Justinian I. und seine Zeit. Geschichte und Kultur des byzantinischen Reiches im 6. Jh.*, Köln, Böhlau
- McCormick, Michael (1986), *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge (Mass.)-Paris, Cambridge University Press-Editions de la maison des sciences de l'homme (trad. it. *Vittoria eterna. Sovranità trionfale nella tarda antichità, a Bisanzio e nell'Occidente altomedievale*, Milano, Vita e Pensiero, 1993)
- Meier, Mischa (2003), *Die inszenierung einer Katastrophe: Justinian und der Nika-Aufstand*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 142, pp. 273-300
- Midolo, Sebastiano (1982), *Malintesi critici nei primi anni del wagnerismo italiano. "I Goti" di Stefano Gobatti*, in Rostirolla, Giancarlo (ed.), *Wagner in Italia*, Torino, ERI, pp. 229-243
- Miller, Timoty, John Nesbitt (eds.) (1995), *Peace and War in Byzantium. Essays in Honor of G. T. Dennis*, Washington (DC), Catholic University of America Press
- Minale, Valerio Massimo (2016), *Manichaeian Women and "poena inopiae": On the Context of Justinian's nov. 109*, in «Koinonia», 40, pp. 411-438
- Montalto, Lina (1954), *Il Belisario cieco dell'antica quadreria Pamphily*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 3, pp. 228-241

- Monty, Jeanne (1963), *The Myth of Belisarius in Eighteenth Century France*, in «Romance Notes», 4, pp. 127-131
- Ognibene, Paolo (2009), *Gli alani tra Persia e Bisanzio*, in «Bizantinistica», 11, pp. 261-272
- Omissi, Adrastus (2020), *Emperors and Usurpers in the Later Roman Empire. Civil War, Panegyric, and the Construction of Legitimacy*, Oxford, Oxford University Press
- Paduano, Guido (2012), *L'ossatura classica del Belisario*, in «Quaderni della Fondazione Donizetti», 30 – *Belisario*, pp. 29-43
- Page, Gill (2008), *Being Byzantine. Greek Identity before the Ottomans*, Cambridge, Cambridge University Press
- Palermo, Santo (1985), *Saverio Mercadante. Biografia, epistolario*, Fasano, Schena 1985 (2014 con *Prefazione* di Fabris, Dinko)
- Panzacchi, Enrico (1874), *Sul melodramma I Goti del maestro Stefano Gobatti. Saggio critico*, Bologna, Società Tipografica dei Compositori
- Patlagean, Evelyn (1984), *Byzance et le blason pénal du corps*, in *Du chatiment dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique. Table ronde (Rome, 9-11 novembre 1988)*, Roma, École française de Rome, pp. 405-427
- Patrizi, Paolo (2012), *Belisario: un percorso discografico*, in «Quaderni della Fondazione Donizetti», 30 – *Belisario*, pp. 47-59
- Perna, Stefania (1990), «*La vestale*» di Saverio Mercadante: approdo romantico di un mito neoclassico, Fasano, Schena
- Petersen, Leif Inge Ree (2017), *In Search of Equilibrium: Byzantium and the Northern Barbarians, 400-800*, in «Journal of Medieval Military History», 15, pp. 36-67
- Pohl, Walter (1988), *Die Awaren: ein Steppenvolk in Mitteleuropa. 567-822 n.Chr.*, München, Beck
- Popović, Vladislav (1980), *Aux origines de la slavisation des Balkans: la constitution des premières sklavines macédoniennes vers la fin du VI^e siècle*, in *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 124, pp. 230-257
- Rady, Martyn (2020), *The Slavs, Avars, and Hungarians*, in Curry, Anne, David Graff (eds.), *The Cambridge History of War. II. War and the Medieval World*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 133-150
- Rampazzo, Natale (2012), *Iustitia e bellum. Prospettive storiografiche sulla guerra nella repubblica romana*, Napoli, Jovene
- Ravegnani, Giorgio (2009), *Soldati e guerre a Bisanzio*, Bologna, Il Mulino
- Rendina, Simone (2015), *Felix Dahn e il mito tedesco dell'Italia gotica*, in «Studi Storici», 56, pp. 879-909

- Rieger, Dietmar (1994), *Tra Mira de Amescua/Rotrou e Marmontel. La tragicommedia Il Belisario di Goldoni*, in Padoan, Giorgio (cur.), *Problemi di critica goldoniana*, Ravenna, Longo, pp. 233-260
- Riga, Pietro Giulio (2018), *Angelita Scaramuccia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, [https://www.treccani.it/enciclopedia/scaramuccia-angelita_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/scaramuccia-angelita_(Dizionario-Biografico))
- Roccatagliati, Alessandro (2018), *Da Belisario a Bélisaire: Donizetti “verseggiatore” francese*, in Bertieri, Maria Chiara, Alessandro Roccatagliati (curr.), *Musica di ieri, esperienza d'oggi: ventidue studi per Paolo Fabbri*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 315-344
- Ronchey, Silvia, Tommaso Braccini (2006), *Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d'Oriente*, Torino, Einaudi
- Salomon, Richard (1929-1930), *Belisariana in der Geschichtsschreibung des abendländischen Mittelalters*, in «Byzantinische Zeitschrift», 30, pp. 102-110
- Sauerhering, Friedrich (1893), *Belisar in Sage u. Kunst*, in «Repertorium f. Kunstwissenschaft», 16, pp. 289-295
- Savino, Eliodoro (2005a), *Campania Tardoantica. 284-604 d.C.*, Bari, Edipuglia
- Savino, Eliodoro (2005b), *Ebrei a Napoli nel VI sec. d.C.*, in Lacerenza, Giancarlo (cur.), *Hebraica hereditas. Studi in onore di Cesare Colafemmina*, Napoli, L'Orientale, pp. 299-314
- Scaramuzza Vidoni, Manierosa (1989), *Relazioni letterarie italo-ispatiche: il “Belisario” di Mira de Amescua*, Roma, Bulloni
- Schlitzer, Franco (1945), *Mercadante e Cammarano*, in *Saverio Mercadante (1795-1870). Note e documenti raccolti nel 150. anniversario della sua nascita*, Bari, Tipografia Popolare
- Schreiner, Peter (2009), *Costantinopoli. Metropoli dai mille volti [Konstantinopel: Geschichte und Archäologie, München, Beck, 2007]*, Roma, Salerno
- Schirò, Giuseppe (1975-1976), *L'ultimo seminario: per una edizione della ΔΙΗΓΗΣΙΣ di Belisario*, in «Rivista di studi bizantini e neolllenici», 12-13, pp. 3-34
- Sinogowitz, Bernard (1992), *Die Strafen im byzantinischen Recht. Eine Übersicht*, in «Jahrbuch der Österreichisches Byzantinistik», 42, pp. 55-74
- Sivo, Francesca (ed.) (2021), *Enea Silvio Piccolomini. Historia Gothorum*, Firenze, Edizioni del Glauco
- Sophoulis, Panos (2011), *Byzantium and Bulgaria (775-831)*, Leiden-Boston, Brill
- Stephenson, Paul (2000), *Byzantium's Balkan Frontier. A Political Study on the Northern Balkans. 900-1204*, Cambridge, Cambridge University Press
- Stewart, Michael Edward (2022), *To Triumph Forever: Romans and Barbarians in Early*

- Byzantium*, in Stewart, Michael Edward, David Alan Parnell, Conor Whately (eds.), *The Routledge Handbook on Identity in Byzantium*, London, Routledge, pp. 107-122
- Stumpf, Jonathan Alan (2017), *On the Mutilation and Blinding of Byzantine Emperors from the Reign of Heraclius to the Fall of Constantinople*, in «Journal of Ancient History and Archeology», 4, pp. 46-54
- Svoronos, Nicolas (1951), *Le serment de fidélité à l'empereur byzantin et sa signification constitutionnelle*, in «Revue des études byzantines», 9, pp. 106-142
- Tate, Georges (2006), *Giustiniano. Il tentativo di rifondazione dell'impero [Justinien. L'épopée de l'Empire d'Orient. 527-565]*, Paris, Fayard, 2004], Roma, Salerno
- Teall, John (1965), *The Barbarians in Justinian's Armies*, in «Speculum», 40, pp. 294-322
- Tocchini, Gerardo (2010), *Politica e letteratura nell'Europa dei Lumi: i romanzi di Marmontel*, in «Rivista Storica Italiana», 122, pp. 41-77
- Tortora, Daniela (1996), *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità: da Tancredi a Semiramide*, Roma, Terre d'Orfeo
- Treadgold, Warren (1995), *Byzantium and its Army. 284-1081*, Stanford (Calif.), Stanford University Press (ediz. ital. *Bisanzio e il suo esercito. 284-1081*, Gorizia, LEG, 2007)
- Trisoglio, Francesco (1979), *Procopio dinanzi a Belisario e a Narsete*, in «Rivista di studi classici», 27, pp. 99-136
- Troianos, Spyros (1982), *Η διαμόρφωση τοῦ ποινικοῦ δίκαιου στὴ μεταβατικὴ περίοδο μεταξύ Ἰσαύρων καὶ Μακεδόνων*, in «Βυζαντικά», 2, pp. 85-93
- Troianos, Spyros (1986), *Bemerkungen zur Strafrecht der Ecloga*, in Kremmydas, Vasilis, Chrysa Maltezou, Nikolaos Pahagiotakis (eds.), *Ἀφιέρωμα στὸν Ν. Σβορώνο I*, Rethymno, Panepistimio Kretes, pp. 97-112
- Troianos, Spyros (1997), *Οι ποινές στο βυζαντινό δίκαιο*, in Troianos, Spyros (ed.), *Έγκλημα και τιμωρία στο βυζάντιο*, Athina, pp. 13-65
- Vigilante, Magda (1981), *Giacinto Andrea Cicognini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giacinto-andrea-cicognini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacinto-andrea-cicognini_(Dizionario-Biografico))
- von Ranke Graves, Robert (1938), *Count Belisarius*, London, Cassel and Company (ediz. ital. *Belisario*, Milano Corbaccio, 1995)
- Wilson, Connor (2019), *Rome, Byzantium, and the Idea of Holy War*, in Bale, Anthony (ed.), *The Cambridge Companion to the Literature of the Crusade*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 57-71
- Wittmann, Michael (1993), *Mercadante and Meyerbeer? The Reception of Meyerbeer in Italy*, in «Cambridge Opera Journal», 5, pp. 115-132

- Wolfram, Herwig (1985), *Storia dei Goti* [*Geschichte der Gothen. Von den Anfängen bis zur Mitte des sechsten Jahrhunderts. Entwurf einer historischen Ethnographie*, München, Beck, 1979], Roma, Salerno
- Zaghini, Tommaso, Corrado Ferri (1997), *Una vita donata all'arte. Stefano Gobatti (1852-1913). Il musicista che fece "impazzire" Bologna*, Bologna, Bongiovanni
- Zavadini, Guido (1948), *Donizetti. Vita. Musiche. Epistolario*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche
- Zoppelli, Luca (2002), *Donizetti*, Milano, Il Saggiatore
- Zuckermann, Constantin (2007), *L'esercito*, in Ronchey, Silvia, Tommaso Braccini, (curr.), *Il mondo bizantino. I. L'impero romano d'Oriente (330-641)* [Morrison, Cécile, éd., *Le monde byzantin. I. L'Empire Romain d'Orient. 330-641*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004], Torino, Einaudi, pp. 153-193

War, Spoils and the Return of Cultural Property: The Framing of Restitution Law at the Congress of Vienna in 1815

Robert Mrljić, Miran Marelja, Ivan Obadić

CONTENTS: 1. Historical Introduction to the Treatment of Property in Time of Armed Conflict. – 2. Treatment of Cultural Property in Time of Armed Conflict in the Early Modern Time. – 3. French Revolution, Napoleonic Wars and Cultural Property (1789-1814). – 4. Congress of Vienna, Treaties of Paris and the Role of Castlereagh and Wellington (1814-1815). – 4.1. Castlereagh's Note from September 11, 1815. – 4.2. Wellington's Letter to Castlereagh from September 23, 1815. – 5. After the Congress of Vienna: Legacy and Further Development. – 6. Conclusion.

1. *Historical Introduction to the Treatment of Property in Time of Armed Conflict*

From time immemorial, the destruction of objects was an integral part of the war¹. It was always considered permissible, though concepts of what should be exempted from destruction changed through time and, even more importantly, the reasons behind it evolved as well. The medieval scholastics developed the just war doctrine, which encapsulated the idea that the corrective measure (punishment) must cause less evil than the original wrongdoing. The Church initially attempted to moderate war consequences by reaffirming the principle of discrimination to protect its clergy and so-called “innocents” (namely women, children, and those unable to bear arms)². Also, by adopting the principle of proportionality, it was possible to, at least theoretically, protect these categories' property³. Since the movable property as *res hostium* was considered as permissible spoils in (just) war (*prise de bonne guerre*), and as such was often used for financing the military, the immovable property was at least in theory protected if there was no valid reason for its destruction and perhaps if it belonged to the Church and “innocents”⁴. Despite military conduct variability

¹ The views expressed in this article are solely and exclusively the views of the authors, and they do not necessarily represent the views of the institutions where the authors are employed.

The authors are grateful for their comments and suggestions to two anonymous reviewers.

² Stacey (1994), p. 29; Lynch (2014), pp. 60-62; Smith (2011), pp. 44-46.

³ The principle of proportionality promoted an idea that unnecessary or disproportionate destruction of any property is illegal, and as such should be restituted or refunded by a violator. See Marelja (2021), pp. 90-93.

⁴ As was already customarily accepted in previous centuries, so the victorious prince would legally
doi: 10.17473/LawArt-2024-5-9 LawArt 5 (2024) 179-202
ISSN 2724-654X

in late medieval and early modern European wars, the customary law acknowledged by these nations allowed the unrestricted acquisition of movable property, provided that a belligerent fought a just war⁵.

In the early modern times, the European religious wars have inspired both catholic and protestant scholars to search for a common Christian morality of “civilised nations”, which would regulate conduct between European states both in peace and war⁶. As city sieges usually ended through negotiation, scholars such as Textor, Gentili and Grotius in wars between “civilised nations” recognised the existence of protective norms⁷. Building on medieval roots, they strongly endorsed an immunity for religious edifices and arguably all movables inside them. Despite lacking legal restraints, “the law of humanity” or «a certain common custom among the more civilised nations» demanded the protection of the enemy’s property, with some exceptions, most notably in the case of necessity⁸. Following Grotius and Pufendorf’s reasoning, Wolff warned that destruction of «temples, and the altars in them, images and other decorations» is illegal since «you gain no right to destroy sacred things because an enemy favours a religion which is different from your own, and which in your judgment is false»⁹. It seemed “uncivilised” to raze buildings such as temples, graveyards, public buildings, and other remarkable beauty works since they «do not contribute to increasing the enemy’s strength»¹⁰. These objects are “the property of mankind” and, as such, must be protected not just from destruction but also plundering since they cannot be conducive to the lawful object of war¹¹. Another 18th-century scholar, Vattel, thus accepted contributions from the enemy as a means of

obtain immovable property while acknowledging the private property of his new subjects. See Belli (1936), p. 16.

⁵ O’Keefe (2006), pp. 5-9.

⁶ Grewe (2000), pp. 141-142. See also von Elbe (1939), p. 670.

⁷ Suárez (1944), p. 845; Gentili (1933), pp. 249, 274, 311; Grotius (2005), pp. 1467-1468, 1470, 1472; Textor (1916), p. 191; O’Keefe (2006), pp. 5-13.

⁸ Pufendorf (2009), p. 345.

⁹ Wolff considered illegal the destruction of objects that «contribute nothing of importance toward making or conducting war... or do not interfere with warlike operations». However, Wolff allowed taking movable sacred things («silver vessels and silver images and statues») from the enemy for just compensation, if «within the limit of what is due as a debt or penalty». Wolff (1934), pp. 429-430. Cf. Grotius (2005), pp. 1458, 1466, 1472-1474.

¹⁰ Vattel (2008), p. 571. See also Textor (1916), p. 191.

¹¹ Vattel (2008), pp. 574-575; Jakubowski (2015), p. 36. An additional argument for their protection was that since these objects do not belong to this world, they could not be legally obtained in war. See Grotius (2005), pp. 1467-1468.

moderation and humanisation of warfare since every «excess in this point does not escape the reproach of cruelty and inhumanity», while at the same time «the enemy's subjects, by consenting to pay the sum demanded, have their property secured from pillage, and the country is preserved»¹².

By this time, the right of army sustenance in the enemy country had been confirmed by some international treaties, usually by exempting private property from reprisals and enforcing “just contributions” to a subjugated population of an enemy city or part of its territory¹³. It was now customary to finance war by taking the affected enemy populace's private property, usually as a sum of money (contributions) which could be later even compensated for, while natural requisitions were an always-viable alternative¹⁴. As European rulers preferred taxation and requisitions as a standard practice after city conquests, the looting and pillaging increasingly became exceptions¹⁵. Growing examples of soldiers' punishment for self-motivated destruction and pillage in enemy cities were sometimes evident disproportionately regarding committed wrongdoings. Thus, the principle of proportionality served as a protective mechanism for the enemy population and their property.

Additionally, the custom demanded the formal surrender of a besieged city to the enemy through the treaty concluded by belligerent armies. By the 18th century, the victor usually guaranteed the protection of important city buildings, population, and property¹⁶. Treaties typically included a general provision to protect religious and even civilian buildings, while sometimes a famous public building could be explicitly given immunity¹⁷. If the city walls were breached, the attackers could issue

¹² Vattel (2008), p. 569. Vattel similarly concluded that the mutual interest and duty of the warring sovereigns is to prevent ravage, so they should «enter into treaties for regulating the contributions on a supportable footing: they determined the extent of hostile territory in which each might demand contributions, the amount of them, and the manner in which the parties sent to levy them were to behave».

¹³ Gillespie (2011), pp. 63-64, 239-240.

¹⁴ Best (1994), p. 35; Oppenheim (1952), pp. 322-324.

¹⁵ It could be argued that pillaging and spoiling were still permissible during the “long 18th century”. Besides moral restrictions, the scholars of the nascent international law recognised voluntarily imposed limitations. Gillespie (2011), pp. 65-66, 239-242. See also Lesaffer (2007), pp. 194-195.

¹⁶ Articles 1-5 of the Capitulation between Bavaria and the Netherlands, signed at Diest, 25th October 1705 (https://www.napoleon-series.org/research/government/c_diplomatic.html, accessed 18 January 2024). Cf. article 6 of the Capitulation of Erfurth, signed 15th October 1806 (https://www.napoleon-series.org/research/government/c_diplomatic.html, accessed 18 January 2024).

¹⁷ Article 11 of the Capitulation of Breslau, signed at Breslau, 5th January 1807 (https://www.napoleon-series.org/research/government/c_diplomatic.html, accessed 18 January 2024).

an ultimatum to defenders demanding the city's surrender, allowing them to preserve their humanity and defenders to retain their honour¹⁸. Declining the ultimatum would lead to slaughter and destruction unless the victor was merciful, as exemplified by the Duke of Wellington's words: «I believe that it has always been understood that the defenders of a fortress stormed have no claim to quarter»¹⁹. Destruction and pillage were sometimes intended as deliberate punishment of the enemy, so in 1712 during the War of the Spanish Succession (1701-1714), the French soldiers burned down the whole town after being attacked from the local church²⁰. Similarly, during the siege of Quebec in the Seven Years' War (1756-1763), British general Wolfe had burnt over 20 parishes, which was an exception since he, in other instances, clearly ordered his soldiers not to burn religious buildings and civilian houses²¹.

2. *Treatment of Cultural Property in Time of Armed Conflict in the Early Modern Time*

Unfortunately, the general consistency of theoretical writings was seldom confirmed by actual war practice. Despite notable efforts, the destruction of all property, including monuments, ruins, religious works of art, reliquaries, and sacred vessels, was permissible in a war in early modern times. However, the doctrine differentiated between lawful destruction of property, which can conduce to victory in war, and the destruction of all other property, which should never be committed if it was contrary to "the dictates of humanity"²². Lack of military discipline could lead to a potential responsibility for damages compensation and even an international loss of state's prestige due to its soldiers' barbaric behaviour²³. Initial efforts were primarily aimed at protecting the cultural property from destruction, but this was under the idea of despoiling them as a part of war booty. The first glimpses of protecting and preserving state cultural heritage between European rulers can be found in the 15th century.

¹⁸ Gillespie (2011), p. 142. See also Marelja (2021), pp. 93-96.

¹⁹ Wellington according to Bryant (2016), p. 74.

²⁰ Schütte (2015), p. 68.

²¹ Gillespie (2011), pp. 65, 242.

²² Textor (1916), p. 191; Grotius (2005), p. 1314.

²³ These changes from the 16th century onwards were the consequence of affirming the principle of military necessity, which redefined the theoretical limitations of earlier principles of discrimination and proportionality. However, this early and restrictive form of military necessity should not be confused with its later and mature form, as it was known in the 19th and early 20th century.

Still, rulers were more inclined to appropriate valuable artistic items during their military conquests in enemy lands²⁴. The Italian wars (1494-1559) provided the opportunity to French kings Charles VIII and Louis XII to confiscate «great numbers of manuscripts, statues, tapestries, and paintings from captured towns. There were numerous treaties stipulating the transfer of those collections to the victor»²⁵. In addition, one of the earliest protectors and collectors of art at the time was the Church. After the Sack of Rome in 1527, the Pope attempted to ban the practice of despoiling after conquest by declaring that the cultural property in possession of the Church is sacred things (*res sacrae*) and thus *extra commercium*²⁶.

In the seventeenth century, Cardinal Aldobrandini prohibited extraction of metal or marble statues, antiques or similar, while Cardinal Sforza forbade «the intentional damage, theft or illegal excavations, banishing the extraction of figures of any material while expressing concern that historical pictures, mosaics and manuscripts should not be removed from their sites»²⁷.

Although the Thirty Year's War is the most often cited example, in the Franco-Dutch War (1672-1678), the French army destroyed many cathedrals and other religious buildings, while the Nine Years' War (1688-1697) was marked by the destruction of cities Heidelberg, Trier, Worms and Speyer, even if the Austrian army systematically protected sacred buildings in their war effort²⁸. While military customs were evolving towards protecting religious edifices, the restoration of valuable art objects to their places of origin was an important theoretical and practical issue that could not be ignored entirely²⁹. During the negotiations in Westphalia, the restitution of stolen cultural objects was addressed since during the War, «Europe... experienced huge migrations of art collections caused by war pillage and territorial an-

²⁴ Janet (2015), p. 2; Tsivolas (2014), pp. 12-13. Preservation of the cultural heritage will become common practice in the early 19th century.

²⁵ De Visscher (1949), p. 823; For an excellent overview of the history and evolving rules of the protection of cultural heritage in 15th-18th century Europe see Mannoni (2022).

²⁶ Giardini (2018), p. 2.

²⁷ Tsivolas (2014), p. 10. Open aggression and hostility towards religious works of art were often more pronounced in religious (often non-international) armed conflicts in Europe during the protestant reformation of the 16th and 17th centuries. See Boylan (1993), p. 24.

²⁸ Gillespie (2011), p. 64. Schütte warns that Louis XIV's destruction of the Palatinate in 1688-1689 demonstrated the precedence of military necessity over humanitarian considerations. However, the destruction had also tarnished gloire of the French king. Schütte (2015), p. 69; Charters/Rosenhaft/Smith (2012), pp. 5, 9.

²⁹ Toman (2016), p. 5.

nexations»³⁰. However, it was agreed in 1648 that «Confiscations of Things,... Exactions, Concussions and Extortions made during the War; the reclaiming of them is fully annul'd and taken away on the one side and the other, in order to avoid Processes and litigious Strifes» and this included movable personal property³¹. The uneasy balance between the right to plunder and restitution of taken property in the war was present in the 1660 Peace Treaty between Poland and Sweden, enabling the restoration of state archives and the royal library to Poland, while the 1662 treaty between England and the United Provinces of Netherlands specifically addressed the Stewart dynasty's seized art collections³². Examples such as the 1679 Treaty of Fontainebleau or the 1763 Treaty of Hubertsburg, despite incorporating an amnesty clause and thus confirming the right of plunder, also provided the limited possibility of restitution in regard to despoiled personal property³³.

3. *French Revolution, Napoleonic Wars and Cultural Property (1789-1814)*

The 1789 revolution profoundly affected politics and understanding of cultural property in France and Europe. In the first years of revolutionary fever, countless works of art in France were plundered, and numerous buildings were devastated under the pretext of their belonging predominantly to the pillars of the *Ancien Régime*: aristocracy, clergy, and royalty. As the scale of the devastation became more and more visible in the whole country, the French Convention in 1790 initiated its first legislative acts related to the conservation of the cultural property in the form of different instructions³⁴. After mas-

³⁰ Jakubowski (2015), p. 35. The transfer of public archives following territorial cession was confirmed, while the legal transfer of the ownership of cities and castles encompassed all movable property therein situated.

³¹ Article 91 of the 1648 Treaty of Münster between the Holy Roman Emperor and the King of France and their respective Allies (https://avalon.law.yale.edu/17th_century/westphal.asp, accessed 5 January 2024).

³² Jakubowski (2015), p. 34.

³³ Articles 10 and 11 of the Peace treaty between France, also on behalf of Sweden, and Denmark, signed at Fontainebleau, 2 September 1679 (<http://opil.ouplaw.com/home/OHT>, accessed 8 March 2024); Article 2 of the Peace treaty between Prussia, Austria and Saxonia, signed at Hubertsburg, 15 February 1763 (<http://opil.ouplaw.com/home/OHT>, accessed 8 March 2024). Notwithstanding these notable efforts to limit plundering, contributions and requisitions during the enemy territory's occupation, they generally depended upon the luck in war, while prolonged occupation generally led to its economic exhaustion. Best (1994), pp. 34-35.

³⁴ See for example instruction related to the confiscated church property: «L'Instruction concernant la conservation des manuscrits, chartes, sceaux, livres imprimés, monuments de l'antiquité et

sive confiscations, many works of art became state property, and some of the most precious were transferred to the newly established Louvre Museum. The Museum, which core consisted of the royal collection of Bourbon kings³⁵, was the central place of storage and exhibition for the precious objects of art looted during the wars with different European countries until 1814. The first valuable objects of *ius spoli* were transferred after being forcefully seized from churches, collections, and monuments of today's Belgium to France in 1794³⁶. The plunder became even more institutionalized and ideologically driven with the ascending of the cult of Napoleon and finally with the proclamation of the First Empire. According to Emperor's plans, Musée Napoleon³⁷ was destined to show the world the splendour and supremacy of France, although many of its items were taken with the force of arms from defeated countries.

The novelty was that invading French troops were often accompanied by art professionals and experts. They contributed to the efficacy of art looting in those countries and represented the model that will be followed in some future armed conflicts³⁸. Those efforts of Napoleon's regime were also possible due to the few highly effective people at the top of the state bureaucracy, such as Jean-Antoine Chaptal. As the Minister of the Interior, Chaptal remained known for the proclamation of the Decree of 13 Fructidor 1801 ("Chaptal Decree"), which completed a system of confiscations, nationalizations, and distribution of the looted works of art in France³⁹. French public opinion predominantly supported the view of France as a centre of liberty and a "natural" place where great works of art taken from other countries should be placed⁴⁰. Many French artists supported this view hoping that the great works of art would be a great model and inspiration for their accomplishments⁴¹.

du moyen âge, statues, tableaux, dessins et de autres objets relatif au beaux arts, aux arts mécaniques, à l'histoire naturelle, aux mœurs et usages des différentes peuples, tant anciens que modernes, provenant des maisons ecclésiastiques et faisons partie de biens nationaux» (15 décembre 1790), Arch. nat., F/17/1207, d. 1. Quoted in Robin (2016); Boylan (1993), p. 24.

³⁵ The collection was accessible to the public already in 1750 in the Palais de Luxembourg under Louis XV. The whole collection was nationalized in the early days of the republic in 1793.

³⁶ McClellan (1999), pp. 114-115; Goodwin (2008), p. 678.

³⁷ That was the new name of the Louvre Museum.

³⁸ See: Quinn (1945), pp. 440-444.

³⁹ Goodwin (2008), pp. 677-679.

⁴⁰ The state did not spare propaganda efforts aiming to ensure public support for the claim that the looted art belongs "naturally" to Paris as undisputed global art centre. For example, the looted Italian art entered the French capital on July 27 and 28 1798 in a triumphal procession, organized as a public spectacle *par excellence*. See: Quinn (1945), pp. 437-440.

⁴¹ Quinn (1945), pp. 438-439. See also: Marchisotto (1974), p. 692.

That view belongs to the context of an evolved understanding of the purpose of the works of art in French museum collections during those tumultuous years. Brissaud points out the emergence and development of the principle of the inalienability of the works of art which found themselves in museum collections and in public spaces (mostly governments buildings)⁴². Those works of art were again “consecrated” to the French nation and acquired a new, exclusively public function⁴³. As it might be expected, the exception from the principle of inalienability appeared at the same time and relates to Napoleon who was free to choose some “public” works of art for his personal use. In addition to that, another exception from the same principle concerned *émigrés* whose property was confiscated by the state. They found that the works of art which once belonged to them were legally excluded from any possibility of restitution to former owners⁴⁴.

On the other side, not everybody considered looting artistic treasures of conquered countries as acceptable. In 1794, Abbé Gregoire, a humanist and politician, submitted three condemning reports on the destruction of cultural property during the revolution, introducing the term “revolutionary vandalism”⁴⁵. A.C. Quatremère de Quincy, a highly respected scholar, archaeologist and politician, vehemently opposed the official looting practice of the state. His publicly expressed views about the immunity of the cultural property and international conventions under which the same property should be placed are considered visionary⁴⁶. He also supported

⁴² «Les œuvres d’art, intégrées aux collections muséales, seraient donc les héritières des res sacrae antiques et d’un régime de conservation transmis à travers les siècles par l’Église. La protection et l’inaliénabilité relative appliquées aux œuvres d’art nationales découleraient de leur consécration à l’Instruction publique de tous les citoyens, mais dépendraient aussi de ces valeurs inhérentes aux œuvres qui ont permis leur sélection. La valeur intrinsèque du bien artistique transcende toujours l’idée d’une simple affectation d’un bien à un domaine public. Après avoir permis ce tri, la société révolutionnaire se devait d’établir un ensemble stable, inébranlable, libéré des jugements personnels, pour devenir ce musée qui vise à la connaissance par-delà les vicissitudes du temps, du goût et des appréciations», in Brissaud (2013), p. 154.

⁴³ Brissaud (2013), p. 154.

⁴⁴ «En ce qui concerne les restitutions aux familles de condamnés et de certains émigrés des biens qui leur ont été séquestrés, la politique suivie est alors majoritairement la sauvegarde de la propriété nationale. Le 22 thermidor an VIII (10 août 1800), le ministre de l’Intérieur, Lucien Bonaparte, prévient les administrations, qu’elles ne doivent accepter aucune cession d’œuvres d’art aux anciens émigrés: La nécessité de prévenir le dépouillement absolu des bibliothèques et des musées [...] m’a déterminé à arrêter qu’aucun objet des sciences et d’arts déposés dans ces établissements ne serait remis aux personnes qui, après radiation de la liste des émigrés ou leur rappel, sont rentrées en possession de leurs autres biens [...]». Brissaud (2013), pp. 154-155.

⁴⁵ At that time, he was a deputy in the French Convention. See: O’Keefe (2006), p. 15.

⁴⁶ De Visscher shares that opinion. See: de Visscher (1949), p. 824. De Visscher further quotes de

very strongly the idea that the removing of cultural property from the place where it was created was tantamount to its destruction (*diviser c'est détruire*)⁴⁷. That consideration of the prominent French intellectual is significant as it demonstrates how the idea evolved and later becoming the principle of the inseparability of the territory and its works of art. De Quincy was not the only one to question the legality of the practice of looting works of art, as members of some cultural and scientific institutions in France suggested a cautious approach⁴⁸.

In the same period, in 1802, Pope Pius VII proclaimed *Edict Doria Pamfilii*, which prohibited the export and sale of works of art from the territory of the Papal state under the threat of severe penalties (including monetary, corporal and discretionary penalties) for the persons involved⁴⁹. The same act is considered the first modern act that introduced the prohibition of the export of works of art in the 19th century⁵⁰. De Visscher mentioned that historically edict was preceded by numerous acts intended to prevent export and pillage of artistic treasures from the territories of the Papal state, starting with the bull of Pius II in 1462⁵¹. The timing of the *Edict Doria Pamfilii* was far from accidental as it corresponded to the need for the protection of cultural property in Italy in the tumultuous years of Napoleonic wars. In just

Quinces's protest against looting of the works of art in his letters to General Miranda: «The arts and sciences have long formed in Europe a republic whose members, bound together by the love of and the search for beauty and truth, which form their social contract, are much less likely to isolate themselves in their respective countries than to bring the interests of those countries into closer relation, from the cherished point of view of universal fraternity [...]. It is as a member of this universal republic of the arts and sciences, and not as an inhabitant of this or that nation, that I shall discuss the concern of all parts in the preservation of the whole [...]. Everything that can help toward this end belongs to all peoples; no one of them has the right to appropriate it for itself, or to dispose of it arbitrarily».

⁴⁷ See: Scovazzi (2012), p. 12.

⁴⁸ De Vischer mentions Muntz's quoting of the petition of eight members of the Third Class of the Institute of France calling the attention of the Executive Directorate to the question of «whether it is advisable for France and advantageous to the arts and artists in general to remove from Rome the monuments of antiquity and the masterpieces of painting and sculpture composing the galleries and museums of that capital of the arts [...]. that before anything is removed from Rome, a commission formed by a certain number of artists and men of letters appointed by the National Institute, partly from within the Institute and partly from outside, be charged with making a general report for you on this subject...». De Visscher (1949), p. 825.

⁴⁹ See: de Visscher (1949), p. 844; Mannoni (2022), p. 130. For the text of the *Edict Doria Pamfilii* see: Mannoni (2022), pp. 87-96 (Italian) and pp. 126-134 (English translation).

⁵⁰ Mannoni (2022), p. 130. See also Pruszyński (1994), p. 107, especially footnote 107.

⁵¹ De Visscher (1949), p. 844. For the development of the protection of cultural heritage in Italy and especially in the Pontifical State see: Legnani Annichini (2023), pp. 49-55.

a few years, all Italian states were involved in armed conflicts against revolutionary France. Those armed conflicts resulted in the armistices and peace treaties that sanctioned the official end of the existence for many of those states and the spoliation of numerous and often the most valuable works of art and their transfer to Paris. The conclusion of the said peace treaties marked further development of a looting strategy in conquered countries with the treaty clauses by which the defeated were forced to accept the seizure of their artistic treasures. Sometimes, the defeated were even obliged to pay for the costs of packing and transportation of works of art⁵². The result was that those seizures by the French were conducted formally in “proper” treaty form⁵³. This need for the cloak of legality witnesses that, at least in Italy, the justification of the spoliation was perceived as necessary in implementing the official policy that aimed to promote France and Paris as natural and undisputed centres of art⁵⁴. Some authors see in that “sensitivity” toward Italian cultural heritage the recognition of the exceptional connection of the Italian population with the famous monuments of great historical and artistic value in the peninsula⁵⁵. On the other side, the inclusion of those clauses might signify that the French did not feel completely confident with spoliation in Italy, as a significant part of the local population opposed the looting of their works of art⁵⁶.

The same period witnessed the first court challenge to the established principles of prize taking during the armed conflict and related question of the restitution of cultural property. That is the story of the famous court case “*Marquise de Somerueles*”. In that case, the court under British jurisdiction in Halifax in 1812 questioned the

⁵² Birov (1997), p. 206.; Quinn (1945), p. 442.

⁵³ De Visscher (1949), p. 825. De Visscher names some of those treaties: Bologna Armistice Convention of June 23, 1796, and Treaty of Tolentino of February 18, 1797, between France and Pope Pius VI, Armistice Convention of May 8, 1796, with the Duke de Parma. Milan Treaty of Peace of May 16, 1797, with the Republic of Venice.

⁵⁴ The other means of obtaining works of art for France were also implemented. De Visscher points out reparations in the case of the murder of general Duphont in Rome when the collections of the Pious VI and the families Albani and Braschi were seized.

⁵⁵ Marchisotto is of that opinion, i.e. «This selectivity may have reflected a recognition that in Italy, more than in most other areas of Europe at that time, great monuments and art works were more closely connected in the popular mind with a glorious past, which all inhabitants of the Peninsula shared. The Renaissance and especially the Roman past formed a cultural heritage that was plainly visible and, in many respects, uniquely Italian». See: Marchisotto (1974), p. 692.

⁵⁶ De Visscher (1949), p. 25. As an example, de Visscher mentions Perugia and «desperate protests of the people». Quinn also points out riots in Rome and the attack on French commissioners, as well as riots in Milan and Parma. See: Quinn (1945), p. 441.

legality of the confiscations of spoils, in particular cultural objects. The court ruled that the paintings and prints that had belonged to the Academy of Arts in Philadelphia and which were seized by British ships during the war with the United States have to be returned to the Academy. The reason to accept this exception from the general confiscation rule was found in the fact that works of art are cultural property and, as such, are «an exception to the severe rights of warfare, and ... [are] entitled to favour and protection»⁵⁷.

4. *Congress of Vienna, Treaties of Paris and the Role of Castlereagh and Wellington (1814-1815)*

After the first defeat of Napoleon in spring 1814, the representatives of victorious European powers had assembled in Vienna. They started long and complex negotiations, which led, among others, to the conclusion of the First Treaty of Paris⁵⁸. The result of the conference was that although resurrected Bourbon's Kingdom of France had to accept the annulation of most of the territorial and political gains from the time of revolution and empire, the treatment of France was far from humiliating. After a quarter of a century of almost continuous fighting, the need for stability on the continent prevailed upon the wish to punish France severely⁵⁹. Those circumstances have contributed to the fact that the restitution of cultural property looted by French forces in the previous period did not find its way into the clauses of the First Treaty of Paris. Despite that, some monarchs did succeed in obtaining back particular objects due to the secret agreements with France.

Nevertheless, after the short-living Napoleon return to power and his final Waterloo defeat, the situation had dramatically changed. After being forced to employ significant military forces to finally defeat Napoleon, the major European powers were not as benevolent toward France as they previously were according to the terms of the First Treaty of Paris. The restitution of spoiled cultural property became an im-

⁵⁷ Goodwin (2008), pp. 683-684. The case is reprinted in Merryman (1996), pp. 319-329. See also: Siehr (2007), pp. 1068-1070.

⁵⁸ For the text of the First Treaty of Paris see: Definitive Treaty of Peace and Amity between Austria, Great Britain, Portugal, Prussia, Russia and Sweden, and France, signed at Paris, 30 May 1814, <https://opil.ouplaw.com/display/10.1093/law:ohrt/law-ohrt-63-CTS-171.regGroup.1/law-ohrt-63-CTS-171> (accessed 20 January 2024). Also: Treaty of Paris 1814, <https://www.britannica.com/topic/Treaty-of-Paris-1814> (accessed 20 January 2024).

⁵⁹ Many other factors have contributed to the relatively advantageous treatment of France at the conference, one of the main being the diplomatic skills of Talleyrand.

portant political question. The dynamics and resolution of that question are possible to follow primarily through the analysis of two letters from Castlereagh and Wellington, immediately preceding the conclusion of the Second Treaty of Paris ⁶⁰.

4.1. *Castlereagh's Note from September 11, 1815*

In the note addressed to the representatives of Allies from 11 September 1815 ⁶¹ concerning solely the problem of "Restitution of Works of Art", Castlereagh depicts the complexity of the issue. On the one side, there is an understanding of the delicate position of Louis XVIII, but on the other side, the general sentiment toward France was now less favourable than it was the case in the First Treaty of Paris. This punitive approach was explained as a moral duty of victorious Allies toward rebellious France, as expressed by Castlereagh ⁶². Further considerations about "principles" and morality led Castlereagh to express his government's attitude in legal terms. That led him to conclude that France does not have the right to retain spoiliations of war obtained from European countries, i.e.:

...upon which principle can France, at the close of such a war, expect to sit down with the same extent of possessions which she held before the revolution, and desire at the same time, to retain the ornamental spoils of all other countries? Is it that there can exist a doubt of the issue of the contest or of the power of the Allies to effectuate what justice and policy require? If not, upon what principle deprive France of her late territorial acquisitions, and preserve to her spoiliations appertaining to those territories, which all modern conquerors have invariably respected, as inseparable from the country to which they belonged ⁶³?

As visible from this letter, the general position of Castlereagh appears straightforward enough. The questioning of the right of France to retain spoils of the war seems to depart from the traditional understanding of the right of the conqueror to

⁶⁰ Viscount Castlereagh was principal British representative at the conference and Duke of Wellington chief military commander. See: Veve (1992).

⁶¹ Note delivered in by Viscount Castlereagh to the Allied Ministers, and placed upon their Protocol, respecting the Restitution of the Works of Art – Paris, September 11th, 1815, in Hansard (1816).

⁶² «But it would be the height of weakness, as well as of injustice, and in its effects much more likely to mislead than to bring back the people of France to moral and peaceful habits if Allied Sovereigns to whom the world is anxiously looking up for protection and repose where to deny that principle of integrity in its just and liberal application to other nations their Allies (more especially to the feeble and to the helpless) to which they are about, for the second time to concede to a nation against whom they have had occasion so long to contend in war». Hansard (1816), p. 298.

⁶³ Hansard (1816), p. 298.

retain the spoils of war. However, Castlereagh further points out the principle of the inseparability of the territory and its works of art as a fundamental legal principle concerning the problems Allies are facing. Only when the principle of inseparability had been accepted, it could resolve the political and practical problems Castlereagh and other allies had faced.

The first problem was how to punish France for Napoleon's final 100 days but to do it in a way that did not threaten the stability of the restored Bourbon monarchy. The second problem was inseparably related to the first: finding a way to return the works of art to different European countries while allowing France to retain its pre-war works of art. The enhancement of the principle of inseparability of the territory and its work of art looked not only as a clever way to find a solution for at least the second problem but also as a way to resolve the first problem of punishing France in a morally justifiable way. It might be argued that Castlereagh proposes the principle of inseparability of the territory and its works of art out of the political necessity to remedy complicated Allies relations with France.

The invocation of the morality of the Allies and the distinction of their morally superior behaviour in comparison with the revolutionary and Napoleonic France served well in support of a British position but also introduced new challenges, i.e.:

It is true, they (Allies) never did so far make themselves parties in the criminality of this mass of plunder, as to sanction it by any stipulation in their Treaties; such a recognition has been on their part uniformly refused; ... They had also reason to expect that his Majesty would be advised voluntarily to restore a considerable proportion at least of these spoils, to their lawful owners⁶⁴.

In this paragraph, in which Castlereagh depicts the attitude of the Allies after the first Napoleon defeat, he clarifies that the new age has come: the right to spoliation is not anymore a right – it has become a criminal act of plunder. In addition, the validity of the forced treaty clauses by which the defeated nations “gave” their masterpieces to Napoleon's France is brought into question. Finally, in line with its moderate policy toward Bourbon France, he points out that the Allies expected an equally reasonable reaction of Louis XVIII and voluntarily return of a “considerable proportion” of the spoils.

The implementation of those proposals did never occur due to the Napoleons' short-living return to power in spring 1815. The result was that the Allies became less favourable toward France and did not believe in a voluntarily return of looted works of art. The new approach was emerging.

⁶⁴ Hansard (1816), p. 299.

But the situation is very different one now, and to pursue the same course under circumstances so essentially altered, would be, in the judgment of the Prince Regent, equally unwise towards France and unjust toward Allies, who has direct interest in this question.

...While he (Prince Regent) deems it to be the duty of the Allied sovereigns not only not to obstruct, but to facilitate, upon the present occasion, the return of these objects to the places from whence they were torn, it seems not less consistent with their delicacy, not to suffer the position of their armies in France, or the removal of these works from the Louvre, to become the means, either directly or indirectly, of bringing within their own dominions a single article which did not of right, at the period of their conquest, belong either to their respective family collections, or to the countries over which they now actually reign ⁶⁵.

The principle of the inseparability of the territory and its works of art and insistence on the moral superiority of the Allies remained the base of the new approach. In addition, it may be concluded from the correspondence of Castlereagh that both public and private cultural property should be protected against war plunder. Furthermore, the question of the spoils is, and the possible principles upon which it should be resolved, at least formally, again presented as crucial for attaining the reconciliation with France ⁶⁶. There lies the reason for Castlereagh's direct appeal to Louis XVIII ⁶⁷. By doing it, Castlereagh again expressed the opposition towards the practice of forced treaty clauses from Napoleons' peace treaties and the importance of the inseparability of the territory and its works of art ⁶⁸.

⁶⁵ Hansard (1816), p. 299.

⁶⁶ «These spoils, which impede a moral reconciliation between France and the countries she has invaded are not necessary to record the exploits of her armies, which, notwithstanding the cause in which they were achieved, must ever make the arms of the nation respected abroad...». Hansard (1816), p. 300.

⁶⁷ «If we are really to return to peace and to ancient maxims, it cannot be wise to preserve just so much of the abuses of the past; nor can King desire, out of the wrecks of the Revolution, of which his Family has been one of the chief victims, to perpetuate in his house this odious monopoly of the arts. The splendid collection which France possessed previous to the Revolution, augmented by the Borghese collection, which has since been purchased (one of the finest in the world), will afford to the King ample means of ornamenting, in its faire proportion, the capital of his empire: ...». Hansard (1816), pp. 300-301.

⁶⁸ «In applying a remedy to this offensive evil, it does not appear that any middle line can be adopted, which does not go to recognize a variety of spoliations, under the cover of Treaties, if possible more flagrant in their character than the acts of undisguised rapine, by which these remains were in general brought together. The principle of property regulated by the claims of the territories from whence this works were taken, is the surest and the only guide to justice; ...». Hansard (1816), p. 301.

4.2. *Wellington's Letter to Castlereagh from September 23, 1815*

This letter shows not only the political and legal circumstances but also how the restitution of works of art, following the principle of inseparability, proceeded in practice in the autumn of 1815. Wellington enjoyed the role of the Chief British military commander on the continent and was also in charge of the military forces of the King of Netherlands at the time. In the later role, he was mainly occupied with the practicalities concerning the duty that was bestowed on him – to ensure the restitution of works of art, predominantly paintings, taken from the Netherlands to France during revolutionary and Napoleon's era, or as he stated it: «to get for the King of Netherlands his Pictures, etc. from the Museums»⁶⁹. Wellington approached the problem with the intention to solve it fast and efficiently. He depicts that when he started with this endeavour, he had learned about the useful and recent development: the works of art previously seized from the King of Prussia have already been taken back by occupying Prussian military forces from Paris galleries and museums. But Wellington states that those same military forces have taken even bit more of art than expected, i.e. «In the mean time, the Prussians had obtained from his Majesty not only all the really Prussian Pictures, but those belonging to the Prussian territories on the left of the Rhine, and the pictures &, belonging to all the Allies of his Prussian Majesty»⁷⁰.

Wellington firstly informed Castlereagh that the King of the Netherlands had tried to obtain his paintings through diplomatic means, but as that had failed, he tried to ensure the same by contacting Talleyrand, the French foreign minister⁷¹. According to Wellington, Talleyrand tried to procrastinate with the issue in different ways⁷² but ultimately told Wellington that he «might act as thought proper»⁷³. That led Wellington to proceed finally in a way to inform his French counterpart that his troops would take the paintings from the Tuileries. The whole operation was handled peacefully, partially thanks to the Prussian military forces guarding Tuileries⁷⁴.

Still, the French authorities did protest vehemently against the take-back of the

⁶⁹ Hansard (1816), p. 301.

⁷⁰ Hansard (1816), pp. 301-302.

⁷¹ Hansard (1816), p. 302.

⁷² As Wellington states, firstly by not obtaining Louis XVIII permission as promised and secondly by not being cooperative toward Wellington's officer in charge of issue. Hansard (1816), p. 302.

⁷³ Hansard (1816), p. 302.

⁷⁴ «It was not necessary, however, to send the troops as a Prussian guard had always remained in possession of the gallery, and the pictures were taken without the necessity of calling for those of the army under my command, excepting as a working party, to assist in taking them down and packing them»: Hansard (1816), p. 302.

works of art from the gallery of the Tuileries. Moreover, Wellington found as necessary to explain that the French government did not have the proper legal title⁷⁵. The French considered Wellington's actions contrary to the Military Convention, particularly its Art. 11, which prohibits the seizure of public property⁷⁶. His understanding was that Art. 11 was never meant to protect museums and galleries in that sense. During the negotiations about the Military convention, Blücher expressly rejected the French proposal that would shield museums and galleries from restitution⁷⁷. Supplementary French proposal about an article in the Convention that would officially allow the return of only «Prussian» paintings was rejected as well with Wellington's argument: «To this offer, I answered that I stood there as the Ally of all the nations in Europe, and any thing that was granted to Prussia I must claim for other nations»⁷⁸.

In addition, as the First treaty of Paris also does not contain provisions about the restitution of works of art, representatives of the French government claimed that *mutatis mutandis* Allies do not have the right to take back objects of art from French museums and galleries due to the Art. 11 of the Convention. Wellington asserts further that due to the insistence about the non-introduction of the protective clause for museums and galleries in the Convention, the French were deprived of invoking Art. 11. He explained how he understood the legal logic of the French government at that moment:

Those who acted for the French government at the time, considered that the successful army had a right to and would touch the contents of the Museum, and they made an attempt to save them by an article in the Military convention. This article was rejected, and the claim of the Allies to their pictures was broadly advanced by the Negotiators on their part; and this was stated as the ground for rejecting the Article. Not only then the Military Convention did not in itself guarantee the possession, but transaction above recited, tended to weaken the claim to the possession by the French Government, which is founded upon the silence of the Treaty of Paris of May 1814.

⁷⁵ Hansard (1816), p. 302.

⁷⁶ That is a military convention by which French marshal Davout surrendered Paris to Prussian and British forces led by Blücher and Wellington on 3 July 1815. It marked the effective end to Napoleon's 100 days return to power. The convention is often referred as the Convention of Saint-Cloud. The article 11 of the Military Convention: «Public property, with the exception of that which relates to war, whether it belongs to the government, or depends upon the municipal authority, shall be respected, and the allied powers will not interfere in any manner with its administration and management». See: Gifford (1817), p. 1506; Siborne (1848), pp. 754-756.

⁷⁷ Hansard (1816), p. 302.

⁷⁸ Hansard (1816), p. 302.

The Allies then having the contest of the Museum justly in their power, could not do otherwise than restore them to the countries from which, contrary to the practice of civilized warfare, they had been torn during the disastrous period of the French Revolution, and the tyranny of Buonaparte ⁷⁹.

Furthermore, Wellington reached a very similar conclusion as Castlereagh about this issue. Wellington considered the French government intention to retain the art objects as an attempt to retain the trophies of war. So, he concluded:

The same feelings which the people of France to wish to retain the pictures and statues of other nations, would naturally induce other nations to wish, now that success is on their side, that the property should be returned to their rightful owners, and the Allies must feel a desire to gratify them ⁸⁰.

Similarly, as Castlereagh, he also used the argument of morality, i. e. his opinion is that the restitution of art objects serves not only to the cause of justice but also to show the Allies moral superiority toward France and the French people ⁸¹.

5. *After the Congress of Vienna: Legacy and Further Development*

Although it is impossible to calculate precisely how many artworks found their way back to their places of origin because of formal and informal agreements achieved during the Congress, some research suggests approximate data. According to some authors, due to the Congress, more than 2000 paintings, 130 sculptures, and 289 caste bronze had been returned to the countries/places of their origin ⁸². The vast discrepancies among the states concerning the restitution of their works of art suggest even the existence of different categories of states and entities regarding that question. In the first category were more powerful Allies such as the Kingdoms of Prussia and the Netherlands, which were successful in most of their demands. The smaller Ally states such as the Papal State, Bavaria and Brunswick, belong to the next category. They succeeded in getting back significant parts of their collections. The next category, a myriad of territories and cities that have changed their state belonging, obtained back only some of their looted art. One of the most famous examples is the

⁷⁹ Hansard (1816), pp. 303-304.

⁸⁰ Hansard (1816), p. 304.

⁸¹ Hansard (1816), p. 304.

⁸² Gillespie (2011), p. 249. See also data mentioned by Quin (1945), pp. 459-460.

City of Venice and the sculptures of horses from the portal of St. Mark cathedral⁸³. The last and most neglected category relates to the works of art from states and territories that were disallowed to participate in the Vienna congress. Even the Ottoman Empire was handled similarly, and many artistic treasures from Napoleon Egypt's expedition found their way to Louvre⁸⁴. France itself belonged to the *sui generis* category. Although a defeated state, France retained all artistic treasures related to its territory. Besides that, many looted works of art remained in France and did not find their way to the states/places of their origin despite the decisions of the Congress. Gould mentioned that only about half of the works taken from Italy were returned and that most of the Flemish works stayed in France⁸⁵.

The return of the spoiled cultural property to the Papal State is particularly instructive, and not only due to the fact that some famous masterpieces belonged to the group of the 77 works of art and several manuscripts which found their way back to Rome⁸⁶. The diplomat who succeeded in ensuring the return of those works of art was A. Canova – himself one of the most respected artists of its time. His success in recovering the manuscripts in Paris which Napoleonic forces had taken from the Vatican library, but which originally were looted from the University of Heidelberg in 1622 by Maximilian, Duke of Bavaria and offered as a gift to the Pope, led to intensive diplomatic correspondence between Austria, Prussia and the Papal State⁸⁷. The result was that not only 47 manuscripts recovered in Paris were returned to Heidelberg, but also some additional manuscripts which were discovered in Rome as Maximilian spoiliations from Heidelberg and which were not taken to Paris by Napoleonic forces⁸⁸. However, a significant part of the looted Heidelberg manuscripts remained in the Vatican library.

⁸³ Jakubowski (2015), p. 42. The sculptures from St. Mark cathedral are spoliation per se – they were looted and taken to Venice during the fourth Crusade from the hippodrome of Constantinople in 1204.

⁸⁴ The reason for that was those big European powers, despite some attempts at the Congress, did not consider the Ottoman Empire as a state with the status equal to theirs. That will change only with the 1856 Treaty of Paris. See: Wood (1943), pp. 262-264. In addition, Vrdoljak observed that Napoleon's pillage practice has: «much in common with the colonising zeal of the European Powers in non-European territories, both in its systematic execution and in the use of treaties to cede property to the conquering State». Jakubowski (2015), p. 41.

⁸⁵ Goodwin (2008), p. 10.

⁸⁶ Those included sculptures of Laocoön and Apollo of Belvedere, but also paintings of Rafael – *Transfiguration* and Caravaggio – the *Deposition*. See: Scovazzi (2012), p. 6.

⁸⁷ Scovazzi (2012), pp. 14-15.

⁸⁸ Scovazzi (2012), pp. 16-17.

Scovazzi considers that the success in the return of the Heidelberg manuscripts is based on two legal premises:

- i. the original acquisition was illegal, and any other remedy was not justifiable.
- ii. the need to ensure that unique texts of fundamental importance for the study of the origins of German languages were returned to the country to which they were strictly linked⁸⁹.

He also points out that this second aspect of the return of the cultural property confirms the beginning of a new trend in the return of the cultural property which put an emphasis on its moral dimension⁹⁰. For that author, the Canova mission represents

the first element of an evolutionary trend towards the return of removed cultural properties to their countries of origin that has greatly developed in the last years. [...] The trend is based on a number of principles that are located somewhere between morality and law [...] ⁹¹.

In our opinion, the success of Canova mission and negotiations leading to the return of the Heidelberg manuscripts happening almost immediately after the Congress confirm again that the Congress and its main protagonists played a crucial role in the promotion of the principle of the inseparability of the territory and its works of art on which is based the further development of the protection of cultural property and restitution law in the 19th century⁹².

The recent development of the trend for the return of cultural property to their respective countries of origin is also followed by new academic contribution and interpretation of the significance of the Congress. Zhang offers comprehensive argumentation based, among others, on inter-temporal interpretation of the formation of customary international law against the looting of cultural property already in the 17th and 18th centuries and restitution as its primary remedy⁹³. In accordance with such interpretation based mostly on natural law jurisprudence of that period, that

⁸⁹ Scovazzi (2012), p. 15.

⁹⁰ Scovazzi (2012), p. 17.

⁹¹ Scovazzi (2012), p. 18.

⁹² It is almost undisputed that in the 19th century the Lieber Code (1963), the Brussels Declaration (1874), the Oxford Manual (1880) and the Hague Conventions (1899) represent further milestones in that field.

⁹³ See: Zhang (2021), pp. 1097-1156.

author finds the acts of restitution at the Congress confirm the pre-existing rule of customary international law against the plunder of cultural property⁹⁴. In addition, Zhang interprets the acts of the Congress as a further development of the pre-existing customary international law by recognizing restitution as the primary remedy for its violation⁹⁵.

6. Conclusion

The long-existing right of the victor to obtain spoils of war was gradually abandoned in the law of warfare (*ius in bello*) through the slow evolution of medieval legal rules related to the treatment of the property. Regarding cultural property, this process in the late 18th and early 19th centuries resulted in the development of the first modern legal rules on the restitution of cultural property. The results of the Congress of Vienna in 1814 and 1815 concerning the restitution of the cultural property, achieved under the decisive influence of Castlereagh and Wellington, were significant both from a practical and legal point of view.

The fact that defeated France was ultimately not the victim of spoliation of its cultural property at the Congress shows that historically Congress was the crucial moment in abandoning the right to spoliation and establishing a right to restitution of cultural property in international law⁹⁶. The enhancement of the principle of inseparability of the territory and its works of art, supported by Castlereagh and Wellington out of political necessity, helped immensely to such development. Our analysis of their correspondence shows that the increasing invocation of morality and justice in discussions about the appropriate legal framework for the restitution of cultural property also represented an important factor for both and contributed to the shaping of the practical and legal outcomes of the Congress in this respect.

The Congress did not change immediately the politics of many powerful European states concerning the spoliation of cultural property, as seen from different standards for the return of cultural property to different states and territories⁹⁷. Nonetheless, the acceptance of the principle of the inseparability of the territory and its works of art was decisive for the further legal development and for restitution of the

⁹⁴ See: Zhang (2021), p. 1122. See also: Zhang (2018), pp. 943-989.

⁹⁵ Zhang (2018), p. 971.

⁹⁶ See Jakubowski (2015), p. 37.

⁹⁷ Jakubowski (2015), pp. 41-42.

looted cultural property as demonstrated, among others, by the success of Canova in returning looted cultural property to Rome and, in particular, by the return of the part of the Heidelberg manuscripts to the country of their origin. Although the principles established by the Congress in this respect remain subject of new legal interpretations, our analysis shows that the decisive role Castlereagh and Wellington played in the framing of those principles represented a significant contribution to development of international law and especially broader acceptance of the principle of the inseparability of the territory and its cultural property.

Bibliography

- Belli, Pierino (1936), *A Treatise on Military Matters and Warfare in Eleven Parts*, Oxford, London, Oxford at the Clarendon Press, Humphrey Milford
- Best, Geoffrey (1994), *War and Law since 1945*, Oxford, New York, Oxford University Press
- Birov, Victoria A. (1997), *Prize and plunder: The pillage of works of art and the International law of war*, in «Journal of International Law and Politics», 30, 1 & 2, pp. 201-249
- Boylan, Patrick J. (1993), *Review of the Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*, London, UNESCO
- Brissaud, Olivia (2013), *L'élaboration du principe d'inaliénabilité pour les collections muséales et les bien du domaine public mobilier sous la Révolution française*, in «Livraisons de l'histoire de l'architecture», 26, pp. 141-156
- Bryant, Michael S. (2016), *A World History of War Crimes from Antiquity to the Present*, New York, London, Bloomsbury Academic
- Charters, Erica, Eve Rosenhaft, Hannah Smith (2012), *Introduction*, in Charters, Erica, Eve Rosenhaft, Hannah Smith, *Civilians and War in Europe, 1618-1815*, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 1-18
- De Visscher, Charles (1949), *International Protection of Works of Art and Historic Monuments*, in «Documents & State Papers», 1, 15, 1949, pp. 821-871
- Gentili, Alberico (1933), *De iure belli libri tres*, Oxford, London, At the Clarendon Press, Humphrey Milford
- Giardini, Giuditta (2018), *The principle of international restitution of cultural property in the 1954 Hague Convention: The UNIDROIT contribution*, in «Uniform Law Review», 00, pp. 1-39
- Gifford, C.H. (1817), *History of the Wars Occasioned by the French Revolution, from the*

- Commencement of Hostilities in 1792, to the End of 1816: Embracing a Complete History of the Revolution, with biographical sketches of most of the public characters of Europe*, vol. II, London, Ed. Lewis
- Gillespie, Alexander A. (2011), *History of the Laws of War, volume 2: The Customs and Laws of War with Regards to Civilians in Times of Conflict*, Portland, Hart Publishing
- Goodwin, Paige S. (2008), *Mapping the Limits of Repatriable Cultural Heritage: A Case Study of Stolen Flemish Art in French Museums*, in «University of Pennsylvania Law Review», 157, pp. 673-705
- Grewe, Wilhelm G. (2000), *The Epoches of International Law*, Berlin, New York, Walter de Gruyter
- Grotius, Hugo (2005), *The Rights of War and Peace, book III*, Indianapolis, Liberty Fund
- Hansard, T.C. (1816), *The Parliamentary Debates from the year 1803 to the present time: forming a continuation of the work entitled «The Parliamentary History of the England from the earliest period to the year 1803»*, XXXII, London
- Jakubowski, Andrzej (2015), *State succession in cultural property*, Oxford, Oxford University Press
- Janet, Blake (2015), *International Cultural Heritage Law*, Oxford, Oxford University Press
- Legnani Annichini, Alessia (2023), *The Protection of Cultural Heritage in the History of Italian Law*, in Baroncini, Elisa, Bert Demarsin, Ana Gemma López Martín, Raquel Regueiro Dubra, Ruxandra-Iulia Stoica (eds.), in *Forever Young. Celebrating 50 Years of the World Heritage Convention*, Modena, Stem Mucchi Editore, pp. 47-78
- Lesaffer, Randall (2007), *Siege warfare in the early Modern Age: A study on the customary laws of war*, in Perreau-Saussine, Amanda, James B. Murphy (eds.), *The nature of customary law: Legal, historical and philosophical perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 176-202
- Lynch, Lucy (2014), *Protecting the non-combatant: Chivalry, Codes and the Just War Theory*, in «Ex Historia», 6, pp. 59-80
- Mannoni, Chiara (2022), *Art in Early Modern Law Evolving Procedures for Heritage Protection in 15th-to 18th- Century Europe*, Leiden, Sidestone Press
- Marchisotto, Alan (1974), *The protection of Art in Transnational Law*, in «Vanderbilt Journal of Transnational Law», 7, 3, pp. 695-699
- Marelja, Miran (2021), *The law of war and destruction of cities in the early modern times: The emergence of initial protective norms*, in Chassaigne, Philippe, Christophe Lastécouères, Caroline Le Mao (eds.), in *Urbicides: Destructions et renaissances ur-*

- baines du XVIe siècle à nos jours*, Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, pp. 89-98
- McClellan, Andrew (1999), *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Berkely, Los Angeles, London, University of California Press
- Merryman, John H. (1996), *The Marquis de Somerueles: Vice-Admiralty Court of Halifax, Nova Scotia Stewart's Vice-Admiralty Reports 482 (1813)*, in «International Journal of Cultural Property», 7, 2, pp. 319-329
- O'Keefe, Roger (2006), *The Protection of Cultural Property in Armed Conflict*, Cambridge, Cambridge University Press
- Oppenheim, Lassa F. (1952), *International Law: A Treatise, volume 2: Disputes, War and Neutrality*, London, New York, Toronto, Longmans, Green & Co.
- Pruszyński, Jan (1994), *Restitution and Revindication of Art Treasures Spoiled or Displaced During or in Result of War*, in «Polish Yearbook of International Law», 21, pp. 105-120
- Pufendorf, Samuel F. (2009), *Two Books of the Elements of Universal Jurisprudence*, Indianapolis, Liberty Fund
- Quinn, Mackay D. (1945), *The Art Confiscations of the Napoleon Wars*, in «The American Historical Review», 50, 3, pp. 437-460
- Robin, Cécile (2016), *La création des «bibliothèques publiques»: trois instructions pour fonder un champ d'intervention de l'État et réorganiser une profession (1789 – an II)*, <https://journals.openedition.org/insitu/13534#tocto2n1>, accessed 21 January 2024
- Schütte, Robert (2015), *Civilian Protection in Armed Conflicts: Evolution, Challenges and Implementation*, Wiesbaden, Springer VS
- Scovazzi, Tullio (2012), *The First Time Instance» as Regards Restitution of Removed Cultural Properties*, in «Agenda Internacional», XIX, 30, pp. 9-19
- Siborne, William, *History of the War in France and Belgium in 1815. Containing minute details of the battles of Quatre-Bras, Ligny, Wawre, and Waterloo*, London, T. and W. Boone, pp. 754-756
- Siehr, Kurt G. (2007), *Globalization and National Culture: Recent Trends Toward a Liberal Exchange of Cultural Objects*, in «Vanderbilt Journal of Transnational Law», 38, 4, pp. 1067-1094
- Smith, Katherine A. (2011), *War and the making of Medieval Monastic Culture*, Woodbridge, The Boydell Press
- Stacey, Robert C. (1994), *The Age of Chivalry*, in Howard, Michael, George J. Andreopoulos, Mark R. Shulman (eds.), *The Laws of War: Constraints on warfare in the Western world*, New Haven, Yale University Press

- Suárez, Francisco (1944), *Selection of Three Works of Francisco Suárez, S.J., Volume Two*, Oxford, London, Oxford at the Clarendon Press, Humphrey Milford
- Textor, Johann W. (1916), *Synopsis of the Law of Nations*, Washington, Carnegie Institution of Washington
- Toman, Jiri (2016), *The Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*, London, New York, Routledge
- Tsivolas, Theodosios (2016), *Law and Cultural Religious Heritage in Europe*, London, Springer International Publishing
- Vattel, Emer (2008), *The law of nations, or, Principles of the law of nature, applied to the conduct and affairs of nations and sovereigns, with three early essays on the origin and nature of natural law and on luxury*, Indianapolis, Liberty Fund
- Veve, Thomas D. (1992), *The Duke of Wellington and the British army of occupation in France, 1815-1818*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press
- von Elbe Joachim (1939), *The Evolution of the Concept of the Just War in International Law*, in «The American Journal of International Law», 33, 4, pp. 665-688
- Wolff, Christian (1934), *Jus Gentium Methodo Scientifica Pertractatum*, London, Oxford At The Clarendon Press
- Wood, Hugh M. (1943), *The Treaty of Paris and Turkey's status in international law*, in «American Journal of International Law», 37, 2, pp. 262-274
- Zhang, Yue (2018), *Customary International Law and the Rule Against Taking Cultural Property as Spoils of War*, in «Chinese Journal of International Law», 17, pp. 943-989
- Zhang, Yue (2021), *The Right to Restitution of Cultural Property Removed as Spoils of War During Nineteenth-Century International Warfare*, in «University of Pennsylvania Journal of International Law», 42, 4, pp. 1097-1156

Dialoghi / Colloquia

FOCUS – Narrazioni e verità del diritto.

Discussione intorno a F. Gambino, *In sala con il diritto*, Milano, La nave di Teseo, 2023

Il limite della forma.

La narrazione dei fatti normativi e la verità del diritto e della storia

Massimo Meccarelli

SOMMARIO: 1. Formatività dell'esperienza e statuto del sapere normativo. – 2. I fatti sociali nella disgiunzione tra la dimensione narrativa giuridica e quella letteraria. – 3. I fatti normativi attraverso la lente letteraria. – 4. Il filtro metalinguistico e la verità del diritto e della storia.

1. *Formatività dell'esperienza e statuto del sapere normativo*

La domanda sulla giustificazione teorica degli istituti giuridici è un tratto ricorrente negli scritti di civilisti come Francesco Gambino, ma *In sala con il diritto*, il suo ultimo libro pubblicato per i tipi di *La nave di Teseo*, si distingue per proporre al giurista un esercizio aggiuntivo: allargare lo sguardo sulla letteratura, il cinema, il teatro, assumerle come fonti per il proprio ragionamento, avviare un dialogo con saperi extra-giuridici. L'idea retrostante è di sfruttare un margine euristico, per avanzare nella comprensione del fenomeno 'diritto'. Nelle pagine che seguono, vorremmo muoverci dentro questo margine, per illustrarne alcuni aspetti.

Il principale consiste nel riflettere sul senso attuale di quell'atteggiamento tipico dell'agire del giurista europeo, che, in un altro contesto, è stato indicato come una «preoccupazione per il sistema»¹. Con tale attitudine la scienza giuridica si assume il compito (che legittima il suo ruolo all'interno della società e qualifica la specificità del suo sapere) di riflettere sui fatti normativi rispetto ad un canone astratto, per

¹ Riprendiamo qui l'efficace espressione che Sbriccoli (1968), pp. 459-465, aveva coniato per spiegare l'impegno del giurista tardo-medievale. Nel caso di Sbriccoli si trattava di descrivere la nuova attitudine ermeneutica nei confronti della legislazione statutaria delle città, in un contesto, come quello della crisi del mondo comunale, che vedeva le norme statutarie sopravvivere all'epoca che le aveva prodotte. In quel tempo il giurista rese possibile, per mezzo della propria *scientia*, una riconsiderazione delle norme cittadine, secondo i canoni e i principi dello *ius commune*.

trascendere la contingenza storica e spiegare la possibile dimensione d'ordine soggiacente. Si tratta di una attività inventiva, poiché è una narrazione della realtà, ma è agganciata al dato oggettivo della normatività socialmente prodotta.

Potremmo riconoscere in ciò quasi una costante dell'esserci del giurista, ma è vero solo in parte. Va tenuto presente che i caratteri della normatività e i modi con cui le istituzioni sociali la producono, cambiano e con essi, anche i metodi per leggerla come un ordine. Questo è un dato da tener presente nella fase attuale, se si considera l'inesorabile «tramonto del modello Westfalia», cioè del modello organizzativo delle istituzioni attraverso «Stati sovrani come unici titolari della decisione politica»².

Il giurista contemporaneo, non a caso, è oggi sempre più sollecitato a dotarsi di strumenti ermeneutici più articolati, in aggiunta a quelli propri del metodo dogmatico. Il libro di Gambino, che anche in altre sedi si è interrogato sul problema dell'interpretazione del diritto, seppure da una prospettiva più interna alla teoria del diritto³, sembra muovere proprio da questa inquietudine. Non a caso il problema centrale del libro è quello della «formatività dell'esperienza», rinvenibile in «ciascuna attività dell'uomo» quando tende a oggettivare la realtà. L'«attività formante» connota, oltre il campo della scienza giuridica, anche i campi della morale, del pensiero in genere e dell'arte nelle sue molteplici espressioni. Sostenuto, dunque, dalla consapevolezza di un «nucleo nascosto della ricerca interdisciplinare», dall'idea di una «unità di fondo tra le discipline»⁴, l'Autore esplora analogie, differenze e complementarità tra la scienza giuridica, la letteratura, il cinema, il teatro.

Un simile esercizio permette di riflettere sui modi di rilevazione dei fatti nell'attività di formalizzazione, sul loro rapporto con il futuro e il presente, sulle possibilità di una realtà, che «entra a fatica negli enunciati normativi», e di un «diritto immaginario»⁵ rilevanti per la scienza giuridica.

Si tratta di una proposta per un'ermeneutica più sensibile al mutamento giuridico, pur senza rinunciare all'idea che debba svolgersi attraverso architetture concettuali. Del resto, dal punto di vista teorico e metodologico è stato dimostrato come la costruzione dei concetti, nel ragionamento giuridico, poggi su una continua ricerca di senso e vada intesa come operazione sempre aperta⁶.

Può essere interessante soffermarsi, seppur brevemente, a riflettere sull'origine del

² Esposito (2021), p. 95 e più ampiamente pp. 93-122.

³ Tra i suoi scritti recenti ricordiamo qui Gambino (2023b), pp. 1-11; Gambino (2022) e (2020).

⁴ Gambino (2023a), rispettivamente pp. 13, 14 e 17.

⁵ Gambino (2023a), pp. 15-16.

⁶ Velluzzi (2020); Roesler (2020), che riprende il pensiero di Viehweg (1974).

problema nella storia recente, per coglierne alcune peculiarità nella fase attuale. Mi riferisco a quel passaggio, fondamentale tra Otto e Novecento⁷, dove si è dovuta affrontare la crisi del modello di società e di Stato liberali. Dopo la codificazione del diritto e dopo la rivoluzione industriale, il discorso sulle categorie giuridiche si è posto nei termini di un problema di ri-allineamento tra il processo di astrazione che caratterizza il ragionamento giuridico e la realtà (sociale, economica, politica) in rapida trasformazione⁸.

Il tormentato superamento di quella crisi – dopo la seconda guerra mondiale e l’istaurazione degli Stati retti da Costituzioni democratiche⁹ – ha portato ad affinare gli approcci e soprattutto a riossigenare la base assiologica delle costruzioni dogmatiche, anche attraverso la creazione di ambiti di elaborazione giurisprudenziale inediti¹⁰ (si pensi alla novità delle giurisdizioni costituzionali e ultrastatali), che contribuiscono a comporre la complessa base normativa di riferimento del giurista.

Di conseguenza, la questione che suscita il dibattito sull’interpretazione del diritto, oggi non è più, in effetti, quella dello Stato monistico in crisi. Il luogo di irradiazione delle domande su perché e sul come della giurisprudenza, è ora un aggregato ordinamentale, pluralistico¹¹, in continuo mutamento.

Il dato appare non trascurabile. Sulla base di tale constatazione dobbiamo porci una domanda circa la dimensione del problema dell’interpretazione del diritto nella fase attuale. Occorre chiedersi se esso ponga solamente una questione di ri-allineamento della scienza giuridica alla realtà (com’era accaduto quando il problema del metodo era provocato dalla crisi dello Stato), o se evidenzi anche un limite di impostazione epistemologica.

È possibile, cioè, domandarsi se il problema sia rappresentato oltre che dalle fonti a partire dalle quali svolgiamo il pensiero giuridico, anche dal modo stesso con cui concepiamo il pensiero giuridico. Forse dovremmo interrogarci di più su quale siano i

⁷ Al riguardo ancora costituisce un’opera di riferimento Grossi (2000).

⁸ Cazzetta (2007).

⁹ Fioravanti (2018) e (2009).

¹⁰ Grossi (2017); Pastore (2022a).

¹¹ Per una riflessione recente sul tema del pluralismo giuridico, si vedano Cappellini/Cazzetta (2023) e il numero 50 della rivista «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno» dedicato a *Il pluralismo giuridico: paradigmi ed esperienze*; in particolare ivi si vedano anche i saggi di Pastore (2022b) e Costa (2022). Per la connessa riflessione sull’interlegalità e sulla multinormatività si vedano, inoltre, Klabbers/Palombella (2019); Chiti (2022) e il focus *Multinormativität* nella rivista «Rechtsgeschichte», 25 (2017), pp. 103-239 e in particolare il saggio di Duve (2017).

caratteri del sapere normativo¹² contemporaneo, considerare anche la stessa ipotesi che esso non sia mosso, fondato e orientato da una preoccupazione per il sistema e non consista solo in un sapere autosufficiente e scientifico.

Del resto, va ricordato che il metodo dogmatico, di cui la scienza giuridica attuale è ancora per larga misura il prodotto, seppure si proponga come avente un valore trascendentale, si è affermato per ragioni storiche ben determinate: sostenere la costruzione monistica dello Stato nazione, rendendo disponibile un sistema giuridico corrispondente.

E, infatti, il successo del metodo dogmatico tra Otto e Novecento è dipeso dalla sua forza aggregativa rispetto all'obiettivo di una trasformazione della scienza giuridica¹³, in modo che essa divenisse nucleo di produzione di un sapere composto da concetti e categorie astratte e che potesse pensare i problemi del diritto solo attraverso configurazioni dottrinali ipostatizzate. Si trattava di rendere esclusivamente scientifico il sapere giuridico agganciandone la funzione alla coerenza interna delle categorie giuridiche, piuttosto che alla agevolazione del rapporto con la realtà empirica. Ciò indusse, verso l'interno a specializzare i metodi e segmentare delle discipline giuridiche nel segno di una reciproca autosufficienza e verso l'esterno, a favorire una loro autoreferenzialità e chiusura rispetto agli altri saperi.

Abbiamo riepilogato tali tratti caratterizzanti, per evidenziare come dal progetto per lo Stato e la Nazione siano dipese non solo le condizioni di pensabilità, ma anche la performatività di quel metodo¹⁴. Cosa resta di esse con l'esaurirsi di quel progetto? L'attività formante della scienza giuridica deve ancora essere necessariamente riconducibile, si permetta il gioco di parole, a quel formato del sapere giuridico?

Se è plausibile considerare la possibilità di un superamento dell'orizzonte dogmatico, resta ancora l'arduo problema del come sostituirlo. Sono interrogativi a cui non pretendiamo certo di dare una risposta definitiva. Ci limitiamo ad osservare che al riguardo non sembra percorribile la strada di nuove teorie generali; al contrario per questa ricerca, si richiede un esercizio – apparentemente più umile ma non certo meno ambizioso – che consista nello sperimentare combinazioni interdisciplinari, partendo da problemi e temi specifici.

In tale prospettiva gli scandagli proposti nel libro di Gambino costituiscono un prezioso contributo. *In sala con il diritto*, in effetti, può essere letto come un libro che

¹² Duve (2021), in particolare pp. 42-43; Duve (2022), in particolare p. 4.

¹³ Cappellini (2010); Hespanha (2012) e (2013); Haferkamp (2004).

¹⁴ Ancora fondamentali su questo risultano gli studi di Cappellini (1984) e (1985); Costa (1984); Grossi (2000).

esplora la fenomenologia dell'attività formante, nel diritto e nell'arte, a partire da alcuni oggetti specifici. Nel seguito vorrei anzitutto soffermarmi sulla codificazione dei fatti e considerare la loro diversa rifrazione attraverso le lenti del diritto e del cinema o della letteratura. Vorrei poi soffermarmi sulla lettura che nella narrazione letteraria o cinematografica viene offerta dei fatti 'creati' dalla narrazione giuridica. In fine, sulla scorta di tali analisi e prendendo in considerazione la natura metalinguistica di queste narrazioni, vorrei interrogarmi sul problema della verità del diritto e della storia.

2. *I fatti sociali nella disgiunzione tra la dimensione narrativa giuridica e quella letteraria*

La vicenda del falso capitano di Köpenick è un caso di cronaca che ha dato vita a trasposizioni artistiche nel teatro e nel cinema, ma che ha suscitato anche l'interesse di studiosi del diritto, come nel caso di Hans Kelsen; nel libro, che qui commentiamo, il caso è considerato per indagare il problema della qualificazione del fatto nel diritto e nel cinema.

È interessante seguire il ragionamento di Gambino quando giustappone i diversi modi di elaborazione formale del dato di realtà nei due campi: per il mondo del diritto è decisiva la differenziazione tra i significati soggettivi e quelli oggettivi (perché il diritto fissa le condotte umane in fattispecie per ordinare la realtà) e dunque, rileva la dialettica tra essere e dover essere; nel mondo del cinema, invece, tutto questo sembra contare molto meno poiché il problema è la narrazione del concatenamento fenomenologico. E se il diritto guarda al futuro del fatto, poiché lo legge come fattispecie, cioè nella trasfigurazione astratta e tipizzata che serve a dar forma ad un dover essere, il cinema guarda al presente del fatto rappresentato, poiché i suoi possibili significati, data l'«illimitata potenza rappresentativa» del cinema, dipendono dal «piano di coscienza» dello spettatore.

Lo schema, apparentemente semplice, poi si complica; la «capacità azionata»¹⁵ che caratterizza il cinema e spinge a riflettere con distanza critica sulla realtà, osserva Gambino, può estendersi anche al mondo del diritto, favorendo una convergenza tra pensiero extragiuridico e pensiero giuridico. Il terreno di convergenza si determina nel senso di un recupero della consapevolezza, anche per la scienza giuridica, di un «destino empirico della nostra evoluzione culturale»¹⁶ e conseguentemente, dell'accettazione di un grado di complessità e fluidità dei rapporti fra soggetto e mondo, nella definizione del rilievo della oggettività del comportamento este-

¹⁵ Gambino (2023a), p. 37.

¹⁶ Gambino (2023a), p. 38.

riore. Questo aspetto, che attiene alla ricaduta attiva dell'attività formante del cinema su quella della scienza giuridica, riemerge in modo ancora più esplicito in capitoli successivi del libro.

Al riguardo torneremo più avanti. Qui pare utile soffermarsi su un altro elemento di complicazione del problema – il rapporto stesso tra diritto e tempo – che pure si potrebbe prendere in considerazione, se si accetta questa visione dinamica (e dunque tendenzialmente aperta) della elaborazione formale nel diritto.

La formatività del giuridico, infatti, non è necessariamente sempre rivolta al futuro. Essa dipende anche da come la società, in una certa fase storica, determina il rapporto tra passato presente e futuro, vale a dire dal regime di storicità¹⁷ sottostante. E tenendo conto di questo, dobbiamo riconoscere che, in determinate condizioni (si pensi all'emergenza, alla crisi o anche alla transizione) il tempo può esercitare una forza attributiva sul diritto¹⁸, orientandone diversamente l'azione; ciò perché il diritto, per assolvere la sua funzione di sostegno alla coesione sociale e all'interesse a coesistere, viene ascrivito alla situazione. Diventa così un diritto impermanente, costitutivamente destinato ad essere superato, ma, per quanto pensato per il presente, è destinato a pregiudicare il futuro. E, se guardiamo alla storia giuridica, la ricorrenza di tali situazioni attributive è più frequente di quanto non si possa a prima vista pensare, se ci limitiamo a considerare le grandi tendenze della storia.

Pur riconoscendo che c'è senz'altro, soprattutto nel diritto degli ultimi due secoli, una preponderanza degli istituti giuridici pensati per regolare il futuro, il vincolo alla condizione di impermanenza costituisce una tipologia del rapporto tra diritto e tempo, niente affatto secondaria o marginale. In un certo senso mostra una prossimità tra l'attività formante nel mondo del diritto e nel mondo del cinema o della letteratura, poiché ne evidenzia un tratto comune: lasciare all'interprete il compito di ricavare un significato dai fatti che osserva, tramite la propria «strategia di tematizzazione»¹⁹.

3. *I fatti normativi attraverso la lente letteraria*

Torniamo al doppio piano di convergenza tra diritto, cinema e letteratura individuato da Gambino; esso, dicevamo, consiste nel recupero della consapevolezza critica

¹⁷ Hartog (2003). Per i suoi impieghi come categoria analitica per la storia giuridica si vedano le osservazioni di Paixão (2013).

¹⁸ Sul carattere attributivo del tempo si permetta di rinviare a quanto abbiamo osservato da ultimo in Meccarelli (2023).

¹⁹ Costa (2019), p. 12; Benjamin (2014), p. 164.

dell'interprete e nell'accettazione del grado di complessità in cui si inseriscono le formalizzazioni della realtà. L'Autore, lo esplora anche in due ulteriori casi di studio, che gli permettono di affrontare la questione da una prospettiva capovolta. Qui non si tratta di comprendere la rifrazione di un fatto, come quello del falso capitano, attraverso la lente regolativa del diritto o rappresentativa del cinema. Al contrario, oggetto di interesse sono i fatti 'creati' dalla narrazione giuridica, osservati, attraverso la lente della narrazione letteraria, nella loro dinamica nel mezzo sociale.

L'opera di Ibsen, *Un nemico del popolo*, che narra la giustapposizione tra «il popolo come soggetto del potere e il popolo come oggetto del potere»²⁰ e del problema della 'dittatura della maggioranza' e richiama il grande tema della rappresentanza nel pensiero politico e costituzionale²¹, diventa occasione per riflettere sul rapporto tra democrazia e post-verità.

Le dinamiche dell'adempimento nel rapporto obbligatorio²², raccontate dalla penna di Balzac, rivelano un'altra narrazione della «verità del credito», che tiene conto dei punti di vista sociale psicologico, morale ed economico²³. Oltre alla grande questione della messa in scena del dramma dell'adempimento, (nel tempo del racconto di Balzac protetto dalla severa misura dell'arresto per debiti), dal raffronto tra narrazione normativa e narrazione letteraria, Gambino ricava anche altre opportunità di riflessione critica sul tema del rapporto obbligatorio, ad esempio per ciò che concerne i concetti di dovere, buona fede e abuso del diritto.

Pare interessante per il nostro discorso mettere in evidenza che queste indicazioni critiche, segnalate dalla trattazione letteraria del problema giuridico, non valgono solo dal punto di vista esterno (per osservare il diritto dal di fuori) ma vengono riconosciute come contributo al farsi della cultura giuridica.

L'attività formante della letteratura, dunque, se da un lato mette sotto scacco la costruzione giuridica, opponendo alla sua narrazione «un'altra verità», dall'altro esprime una propria forza normativa, capace di incidere nelle «stratificazioni del diritto»²⁴.

Spingendo più in là il limite individuato da questo libro, si può allora considerare un'ulteriore questione, la quale attiene al regime di riconoscimento dei fatti normativi. Il giurista contemporaneo muove ancora da una concezione del diritto di tipo

²⁰ Gambino (2023a), p. 43.

²¹ Dell'ampia bibliografia in materia, segnaliamo Rosanvallon (1998); Ruocco/Scuccimarra (2011-2024); Costa (2006) e (2010); Fioravanti (2018).

²² Tema sul quale proprio Gambino ha scritto pagine fondamentali da ultimo in Gambino (2023b).

²³ Gambino (2023a), p. 67.

²⁴ Gambino (2023a), pp. 67 e 69.

potestativo, per cui la normatività giuridica nasce ‘dall’alto’; ciò che la rende ‘giuridica’ e vincolante è il fatto di essere stata posta dal potere politico espresso dalla società, attraverso le sedi istituzionali preposte. Tale diritto non si giustifica per il fatto di essere adeguato (sulla base di un criterio di effettività), ma, secondo un criterio più formale, per il fatto di essere stato voluto e deliberato da quel soggetto politico che, all’interno di una società, si vede attribuita la funzione di produrre le regole.

Sappiamo che tale concezione, seppure ancora solida nella mentalità giuridica continentale, è continuamente messa in discussione dalla realtà normativa con cui il giurista deve confrontarsi nel tempo attuale, dove non funziona più l’equivalenza tra diritto e legge. Si propone sempre di più un diritto che si affida a dinamiche emergenti dal basso e da parte di istituzioni che non sempre operano sulla base della decisione politica.

Questo dato di realtà si rende anche pensabile sul piano teorico se consideriamo il diritto nella sua valenza ordinativa²⁵. Con questa espressione facciamo riferimento alla capacità del diritto di riflettere l’ordine che la società si dà (nella sua dimensione auto-organizzativa) per garantire la coesione sociale e rinnovare l’interesse a coesistere. È una proprietà del diritto che prescinde dal problema del suo fondamento positivo, per quanto possa coincidere con il carattere di un diritto posto. La consuetudine²⁶, ma anche la stessa giurisprudenza, prodotta attraverso l’attività giudiziale o dottrinale, possono essere veicolo di riconoscimento della valenza ordinativa del diritto. Questa, si esprime sul piano dell’effettività, non deve essere decisa, ma può essere riconosciuta; diventa ‘visibile’ tramite un esercizio ermeneutico. La produzione di sapere giuridico, in altre parole, può ben esercitarsi anche sul diritto considerato nella sua dimensione ordinativa. La letteratura, nel momento in cui la si può identificare come portatrice di una verità sui fatti normativi, contribuisce all’attività di riconoscimento svolta dall’interprete giurista.

4. *Il filtro metalinguistico e la verità del diritto e della storia*

Riflettendo sul problema della verità giuridica e del suo rapporto con la formalizzazione del diritto, Gambino perviene a considerare un altro aspetto di particolare interesse. Egli muove dalla constatazione che il ragionamento giuridico ambisce a «codificare i messaggi provenienti dal linguaggio normativo» e costruisce «il senso di verità giuridica

²⁵ Sulla distinzione tra valenza ordinativa e potestativa del diritto si vedano Grossi (2003), pp. 3-39 e, più di recente, Grossi (2017), pp. 3-38.

²⁶ Sulla scia di Bobbio (1942), consideriamo fatti normativi quei fatti sociali che sono capaci di porre in essere una norma giuridica.

di un istituto», in quanto «linguaggio che parla intorno ad un linguaggio»²⁷. La produzione di sapere sul diritto, ci spiega, dipende, necessariamente, dall'attivazione di un livello metalinguistico. Ciò implica che la codificazione del messaggio proveniente dai fatti normativi corrisponda sempre ad una «appropriazione dell'intenzione del testo», più che ad una sua mera esposizione. L'atto di interpretare il linguaggio oggetto, dunque, è una forma di narrazione, che indica il «fenomeno della letteratura nel diritto»²⁸.

Questa riflessione ci invita a considerare l'interpretazione diversamente: seppure sia vincolata all'intenzione del testo della norma, se ne appropriata, formula una propria narrazione del senso della norma. Non diversamente dalla letteratura, anche nella scienza giuridica più che una esposizione della realtà si produce un effetto di realtà.

Quando assumiamo il diritto in quanto scienza dobbiamo tenere conto che l'atto di conoscere è necessariamente una ideazione. Gli oggetti che essa studia, immateriali come sono i fatti normativi, diversamente non possono essere descritti. Non a caso, è grazie alla natura metalinguistica del suo discorso, che la dottrina giuridica ha potuto proporsi nelle vesti di una scienza con un proprio corredo di categorie e di concetti e dunque dogmatica. In tal modo ha guadagnato quel travisamento, per cui il problema della fondatezza dei concetti non è più dipendente dal dato della esperienza, ma, al contrario, serve a spiegarne la possibilità. La consapevolezza del carattere 'solo' metalinguistico delle costruzioni concettuali a cui può pervenire il giurista, insomma, ci mostra che la verità di un istituto si affida ad un momento meramente narrativo per essere fondata; e ciò svela proprio l'equivoco dogmatico, perché ne mette in evidenza il suo carattere necessariamente derivato.

Quanto osserviamo, oltre che confermare le valutazioni che facevamo sopra, a proposito della verità giuridica, offre spunti di riflessione metodologica originali anche nella prospettiva, più specificatamente storico-giuridica, della verità della storia. In essa l'intreccio metalinguistico è ulteriormente complicato dal fatto che l'esercizio ermeneutico si esercita sul passato. Oltre al linguaggio che il giurista deve utilizzare per descrivere quello dei fatti normativi, c'è il linguaggio che lo storico deve impiegare per designare e riconoscere gli eventi del passato. La verità della storia deriva da questo doppio filtro. In una certa misura la storiografia non può rinunciare a ricorrere al metalinguismo per ordinare un discorso sulla storia²⁹; ma così facendo si espone al rischio di vanificare il suo compito, che consiste nell'opera di storicizzazione.

Vista da questo versante anche la storia si esprime come una narrazione volta a

²⁷ Gambino (2023a), pp. 56-57.

²⁸ Gambino (2023a), pp. 56.

²⁹ Per una giustificazione di questo approccio rinviamo alle pagine di Costa (2002), (2019) e (2022).

produrre un effetto di realtà³⁰. Il riconoscimento, in essa, di un tale profilo costruttivistico, mette forse in discussione la sua capacità effettivamente accertativa e conoscitiva dei fatti? Il fare storia è solo una delle maniere per fare memoria³¹, dove gli eventi, oggettivamente accaduti, diventano materiale di una rappresentazione e di un discorso soggettivamente costruiti?

In effetti un punto di differenziazione tra storia e memoria può essere rintracciato ed è interessante evidenziarlo, perché ci riconduce al discorso fin ora svolto.

Nel caso della storia, lo ha ben spiegato Pietro Costa, possiamo rintracciare un tratto tipico che la dimostra capace di un grado di oggettività: l'«opzione 'realista'», cioè la «tensione verso il reale» (che invece non ricorre nel fare memoria), resta un suo tratto qualificante e insieme ad esso la tensione alla storicità del passato; ciò non viene inficiato dal fatto che la conoscenza della realtà resti «per la storiografia, una scommessa dall'esito essenzialmente incerto»³². Vincolandosi all'opzione realista, il fare storia si propone come un sapere critico³³, metodologicamente costruito per produrre una «conoscenza distaccata del passato», cioè una riflessione il cui nesso con il passato si qualifica per la distanza³⁴; distanza che ci permette di comprendere le peculiarità di un oggetto³⁵. L'effetto di realtà che connota questo sapere critico consegue, in tal modo una capacità trasformativa della società e ciò la distingue come forma di conoscenza.

Quanto affermiamo è particolarmente rilevante rispetto alla storia del diritto; essa, infatti, studia un oggetto – il diritto nella sua dimensione normativa e discorsiva – che consiste in una 'rappresentazione' della realtà. Eppure, non lo osserva su di un piano meramente monodimensionale³⁶, anzi ne coglie gli elementi di contesto, le fondazioni assiologiche, lo spazio simbolico di riferimento e spiega come il diritto, in determinate situazioni di decidibilità, attinge alla base di senso sottostante³⁷. In sintesi, con la storia possiamo guadagnare un punto di vista in più, dando un contributo alla oggettivazione del presente, individuando i limiti delle politiche di gestione del passato, in rapporto alla fondazione della coesione sociale.

Del resto, anche a proposito della narrazione letteraria è stato sostenuto come

³⁰ Costa (2020), pp. 20-23.

³¹ Assmann (2022), pp. 149-161. Cfr. Hartog (2013); Anheim (2015).

³² Costa (2020), pp. 29-33.

³³ Hespanha (2012), pp. 13-27; Grossi (2006), pp. 3-96; Stolleis (2012); Hartog (2013).

³⁴ Ginzburg (2019) pp. 203-226.

³⁵ Stolleis (2012); Costa (2020), pp. 12-17.

³⁶ Sbriccoli (2009), pp. 1113-1134 e 1182-1184.

³⁷ Paixão (2019), p. 99.

proprio l'effetto di realtà che ricrea, le attribuisce una capacità trasformativa della società. Penso in particolare a quanto sostenuto da W.G. Sebald. Egli pone alla base dei suoi racconti vicende realmente accadute, raccogliendo testimonianze, tracce, ricostruendo biografie di persone realmente esistite ed in alcuni casi ancora viventi, per poi ricomporle come un originale *bricolage*³⁸. Secondo Sebald è proprio tale deliberata commistione tra *fiction* e *non fiction*, che, permette una indagine più profonda sulla natura umana e sulla realtà³⁹ e avvicina il lettore – più di quanto non riesca a fare la stretta analisi documentaria – alla verità dei fatti e della storia⁴⁰. Nel segno di quanto aveva già affermato Walter Benjamin a proposito del contenuto di verità dell'opera d'arte⁴¹, Sebald sostiene che la «visione sinottica e artificiale» della realtà è rivelatrice⁴², come accade nell'arte iperrealistica capace di catturare una «oggettività radicale»⁴³ rispetto alla mera riproduzione fotografica.

Secondo l'Autore il campo di tensione tra realtà e finzione creato dal racconto, in particolare, costringe il lettore ad interrogarsi costantemente sulla verosimiglianza della storia e a mettersi in questione. È qui che si produce la dinamica di restituzione, di cui specialmente è capace la letteratura⁴⁴, che contribuisce ad un ripensamento della società sotto più aggiornati valori etici e morali. E ciò è necessario poiché, nella sua visione, le società democratiche nate dalle macerie della seconda guerra mondiale, (egli pensa in particolare alla Germania), hanno mancato di confrontarsi adeguatamente con il passato⁴⁵. È attraverso il tentativo di restituzione della lette-

³⁸ Angier (2021), pp. 284-291.

³⁹ Franklin (2011), pp. 183-188.

⁴⁰ Sebald (2013), pp. 157-166. Ciò perché l'arte «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» (p. 164). Sebald ribadisce questa visione del rapporto tra storia e narrazione anche in un saggio critico su Günter Grass (Sebald, 2021, pp. 97-105). Al riguardo si veda Agazzi (2012), pp. 36-42; per maggiori riferimenti sul punto si permetta anche di rinviare a quanto osservato in Meccarelli (2022).

⁴¹ Si veda in particolare il citato saggio di Benjamin (2014), pp. 163-164.

⁴² Sebald (2004a), p. 26; Sebald (2004b) e l'intervista con Cuomo (2010), p. 108. Si vedano anche Franklin (2011), pp. 13 e 188-189; Simic (2010), p. 149.

⁴³ Sebald (2013), pp. 157 e 160: si riferisce ai lavori dell'artista Jan Peter Tripp dove «the exact reproduction of reality achieves an almost unimaginable degree of precision».

⁴⁴ Sebald (2004b).

⁴⁵ Ciò ha lasciato «tracce negative» privando la società di categorie politiche e sociali (come colpa, penitenza, espiazione, ravvedimento) ponendo in questione la stessa «autenticità della democrazia»: Sebald (2021), pp. 96-97. Così anche in Sebald (2004a), cap. I e III e nelle interviste con Eleanor Wachtel e Michael Silverblatt in Schwartz (2010), pp. 44-48 e pp. 84-85. Cfr. Agazzi (2012), pp. 38-39; Angier (2021), pp. 126-130; Simic (2010), pp. 145-158.

ratura, che la testimonianza dei traumi consumatisi negli anni crudeli del nazismo, può forse cambiare lo stato delle cose rimettendo nel circuito dei processi di costruzione della coesione sociale, problemi, istanze e valori, fino a quel punto rimossi ⁴⁶.

Torniamo al nostro discorso per tentare una conclusione: riprendendo l'intuizione iniziale di Francesco Gambino circa il «nucleo nascosto della ricerca interdisciplinare», e l'idea di una «unità di fondo tra le discipline» ⁴⁷, ci sembra di poter confermare che l'esprimersi come metalinguaggio è una caratteristica comune al pensiero giuridico, alla storia, alla letteratura e al cinema. Questi ambiti della conoscenza, lo abbiamo visto, procedono diversamente nel codificare i fatti sociali; ne colgono aspetti diversi, gli attribuiscono significati collocandoli nella dimensione discorsiva di una propria narrazione. Al contempo, però, tali metalinguaggi hanno un tratto comune: sono strumenti che rendono accessibile l'esperienza, contenendola nel limite di una forma. Tenendo conto di ciò, il giurista contemporaneo, che cerchi un aggiornamento non solo dei suoi metodi, ma anche dei caratteri del suo sapere, confrontandosi con la letteratura, il teatro e il cinema, potrebbe forse trarre una guida utile, considerando che il limite della forma funge da dispositivo di comprensione in due direzioni: verso l'interno, come ambito per stabilire significati e verso l'esterno, come punto di avvio per compiere esplorazioni. Il limite, mentre cattura parte della realtà, permette di considerarla nella sua complessità incontenibile.

Bibliografia

- Agazzi, Elena (2012), *W.G. Sebald: in difesa dell'uomo*, Firenze, Le Lettere
- Angier, Carol (2021), *Speak, Silence. In Search of W.G. Sebald*, Bloomsbury, London
- Anheim, Etienne (2015), *L'histoire présente de François Hartog*, in «L'Atelier du Centre de recherches historiques», 14, <https://doi.org/10.4000/acrh.6655>
- Assmann, Aleida (2002), *Ricordare [Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, 1999]*, trad. it. di S. Paparelli, Bologna, il Mulino
- Benjamin, Walter (2014), *Affinità elettive [Goethe Wahlverwandtschaften, 1924-1925]*, in Benjamin, Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi
- Bobbio, Norberto (1942), *La consuetudine come fatto normativo*, Padova, Cedam

⁴⁶ Sebald (2004b), p. 73.

⁴⁷ Vedi *supra*, nota 4.

- Cappellini, Paolo (1984), *Systema iuris. I. Genesi del sistema e nascita della «scienza» delle Pandette*, Milano, Giuffrè
- Cappellini, Paolo (1985), *Systema iuris. II. Dal sistema alla teoria generale*, Milano, Giuffrè
- Cappellini, Paolo (2010), *Storie di concetti giuridici*, Torino, Giappichelli
- Cappellini, Paolo, Giovanni Cazzetta (a cura di) (2023), *Pluralismo giuridico. Itinerari contemporanei*, Milano, Giuffrè
- Cazzetta, Giovanni (2007), *Scienza giuridica e trasformazioni sociali: diritto e lavoro in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, Giuffrè
- Chiti, Edoardo et al. (a cura di) (2022), *L'era dell'interlegalità*, Bologna, il Mulino
- Costa, Pietro (1986), *Lo Stato immaginario. Metafore e paradigmi nella cultura giuridica italiana fra Ottocento e Novecento*, Milano, Giuffrè
- Costa, Pietro (2002), *Il discorso della cittadinanza in Europa: ipotesi di lettura*, in Sorba, Carlotta (a cura di), *Cittadinanza. Individui, diritti sociali, collettività nella storia contemporanea*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, pp. 12-37
- Costa, Pietro (2006), *Democrazia politica e Stato costituzionale*, Napoli, Editoriale scientifica
- Costa, Pietro (2010), *Soberania, representação, democracia*, Curitiba, Juruá
- Costa, Pietro (2019), *La storia del pensiero giuridico tra “archivio” e “discipline”*, in «Diacronia», 2, pp. 9-17, doi: 10.12871/97888333934761
- Costa, Pietro (2020), *Dire la verità: una missione impossibile per la storiografia?*, «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», 49, pp. 9-41
- Costa, Pietro (2022), *Il ‘pluralismo’ politico-giuridico: una mappa storico-concettuale*, in «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», 50, pp. 29-118
- 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
- Duve, Thomas (2017), *Was ist ‘Multinormativität’? einführende Bemerkungen*, in «Rechtsgeschichte – Legal History», 25, pp. 88-101
- Duve, Thomas (2021), *Rechtsgeschichte als Geschichte von Normativitätswissen?*, in «Rechtsgeschichte – Legal History», 29, pp. 41-78
- Duve, Thomas (2022), *Legal History as an Observation of Historical Regimes of Normativity*, in «Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory Research Paper Series», 17, pp. 1-10, <https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4229345>
- Esposito, Roberto (2021), *Istituzione*, Bologna, il Mulino
- Fioravanti, Maurizio (2009), *Costituzionalismo. Percorsi della storia e tendenze attuali*, Roma-Bari, Laterza
- Fioravanti, Maurizio (2018), *La costituzione democratica. Modelli e itinerari del diritto pubblico nel Ventesimo secolo*, Milano, Giuffrè

- Franklin, Ruth (2011), *A Thousand Darknesses. Lies and Truth in Holocaust Fiction*, Oxford, Oxford University Press
- Gambino, Francesco (2020), *Latent innovations in a legal system and civil law categories*, in Meccarelli, Massimo, Cristiano Paixão, Claudia Roesler (eds.), *Innovation and transition in law. Experiences and theoretical settings*, Madrid, Dykinson, pp. 141-154
- Gambino, Francesco (2022), *Ragionamento giuridico e senso delle parole*, in «Giustizia civile», 3, 2022, pp. 557-567
- Gambino, Francesco (2023a), *In sala con il diritto*, Milano, La Nave di Teseo
- Gambino, Francesco (2023b), *Il rapporto obbligatorio*, Torino, UTET
- Ginzburg, Carlo (2019), *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza* (nuova edizione accresciuta), Macerata, Quodlibet
- Grossi, Paolo (2000), *Scienza giuridica italiana. Un profilo storico (1860-1950)*, Milano, Giuffrè
- Grossi, Paolo (2003), *Prima lezione di diritto*, Bari-Roma, Laterza
- Grossi, Paolo (2006), *Società, diritto, Stato. Un recupero per il diritto*, Milano, Giuffrè
- Grossi, Paolo (2017), *L'invenzione del diritto*, Roma Bari, Laterza
- Haferkamp, Hans-Peter (2004), *Georg Friedrich Puchta und die "Begriffsjurisprudenz"*, Frankfurt am Main, Klostermann
- Hartog, François (2003), *Regimes d'historicités. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil
- Hartog, François (2013), *Croire en l'histoire*, Paris, Flammarin
- Hespanha, Antonio Manuel (2012), *A cultura jurídica europeia. Síntese de um milénio*, Coimbra, Almedina
- Hespanha, Antonio Manuel (2013), *Pluralismo jurídico e direito democrático*, São Paulo, Annablume
- Klabbers, Jan, Gianluigi Palombella (eds.) (2019), *The Challenge of Inter-Legality*, Cambridge, Cambridge University Press
- Meccarelli, Massimo (2022), *Telluric Memory. Restitution and Right to Resentment in W.G. Sebald*, in «LawArt. Rivista di diritto, arte, storia», 3, pp. 319-340, doi: 10.17473/LawArt-2022-3-13
- Meccarelli, Massimo (2023), *La configurazione del passato nella transizione alla democrazia: il diritto, la memoria, la storia e il problema della coesione sociale*, in «Scienza & Politica», 1, pp. 47-65, <https://doi.org/10.6092/issn.1825-9618/17745>
- Paixão, Cristiano (2013), *Tempo presente e regimes de historicidade: perspectivas de investigação para a história do direito*, in Fonseca, Ricardo Marcelo (org.), *As formas do direito. Ordem, razão e decisão*, Curitiba, Juruá, pp. 77-87
- Paixão, Cristiano (2019), *Memorial histórico y verdad ficcional en Incidente de Antares*

- de Erico Verissimo, in González, José Calvo (ed.), *La cultura literaria del derecho. Alianzas transatlánticas*, Granada, Comares
- Pastore, Baldassarre (2022a), *La metodologia giuridica nelle democrazie costituzionali*, in «*Etica & politica*», XXIV, 2, pp. 309-319
- Pastore, Baldassarre (2022b), *Pluralismi giuridici e trasformazioni del diritto contemporanee*, in «*Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*», 50, pp. 399-432
- Roesler, Claudia, *Legal concepts from the standpoint of innovation and preservation of meaning: a rhetorical perspective*, in Meccarelli, Massimo, Cristiano Paixão, Claudia Roesler (eds.), *Innovation and transition in law. Experiences and theoretical settings*, Madrid, Dykinson, pp. 123-140
- Rosanvallon, Pierre (1998), *Le peuple introvable. Histoire de la représentation démocratique en France*, Paris, Gallimard
- Ruocco, Giovanni, Luca Scuccimarra (a cura di) (2011-2014), *Il governo del popolo*, Roma, Viella, 3 voll.
- Sbriccoli Mario (1968), *L'interpretazione dello Statuto. Contributo allo studio della funzione dei giuristi nell'età comunale*, Milano, Giuffrè
- Schwartz, Lynne S. (ed.) (2010), *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories
- Sebald, W.G. (2004a), *On the Natural History of Destruction* [*Luftkrieg und Literatur*, 1999], transl. by A. Bell, New York, Modern Library
- Sebald, W.G. (2004b), *An Attempt at Restitution. A memory of a German city* [*Ein Versuch der Restitution*, 2001], transl. by A. Bell, in «*The New Yorker*», 20 December
- Sebald, W.G. (2013), *A Place in the Country* [*Logis in einem Landhaus*, 1998], transl. by J. Catling, Penguin, London
- Sebald, W.G. (2021), *Costruzioni del lutto. Günter Grass e Wolfgang Hildesheimer*, in *Tessiture di sogno*, [Campo santo, 2003], trad. it. A. Vigliani, Adelphi, Milano, pp. 91-112
- 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
- Stolleis, Michael (2012), *Zur kritischen Funktion der Rechtsgeschichte*, in Hagen, Hof, Peter Götz von Olenhusen (hrsg.), *Rechtsgestaltung – Rechtskritik – Konkurrenz von Rechtsordnungen. Neue Akzente für die Juristenausbildung*, Baden-Baden, Nomos, pp. 212-219
- Velluzzi, Vito (2020), *Tra teoria e dogmatica. II. Altri sei studi sull'interpretazione giuridica*, Pisa, Edizioni ETS
- Viehweg, Theodor (1974), *Topik und Jurisprudenz: Ein Beitrag zur rechtswissenschaftlichen Grundlagenforschung*, München, C.H. Beck

Pluralismo delle verità, pluralismo degli ordinamenti: un itinerario giuridico tra letteratura, teatro e cinema

Giovanni Chiodi

«La verità è nel fondo di un pozzo: lei guarda in
un pozzo e vede il sole o la luna; ma se si butta
giù non c'è più né sole né luna, c'è la verità»

L. Sciascia, *Il giorno della civetta*, Milano,
Adelphi, 2020, p. 112

«La verità, dice il popolo, è in fondo al pozzo. E
chi riuscirà a vedere in fondo al pozzo? La verità
si nasconde sotto le apparenze. Bisogna sapere
rendere trasparente l'apparenza per trovarla»

F. Carnelutti, *Cinema e società (A proposito del Ci-
nema-Inchiesta)*, in *Cinema e società*, a cura di P.
Gadda Conti, Firenze, Sansoni Editore, 1963, p. 14

SOMMARIO: 1. Due chiavi interpretative. – 2. *Un nemico del popolo* di Ibsen: metafora della democrazia senza verità. – 3. Creditori e debitori nel realismo giuridico e letterario di Balzac. – 4. Ordinamenti giuridici in conflitto da Sciascia a Clint Eastwood.

1. *Due chiavi interpretative*

Il suggestivo libro di Francesco Gambino propone un percorso in sei tappe intorno a grandi temi del pensiero giuridico, che l'autore scopre con intelligenza in alcune opere letterarie, teatrali e finalmente cinematografiche, tutte ugualmente «forme rappresentative del diritto e della società»¹. Diversi fili rossi danno unità ai sei saggi che compongono l'agile volumetto. Tra questi, il tema delle verità (al plurale) è un riconoscibile sfondo dei primi tre saggi, dedicati rispettivamente a *Il falso capitano di Köpenick* di Carl Zuckmayer (1931) e alle sue trasposizioni cinematografiche; *Un nemico del popolo* di Henryk Ibsen (1882) e il film *Nemico pubblico (Gamashatru)* di Satyajit Ray; Honoré de Balzac. Il rapporto di opposizione/integrazione tra ordinamenti giuridici è invece il tessuto connettivo dei saggi che formano la (ideale) secon-

¹ Gambino (2023), p. 16.

da parte del testo, rispettivamente incentrati sul racconto *Il giorno della civetta* (1961) di Leonardo Sciascia (e la sua controfigura cinematografica di Damiano Damiani); la serie Netflix *Narcos* (2015-2017) e *Loving Pablo* (*Escobar. Il fascino del male*), *biopic* di Fernando León de Aranoa (2017); *Gran Torino* di Clint Eastwood (2009). Nella sua ampia riflessione circolare, lo sguardo dell'autore si sofferma simultaneamente su letteratura, teatro e film: la stessa opera, quando possibile, è considerata nel suo senso letterario e nel suo senso cinematografico. Se dunque il saggio ha come oggetto di studio il cinema, non si tratta di un monologo solitario: il libro realizza piuttosto un dialogo aperto sugli «intrecci, impenetrabili e sfuggenti»² tra il diritto e le arti in cui, intorno al circuito principale (i film), ruotano anche opere letterarie e teatrali. Il discorso interpretativo dell'autore, per queste ragioni, acquista varietà e unità: il lettore viene messo in grado di istituire collegamenti, di individuare inaspettati nessi che la lettura dei singoli saggi (due dei quali scritti per questa rivista) da sola non avrebbe rivelato. Perciò, come si diceva, si tratta di un libro costruito secondo un disegno, svelato gradualmente dall'autore al lettore che, alla fine, ha l'impressione di aver intrapreso un viaggio coerente.

Il libro si presenta agile ma robusto, grazie anche ad un'altra qualità del suo artefice, capace di intrecciare diritto, sociologia e filosofia, come dimostra la base bibliografica che il lettore curioso può facilmente rintracciare nel ricco apparato di note. Come dunque possono il cinema, il teatro e la letteratura “rappresentare”, con uno sguardo “altro” rispetto alle forme giuridiche, il diritto e la società? Dal discorso di Francesco Gambino, che si dipana in varie direzioni sapientemente coordinate, estrapoliamo due assunti, che costituiscono anche due chiavi interpretative preziose.

Da una parte, secondo l'autore, *Un nemico del popolo* di Ibsen sarebbe una parabola non solo della crisi della maggioranza democratica e dell'opinione pubblica in tempo di democrazia nel tornante tardo ottocentesco, ma anche dell'avvento della (futura) postverità “documediale” (per usare un termine efficace di Maurizio Ferraris), e l'intera opera di Balzac sarebbe dedicata a rappresentare il rapporto obbligatorio nel suo duplice lato di debito e credito, superando la forma giuridica astratta del codice civile napoleonico (la verità giuridica del credito) per coglierne invece il senso di verità nella società reale. D'altro canto, e siamo al secondo spunto critico lanciato dall'autore, il dato che accomuna opere così diverse (anche nel contesto spazio-temporale) ma in qualche modo collegate, come *Il giorno della civetta* di Sciascia, *Escobar* di de Aranoa e *Gran Torino* di Eastwood non è solo il discorso intorno alla (spesso illusoria) effettività della giustizia statuale in una società (violenta e conflit-

² Gambino (2023), p. 13.

tuale) nella quale operano anche contro-poteri non statuali, ma anche l'interazione tra i diversi ordinamenti giuridici che la compongono (che possono dirsi non solo produttori di regole diverse da quelle statuali, ma anche illecite secondo i criteri dell'ordinamento statale): lo Stato e la mafia in Sciascia, lo Stato e il "sistema" del cartello di Medellín nel film (opportunamente messo a confronto immediato con il fenomeno mafioso), l'ordinamento americano e la civiltà *hmong* nel bellissimo (e spiazzante) film di Clint Eastwood. Sono sufficienti queste due chiavi ermeneutiche per dare valore e profondità al libro di Gambino.

2. Un nemico del popolo di Ibsen: metafora della democrazia senza verità

La prima tesi da illustrare, nel percorso proposto in queste pagine, è che *Un nemico del popolo* di Ibsen, capolavoro della maturità del drammaturgo norvegese (la temperie di *Casa di bambola* e di *Spettri* in cui, come ha scritto un insigne interprete, egli «si confrontava, esistenzialmente, con la questione sempre viva nella sua opera di quanta verità potessero sopportare gli uomini»³ e riferibile ad una ben precisa fase cronologica (1882) sia

un manifesto di attualità, adattabile ai sistemi democratici contemporanei, sempre più dominati dall'azione inquinante delle parole, della realtà incontrollabile della rete, della diffusione di notizie false che agiscono sulla capacità di giudizio condizionando le opinioni personali e indirizzando il consenso popolare. Ritroviamo la metafora di una società costruita intorno a informazioni non veritiere, dove la distanza dalla "verità" viene attuandosi per ragioni di prudenza, di convenienza economica, di opportunità politica⁴.

Di solito il dramma di Ibsen è considerato la metafora di una democrazia malata, di un'opinione pubblica maggioritaria che non è la vera portatrice della verità e si fonda sull'inganno di pochi manipolatori di informazioni (uomini politici, di partito o abbienti signori dell'economia) a danno dei cittadini. La storia raccontata da Ibsen è ancor più emblematica, in quanto la manipolazione interviene su dati scientifici che il protagonista, il dottor Thomas Stockmann, ritiene incautamente inoppugnabili. Il fatto che le acque dello stabilimento termale, fonte di ricchezza per l'intera collettività, siano oggettivamente inquinate, non impedisce alla maggioranza della comunità, capeggiata dal fratello del medico e da altri profittatori lucidamente e crudamente dipinti da Ibsen, di considerare l'informazione offerta dallo scienziato un falso allarmismo. La maggioranza crede viceversa alla notizia diffusa sul quotidiano locale dal po-

³ Perrelli (2006), p. 107.

⁴ Gambino (2023), p. 45.

tente borgomastro Peter Stockmann, fratello maggiore del medico, e quindi crede alla voce del partito e del comune; anche perché, con una strategia perdente, il dottor Stockmann, invece di insistere sulla verità scientifica, tenta di dimostrare una proposizione alquanto più audace e sconvolgente, se non addirittura rivoluzionaria, molto vicina a Kierkegaard e a Nietzsche: che il potere della «maledetta e compatta» maggioranza falsifica la realtà ed è dannoso alla comunità rispetto all'opinione della minoranza illuminata e aristocratica. Il dottore, nella fatidica riunione cittadina che occupa l'intero quarto atto, lo dichiara in un chiaro atto d'accusa:

Il più pericoloso nemico della verità e della libertà, fra noi, se proprio volete saperlo, sì, è la maggioranza, la solida e compatta maggioranza, la maledetta maggioranza democratica... La maggioranza non ha mai ragione, mai! Ecco una di quelle menzogne sociali contro le quali un uomo libero – libero nei suoi pensieri, nel suo agire, in tutta la sua persona – deve ribellarsi... mai e poi mai sarà giusto che gli imbecilli comandino agli intelligenti! [...] La maggioranza ha la forza, sì, per nostra sciagura, ma non ha la ragione ⁵.

Una posizione che lo fa etichettare come “nemico del popolo” e lo condanna all'isolamento: la solitudine dell'uomo forte, portatore di verità, con cui si chiude il dramma, che è stato interpretato come una rappresentazione delle correnti antidemocratiche radicali di fine Ottocento, di cui Stockmann sarebbe l'ambiguo alfiere: colui che fa «una rivoluzione, sì, contro la falsità, contro quella colossale menzogna che proclama che la maggioranza è in possesso della verità» ⁶.

Per Gambino, invece, Ibsen prefigura non solo la degenerazione della maggioranza democratica, nei termini appena esposti, come pure la sua crisi dovuta alla manipolazione delle notizie diffuse via stampa da parte di accorti rappresentanti del potere politico, economico e dei giornali, ma anche l'attuale fase cronologica della postverità, caratterizzata dalla moltiplicazione delle verità e dalla conseguente proliferazione dei punti di vista incontrollati, agevolata dai nuovi mezzi documediali, basati su supporti di comunicazione profondamente diversi dalla stampa, che fanno in sé la differenza; non soltanto: «la parola “postverità” allude a una situazione in cui i fatti obiettivi sono meno influenti sull'opinione pubblica rispetto agli appelli emotivi e alle convinzioni personali» ⁷, al punto che l'autore propone di catalogare il fenomeno come «psico-verità», espressione di «un diffuso disinteresse per la verità, a un atteggiamento di indifferenza, di rinuncia al disinganno» ⁸.

⁵ Ibsen (2023), pp. 182-183.

⁶ Ibsen (2023), p. 183. Cfr. Perrelli (2006), pp. 106-111; Magris, in Ibsen (2023), pp. XVIII-XIX («un superuomo in miniatura»).

⁷ Gambino (2023), p. 49.

⁸ Gambino (2023), p. 53.

La tesi rende Ibsen ancor più dirompente di quanto già non sia, limitando la sua critica sociale e politica alla tirannia della maggioranza che pervade gli scritti di altri autori suoi contemporanei. La nuova «metà-verità» emotiva si pone sicuramente in linea con le pagine di Ibsen, anche se il suo discorso, come detto, si svolge su un piano differente e se la tecnica discorsiva di Strockmann alla fine vira verso la dimostrazione di una proposizione ancor più rivoluzionaria della semplice verità scientifica dell'inquinamento delle acque termali. Per andare ai temi della postverità, guardiamo a come la maggioranza si è formata la convinzione che la verità è quella affermata dal borgomastro e non quella sostenuta dal dottore (per avventura, come si è detto, due fratelli): «Ma ha torto, no? Almeno così diceva la «Voce del Popolo», esclama un borghese; e un altro uomo aggiunge: «Ah, io mi regolo su Aslaksen. Sapete, il tipografo, no? Fate come lui e andrete sul sicuro»⁹. Già nel terzo atto, del resto, il borgomastro si era espresso a sufficienza sul modo in cui comunicare la notizia giusta alla massa: «Per orientare e informare il pubblico sarà più che sufficiente questo mio articoletto, una semplice e chiara spiegazione»¹⁰. Queste parole esprimono la distanza che separa l'età postmoderna della medialità da quella della postverità documediale (impieghiamo l'analisi di Ferraris) che è uno sviluppo della precedente, e precisamente in questo senso:

la documediale è l'atomismo di milioni di persone convinte di aver ragione non insieme (come credevano, sbagliando, le chiese ideologiche del secolo scorso), ma da sole o meglio con il solo riscontro del web... Io sono io, ecco il refrain che sta alla base di un'inflazione di verità fai da te – quando invece, al tempo delle ideologie, c'era una sola verità che costituiva un articolo di fede per ampie comunità¹¹.

Usando questo schema, potremmo dire che Ibsen drammatizza l'ideologia della comunità, mentre oggi ciascuno di noi, il singolo che vive nella rete, è diventato portatore di una sua verità. I due fenomeni sono l'uno la prosecuzione dell'altro ed entrambi, però, hanno in comune un elemento che ci riconduce alla lezione del grande norvegese: «pretendere di separare democrazia e verità, giustizia sociale e osservanza dei valori cognitivi, non è una buona idea»¹², perché «l'addio alla verità priva l'umanità dell'unica barriera contro chi sappia avvalersi al meglio della strepitosa indifferenza degli umani rispetto ai valori cognitivi»¹³. In altri termini, e qui ricorriamo all'analisi di Anna Maria Lorusso,

⁹ Ibsen (2023), p. 172. Contro l'invenzione giornalistica della verità si era espresso già Balzac, che ne aveva fatto il *leitmotiv* di *Illusions perdues*.

¹⁰ Ibsen (2023), p. 168.

¹¹ Ferraris (2017), pp. 113-114.

¹² Ferraris (2017), p. 41.

¹³ Ferraris (2017), p. 43.

la più rilevante novità di oggi sta nella generalizzazione – qualcuno direbbe democratizzazione (io metto il termine fra virgolette perché non credo si tratti di un'autentica forma di progresso della democrazia) – delle agenzie di verità. Nel tempo presente chiunque sembra autorizzato a produrre la sua versione della verità. Attenzione: non la sua versione del mondo, ma una versione del mondo che pretende di essere vera, che vuole il bollino di qualità della verità ¹⁴.

Mentre il borgomastro di Ibsen era, allora, l'unica agenzia di verità (politica) legittimata, oggi assistiamo alla proliferazione delle agenzie di verità, che attraverso i media digitali accelerano invece di rallentare la diffusione delle non verità (è sagace osservazione di Jonathan Rauch ¹⁵). E vi è un secondo fenomeno, ben sottolineato da Gambino e analizzato dai più competenti studiosi: il ruolo delle emozioni, la «focalizzazione sull'emozionalità» rievocata magistralmente dalla studiosa citata prima:

un punto fondamentale delle fantasiose narrazioni della postverità è che sollecitano proiezione, identificazione, e ovviamente appassionamento. Le storie che leggiamo esprimono passioni e giudizi che sono i nostri, le potremmo esprimere noi, e per questo ci piacciono ¹⁶.

Come recuperare la verità o ricostituire una comunità/costituzione della verità è un progetto che va oltre Ibsen e le intelligenti sollecitazioni del nostro autore.

3. *Creditori e debitori nel realismo giuridico e letterario di Balzac*

Nella produzione letteraria di Balzac, che è stato esemplarmente definito «romancier du droit» ¹⁷, il diritto ha un ruolo centrale come motore dell'azione. Il diritto privato è il tessuto connettivo della sua narrazione: il grande scrittore di Tours rappresenta la realtà attraverso la lente del diritto, che dà forma ad una società avida ed egoista, quella borghese ottocentesca, dove il denaro, la ricchezza e il credito sono un obiettivo da perseguire per ottenere uno spazio vitale.

Gambino parte da una preziosa notazione di Carnelutti ripresa da Irti: qual è il rapporto tra il diritto e la realtà? Il diritto, afferma il grande giurista udinese, è forma che della realtà riproduce solo un frammento ¹⁸. Accade infatti, possiamo chiosare

¹⁴ Lorusso (2018), p. 13.

¹⁵ Rauch (2022), p. 62.

¹⁶ Lorusso (2018), p. 123.

¹⁷ Dissaux (2012). Mi permetto di rinviare anche a Chiodi (2021).

¹⁸ Carnelutti (1951), n. 100, p. 230. Cfr. Gambino (2023), pp. 15, 36. Sulla fattispecie come «immagine dell'evento» v. anche Irti (2020), p. 61 (e p. 12).

noi, che i codici civili ottocenteschi non rappresentino la società nella sua completezza con tutte le sue disuguaglianze materiali ma, attraverso un'abile strategia di riduzione, ne diano una visione astratta. Sotto le levigate "forme" dell'uguaglianza formale dei soggetti, il diritto privato riflesso dai codici civili dell'Ottocento maschera disuguaglianze reali, chiama al mercato soggetti di forza diseguale, costruisce il rapporto obbligatorio come una relazione astratta e impersonale, non codifica regole diverse ma offre a tutti, in realtà solo al borghese, lo stesso identico schema giuridico.

Balzac, che non a torto è stato anche ritenuto un antesignano della moderna sociologia del diritto, se non di Anatole France¹⁹, mostra invece la società nella sua realtà o meglio, nella sua storicità. Con le incisive parole di Gambino:

alla verità giuridica del credito – che è la verità del legislatore, che riduce e limita la realtà – Balzac, esplorando le dimensioni della modernità dei suoi tempi, oppone un'altra verità; che guadagna un punto di vista ora sociale ora psicologico, talvolta morale, talvolta economico²⁰.

Ed ecco apparire un'altra verità:

così, il grande romanziere francese scuote la forza immobilizzante del diritto, entra in dialettica con i ruoli, le funzioni, le maschere della società, denuncia la profonda ingiustizia delle relazioni contrattuali, estrae dal rapporto giuridico le relazioni autentiche tra uomini in carne e ossa²¹.

Scopre, si potrebbe dire, la violenza che si nasconde sotto ai rapporti obbligatori a dispetto della rassicurante, neutrale e imparziale superficie legale.

La lucida prosa di Balzac, all'occhio acuto di Francesco Gambino, individua nel credito «forme di crudeltà e di abuso di fiducia»²², che arrivano fino alla disposizione del corpo del debitore in caso di inadempimento: «da strumento di cooperazione sociale a mezzo ingannevole che insidia e compromette i rapporti fiduciari tra le persone»²³. Balzac è un narratore realista che precorrendo i tempi riesce a mostrare i conflitti d'interesse sottesi alle regole giuridiche e critica duramente la metamorfosi del credito, quando non viene soddisfatto, attraverso un passo illuminante di *La peau de*

¹⁹ Sulla strategia visiva del mito napoleonico ottocentesco e sul suo disgregarsi alla fine del secolo: Solimano (2021).

²⁰ Gambino (2023), p. 67.

²¹ Gambino (2023), p. 67.

²² Gambino (2023), p. 63.

²³ Gambino (2023), p. 61.

chagrin (*La pelle di zigrino*, 1831), romanzo nel quale Raphaël de Valentin, che «im-persona il mal di vivere di una generazione delusa da una rivoluzione mancata, sfiduciata e senza speranza da coltivare, costretta a subire le regole di una società di ricchi e di banchieri, di borghesi arroganti e di servi abbruttiti»²⁴, rievoca con parole forti lo stato di soggezione personale del debitore che deve subire la *contrainte par corps*: in questa situazione, «dovere» non significa più «appartenere più a se stessi»²⁵ («Devoir, ne c'est point ne plus s'appartenir?»).

La letteratura in questo caso riesce a raccontare «l'immagine fornita dalla realtà» (per usare un'altra formula carneluttiana²⁶) con maggiore larghezza di orizzonte del diritto: quella realtà sociale (nella sua totalità) che il diritto, nella sua astrattezza, non manifesta; ed è in questa sua virtù che risiede anche per Gambino la sua peculiare funzione sociale. L'autore lo dice già all'inizio del suo libro quando, riprendendo un pensiero di Carnelutti, contrappone al diritto, che nelle sue fattispecie «immobilizza quel tanto di realtà che vuole far vedere in funzione dei propri scopi»²⁷, il cinema, che invece mira a «comprendere il più possibile di realtà, che vuole essere rappresentata»²⁸: così, in questo senso, la forma cinematografica (ma anche con mezzi diversi quella letteraria) ha una «illimitata potenza rappresentativa»²⁹.

Ora, il debito, come ha scritto un esperto osservatore della produzione di Balzac, non è solo il motore della società descritta dal romanziere francese, ma anche il motore stesso della scrittura balzachiana³⁰. Il debito, inoltre, viene rappresentato in quelle stesse pagine non tanto come uno strumento di liberazione, quanto piuttosto di oppressione, in contraddizione con i principi del liberismo classico. Il denaro e il rapporto obbligatorio che serve a procurarlo mostrano la «réduction du sujet comme individu intéressé»³¹, di nuovo in opposizione al canone formale della libertà contrattuale promessa a tutti, ma appannaggio di pochi. Il codice civile si rivela ancora una volta come un re nudo nelle pagine di Balzac e la società emerge nel suo volto più cinico e crudele, contro la «verità giuridica» del credito. Questo accade perché l'artista, come insegna Carnelutti, «vede *di là dalle cose*. Il suo sguardo le trapassa,

²⁴ Binni, in Balzac (2021), p. LVII.

²⁵ Balzac (2021), p. 177 (con diversa traduzione).

²⁶ Carnelutti (1940), § 188, p. 459.

²⁷ Gambino (2023), p. 36.

²⁸ Gambino (2023), p. 36.

²⁹ Gambino (2023), p. 36.

³⁰ Péraud (2013), Introduction, p. 14.

³¹ Péraud (2013), Introduction, p. 22.

come un dardo. Le cose sono opache; l'arte le rende trasparenti»³². Con le amare e disincantate parole di un memorabile personaggio balzachiano, l'usurario Gobseck:

per chi si è gettato per forza in ogni matrice sociale, le convinzioni e la morale sono parole senza nessun valore. In noi rimane l'unico sentimento vero che la natura ci abbia trasmesso: l'istinto di conservazione. Nelle società europee, tale istinto si chiama *interesse personale*. [...] quanto alle usanze, l'uomo è ovunque lo stesso: ovunque la lotta tra il povero e il ricco è in vigore, ovunque è inevitabile; è dunque meglio essere lo sfruttatore anziché lo sfruttato³³.

Il passo è significativo almeno per due ragioni: da un lato, nel suo cinico pessimismo, rivela la filosofia alla quale credevano i giuristi napoleonici, convinti sì che l'uomo fosse tutto istinto meccanico e passione egoistica da “governare”, ma non del tutto disposti ad adeguare il mercato all'etica attraverso il comando del diritto³⁴; dall'altro a ben vedere manifesta un conflitto tra ordinamenti, per riprendere uno dei motivi conduttori del libro di Francesco Gambino; tra diritto e morale perde la morale, cioè la solidarietà o la fratellanza, e vince l'imperativo della legge scolpita nel codice civile.

4. Ordinamenti giuridici in conflitto da Sciascia a Clint Eastwood

Gli ultimi tre saggi del libro formano una speciale unità nel pensiero di Francesco Gambino. Con la sua fine analisi di Sciascia e di due recenti pellicole cinematografiche l'autore affronta infatti il tema del conflitto tra ordinamenti giuridici diversi, che a suo avviso formano la trama narrativa delle opere esaminate; e anche dal nostro punto di vista ha perfettamente ragione.

Per *Il giorno della civetta*, il racconto di «una borghesia parassitaria, una borghesia che non *imprende* ma soltanto *sfrutta*» (cioè la mafia)³⁵, il rilievo non è nuovo: lo si può magistralmente ritrovare in alcune belle pagine di Natalino Irti³⁶. Ma Gambino riesce a

³² Cernelutti (1960), p. 24. Si può dire la stessa cosa per l'arte letteraria di Sciascia: altro punto di contatto tra i saggi di questo libro; sul tema mi permetto di richiamare Chiodi (2023). Secondo il giurista friulano, tuttavia, l'inquadratura (*mirada*) della cinepresa rappresenta la realtà in forma ancora più estesa del letterato o del pittore, nonché del diritto: Cernelutti (1949), p. 19. Cfr. Gambino (2023), p. 15.

³³ Balzac (2016), pp. 22-23.

³⁴ Ha scritto Cernelutti (1940), pionieristico teorico dell'ordine del mercato, § 189, p. 461, che «il bisogno, per cui sorge il diritto, è che all'etica sia adeguata l'economia. Ma l'economia non ascolta la voce dell'etica se questa non assume il tono del comando...».

³⁵ Sciascia (2010), p. 137 (Appendice, 1972).

³⁶ Irti (2021).

sviluppare lo spunto in modo originale, partendo dalla teoria della pluralità degli ordinamenti giuridici di Santi Romano, esposta sia nel celebre libro del 1946 (seconda edizione), sia nei non meno illuminanti *Frammenti di un dizionario giuridico* del 1947. Si colgono allora, in questa prospettiva, convincenti parallelismi tra letterato e giurista.

Una prima notazione utile dell'autore è che il sistema mafioso costituisce un ordinamento giuridico, benché illecito dal punto di vista dell'ordinamento giuridico statale, che interagisce con esso dall'interno (come Sciascia afferma chiaramente nell'appendice del racconto) e non al fine di sovvertirlo, ma di inquinare e corromperlo. Qui al pensiero del grande intellettuale l'autore sovrappone quello di Santi Romano: quello di *Rivoluzione e diritto*, ma già della sua opera principale, nella quale egli sosteneva provocatoriamente che anche gli ordinamenti extra-statali, perfino quelli qualificati dallo Stato come criminali per fini e per mezzi, dovevano definirsi altrettanto giuridici. In altri termini, l'attributo della giuridicità è proprio di ogni istituzione come organizzazione sociale e quindi non spetta esclusivamente allo Stato, anche se lo Stato può combattere, reprimere e non riconoscere la giuridicità di altri ordinamenti³⁷. Si tratta di un concetto ribadito anche nel frammento *Autonomia*: «La premessa esatta è che un ordinamento non può essere rilevante per un altro ordinario se non in base ad una norma di questo. Ma ciò non implica che ogni ordinamento consideri giuridico solo se stesso»³⁸.

È rilevante anche un altro spunto, ben sottolineato dall'autore sulla base della teoria romaniana: entro certi limiti, cioè nei rapporti tra i soci, si può parlare di “giustizia” anche per le organizzazioni criminali, benché quella funzione non si possa considerare tale dal punto di vista dello Stato. Su questo profilo, probabilmente, Sciascia, come si dirà a breve, aveva un'opinione analoga e ancor più larga. Il tema di ciò che può considerarsi giuridico o meno, assumendo il punto di vista di un singolo ordinamento rispetto ad un altro, richiama alla mente dell'autore – ed è la seconda nota che è opportuno evidenziare – il problema delle obbligazioni naturali, che il civilista è portato a qualificare come giuridiche perfette o imperfette a seconda del punto di vista da cui si pone (dentro o fuori l'ordinamento statale; e qui il contrasto è tra Santi Romano e Carnelutti).

A Gambino interessa rilevare come la coesistenza e «l'urto» tra ordinamenti giuridici distinti e concorrenti sia rappresentato nel racconto di Sciascia e nel film di Da-

³⁷ Romano (1946), § 30, pp. 100-101. Cfr. Irti (2020), p. 7.

³⁸ Romano (1947/1953), p. 19. L'insegnamento di Santi Romano sarà ripreso da Antonio Pigliaru, unitamente a quello di Capograssi, nei suoi noti studi sulla società barbaricina, che il filosofo sardo teneva distinta dalle associazioni criminali come la mafia, pur assegnando a tutte la qualifica di ordinamento giuridico. Un commento esauriente e convincente si rinviene ora nel recente studio di Pugioni (2024), pp. 71-126, 134-149. Si v. anche sotto diversa prospettiva Di Lucia (2021).

miani (o in *Cadaveri eccellenti* di Rosi, se si allarga lo sguardo anche a *Il contesto*), mostrandoci su quali strutture e dispositivi si fonda la loro diversità. Nel sistema mafioso non vige e non è osservata la legge dello Stato, ma il «senso di giustizia» dei capimafia per i quali, come si può dire di don Mariano Arena, «la voce del diritto era stata sempre soffocata dalla forza»³⁹; i conflitti non si risolvono attraverso il processo, ma con la vendetta oppure tramite l'attività pacificatrice dei soggetti («uomini di pace») a cui il sistema attribuisce tale autorità e che permette loro «di realizzare la giustizia, di amministrarla, al di fuori delle leggi e degli organi dello Stato»⁴⁰; perché di vera «amministrazione della giustizia» si tratta, scrive Sciascia, fuori dall'«ufficio di giustizia che lo Stato detiene e che, per carità, è legittimo»⁴¹.

Altro profilo interessante è che i due sistemi parlano anche attraverso lingue differenti: il che spiega come il capitano Bellodi sappia trarre profittevole vantaggio nei suoi interrogatori partendo da questo dato di fatto, usando diverse «tonalità emotive» con i suoi interlocutori. La lingua della mafia e dei suoi accoliti non è quella impiegata dagli uomini d'ordine della Repubblica o dai comuni cittadini. La stessa concezione della legge è opposta: alla «legge che nasce dalla ragione ed è ragione»⁴², alla legge che «per quanto iniqua è pur sempre forma della ragione», come Sciascia scrive ne *Il cavaliere e la morte* (1988)⁴³, corrisponde infatti l'irrazionalità della legge di chi ha il potere nel sistema mafioso e lo gestisce a suo capriccio: «la legge di un uomo, che nasce dai pensieri e dagli uomini di quest'uomo»⁴⁴, pura «forza» senza ragione, e quindi non «diritto»⁴⁵. Quanto questa sorta di legge sia lontana dal *nomos* rappresentato in un passo de *Il Consiglio d'Egitto* aveva già dimostrato Irti⁴⁶; Gambino vi aggiunge acutamente la riflessione sulla distanza siderale che intercorre tra questa legge munita di sola forza e la legge che in *Morte dell'inquisitore* fa valere contro il

³⁹ Sciascia (2010), p. 110.

⁴⁰ Sciascia (2010), p. 136.

⁴¹ Sciascia (2010), p. 66.

⁴² Sciascia (2010), p. 30.

⁴³ Sciascia (2023), p. 1176, dove precisa che «la pena di morte non ha niente a che fare con la legge».

⁴⁴ Sciascia (2010), p. 30.

⁴⁵ Sciascia (2010), p. 110. Anche la legge statale, del resto, può degenerare: e allora diventa puro formalismo (p. 101) e il giudizio, che la dovrebbe semplicemente applicare, diventa invece un rito sacro che esclude l'errore giudiziario, come sostiene il presidente Riches in un celebre dialogo de *Il contesto*. Due esiti, l'uno lontano e l'altro conforme all'illuminismo giuridico, ma anche allo scetticismo di Montaigne, sui quali riflettono Irti (2020), p. 20; Solimano (2023); Miletta (2020), pp. 21-22; Miletta (2022), pp. 386-387.

⁴⁶ Irti (2021), p. 23.

Sant'Uffizio l'uomo «di tenace concetto» fra Diego La Matina, che solo per uno strano gioco di mere apparenze poteva essere considerato un brigante, mentre in effetti era un uomo che combatteva per la giustizia. In conclusione, Gambino è persuaso che il racconto di Sciascia abbia avuto un ruolo «politico-giuridico» determinante nel rendere «visibile» un fenomeno come quello mafioso, oggetto ai tempi di un circolante negazionismo, e nel promuovere «un ritorno al dover essere normativo»⁴⁷. Così come, del resto, è assodato che il cinema serve a far pensare lo spettatore non solo in termini filosofici⁴⁸, ma anche giuridici. Il film attraverso le immagini può infatti contribuire a rendere visibile il diritto, o una certa idea di diritto, al pari di altre arti, come ad esempio la pittura, l'architettura e la musica.

Ancor più interessante si rivela la prospettiva pluriordinamentale adottata da Francesco Gambino nell'analisi di altri due recenti pellicole.

Nel prendere in esame la serie *Narcos* e il film *Escobar. Il fascino del male*, che rappresentano il cartello di Medellín guidato dall'efferato Pablo Escobar, il tema del conflitto tra lo Stato e la più potente associazione colombiana di narcotraffickanti ne esce ulteriormente illuminato. Il lungometraggio, che si avvale dell'interpretazione carismatica (e paradossalmente recitata in inglese da due madrelingua spagnoli) della coppia Penélope Cruz e Javier Bardem, è la narrazione in prima persona con voce fuori campo e in modalità *flash-back* delle vicende della fulminea ascesa, in contrasto e in sostituzione delle istituzioni statali colombiane, di un affarista feroce e senza scrupoli. Solo di riflesso il regista e sceneggiatore tratta anche del rapporto personale tra la giornalista televisiva Virginia Vallejo (al cui libro è ispirata la sceneggiatura) e Pablo.

Il film, attraverso gli occhi della donna ambiziosa e consapevole di essere travolta dall'ambiguo fascino del ricco trafficante («amo Pablo, ma odio Escobar»), racconta un frammento cruciale della storia colombiana (ma in realtà globale) degli anni '80-'90⁴⁹. Il ritmo incalzante delle immagini coglie gli aspetti ambivalenti della relazione affettiva tra i due protagonisti (chi usa chi?) e il bipolarismo di Escobar, spietato genio del male capace di crudeltà efferate (la mattanza di El Negro Galeano e Moncada nella prigione è agghiacciante), mostro anche deforme all'esterno, massiccio psicopatico (la critica cinematografica ha giustamente rievocato il Bardem di *Non è un paese per vecchi* dei fratelli Coen) e marito/padre premuroso in famiglia (l'educazione di Juan Pablo, la riconoscenza verso la moglie Maria Victoria, l'attaccamento alla figlia Manuela), ma

⁴⁷ Gambino (2023), p. 80. È la “buona azione” cui alludeva lo stesso scrittore, come riporta Paolo Squillaciotti, in Sciascia (2023), p. 1787.

⁴⁸ Curi (2020).

⁴⁹ Un'ottima ricostruzione in Vecchioni (2021).

anche l'inesorabile meccanismo di violenza e di illegalità che connota l'associazione guidata da Escobar (e nuovamente Gambino si interroga sul paradosso romaniano, che attribuisce la qualifica originaria di giuridicità anche alle organizzazioni che siano ritenute dallo Stato illecite, criminali e fuori dal perimetro del diritto statuale).

Escobar, per la verità, malgrado la prova attoriale dei due protagonisti, è superficiale, anche se spettacolare. Non siamo al cospetto di un capolavoro e mancano molti pezzi dal complesso mosaico (ad esempio la guerra dei cartelli). Nella sua irresistibile ascesa il cartello di Medellín arriva fino a minacciare la stabilità e la coesione di uno Stato democratico già fragile e minato nelle sue fondamenta, che infatti si arrende quando l'uomo intraprende una estenuante negoziazione finalizzata a rivedere il diritto costituzionale colombiano (ulteriore esempio di quel fenomeno, già evidenziato in Sciascia, per cui le organizzazioni criminali di tipo mafioso non vogliono abbattere, ma interferire con lo Stato) e con ciò revocare il trattato di estradizione tra Colombia e Stati Uniti, paese nel quale il potente narcotrafficante avrebbe potuto essere processato o recluso per la vendita di cocaina in territorio americano. La cupa sequela di sequestri e uccisioni che accompagna la c.d. negoziazione di Escobar con gli uomini delle istituzioni è raffigurata abilmente dal regista che tocca, seppure di sfuggita, anche il tema del mancato riconoscimento del cartello.

Anche se il film manca di originalità e assomiglia più a una *soap* che ad un vero *docu-movie*, i temi d'interesse giuridico non mancano: la rappresentazione di come funzionava il sistema sociale dei narco-milionari basato sul commercio di cocaina, sull'interdipendenza personale (fedeltà e obbedienza) e sul favore penetrante ed esteso di tutte le classi sociali (feste, lusso, soldi per i più abbienti; pane e alloggi per i più poveri); il tavolo dei negoziati, alla quale sedeva con un'indubbia forza contrattuale Escobar, malgrado il mancato riconoscimento del cartello di Medellín da parte dei politici («tutto ciò non sta avvenendo» esclama uno di essi in una scena del film), che in realtà è un atteggiamento di sola facciata, dato che l'omessa legittimazione non impedisce tuttavia la prosecuzione della trattativa con una controparte di così rilevante forza economica e di pressione (secondo metodi «persuasivi» precisamente analizzati nel saggio) e di così estesa e pervasiva presenza in tutti i comparti della società (il dato più caratteristico e impressionante della vicenda colombiana è appunto questo: l'immanenza del cartello nella società e la superiorità della sua «sovranità» rispetto a quella dello Stato, che il boss si prefigge anzi di sostituire almeno in alcune funzioni⁵⁰); l'abilità che porta Escobar a farsi eleggere alla Camera dei rappresentanti nel 1982, anche per ottenere una legittimazione dentro lo Stato, sfruttando l'appoggio popolare e l'opinione pubblica; la ferma contestazione del

⁵⁰ Gambino (2023), p. 90 parla di «disconoscimento».

ministro della giustizia Rodrigo Lara Bonilla, che finirà ammazzato nel 1984 dopo essere riuscito a far espellere Escobar dal parlamento; la catena di omicidi (anche attraverso il meccanismo della taglia per ogni uccisione di un poliziotto) che consente all'associazione criminale di ottenere lo scopo prefisso sotto la presidenza di César Gaviria Trujillo (la riforma dell'art. 35 della Costituzione nel 1991 e la conservazione del sistema all'interno dello Stato); la costruzione del carcere dorato di massima sicurezza *La Catedral*, che è anche uno spazio extra-territoriale all'interno dello Stato colombiano, che prelude alla sua consegna alle forze dell'ordine; la sua fuga e infine l'uccisione nel 1993 da parte delle forze speciali che lo braccavano. Il tema dell'interdipendenza (usiamo il termine specifico) tra cartello e Stato diventa, nel commento di Francesco Gambino, il sottotesto principale del film, anche se la pellicola, come del resto la serie *Narcos*, ha i difetti strutturali di cui si è fatto cenno sopra. L'autore, per far risaltare questo aspetto, si avvale anche dei modelli descrittivi forniti dal sociologo Theodor Geiger, che, in base ad una convincente verifica, si applicano bene al film in oggetto. Particolarmente interessante è l'applicazione di tale modulo per spiegare la differenza tra l'atteggiamento risoluto del capo del Blocco di ricerca (*Bloque de búsqueda*) Horacio Carrillo e degli agenti americani della DEA Steve Murphy e Javier Peña (nel film riuniti nella figura di Shepard, interpretato da Peter Sarsgaard) rispetto al meno collaborativo atteggiamento dei politici colombiani, timorosi di perdere una sovranità dalle fondazioni sempre più fragili e incerte: nella reazione dei primi qui c'è proprio quella «certa permeabilità dentro la rete, solitamente capillare, dell'interdipendenza sociale»⁵¹ di cui discorre Geiger.

Dall'epopea sudamericana al contemporaneo Michigan di Detroit il salto sembra essere notevole. Non per le lenti attente di Francesco Gambino, che fa della sua interpretazione di *Gran Torino* di Clint Eastwood l'ennesima e coerente riprova della sua formula analitica basata sulla interrelazione tra ordinamenti giuridici. Stavolta, poi, il film è un autentico capolavoro in tutte le sue componenti: sceneggiatura, regia, attori⁵².

Cos'è la morte? È la fine o il principio? «And some may ask, what is death. Is it the end? Or is it the beginning? And what is life? What is this thing we call life?»⁵³. La predica del giovanissimo padre Janovich sembra introdurci ad un film esistenziale, che inizia e finisce con un funerale: prima quello di Dorothy Kowalski e poi quello del marito Walt Kowalski, americano di origini polacche, che ha gli occhi di ghiaccio di Clint Eastwood, «un uomo che sa più della morte che della vita»⁵⁴, un ex-combattente in Corea, già ope-

⁵¹ Geiger (2018), p. 158.

⁵² Tra le tante analisi, segnalo quella accurata ed esperta di Moggi (2009), alla quale rimando.

⁵³ Schenk (2008), p. 3.

⁵⁴ Schenk (2008), p. 25.

raio della Ford, che vive in un quartiere di Detroit abitato dai *hmong*, in una villetta che è una sorta di *enclave*, con la bandiera a stelle e strisce che segna il confine tra il suo territorio e quello dei vicini, con i quali non comunica e non intende entrare in relazione.

Così descrive il suo ruvido personaggio il brillante sceneggiatore: «Walt Kowalski looks young for his age. He has slate blue eyes, physically fit and has had the same buzz cut hairstyle since getting out of the military in 1953. Walt is also a perfectionist. Nothing escapes his hawklike eyes, eyes that pierce and judge»⁵⁵. Aspetto giovanile, fisico tonico, capelli alla militare, curati sempre dallo stesso barbiere (una delle poche persone a cui Walt, uomo di poche parole, rivolge il saluto). Kowalski ha due figli, Mitch e Steve, dei nipoti, una nuora: ma il muro di incomunicabilità, innalzato da tempo, è alto e spesso. Walt, insomma, è un asociale, chiuso in se stesso (parla poco e digrigna spesso i denti), ordinato e impenetrabile all'esterno. Non deve essere privo di sentimenti (nei confronti della moglie per lo meno). Ma ha più affezione per la sua cagnetta Daisy e per la sua magnifica e lucida automobile, una *Gran Torino*, che per gli esseri umani. In più, è razzista (disprezza i “musi gialli”). Anche la religione non gli interessa, a differenza della consorte. Al sacerdote che lo visita spesso, per un desiderio della defunta, e che tenta di parlargli di Dio dichiara secco di confessare che non ha nessun desiderio di confessarsi: «Well, I confess I never much liked church and only went because of the wife. And I confess I have no desire to confess to a boy who is fresh out of the seminary»⁵⁶. Il prete però riesce a leggergli nel cuore: capisce che è un uomo senza pace, con un gran peso sulle spalle. Anche con i suoi vicini asiatici i rapporti non esistono. Si tratta di *hmong* emigrati, che hanno costituito un ordinamento dentro un altro ordinamento: una comunità che osserva le sue consuetudini e in cui determinate gang, come quella guidata da Spider, si spartiscono il territorio esercitando attività criminali. Si entra nella banda attraverso un'iniziazione alla quale è sottoposto anche Thao, l'attore *hmong* appena sedicenne Bee Vang, fratello della bella e spigliata Sue, Ahney Her, molto protettiva con il piccolo ragazzo, al quale viene imposto con scarso successo di rubare la *Gran Torino* dello scostante vicino. Da questo tentativo di furto andato a vuoto nasce tuttavia un inaspettato rapporto con Thao e Sue e con l'intera famiglia. Il contatto avviene grazie alle tradizioni *hmong*, che impongono come un obbligo giuridico di portare doni all'offeso (cibo e fiori) e addirittura di mettere il ragazzo a disposizione di Kowalski per dei lavori: una specie di debito d'onore che vincola Thao alla sua vittima. Da questa reciproca e non voluta relazione nasce qualcosa di nuovo: nasce gradualmente un contatto e

⁵⁵ Schenk (2008), p. 1.

⁵⁶ Schenk (2008), p. 8.

poi un'integrazione tra due ordinamenti differenti, e non solo tra due personalità opposte. Walt con Thao può ricominciare a fare il padre sul serio: intraprende infatti un percorso educativo che favorisce il disgelo tra lui e il gruppo etnico e familiare di cui fa parte: è una «relazione di mutuo apprendimento» e di rispetto reciproco⁵⁷.

Il film ha un passo abbastanza lento nella prima parte, che nei termini aristotelici efficacemente usati da Umberto Curi, costituiscono il nodo dell'azione fino a quando non avviene il mutamento, cioè la transizione di stato, che nella seconda parte porterà allo scioglimento, che nella fattispecie è legata a due eventi violenti⁵⁸: prima il rapimento e la violenza sessuale a Sue ad opera della gang comandata dal cugino Spider, rispetto alla quale tuttavia i due giovani con la loro famiglia non intendono coinvolgere l'autorità pubblica; poi la tragica morte di Kowalski che, dopo essersi finalmente confessato, trova finalmente la pace immolandosi per amore (soffriva da tempo di un male incurabile) anziché reagire con la vendetta. Walt opta per

la più formidabile – e potentissima – alternativa alla violenza che la cultura occidentale abbia mai conosciuto. L'offerta del suo corpo e del suo sangue, in quella vera e propria celebrazione eucaristica che è costituita dalla scena in cui egli va consapevolmente incontro ai propri assassini, estingue l'incubo che opprimeva la vita di tante persone innocenti, squarciando una prospettiva futura di speranza⁵⁹.

Dopo essersi preparato con un vero e proprio rito, armato solo di un accendino, si fa uccidere dalla gang, che sarà finalmente arrestata dalla polizia. Alla Chiesa lascia la sua casa; a Thao, oltre ad una grande lezione di vita, nel suo testamento letto davanti agli attoniti parenti lega la sua *Gran Torino*, e il film non casualmente si conclude con un campo lungo in cui il giovane sfreccia con il bolide verso un futuro migliore.

Ha ragione Curi: lo spettatore rimane spiazzato da questo finale, anzi da questo scioglimento. Clint Eastwood non è più l'ispettore Callaghan di un tempo e neanche un giustiziere, ma un uomo tormentato dal suo passato e non privo di un lato oscuro, che si sacrifica per gli altri per riaffermare il senso della legge (gli assassini saranno arrestati dalla polizia, come si è detto) e il rifiuto della giustizia privata tipica delle associazioni criminali, e più in generale della brutale e cieca violenza. Come in *Mystic River* (2003), dove però la tecnica è diversa: lì lo spettatore ci arriva *dopo* che la violenza è stata compiuta e senza che i protagonisti si siano redenti; qui ci arriva *prima* attraverso il percorso di trasformazione interiore di Walt. Là un finale agghiacciante

⁵⁷ Curi (2020), p. 221.

⁵⁸ Per le altre 'svolte' del film si rinvia alla scheda di Moggi (2009).

⁵⁹ Curi (2020), p. 225.

e poco consolatorio; qui una fine che apre una speranza ottimistica. Non è meno interessante l'interpretazione che di questo film dà Francesco Gambino, forte dell'orizzonte di senso preparato dalle sue precedenti riflessioni intorno alle interazioni tra ordinamenti. È questa infatti l'intelligente chiave di lettura proposta nel saggio: «due diversi sistemi culturali di cui il film, in linea progressiva, narra l'estraneità l'uno all'altro, il reciproco riconoscimento, le interazioni e la coesistenza»⁶⁰. Walt affonda le sue radici in un mondo e crede in un sistema di valori (ad esempio la legittima difesa preventiva armata) e di principi di una tradizione (peraltro declinante) che, come ci insegna l'autore, è distante e separata da quello della comunità asiatica che si è insediata a Detroit, e che continua ad osservare i propri usi. I due mondi sono autonomi e indipendenti, proprio come nella teoria romaniana; ma ad un certo punto si riconoscono. Qui il riconoscimento, tanto problematico con le associazioni criminose, avviene: è un evento reale che cambia la vita di chi lo attua. Ecco l'innovativa chiave di lettura di Gambino: «la figura di Walt simboleggia il problema della comunicazione tra sistemi sensibilmente distanti»⁶¹.

Torniamo ora per un ultimo istante allo scioglimento di cui abbiamo già narrato sopra, cioè all'eroico sacrificio compiuto da Walt. In nome di quale sistema Kowalski compie il suo gesto coraggioso? La risposta dell'autore è questa «non il diritto di uno Stato e neppure un'idea trascendente di giustizia»⁶². Riprendendo il filo di un discorso già iniziato con Sciascia, Kowalski è più simile a Diego La Matina, che lotta per un «diritto concepito e vissuto» da sé e trova una sottile conferma di questa sua interpretazione in un passo del mirabile *script* dello sceneggiatore Nick Schenk: Kowalski è infatti l'uomo che aggiusta le cose («fix stuff») e quindi anche i fatti.

Dalla lettura evangelica di Curi, che fa di *Gran Torino* un racconto filosofico che ripudia la vendetta («Basta con gli angeli vendicatori. Basta con la giustizia fai-da-te. Basta con quella spirale di violenza, per la quale il sangue profuso chiama all'infinito altro sangue»⁶³), alla prospettiva laica di Gambino, che fa di *Gran Torino* un racconto giuridico.

⁶⁰ Curi (2020), p. 102.

⁶¹ Gambino (2023), p. 106. Anche Frankie, il duro di *Million Dollar Baby* (2004), cede a Maggie, contravvenendo al proprio ferreo codice normativo: ma quel film non simboleggia la comunicazione tra due sistemi, bensì tra due esseri umani.

⁶² Gambino (2023), p. 109.

⁶³ Curi (2020), p. 223.

Bibliografia

- Balzac, Honoré de (2016), *Gobseck*, traduzione e note di M. Ferrara, Bagno a Ripoli, Passigli Editori
- Balzac, Honoré de (2021), *La pelle di zigrino*, Introduzione di L. Binni, a cura di C. Ortesta, Milano, Garzanti
- Carnelutti, Francesco (1940), *Teoria generale del diritto*, Soc. Ed. del «Foro italiano», Roma
- Carnelutti, Francesco (1949), *Cinematografo e rappresentazione*, in «Bianco e nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», 10, n. 11, novembre, pp. 13-25.
- Carnelutti, Francesco (1951/1998), *Teoria generale del diritto*, Terza edizione emendata e ampliata, Soc. Ed. del «Foro italiano», Roma, ristampa a cura di P. Perlingieri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane
- Carnelutti, Francesco (1960), in *Cinema e civiltà*, a cura di P. Gadda Conti e con una Prefazione di F. Carnelutti, Firenze, Sansoni Editore
- Carnelutti, Francesco (1963), in *Cinema e società*, a cura di P. Gadda Conti, Firenze, Sansoni Editore
- Chiodi, Giovanni (2021), *Balzac e i paradossi del diritto privato ottocentesco*, in *LawArt*, 2, pp. 353-389
- Chiodi, Giovanni (2023), «*A legger bene...*»: *Leonardo Sciascia e l'interpretazione dei testi storico-giuridici (da Morte di un inquisitore a 1912+1)*, in Pace Gravina, Giacomo, Antonio Cappuccio (a cura di), *Leonardo Sciascia e la Storia del diritto*, Messina, Messina University Press, pp. 177-195
- Curi, Umberto (2020), *Film che pensano*, Milano-Udine, Mimesis
- Di Lucia, Paolo (2011), *La vendetta barbaricina in Sardegna: un case-study per l'ontologia sociale*, in *Intenzionalità collettiva e figure della responsabilità* (Teoria e Critica della Regolazione Sociale, Quaderno), pp. 1-11
- Dissaux, Nicolas (dir.) (2012), *Balzac romancier du droit*, Paris, LexisNexis
- Ferraris, Maurizio (2017), *Postverità e altri enigmi*, Bologna, il Mulino
- Geiger, Theodor J. (2018), *Studi preliminari di sociologia del diritto [Vorstudien zu einer Soziologie des Rechts]*, Berlin, Duncker & Humblot, 1987], a cura di M.L. Ghezzi, N. Bersier Ladavac e M. Marzulli, trad. L. Schröder, revisione T. Dalavcuras, Milano-Udine, Mimemis
- Ibsen, Henrik (2023), *Spettri, Un nemico del popolo/L'anitra selvatica/Rosmersholm*, Introduzione di C. Magris, Milano, Garzanti
- Irti, Natalino (2020), *Per una lettura critica di Santi Romano (note introduttive)*, in Sandulli, Aldo (a cura di), *L'ordinamento giuridico nel centenario*, Bologna, il Mulino, pp. 1-9
- Irti, Natalino (2020), *Riconoscersi nella parola. Saggio giuridico*, Bologna, il Mulino

- 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*, Bari, Cacucci Editore, pp. 17-25
- Lorusso, Anna Maria (2018), *Postverità. Fra reality tv, social media e storytelling*, Bari-Roma, Laterza
- Miletti, Marco Nicola (2020), *Congetture, delazioni, tormenti. Leonardo Sciascia e l'ossessione inquisitori*, in Zilletti, Lorenzo, Salvatore Scuto (a cura di), *Ispezioni della terribilità. Leonardo Sciascia e la giustizia*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 19-41
- Miletti, Marco Nicola (2022), *Leonardo Sciascia e l'ombra dell'inquisizione nella giustizia penale*, in «Diritto penale XXI secolo», 21, n. 41, pp. 374-392
- Moggi, Leonardo (2009), *Gran Torino*, Scheda, https://www.mediatecatoscana.it/wp-content/uploads/2020/03/Gran-Torino_Scheda_analisi.pdf
- Péraud, Alexandre (dir.) (2013), *La Comédie (in)humaine de l'argent*, Lormont, Le bord de l'eau
- Perrelli, Franco (2006), *Henrik Ibsen. Un profilo*, Bari, Edizioni di Pagina
- Puggioni, Pier Giuseppe (2024), *Il sentiero del “noi”. Pluralismo giuridico, umanesimo e relazione in Antonio Pigliaru*, Pisa, Pisa University Press
- Rauch, Jonathan (2022), *La Costituzione della Conoscenza. In difesa della verità [The Constitution of Knowledge. A Defense of Truth, 2021]*, trad. R. Spaventa, Roma, Castelvechi
- Romano, Santi (1946), *L'ordinamento giuridico*, Seconda edizione con aggiunte, Firenze, Sansoni
- Romano, Santi (1947/1953), *Frammenti di un dizionario giuridico*, Ristampa inalterata, Milano, Giuffrè
- Schenk, Nick (2008), *Gran Torino*, https://thescriptsavant.com/movies/Gran_Torino
- Sciascia, Leonardo (2010), *Il giorno della civetta*, Milano, Adelphi Edizioni
- Sciascia, Leonardo (2023), *Il cavaliere e la morte*, in Sciascia, Leonardo, *Opere*, volume I, *Narrativa – Teatro – Poesia*, a cura di P. Squillacioti, edizione riveduta e aggiornata, Milano, Adelphi
- Solimano, Stefano (2021), *Ei fu... il codice (anche). La costruzione di un mito attraverso le immagini*, in *LawArt*, 2, pp. 19-42
- Solimano, Stefano (2023), *Voltaire... Voltaire... Sciascia e l'illuminismo giuridico ne Il contesto*, in Pace Gravina, Giacomo, Antonio Cappuccio (a cura di), *Leonardo Sciascia e la Storia del diritto*, Messina, Messina University Press, pp. 23-40
- Vecchioni, Domenico (2021), *Pablo Escobar. Vita, amori e morte del re della cocaina*, Santarcangelo di Romagna, Diarkos, Leonardo

Società, istituzioni e futuro della costituzione.

Un commento al libro di Francesco Gambino

Cristiano Paixão

In sala con il diritto, il libro di Francesco Gambino, ha molte qualità¹. Una di queste, che colpisce fin dall'inizio del primo saggio, è la profondità delle analisi. Un'altra, che emerge e prende forma gradualmente solo leggendo con attenzione i riferimenti bibliografici, riguarda la vastità della materia contenuta nell'osservazione delle opere letterarie e cinematografiche. L'autore si occupa di vari campi delle scienze umane, come la critica letteraria, la filosofia politica, la sociologia, la psicologia e la teoria politica. In ambito giuridico, il libro passa in rassegna la filosofia del diritto, la teoria generale del diritto, la sociologia giuridica, la storia del diritto e il diritto privato².

Un elemento distintivo del libro è la ricchezza delle note, che ci sorprendono a ogni passo con autori insoliti, commenti precisi e collegamenti originali. Ed è proprio da una di queste note che propongo un dialogo con il testo di Gambino. Con ciò intendo dire che l'opera dà anche un grande contributo al campo della storia costituzionale.

Nel saggio dedicato al *Il Giorno della civetta* di Leonardo Sciascia e alla trasposizione cinematografica fattane da Damiano Damiani, Gambino propone un importante tema di discussione³. Quali sono gli effetti dell'entrata in vigore di un testo giuridico in un contesto in cui le strutture tradizionali di potere e di socialità sono fortemente radicate? Come si organizzano le relazioni giuridiche in questo contesto? Che ruolo hanno le istituzioni legate al diritto e alla politica, come i parlamenti, i tribunali e altri organi legati al sistema giudiziario?

Per rispondere a queste domande Gambino ricorre al concetto di pluralismo giuridico. All'interno della sua riflessione particolare rilievo assume la questione della sussistenza di elementi di validità di un ordine normativo che, in linea di principio, è esterno alla normatività giuridica ed è caratterizzato dalla tradizione. Nel caso del romanzo di Sciascia e del film di Damiani, stiamo parlando delle relazioni sociali che esistono in Sicilia e che sono associate alle varie forme di organizzazione mafiosa. E nella nota 27 del testo, troviamo una riflessione interessante: Gambino si riferisce

¹ Gambino (2023).

² Si ringrazia Massimo Meccarelli per i commenti e i suggerimenti.

³ Gambino (2023), pp. 71-81 e 139-143.

espressamente al concetto di “pluralismo costituzionale”, il cui impatto deriva dalla frammentazione della società globale. A ciò segue la citazione di un testo di Gunther Teubner che allude a un concetto più ampio di politica, da estendere, come si legge nella citazione, «anche alle istituzioni non politiche della società civile, dell’economia, della scienza, dell’istruzione, della salute, delle arti e dello sport, ossia a tutti gli ambiti sociali in cui si realizza tale processo di costituzionalizzazione»⁴.

Un primo dato da sottolineare riguarda l’opera stessa che Gambino analizza. *Il giorno della civetta* è un racconto lungo, quindi appartiene al mondo della narrativa, ma la sua trama è ispirata a eventi reali⁵. All’inizio del libro c’è un omicidio. Salvatore Colasberna, un uomo d’affari in una località imprecisata della Sicilia, viene assassinato. Sappiamo che Colasberna operava nel campo dell’edilizia, ma non molto di più. Bellodi, il capitano dei carabinieri che arriva da Parma, una città del nord Italia, entra in scena e concentra tutti i suoi sforzi per risolvere il crimine e, come ci si può aspettare, si scontra con le strutture di potere locali, in particolare con la criminalità organizzata.

La trama del libro è liberamente ispirata a un caso reale, l’omicidio, ordinato dalla mafia siciliana, del sindacalista Accursio Miraglia, avvenuto nel 1947 nella città di Sciacca. Uno dei protagonisti del racconto, il capitano Bellodi, è ispirato a Renato Candida, membro dei Carabinieri e amico di Leonardo Sciascia.

È in questo panorama di intersezione tra letteratura e storia, tra letteratura e diritto, che si muove l’analisi di Francesco Gambino; egli esplora le diverse possibilità di lettura derivanti dall’uso della categoria di pluralismo giuridico, ponendo l’accento sugli sviluppi del costituzionalismo nell’Italia del dopoguerra. E questo ci permetterà anche di riflettere sui dilemmi del costituzionalismo brasiliano contemporaneo.

Nel villaggio immaginario in cui si svolgono le vicende de *Il giorno della civetta*, vediamo un microcosmo delle sfide affrontate dall’Italia nel secondo dopoguerra. Il nucleo della trama, come abbiamo visto, riguarda le attività della criminalità organizzata in Sicilia, attraverso un complesso intreccio di relazioni che coinvolgono imprese, leader politici locali, contatti a Roma, opere pubbliche e soprattutto, pratiche politiche e sociali che coinvolgono la popolazione.

Fin dall’inizio del racconto, il capitano Bellodi, comandante dei carabinieri del paese, incontra enormi difficoltà nell’indagare sul delitto. La popolazione è poco (o per nulla) interessata a collaborare e molte delle dichiarazioni sono caratterizzate da risposte evasive e generiche. Sembra regnare il silenzio. È interessante notare che la

⁴ Gambino (2023), pp. 141-142. La citazione si trova in Teubner (2013), p. 383.

⁵ Sciascia (2002).

prima versione del libro di Sciascia, che costituisce la parte iniziale del racconto, si intitolava *Il silenzio*⁶.

Ciò non sorprende. Quando i gruppi organizzati utilizzano mezzi come l'intimidazione, il ricatto, l'estorsione e altre risorse simili, il margine d'azione delle istituzioni investigative sul crimine viene ridotto. C'è una sorta di barriera (invisibile ma sempre presente) che impedisce la ricostruzione dei fatti, la produzione di prove e la conclusione di un'indagine.

È questa la motivazione principale delle iniziative del capitano Bellodi, che si rifiuta di accettare questi limiti locali e raddoppia i suoi sforzi per trovare una soluzione al crimine. Chi guarda il film di Damiano Damiani deduce che si tratta di un'ingenuità del personaggio, che sembra non conoscere la realtà delle forze che deve affrontare. Ma questa sarebbe una spiegazione semplice. In realtà, Bellodi è pienamente consapevole di ciò che sta accadendo nell'indagine.

Come già accennato, Bellodi è ispirato a un personaggio storico realmente esistito, Renato Candida, che fu comandante dei carabinieri ad Agrigento (sede della provincia in cui si trova Racalmuto, città natale di Leonardo Sciascia). Per diversi anni ha affrontato le stesse difficoltà del personaggio di Bellodi. Ma le analogie non si fermano qui. Bellodi e Candida, personaggi della fiction e della storia, condividono un'altra esperienza: sono stati entrambi partigiani, cioè, hanno combattuto nelle fila della Resistenza italiana durante la Seconda guerra mondiale⁷.

Attraverso queste informazioni, è possibile spiegare in modo adeguato il coinvolgimento di Bellodi come comandante dei Carabinieri. Questa è la generazione che ha combattuto contro il fascismo, che ha partecipato alla ricostruzione dell'Italia e alla sua trasformazione in Repubblica. E infine, a questa stessa generazione si deve l'approvazione, nel 1948, di un testo costituzionale innovativo, inclusivo e articolato, basato sulla democrazia e sui diritti fondamentali, che avvenne attraverso l'attività di un'assemblea costituente eletta a suffragio universale⁸.

Lo scontro che avviene nella trama, e che è così ben illustrato da Francesco Gambino, coinvolge, ad una prima occhiata, la componente istituzionale. Come molti altri ex-partigiani nel mondo reale, il personaggio Bellodi è entrato nei carabinieri nel dopoguerra. E ciò è avvenuto grazie a un rinnovato atteggiamento, una fiducia nel

⁶ Si veda Squillacioti (2018).

⁷ Sgambati (2021), pp. 281-292.

⁸ Sul contesto storico della costruzione della Costituzione italiana del 1948, si vedano, tra gli altri, Bernardini/Cau/D'Ottavio/Nubola (2017), Cheli (2008), Romanelli (2023), Onida (2023), pp. 11-47, e Crainz (2016), pp. 37-51.

funzionamento delle istituzioni dell'Italia democratica e repubblicana. La posizione risoluta di Bellodi non è quindi frutto di ingenuità o di ignoranza, ma è quasi una conseguenza dell'adesione al nuovo quadro politico e istituzionale.

Però, come sappiamo, le relazioni politiche, sociali e umane hanno diversi strati di storicità. Anche un grande sforzo per rifondare una nazione si scontra con pratiche preesistenti. Qui possiamo renderci conto della portata delle difficoltà incontrate dal capitano Bellodi nel confrontarsi con le strutture di potere tradizionali. La tensione che si crea è legata alla funzione stessa delle costituzioni moderne, che è quella di vincolare il futuro, cioè di fornire un quadro normativo e istituzionale in grado di regolare pratiche, conflitti, politiche e richieste una volta che il nuovo testo sarà in vigore.

Le costituzioni sono sempre in vigore nel tempo; non esiste un testo costituzionale prodotto *ex nihilo*. Lo dimostra l'esperienza italiana dell'immediato dopoguerra. In quel periodo ci sono state molte trasformazioni: la fine del regime fascista, la sostituzione della monarchia con la repubblica, l'adesione agli standard internazionali per la tutela dei diritti umani, l'impegno per i diritti fondamentali, l'affermazione della democrazia come forma di organizzazione politica. Tutta questa rifondazione, però, non si è dimostrata in grado di eliminare le pratiche incompatibili con il nuovo ordine. È questo il dilemma che si sviluppa ne *Il giorno della civetta*.

La morte di Accursio Miraglia, che ha ispirato il libro, è avvenuta nel 1947, anno in cui si è conclusa la scrittura della Costituzione italiana. Sciascia iniziò a lavorare al libro nel 1957 e lo pubblicò nel 1960. Il film di Damiano Damiani uscì in Italia nel 1968. Il periodo in cui si svolgono questi eventi è molto significativo per la storia italiana. In essa, le lotte politiche, le controversie sociali e le richieste di riconoscimento si sono svolte in un contesto di grandi trasformazioni. Dagli iniziali sforzi di ricostruzione del dopoguerra, attraverso le prime fasi della creazione dello spazio comune europeo, fino alle tensioni politiche accelerate alla fine degli anni Sessanta, era in corso il processo di concretizzazione della Costituzione italiana.

E questo processo, come possiamo immaginare, non è stato lineare. Fin dall'inizio della Repubblica italiana, sono emerse tensioni in quella società, che stava affrontando molte sfide politiche e sociali. Come ci ricorda Giovanni De Luna, le ripercussioni in Italia delle fratture della Guerra Fredda non mancarono. Dopo la sconfitta dell'Asse, con la ristrutturazione geopolitica guidata dagli Alleati, emersero nuovi terreni di confronto. L'influenza sovietica in Europa divenne una preoccupazione per gli Stati Uniti, che si posero in prima linea nel processo di ricostruzione dell'Europa occidentale. Molti membri della Resistenza italiana appartenevano a organizzazioni di sinistra. Il Partito Comunista aveva una forza considerevole. Il processo costituente del 1946-1947 fu attentamente monitorato dalle autorità statunitensi, che

temevano un atteggiamento “giacobino” all’interno dell’assemblea, influenzato dai membri della Resistenza che si erano messi in luce all’inizio della ricostruzione⁹.

Le elezioni della Costituente sono state molto contrastate. La Democrazia Cristiana ottenne il maggior numero di voti (un vero sollievo per le preoccupazioni degli Stati Uniti), ma gli altri due partiti di maggioranza (comunista e socialista) ottennero complessivamente più voti al ballottaggio. Durante lo svolgimento dell’Assemblea, la Democrazia Cristiana ha guidato il governo, che per una certa fase è stato composto da una coalizione tra i tre partiti principali.

Ed è in questo contesto che si svolse il lavoro costituyente. Non possiamo, nello spazio di questo commento, proporre un’analisi approfondita dell’impatto e del significato della Costituzione italiana entrata in vigore il 1° gennaio 1948. Possiamo però evidenziare, ai fini di questo dialogo con l’opera di Gambino, un tema centrale del nuovo ordine costituzionale, che si riflette nel dramma vissuto dal capitano Bellocchi nel suo confronto con le strutture di potere siciliane.

Non appena la nuova Costituzione è entrata in vigore, si è aperto un dibattito: come si sarebbero messe in pratica le disposizioni innovative del testo? La discussione riguardava in particolare il lavoro e l’ordinamento economico. Come è noto, la Repubblica italiana, secondo la Costituzione, è «fondata sul lavoro». Si tratta di un principio generale, espresso nell’art. 1, che si diffonde in altre disposizioni del testo, come l’art. 36, che associa l’esercizio del lavoro a un’esistenza dignitosa, e l’art. 3, comma 2, che afferma che è «compito della Repubblica rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale che, limitando di fatto la libertà e l’eguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana e l’effettiva partecipazione di tutti i lavoratori all’organizzazione politica, economica e sociale del Paese»¹⁰.

Occorre tuttavia fare delle mediazioni, sia per quanto riguarda il ruolo dello Stato nel raggiungimento di questi obiettivi, sia per quanto riguarda gli obblighi derivanti dal rapporto di lavoro. Tali norme si proiettano nel futuro e il loro significato sarà contestato dagli attori sociali nel corso della storia della Repubblica italiana fino ai giorni nostri. Per questo motivo si è parlato di “costituzione inattuata” per rappresentare il futuro del testo costituzionale, che per una serie di ragioni non si è ancora realizzato. Proprio in virtù di questa prospettiva orientata al futuro, è stato organizzato un seminario all’Università di Ferrara dal titolo *Dalla costituzione ‘inattuata’ alla costituzione ‘inattuale’? Potere costituente e riforme costituzionali nell’Italia repubblicana*.

Il titolo del seminario, fatto su iniziativa del professor Giovanni Cazzetta e i cui

⁹ Si veda De Luna (2019), particolarmente la parte seconda del libro.

¹⁰ Articoli della Costituzione italiana citati da Onida (2023), pp. 195-196 e 202.

atti sono stati pubblicati nella collana del Centro di Studi Paolo Grossi per la Storia del Pensiero Giuridico Moderno, suscita l'attenzione su un aspetto. È proprio la domanda contenuta nel titolo. L'indeterminatezza delle norme costituzionali non è dovuta solo a questioni legate all'interpretazione o all'armonizzazione interna del corpo normativo della Costituzione. Essa deriva anche dalla loro validità nel tempo. Il seminario di Ferrara rivela una questione teorica¹¹. Attraverso l'inserimento dell'elemento interrogativo, il titolo dell'evento (ripreso nel libro) formula due domande: (1) è opportuno analizzare la validità della Costituzione italiana dalla prospettiva della coppia concettuale "inattuata/inattuale"? (2) Quali riflessioni di ordine temporale vengono aperte da questa stessa coppia?

Le risposte sono numerose e si articolano in diversi contributi originali che rivelano la sfida di comprendere questo "proiettarsi nel futuro" che, essendo tipico delle costituzioni moderne, si è rivelato particolarmente centrale nel caso della Costituzione italiana del 1948. Come già evidenziato, l'arco di tempo che intercorre tra il primo evento che ha portato alla stesura dell'opera di Sciascia e l'uscita del film va dal 1947 al 1968, un intervallo particolarmente scandito dalle sfide della modernizzazione imposte all'Italia e dall'attuazione del suo testo costituzionale.

I temi affrontati da Sciascia e Damiani e ripresi da Gambino sono rimasti presenti nella vita politica italiana e in vari altri Paesi. Casi di corruzione nell'ambito del rapporto tra imprenditori e Stato, presenza della criminalità organizzata, conflitti legati al mondo del lavoro, persistono nell'agenda politica contemporanea.

L'attualità delle riflessioni proposte da Francesco Gambino compare anche in un altro saggio del libro, che è complementare ai termini del dialogo qui proposto. Nella sezione che analizza la serie *Narcos* e il film *Escobar – Il fascino del male*, ci si imbatte in un fenomeno comune alla maggior parte dei Paesi sudamericani: il rapporto tra criminalità organizzata e istituzioni statali¹². In questa sezione del libro, Gambino approfondisce alcune delle questioni già sollevate nel capitolo sul *Giorno della civetta*.

Nell'affrontare la traiettoria di Pablo Escobar – leader di un'importante fazione della criminalità organizzata colombiana – l'autore rivisita la letteratura di sociologia (generale e giuridica), che aveva già fatto un'importante apparizione nel saggio su Sciascia/Damiani. In questo caso, la questione riguarda uno sviluppo del problema del pluralismo giuridico. Si tratta ora di comprendere la relazione tra lo Stato e gli ordinamenti illegali.

¹¹ Il dibattito che si è svolto durante il seminario è stato fortunatamente conservato nei ricchissimi interventi contenuti nella pubblicazione a cura di Brunelli/Cazzetta (2013).

¹² Gambino (2023), pp. 83-98 e 144-150.

In un certo periodo della storia della Colombia, i gruppi legati al narcotraffico hanno acquisito un significativo potere politico, come ad esempio Pablo Escobar (che è stato deputato federale per due anni). Si sono verificate situazioni in cui il gruppo guidato da Escobar ha partecipato a riunioni con rappresentanti del governo federale, comprese discussioni sulle circostanze in cui Escobar sarebbe stato condannato a una pena privativa della libertà.

Gambino propone un'osservazione rigorosa di questo tipo di relazione, analizzandola con il supporto della sociologia e della filosofia del diritto. Il tema è affascinante, in quanto implica la discussione di un "ordinamento" costruito sulle attività criminali, nonché l'esistenza di "istituzioni" che scaturiscono dalle azioni dei gruppi criminali¹³.

Il saggio di Gambino si conclude con un'importante osservazione: la forza politica e sociale della fazione criminale guidata da Escobar è riuscita a raggiungere un obiettivo spesso precluso agli attori politici: influenzare la redazione di un articolo della Costituzione. Una delle risorse a disposizione dello Stato colombiano nella lotta contro i gruppi criminali era l'estradizione di persone accusate in altri Paesi, soprattutto negli Stati Uniti. In un momento di grande tensione tra lo Stato e questi gruppi – con rapimenti e attacchi a politici, magistrati, giornalisti e altre persone con un profilo pubblico – in Colombia si stava svolgendo un'assemblea costituente. Viene approvata la formulazione dell'articolo 35 della Costituzione, che proibiva l'estradizione di persone nate in Colombia. Appena approvata la disposizione, iniziarono le trattative tra Pablo Escobar e lo Stato per la cattura e l'incarcerazione di Escobar (che sarebbe avvenuta in una struttura da lui stesso costruita e sotto la sorveglianza di uomini appartenenti al suo gruppo)¹⁴.

L'esperienza colombiana, tanto ben descritta da Gambino, rivela ancora una volta la centralità del ruolo delle istituzioni nel funzionamento della democrazia costituzionale. Laddove si verificano deviazioni nell'azione dei settori governativi e del sistema giudiziario, si manifesta una chiara erosione della Costituzione.

Questo ci porta a un'ultima riflessione, sempre ispirata a Gambino, sul costituzionalismo brasiliano contemporaneo. Come avevamo osservato in alcuni testi pubblicati in precedenza, vi sono diversi fattori politici e istituzionali sorti in un momento

¹³ Per una ricostruzione del contesto politico colombiano, con particolare attenzione al processo costituente avvenuto nel 1991, si veda il rapporto della Commissione per il Chiarimento della Verità, della Coesistenza e della Non-Ripetizione, un organo statale colombiano creato dagli accordi di pace del 2017. Cfr. <https://www.comisiondelaverdad.co/>.

¹⁴ Sulle varie fasi delle attività di Pablo Escobar negli anni '80 e '90, con particolare attenzione alla questione dell'estradizione, cfr. Camerano (2017), Molina Peláez (2011) e Mahecha (1995).

di crisi costituzionale in Brasile, soprattutto a partire dal 2014, che ci permettono di concludere che vi sono pratiche decostituenti in vari settori della vita sociale e politica¹⁵. Non sarà possibile, in questo commento, approfondire questo contesto, ma alcuni esempi tratti dalla vita politica brasiliana nel periodo citato possono essere utili: (1) il ricorso all'impeachment, senza che sia stato commesso un reato di responsabilità, di un presidente regolarmente eletto a suffragio universale; (2) l'approvazione, in un processo legislativo abbreviato, senza la partecipazione dei lavoratori o dei loro rappresentanti, di una riforma delle norme sul lavoro che nega aspetti fondamentali della protezione contenuta nella Costituzione brasiliana entrata in vigore nel 1988; (3) la disattivazione sistematica dei meccanismi istituzionali previsti dalla Costituzione per la protezione dell'ambiente, del patrimonio storico e culturale, la lotta al razzismo, tra gli altri; (4) la pratica dell'etnocidio contro i popoli nativi, in una linea del tutto contraria a quella stabilita dal testo costituzionale; (5) la negazione delle violazioni dei diritti umani commesse durante la dittatura brasiliana (durata dal 1964 al 1985), includendo celebrazioni che alludono al colpo di Stato nelle installazioni militari.

In tutti questi casi, c'è un contesto di attacco, rifiuto o abbandono del testo costituzionale. Queste pratiche decostituenti hanno ovviamente una dimensione temporale. Bloccando la realizzazione delle disposizioni costituzionali in ambiti molto sensibili della vita politica e sociale, le pratiche decostituenti violano la concreta dimensione temporale della Costituzione, in quanto impediscono l'attuazione di politiche pubbliche che attualizzano e riaffermano i principi fondanti del testo costituzionale.

E, naturalmente, c'è una componente istituzionale nelle pratiche decostituenti. Nessun testo costituzionale è in grado di modificare la base della vita sociale senza un apparato pubblico costruito sulle istituzioni. Quando queste istituzioni – che si estendono a vari livelli della vita sociale di una comunità politica – cessano di operare sulla base del testo costituzionale, è una gamma di futuri che viene sottratta al divenire della società. Il rifiuto della futurità del testo costituzionale è un risultato perverso delle pratiche decostituenti¹⁶. Questo contesto di crisi, di scontro tra passato e futuro, di contesa tra strutture tradizionali e meccanismi innovativi, era già stato percepito, svelato e presentato ne *Il giorno della civetta*, sia nel testo di Leonardo Sciascia che nel film di Damiano Damiani. E l'attualità di queste due opere è testimoniata dalla sensibilità e dalla profondità delle analisi di Francesco Gambino.

¹⁵ Si permetta di rinviare a Paixão (2023), Paixão/Marques (2023).

¹⁶ Per quanto riguarda la relazione tra tempo e costituzione, si rimanda a Paixão e Meccarelli (2020) e (2022) e Paixão (2020) e (2021).

Bibliografia

- Bernardini, Giovanni, Maurizio Cau, Gabriele D'Ottavio, Cecilia Nubola (a cura di) (2017), *L'età costituente. Italia 1945-1948*, Bologna, Il Mulino
- Brunelli, Giuditta, Giovanni Cazzetta (a cura di) (2013), *Dalla Costituzione "inattuata" alla Costituzione "inattuale"? Potere costituente e riforme costituzionali nell'Italia repubblicana. Materiali dall'incontro di studio*. Ferrara, 24-25 gennaio 2013, Milano, Giuffrè
- Camerano, Hernando Vega (2017), *La reforma constitucional colombiana de 1991. Antecedentes y legalidad*, in «Nuevos Paradigmas de las Ciencias Sociales Latinoamericanas», vol. VIII, n. 15, pp. 121-133
- Cheli, Enzo (2008), *Il problema storico della Costituente*, Napoli, Editoriale Scientifica
- Crainz, Guido (2016), *Storia della Repubblica. L'Italia dalla Liberazione ad oggi*, Roma, Donzelli
- De Luna, Giovanni (2019), *La Repubblica inquieta. L'Italia della Costituzione. 1946-1948*, Milano, Feltrinelli
- Gambino, Francesco (2023), *In sala con il diritto*, Milano, La nave di Teseo
- Mahecha, Bernardo Gaitán (1995), *Situación Legal del Tratado de Extradición con los Estados Unidos*, in «Derecho Penal y Criminología», vol. 17, n. 56, pp. 183-186
- Meccarelli, Massimo, Cristiano Paixão (2022), *Costituzione e democrazia in emergenza: il problema delle categorie analitiche*, in Di Cosimo, Giovanni (a cura di), *Curare la democrazia. Una riflessione multidisciplinare*, Milano, CEDAM-Wolters Kluwer, pp. 45-72
- Molina Peláez, Sandra Milena (2011), *Las relaciones exteriores y los tratados internacionales en la Constitución de 1991*, in «Revista IUSTA», vol. 1, n. 34, pp. 87-105
- Onida, Valerio (2023), *La Costituzione. Nuova edizione*, a cura di Marta Cartabia, Bologna, Il Mulino
- Paixão, Cristiano (2023), *Il potere delle rovine: pluralismo politico, dispute sul tempo e futuro della costituzione nel Brasile contemporaneo*, in Cappellini, Paolo, Giovanni Cazzetta (a cura di), *Pluralismo giuridico – Itinerari contemporanei*, Atti dell'incontro di studi, Firenze, 20-21 ottobre 2022, Milano, Giuffrè, pp. 91-111
- Paixão, Cristiano (2021), *Educação, universidades e a Constituição: disputas sobre o futuro*, in «Humanidades», n. 65, pp. 91-101
- Paixão, Cristiano (2020), *Tempo, memória e escrita: perspectivas para a história constitucional*, in Martins, Argemiro, Claudia Roesler, Cristiano Paixão (org.), *Os tempos do direito: diacronias, crise e historicidade*, São Paulo, Max Limonad, pp. 17-29
- Paixão, Cristiano, Peixoto de Paula Marques (2023), *Celebrare il colpo di stato: passato*

- autoritario, ruolo dei tribunali e politiche della memoria nel Brasile contemporaneo*, in «Scienza & Politica – per una storia delle dottrine», vol. XXXV, n. 68, pp. 88-108
- Paixão, Cristiano, Massimo Meccarelli (2020), *Constituent power and constitution-making process in Brazil: concepts, themes, problems*, in «Giornale di Storia Costituzionale/Journal of Constitutional History», n. 40, pp. 29-54
- Romanelli, Raffaele (2023), *L'Italia e la sua Costituzione. Una storia*, Bari-Roma, Laterza
- Sciascia, Leonardo (2002), *Il giorno della civetta*, Milano, Adelphi Edizioni
- Sgambati, Gennaro (2021), *Bellodi e il «Mi ci romperò la testa». Difesa dello stato e scontro tra arbitrio e diritto ne Il giorno della civetta*, in «Sinestesie – Rivista di Studi sulle Letterature e le Arti Europee», XXII, pp. 59-78
- Squillacioti, Paolo (2008), *L'alba del giorno della civetta: Il silenzio di Sciascia*, in «Per leggere», 13, pp. 281-292
- Teubner, Gunther (2013), *Ordinamenti frammentati e costituzioni sociali*, in Febbrajo, Alberto, Francesco Gambino (a cura di), *Il diritto frammentato*, Milano, Giuffrè, pp. 375-396

Aisthesis e diritto

Andrea Bixio

La teoria del diritto, intesa come erede delle concezioni moderne dei rapporti giuridici, ha finito per concepire questi ultimi come espressione di una tecnica sociale. Ha finito per intenderli ora come la manifestazione di una particolare struttura logica, ovvero di uno specifico sistema di calcolo, ora come un complesso di regole del ‘gioco’, semplicemente poste, capaci di rendere calcolabili i rapporti giuridico-sociali, ora come un ordinamento concepito come prodotto esponenziale di un processo organizzatorio.

Questo tipo di approdo ha reso pressoché impossibile rintracciare il legame del diritto con le dimensioni etica ed estetica: in sintesi il rapporto con le dimensioni che possono far intendere sia la sua qualificazione valoriale, sia l’origine del discorso sulla sua validità.

Questo stato di cose, oggi, continua ad essere tanto dominante da costituire un implicito, indiscutibile presupposto della nostra visione dell’ordinamento. Esso viene inteso come un dato paradossalmente ‘naturale’ di ciò che concepiamo nell’epoca attuale come diritto.

In tal modo un qualsiasi interrogativo sul senso e sull’origine di un tale stato di fatto resta interdetto; mentre se vi è un interrogativo da porre con urgenza, è proprio quello relativo a tale origine; è quello che più ha la funzione di mettere in questione gli assunti moderni.

Qui non si pretende di sciogliere tutti i nodi problematici relativi ai problemi ora sollevati. Tuttavia, qualcosa si può senz’altro suggerire, anche se limitatamente ad uno solo fra gli aspetti implicati: quello dei rapporti fra il diritto e il momento estetico.

Per lungo tempo la riflessione sulle relazioni fra questi due momenti dell’esperienza è stata destinata al silenzio. Come è noto, ci si è soffermati soprattutto sui rapporti fra il diritto e l’etica.

Tuttavia, una riflessione sulla relazione fra l’estetica e il diritto non è affatto mancata. Basti ricordare i nomi di Tullio Ascarelli, di Satta, Calamandrei, Carnelutti, Carbonnier e, più di recente, i lavori di Simona Andrini, François Ost, Michel van de Kerchove, Donato Carusi, Jacob Grimm, Tito Marci¹ e dei giuristi che si ricono-

¹ Si pensi a Andrini (1997); Ost (2004) e (2001); Ost/van de Kerchove (1992); Carusi (2022); Grimm (2024); Marci (2014).

scono in *LawArt*. Anzi si può senz'altro affermare che di momento in momento la cultura giuridica è stata tentata di tornare a parlare di estetica del diritto.

Nonostante ciò, non si è ritenuto ci si dovesse interessare di ciò che è maggiormente rilevante: della comprensione del nesso profondo che vincola il diritto appunto all'arte. Si è ritenuto, invece, che esso sia caratterizzato da qualcosa d'opposto a quest'ultima: dalla tecnica intesa come modo strumentale di organizzazione della dimensione giuridica dei rapporti sociali.

Il legame del diritto con la tecnica, dunque, sembrerebbe essere la cagione dell'occultamento del rapporto fra l'arte e la dimensione giuridica.

Proprio questa convinzione è, invece, ciò che spesso ci impedisce di ricostruire quel dialogo fra arte e diritto che tuttavia vediamo riemergere di tempo in tempo.

È, infatti, proprio la tecnica ciò da cui è necessario partire, per di nuovo intendere il senso della dimensione estetica del diritto.

La concezione del diritto come tecnica sociale ha recepito la visione che di questa ha la cultura della attuale nostra società. Tale visione consiste nella riduzione del concetto della tecnica a quello di carattere strumentale. La tecnica è intesa come un mezzo per poter giungere a dar luogo ad un prodotto che a sua volta possa essere utile per aumentare la produttività delle nostre azioni e in particolare del nostro lavoro.

Questo è divenuto l'unico e vero significato di un simile tipo di rapporto.

Il nostro termine, invece, ha anche un altro significato affatto differente. *Tekne* indica anche l'arte, la regola d'arte, l'arte della parola; ed è solo nella sua concezione strumentale che diviene astuzia, artificio, tranello, scaltrezza, inganno, alla maniera di Hume 'escogitazione'.

Se ci si riferisce solo o prevalentemente a quest'ultimo significato, l'altro diviene incomprensibile e viene abbandonato.

Ma se il significato nobile viene abbandonato, la definizione del diritto come *ars boni et aequi* finisce per apparire come qualcosa che nulla ha a che fare con il vero significato del diritto.

È possibile, però, rinunciare al senso profondo di una tale definizione in un'epoca nella quale il diritto, in seguito alla crisi sia dell'unità religiosa, sia dell'unità etica della cultura, si trova a dover intervenire proprio nel campo etico, definendo ciò che è socialmente valido proprio dal punto di vista morale?

Questo interrogativo ci mette di fronte ad un paradosso. Il diritto da un lato pre-

tende di non aver nulla a che fare con l'etica e di essere solo una eminente tecnica costitutiva e costruttiva dei rapporti sociali, da un altro lato diviene il terreno di un costante confronto fra le diverse istanze etiche della società.

Lo si invoca per decidere perfino ciò che eticamente possiamo definire 'vita' e ciò che riteniamo di poter considerare non vita.

Ma se non possiamo fare a meno di considerare il momento etico come qualcosa di interno al diritto, che cosa hanno a che fare il bene e l'equo con la *ars*, con la tecnica intesa come *ars*? In cosa consiste questa *ars* che sembra essere capace di farci cogliere niente meno che il bene?

Questa *ars* consiste in una *tekne* non strumentale (ma potremmo dire naturale dal momento che è costitutiva del nostro essere), grazie alla quale si dà a noi la *aisthesis*, ciò che i latini hanno denominato *perceptio*.

Mediante l'esperienza della *aisthesis* poniamo, stabiliamo (*thesis*) ciò che udiamo, sentiamo, vediamo (ὁίω).

Ciò che vediamo e sentiamo, grazie al fatto di 'porlo' (mediante una *tekne*) ci si rivela liberandoci da un sentire o un vedere indeterminato.

Mediante il linguaggio, le raffigurazioni, la scrittura, mediante cioè delle tecniche, definiamo ciò che sentiamo e vediamo e nello stesso tempo concediamo alla visione la possibilità di porsi come una rivelazione, un senso, un percepibile.

Quelle tecniche pongono la possibilità dello svelamento di una nuova *aisthesis*, un nuovo vedere, udire, sentire, a partire da ciò che è velato. Esse lottano costantemente contro quest'ultimo; e la continuità di questa lotta si manifesta in quell'ossimoro che è il temine rivelazione (costante velamento e disvelamento).

È, dunque, grazie alla *ars* che possiamo accedere alla *aisthesis*, alla percezione e alla visione del bene. E viceversa il bene può rivelarsi solo grazie alla sua *aisthesis*, al suo momento rivelativo. E tanto è vero tutto ciò che, non a caso, per esprimere la più alta espressione della bontà non usiamo una aggettivazione etica, ma l'aggettivazione estetica. Qualifichiamo la nostra costituzione etica, la persona, come appunto bella.

È per questa ragione che Plotino può richiamare la nostra attenzione su di una simile esperienza: «Bisogna dunque risalire verso il bene, cui ogni anima aspira. Solamente chi l'ha visto comprende in quale senso io dica che esso è bello»².

² Plotinus (2018), I, 6 (1), 7.

È a causa della soppressione del significato autentico della *tekne*, ovvero del suo rapporto con l'arte e con la *aisthesis*, che anche il diritto si è trovato ad essere interpretato solo in senso strumentale.

Non a caso è stato risolto nel concetto di ordinamento e in ciò in cui quest'ultimo consiste: nella organizzazione, in un rapporto di natura puramente funzionale e appunto strumentale.

Il diritto, invece, se inteso come *ars*, costituisce una costante figurazione e riconfigurazione non semplicemente della condizione di fatto nella quale si possano trovare i soggetti implicati, ma di quella eticamente qualificata alla quale si può accedere prima di tutto mediante la rappresentazione di come si debba e si possa essere autenticamente.

Non a caso la produzione delle norme ha prima di tutto la funzione di fornire e stabilire una rappresentazione di noi stessi e dei rapporti sociali capace di tutelarci per lo più stabilmente per come sia giusto rappresentarci. Per questo stesso motivo consideriamo pienamente legittimo solo lo Stato rappresentativo di diritto; non quello nel quale la rappresentatività sia essenzialmente soppressa.

E anche là dove lo Stato di diritto fosse destrutturato, gli aspetti fondamentali dell'azione giuridica intesa come co-azione, ovvero come azione possibile assicurata ad una universalità di individui, stanno a garantire una qualche persistente validità dell'ordinamento; per lo meno fino a quando non fosse stato violato perfino un tale carattere, costitutivo, dell'agire giuridico.

Per questo il diritto in quanto *ars* ha a che fare con l'*aisthesis* e alla fine anche con le espressioni nelle quali l'*aisthesis* costituisce lo stesso oggetto e fine dell'azione, ovvero con le arti. Per lo stesso motivo a loro volta le arti spesso raggiungono il massimo grado di manifestazione sulla base della metafora giuridica; e ciò a partire dall'epica e dalla tragedia (non a caso spesso manifestazioni esponenziali – dirette o indirette – del divieto dell'incesto), fino al dramma borghese evocante costantemente la violazione della buona fede e della fedeltà.

Come è possibile che il diritto, così intrinsecamente legato alla *aisthesis* e all'*ars* si è evoluto in modo tale da offuscare un tale legame?

La ragione di fondo sta nella trasformazione profonda dei rapporti sociali, e della relativa cultura, che ha finito per sopravvalutare la tecnica strumentale rispetto a quella autentica legata alle condizioni naturali e ontologiche che sorreggono la società stessa.

Quando è apparso che la struttura produttiva fondamentale non era più la natura,

ma le forme più diverse di meccanica, quando si è avuta contezza della grande potenza produttiva delle tecniche artificialistiche create dalla ragione, ovvero dal puro calcolo, rispetto a quelle promosse dalla natura, la tecnica per antonomasia è apparsa quella escogitata dalla ragione, ovvero fondamentalmente quella strumentale.

Per converso la natura ha finito per essere concepita non più come ciò che assicurava il sostentamento e la potenza, ma come un semplice materiale al servizio di ciò che era maggiormente produttivo, la tecnica strumentale, quella artificialistica.

L'idea che la tecnica fosse un momento di manifestazione dell'*aisthesis*, della rivelazione, è sembrata sempre meno comprensibile. Di conseguenza, così come il diritto è apparso prodotto dell'arbitrio e delle capacità strumentali prima del sovrano, poi dello Stato, infine della plurisoggettività istituyente l'ordinamento giuridico, allo stesso modo anche l'arte è diventata progressivamente artificialistica (nella sua ideologia dominante) e non a caso anti-naturalistica.

Naturalmente un qualche elemento naturalistico non poteva essere totalmente eliminato, ma esso è divenuto non a caso solo il materiale a disposizione di una fantasmagorica pluralità di tecniche artificialistiche.

E dal momento che il sistema produttivo si veniva sempre più fondando sulla capacità di moltiplicare i prodotti artificiali grazie alla tecnica strumentale e al sapere a questa relativo (la scienza), anche l'arte per parte sua ha iniziato a ritenersi qualcosa che attraverso le più diverse tecniche strumentali dovesse costantemente tendere alla innovazione di prodotto. Di qui il velocizzarsi delle trasformazioni degli stili e soprattutto la proliferazione delle avanguardie artistiche. Di qui il primato di ciò che è costitutivo della tecnica strumentale, il progetto e la costruzione razionale, il calcolo razionale (la *ratio*) su ciò che si intende porre in essere grazie alla artificialità delle tecniche: l'arte concettuale.

Con il distacco dall'esperienza naturalistica si ha la rescissione del rapporto con il sacro e in subordine con l'*ethos*, l'affermazione dell'autonomia dell'arte, l'arte per l'arte (direbbe Luhmann la differenziazione dei sistemi), ma anche la costante attrazione e repulsione per il potere come surrogato del riferimento al sacro.

Non a caso il processo sinteticamente descritto si sviluppa all'interno dell'età del razionalismo ed è segnato dalla progressiva scissione fra l'estetica e il bello. L'arte di momento in momento non si riconosce più come Belle Arti e fa cadere l'aggettivo. Il bello al pari del diritto diviene un semplice modo d'essere perdendo la trascendenza del proprio valore. Diventa una dimensione oggettiva priva di idealità. Estetica è tutto; anche semplicemente una forma quotidiana della realtà. E in quanto mero 'es-

sere', come si è accennato, diviene un mero materiale da sottoporre alla manipolazione di una tecnica.

Diviene un mero fatto che si risolve nel porsi come oggetto finalizzato ad essere studiato quale dato della ragione, intesa quale oggetto di calcolo.

A sua volta il prodotto estetico diviene, di un tale medesimo calcolo, una semplice espressione.

Non che nell'arte classica non vi sia astrazione e concettualità. Sarebbe un grave errore pensarlo. Da un certo punto di vista sia quest'arte che l'arte cristiana sono arti altamente astratte e concettuali. Ambedue intendono esprimere una profonda concettualità. Una concettualità, però, che non è da confondere con l'astrazione del mero calcolo razionale. La prima mira al concepimento di un'idea specifica, in certo modo pro-crea; la ratio, invece, è un puro calcolo che individua solo all'esterno di se stesso il presupposto dal quale prendere le mosse. Di per sé o è sterile o è al servizio di qualsiasi cosa. Il primato della *ratio* pone implicitamente come secondario ciò che viene posto come oggetto di calcolo.

La ragione è in qualche modo indifferente.

Non è stata tale, solo nel momento nel quale ha avuto la funzione di dissolvere il pregiudizio dominante in altra epoca (in particolare nell'antico regime); perché al calcolo è stata attribuita una funzione critica che esso di per sé non ha.

Dunque, non è un caso che l'estetica, la riduzione del bello a mera dimensione d'essere oggetto di conoscenza, nasca e si affermi con il razionalismo; cioè nell'età di definitiva affermazione della ragione (non dell'intelletto). Non è a caso che l'estetica abbia le sue radici in Leibniz e che trovi la sua consacrazione in un leibniziano come Alexander Gottlieb Baumgarten³; non è un caso che trovi la consacrazione della sua riduzione ad un 'modo d'essere', a cui si possa riferire la pura ragione, nella estetica trascendentale della prima *Critica* di Kant.

Così, al termine di un lungo percorso Giulio Carlo Argan si può soffermare sugli esiti di un simile processo:

Lo sviluppo del concettualismo porta, con Lewitt, a un massimo di sollecitazione mentale con un minimo di sollecitazione visiva: l'arte non è altro che il concetto dell'arte. E questo concetto si separa da ogni esperienza della realtà, da ogni finalità sociale o ideologica, da ogni nozione storica dell'arte, da ogni teoria dell'arte o estetica. La stessa operazione artistica, ridotta alla estrema elementarità del tratto grafico o della stesura del colore (a rigore neppure necessari) non fenomenizza il concetto di arte, ma semplicemente lo formula e nello stesso tempo lo cancella, gli impedisce di fissarsi, di avere un qualsiasi accesso al mondo. È come il concetto del nulla già contraddetto e

³ Baumgarten (1750-1758).

soppresso nell'istante in cui lo si pensa; o come quello della morte che, per assurdo, può pensarsi solo come non-pensato. La sola deduzione possibile è quella del non-esserci dell'arte. Incorporando il concetto di arte, e quindi esaurendo nell'atto del fare ogni possibile giudizio del fatto, il concettualismo pone decisamente l'arte fuori dello spazio e fuori del tempo, la esclude, forse per sempre, dal mondo dell'esistente ⁴.

Grazie alla riflessione che qui è stata svolta, si sarà compreso che l'«estetica» ha in qualche modo tradito il senso proprio di ciò da cui essa proviene, ovvero della *aisthesis*.

Chi nella nostra cultura ha cercato di recuperare in certo modo il senso dell'esperienza espressa dalla locuzione greca è stato Benedetto Croce.

Il quale non a caso ha cercato di svolgere una serrata critica a quell'intellettualismo razionalista al quale si è qui fatto riferimento.

Croce ⁵, infatti, ha cercato di distinguere nel modo più netto la conoscenza razionale da quella estetica, ponendo come fine della prima l'universale e della seconda l'individuale. Ha cercato di distinguere la logica intesa, appunto, come conoscenza votata al concetto, dall'estetica come conoscenza intuitiva.

Ha tentato, in altri termini, di recuperare, contro l'intellettualismo, l'autonomia dell'estetica sottolineando l'autonomia dell'intuizione.

Se mediante una tale distinzione l'estetica veniva salvata dalla sua riduzione a momento della conoscenza puramente logica, tuttavia non lo era l'arte. Ciò che veniva in certo modo esaltato era piuttosto la filosofia dell'arte che l'arte stessa, dal momento che l'estetica veniva in ogni caso intesa come conoscenza e conoscenza razionale.

In questo modo, però, l'arte e il suo senso restavano ancora prigionieri dell'intellettualismo e del primato della razionalità e del calcolo. Con la conseguenza per la quale la concettualità restava dominante, nonostante che si fosse esaltato un canone conoscitivo più strettamente connesso con l'arte: l'intuizione.

Non a caso questo canone dallo stesso Croce è stato inteso come un tipo di conoscenza.

Se, però, l'intuizione era da considerarsi un elemento della conoscenza, allora l'arte o sarebbe stata in ogni caso essenzialmente concettuale, o avrebbe dovuto essere considerata come qualcosa di autonomo dalla filosofia e di conseguenza dal primato del concettualismo.

In realtà, che Croce resti in parte all'interno di quest'ultimo, lo si può constatare

⁴ Argan (2024).

⁵ Croce (1904).

grazie al fatto che egli distingue fra l'intuizione e la percezione; rivaluta la prima ed esclude che la seconda ci possa far comprendere qualcosa di essenziale intorno all'arte.

In altri termini ciò che viene escluso è ciò che è più proprio dell'arte: il vero senso dell'*aisthesis*, che pur in modo improprio i latini tradussero con *perceptio*. Croce, in fondo, viene in qualche modo ingannato da una simile traduzione.

I greci sottolineavano la rilevanza del 'porsi', dello 'stabilimento', della *thesis*; i latini sostituirono alla *thesis* l'apprensione, il movimento che parte dal soggetto nell'accedere alle esperienze; di modo che l'*aisthesis* cessa di essere qualcosa che si pone rivelando e diviene qualcosa che è in nostro potere porre, cogliere e ...concepire. Non a caso in tutta la storia della filosofia la percezione costituisce un grado ancora oscuro della conoscenza che dipende, però, dal nostro *noein*.

Ciò che viene meno in questo tipo di prospettiva è lo stupore che nell'artista è presente nel momento nel quale l'opera si manifesta a lui come una rivelazione che è propria dell'opera stessa; e che non si può ridurre alla sua azione.

Ciò che non viene inteso è la trascendenza dell'*aisthesis* rispetto all'operazione creativa dello stesso artista; è quella trascendenza della manifestazione che poi anche il fruitore prova di fronte all'opera d'arte.

L'*aisthesis*, come ogni nostra capacità, non dipende da noi ed anche all'artista è semmai essenzialmente donata.

Essa è qualcosa che ha a che fare con il sacro proprio perché con quest'ultimo condivide l'essere una manifestazione che si fa valere come puro trascendimento, quasi rivelazione che, come in uno specchio, ci fa cogliere, con la visione e con l'udito, anche la trascendenza nostra.

Bibliografia

- Andrini, Simona (1997), *Le miroir du réel. Essais sur l'esthétique du droit*, Paris, LGDJ
 Argan, Giulio Carlo (2024), *Arte*, Roma, Treccani
 Baumgarten, Alexander Gottlieb (1750-1758), *Aesthetica*, Traiecti Cis Viadrum, Impens. Ioannis Christiani Kleyb
 Carusi, Donato (2022), *Sua maestà legge? Tre secoli di potere, diritto e letteratura*, Firenze, Olschki
 Croce, Benedetto (1904), *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*, Milano, R. Sandron
 Grimm, Jacob (2024), *La poesia nel diritto*, a cura di L. Garofalo e F. Valagussa, Venezia, Marsilio

- Marci, Tito (2014), *Codificazione artistica e figurazione giuridica. Dallo spazio prospettico allo spazio reticolare*, Torino, Giappichelli
- Ost, François (2004), *Raconter la loi: aux sources de l'imaginaire juridique*, Paris, Odi-
le Jacob
- Ost, François (sous la direction de) (2001), *Lettres et lois: le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires
- Ost, François, Michel van de Kerchove (1992), *Le Droit ou les paradoxes de jeu*, Paris,
Presses Universitaires de France
- Plotinus (2018), *Enneadi*, Milano, Bompiani

Nos 500 anos do nascimento de Luís de Camões: indícios de uma justiça poética nos *Lusíadas*

Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy

«Porque é tamanha bem-aventurança o dar-vos
quanto tenho e quanto posso, que, quanto mais
vos pago, mais vos devo»

Luís de Camões, Soneto 17

SUMÁRIO: 1. Introdução. – 2. O tempo de Camões. – 3. A obra de Camões (alguns poucos aspectos). – 4. O Canto III, D. Pedro, D. Inês de Castro e uma concepção imaginária de “justiça poética”. – 5. Conclusões.

1. *Introdução*

Para quem nos interessamos pelas relações entre arte e direito o ensejo dos quinhentos anos do nascimento de Luís Vaz de Camões (1524-1589) suscita reflexões em torno de alguns pontos de seu importante legado. O maior deles, sem dúvida, é a relação entre seu nome e sua herança imaterial, colocada em face do reconhecimento e da identificação da língua portuguesa como expressão elevada de cultura.

Camões é, nesse sentido, uma pátria; há outro poeta (Fernando Pessoa) para quem sua pátria era sua língua¹. Pátria e língua, de algum modo, se afirmam mutuamente. Mais do que um ingrediente simbólico do nacionalismo de europeus do século XIX a língua é expressão mesma de uma certa concepção de pátria.

Não se sabe (e nem se poderia saber) como Camões lidaria com as várias formas que o português assumiu (assim em África, como no Brasil, e mesmo em Portugal); e não se sabe como Camões e seus contemporâneos compreendiam distanciamentos e proximidades entre o português quinhentista, o espanhol e o galego². E nem se sabe também se Camões tinha consciência de que se expressava em língua dissociada de expressões próximas, a exemplo do galego e mesmo do espanhol.

Põe-se, assim, uma questão intrigante: em relação a Camões, e a seu tempo, falamos a mesma língua? Nos entenderíamos – nosso tempo e Camões – na imaginária

¹ Pessoa (2011).

² Venâncio (2019).

hipótese de dimensão atemporal de um diálogo imaginário?

O presente ensaio sustenta que sim: poderia haver um fio condutor que nos liga às nossas estruturas mais antigas de expressão. Será?

Heródoto, o narrador grego que nossa cultura identifica como o pai da História, relatou passagem na qual um soberano egípcio confiava dois bebês a um pastor com a recomendação de que não ensinasse as crianças a falar. O rei queria saber qual língua elas falariam primeiro.

Passados dois anos as crianças gritaram “bekos”, palavra que significaria “pão” no idioma dos frísios. Por isso, porque as crianças intuitivamente designaram intuitivamente algo de comer na língua dos frísios, e não na língua dos egípcios, é que o soberano deduziu que a fala frísia seria anterior à fala dos egípcios³. Pode-se acreditar em Heródoto?

E ainda que a passagem do célebre viajante grego contemple forte teor anedótico, tem-se a sugestão de que imaginamos uma língua originária, na percepção de Noam Chomsky, para quem somos dotados de um dispositivo de aquisição de linguagem⁴. É este traço que nos separaria dos demais seres. A linguagem é o indicativo mais peculiar de nossa condição.

Camões, pela forma, e pelas ideias, pode confirmar esse postulado, ainda que de um modo mais (muito mais) limitado. Camões parece ser, ao mesmo tempo, marco divisor de uma forma de se expressar, depósito de expressões que se perdem no tempo, tudo amalgamado com uma forma expressiva dita “moderna”.

Para registrar o óbvio, prova inconteste da ascendência de Camões para com a língua portuguesa é justamente um prêmio criado em 1988 com o objetivo de reconhecer escritores que compartilham do enriquecimento do patrimônio literário de nossa língua.

Vários brasileiros já foram agraciados com o prêmio, a exemplo de João Cabral de Melo Neto (1990), Rachel de Queiroz (1993), Jorge Amado (1994), Antonio Candido (1998), Autran Dourado (2000), Rubem Fonseca (2003), Lygia Fagundes Telles (2005), João Ubaldo Ribeiro (2008), Ferreira Gullar (2010), Dalton Trevisan (2012), Raduan Nassar (2016), e mais recentemente Chico Buarque de (2019). A referência a Camões, como indicativo desse reconhecimento, é prova absoluta de sua influência na construção e na fixação de nosso idioma.

A lista acima comprova a importância da expressão brasileira no contexto da língua portuguesa. Corrobora-se o fundamento do art. 13 da Constituição Federal, que

³ Heródoto (1998), p. 55.

⁴ Chomsky (1987), p. 139.

dispõe que o português é a língua oficial da República Federativa do Brasil. Há disposição parecida na Constituição de Portugal (art. 11º, 3). Constitucionalizamos nossa forma espontânea de expressão, nada obstante uma velha implicação que vinha de Mário de Andrade⁵, para quem nosso jeito de falar era próprio e independente.

O presente ensaio explora uma imaginária concepção de “justiça poética” em Luís de Camões. Uma justiça retaliativa, vingativa, cega pela desforra, e marcada por sentimentalismo incontrollável. Não se trata de um tipo reconhecido pela literatura, ou de um tipo ideal weberiano que circule como um conceito canônico.

Não há alguma aproximação entre essa suposta “justiça poética” com a ideia de justiça distributiva, conceito que remonta às tipologias de Aristóteles. Por outro lado, pelo menos em princípio, poderia haver alguma aproximação conceitual com o sentido aristotélico de justiça corretiva, no que essa buscaria alguma forma de reparação de danos⁶.

Com esse objetivo, especular em torno de uma imaginária “justiça poética”, menciona-se excerto de *Os Lusíadas*, como se lê no Canto III. Tem-se uma das passagens mais líricas e dramáticas da língua portuguesa em geral, e da obra de Camões em especial: trata-se do drama de D. Inês de Castro.

A heroína, D. Inês, que era da Galícia, foi executada por ordens de D. Afonso IV, pai de D. Pedro, por cujo amor a Inês a história tornou célebre. Tornado rei (com o título de D. Pedro I) o nobre apaixonado perseguiu os assassinos da amada. Ordenou uma execução cruelíssima, como cruel foi o assassinato que fazia a vindita. D. Pedro era vingativo. O imaginário romântico português cogita de uma assombrosa cerimônia na qual D. Pedro I ordenara uma cerimônia de beija-mão, com a reminiscência de que se beijava as mãos de uma princesa morta. Verdadeira ou não, a cena evoca um trauma nacional.

O ensaio se divide em três partes. Primeiramente, uma rapidíssima contextualização da época em que viveu Luís de Camões, com alguma referência a um documento legal, as Ordenações do Reino⁷. Em segundo lugar uma também sumária referência a sua fascinante obra.

Na continuidade, uma olhada sobre o mencionado Canto III de *Os Lusíadas*, o que nos remete, em princípio, ao ponto específico da execução de D. Inês de Castro, a certa concepção de justiça de algum modo poética, como se sustenta, imprimindo-se

⁵ Andrade (2022).

⁶ Aristóteles (1987).

⁷ No presente ensaio utiliza-se a edição fac-símile do Senado Federal, que reproduz a edição de 1870, com os comentários de Cândido Mendes de Almeida.

a esse adjetivo foros de vingança. É esse, substancialmente, o argumento central do presente ensaio.

2. *O tempo de Camões*

Luís de Camões foi um homem do século XVI. Sobre sua vida sabe-se muito pouco: conjecturas e pouquíssimos fatos comprovados. Ao que consta, era filho de Simão Vaz de Camões e de Ana de Sá e Macedo. Pouco se sabe sobre suas origens.

Nas palavras de um biógrafo contemporâneo nosso, exatamente sobre essa falta de dados sobre a vida do poeta, «conhecer a origem das coisas [e das pessoas, acrescento] é um privilégio dos deuses»⁸. Pouco se sabe sobre Camões; muito se especula. Há lugares comuns e referências aladas, a exemplo do naufrágio, no qual teria salvo o manuscrito de sua grande obra.

Camões viveu à época do Renascimento; contemporâneo da expansão marítima e comercial portuguesa, que marcou para Portugal um tempo de prestígio e de poder⁹. Os temas do Renascimento (humanismo, antropocentrismo, fixação com os ideais greco-romanos) são permanentes em Camões. Em *Os Lusíadas* há uma profusão de entidades mitológicas, a exemplo de Júpiter, Juno, Mercúrio, Atlas, Oceano, Sémele, Nereu, Apolo, Calíope, Tífon, entre tantos outros.

O ideal renascentista, em termos de literatura, alcançou Portugal também nas obras de Sá de Menezes, Aires Barbosa e Sá de Miranda. Eram admiradores de Petrarca. Em Portugal, produziam uma literatura patriótica; «em Camões, o mesmo tom patriótico se distingue na epopeia; o lugar de Camões, tão grande poeta lírico e talvez o maior dos petrarquistas do século [...]»¹⁰ é certamente o ponto para onde converge toda a literatura patriótica portuguesa.

Natural que sua escrita (tanto lírica quanto épica) registre seu tempo. Sua obra é um *corpus* exuberante de fontes primárias que permite alguma abordagem e muita informação sobre aspectos políticos, culturais, sociais e jurídicos de seu tempo. Com Camões, e com as descrições que fez de seu mundo, a exemplo das disposições das estrelas que fixa nos em *Os Lusíadas*, tem-se uma sólida referência para compreensão de sua época¹¹.

⁸ Bobone (2024), p. 21.

⁹ Ramos Rui (2009), pp. 171 ss.

¹⁰ Carpeaux (2011), p. 409.

¹¹ Mourão (1998).

Portugal vivia a euforia dos grandes descobrimentos, com tragédias e vitórias, e que o escritor Fernando Pessoa evocou em *Mar Português*, também um poema de exaltação nacional, ainda que lúgubre e por vezes cético. Na imagem do célebre poeta do século XX quem quisesse passar além do Cabo Bojador deveria passar além da dor; «Deus ao mar o perigo e o abismo deu, mas nele é que espelhou o céu».

O tempo dos descobrimentos foi marcado por essa aparente antinomia entre abismo e céu, entre as profundezas do perigo e o espaço ilimitado da bonança e da liberdade, que Pessoa captou nesses versos emblemáticos.

Camões é de um tempo de inusitada expansão territorial. As caravelas portuguesas transitavam por todos os mares, multiplicando achamentos e descobrimentos. O tema central do tempo de Camões é o tema dos descobrimentos, sob uma percepção muito própria do heroísmo português. Não é por outra razão que o mote de *Os Lusíadas* seja também a epopeia das grandes conquistas do além-mar. Não se pode deixar de imputar a *Os Lusíadas* uma narrativa de algum modo reflexiva sobre o papel de Portugal naquele mundo que se descortinava. O tema central em *Os Lusíadas* (e o próprio título da obra assim o define) é a história de Portugal¹².

A monarquia portuguesa era centrada na casa de Avis, sucessora da dinastia de Borgonha. Os Avis governaram Portugal de 1385 (batalha de Aljubarrota) até 1580 (tempo que sucede à morte de D. Sebastião em Alcácer-Quibir). O trono português, a partir de 1580, foi comandado pelos reis de Espanha (dinastia Filipina), situação que perdurou até 1640, quando se encerrou o período da União Ibérica.

Camões faleceu logo nos primeiros anos do domínio espanhol. Viveu em tempos da agonia nacional representada pelo desaparecimento de D. Sebastião. Começou então um outro drama nacional português, na forma do sebastianismo, traduzido por um anelo permanente para com um passado glorioso.

3. *A obra de Camões (alguns poucos aspectos)*

A escrita de Camões é reconhecidamente refinada, poética, marcada por altíssima sensibilidade. Ilustra-se esse postulado com o Soneto 30, que retoma imagem do Velho Testamento (Gênesis, 29).

Na tradição veterotestamentária Jacó era filho de Isaque e neto de Abraão. Jacó trabalhou para Labão, pai de Raquel, na esperança de desposá-la. O pai, no entanto, o enganou, fazendo com que Jacó primeiramente se casasse com Lia, a filha mais ve-

¹² Saraiva (1996), p. 328.

lha. Camões associou ao poema «o tema da persistência do amor e a reflexão sobre a efemeridade da vida humana»¹³, glorificando o amor platônico e enfatizando que, em face do amor, todo o sofrimento é mínimo:

Sete anos de pastor Jacó servia
Labão, pai de Raquel, serrana bela.
Mas não servia ao pai, servia a ela,
que a ela só por prêmio pretendia.
Os dias na esperança de um só dia
Passava, contentando-se com vê-la.
Porém o pai, usando de cautela,
em lugar de Raquel lhe deu Lia
Vendo o triste pastor que com enganos
lhe fora assim negada a sua pastora
como se não a tivera merecida.
Começa de servir mais sete anos
Dizendo: Mais serviria se não fora
para tão longo amor tão curta a vida ¹⁴.

Camões fixou parâmetros e padrões de estilo cuja influência é ainda recorrente. Sua contribuição para a ancoragem da língua portuguesa é incomensurável. Fixou um cânone, que segue como base de uma padronização na articulação do pensamento vertido em língua portuguesa. Compartilha com o leitor um vocabulário amplo e sofisticado que alcança conceitos e analogias da época. O português será reconhecido como uma língua de cultura, capaz de expressar grandes ideias e sentimentos, de veicular imagens e concepções de mundo.

Os Lusíadas é obra de afirmação de identidade nacional¹⁵. É celebração quase exagerada da construção de uma autopercepção nacionalista, marcada por ímpetos de grandiosidade e de pretensa superioridade. É uma marca de expressão artística excepcional.

Parece haver, no entanto, e aos olhos de hoje, uma contradição central nesse grande poema. De um lado, um humanismo inspirador, de outro lado, «[...] a couraça de cavaleiro que, com a mão na espada, passeia por entre as multidões orientais sem nunca entrar em contato com elas»¹⁶. Camões, a contrário de Cervantes, não luta contra a época que o precede. Pretende inseri-la no mundo em que vive.

¹³ Torralvo (2019), p. 119.

¹⁴ Camões (1982), p. 168.

¹⁵ Para um histórico das edições de *Os Lusíadas*, Monteiro (1979). O ensaio utilizou excertos de Camões (1982), (2016), (2021), (2022) e (2023).

¹⁶ Saraiva (2024), p. 162.

Camões (e seus heróis) eram insensíveis à cultura do oriente. Não há em Camões um apelo para a aproximação pacífica entre os povos. *Os Lusíadas* é celebração em verso da grandiosidade de uma gente (e de um império), hino de autoestima exacerbada e música de orgulho incontido. Uma obra épica, de afirmação de identidades e de posições. Nesse sentido, se aproxima do legado de Homero (Ilíada, Odisseia) e de Virgílio (A Eneida). De algum modo é um texto fundacional.

Conta com inúmeras traduções; uma das mais conhecidas é a versão de Richard Francis Burton (o mesmo que traduziu para o inglês o *Kama Sutra* e *As Mil e Uma Noites*), e que data de 1880. *Os Lusíadas* consolidam a língua portuguesa como expressão literária e cultural de grande relevância.

Há nessa obra épica alguma crítica sutil e bem engendrada às ambições ilimitadas do tempo, do Estado e dos desbravadores. Alguma leitura cética pode sugerir uma reflexão crítica sobre o expansionismo português.

O retrato que Camões apresenta de Vasco da Gama – um herói, sem dúvida – sugere dilemas éticos que anunciam problemas que marcarão a expansão colonial portuguesa. A leitura de *Os Lusíadas* sugere experiência ímpar de aproximação entre arte e vida real, entre métrica e ideias, entre sofrimento e vitória.

O tema da justiça é também de algum modo recorrente, como se lê em impressionantes versos que tratam das relações entre portugueses e os povos encontrados, renunciando o que nossa época vai denunciar como uma forma de genocídio.

Ao todo são dez Cantos, fixados em forma de versos heroicos; são versos de dez sílabas, com acentos tônicos que caem na sexta ou na décima sílaba, no entanto adaptados pelo poeta¹⁷.

O Canto I é de apresentação do plano da obra, com os versos iniciais que remetem a uma consciência linguística comum:

As armas e os barões assinalados
Que da Ocidental Praia Lusitana
Por mares nunca dantes navegados
Passaram ainda além da Trapopana
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana
E entre gente remota edificaram
Novo reino, que tanto sublimaram¹⁸.

¹⁷ Guégués, Helder, texto e notas em Camões (2024), p. 10.

¹⁸ Camões, *Os Lusíadas*, Canto I.

O Canto I se encerra com reflexões e advertências para com os perigos da empreitada. O Canto II tem em Vasco da Gama a personagem central, que responde ao convite do rei de Mombaça, uma cilada, da qual o herói português que comove Vênus com suas palavras, conquistando a proteção de Júpiter e seguindo viagem.

O Canto III, que mais à frente será explorado faz as vezes de uma síntese da história de Portugal com ponto de inflexão na comovedora história de Dona Inês de Castro. O Canto IV dá continuidade à presença dos reis de Portugal. É no Canto IV que Camões fixou o episódio do Velho do Restelo. Símbolo do pessimismo, da moralidade exagerada, da prudência superlativa, o Velho do Restelo é o alerta para com os perigos da empreitada. Era um cético. Uma lufada de negatividade na frota de Vasco da Gama. O Velho do Restelo é um antiépico:

Deixas crias às portas o inimigo,
Por ires buscar outro de tão longe,
Por quem se despovoe o Reino antigo,
Se enfraqueça e se vá deitando a longe;
Buscas o incerto e incógnito perigo
Porque a Fama te exalte e te lisonje
Chamando-te senhor, com larga cópia,
Da Índia, Pérsia, Arábia e da Etiópia ¹⁹.

O Canto V evoca passagem interessante de teoria literária. Camões critica aqueles que não valorizavam a poesia:

Enfim, não houve forte capitão
Que não fosse também douto e ciente,
Da Lácia, Grega ou Bárbara nação,
Senão da Portuguesa tão somente.
Sem vergonha o não digo: que a razão
De algum não ser por versos excelente
É não se ver prezado o verso e a rima,
Porque quem não sabe arte, não na estima ²⁰.

O Canto VI reverbera a prece que Vasco da Gama dirigiu a Deus, quando percebeu suas embarcações quase todas perdidas. Calicute é avistada. Os portugueses vencem a tempestade. O Canto VII trata da chegada da esquadra nas Índias.

O Canto VIII dá continuidade às relações entre os portugueses e os povos encontrados. O Canto IX narra o retorno dos heróis, com passagem na Ilha dos Amores.

¹⁹ Camões, *Os Lusíadas*, Canto IV.

²⁰ Camões, *Os Lusíadas*, Canto V.

O Canto X fecha a epopeia, com exortações a Dom Sebastião, fomentando uma obsessão que chegará até Antonio Conselheiro nos confins da Bahia. Nesse aspecto, *Os Lusíadas* é também ingrediente do sebastianismo. Não se pode esquecer que Camões dedica a epopeia a Dom Sebastião, como se lê ainda no Canto I:

E vós, ó bem nascida segurança
Da lusitana antiga liberdade,
E não menos certíssima esperança
De aumento da pequena Cristandade;
Vós, ó novo temor da maura lança,
Maravilha fatal da nossa idade,
Dada ao mundo por Deus, que todo o mande,
Para do mundo a Deus dar parte grande ²¹.

Tem-se a impressão de que *Os Lusíadas* termina em «nota depressiva e melancólica» ²². O poeta está esgotado. Intuiu-se (na leitura de hoje) que o poeta se preocupa com as desilusões que já se anunciavam, e que a morte de D. Sebastião tornará um problema nacional.

Após conquistas empolgantes restava agora o dever de mantê-las. Uma decadência moral talvez acompanhasse o tempo, em oposição ao otimismo dos heróis e dos aventureiros que frequentam as páginas da epopeia.

4. O Canto III, D. Pedro, D. Inês de Castro e uma concepção imaginária de “justiça poética”

Na tessitura de *Os Lusíadas* o Canto III é um monumento historiográfico. Explicita uma construção heroica da história portuguesa. Inicia-se com uma invocação a Calíope.

Camões apresenta uma surpreendente descrição geográfica da Europa, com ênfase em Portugal. Uma aula de geografia comparada. O poeta descreve Portugal:

Eis aqui, quase cume da cabeça
De Europa toda, o Reino Lusitano,
Onde a terra se acaba e o mar começa
E onde Febo repousa no Oceano.
Este quis o Céu justo que floresça
Nas armas contra o torpe Mauritano,

²¹ Camões, *Os Lusíadas*, Canto I.

²² Moisés (2013), p. 79.

Deitando-o de si fora; e lá na ardente
 África estar quieto o não consente.
 Esta é a ditosa pátria minha amada,
 À qual se o Céu me dá que eu sem perigo
 Torne, com esta empresa já acabada,
 Acabe-se esta luz ali comigo.
 Esta foi Lusitânia, derivada
 De Luso ou Lisa, que de Baco antigo
 Filhos foram, parece, ou companheiros,
 E nela antão os íncolas primeiros ²³.

Camões inventariou a trama da história portuguesa desde os tempos fundacionais. Fez referência ao pastor Viriato («cuja fama ninguém virá que dome»), D. Afonso Henriques, Dona Teresa, a proverbial fidelidade de Egas Moniz ²⁴, a miraculosa batalha de Ourique, as conquistas de Leiria, Mafra, Sintra, Lisboa, Beja, Palmela, o cerco de Badajoz, a passagem de Dom Sancho pelo Alentejo, o cerco de Santarém, a conquista do Algarve, o governo pacífico de Dom Diniz, a entrada dos mouros em Castela.

Chega, então, ao episódio de Inês de Castro, que anuncia com sensibilidade rara:

Passada esta tão próspera vitória,
 Tornado Afonso à Lusitana terra,
 A se lograr da paz com tanta glória
 Quanta soube ganhar na dura guerra,
 O caso triste, e dino da memória
 Que do sepulcro os homens desenterra,
 Aconteceu da mísera e mesquinha
 Que depois de ser morta foi Rainha.
 Tu só, tu, puro Amor, com força crua,
 Que os corações humanos tanto obriga,
 Deste causa à molesta morte sua,
 Como se fora pérfida inimiga.
 Se dizem, fero Amor, que a sede tua
 Nem com lágrimas tristes se mitiga,
 É porque queres, áspero e tirano,
 Tuas aras banhar em sangue humano.

²³ Camões, *Os Lusíadas*, Canto III.

²⁴ Egas Moniz foi uma figura histórica de Portugal, conhecido por seu papel na consolidação do Reino no século XII. Célebre por sua lealdade e honra durante o cerco de Guimarães por Afonso VII de Leão, quando ofereceu sua vida e a de sua família como garantia da submissão de Afonso Henriques. Ao ver Afonso Henriques renegar a promessa, Egas Moniz, fiel à sua palavra, foi ao encontro do rei de Leão descalço e com uma corda ao pescoço, pronto para se entregar. Impressionado com sua honra, Afonso VII o perdoou. A fidelidade foi recompensada. Para uma compreensão pormenorizada desse tempo, Ramos (2009).

Estavas, linda Inês, posta em sossego,
De teus anos colhendo doce fruto,
Naquele engano da alma, ledó e cego,
Que a Fortuna não deixa durar muito,
Nos saudosos campos do Mondego,
De teus fermosos olhos nunca enxuto,
Aos montes ensinando e às ervinhas
O nome que no peito escrito tinhas²⁵.

Tem-se uma das passagens mais comovedoras do poema. O leitor emociona-se com uma história trágica que aproximou D. Pedro e D. Inês de Castro, perdidos em paixão incontida. É uma história de amor e de obstáculos, de paixão e de enfrentamentos. O herdeiro do trono (Pedro) apaixonou-se pela dama de companhia da esposa. O pai de Pedro, o rei Afonso VI, proíbe terminantemente a aproximação. Tornou o caso uma questão política.

Pedro e Inês não desistiram. Enfrentaram ameaças e provocações. Com a morte da princesa, esposa de Pedro, o casal assumiu o romance, enfrentando a resistência que havia para com a união, agora maculada com a morte da princesa. O rei temia que a aventura do filho resultasse em incontornável ameaça ao complicadíssimo assunto da sucessão do trono.

O soberano então resolveu agir. Ordenou a execução da intrusa. Seus emissários assassinam Inês com crueldade. A reação do poeta é impressionante:

As filhas do Mondego a morte escura
Longo tempo chorando memoraram,
E, por memória eterna, em fonte pura
As lágrimas choradas transformaram.
O nome lhe puseram, que inda dura,
Dos amores de Inês, que ali passaram.
Vede que fresca fonte rega as flores,
Que lágrimas são a água e o nome Amores!²⁶

Resgate histórico e memória coletiva impactam na poesia, que se torna narrativa comovente e poderosa. O leitor contempla uma ode explosiva de amor e uma reflexão sobre a tragédia. Mas é também um tema de vingança. D. Pedro vingou-se dos assassinos, tratando-os com extrema severidade:

²⁵ Camões, *Os Lusíadas*, Canto III.

²⁶ Camões, *Os Lusíadas*, Canto III.

Não correu muito tempo que a vingança
Não visse Pedro das mortais feridas,
Que, em tomando do Reino a governança,
A tomou dos fugidos homicidas;
Do outro Pedro cruíssimo os alcança,
Que ambos, imigos das humanas vidas,
O concerto fizeram, duro e injusto,
Que com Lépido e António fez Augusto.
Este, castigador foi rigoroso
De latrocínios, mortes e adultérios;
Fazer nos maus cruezas, fero e iroso,
Eram os seus mais certos refrigérios.
As cidades guardando, justoçoso,
De todos os soberbos vitupérios,
Mais ladrões, castigando, à morte deu,
Que o vagabundo Alcides ou Teseu ²⁷.

Fora do contexto poético de *Os Lusíadas* há várias versões dessa história cruel. Quando D. Pedro tornou-se rei legitimou os filhos que teve com Inês. Reconheceu, inclusive, o casamento secreto, que fora confirmado por um padre e por um criado.

Os assassinos foram capturados e sumariamente executados. D. Pedro ordenou que os corações dos assassinos foram retirados de seus corpos. Um dos assassinos conseguiu fugir e mais tarde obteve o perdão real, quando D. Pedro estava prestes a morrer. Narrativas posteriores criaram o mito de que D. Pedro teria ordenado que seus súditos beijassem as mãos de D. Inês, quando esta já estava morta.

O ensaio sustenta que a vingança de D. Pedro é de alguma forma uma “justiça poética”, no sentido de que traduz a ação de um homem perdidamente apaixonado. A brutalidade com que D. Inês foi assassinada encontrou na reação na também brutalidade com que D. Pedro liquidou com os assassinos.

O Canto III dos *Lusíadas*, quanto ao tema de D. Inês de Castro, é uma concepção idílica de restauração de uma ordem perdida. Uma resposta à altura do delito, o que nos remete a uma fórmula arcaica de lei do talião.

A reparação também se confirmou com o reconhecimento dos filhos que D. Pedro tivera com D. Inês, e com a legalização superveniente do casamento. Conjectura-se de uma justiça aqui chamada de *poética* na medida em que D. Pedro não mediu esforços para restaurar um idílio perdido, ainda que D. Inês já estivesse morta. Não

²⁷ Camões, *Os Lusíadas*, Canto III.

importa. A poesia não tem compromisso com a verdade, na aliciante expressão de Antonio Carlos Secchin²⁸.

O mais relevante da trama pode estar na retomada de uma situação já resolvida, porém metaforicamente transportada para uma situação retributiva, que se tornou moralmente restaurativa.

5. Conclusões

A vingança de D. Pedro é um ato de amor, de fé e de devoção. É nesse sentido que se tem uma concepção de justiça que o ensaio nomina de *poética*, porque irracional, descompensada de qualquer postulado lógico.

A dor da perda (e da perda naquelas circunstâncias) justifica – pelo menos na reação de D. Pedro – todas as ordens de vingança que pronunciou, todas efetivamente rancorosas e vingativas.

Uma “justiça poética” (isto é, irracional) contemplaria possibilidades de vingança. É a vingança propriamente dita. Uma “justiça poética”, ao contrário do que a expressão singelamente sugere, não evoca uma justiça branda e reconciliadora. É uma justiça que pauta um acerto de contas.

Do ponto de vista das relações amorosas (e o amor romântico é um componente de uma tradição literária local que remontava às *Cantigas de Amigo*) Camões colocou no prosclênio um amante exacerbado, incontido, permanente fiel à pessoa amada.

Dor e justiça, nessa lógica de “justiça poética”, caminham amalgamadas pela vingança e pela retribuição do mal cometido. Na exata medida da paixão, D. Pedro calibrou a severidade de sua reação. Honrou a memória do amor perdido; e não importa como.

Referências

- Andrade, Mário de (2022), *A gramatiquinha da fala brasileira*, Brasília, FUNAG
- Aristóteles (1987), *Ética a Nicômaco*, tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim, da versão inglesa de W. D. Ross, São Paulo, Nova Cultural
- Bobone, Carlo Maria (2024), *Camões: Vida e Obra*, Alfragide, Publicações D. Quixote
- Camões, Luís Vaz de (1982), *Lírica*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia e São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo

²⁸ Secchin (2018), p. 12.

- Camões, Luís Vaz de (2016), *Os Lusíadas*, Lisboa, Guerra e Paz
- Camões, Luís Vaz de (2019), *Sonetos*, Cotia, Ateliê Editorial
- Camões, Luís Vaz de (2021), *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora
- Camões, Luís Vaz de (2022), *Sonetos*, São Paulo, Planeta do Brasil
- Camões, Luís Vaz de (2023), *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora
- Carpeaux, Otto Maria (2011), *História da Literatura Ocidental*, São Paulo, Leya
- Chomsky, Noam (1987), *Language and Freedom*, in Chomsky, Noam, *The Chomsky Reader*, New York, Pantheon Books
- Herculano, Alexandre (1897), *História da Origem e da Inquisição em Portugal*, Lisboa, Tavares Cardoso & Irmão
- Heródoto (1998), *The Histories*, Oxford, Oxford University Press
- Moisés, Massaud (2013), *A Literatura Portuguesa*, São Paulo, Cultrix
- Monteiro, Rolando (1979), *As Edições de “Os Lusíadas”: Pesquisa e Análise*, Rio de Janeiro, Agir
- Mourão, Ronaldo Rogério de Freitas (1998), *Astronomia em Camões*, Rio de Janeiro, Lacerda Editores
- Pessoa, Fernando (2011), *Livro do Desassossego*, São Paulo, Companhia das Letras
- Ramos, Rui (coord.) (2009), *História de Portugal*, Lisboa, A Esfera dos Livros
- Saraiva, António José (2024), *Luís de Camões*, Lisboa, Gradiva
- Sechin, Antonio Carlos (2018), *Percursos da Poesia Brasileira: Do Século XVIII ao Século XXI*, Belo Horizonte, Autêntica Editora-Editora UFMG
- Silva, Nuno J. Espinosa Gomes da (1991), *História do Direito Português*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- Venâncio, Fernando (2019), *Assim Nasceu uma Língua: Sobre as Origens do Português*, Lisboa, Guerra e Paz

Le Grand Cheval, an Artistic Critique of the Perception and Regulation of AI

Carinne Elion-Valter

CONTENTS: 1. Introduction. – 1.1. Art and Law and Our Perceptions of the World. – 1.2. Regulation of AI. – 2. AI, Its Potential Benefits and Risks. – 2.1. Learned Machines. – 2.2. Epistemic Risks of AI. – 2.3. Protection Against AI-domination. – 3. Principles and Regulation. – 3.1. Ethical Guidelines. – 3.2. The EU AI Act and Proposed Liability Directive. – 4. Three Possible Perceptions of AI. – 4.1. The Supposed Continuity Between Humans and Technology. – 4.2. The Technician’s View: AI as an Extended Mind. – 4.3. The Magical View: The Mind as an Extended Machine. – 4.4. Horse-machine or Machine-horse. – 4.5. A Crafted Thing Called ‘Horse’, AI as an Artifact. – 5. An Instance of Magical Thinking. – 5.1. Good Intentions Limited by Strategic Concerns. – 5.2. ‘Algorithmic Democracy’. – 6. AI as a Legal, Political and Moral Issue.

1. *Introduction*

1.1. *Art and Law and Our Perceptions of the World*

In 2014 the Paris *Centre Pompidou* for Modern Art presented an exhibition entitled *Modernités Plurielles*¹. The focus was on how modernity found expression in artistic creations from different traditions. One of the works was *Le Grand Cheval*, a bronze by the French sculptor and horseman Raymond Duchamp-Villon (1876-1918). At first glance, the sculpture appears to depict a galloping horse. On closer inspection, however, the horse looks more like a machine, although it could also be a machine that has become a horse. Like a cubist painting, the sculpture seems to represent all aspects of the horse-machine at once².

By inviting the viewer to reflect on its meaning, the sculpture raises several questions about the relationship between humans and technology. Are machines separate things that humans design and manage? Or is it the other way around? Art plays a role with respect to this relationship. To understand and integrate new phenomena,

¹ See catalogue, Grenier (2014), p. 63. Sometimes also called, *Le Cheval Majeur*. There are about ten bronze sculptures of *Le Grand Cheval*: see also the Antwerp museum park in Middelheim, <https://search.middelheimmuseum.be/details/collect/148144>.

² The catalogue tells us that Duchamp-Villon started working on the sculpture in 1914, finishing it in 1918. After his death, bronze versions were sold. Nowadays, the Tate Gallery of Modern Art as well as the Centre Pompidou own casts of *Le Grand Cheval*.

such as speed, the sculpture uses a new style, a new formal language. It presents a new way of perceiving the world and technology, inviting us to reflect on how to understand these developments and the artistic translation. By teaching its viewers this new formal language, which helps to understand the sculpture itself and the social developments the sculpture refers to, the sculpture also recreates its interpretive community of viewers.



Raymond Duchamp-Villon, *Le Grand Cheval*,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Two_views_of_'The_Large_Horse',_a_bronze_sculpture_by_Raymond_Duchamp-Villon,_1914,_Museum_of_Fine_Arts,_Houston.JPG

Many of these issues are also valid in a legal context. Like art, a legal order features an argumentative and interpretive community that shares certain understandings and knowledge. It is shaped by this community and also constitutes this community. The extent to which we ascribe legitimacy and authority to legal and political institutions is also determined by how we view the world. Rules are not just normative statements that order behavior, but also expressions of a normative understanding of the world. Law and its institutions function as ‘nomoi’, ways in which people normatively explain and order the world for themselves³. They have symbolic value. As in art, new social developments and how we perceive them find expression in law. But the law and the new language that reflects these developments also influence how we perceive these developments⁴.

³ Cover (1983), pp. 4-68.

⁴ This view of law as a result of an interactive hermeneutic process is reflected in the Law as litera-

One of the most relevant technological developments of these times is artificial intelligence (AI), specifically the generative AI of large language models⁵. AI confronts legal theory with questions on one hand similar to those posed by the newly developed machines and turbines to Duchamp-Villon and his contemporaries. On the other hand, AI is not so similar to machines and turbines. It is an active epistemological factor influencing how it is perceived and how it is translated in legal terms. It therefore potentially determines the criteria for ascribing its legitimacy and the authority of the regulation. In other words, it actively influences the ‘nomos’ that is supposed to regulate the same phenomenon. It could even compete with the legal order in shaping its interpretive community.

1.2. Regulation of AI

Many principles and guidelines have already been developed for AI. Legislators are actively regulating AI, most recently with the EU AI Act⁶. It aims to regulate AI as a ‘safe’ product (as were it a turbine, indeed). It has been criticized for not sufficiently considering the broader implications of AI for democratic society and its ways of thinking⁷. These legislative initiatives operate in a complex environment. The speed of technological innovation threatens to outpace the regulatory process. Economic and technocratic interests easily outweigh ethical principles⁸. Still, we must try to understand what AI is, what it does to our thinking and how this may influence the regulatory approach. Given the vastness of the subject and the role that art can play in this understanding, I will use the sculpture of Duchamp-Villon as an aid to this understanding.

The main question of this essay will therefore be: what are possible perceptions of AI, and how does it contribute to the formation of these same perceptions, and to what extent is this reflected in current AI regulation? To address this question, I will first review some general features of AI (para. 2). In para. 3, I briefly review the headlines of the current legal framework. To better understand perceptions of AI, I discuss three possible perceptions of it, using Duchamp-Villon’s sculpture as an ex-

ture orientation and is influenced by the analyses of for instance Paul Ricoeur. See Elion-Valter (2017) and (2024) and for instance Gaakeer (2019).

⁵ As used by ChatGPT, for example.

⁶ The term ‘regulation’ is used as umbrella term for both legislation and other regulatory instruments as self-regulation, governance codes etc.

⁷ See also Yeung (2019).

⁸ Schaake (2024), Ch. 8, Dutch Edition pp. 254-257.

ample (para 4). In para. 5 I evaluate the extent to which these visions are reflected in current regulation.

Legitimacy is understood as a concept with several dimensions: legality, justice, political authority and social acceptability⁹. In relation to AI, we can say it is legitimate if its use is legal, morally rightful, does not negatively impact the authority and social acceptance of political and legal institutions. I take democracy in the broad sense of a liberal democracy in which liberty is safeguarded by the rule of law and fundamental rights.

This essay offers a theoretical reflection on AI regulation and the attribution of legitimacy in the context of a liberal democracy. I will not address doctrinal questions about copyright law or the scope of free speech, nor will I delve into the technical details of AI regulation. The artwork of Duchamp-Villon is used for heuristic reasons, although I hope it will contribute to theoretical reflection on art in the age of AI.

2. *AI, Its Potential Benefits and Risks*

2.1. *Learned Machines*

Technologically speaking, «there is no such thing as ‘the’ AI»¹⁰. It is an interdisciplinary technology that uses large data sets (big data) and specific analysis and decision-making procedures that resemble human decision-making¹¹. So-called ‘weak AI’ relies on the collection and analysis of data for specific purposes¹². ‘Strong AI’ can generate text or images.

Current AI is the result of two traditions, artificial intelligence and machine learning. On the one hand, it reflects the dream of making machines that think like humans, as exemplified by the ‘Turing machine’¹³. On the other hand, it reflects the

⁹ See Bokhorst (2014), pp. 24, 73.

¹⁰ Wischmeyer/Rademacher (2020), p. vi.

¹¹ Hoffmann-Riem (2020), p. 2. Following the OECD, the EC takes as definition in Art. 3 (1) EU AI Act: software that is developed with [specific] techniques and approaches [listed] and can, for a given set of human-defined objectives, generate outputs such as content, predictions, recommendations, or decisions influencing the environments they interact with.

¹² König/Krafft/Schulz/Zweig (2022), p. 24. The distinction goes back to Searle (1980), p. 418: he distinguished between weak AI for computers as tools able to perform certain tasks in a powerful way and strong AI for computers being able to understand and having other cognitive states.

¹³ Turing (1950), p. 445. In 1950, the British mathematician and computer scientist Alan Turing

utilitarian logic of states and corporations¹⁴. In the fifties and sixties of the last century, most scientific efforts were primarily directed at emulating the logic of human reasoning focusing on the syllogism¹⁵. However, states and corporations did not need machines that could reason like humans, but computers that could collect data from reality, analyze these, and provide predictions, like the whereabouts of taxpayers or the number of passengers and their preferred travel time¹⁶. The machines learned through a layered network structure. Algorithms were used as a tool to interpret the data. These machines do not rely on logic, but rather on trial and error based upon lakes of data¹⁷. Machine learning is a kind of experience-based pattern recognition¹⁸. The involvement of states and corporations in the development shows that AI is a political and strategic phenomenon governed by a strong utilitarian logic. War has been beneficial to the development of AI¹⁹. As Coeckelbergh notes, politics and technology have always been friends²⁰.

2.2. Epistemic Risks of AI

AI, especially generative AI, is presented as a world-changing phenomenon comparable to the printing press, photography, and the internet. It will be beneficial to perform repetitive, time-consuming, and dangerous tasks, and to assist in complex decision-making, such as in medicine, science, construction and legal analysis. AI also poses risks. Much of the public attention is focused on existential risks such as whether AI can compete with or even surpass human intelligence²¹. But more immediate risks are socio-economic and legitimacy issues. Three out of five jobs could disappear or at least change²². AI may lead to violations of fundamental rights and

developed this machine, an intricate structure with tapes on wheels that was supposed to reason mathematically. For the imagination of a Turing machine ‘in action’, see Ian McEwan’s novel *Machines Like Me*, the story of a couple’s relationship with a robot able to dream, to play and to die: McEwan (2019).

¹⁴ ‘Statistics’ means «regarding the art of administering the state». See also: Scott (1998).

¹⁵ König/Krafft/Schulz/Zweig (2022), p. 24.

¹⁶ Wiggings/Jones (2023), p. 141.

¹⁷ Wischmeyer/Rademacher (2020), p. vii.

¹⁸ Wiggings/Jones (2023), p. 119.

¹⁹ World War II, the Cold War and more recently 9/11 stimulated the development of data collection and analysis, see Wiggings/Jones (2023), p. 114.

²⁰ Coeckelbergh (2024), Ch. 1.

²¹ Marr (2023), Innerarity (2024), pp. 1667-1671.

²² Green/Salvi del Pero/Verhagen (2023).

legal principles. Government policies or their implementation may be based on unfair, discriminatory and biased qualification of facts, due to profiling and the self-affirming effect of algorithms²³. This shows that the most invasive effects are epistemic. AI can affect epistemic justice, or the fair distribution of knowledge²⁴. It acts as a black box if its predictions or results are not traceable. In this way, AI can put citizens at a serious disadvantage to large users who are better able to understand AI and how to regulate it, leading to an inequitable distribution of knowledge, or epistemic injustice. It also disadvantages citizens in their ability to understand what is happening (hermeneutic justice) and in their ability to challenge interference, in other words to be heard and understood (testimonial justice)²⁵. AI may also escape democratic control, again because of its incomprehensibility, resulting in a lack of epistemic legitimacy. Legitimacy problems may be exacerbated by the complexity of integrating digital technology into administrative processes.

2.3. *Protection Against AI-domination*

In summary, the advent of AI has the potential to pose significant economic and safety concerns, and it may encroach upon fundamental rights, notably, epistemic rights. These risks are connected to three distinct concepts of freedom. Privacy for instance is connected to the concept of transactional freedom or ‘non-interference’ protected by classical liberal rights²⁶. Given its socioeconomic implications, AI poses a threat to what we call emancipatory or social rights, connected to positive freedom. However, due to its epistemic effects, AI threatens to severely impact freedom as autonomy. This understanding is connected to a third concept of freedom as ‘non-domination’, or the right to remain free from arbitrary interference²⁷. The protection of autonomy as the right to decide for oneself is provided by access to justice and political rights that guarantee participation and the possibility of contestation. Also relevant are the access to information, the capacity to understand this information (hermeneutic justice or intelligibility) and the absence of bias and prejudices that may impede one’s credi-

²³ Algorithmic models do not predict the future. They ‘predict’ the more recent past from the distant past, see Rona-Tas (2020), p. 8.

²⁴ Fricker (2007).

²⁵ Fricker (2013), p. 1319. Testimonial injustice is lack of credibility due to prejudices. Hermeneutic injustice is an «unfair disadvantage when it comes to making sense of a significant area of [...] social experience».

²⁶ Concepts of negative (transactional) and positive freedom are from Berlin (1958).

²⁷ Pettit (1997), Skinner (1998) and (2022), pp. 233-266.

bility (testimonial justice). As Fricker states, «non-domination requires contestation and contestation requires epistemic justice»²⁸. When AI influences these epistemic rights, it becomes an unmistakable epistemological factor that can directly influence the processes of persuasion and deliberation within a democratic society. I am not referring to deep fakes and algorithms that influence elections, but about the sheer opacity of AI that hinders the defense against its influence. Consequently, it is essential not only to protect privacy and socio-economic rights, but also access to justice, democratic procedures and debate, as well as the normative and moral deliberation within society from epistemic domination by AI.

3. Principles and Regulation

3.1. Ethical Guidelines

To what extent are these potential risks acknowledged and addressed? There are now over 80 guidelines and declarations regarding AI principles²⁹, issued by international organizations, private institutes, companies and governments. In addition to these, there are also the fundamental rights formulated in, for example, the EU Charter and the ECHR. These establish fundamental principles, such as human autonomy, prevention of harm, fairness and explicability³⁰. The European ethical framework³¹ and the European Digital Rights Declaration³², stipulate, among other things, respect for citizens' fundamental rights, socio-economic inclusion, freedom of choice, participation, safety and security and sustainability³³. There is what Munn calls a «deluge of AI ethical principles»³⁴.

²⁸ Fricker (2013), p. 1331.

²⁹ See AI Principles, on AI Ethicist (<https://www.aiethicist.org/ai-principles>, accessed 2 October 2024).

³⁰ High-Level Expert Group on Artificial Intelligence, EU (HLEGAL, 2019) – Ethics Guidelines for trustworthy AI: <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/ethics-guidelines-trustworthy-ai>, p. 12 for the core principles.

³¹ The Framework of Ethical Aspects of Artificial Intelligence, Robotics and Related Technologies, 2020/2012(INL).

³² European Declaration on Digital Rights and Principles for the Digital Decade, COM(2022) 28 final, a joint document of the European Parliament (EP), the European Council and the European Commission (EC); see also the EC information: https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/ip_22_7683

³³ Kuźmicz (2023), p. 65.

³⁴ Munn (2023), p. 869.

3.2. *The EU AI Act and Proposed Liability Directive*

These guidelines and principles are worked out in several regulatory instruments, such as Codes, self-regulation, enforced self-regulation and ethical standards³⁵. The General Data Protection Regulation (GDPR) protects privacy against illegitimate AI-use for Automated Decision Making (ADM)³⁶. The Digital Services Act (DSA)³⁷ and the Digital Markets Act (DMA)³⁸ aim to protect citizens against illegal content and manipulation of data in all kinds of online services and by large digital platforms services, such as search engines and app stores. Safety is also served by directives and legislation to prevent cybersecurity risks³⁹.

Most relevant here is the recently adopted EU AI Act⁴⁰ and the proposal for an AI related Liability Directive⁴¹. They aim to guarantee that AI is utilized as a safe product. The EU AI Act is directed at developers and users (including public and private agencies). The legislation prohibits certain high-risk utilizations, such as social scoring. The utilization of high-risk applications, such as triage or deep fakes for law enforcement purposes, is contingent upon certification by an oversight agency. For limited-risk uses, such as chatbots, and biometric categorization systems, there is a duty to implement transparency measures, such as labeling and disclosure. The development and utilization of generative AI tools entails disclosure of used copyrighted material and the designation of content as AI-generated⁴². The proposed EU

³⁵ For an overview, see: Hoffmann-Riem (2020), pp. 1-32.

³⁶ (EU) 2016/679 of 27 April 2016; see extensively on this topic Wischmeyer (2020), p. 76.

³⁷ Regulation (EU) 2022/2065 (DSA) of 19 October 2022 on a Single Market For Digital Services, applicable as of November 2022.

³⁸ Regulation (EU) 2022/1925 (DMA) of 14 September 2022 on contestable and fair markets in the digital sector, applicable as of May 2023.

³⁹ Other areas of law effectuate the principles as well, such as telecommunications law, intellectual property law, competition law and product liability law. Relevant is also the DORA (Digital Operational Resilience Act): it focuses on digital and financial safety for the financial sector Regulation (EU) 2022/2554 of 14 December 2022.

⁴⁰ Regulation (EU) 2024/1689 of the European Parliament and of the Council of 13 June 2024 laying down harmonised rules on artificial intelligence and amending Regulations (text with EEA relevance).

⁴¹ Proposal COM(2022) 496 final 2022/0303 (COD), dd 28 September 2022 (Proposal for a directive of the European Parliament and of the Council on adapting non-contractual civil liability rules to artificial intelligence – AI Liability Directive).

⁴² For a general oversight of the provisions of the EU AI Act, see for instance Briefing Artificial intelligence act (2021) ([https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2021/698792/EPRS_BRI\(2021\)698792_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2021/698792/EPRS_BRI(2021)698792_EN.pdf)), accessed 1 November 2024).

Liability Directive offers a framework for the harmonization of European national liability law regarding AI. The proposal entails a reformulation of the burden of proof, with the objective of conferring an advantage to claimants⁴³.

It is uncertain whether these principles and regulations sufficiently address the epistemic risks of AI for democracy. AI is not an inert object, but an epistemological factor that can lead to epistemic and hermeneutic injustice. Considering it as a ‘product’ subject to safety measures could be mistaken about the autonomous epistemological influence of AI. In order to understand the epistemic risks of AI and assess the scope of current regulation, we should now analyze what AI does to our perceptions that are relevant for the question of legitimacy and what these do to AI. As an artistic reflection on technology, Duchamp-Villon’s sculpture will be helpful. In para. 5, I assess the extent to which AI regulation reflects these perceptions of AI and takes this epistemic influence of it sufficiently into account.

4. *Three Possible Perceptions of AI*

4.1. *The Supposed Continuity Between Humans and Technology*

Duchamp-Villon’s futurist and cubist sculpture expresses faith in science and technology and suggests a continuity between the human being and his horse-like machine. However, the horse’s dark and massive forms also serve to remind us of the potential dangers of machines. We may think we manage machines, but instead, they might manage us, by influencing our perceptions. Likewise, AI and digital technology in general, may change how humans conceive of themselves. As Clowes posits, the advent of computational technology and AI transform the old mind-body problem into a mind-technology problem⁴⁴. The mind-body problem concerns the question of whether the mind is distinct from the body as Descartes believed, or whether humans are their brain, thereby negating the existence of the mind⁴⁵. Cartesian dualism sees a discontinuity between mind and body, whereas biological monism asserts a continuity. In turn, the mind-technology problem concerns the question of whether humans and machines are separate phenomena, discontinuous, or whether they are continuous, in the sense that one influences the other. Let us examine the implications of this for the relationship between humans and AI.

⁴³ The proposal offers the option to implement a strict liability, later.

⁴⁴ Clowes/Gärtner/Hipólito (2021), p. 8.

⁴⁵ Swaab (2012/2014).

4.2. *The Technician's View: AI as an Extended Mind*

The position of discontinuity seems the most natural to us. The prevailing view is that the world exists independently of our own existence. We think that we can design and manage machines, without these having effect on us. Similarly, we may conceive of AI as something 'out there' akin to a new kind of car or a solar panel. Nevertheless, science has challenged this naturalistic intuition demonstrating that there is a fundamental continuity between the mind and the body or between the mind and the external world. The Copernican Revolution replaced the traditional human-centered worldview with a heliocentric perspective. Subsequently, Darwin demonstrated that humanity is merely a component of the natural world. Freud challenged the rationalist assumption of a transparent mind, emphasizing its inherent opacity and the role of emotions and the unconscious. Duchamp-Villon's *Le Grand Cheval*, with its machine-like qualities, exemplifies this insight into the fear of the continuity between the human mind and machinery.

The focus on digital technology serves to accentuate this continuity. According to Mazlish, we are witnessing a fourth breakdown of the assumption of discontinuity⁴⁶. Brains and machines are not separate. Both are engaged in the process of transcoding of information, maintaining a continuous relationship with one another. Technological devices are not external entities; rather, they are integral components of our cognitive processes. They partly realize our mental states by forming a «coupled system that can function as a cognitive system in its own right»⁴⁷. In short, instruments and artifacts are not just inert objects, but extended minds. Similarly, AI can be regarded as an extension of human intelligence, specifically the capacity for trial-and-error learning. This conception is reflected in the technological optimism regarding AI, envisioned as a means of performing human tasks.

4.3. *The Magical View: The Mind as an Extended Machine*

From a phenomenological perspective, the continuity is rather the other way around. The concept of the human mind is increasingly being conceptualized as an extended machine. Computers and digital thinking serve as metaphors and explanatory models for understanding human cognition. The majority of consumers and av-

⁴⁶ Mazlish (1993); see also Mazlish (1967), pp. 1-15.

⁴⁷ See, Clark/Chalmers (1998), pp. 7-19 and Clark/Chalmers (2010), p. 29. Pen and paper or signs carved in stone or tree bark allow us to design, compute, and think. They facilitate the formation of our thoughts. While the brain performs certain operations others are delegated to manipulations of external media, see Clark/Chalmers (2010), p. 28.

erage users of digital technology now perceive computers as a model for the human mind. According to Floridi, the informational revolution is transforming the human context and reality, yet the cognitive abilities of humans remain unaltered. As a result of this computer-modeled thinking, humans are becoming what Floridi terms ‘informationally embodied organisms’ or ‘inforgs’. They become nodes in a network of information-processing. Many daily activities are conducted within the digital domain, facilitated by smartphones and other devices that serve as an interface between themselves and the vast expanse of online information. This influences not so much human cognition, but the human sense of himself⁴⁸. As Winner posits, «the devices, techniques, we adopt shed their tool-like qualities to become part of our very humanity»⁴⁹. The apparent parity between man and machine is a phenomenon that is shaped by the technological context in which we find ourselves. In other words, we are seduced into becoming extended machines.

According to this second view of the human-machine relationship, there is continuity, but, due to our naturalistic intuition, we think there is not. Or, to put it another way, we believe we are in control of our mobile phone, but in reality, it is exerting control over us. Referring to Duchamp-Villon’s *Le Grand Cheval*, we are becoming machine-horses while thinking we ride a horse-machine. We are becoming machines that operate like horses, despite our belief that we are in control of a horse that is performing like a machine. The seductive nature of artificial intelligence leads us to consider the algorithmic processes underlying AI as a metaphor for human intelligence. This gives rise to the notion that we can effectively manage AI, which notion could be seen as an instance of magical thinking directed by AI and all interests connected to it.

4.4. *Horse-machine or Machine-horse*

In short, Duchamp-Villon’s sculpture illuminates two different imaginaries of the human relationship to technology. Each of these perspectives is accompanied by a distinct mode of thought and linguistic expression. Technology is not neutral, it is part of the way we imagine and shape our socio-political order⁵⁰. From the perspective of the technician, AI becomes something that can be managed and controlled. It becomes part of a discourse that can be linked to a technical vocabulary utilized by experts, emphasizing precision, technical suitability, and safety. This invites to en-

⁴⁸ Floridi (2014).

⁴⁹ Winner (1983), p. 108.

⁵⁰ Feenberg (2009), p. 146.

trust AI with tasks such as political decision-making, although it is uncertain whether it would be very good in that ⁵¹.

The magical or consumer's view considers digital technology and AI as a model for human thought, while simultaneously thinking this technology can be managed. The machine is sold presumably to serve the mind. The language that evokes this magical thinking and is used to sell it is that of service and relations. Technical details are presented in a way that is accessible and intuitive, similar to the way in which smartphones are operated. The aim is to provide ease of use and facilitate self-expression.

AI and how it is perceived influence each other. Both AI and the discourse it helps to create are deeply utilitarian and instrumental, subject to economic, technological, or strategic interests. This potentially limits respect for fundamental freedoms such as epistemic autonomy and epistemic justice. These are respected as long as they do not interfere with, or are not prohibited by, precisely formulated rules. However, Duchamp-Villon's *Le Grand Cheval* yet suggests a third approach to technology and AI.

4.5. *A Crafted Thing Called 'Horse', AI as an Artifact*

As artists know, there is a discrepancy between how we perceive an object and what that object really is or could be. Duchamp-Villon's sculpture invites the viewer to question his or her own perception and interpretation. The sculpture is cubist and futurist ⁵². It simultaneously expresses different aspects of a galloping horse. In order to perceive the sculpture's multiple meanings, one must view it from a variety of perspectives and distances. In this way, the sculpture encourages viewers to create their own images of horses and machines. In this manner, the sculpture demonstrates the mediated nature of reality and the interconnections between symbol, object of representation and the observer and his context. The sculpture establishes its own interpretive community. What it is and what it means is part of a shared search for answers to the questions the sculpture raises, without there being a uniform, easy answer ⁵³. Engaging with art in a critical and reflective manner can foster the development of epistemic virtues and critical thinking, as Coeckelbergh and Gunn and

⁵¹ Innerarity (2024), p. 1667.

⁵² Cubism is the aesthetic orientation that puts the preconditions of our understanding of reality centerpiece. It wants to represent simultaneity, diversity, and complexity. The bronze is a play with time and space.

⁵³ Cf. Didi-Huberman (2014), p. 71.

Lynch note ⁵⁴. This may also result in a less anthropocentric perspective on reality ⁵⁵.

This artistic vision, aware of how artifacts and symbols work, leads us to a third possible vision of the relationship between humans and AI. That vision would consist of considering AI as it is: not as an extended mind, nor as a model for the human mind, but as an artifact created by humans, akin to the sculpture by Duchamp-Villon. The notion of AI as a phenomenon created by humans gives rise to a number of philosophical questions that are not typically considered in the other two visions: how should we view these machines, how should we relate to them and how do we want them to relate to us? In what language or discourse shall we approach this phenomenon? Should we align ourselves with the language of profit, speed, and smoothness that the machine crafters, that is to say, technology, attempt to persuade us to adopt? Avoidance of the term ‘intelligence’ and designation of AI as what it is, a trained machine, creates already a critical distance. Questions of responsibility might be: what do we wish these trained machines to be good at? How to train them well? As the Law-and-Literature scholar James B. White states: «An alteration in language [...] is not merely a lexical event [...]. It is a change in the world and the self, in manners and conduct and sentiments»⁵⁶. Viewing AI as an artifact shows the importance of a well-informed critical debate among citizens with epistemic agency within an interpretive community, instituted by the object of interpretation ⁵⁷.

In summary, the three perspectives represent distinct value systems, the technical instrumental utilitarian vision, the magical or consumer’s system of usefulness and pleasure and the ‘artistic’ vision that is tied to epistemic agency and well-informed judgment. How are these reflected in the existing legal framework of ethical guidelines and codes and the discussed regulation?

5. *An Instance of Magical Thinking*

5.1. *Good Intentions Limited by Strategic Concerns*

The artistic ‘AI as an artifact’ view with its notions of epistemic agency and responsibility can be seen in the ethical guidelines and the EU AI Act. The HLEGAL EU

⁵⁴ Coeckelbergh (2023), p. 1348, Gunn/Lynch (2021), p. 393, regarding expanding an agent’s epistemic agency.

⁵⁵ Cf. Kalpokiene/Kalpokas (2023), pp. 2-3.

⁵⁶ White (1984), p. 4.

⁵⁷ White (2018).

Ethics Guidelines for Trustworthy AI stipulate respect for human autonomy, prevention of harm, fairness and explicability⁵⁸. The EU AI Act attributes responsibility to providers for developing and selling high-risk AI that meets transparency obligations⁵⁹. However, it is uncertain whether these principles and regulations adequately address the potential epistemic risks of AI. The many principles are criticized as rather toothless if they are not adequately integrated into regulation⁶⁰.

In its turn, the technician's view of AI as a manageable object is reflected in the various regulation, such as the EU AI Act and the proposed Liability Directive. Their focus on AI as a safe and useful product reflects the technician's utilitarian discourse of management and control. Also, the enforcement of the regulatory obligations is generally through reporting mechanisms, an enforcement technique that is based on utilitarian motives: it is more profitable to report well, as this will provide the company concerned good status. The utilitarian focus is confirmed by the fact that the Act does not give citizens direct appeal. The proposed Liability Directive does, but this Directive is rather limited in scope, focusing exclusively on the alleviation of the burden of proof. It eschews the imposition of strict liability, as this could potentially impede innovation. So, the regulatory design is influenced by the inherent utilitarian features of AI and considerations of economic interests, technological innovation and strategic interests that can outweigh concerns about the protection of rights.

Therefore, the Act and the proposed Directive also reflect a magical view on AI. The regulatory instruments certainly aim to ensure respect for democratic institutions and fundamental rights, but this protection can appear illusionary. The broad scope and general wording of the obligations set out in the EU AI Act raise concerns about their enforceability⁶¹. The AI Act neglects a more incisive protection of fundamental rule-of-law principles and neglects issues of inclusion and sustainability and long-term societal harms of AI⁶². The absence of the possibility of direct appeal in the EU AI Act and the limited scope of the Liability Directive may also negatively impact the epistemic legitimacy of AI. These risks become even greater as citizens must frame their complaints in the technological language of AI, which is only accessible to experts. Lack of knowledge, costs, and the fact that AI infringements will

⁵⁸ EU Ethics Guidelines for Trustworthy AI and the associated Policy and Investment Recommendations by the HLEGAL (2019), pp. 2, 12.

⁵⁹ EU AI Act, preamble 79, 101.

⁶⁰ Munn (2023), p. 870.

⁶¹ Meuwese/Wolswinkel (2022), pp. 92-100.

⁶² Smuha (2021), p. 23.

not be easily detectable or measurable may further prevent adequate legal reinforcement⁶³.

The EU Act purports to safeguard individual freedom rights. However, out of strategic and economic interests, these rights are interpreted in a rather restricted manner, as pertaining primarily to transactional freedom, which aligns with a negative conception of freedom. Due to the exclusion of an appeals process the EU AI Act prioritizes to safeguard entrepreneurial liberty over epistemic autonomy.

5.2. ‘Algorithmic Democracy’⁶⁴

Due to this utilitarian logic, AI’s epistemic impact is yet insufficiently addressed. AI may interfere with the ability to know, to be believed and to understand. It may affect informational self-determination or the possibility to shape one’s life⁶⁵. AI may contribute to epistemic bubbles and echo chambers and AI generated statistic information may discourage people to check the validity of the information⁶⁶. AI may therefore affect people’s trust in the quality of the information they get, the socio-epistemic environment and in their own epistemic capacities to judge the quality of information⁶⁷. AI influences the knowledge basis of citizens, their belief in the values, ideals and principles of democracy and rule of law and their skills in deliberation and discussion about the future of the political community, a «digital colonization of all democratic processes and institutions»⁶⁸. AI therefore touches political autonomy and affects law and democracy as an epistemic community. This could then lead to the introduction of technocratic means of control, promoting chances of technocracy and totalitarianism⁶⁹. These risks for epistemic autonomy are addressed in the many guidelines, but are not sufficiently central to the current regulation.

In the end, the directives and the EU regulation seem to fall victim to a form of magical thinking. The goal is to regulate, but because of the utilitarian logic underlying the law and the guidelines, they risk falling prey to the utilitarian (strategic, commercial) logic inherent in AI. The EU regulator thinks it is managing the AI machinery, but in fact it is easily managed by the strategic interests inherent in AI.

⁶³ Veale/Zuiderveen Borgesius (2021), pp. 97-112.

⁶⁴ García-Marzá/Calvio (2024).

⁶⁵ Cf. Ernst (2020), pp. 53-75.

⁶⁶ Coeckelbergh (2023), pp. 1341, 1347.

⁶⁷ Coeckelbergh (2023), pp. 1343, 1344.

⁶⁸ García-Marzá/Calvio (2024), p. 1.

⁶⁹ Coeckelbergh (2023), p. 1345, García-Marzá/Calvio (2024), p. 1.

6. *AI as a Legal, Political and Moral Issue*

What perceptions of AI are there and to what extent are they reflected in current AI regulation and what might this reveal about the protection the regulation offers to the epistemic legitimacy of AI? The objective of this essay is to illustrate that, contrary to popular belief, AI has the potential to encroach upon epistemic rights that are essential for the preservation of epistemic autonomy which is crucial for a liberal democracy. The current regulatory framework and the principles that have been established to address the implications of AI seem to fall short of adequately protecting epistemic agency and intellectual autonomy. When viewed through the lens of the two main perspectives on technology and their associated discourse or language, it becomes evident that these perceptions are closely linked in their utilitarianism and mutually reinforcing. It takes the artistic view to see this mutual dependency and to become aware of the multitude of ethical questions that can be posed to the creators and users of AI as trained machines.

The perception of AI as a machine that is an extension of the human mind hinders insight into how the machine may affect the mind. This invites to develop a broader vision of the implications of AI for human thought and legitimacy. In light of the implications of AI for legal, political, and aesthetic debate, it should be recognized that AI is a political issue, rather than solely a technological one. Secondly, the anthropological and hermeneutic aspects of AI merit further analysis. AI requires an examination of the human fascination with technology and machines. Thirdly, the ethical implications of AI require a reflection on a personal ethics of use. The discussion of art is a prerequisite for this. This article, which takes Duchamp-Villon's *Le Grand Cheval* as a point of departure, serves as an exemplar of this necessity.

Bibliography

- Berlin, Isaiah (1958), *Two Concepts of Liberty*, in Berlin, Isaiah (1969), *Four Essays on Liberty*, Oxford: Oxford University Press
- Bokhorst, Meike (2014), *Bronnen van legitimiteit*, Den Haag: Boom Juridische Uitgevers
- Clark, Andy, David Chalmers (1998), *The Extended Mind*, in «Analysis», 58, Issue 1 (Jan.), pp. 7-19
- Clark, Andy, David Chalmers (2010), in Menary, Richard, *The Extended Mind*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, pp. 27-43
- Clowes, Robert W., Klaus Gärtner, Inês Hipólito (2021), *The Mind-Technology Prob-*

- lem: and the Deep History of Mind Design, in Clowes, Robert W., Klaus Gärtner, Inês Hipólito (eds.), *The Mind-Technology Problem: Investigating Minds, Selves and 21st Century Artefacts* (Studies in Mind and Brain Vol. 18), Springer, pp. 1-45
- Coeckelbergh, Mark (2023), *Democracy, epistemic agency, and AI: political epistemology in times of artificial intelligence*, in «AI and Ethics», 3, pp. 1341-1350
- Coeckelbergh, Mark (2024), *Why AI Undermines Democracy and What to Do About It*, Cambridge, Hoboken, NJ, Polity
- Cover, Robert M. (1983), *The Supreme Court 1982 Term. Foreword: Nomos and Narrative*, in «Harvard Law Review», 97, pp. 4-68
- Didi-Huberman, Georges (2014), *Essayer voir*, Paris, Éditions de Minuit
- Elion-Valter, Carinne (2017), *De burger als ongelovige Thomas, Recht, literatuur en legitimiteit*, Oisterwijk, Wolf Legal Publishers
- Elion-Valter, Carinne (2024), *Tocqueville's Legal Spirit as a Force of Hope for Presentist Democracy*, in Bijsterveld, Sophie van, Hans-Martien Ten Napel (eds.), *Culture, Secularization, and Democracy, Lessons from Alexis de Tocqueville*, New York, Routledge, pp. 154-170
- Ernst, Christian (2020), *Artificial Intelligence and autonomy: Self-Determination in the Age of Automated Systems*, in Wischmeyer, Thomas, Timo Rademacher (eds.), *Regulating Artificial Intelligence*, Cham, Springer, pp. 53-75
- Feenberg, Andrew (2009), *Critical Theory of Technology*, in Olsen, Jan Kyrre Berg, Stig Andur Pedersen, Vincent F. Hendricks (eds.), *A Companion to the Philosophy of Technology*, Malden, Blackwell, pp. 146-153
- Floridi, Luciano (2014), *The Fourth Revolution, how the infosphere is reshaping human reality*, Oxford, Oxford University Press
- Fricker, Mirjam (2007), *Epistemic injustice: justice and the power of knowing*, New York, Oxford University Press
- Fricker, Mirjam (2013), *Epistemic justice as a condition of political freedom?*, in «Synthese», 190, pp. 1317-1332
- Gaakeer, Jeanne (2019), *Judging from Experience, Law, Praxis, Humanities*, Edinburgh, Edinburgh University Press
- García-Marzá, Domingo, Patrici Calvio (2024), *Algorithmic Democracy: A Critical Perspective Based on Deliberative Democracy*, Cham, Springer
- Green, Andrew, Angelica Salvi del Pero, Annelore Verhagen, *Artificial intelligence, job quality and inclusiveness*, in *OECD Employment outlook 2023*, https://www.oecd-ilibrary.org/sites/08785bba-en/1/3/4/index.html?itemId=/content/publication/08785bba-en&_csp_=9f4368ffe3fc59de4786c462d2c-dc236&itemIGO=oecd&itemContentType=book#

- Grenier, Catherine (ed.) (2014), *Modernités Plurielles*, in *Catalogue de l'exhibition*, Paris, Centre Pompidou, p. 63
- Gunn, Hanna, Michael Patrick Lynch (2021), *The internet and epistemic agency*, in Lackey, Jennifer (ed.), *Applied Epistemology*, New York, Oxford University Press, pp. 389-409
- Hoffmann-Riem, Wolfgang (2020), *Artificial Intelligence as a Challenge for Law and Regulation*, in Wischmeyer, Thomas, Timo Rademacher (eds.) (2020), *Regulating Artificial Intelligence*, Cham, Springer, pp. 1-32
- Innerarity, Daniel (2024), *The epistemic impossibility of an artificial intelligence takeover of democracy*, in «AI and Society», 39, pp. 1667-1671
- Kalpokiene, Julija, Ignas Kalpokas (2023), *Creative encounters of a posthuman kind – anthropocentric law, artificial intelligence, and art*, in «Technology in Society», 72, pp. 1-8
- König, Pascal, Tobias D. Krafft, Wolfgang Schulz, Katharina A. Zweig (2022), *Essence of AI*, in DiMatteo, Larry A., Cristina Poncibò, Michel Cannarsa (eds.), *The Cambridge Handbook of Artificial Intelligence: Global Perspectives on Law and Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 18-34
- Kuźmicz, Maksymilian (2023), *European Digital Rights – Human Rights for a Digital Age?*, in «Journal on Technology and Persons with Disabilities», 11 (May), pp. 60-75
- Marr, Bernard (2023), *The 15 biggest risks of artificial intelligence*, Forbes, 2 June 2023, <https://www.forbes.com/sites/bernardmarr/2023/06/02/the-15-biggest-risks-of-artificial-intelligence/> (accessed 25 September 2024)
- Mazlish, Bruce (1967), *The Fourth Discontinuity*, in «Technology and Culture», 8, no. 1 (Jan.), pp. 1-15
- Mazlish, Bruce (1993), *The Fourth Discontinuity: The Co-Evolution of Humans and Machines*, New Heaven, London, Yale University Press
- Meuwese, Anne C.M., Johan Wolswinkel (2022), *Een Wet op de Artificiële Intelligentie? De Europese wetgever haalt de nationale*, in «Nederlands Juristenblad», 97(2), pp. 92-100
- Munn, Luke (2023), *The uselessness of AI Ethics*, in «AI and Ethics», 3, pp. 869-877
- Pettit, Philip (1997), *Republicanism: A theory of Freedom and Government*, Oxford, Oxford University Press
- Rona-Tas, Akos (2020), *Predicting the Future: Art and Algorithmics* (Presidential Address), in «Socio-Economic Review», vol. 0, no. 0, pp. 1-19
- Schaake, Marietje (2024), *The Tech Coup, How to Save Democracy from Silicon Valley*, Princeton University Press [Dutch edition: *De Tech Coup, Hoe tech is gaan regreen en we de macht weer terugwinnen*, Atlas Contact, 2024]

- Scott, James, C. (1998), *Seeing like a State, How Certain Schemes to Improve Human Condition Have Failed*, New Haven, London, Yale University Press
- Searle, John (1980) *Minds, brains, and programs*, in «Behavioral and Brain Sciences», 3 (3), pp. 417-457
- Skinner, Quentin (1998), *Liberty before liberalism*, Cambridge, Cambridge University Press
- Skinner, Quentin (2022), *Conclusion, On Neo-Roman Liberty: A Response and Reassessment*, in Dawson, Hanna, Annelien de Dijn (eds.), *Rethinking Liberty before Liberalism*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 233-266
- Smuha, Nathalie A. (2021), *Beyond the individual: governing AI's societal harm*, in «Internet Policy Review», 10, issue 3, pp. 1-32
- Swaab, Dick (2012), *Wij zijn ons brein*, Amsterdam, Antwerpen, Atlas [English edition: *We Are Our Brains: From the Womb to Alzheimer's*, New York, Random House, 2014]
- Turing, Alan M. (1950), *Computing Machinery and Intelligence*, in «Mind», 49, pp. 433-460
- Veale, Michael, Frederik Zuiderveen Borgesius (2021), *Demystifying the Draft EU Artificial Intelligence Act, Analysing the good, the bad, and the unclear elements of the proposed approach*, in «Computer Law Review International», 22/4, pp. 97-112
- White, James B. (1984), *When Words Lose their Meaning, Constitutions and Reconstitutions of Language, Character and Community*, Chicago, University of Chicago Press
- White, James B. (2018), *The Legal Imagination*, Chicago, University of Chicago Press
- Wiggings, Chris, Matthew L. Jones (2023), *How Data Happened. A History from the Age of Reason to the Age of Algorithms*, New York, Norton & Company
- Winner, Landon (1983), *Technologies as forms of life*, in Cohen, Robert S., Marx W. Wartofsky, (eds.), *Epistemology, Methodology, and the Social Sciences*, Dordrecht, Springer, pp. 249-263
- Wischmeyer, Thomas, Timo Rademacher (eds.) (2020), *Regulating Artificial Intelligence*, Cham, Springer
- Wischmeyer, Thomas (2020), *Artificial Intelligence and Transparency: Opening the Black Box*, in Wischmeyer, Thomas, Timo Rademacher (eds.) (2020), *Regulating Artificial Intelligence*, Cham, Springer, pp. 76-97
- Yeung, Karen (2019), *A study of the implications of advanced digital technologies (including AI systems) for the concept of responsibility within a human rights framework*, Council of Europe study DGI(2019)05, ES275908_PREMS 111819 GBR 2018 Responsability and AI DGI(2019)05 Texte BAT A4.pdf (coe.int)

Abstracts

LOUISE OWEN, *Hostile Environments: Theatrical Conventions and the Law / Ambienti ostili: convenzioni teatrali e diritto*

The article queries how theatrical conventions intersect with the law through analysis of two contemporary productions – a revival of Agatha Christie’s 1953 courtroom drama *Witness for the Prosecution* (County Hall, 2017-date) directed by Lucy Bailey, and a new contemporary documentary performance *This Is Who I Am* (touring, 2017-date) presented by ice&fire theatre company, touring to universities, community organisations and schools. Each of these productions in different ways thematises legal process and immigration. Drawing on scholarship in theatre and legal studies, the article analyses their visual rhetorics, contextualising them in relation to the rise and commercialisation of immersive experience, to argue that the British legislative construct of the ‘hostile environment’ bears a logical resemblance to immersivity in performance.

Questo articolo si interroga su come le convenzioni teatrali si intersecano con il diritto attraverso l’analisi di due produzioni contemporanee: una ripresa del dramma giudiziario del 1953 di Agatha Christie *Testimone d’accusa* (County Hall, 2017-oggi) diretto da Lucy Bailey, e una nuova performance documentaristica contemporanea *This Is Who I Am* (in tournée, 2017-oggi) presentata dalla compagnia teatrale Ice&Fire, in tournée presso università, organizzazioni comunitarie e scuole. Ognuna di queste produzioni tematizza in modi diversi il processo giuridico e l’immigrazione. Basandosi su studi teatrali e giuridici, l’articolo analizza le loro retoriche visive, contestualizzandole in relazione all’ascesa e alla commercializzazione dell’esperienza immersiva, per sostenere che il costrutto legislativo britannico dell’“ambiente ostile” presenta una somiglianza logica con l’immersività nella performance.

KEYWORDS / PAROLE CHIAVE: Courtroom Drama; Documentary Theatre; Immersive Experience; Immigration; Law / Drama in tribunale; teatro documentario; esperienza immersiva; immigrazione; diritto

EMŐD VERESS, *Collectivization in East-Central Europe – As Reflected in a Painting by Albert Nagy / La collettivizzazione nell’Europa centro-orientale – Come appare in un dipinto di Albert Nagy*

The article examines the painting *Collectivization* by Albert Nagy, a Hungarian painter from Transylvania, to explore the intersection of art, law and totalitarianism. Created in 1960, during a period of his relative artistic acceptance, Nagy's painting appears to document and support the collectivization process. However, a deeper analysis reveals that it operates within the grey area of art, subtly conveying hidden criticism and despair. The article contextualizes the painting within Nagy's life, shaped by two totalitarian regimes – Italian Fascism and the Soviet-type dictatorship in Romania – and the broader socio-political landscape of forced collectivization in Romania. Through legal and artistic lenses, the analysis uncovers the strategies Nagy employed to survive and create in oppressive environments, maintaining a degree of creative freedom and integrity while sensitively critiquing the Soviet-type dictatorship.

L'articolo esamina il dipinto *Collettivizzazione* di Albert Nagy, un pittore ungherese della Transilvania, per esplorare l'intersezione tra arte, legge e totalitarismo. Creato nel 1960, durante un periodo di relativa accettazione artistica, il dipinto di Nagy sembra documentare e supportare il processo di collettivizzazione. Tuttavia, un'analisi più approfondita rivela che opera all'interno dell'area grigia dell'arte, trasmettendo sottilmente critiche nascoste e disperazione. L'articolo contestualizza il dipinto all'interno della vita di Nagy, plasmata da due regimi totalitari, il fascismo italiano e la dittatura di tipo sovietico in Romania, e il più ampio panorama socio-politico della collettivizzazione forzata in Romania. Attraverso lenti legali e artistiche, l'analisi scopre le strategie impiegate da Nagy per sopravvivere e creare in ambienti oppressivi, mantenendo un certo grado di libertà creativa e integrità, mentre criticava con sensibilità la dittatura di tipo sovietico.

KEYWORDS / PAROLE CHIAVE: Albert Nagy; Private Property; Collectivization; Totalitarianism; Hidden Criticism / Albert Nagy; proprietà privata; collettivizzazione; totalitarismo; critica nascosta

GIACOMO PACE GRAVINA, *La Giustizia del cielo e della terra* di Primo Conti: note tra arte e diritto / Primo Conti's *Justice of Heaven and Earth*: Notes Between Art and Law

Tra i dipinti che ornano gli spazi del Tribunale di Milano si trova una grande opera del 1939, finora poco studiata, del pittore toscano Primo Conti: la *Giustizia del cielo e della terra*, che fa da sfondo ad una aula di giustizia. La singolarità del dipinto è co-

stituita dalla presenza di numerosi personaggi che simboleggiano e personificano la storia della legislazione, come Mosè o Solone, Giustiniano, Napoleone: la contemporaneità è rappresentata dalla presenza di Benito Mussolini, a simboleggiare il processo di codificazione che si sarebbe concluso con il codice civile del 1942. Proprio la presenza del duce ha innescato accese polemiche già durante il periodo fascista, culminate nella censura del personaggio raffigurato, recentemente riemerso dopo il restauro del dipinto.

Among the paintings that decorate the spaces of the Court of Milan is a large, hitherto little-studied work from 1939 by the Tuscan painter Primo Conti: *Justice of Heaven and Earth*, which forms the backdrop to a courtroom. The singularity of the painting is constituted by the presence of numerous characters that symbolise and personify the history of legislation, such as Moses, Solon, Justinian, Napoleon: the contemporaneity is represented by the presence of Benito Mussolini, symbolising the process of codification that would end with the civil code of 1942. It was precisely the presence of the duce that triggered heated controversy during the fascist period, culminating in the censorship of the character depicted, which recently re-emerged after the painting's restoration.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Primo Conti; giustizia; Storia del diritto; Tribunale di Milano; Mussolini / Primo Conti; Justice; Legal History; Court of Milan; Mussolini

NICOLA DIMITRI, Terra, diritti, catene. Un itinerario tra possesso e proprietà a partire da *Se di molta terra abbia bisogno un uomo* di Lev Tolstoj / Land, Rights, and Chains. An Itinerary Between Possession and Property Drawing on *How Much Land Does a Man Need?* by Leo Tolstoy

L'articolo si propone di evidenziare la stretta relazione tra il concetto di guerra, intesa anche come conflitto, e il concetto di diritto, partendo dalla categoria della proprietà privata. In questo contesto, la prima parte del contributo sarà dedicata all'analisi delle teorie di Locke, Kant e Schmitt sull'origine giuridica del possesso e della proprietà, con peculiare attenzione ai punti di convergenza tra queste prospettive. Successivamente, si procederà a mettere in discussione tali resoconti filosofico-giuridici e filosofico-politici alla luce del pensiero sociale di Lev Tolstoj, in particolare a partire dalla novella *Se di molta terra abbia bisogno un uomo* (1886). Infine, si cercherà di evidenziare come, sebbene il diritto sia uno strumento volto a pacificare i

conflitti, quando è chiamato a regolare l'accesso alla proprietà privata, spesso si rivela esso stesso foriero di tensioni.

The article aims to highlight the close relationship between the concept of war, understood also as conflict, and the concept of law, starting from the category of private property. In this context, the first part of the contribution will be dedicated to the analysis of Locke, Kant, and Schmitt's theories on the legal origins of possession and property, paying particular attention to the commonalities between these perspectives. Subsequently, these philosophical-legal and philosophical-political accounts will be challenged in light of Lev Tolstoy's social thought, particularly based on the novella *How Much Land Does a Man Need?* (1886). Finally, an attempt will be made to show how, although law is an instrument aimed at pacifying conflicts, when it is called upon to regulate access to private property, it often proves to be a source of tension itself.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Proprietà; possesso; conflitto / Property; Possession; Conflict

ALESSANDRO LEIDUAN, L'involuzione religiosa dell'Occidente: la guerra come meccanismo rituale / The Religious Involution of the West: War as a Ritual Mechanism

Il testo esplora il rapporto storico tra guerra, diritto e arte, evidenziando come, nella società occidentale contemporanea, la guerra possa essere vista come il sintomo di un ritorno a dinamiche tipiche delle "società religiose" antiche, che usavano la violenza ritualizzata per gestire conflitti interni. Nell'ottica dell'analisi proposta, questo ritorno della violenza non deriverebbe unicamente dalla pressione esercitata da potenze esterne, ma rifletterebbe un'involuzione culturale dell'Occidente: le moderne democrazie liberali, pur tecnologicamente avanzate, sembrano essere incapaci di rinunciare alla guerra come strumento di regolazione delle dinamiche sociali. L'articolo invita quindi a ripensare la cultura occidentale alla luce delle sue radici storiche, cercando di opporsi al ritorno di una mentalità religiosa e all'uso della violenza come principio regolatore della vita sociale, promuovendo invece il razionalismo e il dubbio, principi che hanno storicamente guidato lo sviluppo della civiltà occidentale.

The text explores the historical relationship between war, law and art, showing that, in contemporary Western society, war can be seen as a symptom of a return to dy-

namics typical of ancient “religious societies”, which used ritualized violence to manage internal conflicts. From the point of view of the proposed analysis, this return of violence would not only derive from the pressure of external powers but would reflect a cultural involution of the West: modern liberal democracies, although technologically advanced, seem incapable of renouncing war as an instrument to regulate social dynamics. The article therefore calls for a rethinking of Western culture in the light of its historical roots, seeking to oppose the return of a religious mentality and the use of violence as a regulating principle of social life, promoting instead rationalism and doubt, principles that have historically guided the development of Western civilization.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Arte; diritto; guerra; finzione; religione / Art; Law; War; Fiction; Religion

ARTHUR BARRÊTTO DE ALMEIDA COSTA, *With Swords and Pens: Military Law in Late 19th Century Brazilian Art / Con spade e penne: il diritto militare nell'arte brasiliana di fine Ottocento*

The late 19th century is a crucial period for the formation of the Brazilian nation, since the central government aimed to both strengthen its power and create a sense of identity. The military assumed a central role in these processes, especially after the Paraguayan War. In this paper, I will show how issues relating to the army and the navy were represented in the literature and in painting. I will deal with four moments. First, a series of short stories by Machado de Assis dealing with soldiers. Second, the book *Narrativas Militares* (1878), by the Viscount of Taunay, a veteran of the war, which discusses military administration, careers and values in and around the war. Third, a painting of war veteran and nurse Anna Nery, which displays values about the meaning of heroism and the role of women in the war effort. Fourth, the book *O Bom Crioulo* (1895), by Adolfo Caminha, which discusses life in the Navy and punishment in the early republican times. Through these snapshots, we can discuss the workings of military criminal law and administration and how they relate to preexisting value systems. They also demonstrate how strong views about war and honor can affect the interpretation of law.

La fine del XIX secolo è un periodo cruciale per la formazione della nazione brasiliana, poiché il governo centrale mirava sia a rafforzare il suo potere sia a creare un sen-

so di identità. L'esercito assunse un ruolo centrale in questi processi, soprattutto dopo la guerra paraguaiana. In questo articolo, mostrerò come le questioni relative all'esercito e alla marina furono rappresentate nella letteratura e nella pittura. Mi occuperò di quattro momenti. In primo luogo, una serie di racconti da Machado de Assis riguardanti personaggi militari. In secondo luogo, il libro *Narrativas Militares* (1878) del visconte di Taunay, un veterano della guerra, che discute di amministrazione militare, assistenti e valori dentro e intorno alla guerra. In terzo luogo, un dipinto della veterana di guerra e infermiera Anna Nery, che mostra valori sul significato dell'eroismo e il ruolo delle donne nello sforzo bellico. In quarto luogo, il libro *O Bom Crioulo* (1895) di Adolfo Caminha, che discute della vita nella Marina e della pena nei primi tempi della repubblica. Attraverso queste istantanee, possiamo discutere il funzionamento del diritto penale militare e dell'amministrazione e come questi si relazionano ai sistemi di valori preesistenti. Essi dimostrano anche come le opinioni forti sulla guerra e l'onore possano influenzare l'interpretazione della legge.

KEYWORDS / PAROLE CHIAVE: Paraguayan War; War and Literature; Military Law; Military Administration; Brazilian Empire; Brazilian Literature / Guerra paraguaiana; guerra e letteratura; diritto militare; amministrazione militare; Impero del Brasile; letteratura brasiliana

VALERIO MASSIMO MINALE, Bisanzio, la guerra e i barbari. *Belisario* di Donizetti: attorno alla storia di un processo / Byzantium, War, and the Barbarians. Donizetti's *Belisario*: Around the Story of a Trial

Con *Belisario* Donizetti, che aveva affrontato la storia romana imperiale (*L'esule di Roma*) e tardoantica (*Fausta*, mentre in seguito sarebbe venuto *Poliuto*), affronta quella bizantina, grazie ad un libretto di Cammarano tratto da Marchionni, che a sua volta si era ispirato, attraverso altri autori, al *Bélisaire* di Marmontel: la vicenda del generale di Giustiniano, emblematica, offre diversi spunti interessanti e, soprattutto, la messa in musica del suo processo per lesa maestà.

Donizetti, who had faced the Roman history of the first empire (*L'esule di Roma*) and even of the late antiquity (*Fausta*, and then *Poliuto*), with *Belisario* faced the Byzantine one, thanks to a libretto written by Cammarano and inspired by Marchionni, but coming from a tradition going, through other authors, to the Marmontel's *Bélisaire*: the story of the general, who has been unfairly punished by Justinian,

offers several interesting suggestions and, mainly, the musical representation of a trial for *maiestas*.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Diritto e opera; *Belisario* di Donizetti; diritto criminale bizantino / Law and Opera; Donizetti's *Belisario*; Byzantine Criminal Law

ROBERT MRLJIĆ, MIRAN MARELJA, IVAN OBADIĆ, War, Spoils, and the Return of Cultural Property: The Framing of Restitution Law at the Congress of Vienna in 1815 / Guerra, spoglie e il ritorno dei beni culturali: la formulazione del diritto alla restituzione al Congresso di Vienna del 1815

The paper examines how the right of the victor to obtain spoils of war was abandoned in the law of warfare (*ius in bello*) through the legal and historical evolution of warfare regulation regarding the cultural property in the late 18th and early 19th centuries. It explores how the first modern rules on the restitution of the cultural property were developed. The turning point happened at the Congress of Vienna in 1815 and the two Paris treaties that followed, where the European states initiated the introduction of substantial legal rules such as the right of restitution of taken pieces of art and other valuable items. This study set out to gain further understanding of the motives and contribution of the most important actors, such as Castlereagh and Wellington, at the Congress concerning the restitution question and framing the first modern restitution principles in the Second Treaty of Paris. It is demonstrated that the principle of the inseparability of a territory and its works of art, as established at the Congress and strongly supported by Castlereagh and Wellington was decisive for the further development and restitution of the looted cultural property in the aftermath of the Congress.

L'articolo esamina come il diritto del vincitore a ottenere il bottino di guerra sia stato abbandonato nel diritto di guerra (*ius in bello*) attraverso l'evoluzione legale e storica della regolamentazione bellica relativa ai beni culturali tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Esplora come sono state sviluppate le prime norme moderne sulla restituzione dei beni culturali. La svolta è avvenuta al Congresso di Vienna del 1815 e con i due trattati di Parigi che seguirono, nei quali gli stati europei avviarono l'introduzione di regole giuridiche sostanziali come il diritto di restituzione di opere d'arte e altri oggetti di valore sottratti. Questo studio si prefissa di acquisire una maggiore comprensione delle motivazioni e del contributo degli attori più importan-

ti, come Castlereagh e Wellington, al Congresso in merito alla questione della restituzione e di formulare i primi principi moderni di restituzione nel Secondo Trattato di Parigi. Si vuole dimostrare che il principio dell'inscindibilità di un territorio e delle sue opere d'arte, stabilito dal Congresso e fortemente sostenuto da Castlereagh e Wellington, è stato decisivo per l'ulteriore sviluppo e la restituzione dei beni culturali saccheggiati all'indomani del Congresso.

KEYWORDS / PAROLE CHIAVE: Cultural Property; Armed Conflict; Restitution; Congress of Vienna / Beni culturali; conflitto armato; restituzione; Congresso di Vienna

ANDREA BIXIO, *Aisthesis* e diritto / *Aisthesis* and Law

La concezione del diritto come tecnica sociale ha recepito la visione che di questa ha la cultura della attuale nostra società. *Tekne*, invece, ha anche un altro significato. *Tekne* indica anche l'arte, la regola d'arte, l'arte della parola; ed è solo nella sua concezione strumentale che diviene astuzia, artificio, alla maniera di Hume. Se ci si riferisce solo o prevalentemente a quest'ultimo significato, l'altro diviene incomprensibile e viene abbandonato. Ma se il significato nobile viene abbandonato, la definizione del diritto come *ars boni et aequi* finisce per apparire come qualcosa che nulla ha a che fare con il vero significato del diritto. È possibile, però, rinunciare al senso profondo di una tale definizione in un'epoca nella quale il diritto si trova a dover intervenire proprio nel campo etico, definendo ciò che è socialmente valido proprio dal punto di vista morale?

The concept of law as a social technique has incorporated the present-day society and culture view of it. *Tekne*, however, also has another meaning. *Tekne* also indicates art, the rule of art, the art of speech; and it is only in its instrumental concept that it becomes cunning, artifice, as it appears in Hume's thought. If one refers only or predominantly to the latter meaning, the other becomes incomprehensible and will be abandoned. But if this noble meaning is abandoned, the definition of law as *ars boni et aequi* ends up appearing as something that has nothing to do with the true meaning of law. Is it possible, however, to abandon the profound meaning of this definition in an age in which law needs to intervene precisely in the ethical field, defining exactly what is socially valid from a moral standpoint?

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: *Aisthesis*; diritto; *tekne* / *Aisthesis*; Law; *Tekne*

ARNALDO SAMPAIO DE MORAES GODOY, Nos 500 anos do nascimento de Luís de Camões: indícios de uma justiça poética nos *Lusíadas* / The Quincentennial of Luís de Camões: Echoes of Poetic Justice in *Os Lusíadas*

O ensaio celebra os 500 anos do nascimento de Luís de Camões, suscitando uma concepção de “justiça poética” no épico *Os Lusíadas*. Destaca-se o dramático episódio de Inês de Castro, narrado no Canto III. Contextualiza-se a obra de Camões no Renascimento português, explorando suas implicações históricas, culturais e jurídicas. O ensaio reflete sobre a forma como Camões concebia a justiça como um ato retributivo movido pela paixão. Embora não seja um tipo formalmente reconhecido de justiça, essa imaginária justiça poética se alinha a uma visão sentimental e imaginativa de reparação. Ao revisitar a epopeia camonianiana, o texto enfatiza a interseção entre direito, literatura e a imaginação cultural de justiça.

This paper celebrates the quincentennial of Luís de Camões analyzing the concept of “poetic justice” in *Os Lusíadas*, particularly in the dramatic episode of Inês de Castro in Canto III. It contextualizes Camões’ work within the Portuguese Renaissance and explores its historical, cultural, and legal implications. The study reflects on how Camões presents justice as a retributive act driven by passion, blending literary and emotional elements. While not a formally recognized type of justice, this poetic interpretation aligns with a sentimental and imaginative portrayal of reparation. By revisiting Camões’ epic, the paper highlights the intersection of law, literature, and the cultural imagination of justice.

PALAVRAS-CHAVE / KEYWORDS: Luís de Camões; justiça poética; D. Inês de Castro; Renascimento Português; direito e literatura / Luís de Camões; Poetic Justice; Inês de Castro; Portuguese Renaissance; Law and Literature

CARINNE ELION-VALTER, *Le Grand Cheval*, an Artistic Critique of the Perception and Regulation of AI / *Le Grand Cheval*, una critica artistica alla percezione e alla regolamentazione dell’intelligenza artificiale

AI, especially generative AI, is presented as a world-changing phenomenon. However, AI is not an inert new technology but an epistemological factor that can actively influence the attribution of legitimacy and authority to political and legal institutions. To investigate how AI might affect this legitimacy, we must gain insight into

perceptions of technology and AI and how AI might affect them. This essay takes a law and humanities perspective and uses a piece of art on technology to better understand the human relationship to technology. The essay uses the futurist sculpture entitled *Le Grand Cheval* by Duchamp-Villon to illustrate and construct its argument. After a general overview of AI and its potential implications for legitimacy, the essay reviews the headlines of the current EU legal framework on AI. It then discusses perceptions of AI. The essay concludes that the regulation may fall short of its promise to protect citizens from arbitrary and unaccountable domination by AI.

L'intelligenza artificiale, in particolare l'intelligenza artificiale generativa, è presentata come un fenomeno che cambia il mondo. Tuttavia, l'intelligenza artificiale non è una nuova tecnologia inerte, ma un fattore epistemologico che può influenzare attivamente l'attribuzione di legittimità e autorità alle istituzioni politiche e legali. Per indagare in che modo l'intelligenza artificiale potrebbe influenzare questa legittimità, dobbiamo acquisire informazioni sulle percezioni della tecnologia e dell'intelligenza artificiale e su come l'intelligenza artificiale potrebbe influenzarle. Questo saggio adotta una prospettiva giuridica e umanistica e utilizza un'opera d'arte sulla tecnologia per comprendere meglio la relazione umana con la tecnologia. Il saggio utilizza la scultura futurista intitolata *Le Grand Cheval* di Duchamp-Villon per illustrare e costruire la sua argomentazione. Dopo una panoramica generale sull'intelligenza artificiale e sulle sue potenziali implicazioni per la legittimità, il saggio esamina i titoli dell'attuale quadro giuridico dell'UE sull'intelligenza artificiale. Quindi discute le percezioni dell'intelligenza artificiale, giungendo alla conclusione che la regolamentazione potrebbe non mantenere la promessa di proteggere i cittadini dal dominio arbitrario e irresponsabile dell'intelligenza artificiale.

KEYWORDS / PAROLE CHIAVE: EU AI regulation; AI Ethics; Philosophy of Technology; AI and Art; Modernism / Regolamentazione UE sull'intelligenza artificiale; etica dell'intelligenza artificiale; filosofia della tecnologia; intelligenza artificiale e arte; modernismo

Autori / Contributors

ANDREA BIXIO:

Già professore ordinario e titolare della prima cattedra di *Sociologia Generale* presso la Facoltà di Scienze Politiche, Sociologia e Comunicazione dell'Università degli Studi di Roma "Sapienza", è stato insignito del titolo di Professore Emerito dell'Università degli Studi di Roma "Sapienza". Ha insegnato e svolto attività di ricerca nelle Università *Goethe-Universität* di Francoforte, *Albert-Ludwigs Universität* di Freiburg im Breisgau, nonché della *Sorbona* e di Montpellier e presso la *Columbia University*. È stato Direttore del Dipartimento di Studi Politici della Facoltà di Scienze Politiche, Sociologia e Comunicazione dell'Università degli Studi di Roma "Sapienza" e docente presso l'Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa di Napoli. Attualmente è docente del Master di II livello in "*Scienza della Sicurezza*" presso l'Istituto Superiore di Polizia di Roma. È membro del Collegio dei docenti del Master di *Diritto dell'informatica* della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Roma Sapienza; membro del Consiglio Direttivo del *Centro ReS Incorrupta*; Vice Presidente dell'Istituto Luigi Sturzo di Roma; Direttore della Rivista *Sociologia*, della Collana *L'Archivolto* e della Collana *Bibliotheca*. Ha pubblicato in Italia, tra gli altri, con Giuffrè, Giappichelli, Rubbettino, Franco Angeli, Garzanti, Bompiani, Il Mulino, CEDAM, in Francia con la LGDJ (Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence), in Germania con la Franz Steiner Verlag.

Former full professor for the first chair of *General Sociology* at the Faculty of Political Science, Sociology and Communication at the University of Rome 'Sapienza', he was awarded the title of Professor Emeritus at the University of Rome 'Sapienza'. He was professor and researcher at the *Goethe-Universität* in Frankfurt, *Albert-Ludwigs Universität* in Freiburg im Breisgau, as well as at the *Sorbonne* and Montpellier Universities and at *Columbia University*. He was Director of the Department of Political Studies of the Faculty of Political Science, Sociology and Communication at the University of Rome 'Sapienza' and lecturer at the Suor Orsola Benincasa University Institute in Naples. He is currently a lecturer at the Master's Degree Course in '*Security Science*' at the Higher Police Institute in Rome. He is a member of the Teaching Board of the Master's Degree Course in *Information Technology Law* at the Faculty of Law of the Sapienza University of Rome; a member of the Governing Council of the *ReS Incorrupta Centre*; Vice President of the Luigi Sturzo Institute in Rome; Director of the *Sociology Review*, the *L'Archivolto* Series and the *Bibliotheca*

Series. He has published in Italy, among others, with Giuffrè, Giappichelli, Rubbettino, Franco Angeli, Garzanti, Bompiani, Il Mulino, CEDAM, in France with LGDJ (Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence), in Germany with Franz Steiner Verlag.

ARTHUR BARRÊTO DE ALMEIDA COSTA:

Professor of Public Law at the Universidade Federal de Juiz de Fora, Brazil. He was a guest researcher at the Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory. He received a PhD in Legal Sciences from the University of Florence, with a thesis on the history of 19th and 20th century military law in Brazil. He obtained a master's degree and a law degree from the Universidade Federal de Minas Gerais. He specialized in the history of modern public law, with studies on the international circulation of legal ideas, the formation of scientific cultures and particular institutions of administrative law. He is currently interested in the theory and regulation of science, in particular the history of scientific evaluation, the financing of science and epistemic virtues. He is involved in a project on the history and theory of legal research.

Professore di Diritto Pubblico all'Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasile. È stato *guest researcher* al Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory. Dottore di ricerca in Scienze giuridiche all'Università degli Studi di Firenze, con una tesi sulla storia del diritto militare otto e novecentesco in Brasile. Ha conseguito il master e la laurea in giurisprudenza all'Universidade Federal de Minas Gerais. Si è specializzato nella storia del diritto pubblico moderno, con studi sulla circolazione internazionale di idee giuridiche, la formazione di culture scientifiche e particolari istituti di il diritto amministrativo. Attualmente si interessa alla teoria e regolazione della scienza, in particolare la storia della valutazione scientifica, del finanziamento della scienza e delle virtù epistemiche. È impegnato in un progetto sulla storia e teoria della ricerca giuridica.

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 Com-

missione per la supervisione delle attività musicali dell'Università di Milano-Bicocca e componente del Consiglio di amministrazione della Fondazione Giuseppe Verdi di Milano. È critico musicale di classica e opera lirica. I suoi interessi di ricerca spaziano dal medioevo all'età contemporanea. Si occupa di diritto comune, diritto privato, giustizia criminale, *law and humanities*.

Professor of Legal history at the University of Milano-Bicocca, Italy. He has been a research fellow at the Max Planck Institute for European Legal History (Frankfurt am Main), visiting fellow in Universities abroad, coordinator of research projects; he is a member of the scientific board of journals and book series. President of the Commission for the supervision of the musical activities of the University of Milano-Bicocca and member of the Board of the Giuseppe Verdi Foundation, he is a critic of classical music and opera. His research interests range from the Middle Ages to the contemporary age and include *ius commune*, private law, criminal justice, law and humanities.

CARINNE ELION-VALTER:

She teaches at Erasmus University Rotterdam, the Netherlands, section legal theory and methodology. Her research interests include Law and literature, Law and emotion, and Law and religion. She is interested in the cultural factors of the legitimacy and credibility of the rule of law and democracy, such as utopianism and visions of time and history.

Insegna presso l'Università Erasmus di Rotterdam, nei Paesi Bassi, sezione teoria e metodologia del diritto. I suoi interessi di ricerca includono Diritto e letteratura, Diritto ed emozione, Diritto e religione. È interessata ai fattori culturali della legittimità e credibilità dello stato di diritto e della democrazia, come l'utopismo e le visioni del tempo e della storia.

NICOLA DIMITRI:

Dottore di ricerca in Filosofia del diritto e Storia della cultura giuridica presso l'Università di Genova, è assegnista di ricerca in Filosofia del Diritto presso l'Università degli Studi di Messina. Di recente ha approfondito il concetto di solidarietà tanto dal punto di vista filosofico-giuridico che sociologico-giuridico, pubblicando il volume *La crisi della solidarietà. Condizioni del legame sociale e paradossi eu-*

ropei (Castelvecchi, 2024). Attualmente la sua attività di ricerca si concentra sulla ‘funzione sociale’ del diritto e del processo.

PhD in Philosophy of Law and History of Legal Culture at the University of Genoa, he is a research fellow in Philosophy of Law at the University of Messina. He has recently delved into the concept of solidarity from both philosophical-legal and sociological-legal perspectives, publishing the volume *La crisi della solidarietà. Condizioni del legame sociale e paradossi europei* (Castelvecchi, 2024). His current research activity focuses on the ‘social function’ of law and trial.

ARNALDO SAMPAIO DE MORAES GODOY:

Professor no Centro Universitário de Brasília-CEUB. Livre-docente pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo-USP. Doutor e Mestre pela Pontifícia Universidade de São Paulo-PUC-SP. Professor pesquisador visitante no Instituto Max Planck de História do Direito Europeu. Autor de vários livros e artigos no tema de Direito e Literatura.

Law Professor at the University Center of Brasília-CEUB, Brazil. He holds the degree of ‘Livre-Docente’, Law School of the University of São Paulo. Doctor and Master in Law, Pontifical Catholic University of São Paulo-PUC-SP. Visiting Research Professor at the Max Planck Institute for European Legal History. Author of several books and articles on the subject of Law and Literature.

ALESSANDRO LEIDUAN:

Narratologo, insegna presso l’Université de Toulon dove è *Maître de conférences des Universités* (Professore associato). Le sue ricerche spaziano dalla teoria del racconto alla critica filosofica delle credenze sociali. Tra le sue opere di saggistica: *Umberto Eco et les théories du complot. Contre le complotisme. Au-delà de l’anticomplotisme* (Ovadia 2019) e *Critique de la raison narrative. Le récit dans l’ère digitale* (Ovadia 2021). Autore di diverse traduzioni, ha recentemente curato con Manuela Bertone il volume *Napoli ritrovata. Storie di resistenza e cittadinanza attiva, oltre Gomorra* (Luigi Pellegrini 2024).

Narratologist, he teaches at the University of Toulon, France, where he is *Maître de conférences des Universités* (Associate Professor). His research ranges from the theory of the story to the philosophical critique of social beliefs. Among his non-fiction

works: *Umberto Eco et les théories du complot. Contre le complotisme. Au-delà de l'anticomplotisme* (Ovadia 2019) and *Critique de la raison narrative. Le récit dans l'ère digitale* (Ovadia 2021). Author of several translations, he recently edited with Manuela Bertone the volume *Napoli ritrovata. Storie di resistenza e cittadinanza attiva, oltre Gomorra* (Luigi Pellegrini 2024).

MIRAN MARELJA:

Born in Banja Luka, Bosnia and Herzegovina, in 2017 he earned his PhD in Law from the University of Zagreb, Croatia. Since 2011, he has been employed at the Faculty of Law, University of Zagreb, in the Department of General History of Law and the State, where he currently holds the position of Assistant Professor. He has participated in several scientific research projects, most notably the Croatian Science Foundation project titled *Legal and Economic Analysis of the Anti-Money Laundering and Counter-Terrorist Financing System*, led by Prof. Sonja Cindori. He has presented at numerous international and domestic academic conferences and has authored or co-authored two books and a significant number of scientific papers. Since 2021, he has been a member of the editorial board of the *Zagreb Law Review*. His primary research interests lie in the historical aspects of international law, particularly humanitarian and diplomatic law, as well as the legal-historical development of legal subjectivity, connecting these historical legal matters with contemporary legal issues.

Nato a Banja Luka, Bosnia ed Erzegovina, nel 2017 ha conseguito il dottorato di ricerca in giurisprudenza presso l'Università di Zagabria, Croazia. Dal 2011 è impiegato presso la Facoltà di giurisprudenza dell'Università di Zagabria, nel Dipartimento di Storia generale del diritto e dello Stato, dove attualmente ricopre la carica di professore associato. Ha partecipato a diversi progetti di ricerca scientifica, in particolare al progetto della Croatian Science Foundation intitolato *Legal and Economic Analysis of the Anti-Money Laundering and Counter-Terrorist Financing System*, guidato dalla Prof. ssa Sonja Cindori. Ha presentato relazioni a numerose conferenze accademiche nazionali e internazionali ed è autore o coautore di due libri e di un numero significativo di articoli scientifici. Dal 2021 è membro del comitato editoriale della *Zagreb Law Review*. I suoi principali interessi di ricerca riguardano gli aspetti storici del diritto internazionale, in particolare il diritto umanitario e diplomatico, nonché lo sviluppo storico-giuridico della soggettività giuridica, collegando tali questioni giuridiche storiche con le questioni giuridiche contemporanee.

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*.

VALERIO MASSIMO MINALE:

Professore Associato di Diritto romano e fondamenti del diritto europeo presso il Dipartimento dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, dove insegna Diritto bizantino e International Law in Roman and Byzantine Experience: oltre a numerosi articoli in italiano e in inglese, è autore di tre monografie e di diverse curatele; i suoi interessi spaziano dal tardoantico all'età bizantina, comprese le influenze esercitate sul mondo slavo, e da qualche anno si occupa anche di Diritto e Opera.

Associate Professor of Roman Law and Foundations of European Law at the Department of Law of the University of Naples Federico II, Italy, where he teaches Byzantine Law and International Law in Roman and Byzantine Experience: he is the author of many articles, both in Italian and in English, several curatorships and three monographs; his interests cover the Late Antiquity and the Byzantine Era together with the influences exercised on the Slavic World, and some years he is working also about Law and Opera.

ROBERT MRLJIĆ:

A Member of the Legal Service of the European Commission in Brussels since 2015, prior to that he worked at the Court of Justice of the European Union in Luxembourg and at the Department of International Law, Faculty of Law, University of Zagreb, Croatia. In 2003, he completed the integrated undergraduate and graduate university study of law at the Faculty of Law, University of Zagreb. He received his master's degree (LLM) in Public international law at the London School of Economics and Political Science in 2005 and obtained his BA in History of art and history at the Faculty of Social Studies and Humanities, University of Zagreb, in 2007. He received his PhD in International law at the University of Zagreb in 2018. He has presented at numerous academic conferences and has authored or co-authored a significant number of scientific papers. His primary research interest lies in public international law and cultural heritage law.

Membro del Servizio giuridico della Commissione europea a Bruxelles dal 2015, in precedenza ha lavorato presso la Corte di giustizia dell'Unione europea a Lussemburgo e presso il Dipartimento di diritto internazionale, Facoltà di giurisprudenza, Università di Zagabria, Croazia. Nel 2003 ha completato gli studi universitari integrati di laurea e specializzazione in giurisprudenza presso la Facoltà di giurisprudenza, Università di Zagabria. Ha conseguito il master (LLM) in diritto internazionale pubblico presso la London School of Economics and Political Science nel 2005 e ha ottenuto la laurea triennale in storia dell'arte e storia presso la Facoltà di studi sociali e umanistici, Università di Zagabria, nel 2007. Ha conseguito il dottorato di ricerca in diritto internazionale presso l'Università di Zagabria nel 2018. Ha presentato relazioni a numerose conferenze accademiche ed è autore o coautore di un numero significativo di articoli scientifici. Il suo principale interesse di ricerca risiede nel diritto internazionale pubblico e nel diritto del patrimonio culturale.

IVAN OBADIĆ:

Assistant professor at the Department of General History of Law and State, Faculty of Law, University of Zagreb, Croatia. He obtained his BA in history at the Faculty of Social Studies and Humanities, University of Zagreb, in 2006 and completed the integrated undergraduate and graduate university study of law at the Faculty of Law, University of Zagreb, in 2007. He received his master's degree at the London School of Economics and Political Science in 2008. He completed postgraduate stud-

ies at the European University Institute in Florence in 2013. He received his PhD at the EUI in 2017. He has participated in numerous domestic and international conferences and published articles and book chapters in domestic and foreign journals and publications. In 2022 the University of Zagreb published his book *Akaderske slobode u prijedlozima novih zakona*. He participated in several Croatian and international scientific projects within the framework of the Croatian Academy of Sciences and Arts, the Faculty of Law and the Faculty of Social Studies and Humanities of the University of Zagreb, Institute for Social Research in Zagreb, Robert Schuman Centre for Advanced Studies and the European University Institute and the consortium of European universities HistCom3. He was trained at the Centre for Southeast European Studies at the University of Graz in 2020. He held the Jean Monnet module, the Development of European Integration and Institutions, at the Faculty of Law.

Professore associato presso il Dipartimento di Storia generale del diritto e dello Stato, Facoltà di giurisprudenza, Università di Zagabria, Croazia. Ha conseguito la laurea triennale in Storia presso la Facoltà di studi sociali e umanistici dell'Università di Zagabria nel 2006 e ha completato gli studi universitari integrati di primo e secondo livello in giurisprudenza presso la Facoltà di giurisprudenza dell'Università di Zagabria nel 2007. Ha conseguito il *master* presso la London School of Economics and Political Science nel 2008. Ha completato gli studi post-laurea presso l'Istituto universitario europeo di Firenze nel 2013. Ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'EUI nel 2017. Ha partecipato a numerose conferenze nazionali e internazionali e ha pubblicato articoli e capitoli di libri su riviste e pubblicazioni nazionali e straniere. Nel 2022 l'Università di Zagabria ha pubblicato il suo libro *Akaderske slobode u prijedlozima novih zakona*. Ha partecipato a diversi progetti scientifici croati e internazionali nell'ambito dell'Accademia croata delle scienze e delle arti, della Facoltà di Giurisprudenza e della Facoltà di studi sociali e umanistici dell'Università di Zagabria, dell'Istituto per la ricerca sociale di Zagabria, del Centro Robert Schuman per gli studi avanzati e dell'Istituto universitario europeo e del consorzio di università europee HistCom3. Si è formato presso il Centro per gli studi dell'Europa sudorientale presso l'Università di Graz nel 2020. Ha tenuto il modulo Jean Monnet, Sviluppo dell'integrazione e delle istituzioni europee, presso la Facoltà di Giurisprudenza.

LOUISE OWEN:

Senior Lecturer in Theatre and Performance at Royal Central School of Speech and

Drama, University of London. Her research examines contemporary theatre and performance in terms of economic change and modes of governance. Her work has been published in various edited collections and in the journals *Performance Research*, *frakcija*, *Contemporary Theatre Review*, and *TDR*. Her new book, *Restaging the Future: Neoliberalization, Theatre and Performance in Britain* (Northwestern University Press 2024), was shortlisted for the ATHE Outstanding Book Award 2024.

Senior Lecturer di Teatro e performance presso la Royal Central School of Speech and Drama della University of London, UK. La sua ricerca prende in esame il teatro e la performance contemporanei in termini di cambiamento economico e modalità di governance. Il suo lavoro è stato pubblicato in varie raccolte curate e nelle riviste *Performance Research*, *frakcija*, *Contemporary Theatre Review* e *TDR*. Il suo nuovo libro, *Restaging the Future: Neoliberalization, Theatre and Performance in Britain* (Northwestern University Press 2024), è stato selezionato per l'ATHE Outstanding Book Award 2024.

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.

EMŐ D VERESS:

LLM, Ph.D., Dr. habil., D.Sc. Lawyer, university professor, essayist. His research areas: contract law, corporate law, insolvency law, comparative history of private law, codification of private law. He is a university professor at the Faculty of Law of the University of Miskolc and in Cluj-Napoca at Sapientia Hungarian University of Transylvania. His most important awards: Knight's Cross of the Hungarian Order of Merit (2016), Bolyai Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences (2015, 2019), Minister of Justice's Certificate of Recognition (2020), Academic Award (2024).

LLM, Ph.D., Dr. habil., D.Sc. Avvocato, professore universitario, saggista. Le sue aree di ricerca: diritto delle obbligazioni, diritto societario, diritto fallimentare, storia comparata del diritto privato, codificazione del diritto privato. È professore universitario presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Miskolc e a Cluj-Napoca presso l'Università Ungherese di Transilvania Sapientia. I suoi premi più

importanti: Croce di Cavaliere dell'Ordine al Merito della Repubblica Ungherese (2016), Borsa di studio Bolyai dell'Accademia Ungherese delle Scienze (2015, 2019), Attestato di Riconoscimento del Ministro della Giustizia (2020), Premio Accademico (2024).