6 2025

LawArt

Rivista di Diritto, Arte, Storia

Journal of Law, Art and History



G. Giappichelli Editore

LawArt

Rivista di Diritto, Arte, Storia

Journal of Law, Art and History

6 2025



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:
Paul Klee, Zweihügel Stadt, 1927

Fascicolo annuale pubblicato on-line nel mese di dicembre 2025
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 Brasilia)

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 Brasilia)
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 (Adam Mickiewicz University, Poznań)
Francesco Ciccolo (Università di Messina)
Ana Carolina Couto (Universidade de Brasilia)
Francesca Martello (Università di Macerata)
Paolo Rondini (Università di Milano-Bicocca)
Gianluca Russo (Università della Tuscia)
Alan Sandonà (Università di Bergamo)
Giovanna Maria Sciuto (Università di Messina)

Indice / Contents

Pag.

Editoriale / Editorial 7

Aperture / Overtures

Mario Riberi
Somewhere Beyond Justice: Law, Marginalization, and Social Disease in *West Side Story* 20

Tommaso Gazzolo
La ballata del Miché: quale giustizia per il colpevole? 49

Luca Vargiu
Motivi estetici nella *Rechtsphilosophie* di Gustav Radbruch 67

Thiago Freitas Hansen, Gabriela Back Lombardi
Carlos Oswald (1882-1971) and the Iconographic Invention of a Civil Codification Tradition in Brazil 99

Percorsi / Itineraries: *Ripensare la città* / *Reimagining the City*

Cristiano Paixão
Urban Palimpsests in Post-Authoritarian South America: Human Rights and the Politics of Memory 124

Emilia Musumeci
Giustizia di pietra: la città tra stigma e memoria 153

Eliana Augusti
Per una democrazia urbana: ripensare la città tra mobilità e stanzialità 199

Maria Sole Testuzza
Diritto e "pittoresco". Scorci urbani italiani tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento 229

Pag.

THIAGO TRINDADE, ÉRIKA AMUSQUIVAR
Social Conflicts in the Production of the City: Black Territories and Racial Division of Space in Brazil 281

OSCAR GUARDIOLA-RIVERA
The City and the City 307

Dialoghi / Colloquia

FOCUS – Storie, spazi e forme del diritto. Discussione intorno a *Elgar Concise Encyclopedia of Law and Literature*, ed. by R. Spoo, S. Stern, Cheltenham, EE Publishing, 2025 336
ANGELA CONDELLO, Lo spazio di *Law and Literature* 336
STEFANIA GIALDRONI, Le parole e le storie 346

Un giorno da Modì. Tra burle dissacranti, false opere d'arte e processi mediatici.
Conversazione con MICHELE GHELARDUCCI e NICOLA MINERVINI 353

Le vie dell'acqua nascoste nella storia giuridica tardomedievale: spetta ai giovani (ri)scoprirle.
Conversazione con STEFANIA GIALDRONI 361

Abstracts 369

Autori / Contributors 378

Editoriale

I lettori troveranno una ricca varietà di contributi in questo nuovo numero di *LawArt*, il sesto dalla sua fondazione. Organizzati secondo l'ormai classica tripartizione tra le sezioni "Aperture", "Percorsi" e "Dialoghi", i materiali qui raccolti esplorano interazioni del diritto, della storia e della filosofia con la musica, la pittura, la scultura, la fotografia, l'architettura oltre che con la letteratura.

La prima sezione propone quattro saggi che, in cronologie diverse del XX secolo, presentano originali visioni del diritto nelle sue intersezioni con le arti, in particolare la musica (il *musical* americano, la canzone italiana d'autore) e la pittura.

Il saggio di Mario Riberi (*Somewhere Beyond Justice: Law, Marginalization, and Social Disease in* West Side Story) riflette sui temi centrali del celebre *musical* di Leonard Bernstein, mettendo a confronto tra loro sia la versione originale andata in scena per la prima volta nel 1957 e recentemente allestita a Roma nell'estate di quest'anno, sia due versioni cinematografiche distanti nel tempo, rispettivamente il film di Robbins e Wise del 1961 e il *remake* di Steven Spielberg del 2021. Dopo aver ricostruito la genesi dell'opera e la complessa personalità degli artisti che l'hanno ideata, l'autore esamina le diverse chiavi di lettura di questo capolavoro, proposte nello spettacolo romano e nei film menzionati. La ricerca dimostra come le arti, nel caso di specie, abbiano saputo veicolare i motivi fondamentali dell'opera (le diverse forme di giustizia, la legge, la discriminazione razziale, la migrazione e il mito americano dagli anni Cinquanta ad oggi) in un discorso critico. La tragica epopea dei due infelici protagonisti, Maria e Tony, nel contesto delle lotte di quartiere tra Jets e Sharks, già in Bernstein e poi nei suoi interpreti si trasforma in un atto d'accusa dei fallimenti della società americana e della sua giustizia, che arriva fino ai giorni nostri con il caso Ex parte Medellín (2008), in cui la giudice Cathy Cochran ha citato la canzone *Gee, Officer Krupke*, trasformando una satira teatrale in un argomento giudiziario.

Anche il contributo di Tommaso Gazzolo (La ballata del Miché: *quale giustizia per il colpevole?*) tematizza il rapporto tra giustizia e musica, assumendo tuttavia come traccia la canzone italiana d'autore dagli anni Sessanta del Novecento ad oggi. L'articolo individua dapprima quattro modelli di "fare giustizia" attraverso la canzone italiana d'autore, e si concentra quindi su un *case study* specifico, una nota canzone di Fabrizio De André, che insieme a *La Canzone di Marinella* esemplifica uno di quei modelli. Per delineare la fisionomia di questo modo di "fare giustizia" Gazzolo parte dalla ricostruzione del fatto di cronaca che presumibilmente è stato la fonte

doi: 10.17473/LawArt-2025-6-1 LawArt 6 (2025) 7-12
ISSN 2724-654X

d'ispirazione del pezzo per poi argomentare come la forma di giustizia in essa rappresentata sia coerente con la più generale visione del mondo del cantautore genovese.

Il saggio di Luca Vargiu (*Motivi estetici nella* Rechtsphilosophie *di Gustav Radbruch*), tocca invece diversi aspetti della teoria estetica di Gustav Radbruch, colmando una lacuna storiografica. L'autore individua il centro essenziale del discorso del giurista di Lubecca in un capitolo della *Rechtsphilosophie* del 1932, nel quale sostiene che qualsiasi strumento espressivo è suscettibile di valutazione estetica e quindi anche quelli di cui si avvale il diritto che, da questo punto di vista, possiede un "lato estetico". Si delineano quindi i reciproci rapporti tra diritto e arte, che per il filosofo tedesco erano inizialmente uniti e solo successivamente si sono separati. Allargando lo sguardo ad altri giuristi del *milieu* culturale tedesco, Vargiu dimostra inoltre come nell'opera di Radbruch si trovino spunti preziosi anche per approfondire le differenze tra interpretazione giuridica, filologica e letteraria. Le pagine finali dell'indagine sono dedicate alle ragioni della mancata recezione o comunque della minore fortuna dell'estetica di Radbruch nel pensiero contemporaneo.

La sezione "Aperture" si conclude con un saggio a quattro mani di Thiago Freitas Hansen e Gabriela Back Lombardi – *Carlos Oswald (1882-1971) and the Iconographic Invention of a Civil Codification Tradition in Brazil* – che ripercorre uno dei temi cardine di *LawArt*: il rapporto tra iconografia e diritto. Questo studio dimostra infatti come anche in Brasile l'arte figurativa sia servita da strumento politico per la formazione dell'identità giuridica della Nazione. In particolare, l'articolo esamina la serie di affreschi commissionata nel 1924 a Carlos Oswald, nel quale l'artista italo-brasiliano ha rappresentato l'evoluzione del diritto brasiliano in sei pannelli, che partono dal diritto romano e, attraverso le Ordinanze portoghesi, arrivano fino al codice civile brasiliano del 1916. Il senso dell'operazione, per i due autori, è di legittimare il nuovo codice civile attraverso una "narrazione visiva" di continuità giuridica tra il periodo coloniale e quello repubblicano. L'arte ha dunque funzionato – anche nel Brasile dei primi anni del Novecento – come dispositivo utile a plasmare l'identità giuridica nazionale.

Come e perché cambia una città? Come affronta la sfida della modernizzazione? Quali sono i simboli del mutamento? *LawArt* dedica la sezione "Percorsi" del numero 6 al tema *Ripensare la città* allo scopo di rispondere a queste domande.

Si sono raccolti sei studi su alcune rilevanti esperienze della trasformazione urbana: come la dimensione estetica urbana viene rideterminata sulla spinta del mutamento giuridico e politico; l'interazione tra progetti architettonici e attività legate al sistema giuridico; come la struttura dei tribunali e dei luoghi in cui si svolgono i processi e delle istituzioni politiche in generale; la questione della pianificazione urbana,

dei cambiamenti nelle città e degli interventi artistici; le caratteristiche architettoniche e urbanistiche dei monumenti associati alla costruzione della memoria a livello locale, nazionale e globale, come i memoriali per le violazioni dei diritti umani e i monumenti per commemorare date ed eventi storici.

La città come teatro della memoria e come palinsesto oggetto di scritture e riscritture: è questo il suggestivo campo d'indagine del saggio di Cristiano Paixão (*Urban Palimpsests in Post-Authoritarian South America: Human Rights and the Politics of Memory*), che analizza le politiche della memoria di alcuni paesi sudamericani che hanno vissuto sotto dittature militari nella seconda metà del XX secolo: progetti urbani dedicati alla conservazione della memoria dei regimi autoritari, in particolare attraverso monumenti e musei, dal periodo postbellico fino ai giorni nostri. L'autore considera le politiche della memoria relative alle violazioni dei diritti umani commesse durante le dittature che si diffusero in Sud America nella seconda metà del XX secolo, in particolare le iniziative per costruire e ristrutturare spazi dedicati alla commemorazione della violenza di massa perpetrata dai regimi autoritari. Tra gli esempi analizzati: il *Parque de la Memoria,* un complesso sito commemorativo sulle rive del Rio de la Plata a Buenos Aires; il Museo della Memoria e dei Diritti Umani di Santiago. Nel contributo si riflette poi sulla rioccupazione di spazi esistenti durante le dittature nei paesi sudamericani, cioè sulle diverse trasformazioni avvenute negli edifici di città in Argentina, Uruguay e Brasile. L'autore si propone infine di evidenziare i limiti e le possibilità di questa forma di intervento urbano. La parte finale fa emergere questioni relative al concetto di transizione politica e alla tutela dei diritti umani.

Dalla città come teatro della memoria alla città come teatro della giustizia e spazio di disciplina e controllo attraverso politiche urbanistiche mirate di esclusione sociale: è questo l'itinerario proposto negli altri scritti della Sezione.

Il saggio di Emilia Musumeci (*Giustizia di pietra: la città tra stigma e memoria*) è dedicato alle architetture dell'infamia, strutture visibili della punizione all'interno dello spazio urbano, che trasformano la città, tra medioevo ed età moderna, in un "teatro della giustizia" a cielo aperto, attraverso pietre della vergogna, colonne infamanti e altri monumenti legati alla memoria giudiziaria, inseriti in piazze, mercati e altri luoghi simbolici. L'autrice individua nel tracciato di città come Roma, Firenze, Napoli, Bari, Milano e centri minori dell'Abruzzo i segni di un atto scenico e visivo inscritto nel paesaggio urbano. Le architetture della vergogna, crocevia tra giuridico, artistico e antropologico, sono strumenti di comunicazione politica, sociale ed estetica. Quelle stesse pietre, da strumenti di esclusione pubblica, sono diventate oggi testimonianze di memoria collettiva.

L'indagine di Eliana Augusti (*Per una democrazia urbana: ripensare la città tra mobilità e stanzialità*) esplora in chiave storico-giuridica il rapporto tra città, mobilità, stanzialità e diritto, sullo sfondo del processo di *nation building* dello Stato moderno, in cui i governanti attuarono una razionalizzazione giuridica e amministrativa dello spazio urbano, anche allo scopo di disciplinare le popolazioni marginali e mobili. In questo contesto ha assunto un ruolo decisivo il diritto pubblico, perno fondamentale nella regolazione delle città, quale dispositivo normativo di contenimento, disciplinamento e controllo. L'urbanistica moderna funge da sapere tecnico investito della funzione di ricomposizione dell'ordine sociale, secondo una retorica terapeutica e organicista. La medicalizzazione dello spazio urbano non favorì tuttavia l'integrazione inclusiva, ma confermò le asimmetrie di cittadinanza e soggettività non conformi ai modelli dominanti di appartenenza urbana. In questo discorso si inseriscono l'opera di Giuseppe Pisanelli, autore del progetto di legge che dà origine alla prima normativa urbanistica italiana, la legge del 22 giugno 1865 n. 2359 sull'espropriazione per pubblica utilità, pensata per governare la trasformazione degli spazi nella prospettiva dell'unità nazionale, e la riflessione di Santi Romano, le cui *Osservazioni sulla natura giuridica del territorio dello Stato* (1902) segnarono un punto di svolta nel pensiero giuridico europeo, anticipando la crisi del paradigma statuale moderno. La città, conclude l'autrice, da teatro della coesistenza è diventata superficie da governare: la storia aiuta a progettare un futuro diverso?

L'articolo di Maria Sole Testuzza (*Diritto e "pittoresco". Scorci urbani italiani tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*) studia le modalità attraverso cui il concetto di pittoresco tra Otto e Novecento è stato impiegato nel discorso pubblico italiano e quali riflessioni abbia generato nella cultura giuridica del Paese con speciale riguardo agli interventi sugli spazi urbani. Si tratta di una categoria estetica (ma anche morale e antropologica) nata a Venezia, che è stata poi declinata in altre culture come una sorta di teatro della memoria. Il punto di partenza è anche in questo caso il Regno d'Italia, che avvia un processo di rinnovamento dei centri urbani, chiamati a svolgere una funzione centrale nell'educazione ai nuovi valori dello Stato-nazione e dell'ordine liberale, pur senza rinnegare il particolarismo. Nel saggio, che ha una cronologia vasta e si estende fino al secondo dopoguerra, si propongono numerosi esempi di questa politica che collega il pittoresco agli obiettivi dello Stato nazionale: dalla conservazione dei beni culturali alle opere di bonifica dei quartieri di Napoli (che ispira le pagine di Matilde Serao), dalle riflessioni critiche dell'architetto Camillo Sitte alle politiche di pianificazione territoriale del fascismo fino alle normative sul paesaggio. Anche questo contributo si chiude con uno sguardo problematico ma costruttivo verso il futuro, attraverso le pagine di Ruskin e Sudell.

Il saggio di Thiago Trindade ed Érika Amusquivar (*Social Conflicts in the Production of the City: Black Territories and Racial Division of Space in Brazil*) analizza i conflitti sociali nelle città brasiliane impiegando il concetto di "divisione razziale dello spazio", coniato da Lélia Gonzalez. Concentrandosi su San Paolo e Rio de Janeiro (fine XIX-inizio XX secolo), lo studio affronta una lacuna critica nella ricerca sulla segregazione. Gli autori ritengono che la politica urbana delle città brasiliane sia stata un progetto coloniale concepito per stabilizzare i conflitti urbani, rendere invisibili le popolazioni nere e cancellarne la presenza, tentando di impedire che le sue forme di espressione culturale influenzino la cultura bianca egemonica. Sulla base dell'esperienza storica, anche questo saggio si chiude con un auspicio per il futuro. Per superare le divisioni razziali nello spazio, è necessario ripensare le città brasiliane, allo scopo di rimuovere le barriere, sia tangibili che intangibili, che separano i bianchi dai neri, o quanto meno sviluppare meccanismi politici e istituzionali che contribuiscano a ridurre i divari, trasformando la città in un luogo in cui gli incontri e le interazioni tra gruppi, classi ed etnie diverse avvengano con minori disuguaglianze.

La sezione "Percorsi" si chiude con il saggio *The City and the City* di Oscar Guardiola-Rivera, che intende esplorare una differente poetica dell'urbanità. Assume per questo, come figura di pensiero in azione, la mente fluttuante del sogno sciamanico ma anche del *flâneur*, con ciò cercando la soglia oscillante tra esitazione, libertà e indecisione. Con tale originale approccio analitico, che si oppone al riduzionismo dello sguardo razionalizzante del moderno, ci accompagna lungo una inquieta riflessione filosofica – che porta i lettori a contatto con una grande ricchezza di testi, da Walter Benjamin a Karl Kraus, da Burroughs e Ginsberg a Dostoevskij, da Joseph Conrad a Michael Taussig – sui problemi di profondità sussunti nel rizoma dello spazio urbano come quelli delle pratiche di dominio coloniale, della cancellazione culturale, della guerra distruttrice di città (anche e ancora oggi, mentre scriviamo queste righe), delle prospettive di senso dell'abitare e del peso del passato. La questione del passato e della sua possibile memoria, che apre la sezione "Percorsi", torna dunque a proporsi come aporia, nodo irrisolto, o forse punto di ancoraggio, di ogni tentativo di ripensamento della città.

La terza sezione di *LawArt* 6 offre ai lettori, secondo la formula ormai tradizionale, un "Focus" e due interviste.

Il "Focus" è dedicato a una recentissima impresa editoriale, *Elgar Concise Encyclopedia of Law and Literature*, Cheltenham, EE Publishing, 2025. Angela Condello (*Lo spazio di* Law and Literature) e Stefania Gialdroni (*Le parole e le storie*) discutono l'originale prospettiva metodologica dei curatori dell'opera, Robert Spoo (Princeton University) e Simon Stern (University of Toronto) che, attraverso 134 voci che co-

prono 585 pagine, propongono di dare un nuovo assetto allo spazio di *Law and Literature*, guardando nell'essenza del diritto attraverso la letteratura e nell'essenza della letteratura attraverso il diritto, senza che uno dei due poli prevarichi sull'altro.

U*n giorno da Modì. Tra burle dissacranti, false opere d'arte e processi mediatici* è una conversazione con Michele Ghelarducci e Nicola Minervini curata da Antonio Cappuccio, che ci riporta indietro nel tempo, a quella fatidica estate del 1984 in cui la goliardata di alcuni giovani studenti livornesi (tra i quali il primo intervistato) si trasformò in un caso mediatico, al crocevia di tre dimensioni sociali diverse: la storia dell'arte, la storia culturale di Livorno e la politica.

Antonio Cappuccio conversa infine con Stefania Gialdroni, PI del progetto di ricerca europeo MICOLL (*Migrating Commercial Law and Language*) a proposito del film *Le vie dell'acqua*, presentato alla 82ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia. La pellicola porta sullo schermo la storia del diritto commerciale tardomedievale in una forma innovativa, facendo recitare un gruppo di studenti. Si propone quindi come strumento di divulgazione e di didattica attiva, pensato per coinvolgere le nuove generazioni e stimolare una riflessione sul rapporto tra diritto, storia, commercio e società.

Editorial

Readers will find a rich variety of contributions in this new issue of *LawArt*, the sixth since its founding. Organized according to the traditional tripartite division into the sections 'Overtures', 'Itineraries', and 'Colloquia', the materials collected here explore the interactions of law, history, and philosophy with music, painting, sculpture, photography, architecture, as well as with literature.

The first section presents four essays that, across different chronologies of the 20th century, offer original visions of law in its intersections with the arts, particularly music (the American musical, Italian singer-songwriter music) and painting.

Mario Riberi's essay (*Somewhere Beyond Justice: Law, Marginalization, and Social Disease in West Side Story*) deals with on the central themes of the famous Leonard Bernstein musical, comparing the original 1957 stage version – recently staged in Rome this past summer – with two temporally distant film versions: the 1961 film by Robbins and Wise and the 2021 remake by Steven Spielberg. After reconstructing the work's genesis and the complex personalities of the artists who conceived it, the author examines the various interpretations of this masterpiece proposed in the Roman show and the mentioned films. The research demonstrates how the arts, in this specific case, have been able to convey the fundamental motifs of the work (the different forms of justice, law, racial discrimination, migration, and the American myth from the fifties to today) in a critical discourse. The tragic saga of the two unhappy protagonists, Maria and Tony, in the context of the neighborhood struggles between the Jets and the Sharks, already in Bernstein and then in its interpreters, transforms into an indictment of the failures of American society and its justice, which extends to the present day with the Ex parte Medellín case (2008), where Judge Cathy Cochran cited the song *Gee, Officer Krupke*, turning a theatrical satire into a judicial argument.

The contribution by Tommaso Gazzolo (La ballata del Miché*: quale giustizia per il colpevole?*) also addresses the relationship between justice and music, but uses Italian singer-songwriter music from the 1960s to today as its focus. The article first identifies four models of "doing justice" through Italian singer-songwriter music, and then concentrates on a specific case study: a famous song by Fabrizio De André, which, along with *La Canzone di Marinella*, exemplifies one of those models. To delineate the physiognomy of this way of "doing justice," Gazzolo starts by reconstructing the news event that presumably was the source of inspiration for the piece, and then argues how the form of justice represented in it is consistent with the Genoese singer-songwriter's more general worldview.

The essay by Luca Vargiu (*Motivi estetici nella* Rechtsphilosophie *di Gustav Radbruch*), instead, touches upon different aspects of Gustav Radbruch's aesthetic theory, filling a historiographical gap. The author identifies the essential core of the jurist from Lübeck's discussion in a chapter of the 1932 *Rechtsphilosophie*, in which he argues that any expressive tool is susceptible to aesthetic evaluation, and therefore also those employed by law, which, from this perspective, possesses an "aesthetic side". The reciprocal relationships between law and art are then outlined, which for the German philosopher were initially united and only later separated. By broadening the scope to include other jurists in the German cultural milieu, Vargiu further demonstrates how Radbruch's work contains valuable insights for deepening the differences between legal, philological, and literary interpretation. The final pages of the investigation are dedicated to the reasons for the lack of reception or, at least, the lesser fortune of Radbruch's aesthetics in contemporary thought.

The 'Overtures' section concludes with a four-handed essay by Thiago Freitas Hansen and Gabriela Back Lombardi – *Carlos Oswald (1882-1971) and the Iconographic Invention of a Civil Codification Tradition in Brazil* – which re-examines one of *LawArt*'s core themes: the relationship between iconography and law. This study demonstrates how, in Brazil too, figurative art served as a political instrument for the formation of the nation's legal identity. Specifically, the article examines the series of frescoes commissioned in 1924 to Carlos Oswald, in which the Italian-Brazilian artist represented the evolution of Brazilian law in six panels, starting from Roman law and, through the Portuguese Ordinances, arriving at the Brazilian Civil Code of 1916. According to the authors, the meaning of the operation is to legitimize the new Civil Code through a "visual narrative" of legal continuity between the colonial and republican periods. Art, therefore, functioned – also in early twentieth-century Brazil – as a useful device for shaping national legal identity.

How and why does a city change? How does it face the challenge of modernization? What are the symbols of change? *LawArt* dedicates the 'Itineraries' section of issue 6 to the theme *Reimagining the City* to answer these questions.

Six studies have been collected on relevant experiences of urban transformation: how the urban aesthetic dimension is redetermined under the impetus of legal and political change; the interaction between architectural projects and activities related to the legal system; how the structure of courts and legal venues and political institutions in general is shaped; the issue of urban planning, changes in cities, and artistic interventions; the architectural and urbanistic characteristics of monuments associated with the construction of memory at local, national, and global levels, such as memorials for human rights violations and monuments commemorating historical dates and events.

The city as a theater of memory and as a palimpsest subject to writings and rewritings: this is the evocative field of inquiry in Cristiano Paixão's essay (*Urban Palimpsests in Post-Authoritarian South America: Human Rights and the Politics of Memory*), which analyzes the memory politics of some South American countries that lived under military dictatorships in the second half of the 20th century: urban projects dedicated to the preservation of the memory of authoritarian regimes, particularly through monuments and museums, from the post-war period to the present day. The author considers the memory policies related to human rights violations committed during the dictatorships that spread across South America in the second half of the 20th century, particularly the initiatives to build and restructure spaces dedicated to the commemoration of the mass violence perpetrated by authoritarian regimes. Examples analyzed include: the *Parque de la Memoria*, a complex memorial site on the banks of the Rio de la Plata in Buenos Aires; and the Museum of Memory and Human Rights in Santiago. The contribution also considers the reoccupation of spaces existing during the dictatorships in South American countries, meaning the various transformations that occurred in city buildings in Argentina, Uruguay, and Brazil. Finally, the author aims to highlight the limits and possibilities of this form of urban intervention. The final part brings up issues related to the concept of political transition and the protection of human rights.

From the city as a theater of memory to the city as a theater of justice and a space of discipline and control through targeted urban policies of social exclusion: this is the itinerary proposed in the other writings of the Section.

Emilia Musumeci's essay (*Giustizia di pietra: la città tra stigma e memoria*) is dedicated to the architectures of infamy, visible structures of punishment within the urban space, which transformed the city, between the Middle Ages and the Modern Era, into an open-air "theater of justice", through stones of shame, infamous columns, and other monuments linked to judicial memory, placed in squares, markets, and other symbolic places. The author identifies in the layout of cities like Rome, Florence, Naples, Bari, Milan, and smaller towns in Abruzzo, the signs of a scenic and visual act inscribed in the urban landscape. The architectures of shame, a crossroads between legal, artistic, and anthropological, are instruments of political, social, and aesthetic communication. Those same stones, once tools of public exclusion, have today become testimonies of collective memory.

Eliana Augusti's historical-legal investigation (*Per una democrazia urbana: ripensare la città tra mobilità e stanzialità*) explores the relationship between city, mobility, settlement, and law, against the backdrop of the nation-building process of the modern state, in which rulers implemented a legal and administrative rationalization of

urban space, also with the aim of disciplining marginal and mobile populations. In this context, public law assumed a decisive role, a fundamental pivot in the regulation of cities, as a normative device for containment, discipline, and control. Modern urban planning serves as a technical knowledge invested with the function of recomposing social order, according to a therapeutic and organicist rhetoric. However, the medicalization of urban space did not favor inclusive integration, but confirmed the asymmetries of citizenship and subjectivities that did not conform to the dominant models of urban belonging. Into this discussion fit the work of Giuseppe Pisanelli, author of the bill that gave rise to the first Italian urban planning legislation, the law of June 22, 1865, no. 2359 on expropriation for public utility, conceived to govern the transformation of spaces from the perspective of national unity, and the reflection of Santi Romano, whose *Osservazioni sulla natura giuridica del territorio dello Stato* (1902) marked a turning point in European legal thought, anticipating the crisis of the modern state paradigm. The city, the author concludes, has evolved from a theater of coexistence to a surface to be governed: does history help design a different future?

Maria Sole Testuzza's article (*Diritto e "pittoresco". Scorci urbani italiani tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*) studies the ways in which the concept of the picturesque between the nineteenth and twentieth centuries was used in Italian public discourse and what reflections it generated in the country's legal culture, with special regard to interventions on urban spaces. This is an aesthetic category (but also moral and anthropological) born in Venice, which was then applied in other cultures as a kind of theater of memory. The starting point here, too, is the Kingdom of Italy, which initiates a process of renewal of urban centers, called upon to play a central function in educating people about the new values of the nation-state and the liberal order, without, however, denying regional particularism. The essay, which has a broad chronology and extends to the post-World War II period, proposes numerous examples of this policy that connects the picturesque to the objectives of the national state: from the conservation of cultural heritage to the reclamation works in the neighborhoods of Naples (which inspires the pages of Matilde Serao), from the critical remarks of the architect Camillo Sitte to the territorial planning policies of Fascism, up to the legislation on landscape. This contribution also concludes with a problematic but constructive look towards the future, through the pages of Ruskin and Sudell.

The essay by Thiago Trindade and Érika Amusquivar (*Social Conflicts in the Production of the City: Black Territories and Racial Division of Space in Brazil*) analyzes social conflicts in Brazilian cities using the concept of "racial division of space",

coined by Lélia Gonzalez. Focusing on São Paulo and Rio de Janeiro (late 19th-early 20th century), the study addresses a critical gap in segregation research. The authors believe that the urban policy of Brazilian cities was a colonial project conceived to stabilize urban conflicts, render the Black population invisible, and erase its presence, attempting to prevent its forms of cultural expression from influencing the hegemonic white culture. Based on historical experience, this essay also concludes with a hope for the future. To overcome racial divisions in space, it is necessary to rethink Brazilian cities, with the aim of removing the barriers, both tangible and intangible, that separate whites from blacks, or at least develop political and institutional mechanisms that contribute to reducing the gaps, transforming the city into a place where encounters and interactions between diverse groups, classes, and ethnicities occur with fewer inequalities.

The 'Itineraries' section concludes with the essay *The City and the City* by Oscar Guardiola-Rivera, which aims to explore a different poetic of urbanity. For this purpose, it assumes the floating mind of the shamanic dream as a figure of thought in action, but also that of the *flâneur*, thereby seeking the oscillating threshold between hesitation, freedom, and indecision. With this original analytical approach, which opposes the reductionism of the modern rationalizing gaze, it accompanies us along a restless philosophical reflection – bringing readers into contact with a great wealth of texts, from Walter Benjamin to Karl Kraus, from Burroughs and Ginsberg to Dostoevsky, from Joseph Conrad to Michael Taussig – on the depth problems subsumed in the rhizome of urban space, such as those of colonial domination practices, cultural erasure, city-destroying war (even and still today, as we write these lines), the perspectives of meaning in dwelling, and the weight of the past. The issue of the past and its possible memory, which opens the 'Itineraries' section, thus returns as an aporia, an unresolved knot, or perhaps an anchoring point, of every attempt to reimagining the city.

The third section of *LawArt* 6 offers readers, according to the now traditional formula, a 'Focus' and two interviews.

The 'Focus' is dedicated to a very recent editorial endeavor, *Elgar Concise Encyclopedia of Law and Literature*, Cheltenham, EE Publishing, 2025. Angela Condello (*Lo spazio* di Law and Literature) and Stefania Gialdroni (*Le parole e le storie*) discuss the original methodological perspective of the work's editors, Robert Spoo (Princeton University) and Simon Stern (University of Toronto) who, through 134 entries covering 585 pages, propose to reshape the space of Law and Literature, looking into the essence of law through literature and the essence of literature through law, without one pole prevailing over the other.

Un giorno da Modì. Tra burle dissacranti, false opere d'arte e processi mediatici is a conversation with Michele Ghelarducci and Nicola Minervini curated by Antonio Cappuccio, which takes us back in time to that fateful summer of 1984 when the prank by some young Livorno students (including the first interviewee) turned into a media case, at the crossroads of three different social dimensions: art history, the cultural history of Livorno, and politics.

Finally, Antonio Cappuccio converses with Stefania Gialdroni, PI of the European research project MICOLL (*Migrating Commercial Law and Language*), about the film *Le vie dell'acqua*, presented at the 82nd Venice International Film Festival of the Biennale. The film brings the history of late medieval commercial law to the screen in an innovative form, having a group of students act. It thus proposes itself as a tool for dissemination and active teaching, designed to engage new generations and stimulate reflection on the relationship between law, history, commerce, and society.

Aperture / Overtures

Somewhere Beyond Justice: Law, Marginalization, and Social Disease in *West Side Story*

Mario Riberi

CONTENTS: 1. Introduction: Law on Trial in *West Side Story*. – 2. The Genesis of *West Side Story*. – 3. *West Side Story*: Searching a New Mozart Avoiding the Operatic Trap. – 4. *West Side Story*: Representation, Territory, and Identity Across Two Cinematic Visions. – 5. A Contemporary Reimagining: West Side Story at the Terme di Caracalla (2025). – 6. The Failure of Justice in *West Side Story:* Schrank and Krupke as Institutional Allegories. – 7. Familiar Justice in *West Side Story*: Doc and Valentina as Moral Witnesses. – 8. Conclusion: *West Side Story* and the Pursuit of Justice – From Stage to Courtroom.

1. *Introduction: Law on Trial in* West Side Story

Since its Broadway premiere in 1957, *West Side Story* has stood not only as a landmark in American musical theatre but also as a complex reflection on justice, identity, and social failure. Inspired by *Romeo and Juliet* but reimagined through the lens of 1950s New York gang conflict, the musical stages a drama in which love, violence, and ethnic tension unfold within a legal system that is at once visible and absent, symbolic and impotent. Over the decades, this narrative has been reinterpreted through two major film adaptations – Robert Wise and Jerome Robbins' 1961 version and Steven Spielberg's 2021 remake – each of which reframes the story's engagement with race, class, and law according to the concerns of its time.

Among the most striking elements of *West Side Story* is its deeply ambivalent treatment of legal authority. From the institutional violence embodied by Lieutenant Schrank to the comic impotence of Officer Krupke, the musical presents a world in which justice fails to provide protection, reconciliation, or moral clarity. These figures serve as allegories of a broader crisis: the inability of mid-century American institutions to address the root causes of urban violence, juvenile delinquency, and racial inequality. Yet this critique is not limited to fictional representation. In a notable instance of legal-cultural dialogue, Judge Cathy Cochran of the Texas Court of Criminal Appeals famously cited *West Side Story* in her 2008 concurring opinion in *Ex parte Medellín*, invoking the song *Gee, Officer Krupke* to reject what she viewed as sociological excuses for violent crime.

This article explores the intersection of law and culture in *West Side Story*, examining how the musical dramatizes institutional justice as either repressive or absurd,

doi: 10.17473/LawArt-2025-6-2 LawArt 6 (2025) 20-48
ISSN 2724-654X

while proposing a counter-model of "familiar" or moral justice through characters like Doc and Valentina. It then situates this cultural narrative within a real legal context, analyzing how Judge Cochran's reference in *Ex parte Medellín* transforms a theatrical satire into a judicial argument. By tracing these connections, the article argues that *West Side Story* continues to resonate not just as art, but as a powerful critique of the American legal imagination.

2. The Genesis of *West Side Story*

On January 6, 1949, Leonard Bernstein received a phone call from choreographer Jerome Robbins. The composer recorded the essence of their conversation in his notes:

> Jerry R called with a noble idea: a modern version of *Romeo and Juliet*, set in slums at the coincidence of Easter celebrations. Feelings running high between Jews and Catholics. Former: Capulets, latter: Montagues. Juliet is Jewish […]. But it's all much less important than the bigger idea of making a musical that tells a tragic story in musical comedy terms, using only musical comedy techniques, never failing into the operatic 'trap'. Can it succeed? It hasn't yet in our country. I'm excited. If it can work – it's a first. Jerry suggests Arthur Laurents for the book. I don't know him, but I do know *Home of the Brave* at which I cried like a baby. He sounds just right [1].

Just four days later, the three artists met in person. They had much in common: they were of similar age (Laurents was 32, Robbins and Bernstein both 31), all three were Jewish (Laurents's original surname was Levine), and all three were homosexual. Bernstein and Robbins had already collaborated on the musical *On the Town*, while Laurents had achieved national renown for his screenplay *Home of the Brave* [2]. Their shared sexual orientation would be largely irrelevant were it not for the social climate of postwar America, where living openly as a gay man was fraught with risk. The following year, Robbins would be summoned before the House Un-American Activities Committee and coerced into naming friends with communist sympathies under the threat of having his homosexuality exposed. While Laurents faced fewer obstacles in this regard, Bernstein's personal life was marked by a deep inner conflict between his family responsibilities – he had a wife and three children – and his enduring attraction to men. Despite, or perhaps because of, these shared constraints,

[1] Bernstein (1957), entry for 6 January 1949 in Whitfield (1999), p. 81.

[2] Clum (2025).

their artistic collaboration was extraordinarily effective. The need to conceal a fundamental part of their identities likely fostered an even stronger creative bond [3].

Bernstein's enthusiasm notwithstanding, the idea was not entirely without precedent. Earlier musicals had dealt with serious themes: Rodgers and Hammerstein's *Carousel* (1945) and Kurt Weill's *Street Scene* (1947) are notable examples. Nor was the recourse to Shakespeare novel: at the very time these three collaborators were meeting, Cole Porter's *Kiss Me, Kate*, a musical adaptation of *The Taming of the Shrew*, was being staged. Despite a promising meeting, the project was shelved. Each artist was committed to other professional obligations, and the idea would remain dormant for six years [4].

In 1955, Robbins returned to the concept, convinced of its potential [5]. The original working title was *East Side Story*, but the project only advanced once two new developments emerged. First, American newspapers were saturated with stories about gang violence in major cities, a growing concern for public safety. One day, while relaxing poolside with their feet in the water [6], Laurents and Bernstein had an epiphany: instead of Jews and Catholics, the conflict would center on Puerto Rican immigrants and white ethnic gangs [7]. The Montagues would become Eastern European newcomers, perhaps Polish. The musical would portray interethnic gang warfare in a context deeply resonant with contemporary urban realities.

The second turning point involved the lyricist. Bernstein's first choice was his long-time collaborators Betty Comden and Adolph Green, but they were unavailable [8]. Word of the project had begun to circulate, and it was Oscar Hammerstein II who recommended a young Stephen Sondheim [9]. At just twenty-six, Sondheim was already a prodigiously talented composer and lyricist. Also Jewish and gay, he found immediate artistic rapport with the existing team. His arrival, combined with the shift to a Puerto Rican narrative, catalyzed the creative process.

More broadly, Bernstein, Laurents, Sondheim, and Robbins actually shared personal experiences of marginalization due to their Jewish heritage and their sexual

---

[3] Zenni (2018a), pp. 3-4.

[4] Zenni (2018a), p. 5.

[5] Simeone (2009), p. 21.

[6] Zenni (2018a), p. 5.

[7] On Urban Sociology and Gang Criminology: Thrasher (1927); Foote Whyte (1955); Cohen (1955); Boyer (1992); Bayor/Meagher (1996).

[8] Litvak (2009), p. 202.

[9] Swayne (2025).

orientation. These personal experiences of marginalization likely sharpened their sensitivity to themes of exclusion and social conflict. Laurents, for instance, was blacklisted during the McCarthy era due to suspicions regarding his political views and sexual orientation [10]. Sondheim, reflecting later in life, spoke about the "coded" nature of his identity in a society still hostile to queer voices [11]. This background may explain the show's recurring themes of belonging and rejection. Yet, despite their own outsider status, these creators remained cultural elites operating within the white liberal establishment of mid-century New York. They benefited from access to prestigious educational institutions, major production venues, and influential networks in the Broadway world. Their attempt to speak for the Puerto Rican experience, though progressive for its time, inevitably reflected certain structural blind spots. The portrayal of Latinx characters – despite moments of empathy – leans at times on caricature, generalization, and the lens of white liberal paternalism.

This paradox – of being at once othered and powerful – has prompted recent critics to reframe their work in terms of imperfect allyship, a framework that acknowledges both the sincerity of their intentions and the limitations of their perspective [12]. It also raises enduring questions about the legitimacy and limits of cross-cultural storytelling: Who has the right to speak for whom? And can artistic solidarity ever escape the dynamics of asymmetrical power?

This tension became even more visible when Bernstein himself, in 1970, hosted a fundraising event for the Black Panthers at his Park Avenue apartment. The event was sharply criticized by journalist Tom Wolfe, who famously coined the term "Radical Chic" [13] to describe what he perceived as the performative political engagement of wealthy white liberals. Wolfe's biting satire captured a broader skepticism toward elite artists who, while expressing solidarity with marginalized groups, often remained insulated from the structural injustices those groups faced daily. In retrospect, this episode adds another layer of complexity to Bernstein's cultural po-

[10] Pender (2021), p. 274.

[11] Stoddart (2014). The author reveals how, in dismantling the heteronormative structure of the traditional musical, Sondheim "queered" the form in a variety of ways.

[12] According to Argyropoulos (2025), pp. 188-189, the creators of *West Side Story* were liberal artists who updated Romeo and Juliet amidst youth gangs and racism, and each felt the sting of discrimination because they were Jewish and gay, but neither good intentions nor their own status as 'Others' in American society allowed them to realize fully the class advantages they had over the Puerto Rican minorities depicted in their show. The author demonstrates how *West Side Story* can be described as insensitive in areas of class, the politics of color, and race.

[13] Wolfe (1970a) e (1970b); Seldes (2009), pp. 116-118.

sition and underscores the risks inherent in representing the other from a place of relative privilege.

Returning to the origins of *West Side Story*, the creative process unfolded through a demanding and collaborative exchange of lyrics, libretto, and music. Mutual critique and uncompromising honesty shaped the artistic dialogue among the creators. This unfiltered collaboration allowed them to refine characters, clarify psychological motives, and sharpen both dramatic and musical solutions. Yet Bernstein's work progressed slowly. At the start of 1956, he was overwhelmed with obligations, including his conducting schedule and the looming premiere of his opera *Candide*, slated for December. Only in January 1957, with *Candide* completed, was he able to devote himself fully to the new project. Casting was conducted in parallel, with an eye toward unknown, youthful talents who could both sing and dance. Funding remained a persistent challenge, although smaller contributions came from individuals directly involved, including Bernstein's own family.

During the development phase, numerous changes were made to the libretto and score. Some scenes were rewritten, others cut or relocated. Even the title posed difficulties: after *East Side Story*, candidates like *Gangaway!* and *Gang Way!* [14] were considered before settling on *West Side Story* [15], a choice Bernstein never fully embraced. For musical direction, they secured Max Goberman, a seasoned Broadway conductor who had previously worked with Bernstein on *On the Town*. Goberman, an eclectic musician and the first to record Haydn's complete symphonies, would later champion a major Vivaldi project. Bernstein, by contractual agreement, had no say in Goberman's interpretations [16].

Rehearsals revealed contrasting personalities. Robbins emerged as a demanding, often tyrannical director [17], while Bernstein was beloved by the cast for his supportive and empathetic approach, especially when navigating difficult passages. The orchestration posed a separate challenge. In musical theatre, unlike opera or concert music, composers typically do not orchestrate their own work, not because they lack the skill – as was unfairly claimed about Gershwin – but because of the constant revisions demanded during previews and rehearsals. Orchestration is generally entrusted to specialists, working independently or under the composer's guidance. Bernstein chose to collaborate with his friend Sid Ramin, who in turn enlisted Irving

[14] Jowitt (2004), p. 273.

[15] On *West Side Story*: Laurents (2009); Wells (2010); Berson (2011); Oja (2014); Barrios (2020).

[16] Simeone (2009), pp. 47-48.

[17] Simeone (2009), p. 49.

Kostal [18]. Time was short: the Washington premiere was scheduled for August 19, 1957, and Bernstein's first meeting with Ramin took place only on June 20. Kostal joined six days later. Working at a relentless pace, Ramin and Kostal completed the orchestration within a month. Even after the Washington premiere, a follow-up meeting on August 23 addressed lingering details.

Though they faithfully followed Bernstein's instructions, Ramin and Kostal introduced valuable modifications of their own. The orchestration also had to accommodate the peculiarities of the pit orchestra at New York's Winter Garden Theatre. They reduced parts for two subpar cellists and capitalized on the talents of bassoonist Sandor Sharoff, a former classmate of Bernstein. This explains the unusually prominent and technically demanding bassoon passages in *West Side Story*, a rarity in the genre.

After Washington, the production moved to Philadelphia, earning consistently positive reviews. The Broadway premiere took place on September 26, 1957, and was met with critical acclaim. The show ran for 732 performances at the Winter Garden Theatre, followed by an eight-month national tour and another 249 performances upon its return to New York in April 1960. Despite these strong numbers and enthusiastic reviews, the musical was not an overwhelming commercial success. It never sold out and failed to win a single Tony Award. Investors barely recouped their initial outlays. Between 1958 and 1961, the production was also staged in London [19].

True global success came only with the release of the 1961 film adaptation directed by Robert Wise and Jerome Robbins. Apart from Robbins, the original creative team was not involved, and both Laurents and Bernstein expressed reservations about the film. They felt it diluted the power of the stage production, altering the sequence of scenes, modifying the musical score, and toning down the raw language of the lyrics. Nevertheless, it was this film that catapulted *West Side Story* into international fame and commercial triumph.

To this day, the musical's extraordinary score is most fully appreciated not in its cinematic version, but in the live theatrical experience for which it was originally conceived.

[18] Simeone (2009), pp. 89-92.

[19] Zenni (2018a), p. 5.

3. *West Side Story:* Searching a New Mozart Avoiding the Operatic Trap

Leonard Bernstein's enthusiasm for *West Side Story* stemmed from his desire to tackle a set of artistic and cultural challenges that had long preoccupied him. For years, he had envisioned creating a truly American work of musical theatre. But what did "American" really mean in musical terms? This question had stirred debate among critics and composers for decades. The issue was forcefully raised in the 1890s by Antonín Dvořák, then director of the National Conservatory in New York, who urged American composers to develop a national musical identity [20]. For Dvořák, the most authentic sources were to be found in the spirituals of former African-American slaves and the musical traditions of Native American communities, although, notably, he was not deeply familiar with either.

The transatlantic conversation Dvořák initiated was short-lived and had limited artistic impact. Yet the seeds of an American operatic tradition were already being sown. In 1911, Scott Joplin, one of the great African-American composers, completed his opera *Treemonisha* in near-total obscurity. It was never performed during his lifetime and vanished into historical obscurity until its rediscovery in 1974. The American opera had, in effect, been founded by Joplin, though his pioneering achievement went unrecognized. George Gershwin's *Porgy and Bess* (1935), another landmark work fulfilling Dvořák's vision, also failed to gain immediate canonical acceptance, in part because its African-American characters could not be granted "high" artistic status in a society that still systematically marginalized and segregated Black citizens [21].

In 1939, as a Harvard undergraduate, Bernstein had written a senior thesis titled *The Absorption of Race Elements into American Music*, in which he identified American Protestant hymnody and jazz as the essential ingredients for a distinctively national sound [22]. He was particularly drawn to jazz not for its blues scales but for its rhythmic complexity, and he aligned more closely with the innovations of Aaron Copland than with those of Gershwin. Over time, Bernstein's musical vision expanded to embrace a wider range of African-American artists. Elements of jazz would eventually permeate many of his works, from the *Jeremiah Symphony* (1942) to *Big Stuff*, composed for Billie Holiday to open his ballet *Fancy Free* (1944), and to the numerous jazz inflections that animate the score of *On the Town* (1944).

---

[20] Dvořák (1895).

[21] Zenni (2018b), pp. 6-7.

[22] Laird (2013), p. 84.

But Bernstein's ambitions extended beyond musical influence: he wanted to be the composer who would give birth to a uniquely American form of musical theatre. In 1956, when *West Side Story* began to take concrete shape, he had no knowledge of *Treemonisha* and did not regard *Porgy and Bess* as a foundational model. He admired instead Gershwin's *Of Thee I Sing* (1931), an operetta of biting political satire that remains underappreciated. Bernstein praised the work for its American themes and idiom, combined with a mastery of counterpoint and operetta dramaturgy, all rendered with the spirit of musical comedy.

Still, he felt the absence of a true paradigm. In a 1956 televised address, Bernstein boldly drew a parallel between mid-century American musical theatre and the emergence of German opera in the late 18th century: «We are in the same position» he declared.

> All we need is for our Mozart to come along. If and when he does, we surely won't get any *Magic Flute*; what we will it will get will be a new form, and perhaps 'opera' will be the wrong word for it. There must be a more exciting word for such an exciting event. And this event can happen any second. It's almost as though it is our moment in history, as if there's an historical necessity that give us such a wealth of creative talent at this precise time [23].

There is little doubt that Bernstein had himself in mind—not out of vanity, but because he recognized the extraordinary convergence of gifted collaborators at a moment of cultural transformation.

One of the central concerns for Bernstein was avoiding what he called the "operatic trap". His awareness of this challenge was sharp. In a diary entry from March 1956, he wrote: «Chief problem: to tread the fine line between opera and Broadway, between realism and poetry, ballet and "just dancing", abstract and representational» [24].

The solution was a tightly controlled stylistic eclecticism. *West Side Story* synthesizes jazz, European concert music, Latin American dance idioms, and subtle allusions to Jewish musical traditions. Jazz manifests in numerous ways: in the phrasing of melodic lines, in the pairing of alto saxophone and electric guitar (clearly inspired by recordings of Lee Konitz, a saxophonist Bernstein greatly admired), and in the explosive brass writing reminiscent of big band charts. Most crucially, jazz provided

---

[23] Bernstein in Simeone (2009), p. 77. Bernstein's reflection echoes not only his personal ambition but also a broader postwar sentiment about America's cultural maturity. The notion that mid-century America was poised for a musical breakthrough resonates with contemporaneous efforts in literature, visual arts, and architecture to define a uniquely American modernism.

[24] Bernstein (1982), pp. 145-146.

the work's unifying interval: the tritone (or diminished fifth) [25], long considered the most dissonant and unstable interval in Western music, once known in the Middle Ages as *diabolus in musica*. In the postwar period, it became emblematic of bebop, the radical jazz movement pioneered by Charlie Parker, Dizzy Gillespie, and Bud Powell. Bebop musicians often emphasized the tritone as a bold, modernist gesture. In *West Side Story*, the interval is omnipresent: it opens the score in the Jets' theme, recurs in *Maria* and *Cool*, and eventually dominates the entire musical fabric. Bernstein did not initially realize this recurrence. As is typical in the chaotic genesis of a musical, unifying motifs often emerge only later. But once he noticed its prevalence, he reinforced it, weaving it into the drama's final, harrowing bars.

European influences are equally prominent. Stravinsky's imprint can be heard in the irregular, off-kilter rhythms that drive much of the action. Beethoven is explicitly quoted in *Cool* [26]. The fugue, virtually unprecedented in musical theatre, appears here as a compositional tour de force. The layering of conflicting tonal centers reflects a distinctly neoclassical sensibility. As for Jewish elements, although less prominent than in other Bernstein works, they surface in the modal shifts between major and minor – and most notably in the recurring shofar-like motif that opens the show and permeates the first scene. The shofar, a ram's horn used in Jewish liturgy and historically on the battlefield, serves here as a call to attention and a signal of latent conflict.

The Latin American color palette is no less vital. Associated with the Puerto Rican gang, the Sharks, it stands alongside jazz as one of the work's primary stylistic signatures. Bernstein had a longstanding admiration for Central and South American music, an interest fostered through his study of Aaron Copland's Latin-influenced works. While *West Side Story* does not always adhere strictly to ethnomusicological accuracy – the *huapango* in *America* is Mexican, the *mambo* is Cuban [27] – the rhythmic alternation between triple and duple meters, rooted in African Bantu traditions, gives these numbers an authentic dynamic energy.

What holds this stylistic plurality together is jazz – not as a rigid genre, but as an aesthetic of fusion. As Gianni M. Gualberto has argued, jazz in Bernstein's hands becomes a kind of vernacular cadence, lending a distinctively American inflection to a

[25] The use of the tritone as a unifying musical interval has been read as a structural metaphor for the instability and tension at the heart of the narrative – mirroring both social discord and romantic desire. See Gabbard (1995), for an analysis of intervallic language in musical theatre.

[26] Kramer (2011), p. 115.

[27] Banfield (2004), p. 103.

musical idiom that draws simultaneously on European heritage and the composer's personal, Jewish background [28].

Finally, one cannot overstate the role of dance. From the outset, Robbins, Laurents, and Bernstein envisioned a musical in which dance would be fully integrated into the narrative, more than a mere spectacle, it would be dramaturgy in motion. In this respect, *West Side Story* departs from Broadway convention and edges toward a new theatrical form. The precedent of *On Your Toes* (Rodgers and Hart, 1936), with its dramatic ballet *Slaughter on Tenth Avenue* choreographed by George Balanchine, was certainly influential. But *West Side Story* goes further. The opening finger-snapping entrance of the Jets, the gymnasium dance where Tony and Maria meet, the explosive tension of *Cool*, and the mocking pantomime of *Gee, Officer Krupke* all exemplify a seamless fusion of plot, character, and movement.

The result is a new kind of musical theatre. As Gualberto writes, *West Side Story* is

> the American *Fidelio*, Shakespeare refracted through Tocqueville, America in search of the sublime, at once comic and tragic, high art and popular culture, an audacious intersection of ballet and musical, drama and operetta, Broadway and the margins of New York [29].

4. West Side Story: *Representation, Territory, and Identity Across Two Cinematic Visions*

Originally conceived as a modern reinterpretation of Shakespeare's *Romeo and Juliet* [30], *West Side Story* has grown into one of the most iconic cultural products in American musical theatre and cinema. First adapted for the stage in 1957, it quickly earned critical acclaim and widespread popularity, leading to a film version in 1961 directed by Robert Wise and Jerome Robbins. Sixty years later, in 2021, Steven Spielberg reimagined the narrative for a new generation, offering a retelling that both honors and challenges the original. The core storyline remains unchanged: in 1950s New York City [31], two gangs – the white, working-class Jets and the Puerto Rican immigrant Sharks – compete for dominance in the Upper West Side, while a doomed romance between Tony and Maria bridges the hostile divide. However, be-

[28] Gualberto Morelenbaum (2001), p. 172.

[29] Gualberto Morelenbaum (2016).

[30] Barnette (2025).

[31] Gilbert (1988), pp. 193-194.

neath the familiar plot lies a shifting landscape of social, racial, and political meanings [32]. Each film reveals the cultural assumptions of its time, particularly in how it portrays Puerto Rican identity, urban transformation, and gender roles [33].

The 1961 film adaptation quickly became a monumental success, garnering ten Academy Awards and achieving global popularity. Yet despite its artistic achievements, the film reproduces many of the racial and cultural stereotypes embedded in the original stage version [34]. Most of the Puerto Rican characters were portrayed by white actors, many of whom wore dark makeup. Natalie Wood, of Russian-Ukrainian descent, played Maria; George Chakiris, of Greek origin, played Bernardo; and even Rita Moreno – the only Puerto Rican actress in the cast – was subject to skin-darkening makeup [35]. This practice, often dismissed at the time, today appears as a stark instance of brownface, reinforcing the perception of Puerto Ricans as exotic outsiders rather than integrated American citizens. Moreover, the narrative framework reinforces patriarchal and ethnic clichés: Puerto Rican men are shown as aggressive and territorial, while the women are cast as either virginal and submissive, like Maria, or hypersexualized and defiant, like Anita [36].

Spielberg's 2021 remake attempts to dismantle many of these representational problems. The new cast features numerous Latinx actors, including Puerto Ricans and other Caribbean-descended performers. Rachel Zegler, of Colombian descent, portrays Maria with greater emotional depth and autonomy, initiating her romance with Tony rather than passively responding to his advances. Ariana DeBose's Anita is no longer a bridal shop employee, but an independent seamstress who manages her own business. The inclusion of unscripted Spanish dialogue without subtitles is another significant departure from the original. Spielberg justified this choice as a political and aesthetic decision aimed at avoiding English linguistic dominance, thus granting Spanish an equal footing within the film's soundscape [37].

---

[32] On American History and the History of Racial Conflict through Musical Theatre: Krueger (1977); Knapp (2005); Naden (2011).

[33] See Leone (2024).

[34] See Foulkes (2015), p. 12.

[35] See Negrón-Muntaner (2000).

[36] See Acevedo-Muñoz (2025). The essay explores practices and trends in Hispanic representation and casting in historic productions of *West Side Story*, particularly the 1957 Broadway production directed by Jerome Robbins, and the 1961 film directed by Robert Wise. Acevedo-Muñoz also explores how recent productions, including the 2020 Broadway revival directed by Ivo van Hove and the 2021 film remake directed by Steven Spielberg, have made efforts to positively revise casting and representation issues.

[37] «Twenty members of its cast are Puerto Rican or of Puerto Rican descent; eight of these actors

Territory and space also function differently in the two films. While the 1961 version uses a stylized, almost abstract backdrop – basketball courts, playgrounds, and rooftops that evoke a generic urban setting – the 2021 version roots the story firmly in the historical transformation of the Upper West Side [38]. The opening sequence, for example, shifts from abstract aerial views to a close-up of a demolition site, explicitly referencing the urban renewal projects that displaced working-class families, especially in Puerto Rican neighborhoods like San Juan Hill. Robert Moses' redevelopment initiatives loom in the background, not merely as historical fact, but as an existential threat to the characters' sense of belonging [39]. The gangs' territorial conflict thus becomes symbolic of a deeper struggle: the fight to claim a place in an American city that continuously displaces its most vulnerable residents. Spielberg makes this explicit with visual cues like a "No Evictions" protest and signage announcing the construction of Lincoln Center, situated atop what was once a thriving immigrant community.

Race and gender are perhaps the most significant areas of divergence between the two adaptations. In the 1961 film, Puerto Rican identity is reduced to a set of visual and behavioral stereotypes: dark skin, heavy accents, passionate tempers. Women are confined to polarized roles. Maria embodies the innocent, idealized woman whose primary function is to fall in love; Anita is confident and sexualized, yet remains subordinated to male authority. The 2021 version seeks to offer more nuanced portrayals. DeBose's Anita is ambitious and outspoken, willing to challenge Bernardo's patriarchal expectations. One of the film's most powerful scenes occurs when she is assaulted by the Jets, not just by the men, but with initial complicity from two female characters, who eventually intervene. This depiction not only updates the film's treatment of sexual violence but also foregrounds female solidarity and resistance within the constraints of a male-dominated world.

The musical number *America* serves as a revealing touchstone for comparing the two versions. In both films, the song stages a spirited debate between male and female characters about assimilation and identity. Anita and her friends praise the opportunities of American life, while Bernardo and the Sharks lament systemic racism and economic exploitation. The 1961 version simplifies the lyrics and omits ref-

---

were found at casting calls in San Juan. A notable portion of its dialogue is in Spanish, delivered without subtitles appearing on-screen. And a newly added moment sees the Sharks singing the original version of *La Borinqueña*, which became the official anthem of the U.S. territory after it was rewritten with less confrontational lyrics». Lee (2021). See also Laird/Wells (2025).

[38] Foulkes (2016), pp. 62-63.

[39] San Juan Hill, once a vibrant multiethnic neighborhood, was among the most significant casualties of Moses' urban renewal policies. For a detailed urban history, see Ballon/Jackson (2008).

erences to violence or poverty, creating a glossy portrayal of life in the United States. Spielberg's version restores many of the original lyrics and places the scene within a broader geographic and political context. Rather than confining the performance to a rooftop, it unfolds through streets decorated with Puerto Rican flags and interspersed with scenes of eviction protests. The choreography remains exuberant, but it is now framed within a politically engaged narrative.

Despite these improvements, some scholars and critics have pointed out the limitations of Spielberg's revision. The project remains the product of a white director and a predominantly white creative team, retelling a story originally imagined by white men with limited knowledge of Puerto Rican culture. Even with its more respectful casting and contextualization, the remake cannot entirely escape its foundational premise: Puerto Ricans are depicted primarily through the lens of white artistic interpretation. As Frances Negrón-Muntaner has observed, the original musical – and, to an extent, both film adaptations – constructs Puerto Ricans as inherently musical and emotionally expressive subjects, always ready to perform their identity for a mainstream audience [40]. These tropes, while softened in the remake, still underscore the broader question of who gets to tell whose stories in American cinema.

In conclusion, *West Side Story* remains a powerful narrative vessel through which issues of race, migration, gender, and national identity are filtered and dramatized. The 1961 film reflects the prejudices and blind spots of its time, while Spielberg's 2021 remake attempts, with partial success, to correct these through inclusive casting, historical grounding, and greater gender sensitivity. However, both versions bear the imprint of a cultural industry still grappling with representation and authorship. If *West Side Story* continues to resonate, it is because it reveals not only the enduring appeal of tragic romance, but also the contested boundaries of American identity itself.

5. *A Contemporary Reimagining:* West Side Story *at the Terme di Caracalla (2025)*

The 2025 staging of *West Side Story* at the Terme di Caracalla in Rome, directed by Damiano Michieletto, conducted by Michele Mariotti, and featuring the Orchestra of the Teatro dell'Opera di Roma, offered a radical reimagining of Leonard Bernstein's musical within the monumental frame of Roman antiquity. Staged inside the shell of a decommissioned swimming pool – recast scenographically by Paolo Fantin as a symbolic urban wasteland – the performance reframed the gang rivalry at the heart

[40] Negrón-Muntaner (2000), p. 85.

of the musical as a desperate struggle for identity, belonging, and survival in a fractured world. Michieletto described this space as «a landfill of desires», a place where youthful dreams are corrupted by violence and exclusion [41].

The scenographic centrepiece – a toppled torch from the Statue of Liberty – served as an emblem of the broken American promise. The visual conceit echoed the apocalyptic final image of Franklin J. Schaffner's *Planet of the Apes* (1968), in which the same torch emerges from the sand as a ruin, signalling the collapse of a civilization's founding ideals [42]. The symbolic force of this image was amplified by the "Somewhere Girl", who delivers the iconic song from atop the shattered monument, elevating the plea for a better world to a plane of both hope and ruin [43]. The final tableau, in which Maria stands beside a neon sign reading "MIRACLE", crystallized the production's message: that peace and justice remain possible, but only as ideals that demand conscious realization. The pervasive use of fog reinforced this mood of suspended reality, enveloping the action in a twilight of memory, trauma, and yearning.

Musically, the production was executed in full fidelity to the 1957 score and libretto, performed integrally in English. Mariotti's direction foregrounded Bernstein's rhythmic urgency and stylistic hybridity, guiding the orchestra through jazz inflections, Latin American pulses, and symphonic architecture with exceptional precision. As Mariotti himself stated:

> It's a great challenge for a symphonic opera orchestra to tackle the 'funky' masterpiece *West Side Story*. A work that, beginning with its most tragic moment – the deaths of Tony and Bernardo – rises again, casting a cry of love and hope toward a better world. Bernstein, drawing from a variety of musical styles, infuses his unmistakable jazz feel, sweeping us into a rhythmic and sensual vortex. He is a composer of rare depth, one who moves even in the most flamboyant pages, and who unites the complexity of symphonic writing with theatrical immediacy, blending structure and spontaneity in a rare balance [44].

---

[41] Pasolini (1975), pp. 73-76. Michieletto here seems to evoke an aesthetic of ruins and marginality akin to Pasolini's, where desire and abandonment intertwine.

[42] Schaffner's *Planet of the Apes* (1968) famously used the half-buried Statue of Liberty as a dystopian symbol of self-destruction, transforming a patriotic icon into a ruin. The visual echo in Michieletto's staging underscores a transatlantic critique of failed democratic promises. See Prince (2005).

[43] Gordon (2008), pp. 138-145. The song is choreographed by Sasha Riva and Simone Repele, already known for their choreographic reinterpretations of classical repertoire. The choreography of *Somewhere* emphasized the kinetic tension between order and disintegration, with visual echoes of expressionist dance.

[44] Mariotti in *West Side Story. Programme* (2025), p. 24.

The cast was uniformly strong. Marek Zurowski gave a charismatic and vocally robust performance as Tony, while Sofia Caselli's Maria combined crystalline timbre with expressive command. The choreography by Sasha Riva and Simone Repele achieved several moments of exceptional theatrical intensity, notably in the reprise of the *Mambo* as a jubilant encore. The production's only arguably controversial choice lay in the visual styling of the Jets, each member donning identical platinum-blonde wigs, creating a hyper-aestheticized gang whose stylized uniformity perhaps distanced the audience from the social rawness Bernstein originally intended.

In any case, Michieletto and Fantin's *West Side Story* seems to operate entirely on the level of evocation and the unconscious rather than on that of realism. In line with this approach, the character of Doc, played by Sebastian Gimelli – discussed in more detail in Section 6 – appears more as a symbolic figure than as a fully developed character.

Indeed, Spielberg's 2021 film adaptation of *West Side Story*, with its focus on ethnic realism, socio-linguistic nuance, and physical grit, arguably comes closer to Bernstein's original vision of truth told through music. That commitment to realism – expressed through site-specific urban settings and authentic Puerto Rican casting – reinstated *West Side Story* as a work not merely of theatrical elegance but of civic urgency [45].

The idea of *West Side Story* as a musical expression of urban wildness finds an unexpected echo in *Maestro* (2023), Bradley Cooper's biopic on Bernstein's life. In one notable scene, Bernstein arrives at his family home with a cohort of collaborators, the house suddenly overtaken by creative chaos. The camera, aided by the sonic boom of the *West Side* overture, portrays the group as a kind of gang, unruly, exuberant, brilliant. With Carey Mulligan playing Bernstein's wife Felicia Montealegre, the film renders this domestic episode as a metaphorical parallel to the musical's core theme: that collective energy, even when socially disruptive, can become a source of artistic transcendence. In this scene, the *West Side* overture functions not merely as prelude but as psychological underscore, translating the same "wildness" found in the streets of New York into the inner rhythms of Bernstein's domestic and creative life.

Going back to the recent Roman staging at Caracalla, it should also be read within the broader arc of Bernstein's relationship with the city of Rome. The composer had longstanding ties with the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, conducting the Orchestra 22 times between 1948 and 1989, and serving as its honor-

[45] But in any case, is it possible to transform a text like that of *West Side Story*, as profoundly flawed as it is groundbreaking and beloved, with such surface-level fixes? The problem is still on the floor. See Lee (2021).

ary president from 1983 to 1990 [46]. In October 2018, Sir Antonio Pappano, celebrating Bernstein, conducted a concert version of *West Side Story* at the Auditorium Parco della Musica of Rome, featuring Nadine Sierra, now recognized as one of the definitive Violetta Valéry, as Maria.

The 2025 production was also enthusiastically received by Bert Fink, representative of the Bernstein estate, who stated:

> I believe the original creators would be proud and amazed to see *West Side Story* performed here, nearly seventy years later. Not a word or note has been altered. It speaks directly to 2025, and its message is as necessary now as it was in 1957 [47].

Damiano Michieletto emphasizes the continued urgency of *West Side Story* as an artistic act of denunciation, a work that confronts injustice and inequality while affirming the centrality of beauty and truth. In his words, the production is not merely a restaging, but a gesture of civic engagement. With Paolo Fantin's scenography providing a haunting urban metaphor, Michieletto writes:

> We began with the vision of a symbolic space: an abandoned pool. A place hiding dreams of play, joy, and love. The violent clash of the two gangs in this ruin becomes a metaphor for shattered ideals. We included a symbolic reference to the American dream – the Statue of Liberty's torch, now debris. The dream is broken, but the desire to believe in democratic values – justice, inclusion, opportunity – persists. That torch now stands amidst violence, echoing the social tensions that modern democracies must confront, especially when their foundational values are at risk [48].

6. *The Failure of Justice in* West Side Story*: Schrank and Krupke as Institutional Allegories*

In *West Side Story*, the theme of justice occupies a central, if ironic, role in shaping the narrative's tragic trajectory. The musical, adapted from Shakespeare's *Romeo and Juliet*, is not only a story of forbidden love and ethnic rivalry, but also an indictment of institutional failures, chief among them the American legal and social welfare systems. This critique is personified in two authority figures: Lieutenant Schrank and Officer Krupke, both representatives of the law. Yet rather than embodying justice, they underscore its absence, distortion, and impotence. Through these characters,

[46] See www.comune.roma.it.

[47] www.ansa.it.

[48] Michieletto in *West Side Story. Programme* (2025), p. 27.

West Side Story exposes the inadequacy – and, at times, the complicity – of official institutions in a world riven by inequality, violence, and alienation.

Lieutenant Schrank, a senior police officer tasked with keeping the peace between the Jets (a white working-class gang) and the Sharks (Puerto Rican immigrants), is the embodiment of structural bias in law enforcement. Far from an impartial authority, Schrank overtly favors the Jets and treats the Sharks with open hostility [49]. His language reveals the deep racial animus that underpins his actions. In one scene, during an attempt to break up a potential fight, Schrank turns to Bernardo, the Sharks' leader, and sneers:

> Clear out, Spics. Sure; it's a free country and I ain't got the right. But it's a country with laws: and I can find the right. I got the badge, you got the skin. It's tough all over. Beat it! [50]

This is no attempt at de-escalation. Instead, it marks a clear alignment with white nativism, framing the Puerto Ricans as invaders and criminals. His use of the slur "spics" in earlier drafts and productions was toned down in some film versions, but the sentiment remains unmistakable.

Even when confronting the Jets, Schrank's behavior is manipulative rather than just. He tacitly approves of their aggression as long as it aligns with maintaining control over the neighborhood. In the gym scene, he orders the groups to separate, but reserves his most threatening tone for the Sharks: «Boy, what you Puerto Ricans have done to his neighborhood» [51].

Justice, as enacted by Schrank, is not blind, but selective and strategic: a tool for protecting dominant social norms [52]. He does not mediate conflict but escalates it by reinforcing racial hierarchies and silencing marginalized voices. There is no effort to understand the socio-economic forces behind the gang rivalry, nor any attempt at equitable treatment. In this sense, Schrank represents a punitive, racialized conception of justice, whose function is more about containment than fairness.

Where Schrank enforces authority through intimidation, Officer Krupke serves as a parody of a more paternalistic, bureaucratic form of justice. Krupke is portrayed

---

[49] See Most (2013), pp. 128-129.

[50] Laurents/Sondheim (2002), p. 65.

[51] Laurents/Sondheim (2002), p. 14.

[52] As noticed by Acevedo-Muñoz (2013), p. 156, Schrank and Officer Krupke are continually represented as operating somewhat "outside" the law in trying to make deals with the Jets. But they are also the common enemy, and the only visible truce between the Sharks and the Jets.

as well-meaning but ineffectual, a comic figure who tries (and fails) to relate to the youth under his supervision. He becomes the subject of one of the most iconic numbers in the show, *Gee, Officer Krupke*, which crystallizes the musical's critique of juvenile justice and the welfare state.

The song, performed by the Jets after Krupke exits the stage, is both hilarious and tragic. Structured as a series of mock encounters with various institutions – the police, the judge, the psychiatrist, the social worker – it illustrates the endless deferral of responsibility. Each authority figure "diagnoses" the problem and then passes it along to another department, without addressing the core issues of poverty, trauma, and social exclusion.

> Gee, Officer Krupke, we're very upset;
> We never had the love that every child oughta get.
> We ain't no delinquents,
> We're misunderstood—
> Deep down inside us there is good! [53]

The satire cuts deep: the law labels them as delinquents, the psychiatrist claims they are "psychologically disturbed", the social worker blames a "broken home", and the judge throws up his hands. The system appears more concerned with categorizing and managing youth behavior than actually solving the conditions that lead to violence and gang formation.

As voiced by Action, one of the Jets, in a mocking impersonation of Officer Krupke – «You hoodlums don't own the streets!» [54] – the imitation perfectly captures the wishful thinking of Schrank and Krupke, institutional representatives of the law. In reality, the Jets and Sharks do control the streets, not because they are powerful, but because no one else genuinely cares. Krupke represents a justice system that is overwhelmed, outdated, and unmoored from the real lives of the people it claims to protect. Schrank and Krupke serve as twin allegories for the failures of mid-century American justice: repressive authority and bureaucratic absurdity. The former embodies the violent policing that targets marginalized communities; the latter, the ineffectual welfare mechanisms that pathologize youth but offer no structural solutions. Neither represents a meaningful vision of justice. In fact, the presence of these officers only amplifies the sense of abandonment and cynicism felt by the younger generation [55].

---

[53] Laurents/Sondheim (2002), p. 98.

[54] Laurents/Sondheim (2002), p. 16.

[55] Feld (1991). The author shows that U.S. juvenile justice is most punitive in densely populated,

What is most striking is that the story's climax – Tony's death – occurs outside the intervention of any authority figure. By the time Schrank arrives, it is too late. Justice has not been served; it has been evaded, mocked, and ultimately rendered irrelevant. The result is a human and social failure as Maria dramatically affirms:

> Maria (in a flat, hard voice)
> How do you fire this gun, Chino? Just by pulling this little trigger? *(She points it at him suddenly; he draws back. She has all of them in front of her now, as she holds the gun out and her voice gets stronger with anger and savage rage*)
> How many bullets are left, Chino? Enough for you? (at another)
> And you?
> (at Action)
> All of you? *We all killed him*; and my brother and Riff. I, too.
> *I can kill now because I hate now* [56].

It is a searing indictment not only of the gangs, but also of a society where justice is so broken that young people are left to die in its absence.

In *West Side Story*, justice is not a path to reconciliation or redemption. It is a parody, a threat, or an afterthought. The law does not prevent the tragedy; it merely arrives after the blood has dried. Through Schrank and Krupke, the musical exposes the fundamental disconnection between institutional authority and the realities of American urban life. The result is a world in which justice, rather than being a beacon of order and morality, is a hollow and often harmful illusion – a poignant theme that continues to resonate in contemporary debates about law enforcement, race, and youth justice.

In conclusion, it should be added that to fully grasp the allegorical role of Lieutenant Schrank and Officer Krupke, one must contextualize the legal environment of 1950s America. This was a period in which law enforcement policies toward immigrant and minority communities grew increasingly harsh, particularly in urban centers undergoing demographic shifts and economic stress. In New York City, the postwar influx of Puerto Ricans – many of whom were relegated to precarious housing and underpaid labor – was met with systemic neglect, racialized surveillance, and selective enforcement of the law.

The broader national discourse on juvenile delinquency, especially after the 1954 report of the U.S. Senate Subcommittee to Investigate Juvenile Delinquency, framed urban youth not as victims of poverty or exclusion, but as dangerous ele-

---

low-income urban areas – an institutional bias echoed in *West Side Story*'s portrayal of Officer Krupke and Lieutenant Schrank.

[56] Laurents/Sondheim (2002), p. 119.

ments requiring control [57]. Although Puerto Ricans were American citizens, they were often perceived and treated as foreign intruders. Policing practices included arbitrary arrests, coerced confessions, and disproportionate sentencing – all of which form a silent backdrop to the dynamics portrayed in *West Side Story*.

In parallel, the American legal system of the 1950s offered very few avenues for substantive redress or community-based justice. The Warren Court [58] had only just begun to expand civil rights protections, and many legal actors – judges, prosecutors, and police officers – still operated within openly discriminatory frameworks. Moreover, the public discourse around crime, immigration, and morality was shaped by Cold War anxieties, often linking deviance to disloyalty or subversion. This ideological climate helped legitimize harsh policing measures and reinforced a punitive vision of justice that targeted the very populations *West Side Story* sought to dramatize.

In this light, Schrank's hostility and Krupke's impotence are not merely narrative devices but representations of real institutional logics. Their interactions with the Jets and Sharks reflect a justice system not merely overwhelmed, but strategically disinvested from the lives of racialized youth. *West Side Story*, while stylized and musical, thus becomes a historical artifact that exposes – and perhaps inadvertently reproduces – the social hierarchies embedded in the American legal order of the 1950s.

7. *Familiar Justice in* West Side Story*: Doc and Valentina as Moral Witnesses*

While Lieutenant Schrank and Officer Krupke expose the failure of formal institutions in *West Side Story*, another, quieter form of justice persists on the margins: a "familiar" or community-based justice embodied in the characters of Doc (in the 1957 stage musical and 1961 film) and Valentina (a reinterpretation introduced in Steven Spielberg's 2021 adaptation). As private citizens with no official authority, these characters nevertheless stand as ethical anchors in a world fractured by violence, prejudice, and despair. Their justice is not one of courts or patrols, but of listening, moral rebuke, and an enduring – if fragile – faith in humanity.

In the original *West Side Story*, Doc is the Jewish owner of the drugstore where Tony works and where the Jets often congregate. He is older, weary, and visibly disillusioned with the violent, nihilistic behavior of the gangs. Yet he continues to in-

[57] Gilbert (1988), pp. 143-162.

[58] See Denton Carter (1973), pp. 49-56; Chambers (1996). For an historical and political overview on the Warren Court see Tushnet (1993).

tervene – if ineffectively – hoping to guide Tony toward a better future. Doc functions as a kind of moral surrogate, taking the place of absent parents or failed institutions. His drugstore is a liminal space, one of the few locations where both gangs can appear without immediate violence, if only for a moment.

Doc's justice is personal and rooted in emotional truth. In one of his most powerful moments after Tony has killed Bernardo, Doc confronts him with raw honesty:

> Doc (slapping him)
> Wake up! (raging) Is that the only way to get through to you? Do just what you all do? Bust like a hot water pipe?
> Tony
> Doc, what gotten
> Doc (over-riding angrily)
> Why do you live like there's a war on? (low) Why do you kill? [59]

This exchange crystallizes the generational tension between idealism and cynicism. Doc does not excuse Tony's actions; he rebukes them. But he also offers shelter, protection, and advice, acting out of concern rather than condemnation. In a society where the legal system punishes and alienates, Doc's form of justice is restorative: he seeks not retribution, but the possibility of redemption.

Yet Doc's justice has limits. His pleas to the Jets to change their ways fall on deaf ears. When he delivers Maria's message to Tony in the final act, he becomes a tragic messenger, caught between two incompatible worlds. His justice is not enforceable, but it retains moral weight, precisely because it does not rely on force.

Steven Spielberg's 2021 film deepens and transforms this role by reimagining Doc as Valentina, a new character portrayed by Rita Moreno (who played Anita in the original 1961 film). Valentina is Puerto Rican, older, and widowed Doc's wife in this version, now running the drugstore alone. This shift is far more than cosmetic: it infuses the story with new emotional and political depth.

Valentina straddles two worlds. As a Puerto Rican woman married to a white man, and now a respected business owner in a racially divided neighborhood, she has seen both sides of the divide. Her justice, like Doc's, is based on empathy, but it carries a stronger sense of lived intersectional experience, as a woman, a widow, an immigrant, and a community elder.

In a particularly moving moment after the Jets assault Anita (in a harrowing scene that retains its brutal impact in the Spielberg film), Valentina enters and delivers a devastating rebuke:

[59] Laurents/Sondheim (2002), pp. 115-116.

> I know you. I know all of your names. Since you was born; I watched you grow up. And you have grown into rapists. She walks past them to the basement stairs. You dishonor yourselves. You dishonor your dead [60].

This is one of the most morally charged lines in the film. Valentina's words cut deeper than Schrank's threats ever could. She names the gang's behavior not only as criminal, but as inhuman. Her authority stems not from her role in a hierarchy, but from her embodied history and moral clarity. She does not appeal to the law – she appeals to conscience.

Moreover, Valentina's status as a bridge figure – between generations, ethnicities, and genders – gives her a unique capacity for witnessing. She is present, in ways Schrank and Krupke never are. She sees the Jets not only as delinquents, but also as boys shaped by poverty and anger. She sees Tony not only as a killer, but as a boy she once believed in. Her justice is maternal and ethical, not juridical.

What unites Doc and Valentina is not power, but proximity and responsibility. Their form of justice is relational. They know the boys' names, their histories, their families. They speak with sorrow and disappointment, not with batons or institutional jargon. In this way, they represent a counter-model to Schrank and Krupke: where the police see crime, Doc and Valentina see wounded youth; where the state pathologizes, they attempt to understand.

And yet, their justice does not prevail. Tony still dies. Maria is still left alone. Valentina's and Doc's attempts at mediation, moral suasion, and refuge fail to stop the tragic spiral. Their justice is the voice of conscience in a deaf world, meaningful but ultimately overpowered by structural violence and cycles of hate.

Still, they offer something precious: the possibility of another kind of justice, one based not on coercion or bureaucracy, but on listening, presence, and care. If Schrank and Krupke show us the collapse of the legal system, Valentina and Doc remind us of the justice that lives in the margins, in the voices of the old, the wise, and the wounded.

The story of *West Side Story* unfolds within a world governed by competing visions – and failures – of justice. Through the characters of Lieutenant Schrank, Officer Krupke, and Doc/Valentina, the narrative stages a powerful critique of the American legal and moral order. Schrank, with his coercive methods and racial prejudice, represents a justice system built on surveillance and exclusion. Krupke, in contrast, parodies the language of reform, embodying a bureaucratic justice that diagnoses but never heals, institutionalizes but never understands. Both are official

[60] Kushner (2021), p. 130.

figures, and yet both are profoundly ineffective. Their inability to prevent violence or offer meaningful intervention reflects a society where law has become either oppressive or farcical, where justice is a mechanism of control rather than equity.

Against this backdrop, the figure of Doc, and later Valentina, introduces a contrasting model: a familiar, relational justice grounded not in institutional power but in ethical presence. Doc's role in the original work is that of a moral observer: he sees, he condemns, but he ultimately cannot alter the course of events. His drugstore becomes a symbolic refuge, a space of possibility that, tragically, is too weak to resist the external forces of hatred and revenge. Yet even in his powerlessness, Doc serves as a moral compass, reminding Tony – and the audience – of the world's moral dimensions.

Spielberg's reinterpretation of Doc as Valentina significantly expands this role. By casting Rita Moreno as a Puerto Rican widow who has witnessed decades of division and pain, the film transforms Doc's moral concern into something more embodied, intersectional, and urgent [61]. Valentina is not only a voice of conscience but also a living testament to the possibility of love across lines of race and class. She brings not only empathy but also a form of historical awareness that Doc lacks. In this way, Spielberg's adaptation elevates the moral authority of the familiar figure, making her rebuke of the Jets and her support of Maria far more impactful.

And yet, whether it is Valentina or Doc, their justice remains symbolic. *West Side Story* ends not with a court's verdict, but with a funeral. Justice – legal, social, or personal – arrives too late. The tragedy is not that justice fails to appear, but that it was never really there to begin with. What remains is not resolution, but the haunting echo of what justice might have been.

8. *Conclusion:* West Side Story *and the Pursuit of Justice. From Stage to Courtroom*

West Side Story offers a strikingly critical portrait of the American justice system, especially in its handling of youth, race, and violence. Through characters like Officer Krupke and Lieutenant Schrank, the musical lays bare the contradictions of a legal system that punishes without understanding and discriminates under the guise of order. The law, far from a neutral force, emerges as a flawed and biased institution, either absurdly bureaucratic or openly repressive. The Jets' performance of

[61] See Scott (2021). The author discusses how Spielberg's remake repositions that status by casting her as Valentina.

Gee, Officer Krupke exposes this dysfunction with biting irony: the gang is passed from police to judge to psychiatrist to social worker, each absolving themselves of real responsibility. In the end, the system's only conclusion is that these youths are simply "no good".

This satirical critique of legal institutions found a striking echo decade later in a real courtroom. In *Ex parte Medellín* (2008) [62], Judge Cathy Cochran of the Texas Court of Criminal Appeals cited *West Side Story* directly, invoking *Gee, Officer Krupke* to dismiss Medellín's plea for *habeas corpus* based on claims of a troubled upbringing. She wrote:

> No Officer Krupke would ever conclude that applicant's crimes and those of his cohorts were just the unfortunate product of a sad and sorry upbringing [63].

Her point was clear: social and psychological explanations should not excuse acts of extreme violence. Medellín, a Mexican national, had been convicted and sentenced to death for the rape and murder of two teenage girls in Houston in 1993, a crime committed as part of gang activity. Yet the legal case that followed would extend far beyond the facts of the crime. Medellín was never informed of his right to contact the Mexican consulate, a violation of the Vienna Convention on Consular Relations, to which the U.S. is a signatory. His case reached the International Court of Justice in the 2004 Avena decision, which ruled that the United States had breached its treaty obligations and must provide judicial review to Mexican nationals like Medellín.

However, in Medellín v. Texas, 552 U.S. 491 (2008), the U.S. Supreme Court held that the ICJ's ruling was not directly enforceable in domestic law without Congressional implementation. In effect, the Court acknowledged the international breach but upheld the state's right to proceed. Judge Cochran's concurring opinion in the parallel Texas case rejected further appeal, and José Ernesto Medellín was executed by lethal injection on August 5, 2008, despite diplomatic protests and global concern.

By referencing *West Side Story*, Judge Cochran turned a cultural satire into a legal affirmation of retributive justice: Medellín's background, she implied, did not absolve him of guilt. But her rhetorical gesture also unintentionally confirmed the musical's most tragic insight: that the American justice system often prefers punishment to understanding, exclusion to engagement, and finality to reform.

---

[62] For a detailed account of the Medellín case and its implications on the domestic enforceability of international treaties, see Breard, Medellín, and Sanchez-Llamas in: Avena and Other Mexican Nationals (Mexico v. United States of America), I.C.J. Reports 2004.

[63] Klingensmith (2020), p. 266.

If *Gee, Officer Krupke* embodies this cynical system, the 2021 adaptation of *West Side Story* gives us another vision.

The evolution of *Somewhere* across the different versions of *West Side Story* mirrors a deepening understanding of justice as something more than personal reconciliation – it becomes a collective yearning for a world not yet realized. In the original 1957 stage version, *Somewhere* was performed by an off-stage soprano – the "Somewhere Girl" – while Tony and Maria danced beneath her voice. This staging rendered justice as a distant abstraction, an unreachable dream that hovered beyond the violence and tragedy of their world. The 1961 film brought the song into the foreground of the love story, transforming it into an intimate duet between the doomed lovers. Here, justice became a private fantasy – an imagined domestic sanctuary from a hostile social order.

Spielberg and Kushner's 2021 adaptation gives the song its most radical reinterpretation. In this version, *Somewhere* is sung by Valentina, the elderly Puerto Rican woman who has borne witness to decades of division and pain. By transferring the song to her, the film elevates it from a romantic wish to a moral appeal, from an idealized escape to a somber, lived invocation of justice denied. Valentina, who has no legal authority, becomes the ethical conscience of the film. Her rendition of *Somewhere* is not a proposal for reconciliation within this world, but a prayer that justice might exist beyond it – in memory, in imagination, or perhaps in the afterlife. It is precisely her distance from youthful passion and institutional power that makes the moment so powerful: she sings not for herself, but for everyone lost to hatred. In doing so, Spielberg and Kushner [64] transform *Somewhere* into a *requiem* for justice: a justice deferred, betrayed, but still, somehow, imaginable.

In the end, *West Side Story* is not merely a tragic romance or a tale of gang rivalry: it is a profound meditation on justice in its many forms: punitive, procedural, moral, and imaginative. From the failed interventions of Krupke and Schrank to the quiet ethical force of Valentina, the narrative shows us a society in which justice is fragmented and often out of reach. The Medellín case, with its convergence of brutal violence, international law, and state sovereignty, only underscores this truth: when law loses sight of humanity, tragedy follows. But as *West Side Story* insists, even in despair, we must continue to imagine that "somewhere, a place for us" still exists and that justice, though deferred, may still one day be redeemed.

[64] About the *West Side Story* Screenplay of Kushner see Fisher (2021), pp. 274-276.

Bibliografia

Acevedo-Muñoz, Ernesto R. (2013), *West Side Story as Cinema. The Making and Impact of an American Masterpiece*, Lawrence, University Press of Kansas

Acevedo-Muñoz, Ernesto R. (2025), *West Side Story and the Hispanic Problem*, in Laird, Paul R., Elizabeth A. Wells (eds.), *The Cambridge Companion to West Side Story*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 170-187

Argyropoulos, Erica K. (2025), *West Side Story and the Intersections of Class, Colourism, and Racism*, in Laird, Paul R., Elizabeth A. Wells (eds.), *The Cambridge Companion to West Side Story*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 188-197

Ballon, Hilary, Kenneth T. Jackson (eds.) (2008), *Robert Moses and the Modern City: The Transformation of New York*, New York, W.W. Norton & Co

Banfield, William (2004), *Black Notes: Essays of a Musician Writing in a Post-Album Age*, Lanham, Scarecrow Press

Barnette, Jane (2025), *Shakespeare in the City. Adapting Romeo and Juliet*, in Laird, Paul R., Elizabeth A. Wells (eds.), *The Cambridge Companion to West Side Story*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 154-169

Barrios, Richard (2020), *West Side Story: The Jets, the Sharks, and the making of a classic*, New York, Running Press

Bayor, Ronald H., Timothy Meagher (eds.) (1996), *The New York Irish*, Baltimore MD, Johns Hopkins University Press

Bernstein, Leonard (1982), *Findings*, New York, Simon and Schuster

Berson, Misha (2011), *Something's Coming, Something Good: West Side Story and the American Imagination*, Milwaukee, Rowman & Littlefield Publishers

Boyer, Paul S. (1992), *Urban masses and moral order in America 1880-1920*, Cambridge MA, Harvard University Press

Buchman, Andrew (2024), *Singin' in the Rain*, New York, Oxford University Press

Chambers, Julius L. (1996), *Race and Equality. The still unfinished business of the Warren Court*, in Schwartz, Bernard, *The Warren Court. A retrospective*, New York, Oxford University Press, pp. 21-67

Clum, John M. (2025), *Arthur Laurents before West Side Story*, in Laird, Paul R., Elizabeth A. Wells (eds.), *The Cambridge Companion to West Side Story*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 52-67

Cohen, Albert K. (1955), *Delinquent boys. The culture of the gang*, New York, The Free Press

Denton Carter, John (1973), *The Warren Court and the Constitution. A Critical View of Judicial Activism*, Gretna, Pelican Publishing Company

Dvořák, Antonín (1895), *Music in America,* in «Harper's New Monthly Magazine», 90, pp. 428-434

Dyer, Richard (1992), *Only Entertainment*, London-New York, Routledge

Feld, Barry C. (1991), *Justice by Geography: Urban, Suburban, and Rural Variations in Juvenile Justice Administration*, in «The Journal of Criminal Law and Criminology», 82 (1), pp. 156-210

Fisher, James (2021), *The Theater of Tony Kushner: Living Past Hope*, London-New York, Routledge

Foote Whyte, William (1955), *Street corner society. The Social Structure of an Italian Slum* [1943], 2nd ed., Chicago, University of Chicago Press

Foulkes, Julia L. (2015), *Seeing the City: The Filming of West Side Story*, in «Journal of Urban History», p. 12

Foulkes, Julia L. (2016), *A place for us: "West Side Story" and New York*, Chicago-London, The University of Chicago Press

Gabbard, Krin (1995), *Jazz Among the Discourses*, Durham, Duke University Press

Gilbert, James (1988), *A Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*, Oxford, Oxford University Press

Gilligan, Carol (1982), *In a Different Voice*, Cambridge, Harvard University Press

Gordon, Avery F. (2008), *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press

Gualberto Morelenbaum, Gianni (2001), *Lo sguardo al jazz del mondo classico. Dalla musica afroamericana a quella eurocolta*, in Franco, Maurizio (ed.), *Il jazz tra passato e futuro*, Lucca, LIM, pp. 165-177

Gualberto Morelenbaum, Gianni (2016), *Dossier Bernstein*, in «Musica Jazz», www.musicajazz.it

Janis, Mark W. (2004), T*he American Tradition of International Law: Great Expectations 1789-1914*, Oxford, Oxford University Press.

Jinks, Derek, David Sloss (2003), *Is the President Bound by the Geneva Conventions?*, in «Cornell Law Review», 98, pp. 1405-1471

Jowitt, Deborah (2004), *Jerome Robbins. His life, his theatre, his dance*, New York, Simon & Shuster

Klingensmith, Mark W. (2020), *Lyrics in the Law: Music's Influence on America's Courts*, London, Bloombsury

Knapp, Raymond (2005), *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton, Princeton University

Kramer, Lawrence (2011), *Interpreting Music*, Berkeley, University of California Press

Krueger, Miles (1977), *Show boat: the story of a classical American musical*, New York, Oxford University Press

Kushner, Tony (2021), *West Side Story. Screenplay*, Los Angeles, Twentieth Century Fox

Laird, Paul R. (2013), *Leonard Bernstein. A Guide to Research*, New York-London, Routledge

Laird, Paul R., Elizabeth A. Wells (eds.) (2025), *Preface*, in *The Cambridge Companion to West Side Story*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. XVII-XX

Laurents, Arthur (2009), *Mainly on directing: Gypsy, West Side Story and other musicals*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group

Laurents, Arthur, Stephen Sondheim, (2002), *West Side Story. Libretto*, Ravenna, Fondazione Ravenna Manifestazioni, old.ravennafestival.org

Lee, Ashley (2021), *West Side Story' Can Never Be Authentic, Spielberg or Not*, in «Los Angeles Times», 12 December, www.latimes.com

Leone, Lucas (2024), *West Side Story then and now: the representation of Puerto Rican immigrants in the 1961 film and the 2021 remake*, in «La Clé des Langues», cle.ens-lyon.fr

Litvak, Joseph (2009), *The Un-Americans: Jews, the Blacklist, and Stoolpigeon Culture*, Durham, Duke University Press

Most, Andrea (2013), *Theatrical Liberalism: Jews and Popular Entertainment in America*, New York, New York University Press

Naden, Corinne J. (2011), *The golden age of American musical theatre 1943-1965*, Plymouth, Bloomsbury

Negrón-Muntaner, Frances (2000), *Feeling Pretty: West Side Story and Puerto Rican Identity Discourses*, in «Social Text 63», 18, 2, pp. 83-106

Oja, Carol J. (2014), *Bernstein meets Broadway: collaborative art in a time of war*, Oxford, Oxford University Press

Pasolini, Pier Paolo (1975), *Scritti corsari*, Milano, Garzanti

Paust, Jordan J. (2003), *International Law as Law of the United States*, 2nd ed. Durham, Carolina Academic Press

Pender, Rick (2021), *The Stephen Sondheim Encyclopedia*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers

Prince, Richard (2005), *Apocalyptic Iconography in Cold War American Cinema*, in «Film & History», 35, 2, pp. 28-39

Resnik, Judith (1987), *Imagining Justice: The Aesthetics of Law and Courts*, in «Yale Journal of Law & the Humanities», 1, pp. 33-66

Scott, A.O. (2021), *Tony Kushner, Oracle of the Upper West Side*, in «The New York Times Style Magazine», 30 November 2021

Seldes, Barry (2009), *Leonard Bernstein. The Political Life of an American Musician*, Los Angeles, University of California Press

Simeone, Nigel (2009), *Leonard Bernstein: West Side Story*, London-New York, Routledge

Stoddart, Scott F. (2014), *Queer Sondheim*, in Gordon, Robert (ed.), *The Oxford Handbook of Sondheim Studies*, New York, Oxford University Press, pp. 416-431

Swayne, Steve (2025), *Sondheim. The Kid*, in Laird, Paul R., Elizabeth A. Wells (eds.), *The Cambridge Companion to West Side Story*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 68-81

Thrasher Frederic M. (1927), *The gang. A study of 1,313 gangs in Chicago*, Chicago, New Chicago School Press

Tushnet, Mark V. (ed.) (1993), *The Warren Court in Historical and Political Perspective*, Charlottesville, University Press of Virginia

Wells, Elisabeth A. (2010), *West Side Story: cultural perspectives on an American musical*, Plymouth, The Scarecrow Press Inc

West Side Story Programme. Caracalla Festival 2025 (2025), Roma, Teatro dell'Opera di Roma

Whitfield, Stephen J. (1999), *In Search of American Jewish Culture*, Hanover-London, Brandeis University Press

Wolfe, Tom (1970a), *Radical Chic: That Party at Lenny's*, in «New York Times», 8 June, pp. 27-56

Wolfe, Tom (1970b), *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers*, New York, Farrar, Strauss & Giroux

Young, Iris Marion (2000), *Inclusion and Democracy*, Oxford, Oxford University Press

Zenni, Stefano (2018a), *A piedi nudi nell'acqua. La genesi di West Side Story*, in *West Side Story di Leonard Bernstein. Programma di sala per il concerto dell'Accademia di Santa Cecilia*, Roma, Accademia di Santa Cecilia

Zenni, Stefano (2018b), *Lo stile di West Side Story: alla ricerca di un Mozart americano*, in *West Side Story di Leonard Bernstein. Programma di sala per il concerto dell'Accademia di Santa Cecilia*, Roma, Accademia di Santa Cecilia

La ballata del Miché: quale giustizia per il colpevole?

Tommaso Gazzolo

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. *La ballata del Miché*. – 3. Michele Aiello, Michele di Censo. – 4. La ripetizione e la differenza. – 5. Giustizia e "deandreismo".

1. *Introduzione*

Che la canzone – e qui mi riferisco in particolare alla cosiddetta "canzone d'autore" – intrattenga una serie di rapporti con la giustizia, con il problema della legge, del crimine, della punizione, è un fatto che sarebbe difficile smentire, e rispetto al quale, peraltro, esiste già una cospicua letteratura [1]. Non mi è possibile, qui, ripercorrere come questa relazione con il problema della giustizia dipenda storicamente anche dalla continuità che la canzone d'autore ha mantenuto rispetto a suoi predecessori quali, in Italia, i canti sociali e politici, che sono alla base della "canzone di protesta" [2], o, soprattutto negli Stati Uniti, la ballata popolare e le sue storie di fuorilegge e banditi [3]. Il compito che mi propongo è, del resto, più limitato, e consiste nel chiedersi come, secondo quali logiche ed a quali condizioni, una canzone possa costituirsi come una pratica di giustizia, come un modo di praticare e rendere "giustizia".

Non occorre, per rispondere alla domanda, chiarire preliminarmente che cosa, con "giustizia", debba intendersi: la canzone non "fa" giustizia se non, infatti, dicendo anche che cosa essa sia, producendo e modulandone il concetto. Non distinguerei, pertanto, canzoni che si "riferiscono" direttamente o indirettamente a casi giudiziari, o a problemi relativi alla giustizia, e canzoni che riguardano altri "argomenti", quanto, piuttosto, tra diversi modi di fare giustizia, di rendere giustizia, attraverso la canzone, rispetto al tema che si assume (e che – in linea generale – è di per sé indifferente: si tratti di una storia d'amore, o di un processo, di un'azione politica, etc.). Senza alcuna pretesa di esaustività, penso sia possibile indicare almeno quattro modelli di "fare giu-

[1] Si vedano, ad esempio, i contributi sul tema della giustizia nelle canzoni di Bob Dylan di Carrera (2012b), Spataro (2012) e Dell'Osso (2012). Sulla *popular song*, si vedano inoltre Schreiber (2020), Ferrante (2023). Specificamente per De André, poi, si possono vedere Caruso (2023) e Losappio (2023). Per quanto riguarda la musica classica, anche se il tema esula dal presente saggio, si vedano i contributi raccolti in Beretta/Fornari (2024).

[2] Cfr., sul tema, Pivato (2007), Bermani (1993) e Vettori (1974).

[3] Cfr. Leydi (1958), Carpenter (2018) e Dunaway (1987).

doi: 10.17473/LawArt-2025-6-3 LawArt 6 (2025) 49-66
ISSN 2724-654X

stizia" mediante la canzone, propri della cultura e della tradizione della *popular music*:

(i) "performativo", che si ha quando la canzone "fa giustizia" nel senso che essa "produce" – o aspira a produrre – un "effetto diretto sulla realtà" che canta e distinta dalla canzone stessa. Qui, si potrebbe dire, non è la canzone in sé che rende giustizia, bensì si tratta di fare giustizia "attraverso" di essa (per parafrasare Austin, potremmo anche dire: "fare giustizia con canzoni"). Si può pensare, allora, a *Hurricane* di Dylan, che è una canzone che non è separabile, o meglio ancora che non consiste, in fondo, che nell'effetto che essa si è fin da subito proposta di ottenere rispetto alla revisione del processo del pugile. Per l'Italia, *Canzone per Silvia* di Guccini opera anch'essa in questo modo: essa "fa" giustizia nella misura, cioè, in cui si propone di ottenere, di produrre un certo "cambiamento" nella realtà – fare in modo, in tal caso, che venga disposta l'estradizione di Baraldini;

(ii) "narrativo", che si ha invece quando la canzone "fa giustizia" attraverso il racconto della storia, mediante la "narrazione" di una storia. Ciò ovviamente non significa che la canzone giudiziaria non sia di per sé "narrativa" – *Hurricane* non fa che raccontare la storia del pugile e del suo processo. Il punto, però, è che in questo secondo caso la giustizia non consiste negli effetti che la canzone produce o può produrre in una realtà che esiste "al di fuori" di essa. Qui la canzone rende già, di per sé, "giustizia", e lo fa attraverso il racconto della storia. La giustizia è raccontata, ma nel senso che il racconto "è" il modo stesso di fare giustizia – nelle forme e significati differenti che può avere: rendere ciò che è dovuto, risarcire, restituire quanto è stato sottratto, vendicare, etc. Si prenda esemplarmente *La locomotiva*, anch'essa di Guccini, in cui ciò che realmente riscatta, rende giustizia, non è il gesto – fallito – del macchinista ferroviere, ma il suo "racconto", da parte della canzone: è cioè narrando quella storia, quel gesto, che la canzone trasforma il macchinista in uno degli «eroi giovani e belli», e realizza la giustizia che egli si era proposta: "restituire una memoria" a quelle «generazioni senza nome» che lui voleva vendicare, riattivare il ricordo delle ingiustizie da esse subite;

(iii) "cantato" ("in senso stretto"), che si ha quando gli effetti di "giustizia" che la canzone produce non dipendono dalla narrazione, da ciò che essa dice, in sé, quanto dal modo in cui la parola viene "cantata" – e dunque dal funzionamento di ciò che sarebbe la parte soprattutto "musicale" della canzone: melodia, timbro, stile vocale, etc. In De André, ad esempio, proprio perché spesso la "giustizia" si attua non come una forma di riparazione, quanto di estrema *pietas*, di "cura" per l'altro, per il quale ormai non c'è più redenzione possibile, questa "pietà" ha anzitutto la forma e la materia della voce: si possono citare, tra altre canzoni [4], *Preghiera in gennaio*, *La ballata*

[4] Si potrebbe anche osservare, come è stato scritto, che «il sentimento della pietas, della pietà per

dell'eroe, ma anche diversi pezzi di *Tutti morimmo a stento*.

Ciò che, qui, va sottolineato, è che questa "pietà" che opera come una forma di giustizia non è espressa né dal testo né dalla musica in sé considerati, quanto dalla voce che li canta, si lascia ascoltare attraverso essi e che produce un effetto di «interiorizzazione estrema» dello spazio musicale («tanto da darci l'impressione, a volte, che invece di uscire le parole "entrino" nella bocca» di De André) [5]. Poiché in De André, come ha osservato Franco Fabbri, una «specie di faglia nella voce» separa distintamente due registri, l'uno "grave", ricco di fluttuazioni armoniche, che suona «dentro» l'ascoltatore, ed uno medio, più asciutto [6], accade, nelle canzoni che abbiamo citato, che il passaggio dall'una all'altra funzioni come passaggio da una voce essenzialmente "narrante" ad una che, più che dire qualcosa, imprime in chi ascolta la serie di "affetti" che sono il modo in cui la giustizia viene fatta: è la voce che produce, cioè, la pietà, il patire insieme, la cura, etc.;

(iv) il quarto e ultimo modo – che è quello su cui qui vorrei riflettere – lo si può individuare attraverso l'analisi di almeno due canzoni di De André, che sono *La Canzone di Marinella* e *La ballata del Miché*, anche se non è da escludere che esso sia all'opera, in modo meno trasparente, in altri brani [7]. Rispetto al modo che ho chiamato "narrativo", la giustizia, in questi casi, non è data dal raccontare la storia, quanto, diversamente, dal "ripeterla", dal "ricordarla" – se si vuole – in modo nuovo, diverso. Il caso di Marinella è il più noto: la canzone racconta la storia di una prostituta di sedici anni, «scaraventata nel Tanaro o nella Bormida da un delinquente» [8], ma nel farlo essa ne "reinventa" la vita, rendendole giustizia. Anche Marinella muore vivendo «solo un giorno come le rose», ma il suo principe continua a bussare per cent'anni alla sua porta: la storia di una violenza viene trasformata in una storia d'amore [9]. Nella "ripresa", nella ripetizione di quanto accaduto sul piano dei "fatti",

---

gli ultimi, i vinti, gli esclusi» costituisce in realtà una delle costanti della poetica di De André, cifra etica e stilistica dell'intera sua produzione. Cfr. Giuffrida (2007).

[5] Fiori (2003), p. 51.

[6] Fabbri (2021), p. 161. Sulla voce in De André, cfr. anche Corsinovi (2024).

[7] Sul metodo di composizione di De André, cfr. Marrucci (2009).

[8] Cfr. V. Mollica, *Così è nata la canzone di Marinella*, «La Stampa», venerdì 19 febbraio 1999, p. 22. Sulla vera storia di Marinella e la sua identità, si veda ora Argenta (2012), la cui ricostruzione è stata sostenuta anche da Pistarini (2016), p. 25.

[9] Questa "trasformazione" lascia che qualcosa della "realtà", o meglio della storia per come essa è "accaduta", resti presente nella canzone, nel «senso di angoscia e catastrofe incombente fin dalle battute iniziali», prima ancora che la voce di De André narri la storia. Come ha scritto Franco Fabbri, infatti, c'è una violenza, qualcosa di "cruento", che resta presente, e che si deve – secondo la sua ipotesi di ricerca – a come la chitarra scandisce gli accordi secondo un ritmo in quattro, e all'ingresso nel-

della cronaca, la canzone, il narrare nuovamente tale storia, produce la "differenza" che la "salva".

Così, mentre per il soldato morto de *La Ballata dell'eroe* o de *La guerra di Piero* non c'è alcuna salvezza, ma la giustizia consiste nella *pietas* che proviamo noi per lui, per Marinella le cose stanno diversamente: qui, infatti, il "ricordo" della sua storia è al contempo ciò che la compie diversamente, "restituendole" un passato che non ha potuto avere, una vita che non ha potuto vivere. Non è una "denegazione" della realtà: c'è qualcosa di cupo che resta, c'è una morte prematura che non può essere evitata. De André non cerca di "nascondere", cioè, la realtà [10], quanto, diversamente, di trovare nel suo ricordo ciò che permette di salvarla, di lasciarla compiersi in un altro dei modi possibili in cui sarebbe potuta andare. Come si è detto, questa funzione può essere certamente affidata tanto al testo che al cantato, ma definisce un modo peculiare di rendere giustizia rispetto agli altri che abbiamo indicato.

2. *La ballata del Miché*

Anche *La ballata del Miché* segue, come si è accennato, un modo di composizione e definisce una forma di rendere giustizia analoghi a quella di Marinella, anche se questa volta è anzitutto al colpevole, e non alla vittima, che De André si rivolge. Per analizzarla, occorrerà, come vedremo, tentare di ricostruire la storia "vera", il "fatto di cronaca" che costituisce la fonte d'ispirazione della canzone. Per il momento è necessario però soffermarsi su quanto De André stesso ha raccontato circa la nascita

---

la canzone anche di un tamburo militare: si tratta dello stesso accompagnamento del *De guello*, colonna sonora del film *Rio Bravo (Un dollaro d'onore)*, che fa sì che l'ascoltatore associ a quel ritmo «una situazione di massacro incombente». Cfr. Fabbri (2017), pp. 196-197.

[10] Andrebbe ricordato, qui, l'episodio del concerto, nel 1975, alla Bussola di Viareggio, in cui De André cambia – per l'unica volta – i versi «furono baci, furono sorrisi», con una strofa terribile: «prima fu una carezza ed un bacino / poi si passò decisi sul pompino / e sotto la minaccia del rasoio / fosti costretta al biascico e all'ingoio». Se il pubblico – come si sente nella registrazione – scoppia in una risata volgare, e se questa "dissacrazione" della sua stessa canzone è certo dovuta al fatto che De André mal sopportava, in fondo, il successo di *Marinella* ottenuto grazie all'interpretazione di Mina, le sue facili rime con "bella" e con "stella", va però osservato come egli sembra anche ricordare, in questo modo, che la canzone non può essere ascoltata, e pensata, nascondendone la realtà, come se fosse soltanto una "favola". Che questo fosse il testo originariamente scritto da De André, peraltro, è confermato indirettamente da una sua intervista del 1979, in cui ricorda che *Marinella* era «nata in una versione quasi pornografica, molto spinta. Poi una persona che allora mi era particolarmente vicina mi ha fatto capire che quella canzone poteva diventare un grosso successo» (citato in Pistarini, 2016, pp. 26-27).

del brano, per iniziare a individuare la serie di meccanismi che, già al livello tanto della narrazione che del cantato, definiscono il "passaggio" – e la trasformazione – dalla storia per come accaduta alla storia ricordata.

Scritta nell'estate del 1960 [11], ad appena vent'anni, insieme a Clelia Petracchi [12], la canzone esce l'anno successivo come lato A di un 45 giri, di cui il retro è *La ballata dell'eroe*, per la Karim, con arrangiamento di Gian Piero Reverberi. A differenza di quanto accadrà con *Marinella*, De André rimase sempre particolarmente affezionato a quella che considererà essere la sua prima vera canzone, non da ultimo perché – come ha ricordato – è essa ad averlo reso consapevole della sua vocazione, "salvandolo", dirà, dall'avvocatura, alla quale altrimenti sarebbe stato destinato:

> Questa canzone ha due prerogative, se così le vogliamo chiamare. La prima è quella che mi ha salvato la vita e ha salvato forse la carriera ad alcuni piccoli delinquenti: perché se io non avessi fatto questa canzone probabilmente invece di diventare un discreto cantautore sarei diventato un pessimo penalista, forse il peggiore di Genova. L'altra prerogativa è quella di essere la prima canzone che ho fatto … correva l'anno 1961 [13].

Ciò che tuttavia, qui, ci interessa è, come si è accennato, di individuare anzitutto quali siano le tecniche, le strategie di scrittura e di canto che permettono a De André di "trasformare" il fatto di cronaca originario, e così di rendere giustizia a quella storia particolare. Ma come in *Marinella*, neppure in *Miché* si tratta di "inventare" una storia alternativa, diversa: il fatto di sangue, l'omicidio, la condanna, rimangono. Miché ha ucciso nella realtà – come vedremo – e uccide anche nella canzone. Quella che viene cantata non è una storia "diversa" dalla sua, ma quella stessa storia in uno dei possibili sviluppi che conteneva in sé. Su ciò, tuttavia, dovremo tornare, una volta fatta luce sull'episodio di cronaca che ha ispirato De André.

Vediamo però, ora, come, per realizzare tale operazione, occorra anzitutto, per De André, un lavoro di "sottrazione" della vicenda alla sua "realtà" particolare: dal momento infatti che occorre raggiungere le pure "virtualità", possibilità non sfruttate, presenti nella storia di Michele, bisogna prima di tutto togliere da essa tutte le circostanze, i riferimenti, che riguardano invece il modo in cui si è concretamente determinata ed attuata. Si giustifica così – esattamente come accade in *Marinella* –

---

[11] Neri/Sassi/Settimo (2006), p. 13.

[12] La canzone – ricorda Walter Pistarini – è registrata alla Siae come musica di Fabrizio De André e testo di Fabrizio De André e Clelia Petracchi. Nella stampa del 45 giri originale, l'indicazione è solo De André/Petracchi, come se il testo fosse solo di quest'ultima.

[13] Dal concerto tenuto a Napoli il 2 febbraio 1993, dichiarazione riportata in Pistarini (2016), p. 14.

l'estrema astrazione dalle coordinate di spazio e di tempo, realizzata tanto a livello testuale, in cui solo una cella alle prime ore del mattino – secondo il modello della *chanson d'aube* [14] – è ciò che definisce la scena, sia, soprattutto, al livello del cantato. È la voce del "primo" De André, «colta», «purissima» [15], che, seguendo un valzer d'ispirazione provenzale, produce un «effetto di sottile anacronismo», produce quella «sensazione di lontananza, di sospensione del tempo, quell'atmosfera da stampa popolare, da allegoria», in cui si muove Miché [16]. Questa sospensione del tempo è ciò che consente di estrarre dalla storia "vera" di Michele le storie che essa avrebbe potuto realizzare.

A questo punto, occorre, per avvicinarsi al tema, chiarire come la giustizia venga qui a realizzarsi. Ci saranno, infatti, due livelli, in interazione tra loro:

(a) da una parte, la giustizia è ciò che passa, certamente, per il livello direttamente testuale: ciò che ora si racconta è infatti una storia in cui l'assassinio di Miché, l'omicidio che ha commesso, non viene certo "giustificato", ma – secondo il procedimento che abbiamo visto tipico di De André – compreso attraverso l' "affetto" della *pietas* che la canzone suscita, nonché una serie di altri espedienti: il contrasto tra l'impiccagione per amore di Miché e la mancanza di «pietà» per i suicidi che testimoniano i preti, il riferimento al canto del gallo all'alba, ascoltato da Pietro – nei *Vangeli* – con vergogna e timore, il gesto di chi – forse Marì – pianta nella fossa comune «una croce col nome e la data» [17];

(b) dall'altra, però, è al livello dell'interazione tra canzone e cronaca, storia accaduta, che si realizza la forma di giustizia consistente nel rendere "incompiuto", diremo con Benjamin, ciò che il "vero" Miché ha compiuto, nel restituire al suo passato una possibilità che, se era in esso, non si è però attualizzata.

È su quest'ultimo aspetto che, per i compiti che ci siamo prefissi, occorre ora concentrarsi.

---

[14] Tabucchi (2021), p. 131.

[15] Cosi/Ivaldi (2011), p. 62.

[16] Fiori (2003), p. 47.

[17] Anche qui, è però sempre l'interazione con il cantato, con la voce di De André, che produce gli effetti della pietà, del patire insieme, del rispetto necessari alla "giustizia", e che peraltro compensa – o, meglio, neutralizza – alcune "debolezze" di un testo scritto, lo ricordiamo, dal cantautore ventenne, che non rinuncia qui a quel che Fiori ha chiamato «quasi un tic» presente nell'idea "poetica" della canzone italiana degli anni '50 come l'inversione dell'ordine sintattico («freddo pendeva» anziché «pendeva freddo»; «bene profondo» anziché «profondo bene»). Anche la corda "sul" collo, propriamente, non è un'espressione perfetta – la corda dovrebbe dirsi "intorno" al collo.

3. *Michele Aiello, Michele Di Censo*

Come nel caso di *Marinella*, anche per *Miché* De André stesso ha voluto non solo sottolineare come la storia fosse stata ispirata da un reale fatto di cronaca, ma fornire alcune indicazioni, per quanto egli poteva, tanti anni dopo, ricordarsi, rispetto ai suoi protagonisti e a quanto accaduto:

> Mi pare che il protagonista si chiamasse, non vorrei sbagliare, Michele Aiello. Era un immigrato del Sud a Genova. Erano periodi in cui a rubare un tacchino si rischiavano cinque anni di galera. E di solito il tacchino lo si rubava per mangiare, non lo si rubava per rivenderlo. Questo Michele Aiello aveva fatto qualcosa di peggio: sentendosi emarginato, sentendosi al di fuori della società a cui era approdato, aveva un'unica cosa, aveva una donna a cui appigliarsi. Qualcuno, forse più ricco di lui, aveva tentato di portagliela via. Lui lo aveva ucciso. Gli avevano dato vent'anni da scontare in galera. Era un tipico esemplare di quella non classe che si chiamava, e tutt'ora si chiama, sottoproletariato. Del sottoproletariato non se ne occupava nessuno, tantomeno i partiti tradizionali, anche perché erano fonti molto malsicure di voti, di consenso. Ce ne occupammo noi, come movimento libertario e dopo, molto dopo, il movimento radicale. Così è nata la canzone, "La ballata del Miché" [18].

La critica ha per molto tempo preso per buona tale indicazione, senza curarsi di indagare più a fondo, nonostante De André stesso fosse consapevole di potersi confondere rispetto al ricordo che aveva. Di un Michele Aiello, del resto, condannato per aver ucciso chi voleva "rubargli" la propria donna, non c'è traccia, nelle cronache degli anni '50 che Fabrizio poteva aver letto. A quanto mi risulta, è stato di recente Matteo Picconi, redattore di *Spazio 70*, progetto editoriale di costruzione di un punto di riferimento sul web per la storia italiana degli anni Settanta, ad aver individuato, in un suo articolo, in Michele Di Censo e nella sua storia giudiziaria la fonte più probabile della ballata di De André [19]. Un approfondimento di quanto Picconi ha scoperto – che proporremo nelle pagine che seguono –, mi ha, personalmente, convinto della sua ipotesi, per diverse ragioni.

Se, infatti, Michele Aiello non esiste, è però esistito quel Michele Di Censo che uccise la propria moglie, Addolorata (Dolores) Aiello. Non è difficile ipotizzare che, a distanza d'anni, De André ricordasse il cognome della vittima, moglie del protagonista, e che lo attribuisse però anche al marito. De André, inoltre, lo ricorda come un

---

[18] Fabrizio De André intervistato da Teresa Marchesi, ora in *Effedià – Sulla mia cattiva strada*, Nuvole Sony Music, 2008.

[19] Picconi, *Michele Di Censo, il vero «Miché» di Fabrizio De André*, disponibile all'indirizzo: spazio70.com [ultima consultazione: 5 novembre 2024]. L'ipotesi è riportata anche in Pistarini/Sassi (2024), ma indicando come fonte il sito antiwarssong.org, il quale in realtà ha solo ripreso la ricerca di Picconi.

immigrato del sud a Genova, il che è molto vicino alla realtà: Michele Di Censo, originario dell'Abruzzo, era immigrato non a Genova, ma pur sempre in Liguria, a Coldirodi (Sanremo), anche se, come vedremo, proprio nei giorni immediatamente successivi all'omicidio aveva vagato, come riportato dai giornali, per Genova. Infine, anche gli anni coincidono: sebbene, infatti, il delitto risalga al gennaio 1955, la vicenda giudiziaria di Di Censo sarà seguita dai quotidiani, sia nazionali che locali, fino al suo epilogo processuale. Se essa si chiude, ufficialmente, nel novembre 1960, è probabile però che De André abbia letto la notizia della riapertura del processo, voluta dalla Cassazione nel 1959, e del suo svolgimento nel corso dei primi mesi del 1960.

Se la proposta di Picconi merita di essere seguita, occorre – per poter chiarire il modo in cui la canzone funziona rispetto al problema della giustizia – ricostruire il fatto di cronaca che ha ispirato De André in maniera più precisa.

La notte del 2 gennaio 1955, a Coldirodi, frazione di Sanremo, viene uccisa con diverse coltellate – alcuni giornali riportano ventiquattro, altri trenta, e infine ne saranno contate trentasei [20] – una «giovane sposa» di diciannove anni, Addolorata Aiello. L'assassino è il marito, il trentatreenne Michele Di Censo, originario dell'Abruzzo, il quale ha tentato di uccidere anche la suocera e ferito i fratelli della moglie, per poi fuggire tra i campi. Dopo aver vagato per alcune ore, Michele si è presentato all'ospedale, dove sono stati nel frattempo ricoverati il cognato e la madre della moglie, per cercare di finirli, ma è stato fermato in tempo ed è nuovamente scomparso. È andato a casa della propria madre, dove si è cambiato l'abito «intriso di sangue» per rivestirsi con un «elegante "blu"», e poi alle 5.30 del mattino è partito in treno per Genova: qui ha preso una stanza in un albergo nella zona di Principe, e poi si è recato al cinema, «essendo un appassionato di film "western"» [21]. Poi però è tornato a Sanremo, a casa di un amico dove, due giorni più tardi, è stato arrestato. Ha aperto lui stesso – secondo quanto riportano i giornali – la porta ai carabinieri, senza tradire alcuna emozione. Sembra aver soltanto detto: «l'ho uccisa perché le volevo troppo bene» [22]. Secondo altre versioni, egli, seduto in cucina impegnato a consolare la propria madre in lacrime, si sarebbe limitato a un «buona sera» [23].

---

[20] Si vedano, ad esempio, E. Ardu, *Uccisa la moglie e feriti tre suoi parenti penetra nell'ospedale per finirli a coltellate*, in «L'Unità», martedì 4 gennaio 1955, p. 2; *Accoltella quattro persone in un accesso di follia*, in «L'Avanti», 4 gennaio 1955, p. 2.

[21] *Tradotto alle carceri l'uxoricida di Coldirodi*, in «Corriere della sera», giovedì 6 gennaio 1955, p. 4.

[22] *La giovane sposa tornò dai genitori e il marito l'uccise con 36 coltellate*, in «La Stampa», mercoledì 8 febbraio 1956, p. 5.

[23] E. Ardu, *L'assassino di Addolorata Aiello è stato arrestato in casa di un amico*, in «L'Unità», mercoledì 5 gennaio 1955, p. 2.

Michele è originario di Città S. Angelo, in provincia di Pescara: si è trasferito, dopo la guerra, a Coldirodi, dove ha conosciuto, pare a una festa da ballo, le sorelle Aiello, Anna e Addolorata (detta Dolores). Come racconta nel memoriale che scrive in carcere, in attesa del processo, egli si sarebbe invaghito di Anna, più grande e separata dal marito, ma la madre delle Aiello, Beppina, avrebbe da subito insistito affinché Michele sposasse l'altra figlia, Addolorata, allora appena diciassettenne. Pur «non troppo sicuro dell'amore di Dolores, che gli aveva confessato di non essere più pura da due anni», Michele finisce per accettare. La convivenza tra i due "sposini", convolati a nozze il 31 ottobre 1954, ha però breve durata: dopo diciotto giorni, infatti, Dolores torna a vivere con i propri genitori, nell'appartamento di Coldirodi in Via Costa. Colpa della madre di lei, ripeterà Michele, che avrebbe fatto di tutto per convincere la figlia a lasciare il marito – e per umiliare quest'ultimo: quando andava da loro, egli racconta, portava sempre con sé una bistecca per Addolorata, come per rimproverarlo di non riuscire neppure a prendersi cura di lei.

Di Censo è furioso, prova più volte, anche con urla e minacce, a convincere la moglie a ritornare da lui. Inutilmente. È allora che si procura «una parrucca corvina, i cui capelli lisci gli scendevano sulle spalle, e una barba bionda da personaggio dell'Ottocento» [24], e, così travestito, sale a piedi verso Coldirodi, a casa della suocera, dove ora Addolorata vive. È Beppina che vuole uccidere, ma, come confesserà, si convince, durante il tragitto, che anche la moglie deve morire: «se finirò dentro per chissà quanti anni prima o dopo mia moglie mi farà le corna, mi dispiaceva ma dovevo far fuori anche lei» [25]. Michele taglia i fili della corrente ed entra in casa della moglie, impugnando un «coltello a serramanico dalla lama lunga dieci centimetri». La suocera riesce a fuggire, mentre lui colpisce Addolorata con una serie di coltellate, e ferisce anche due fratelli di lei, Vincenzo e Gabriele, e il padre, Gioacchino.

Nel febbraio 1956 comincia il processo in Corte d'assise. Francesco Aiello, fratello della vittima, si lancia per due volte contro l'imputato, trattenuto a stento dai carabinieri, tra le grida di "assassino" lanciate dalla suocera e dalla cognata. Michele, di fatto, non si difende: parla per quasi quattro ore, ma il suo è solo «un lungo sfogo», in cui dice di non essere mai riuscito a comprendere il comportamento della suocera, che voleva che la moglie lo lasciasse, e della stessa Addolorata, che pure diceva di amarlo [26].

---

[24] *L'assassino di Sanremo scaglia accuse sulla suocera*, in «La Stampa», giovedì 6 gennaio 1955, p. 6.

[25] G. Giovannini, *L'uxoricida chiamati i carabinieri si costituisce in casa di un amico*, in «La Stampa», mercoledì 5 gennaio 1955, p. 6.

[26] *L'uxoricida di Coldirodi narra come giunse a pensare al delitto*, in «Corriere della sera», giovedì 9 febbraio 1956, p. 4.

Dopo quattro udienze, Michele Di Censo è condannato a trent'anni di carcere [27]. Nel processo d'appello, la Corte d'assise d'Appello di Genova riduce la pena a ventitré anni. Michele, di fronte ai giudici d'appello, ribadisce quanto aveva già dichiarato fin dall'inizio ai carabinieri: «Perché ho ammazzato? Amavo mia moglie e so che anche lei mi amava. Mia suocera me l'ha portata via: la colpa è di questa donna se sono diventato un assassino» [28].

La Cassazione annulla con rinvio la decisione. La sentenza, del 1 luglio 1959 [29], ritiene infatti fondato il ricorso dell'imputato, il quale aveva censurato la sentenza d'appello per mancanza di motivazione rispetto al diniego della richiesta di perizia psichiatrica presentata da Di Censo. Secondo i giudici della Cassazione, in particolare, la Corte d'assise d'Appello, nonostante si fosse correttamente proposta di «esaminare il comportamento dell'imputato» tanto nella fase preparatoria che nell'esecuzione del delitto, aveva in realtà poi omesso di indagare sul punto, trascurando del tutto di interrogare le ragioni dei «travestimenti bizzarri» dell'imputato, nonché «il suo comportamento stranissimo dopo l'esecuzione del crimine». Per la Cassazione, queste non sarebbero semplici «anomalie del carattere dell'imputato», ma fatti e circostanze che avrebbero dovuto giustificare la disposizione di una perizia psichiatrica, poiché idonei a fare «dubitare della normalità psichica del soggetto», della sua capacità di intendere e volere.

Alcuni fatti sono, nel frattempo emersi, a chiarire soprattutto l'atteggiamento di Beppina Aiello. Pare che la donna, infatti, avesse incoraggiato il matrimonio tra la figlia e Di Censo perché una chiromante le aveva predetto che sarebbero state delle nozze felici. Ma, dopo il matrimonio, una seconda chiromante, da cui si era recata, le aveva detto che in realtà sua figlia sarebbe stata destinata a un uomo ricco [30]. Così Beppina si era convinta che Dolores avrebbe dovuto lasciare a tutti i costi il marito, ed era infine riuscita a persuaderla ad abbandonare Michele. Nel nuovo processo, in assise d'Appello, a Torino, Michele verrà condannato a 17 anni e tre mesi, dopo che la perizia psichiatrica avrà stabilito la seminfermità mentale [31].

---

[27] *Condannato a trent'anni l'uxoricida di Coldirodi*, in «La Stampa», martedì 14 febbraio 1956, p. 6.

[28] *Ridotta la pena all'abruzzese che uccise la moglie a pugnalate*, in «La Stampa», martedì 29 gennaio 1957, p. 5.

[29] Cass. pen., sez. I, sentenza n. 1645, 1° luglio 1959, Pres. Foschini, in «Archivio Penale», 1960, II, pp. 10-16, con nota di B. Cassinelli (*La nozione giuridica d'infermità mentale e il diniego della perizia psichiatrica*).

[30] *Uccise la moglie che l'abbandonò per i consigli di una chiromante*, «La Stampa», giovedì 17 novembre 1960, p. 2.

[31] *Pena ridotta all'uxoricida di Coldirodi*, in «La Stampa», mercoledì 16 novembre 1960, p. 2.



A sinistra: Dolores Aiello e Michele Di Censo, fotografie pubblicate in *Si cerca l'uxoricida di Sanremo*, «Corriere d'informazione», edizione della notte, martedì-mercoledì 4-5 gennaio 1955.
A destra: Michele Di Censo sul banco degli imputati, in *Con parrucca e barba finta uccise la moglie a pugnalate*, «La Stampa», sabato 13 febbraio 1960, p. 2.

4. *La ripetizione e la differenza*

Come si è già accennato, anche per *La ballata del Miché* sarebbe improprio parlare di una semplice "reinvenzione", come se si trattasse, per De André, semplicemente di trarre "ispirazione" da quanto accaduto, come pretesto per una storia del tutto diversa, priva di una reale relazione con la sua fonte.

Una serie di elementi, infatti, segnalano "continuità" e la "permanenza" del "fatto" per come accaduto anche nella canzone, soprattutto se si tiene conto della circostanza per la quale è probabile che De André avesse letto del caso nei mesi di poco precedenti la scrittura della canzone, quando la stampa – dopo il rinvio della Cassazione – aveva cominciato a mettere in diverso risalto e raccontare da una diversa angolazione l'uxoricidio.

In occasione, infatti, del processo d'assise d'Appello, ciò che i quotidiani sottolineano maggiormente è, da una parte, l'amore che Michele non aveva mai smesso di provare per la propria moglie [32] e, dall'altra, la figura della madre di lei, sempre più considerata come «l'unica causa» delle sventure del Di Censo, una personalità «autoritaria, superstiziosa e violenta» [33] che avrebbe fatto di tutto per convincere la figlia

[32] Cfr. *Con parrucca e barba finta uccise la moglie a pugnalate*, in «La Stampa», sabato 13 febbraio 1960, p. 2: «la giovane sposa, di temperamento mite e facilmente suggestionabile, finì per abbandonare il marito che non aveva mai cessato di amarla».

[33] *Con parrucca e barba finta uccise la moglie a pugnalate*, in «La Stampa», sabato 13 febbraio 1960, p. 2.

a tornare da lei, e che sarebbe stata il vero oggetto della vendetta premeditata da Michele.

Del carattere violento di Michele, del fatto che, come la stessa stampa aveva riportato subito dopo il suo arresto, egli avrebbe più volte percosso la moglie da ben prima del delitto, non vi è più traccia. Se, come è verosimile pensare, De André conobbe la storia per come la cronaca la riportò a partire dal febbraio del 1960 – e non fin dal suo inizio, nel 1955, quando egli aveva quindici anni –, si chiarisce anche perché gli fu più facile assumere il motivo dell'uccisione per amore, del dolore per non poter più rivedere la moglie, e "spostare" la vittima dalla moglie stessa a quello che avrebbe dovuto essere il vero oggetto della vendetta di Di Censo (la suocera e, nella canzone, quel «chi voleva rubargli Marì» senza altra connotazione di genere).

Se pertanto la versione dei fatti conosciuta dal ventenne De André è – con ogni probabilità – quella riportata dai giornali nel corso della prima metà del 1960, è a partire da essa che occorre individuare gli elementi di continuità e le differenze rispetto alla canzone, ed il senso dell'operazione che compie. Rispetto al fatto per come è accaduto, ciò che la canzone fa è di "fermarlo", potremmo dire, ad un dato punto: Michele e Addolorata ("Marì") sono due giovani sposi, appartenenti al sottoproletariato urbano, che si amano follemente, e non hanno nient'altro che questo amore; qualcuno vuole però "rubare" a Michele la ragazza, ed alla fine vi riesce, facendolo cadere nella disperazione. Sin qui – almeno dalle conoscenze che poteva averne De André – si tratta della stessa storia per come accaduta. In cosa consiste, allora, "rendere giustizia" di questo "torto", di questa prepotenza che Michele ha subito?

Non si tratta di "cambiare" la storia. Essa ha una sua necessità, potremmo dire, un suo "destino": Michele ucciderà, perderà per sempre Marì, finirà condannato a vent'anni di prigione, esattamente come nella realtà. Ma questo destino aveva più "possibilità" diverse di realizzarsi: quella sera del 1955 Di Censo avrebbe potuto, ad esempio, uccidere la propria suocera, come sembrava fosse del resto la sua prima intenzione, il proprio "rivale", e non la moglie, accanendosi sul suo corpo con più di venti coltellate.

È questo che fa la canzone: restituisce a Michele una delle vite che avrebbe potuto vivere, uno dei finali possibili che, dopo essere stato lasciato da Marì, sarebbero potuti accadere, ma che alla fine è rimasto inattuato. De André non "nasconde" la realtà, pertanto: Michele ha ucciso, e non appare pentito in alcun modo di ciò che ha fatto.

Ma la canzone realizza, potremmo dire, quello che a De André dovette sembrare, leggendo i giornali dell'epoca, il destino che Michele avrebbe voluto, desiderato per sé subito prima di fare invece la scelta di avventarsi sulla sua stessa sposa: uccidere chi gli aveva portato via la moglie, uccidere per amore di lei, e morire, poi, nel dolore

di non poterla più rivedere, «impiccato ad un chiodo perché / non poteva restare vent'anni in prigione lontano da te». E De André "salva", così, anche Addolorata, "Marì": lei resta viva, nella canzone, non orribilmente uccisa a soli diciannove anni.

Chiariamo allora ancora un punto. Come è evidente dal testo, De André non intende in alcun modo "assolvere" Michele per ciò che ha fatto – non lo fa nella canzone, in quanto nulla indica che sarebbe stato condannato ad una pena "ingiusta", e non lo fa, pertanto, rispetto allo stesso fatto di cronaca di cui era a conoscenza. Se la canzone rende giustizia a Michele, allora, è solo nel suo restituirgli la possibilità di essere condannato e di morire come forse una parte di lui avrebbe voluto, come, in un momento della sua storia, sembrava potessero andare le cose: uccidendo per amore chi gli ha portato via Marì, e poi impiccarsi per il dolore.

Questa possibilità è ciò che, nella canzone, realizza la giustizia come *pietas*: la voce di De André ci chiede di provare pietà, compassione, di patire insieme a Miché, di "comprenderne" il dolore – e non di assolverlo per ciò che ha fatto. Chi si dovesse indignare per il fatto che De André ha voluto "salvare" anche un uxoricida, dimostrerebbe di non capire esattamente il senso di fondo delle sue canzoni e della sua voce: restituire a chiunque, qualunque cosa abbia fatto, quella parte di giustizia che viene sottratta a ciascuno di noi, quando veniamo condannati.

5. *Giustizia e "deandreismo"*

Una considerazione è d'obbligo, se non s'intende risolvere l'analisi in un ennesimo tributo alla indiscussa poetica di De André. Alessandro Carrera – che è senza dubbio una delle più intelligenti voci anche della critica musicale – ha formulato un giudizio controcorrente, e piuttosto duro, relativo alla concezione della giustizia in De André, prendendo tra gli esempi anche *La ballata del Miché*. In particolare, Carrera chiama *deandreismo* «la visione del mondo di chi riserva tutta la sua simpatia al colpevole e non ne lascia nessuna per la vittima» [34], notando come la produzione soprattutto del primo De André, indicativamente fino al 1973, sia segnata da un gusto tra «scapigliatura e anarchismo romantico» che tradisce un ribellismo tutto borghese, utile solo a «scandalizzare il papà, far arrabbiare il parroco e consolare le deprivazioni sessuali dei cattolici del dissenso». Anche *Miché* non si sottrarrebbe a questo gusto di prendere sempre e soltanto la parte del colpevole, incorrendo peraltro in una serie di cadute di stile difficili da perdonare:

[34] Carrera (2012a), p. 69.

> […] pensavo: ma da quando in qua le donne si "rubano" [il riferimento è ovviamente al verso «aveva ammazzato chi voleva rubargli Marì»]? Non sono loro ad avere il diritto di decidere con chi stare? E perché mi si dice che il delitto d'onore (ancora in vigore in quegli anni) è una vergogna della giustizia italiana, e poi devo sentire pietà per Miché? Sì, lo so, bisogna avere pietà per tutti, altrimenti sei uno sporco borghese, e Miché è un povero cristo anche lui, e la canzone è scritta dal punto di vista di un compagno di prigionia, ma una parolina su quel poveraccio senza nome che è stato fatto fuori per aver corteggiato Marì non ci poteva stare? Non aveva diritto anche lui a un po' di pietà? Avevo sedici anni quando pensavo queste cose, quindi anche voi abbiate pietà di me [35].

Se l'intervento di Carrera ha il merito di riaprire una discussione non meramente celebrativa su De André, nonché quello di individuare – specie per il periodo "giovanile" – le componenti "borghesi" della sua posizione ideologica, esso costringe anche a tornare, conclusivamente, sulla lettura che abbiamo offerto di quel modo di fare giustizia che, a mio parere, distingue canzoni come il *Miché* e *Marinella*, e che connota fin dall'inizio la poetica di De André. È chiaro, anzitutto, che, senza la possibilità di considerare i procedimenti, le tecniche, le strategie di "conversione" della storia per come realmente accaduta (o per come De André ebbe modo di conoscerla dai giornali) e la storia per come raccontata nella canzone, diventa difficile sottrarsi ad almeno alcune delle impressioni che Carrera ricorda di aver avuto ascoltandola da ragazzo [36].

Come si è già osservato, e come vale anche per *Marinella*, De André "conserva", nella canzone, la storia, il suo carattere violento e cupo. Miché evidentemente "ama" Marì come fosse la "sua" donna, qualcosa di sua proprietà, che nessuno può permettersi di "rubare". Questo è quanto – per De André – doveva pensare evidentemente Michele Di Censo, e da cui la canzone non può, abbiamo visto, "redimerlo". La realtà è quella che è stata, e Miché non è un santo o un eroe, ma un uomo, un maschio del sottoproletariato urbano dell'Italia degli anni '50, con i suoi pregiudizi e convinzioni. Né, va detto, la canzone dice che la sua condanna sia stata ingiusta, o che egli non meritasse di essere punito per ciò che ha fatto. Al contrario, perché la poetica della

[35] Carrera (2012a), p. 70.

[36] Va anche detto però, che l'idea di una "priorità" del colpevole rispetto alla vittima se – come Carrera nota – sostenuta negli anni '60 era in fondo meno "anticonformista" di quanto De André stesso pensasse, e ne tradiva, come si è detto, più il ribellismo borghese che altro, oggi, invece, sembra acquistare la sua profondità e la sua radicalità. In un'epoca in cui centrale è divenuta, certo con buone ragioni, l'attenzione per la vittima, ma che ha prodotto al contempo un diffuso "vittimismo" e fatto della vittima «l'eroe del nostro tempo», la priorità del colpevole, della *pietas* per lui, evidente in De André, imprime al suo principio quella direzione "ostinata e contraria" che conferisce una nuova attualità alla sua poetica. Cfr. sul tema Giglioli (2014) e (2015). Si veda anche De Luna (2011).

giustizia di De André non inizia che da qui, dal momento che essa riguarda anzitutto questa domanda: cosa significa essere "giusti" verso i colpevoli, verso chi è stato a sua volta ingiusto?

Altrove De André ha cantato la giustizia per le vittime – nonché per quelle vittime che sono spesso condannate come se fossero colpevoli [37]. Nel caso di Miché, però, si tratta di un'altra questione ancora, di non privare della giustizia i colpevoli stessi.

La legge fornisce una risposta, che è sempre la stessa: per il colpevole, ricevere la giustizia che merita significa essere punito. Ciò non vuole dire, ovviamente, che la legge non abbia altro scopo che vendicarsi ma che, comunque si determini la giustificazione e la funzione della pena, e nel giudizio che la fonda, è in essa che, in ultima istanza, trova espressione la giustizia nei confronti di chi è colpevole. Ma questa giustizia non è, in realtà, ancora quella della vittima, per essa? Ci può essere una giustizia del colpevole? E che cosa significherebbe?

La poetica di De André è anche un tentativo di rispondere a questa domanda. Non si tratta, cioè, in essa, soltanto di restituire una forma di giustizia a chi è stato ingiustamente condannato – dalla giustizia o dalla società –, ma, almeno nel caso di Miché, di non privare neppure l'ingiusto della giustizia che gli è dovuta. La *pietas* – cifra della voce e della canzone deandreiana – indicherebbe allora, anzitutto, questo. Si tratta perciò di pensare una giustizia "al di là" del giudizio, una giustizia senza giudizio, che non giudica. Ed è a questo livello che voce e testo, che musica e parole – di cui la canzone è intessuta – operano. Direi a due differenti livelli. Il primo è quello della voce, e di una sua funzione che è costante nelle canzoni di De André: quella di conferire *pietas*, pietà, alla narrazione. Nulla di "sentimentale" né di propriamente religioso – se non di una religiosità laica, o meglio atea, propria de *La buona novella*.

Qui pietà, *pietas*, indica quella giustizia che consiste nel "lasciar essere" la vita che si racconta per ciò che essa è stata, e così "comprenderla". Nessuna redenzione, nessuna salvezza. Perché la redenzione implica già la condanna, implica il giudizio – la "separazione" tra il "male" che pretendiamo di redimere e il "bene" che esso diverrà dopo la redenzione stessa. Implica la "volontà" di fare il bene dell'altro e per l'altro [38]. La pietà in questo senso è l'opposto di ogni redenzione: non toglie il male, non lo redime. Essa accetta ogni vita per come essa è. È questo propriamente che la voce di De André causa, provoca nell'ascoltatore: un senso di estrema *pietas*, che non giustifica e non giudica, ma induce a "lasciare essere" gli uomini e le donne per ciò che sono e per ciò che hanno fatto.

---

[37] Si veda, sul tema, Losappio (2023).

[38] Su questo tema, si dovrebbero seguire le riflessioni di Vitiello (2005).

Eppure, la pietà, la *pietas*, non va confusa neppure con la semplice "accettazione" di ciò che è stato – la quale in fondo, infatti, sarebbe una forma di "giustificazione" della realtà per come di fatto accade, così come essa è. *Pietas* non significa semplicemente accettare la realtà così come è, non è una forma di "fatalismo" o di realismo cinico. Bisogna non trascurare – ed è questa la funzione propriamente poetica e poietica della *pietas*, come cifra della canzone di De André – che la pietà è una forma di prassi, è una pratica che trasforma la realtà nel momento stesso in cui la lascia essere, la accoglie.

"Comprendere" la realtà attraverso la *pietas* significa, infatti, poter vedere, ora, la realtà come non "giudicata" – e dunque una realtà diversa da come essa abitualmente ci appare, dal momento che non la vediamo se non attraverso i nostri giudizi e pregiudizi.

È per esprimere questo nuovo modo di guardare le cose che, nel caso del *Miché*, la soluzione poetica e narrativa consiste nel ripetere la stessa storia lasciando però emergere la serie di differenze – di possibilità che essa conteneva in sé – che la *pietas* è in grado ora di rendere visibili e di "attualizzare".

È come se la canzone operasse secondo questa logica, che è quella della pietà, nel significato che abbiamo visto: se si potesse guardare alla storia di Michele senza giudicarla, essa non ci apparirebbe più come il caso di cronaca di un "uxoricida", ma come l'omicidio di un uomo disperato per l'ingiustizia di essersi visto portare via il suo unico amore.

Bibliografia

Argenta, Roberto (2012), *Storia di Marinella … quella vera*, Rivoli, Neos

Beretta, Sonya, Giacomo Fornari (eds.), (2024), *Giustizia e musica*, Pisa, Pacini

Bermani, Cesare (1993), *Due secoli di canto sociale in Italia*, in «Volontà», 1-2, pp. 9-33

Carrera, Alessandro (2012a), *Su De André e il deandreismo*, in Carrera, Alessandro, *Il ricatto del godimento. Contributo a un'antropologia italiana*, Verona, QuiEdit, pp. 69-73

Carrera, Alessandro (2012b), *To live outside the law you must be honest*, in Forti, Gabrio, Claudia Mazzucato, Arianna Visconti (eds.), *Giustizia e letteratura*, I, Milano, Vita e Pensiero, pp. 436-457

Caruso, Raffaele (2023), *Alla stazione successiva. La giustizia, ascoltando De André*, Cinisello Balsamo, San Paolo

Carpenter, Damian A. (2018), *Lead Belly, Woody Guthrie, Bob Dylan and American Folk Outlaw Performance*, Oxon, Routledge

Cassinelli, Bruno (1960), *La nozione giuridica d'infermità mentale e il diniego della perizia psichiatrica*, in «Archivio Penale», II, pp. 10-16

Corsinovi, Graziella (2024), *Il colore del vento. Poetica, poesia e linguaggio di Fabrizio De Andrè*, Milano, Ancora

Cosi, Claudio, Federica Ivaldi (2011), *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Roma, Carocci

De Luna, Giovanni (2011), *La repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Milano, Feltrinelli

Dell'Osso, Vincenzo (2012), *Bob Dylan nei luoghi dell'ingiustizia umana*, in Forti, Gabrio, Claudia Mazzucato, Arianna Visconti (eds.), *Giustizia e letteratura*, I, Milano, Vita e Pensiero, pp. 460-468

Dunaway David King (1987), *Music and Politics in the United States*, in «Folk Music Journal», 3, pp. 268-294

Fabbri, Franco (2017), *Quello che le parole non dicono*, in Fabbri, Franco, *L'ascolto tabù. Le musiche nello scontro globale*, Milano, Il Saggiatore

Fabbri, Franco (2021), *Il cantautore con due voci*, in Bigoni, Bruno, Romano Giuffrida (eds.), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Milano, La Nave di Teseo

Ferrante, Riccardo (2023), *Legge, giustizia e rock'n'roll*, in «Law Art. Rivista di Diritto, Arte, Storia», 4, pp. 401-432

Fiori, Umberto (2003), *"La canzone è un testo cantato". Parole e musica in De André*, in Fiori, Umberto, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Milano, Unicopli

Giglioli, Daniele (2014), *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Roma, Nottetempo

Giglioli, Daniele (2015), *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza

Giuffrida, Romano (2007), *In direzione ostinata e contraria. Fabrizio De André tra Tolstoj, Stirner e Pasolini*, in Valdini, Elena (ed.), *Volammo davvero. Un dialogo ininterrotto*, Milano, Rizzoli, pp. 80-91

Leydi, Roberto (1958), *Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana*, Milano, Ricordi

Losappio, Giuseppe (2023), *Faber Iustitia ne pereat mundus. La giustizia penale secondo De André*, in «Sistema Penale», 11, pp. 5-18

Marrucci, Marianna (2009), *Il mosaicista De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore*, in Centro Studi Fabrizio De André (ed.), *Il suono e l'inchiostro*, Milano, Chiarelettere, pp. 104-121

Neri, Michele, Claudio Sassi, Franco Settimo (2006), *Fabrizio De André. Discografia illustrata*, Roma, Coniglio

Picconi, Matteo, *Michele Di Censo, il vero «Miché» di Fabrizio De André*, in spazio70.com [5 novembre 2024]

Pistarini, Walter (2016), *Fabrizio De André. Le storie dietro le canzoni*, quinta ed., Firenze, Giunti

Pistarini, Walter, Claudio Sassi (2024), *Fabrizio De Andrè. Ho paura di fare il poeta*, Milano, Rizzoli

Pivato, Stefano (2007), *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza

Schreiber, Brad (2020), *Music Is Power. Popular Song, Social Justice and the Will to Change*, New Brunswick, Rutgers University Press

Spataro, Armando (2012), *In difesa dei deboli*, in Forti, Gabrio, Claudia Mazzucato, Arianna Visconti (eds.), *Giustizia e letteratura*, I, Milano, Vita e Pensiero, pp. 458-459

Tabucchi, Antonia (2021), *Quando un'epigrafe diventa racconto*, in Fondazione De André Onlus, *Fabrizio De André. Volammo davvero*, Milano, La Nave di Teseo

Vettori, Giuseppe (1974), *Canzoni italiane di protesta (1794-1974)*, Roma, Newton Compton

Vitiello, Vincenzo (2005), *Cristianesimo e nichilismo. Dostoevskij-Heidegger*, Brescia, Morcelliana

Motivi estetici nella *Rechtsphilosophie* di Gustav Radbruch

Luca Vargiu

SOMMARIO: 1. Radbruch e l'estetica del diritto. – 2. Estetica come filosofia dell'arte. – 3. Questioni di autonomia. – 4. L'ermeneutica giuridica in dialogo. – 5. Che ne è stato dell'estetica radbruchiana?

1. *Radbruch e l'estetica del diritto*

Nell'introdurre la traduzione italiana della *Rechtstphilosophie* di Gustav Radbruch, Gaetano Carlizzi, curatore del volume insieme con Vincenzo Omaggio, giunge ad annoverare l'opera fra i tre classici più importanti della filosofia del diritto del Novecento, accanto alla *Reine Rechtslehre* di Hans Kelsen e a *The Concept of Law* di Herbert L.A. Hart [1]. Ciò è per lui dovuto al fatto che, «pur risalendo a un'epoca molto diversa da quella contemporanea», il testo radbruchiano «poggia su una serie di capisaldi [...] che possono essere anche criticati, ma sono in ogni caso parte essenziale dell'indispensabile educazione critica del giurista» [2]. Rileggere quest'opera oggi, anche alla luce di tale giudizio, può rappresentare altresì l'occasione per soffermarsi su aspetti e questioni finora poco o per niente considerati nella storia complessiva della sua ricezione, in patria come in altri paesi, compreso il nostro. È il caso, fra le altre, delle poche ma significative pagine dedicate all'estetica del diritto, un filone che Radbruch vedeva allora come esistito «solo per frammenti e anticipazioni» [3].

Va subito osservato che le questioni di natura estetica non si esauriscono in queste pagine, ma trovano uno spazio di una certa rilevanza anche in altri punti del testo, nonché in diverse altre opere. Il filosofo di Lubecca aveva infatti coltivato fin dagli anni della formazione forti interessi verso tematiche artistiche e letterarie, che lo portarono a occuparsi, fra l'altro, di personalità come Shakespeare, Goethe, Fontane, Michelangelo e Daumier, e di temi come la danza macabra, le rovine e la caricatura [4]. Agli studi storico-artistici si era poi avviata la figlia primogenita Renate Maria, scomparsa prematuramente nel 1939 all'età di ventiquattro anni a un passo dalla

[1] Carlizzi (2021), p. VII.

[2] Carlizzi (2021), p. VII.

[3] Radbruch (2021), p. 119. L'estetica del diritto è trattata nel § 14, pp. 119-122.

[4] Tali scritti sono oggi riuniti nel quinto volume dell'*opera omnia*: Radbruch (1997a). Ma cfr. anche il quarto volume: Radbruch (2002a).

doi: 10.17473/LawArt-2025-6-4 LawArt 6 (2025) 67-98
ISSN 2724-654X

laurea; la sua tesi venne completata e pubblicata postuma proprio dal padre, che in tal modo cercò di trovare conforto al dolore [5]. All'estetica del diritto è infine riservato un capitolo della *Vorschule der Rechtsphilosophie* del 1948, ma è lo stesso Radbruch a rimandare anche ad alcune considerazioni svolte già nella *Einführung in die Rechtswissenschaft*, pubblicata in prima edizione nel 1910 [6].

Nella sua impostazione generale, il pensiero radbruchiano si è formato alla scuola neokantiana sudoccidentale o del Baden: è lo stesso giusfilosofo a riconoscere i debiti contratti verso Wilhelm Windelband, Heinrich Rickert ed Emil Lask [7]. Quest'impostazione non solo è alla base della cesura, fondamentale nella sua riflessione, tra essere (*Sein*) e dover essere (*Sollen*), e del corrispondente dualismo metodico tra realtà (*Wirklichkeit*) e valore (*Wert*), ma ne giustifica anche la concezione dell'esperienza umana e l'organizzazione complessiva dei rispettivi saperi [8]. Al suo interno, le discipline filosofiche muovono dalla considerazione del reale secondo l'attuazione o meno dei valori fondamentali dell'esperienza, motivando in tal modo non solo una considerazione filosofica del diritto, accanto a una scientifica e a una religiosa [9], ma anche la necessità, tanto logico-sistematica quanto, a monte, di natura assiologica, di ammettere in una trattazione filosofico-giuridica anche una sezione dedicata all'estetica.

Negli stessi decenni il tema non doveva sembrare così insolito, visto che interessi analoghi erano coltivati anche da altri giuristi come Theodor Sternberg, Hans Fehr, Moritz Stockhammer e Heinrich Triepel. Il primo riservò un paragrafo all'estetica del diritto nella *Einführung in die Rechtswissenschaft*, la cui prima edizione vide la luce nel 1912; il secondo, anche pittore – allievo e amico di Emil Nolde – diede alle

[5] Cfr. Radbruch (1995), pp. 153-154: 154 (lettera a Erik Wolf, 26/4/1939); anche Radbruch (1988), pp. 283-286. Il riferimento va a Radbruch/Radbruch (1997). Entrambi i figli, Renate Maria e Anselm, morirono all'età di ventiquattro anni, rispettivamente nel 1939 e nel 1942: Renate in seguito a un incidente sciistico, Anselm nella battaglia di Stalingrado. Notizie sulla vita sono ricavabili dall'autobiografia, uscita postuma e curata dalla vedova Lydia Radbruch (nata Schenk): Radbruch (1988); cfr. inoltre Paulson (2023a); Behme (2006); Noras (2020), pp. 315-318; Lalatta Costerbosa (2024), pp. 15-21.

[6] Cfr. Radbruch (1959), pp. 195-210 (§ 9); Radbruch (1961), pp. 113-118.

[7] Cfr. Radbruch (2021), p. 7 nota 1 e *passim*.

[8] Sulle radici culturali del pensiero radbruchiano, in particolare sul debito contratto verso Lask, cfr. da ultimo Zhao (2020); Paulson (2023c); Omaggio (2021), pp. XLI-XLIV. Cfr. però la lettura critica di Pfordten (2010), che ridiscute il kantismo e il neokantismo del giusfilosofo di Lubecca. Il carattere distintivo della scuola del Baden è concordemente riconosciuto dalla storiografia nell'adozione di un orientamento teoretico-assiologico, rispetto all'approccio logico-metodologico seguito dall'altra importante scuola neokantiana coeva, quella di Marburgo di Hermann Cohen, Paul Natorp ed Ernst Cassirer. Cfr., in via introduttiva, almeno l'ampia disamina di Noras (2020).

[9] Cfr. Radbruch (2021), pp. 7-11.

stampe tra il 1923 e il 1936 una trilogia intitolata *Kunst und Recht*; il terzo pubblicò nel 1932, sull'importante *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, uno studio approfondito su estetica e giurisprudenza, largamente debitore della *Reine Rechtslehre* kelseniana; il quarto, infine, dedicò allo stile del diritto quella che doveva essere la sua ultima opera, uscita nel 1947 pochi mesi dopo la sua morte: una monografia che sviluppa l'argomento e i problemi a esso legati secondo un ampio raggio, padroneggiando una letteratura vasta e composita sia in campo giuridico sia nell'ambito di quelle che allora si chiamavano scienze dello spirito [10]. Radbruch menziona i lavori di Sternberg e di Fehr nel volume del 1932 e quello di Triepel in una lettera del 1948 indirizzata a Giorgio Del Vecchio, come esempio significativo di trattazione del rapporto fra diritto e arte [11].

2. *Estetica come filosofia dell'arte*

Proprio su questo rapporto Radbruch basa la sua esposizione nella *Rechtsphilosophie*, distinguendo due versanti: quello secondo cui «il diritto può servirsi dell'arte» e quello per il quale «l'arte può utilizzare il diritto» [12]. Che si debba «esigere un'estetica del diritto» [13] dipende per lui dalla constatazione che le diverse manifestazioni della cultura hanno bisogno, per esternarsi, di «mezzi espressivi materiali» (*körperliche Ausdrucksmittel*), come «i linguaggi, i gesti, il costume, i simboli, gli edifici», i quali, proprio in quanto espressivi, sono suscettibili di una «valutazione estetica» (*ästhetische Bewertung*) [14]; dato che «il diritto è un fenomeno culturale» [15], anche i suoi mezzi espressivi sono soggetti a tale valutazione. Essa è intesa secondo quella «considerazione» che lo stesso Radbruch, coerentemente con l'impostazione del neocriticismo del Baden, in proposito esplicitamente richiamata, definisce appunto «valutativa» (*bewertende Betrachtung*): un tipo di considerazione che, nel suo giungere a sistematicità, caratterizza la filosofia come filosofia dei valori (*Wertphilosophie*), cioè come ri-

[10] Il riferimento va a Sternberg (1920), pp. 178-180; a Fehr (1923), (1931) e (1936); a Stockhammer (1932); a Triepel (1947).

[11] Cfr. Radbruch (2021), p. 119 nota 1; Radbruch (1995), pp. 280-281 (lettera a Giorgio Del Vecchio, 10/8/1948). Cfr. Gassner (1999), p. 514.

[12] Radbruch (2021), p. 119.

[13] Radbruch (2021), p. 119. Traduzione modificata: cfr. l'ed. originale: Radbruch (1993), p. 339: «Es muß also eine Ästhetik des Rechts gefordert werden».

[14] Radbruch (2021), p. 119. Traduzione modificata: cfr. l'ed. originale: Radbruch (1993), p. 339.

[15] Radbruch (2021), p. 10.

conduzione delle diverse sfere al rispettivo *a priori* valoriale secondo la tripartizione di logica, etica ed estetica [16], e che, muovendosi in termini prossimi a quelli di Lask, contrassegna la filosofia del diritto come considerazione rivolta al valore proprio del diritto (*Rechtstwertbetrachtung*) [17]. È appena il caso di aggiungere che, mentre in quest'ultimo caso il valore ultimo è la giustizia (*Gerechtigkeit*), nel caso dell'estetica il valore ultimo è il bello (*Schöne*) [18].

La delimitazione del campo all'analisi del rapporto tra diritto e arte deriva, a monte, da una caratterizzazione generale dell'estetica come filosofia dell'arte. Non stupisce che Radbruch rientri nel paradigma dominante, e anzi quasi esclusivo, della riflessione otto-novecentesca, per il quale, fin dagli inizi del XIX secolo, l'estetica cessa di essere pensata, secondo l'etimo della parola, come filosofia del sentire, dell'*aisthesis*, e si orienta invece verso la comprensione dell'arte in sé stessa, anche a costo di divenire «una scienza che non ha più il significato indicato dal nome», per riprendere un'acuta osservazione di Peter Szondi [19]. È un passaggio decisivo che, come è ben noto, si trova dichiarato espressamente nelle lezioni di Hegel, che esordiscono precisando che, sebbene ci si possa accontentare del termine "estetica", in quanto già all'epoca era ormai invalso nell'uso e perché inoltre, «in quanto puro nome, è indifferente», nondimeno, «l'espressione vera e propria [...] è "*Filosofia dell'arte*" e più specificamente "*Filosofia dell'arte bella*"» [20].

Ai primi del Novecento la coincidenza di artistico ed estetico che di qui consegue cominciava a essere messa in discussione da più parti: si pensi solamente a Max Dessoir e alla sua esigenza di distinguere l'estetica da un lato, rivolta a un campo di

---

[16] Radbruch (2021), pp. 7-8. Mi distacco dalla traduzione italiana, che rende *Betrachtung* «atteggiamento»: un termine che può dar l'idea di un dirigersi irriflesso verso la datità, ciò che non corrisponde all'intendimento di Radbruch, dato che le quattro diverse *Betrachtungen* si pongono alla base di quattro diversi orientamenti scientifico-disciplinari: le scienze naturali, la filosofia dei valori, la religione e le scienze della cultura. Per questa scelta traduttiva, cfr. anche Chiassoni (2023), pp. 17-18.

[17] Radbruch (2021), p. 13. Cfr. l'edizione originale: Radbruch (1993), p. 230. Cfr. Lask (1905), p. 4: «Rechtsphilosophie als Lehre vom spezifischen Rechtswert». (L'espressione, così come altri passaggi di quest'estratto, non compare nella versione pubblicata nella *Festschrift* per Kuno Fischer e da qui ripresa nelle *Gesammelte Schriften*, di cui esiste anche una traduzione italiana). Dietmar von der Pfordten vede a questo proposito una distanza di Radbruch dal neokantismo sudoccidentale, ma forse è preferibile parlare di un elemento di originalità rispetto agli altri esponenti della scuola. Cfr. Pfordten (2010) p. 1025.

[18] Cfr. Radbruch (2021), pp. 8, 38, 53 e *passim*.

[19] Szondi (1986), p. 19. Su quest'osservazione, cfr. D'Angelo (2010), pp. 25-26 e 32-33; D'Angelo (2011), pp. 13-19.

[20] Hegel (2013), p. 151 (corsivi di Hegel).

esperienze e valutazioni che non si esaurisce con l'arte, e la scienza generale dell'arte dall'altro lato, diretta a indagare l'ambito artistico anche al di là della sua funzione estetica [21]. Pure Radbruch mostra implicitamente la problematicità di tale coincidenza. Impostando infatti un'estetica che tratta il diritto dal punto di vista dell'arte, egli si allontana da un'attenzione rivolta esclusivamente all'ambito artistico in senso stretto per basarsi, come già accennato, su una teoria dell'espressione che considera qualsiasi strumento espressivo come suscettibile di valutazione estetica. Malgrado la stringatezza delle sue affermazioni, sembra insomma che in Radbruch la legittimità di un'indagine del rapporto arte-diritto non abbia in primo luogo a che fare col rilevamento di quegli elementi che rendono i testi giuridici assimilabili alle opere d'arte, ma si spieghi in virtù del carattere espressivo di questi stessi testi: è questo carattere che li rende appunto passibili di essere valutati esteticamente. Ciò, però, riguarda l'esteticità del diritto e non la sua artisticità, se per artisticità si intende l'individuazione degli aspetti relativi al processo formativo dei testi giuridici nelle loro componenti stilistiche, retoriche e, insomma, più squisitamente letterarie; a meno di non voler sostenere che ciascuno strumento espressivo possiede, in quanto espressivo, tali componenti. Proprio questa sembra la conclusione di Radbruch, sebbene siano poi esattamente le questioni stilistiche e retoriche a venire da lui indagate nelle pagine in cui si occupa del modo in cui il diritto può servirsi dell'arte: in tal modo, si ha una conferma che, nonostante l'accento posto sull'espressività e sul giudizio estetico, è di fatto l'artisticità a governare la coincidenza di artistico ed estetico.

Entrando nel merito della questione, Radbruch inizia con una rapida disamina macrostorica, notando che, «all'alba dei popoli», prima che la civilizzazione imponesse la separazione e l'autonomia delle diverse sfere della cultura, si riscontrava un'unità non solo tra diritto, costume e morale, ma anche tra diritto e religione e diritto e arte [22]. È quella fase della storia dell'umanità che egli vede investigata soprattutto da Jacob Grimm nel suo studio sulla poesia nel diritto, da Otto von Gierke nella sua opera sull'umorismo nel diritto e da Rudolf Hirzel nella sua trattazione delle allegorie mitologiche di Temi e Dike [23]: tre contributi, questi, che si possono ritenere esempi eminenti di quei «frammenti e anticipazioni» in cui, per lo studioso, era consistita fino ad allora l'estetica del diritto.

La successiva separazione degli ambiti culturali, che Radbruch attribuisce all'età

[21] Cfr. Dessoir (1986) e, in sintesi, Dessoir (2007).

[22] Radbruch (2021), p. 119.

[23] I richiami vanno a Grimm (2024); Gierke (1871); Hirzel (1907). Tutti e tre sono citati in Radbruch (2021), p. 119; Grimm e Gierke sono citati anche in Radbruch (1961), p. 114.

moderna pur senza fornire una periodizzazione puntuale [24], crea anche un allontanamento del diritto dall'arte, tanto profondo che i due giungono a «fronteggiarsi in modo ostile» [25]. «La poesia non si addice al diritto», scrive riecheggiando l'adagio latino *Themis Musis inimica*, citato in proposito da Sternberg [26], e constatando l'«inimicizia», ormai sentita come «naturale», venutasi a creare tra il diritto, «l'espressione più rigida tra le produzioni culturali», e l'arte, «la forma espressiva più flessibile dell'inquieto spirito del tempo» [27]. Si tratta di una questione già affrontata nella *Einführung in die Rechtswissenschaft*, con numerosi esempi tratti da diversi poeti e scrittori, da Goethe a Schiller, da Wackenroder a Novalis a Hoffmann, da Uhland a Heine, da Scheffel a Flaubert, tutti concordi nel manifestare avversione alla giurisprudenza e al suo studio [28].

In quest'ultimo testo viene chiamato in causa Sternberg, il quale aveva rilevato, dal canto suo, che «le persone dotate di forte immaginazione artistica non sono in grado di amare la giurisprudenza [...] e la evitano volentieri se se ne devono occupare» [29]. Più composito, invece, il punto di vista di Triepel, che nel primo capitolo della sua opera propone in rassegna numerosi esempi di pensatori – giuristi e filosofi – che hanno discusso la questione dell'esistenza di un «lato estetico» del diritto, della presenza di elementi artistici nei suoi diversi ambiti o della possibilità di intendere «la giurisprudenza come arte», fornendo in proposito risposte sia affermative sia negative [30]. È interessante notare che in tale rassegna ritornano alcuni nomi menzionati da Radbruch, quali quelli di Grimm e di Gierke [31], ma ancor più interessante è rilevare che Triepel avvia la sua disamina facendo sospendere provvisoriamente il credito verso l'affermazione di Erich Rothacker secondo cui «in ogni considerazione veramente universale del mondo e dei valori è necessariamente insita una componente estetica» [32]. Un'affermazione, questa, basilare nella filosofia rothackeriana della sto-

---

[24] Ciò si evince, per esempio, da un passaggio della *Einführung*, in cui si data la formazione del linguaggio giuridico alla fine del XVIII secolo, contemporaneamente alla nascita dello stato moderno. Cfr. Radbruch (1961), p. 114.

[25] Radbruch (2021), p. 119.

[26] Radbruch (2021), p. 119; Sternberg (1920), p. 178.

[27] Radbruch (2021), p. 119.

[28] Radbruch (1961), pp. 370-372. Cfr. Radbruch (1959), pp. 204-205.

[29] Sternberg (1920), p. 178. Cfr. Radbruch (1961), pp. 372-373.

[30] Cfr. Triepel (1947), pp. 11-19. L'espressione "lato estetico" (*ästhetische Seite*) è tratta da Arnold (1865), p. 77, citato in Triepel (1947), p. 13. L'espressione "giurisprudenza come arte" deriva invece da Zitelmann (1904), citato in Triepel (1947), p. 18 nota 1.

[31] Cfr. Triepel (1947), p. 13; Arnauld/Durner (2007), pp. XI-XII.

[32] Rothacker (1934), p. 49, citato in Triepel (1947), p. 11.

ria e della cultura, e che Triepel, nonostante la cautela metodologica che in un primo momento lo induce a porne la validità fra parentesi, adotta e fa sua, rivelando in tal modo i legami che lo uniscono a un'ampia tradizione culturale di lingua tedesca sviluppatasi tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, da Dilthey a Spranger a Nicolai Hartmann [33]. A prima vista, la concezione che vi si esprime è affine a quella radbruchiana, anzi è forse ancora più decisa nel voler giustificare l'onnipervasività dell'estetico; senonché, a differenza di Rothacker, proprio il filosofo dei valori Radbruch non affronta la questione da un punto di vista che comprende anche il piano assiologico ma, come visto, inquadra il problema all'interno di una teoria dell'espressione.

Tale posizione si avvicina così a quella di Triepel, il quale può dare forma a un'estetica del diritto incentrata sul concetto di stile perché intende tale nozione in senso ampio, fino ad attribuirle il significato di «una forma espressiva della vita umana in genere» [34]. Essa si distingue invece da quella di un autore con cui proprio Triepel ha contratto un debito significativo, e cioè Wilhelm Arnold, per il quale «il diritto può apparire, come qualsiasi altro oggetto, in forma bella, conforme all'arte» [35]. La valutazione estetica non può infatti per Radbruch limitarsi alla sola bellezza, ma deve riguardare tutti i possibili predicati estetici. È così che il giusfilosofo di Lubecca, nelle righe dedicate al secondo problema, quello dell'impiego artistico del diritto, prende esclusivamente in esame forme che si allontanano da una resa della bellezza, quali il dramma, la satira e, nelle arti visive, la caricatura [36]. Queste si rivelano interessanti come «forme particolarmente adatte a esprimere le antitesi del diritto», ed è proprio la «molteplicità intrinseca di caratteri antitetici» a rendere il diritto «attraente come materiale artistico [*als Stoff der Kunst*]» [37]. Le opposizioni strutturalmente costitutive dell'universo giuridico, come quelle «tra essere e dover essere, tra diritto positivo e naturale, legalitario e rivoluzionario, libertà e ordine, giustizia ed equità, diritto e grazia» [38], non possono condurre a una visione artistica conciliata, né nel dramma antico e moderno né in quello contemporaneo né, ancora, nella satira e nella caricatura. Di qui l'importanza di queste forme d'arte, ben esemplificate, agli occhi di Radbruch, da Sofocle, Shakespeare, Anatole France, Dostoev-

[33] Cfr. D'Angelo (2021), pp. 223-224.

[34] Triepel (1947), p. 62.

[35] Arnold (1865), p. 77, citato in Triepel (1947), p. 13.

[36] Cfr. Radbruch (2021), pp. 121-122; Radbruch (1959), pp. 202-204 e 206-210.

[37] Radbruch (2021), p. 121.

[38] Radbruch (2021), p. 121.

skij, Tolstoj e Daumier: autori su cui è tornato più volte nei suoi scritti, riservando loro saggi di approfondimento o, nel caso di Daumier, pubblicando una raccolta commentata di sue litografie [39]. Tale importanza non vale solo per l'arte, che nel diritto trova così appunto il suo materiale, ma anche, e anzi in primo luogo, per lo stesso diritto, dato che è grazie a queste forme che il giurista prende coscienza dello statuto problematico del proprio sapere disciplinare. In questo senso Radbruch può affermare: «Un buon giurista smetterebbe di esserlo se in ogni momento della sua vita professionale non fosse cosciente della necessità e nel contempo della fragilità della sua professione» [40]. Quello del giurista è infatti, per lui, «il compito più difficile» proprio per la sua condizione intimamente antinomica, che consiste nell'«aver fede nella nostra professione e al contempo dubitare di essa costantemente in tutti gli strati più profondi del nostro essere» [41].

3. *Questioni di autonomia*

Nel condurre una sistematizzazione di ciascun ambito filosofico secondo il proprio criterio o valore specifico, il neokantismo, nelle sue diverse anime, è stato uno degli indirizzi di pensiero più coerenti nel difendere l'autonomia dell'estetico, attraverso il riconoscimento dell'indipendenza di quest'ambito dagli altri piani della cultura e dell'esperienza e dalle altre sfere di valore, e della corrispondente aseità semantica dell'opera d'arte. Non è quindi un caso che proprio tra i neokantiani si trovino alcuni dei più determinati propugnatori di quella particolare declinazione di tali tesi incentrata sulla nozione di isolamento dell'opera d'arte: una nozione condivisa da studiosi di vari orientamenti, che conobbe rilevanti sviluppi nella prima metà del Novecento per propagarsi anche nella seconda metà [42]. Per non fornire che un riferimento, Jonas Cohn, la cui *Allgemeine Ästhetik* del 1901 è considerata da diversi critici il principale contributo all'estetica della scuola del Baden [43], e che, coerentemente con gli assunti di questa scuola, si proponeva di «concepire, nelle sue linee generali, il sistema

[39] Si rimanda nuovamente agli scritti raccolti in Radbruch (1997a). Qui (pp. 245-289) si trova anche il volume sulle caricature di Daumier: Radbruch (1997b).

[40] Radbruch (2021), p. 121.

[41] Radbruch (2021), p. 122.

[42] Per alcuni riferimenti, cfr. Vargiu (2020), pp. 90-92.

[43] Cfr. Massimilla (2000), p. 176 nota 6; Guyer (2008), p. 144; Gilgen (2008), p. 182; Spinosa (2022), p. 351 nota 6; anche Nachtsheim (1983), pp. 154-155, per il giudizio dei contemporanei.

dell'estetica come scienza critica dei valori» [44], sosteneva che all'autonomia dell'ambito estetico si giungesse attraverso l'«isolamento dalle finalità della vita» [45]. L'isolamento era posto espressamente come «concetto di partenza» del processo formativo: l'opera è frutto di un'«oggettivazione» per il cui tramite «viene isolata dall'artista» [46] e, in questo modo, si configura come «un mondo a sé», come aggiunge in un saggio successivo [47].

Muovendosi nel solco del neocriticismo, anche Radbruch difende l'autonomia dell'estetico, con accenti originali che aggiungono ulteriori elementi alla questione del rapporto tra esteticità e artisticità. Il problema è infatti discusso a partire dalla separazione di arte e diritto, che può avere, auspicabilmente, l'esito positivo di far «venir fuori il valore estetico autonomo del diritto, non dovuto semplicemente alla sua commistione con il dominio artistico cui è estraneo» [48]. Ciò significa che l'ambito estetico non solo è a sé stante perché poggia sul proprio valore specifico, ma si differenzia anche a seconda dell'ambito di riferimento: vi è così un valore estetico autonomo dell'arte e, separato da esso, un valore estetico del diritto, che ha la sua propria ragion d'essere e richiede di essere considerato *iuxta propria principia*. La questione è evidente, per Radbruch, nel linguaggio giuridico, che si è appunto formato e ha acquisito «la propria particolarità estetica» «solo con la separazione del diritto dagli altri ambiti» [49]. Si tratta di una separazione che, se da un lato ne ha fatto emergere le caratteristiche peculiari, dall'altro ha comportato «molte rinunce»: «Il linguaggio giuridico è freddo: rinuncia ai toni emotivi; è brusco: rinuncia alla motivazione; è conciso: rinuncia agli intenti didattici» [50]. Di qui la sua «asciuttezza», che, al di là del mondo del diritto, ha costituito un modello stilistico, per esempio, per Stendhal [51]. Il riferimento al grande scrittore francese mostra, anche solo implicitamente, che i diversi domini, benché separati e autonomi, non sono pensati da Radbruch come compartimenti stagni, ma come permeabili tra loro e capaci di influenzarsi a vicenda [52]: è così che il valore estetico del diritto, pur non confondendosi con quello dell'arte, può però servire come modello in quest'ultimo ambito.

---

[44] Cohn (1901), p. III.

[45] Cohn (1901), p. 273.

[46] Cohn (1901), p. 80.

[47] Cohn (1909), p. 1078.

[48] Radbruch (2021), p. 120.

[49] Radbruch (2021), p. 120.

[50] Radbruch (2021), p. 120.

[51] Radbruch (2021), p. 120. Cfr. Radbruch (1961), p. 118.

[52] Cfr. Klenner (1997), p. 9.

Considerazioni corrispondenti sono condotte a proposito degli altri tipi di linguaggio individuati all'interno dell'universo giuridico. Anzitutto, è tratteggiato quello della «lotta per il diritto» (*Kampf ums Recht*), dietro il quale non si può non riconoscere il riferimento a Rudolf von Jhering [53]. Qui la lingua è caratterizzata dal «sentimento giuridico battagliero», la cui forma espressiva è la retorica; si tratta anzi di una «retorica fervorosa», che riesce a tenere insieme due aspetti a prima vista contraddittori, quali «l'emozione, che si applica alla descrizione del concreto, e la generalità astratta del precetto giuridico» [54]. Sulla dialettica astratto-concreto Radbruch basa la differenza tra retorica e poesia, consistente nel fatto che l'essenza della prima «risiede nel presentare ciò che è generale con la chiarezza e la realtà del concreto», mentre la seconda «dà al concreto il significato simbolico dell'universale» [55]. Anche le pronunce giudiziali e la scienza del diritto possiedono valori estetici propri, consistenti nella ricerca dell'eleganza e della semplicità, secondo l'adagio *simplex sigillum veri*: doti che, fra gli altri, Rudolph Sohm, ricordato qui da Radbruch, rinveniva ed elogiava in Celso [56]. Come si vede, anche nell'analisi del linguaggio giuridico nelle sue diverse declinazioni, il valore estetico si basa primariamente su aspetti "artistici", cioè relativi alla sfera della produzione linguistica nei suoi aspetti stilistici e retorici: anche in questo caso si ha dunque una conferma del primato dell'artistico nella coincidenza di artisticità ed esteticità.

Come mostra la questione dell'influenza reciproca di arte e diritto, la difesa dell'autonomia dell'estetico non conduce Radbruch verso le forme più radicali delle tesi isolazioniste, che, del resto, non hanno trovato terreno fertile all'interno del neokantismo. In proposito, è sufficiente riferirsi nuovamente a Cohn, per mostrare come neanche la sua posizione, pur incentrata sul concetto di isolamento, possa correre il rischio di essere tacciata di unilateralità: lo aveva ben espresso, a suo tempo, Antonio Banfi, osservando che, nonostante il filosofo tedesco appartenesse a «quella corrente del pensiero contemporaneo che più di ogni altra aveva dato opera ad affermare l'autonomia estetica dell'arte», agiva anche in lui l'esigenza «non solo di determinare il senso o i sensi che l'arte ha nella vita culturale, ma di riconoscere le forme con cui questa s'accentra e si feconda nell'arte» [57].

---

[53] Cfr. Jhering (1989).

[54] Radbruch (2021), p. 120. Cfr. Radbruch (1959), p. 197.

[55] Radbruch (2021), p. 120.

[56] Cfr. Radbruch (2021), p. 120; Sohm (1908), p. 111, citato, senza indicazione della fonte, in Radbruch (2021), p. 120.

[57] Banfi (1988), pp. 52-53.

Anche Radbruch è attento al rapporto tra arte e vita socioculturale, nelle due direzioni indicate da Banfi. Egli affronta la questione all'interno della sua disamina generale del mondo dell'esperienza, nella quale sono individuati tre «fondamentali nuclei di emanazione dei valori sociali» – come li chiama Vincenzo Omaggio [58] – e cioè l'individuo singolo, la collettività e le opere, e i tre tipi di valori a essi correlati: «valori individuali, valori collettivi e valori d'opera» [59]. Questi ultimi, in cui trovano manifestazione il valore logico della scienza e il valore estetico dell'arte, sono alla base delle concezioni che Radbruch, distinguendole da quelle incentrate sull'individuo e sulla collettività, chiama «transpersonalistiche» (*transpersonale*), cioè le visioni nelle quali «i valori della personalità e quelli collettivi sono al servizio dei valori d'opera, la moralità, così come il diritto e lo Stato, sono al servizio della cultura» [60]. Riprendendo e riformulando la nota distinzione di Ferdinand Tönnies, egli scrive che, mentre la «società» (*Gesellschaft*) è una forma di convivenza basata sull'individualismo il cui modello è il contratto sociale, e mentre la «collettività» (*Gesamtheit*) è una formazione sovraindividuale che legge lo Stato e la comunità giuridica attraverso la metafora dell'organismo, la forma transpersonalistica dei rapporti umani è la «comunità» (*Gemeinschaft*), la cui metafora di riferimento è quella della costruzione, giacché l'elemento unificante è dato in essa dal lavoro comune e dall'opera, artistica o scientifica, che ne scaturisce [61]. In quest'ultimo caso, cioè, si tratta di una «formazione il cui collegamento associativo viene mediato da un oggetto comune» [62], al contrario delle altre due formazioni, nelle quali l'associazione si dà invece immediatamente. Di là dai problemi che tale classificazione può suscitare in termini di filosofia politica e di filosofia del diritto [63], sul piano estetico mette conto osservare come all'opera d'arte, insieme con quella di scienza, in quanto frutti del lavoro umano, sia attribuito il ruolo costitutivo di uno dei modi di organizzazione dei rapporti sociali: è il mondo della cultura (*Kultur*) quello che qui Radbruch delinea, definendolo sinteticamente come «l'insieme articolato, l'unità vivente in cui si ritrovano tutte le opere culturali» [64]. Il senso che ha l'arte nella vita culturale, per riprendere Banfi, è dunque un senso fon-

[58] Omaggio (2021), p. XLVI.

[59] Radbruch (2021), p. 62.

[60] Radbruch (2021), p. 65.

[61] Cfr. Radbruch (2021), p. 66.

[62] Radbruch (2021), p. 66.

[63] Cfr. Carlizzi (2021), pp. XIV-XV.

[64] Radbruch (2021), p. 67. Il tema era stato approfondito in un articolo del 1911-12, nel quale venivano distinti un concetto storico di cultura, uno storico-filosofico e uno etico. Cfr. Radbruch (2002b).

damentale, essenziale per lo stesso darsi della cultura e per il suo configurarsi, mentre la forma con cui questa si feconda nell'arte è, come visto, quella transpersonalistica della *Gemeinschaft*.

4. *L'ermeneutica giuridica in dialogo*

Altri motivi di interesse estetico emergono nelle pagine dedicate all'interpretazione, che fanno di Radbruch un nome di spicco nel panorama dell'ermeneutica giuridica contemporanea [65]. Qui la trattazione è svolta in stretto dialogo con l'ermeneutica filologica e letteraria, senza che questo dialogo implichi la rivendicazione di un'esemplarità dell'ermeneutica giuridica per altri tipi di interpretazione o perfino per la comprensione delle strutture di fondo del processo interpretativo in quanto tale, come qualche decennio più tardi avverrà nell'ermeneutica di Hans-Georg Gadamer [66]. Esso è mosso, piuttosto, dall'intento di istituire un rapporto utile a precisare i tratti distintivi di quello che è stato definito «giuspositivismo ermeneutico», consistente nell'assumere che il diritto valido sia soltanto quello posto, e nel riconoscere che «il diritto posto deve essere compreso, cioè individuato, non conosciuto, né creato, dall'interprete», come commenta Carlizzi [67].

A questo proposito, si assiste a una netta distinzione tra l'interpretazione filologica e quella giuridica. La prima, sintetizzata dalla nota formula di August Boeckh dell'*Erkenntis des Erkannten*, da Radbruch rielaborata come *Nachdenken eines Vorgedachtes*, «ripensamento di qualcosa che è stato precedentemente pensato», è rivolta «all'accertamento di un fatto, del senso soggettivamente inteso, dei pensieri realmente pensati di un essere umano reale che sono alla base dell'opera spirituale oggetto di interpretazione» [68]; la seconda mira invece al *Zuendedenken eines Gedachten*, al «compimento di qualcosa che è stato pensato», cioè al «senso oggettivamente valido della disposizione giuridica» [69]. Nella concezione di Radbruch, la dottrina romantica dell'*intentio auctoris* sembra dunque ancora dominante nel campo dell'interpretazione filologica, sebbene – occorre notare, sia pure incidentalmente – anche la posizione dello stesso Boeckh, da lui richiamato, fosse in merito più articolata, dal mo-

[65] Cfr. Carlizzi (2011).

[66] Cfr. Gadamer (2001), pp. 671-703.

[67] Carlizzi (2021), p. XXVII. Cfr. Valitutti (2023), pp. 16-17.

[68] Radbruch (2021), p. 124 (traduzione ritoccata). Qui è citata la formula di Boeckh, per la quale cfr. Boeckh (1987), p. 45.

[69] Radbruch (2021), pp. 125 e 124. Cfr. Radbruch (1961), p. 361.

mento che si fondava sulla coincidenza tra il concetto di filologia e quello di storia, analogamente al *verum ipsum factum* vichiano, e sul mutuo rapporto stabilito tra filosofia e filologia [70]. In ogni caso, nella ricerca dell'oggettività e della validità propria dell'interpretazione giuridica, che costituisce l'aspetto più propriamente giuspositivistico della concezione radbruchiana, non ha senso soffermarsi sull'autore materiale, cioè sul legislatore storico: ciò che qui ha importanza è piuttosto la volontà della legge, con la quale la stessa volontà del legislatore viene fatta coincidere, in quanto «espressione della necessità *a priori* di un'interpretazione sistematico-coerente dell'intero ordinamento giuridico» [71].

È in questa circostanza che Radbruch recupera un'altra dottrina romantica, quella del *Besserverstehen*, relativa all'esigenza di «comprendere il discorso anzitutto altrettanto bene e poi meglio di come abbia fatto il suo autore», per riprendere la nota formulazione di Friedrich Schleiermacher [72]. In modo apparentemente simile, il giurista di Lubecca afferma: «L'interprete può comprendere la legge meglio di quanto hanno fatto i suoi creatori, la legge può essere più saggia dei suoi autori – anzi, deve *necessariamente* [*es muß*] esserlo» [73]. A ben vedere, però, in tali parole non è implicata, come nell'ermeneutica romantica, l'accettazione della teoria della creazione come opera del genio, frutto di un processo inconscio, che appunto richiederebbe l'intervento lucido e consapevole dell'interprete; questa era, fra gli altri, anche la posizione di Boeckh, per la quale «l'interprete deve portare a chiara consapevolezza quello che l'autore ha creato inconsciamente, e quindi a lui si rivelano parecchie cose, si palesano parecchi aspetti che all'autore sono rimasti estranei» [74]. Nel campo del diritto invece, come si sta vedendo, dato che non c'è un interesse ermeneutico rivolto all'atto creativo del legislatore storico, l'interpretazione riguarda piuttosto un'entità oggettiva e astratta, cioè la «volontà dello Stato», la quale «non si esprime nelle manifestazioni personali di coloro i quali partecipano alla genesi della legge, ma solo nella legge stessa» [75]. L'interpretazione giuridica non è perciò «interpretazione magica o mistica» come quella filologica – gli stessi Schleiermacher e Boeckh ne parlavano,

[70] Cfr. Boeckh (1987), pp. 43-54. Parla della formula boeckhiana come «variazione autonoma del *verum et factum convertuntur*» Garzya (1987), p. 18. Sul rapporto tra filosofia e filologia in Boeckh, cfr., fra gli altri, Vercellone (1988), pp. 123-125 e 144 nota 13, e la letteratura ivi citata.

[71] Radbruch (2021), p. 125.

[72] Schleiermacher (1996), p. 329. Sulla storia di questa massima, oltre al classico Bollnow (1940); cfr. Griffero (1988); Danneberg (2003).

[73] Radbruch (2021), p. 125 (corsivo di Radbruch).

[74] Boeckh (1987), p. 127.

[75] Radbruch (2021), p. 125.

anche ma non soltanto, in termini di divinazione [76] – «bensì è interpretazione logica» [77]: ha una natura razionale ed è rivolta a strutture oggettive.

È in tal modo, dunque, del tutto dissimile dall'ermeneutica romantica, che Radbruch riprende la concezione del *Besserverstehen*. Anche il ruolo dell'interprete, conseguentemente, viene sottratto alla dimensione di superiorità, se non di onnipotenza, che aveva in quel contesto per via della sua capacità di comprendere l'autore meglio dell'autore stesso. La scoperta di un senso più profondo e recondito, al contrario, non comporta «perfida presunzione», bensì «modestia», perché in essa l'interprete coglie «qualcosa di simile alla consolazione e alla speranza che anche la nostra saggezza, della quale così spesso dobbiamo dubitare, abbia spazio per un senso a noi nascosto, un senso che gli spiriti più elevati le assegnano con un'interpretazione amichevole», come scrive Radbruch citando una pagina di Georg Simmel [78]. L'interpretazione vede quindi, tra quelli che, con Emilio Betti, si possono chiamare «atteggiamenti metateoretici preliminari al processo interpretativo» [79], la modestia e un'apertura mentale contrassegnata dall'amicizia o dall'amichevolezza.

Può essere interessante aprire un breve *excursus* sul riferimento a Simmel, considerando che un'analisi del rapporto tra Radbruch e il pensatore berlinese non ha trovato finora quasi alcuno spazio nella letteratura critica [80]. Come emerge dalla corrispondenza, i due si conoscevano personalmente [81]; attorno al 1907 Radbruch tentò anche di coinvolgere Simmel, ricevendone pronta disponibilità, nel varo di una rivista di filosofia del diritto che avrebbe dovuto intitolarsi *Rechtsphilosophische Zeitschrift*, e alla quale avrebbero dovuto collaborare anche Hermann Kantorowicz, Wilhelm Windelband e Georg Jellinek [82]. Il progetto, tuttavia, non si concretizzò.

La pagina simmeliana è citata nella *Rechtsphilosophie* come se Radbruch volesse sorprendere i propri lettori svelandone l'autore: «Questo brano è contrassegnato dal-

---

[76] Cfr. Schleiermacher (1996), p. 401; Boeckh (1987), p. 218.

[77] Radbruch (2021), p. 128.

[78] Simmel (2017), pp. 383-384, citato in Radbruch (2021), pp. 127-128.

[79] Betti (1990), pp. 269-275.

[80] Un confronto, incentrato sul comune relativismo, è accennato da Szyszkowska (1970), pp. 27-28, e, sulla sua scia, da Noras (2020), pp. 299, 318 e 322-323.

[81] Cfr. Radbruch (1991), pp. 79-83: 82 e 83 (lettere a Hermann Kantorowicz, 8/1/1906 e 31/1/1906); Simmel (2008a), pp. 591-592 (lettera a Gustav Radbruch, 8/7/1907); Radbruch (1991), pp. 131-132: 131 (lettera a Hermann Kantorowicz, 12/6/1910).

[82] Cfr. Radbruch (1991), pp. 114-115: 114 (lettera a Hermann Kantorowicz, 5/5/1907); Simmel (2008a), pp. 591-592 (lettera a Gustav Radbruch, 8/7/1907).

le iniziali G.S. – proviene da Georg Simmel!» [83]. Come egli stesso informa, la citazione è tratta da uno scritto pubblicato nel 1899 sul settimanale di arte e letteratura «Jugend», che si stampava a Monaco e che è noto soprattutto per aver dato il nome al corrispettivo tedesco del movimento artistico dell'*art nouveau*: lo *Jugendstil* [84]. Simmel vi collaborò tra il 1897 e il 1907 con aforismi, poesie, fiabe, racconti e brevi saggi filosofici, firmati non per intero ma con le sigle "S." o "G.S.", non tanto per celarne la paternità, quanto piuttosto, seguendo il suggerimento di Valentina Serra, per un fatto anche qui di modestia e di rispetto nell'accostarsi a un'arte, quella letteraria, a lui profondamente cara [85]. Del resto, come ha fatto notare Otthein Rammstedt, a cui si deve l'aver richiamato l'attenzione su questi scritti a lungo trascurati, la collaborazione di Simmel a «Jugend» era ben risaputa all'interno del contesto culturale tedesco dell'epoca, tanto che anche la richiesta di «assoluta discrezione» sulla paternità, fatta allo psicologo William Stern, appare improbabile o da considerarsi come una facezia [86]. La "rivelazione" di Radbruch sembra un'eco di tale richiesta, ma forse può ricevere il suo senso dalla distanza temporale ormai intercorrente tra la comparsa dello scritto (1899) o anche la morte dello stesso Simmel (1918) da un lato e la pubblicazione della *Rechtsphilosophie* (1932) dall'altro, tale da rendere non più un fatto noto presso le nuove generazioni di intellettuali la collaborazione del filosofo berlinese a «Jugend». Lo scritto citato, intitolato *Beseeltheit*, appartiene a una serie di piccole prose che, con un ossimoro, Simmel chiama *Momentbilder sub specie aeternitatis* (traducibile con "Istantanee *sub specie aeternitatis*") [87], nelle quali la mutevolezza del presente, e spesso la sua insicurezza, è commentata con una sorta di fermo immagine narrativo (il *Momentbild*, appunto) che però, nello stesso tempo, trascende l'istante e si apre a una verità universale (*sub specie aeternitatis*) [88]. Da questo punto di vista, *Beseeltheit*, con il suo oltrepassamento del dubbio verso un senso più profondo carico di speranza e di consolazione, può essere considerata programmatica per l'intero insieme di piccoli scritti [89].

---

[83] Radbruch (2021), p. 128.

[84] La rivista venne fondata nel 1896 da Georg Hirth e Fritz von Ostini e si pubblicò fino al 1940. Sulla sua storia, cfr. Spielmann (1988); Danguy (2009).

[85] Cfr. Serra (2024), p. 91.

[86] Cfr. Simmel (2008a), p. 426 (cartolina a William Stern, 5/10/1902). Sulla sua interpretazione, cfr. Rammstedt (1994), p. 66.

[87] Questo è il titolo proposto da Andrea Borsari nella piccola scelta di traduzioni da lui approntata per il numero monografico della rivista «aut aut», 257, 1993, pp. 15-19.

[88] Cfr. Serra (2024), p. 98.

[89] Cfr. Tokarzewska (2010), p. 46.

Ripensata, anche alla luce dello scritto di Simmel, la massima del *Besserverstehen*, Radbruch trova maggiori affinità con l'ermeneutica giuridica non nell'interpretazione filologica, ma in quella letteraria. Tale affinità è dovuta al fatto che egli scorge negli sviluppi a lui coevi della scienza della letteratura un'emancipazione dall'approccio filologico, rivolto alla «ricerca di ciò che il poeta aveva realmente pensato», per dirigersi, come in campo giuridico, verso la «ricerca del senso oggettivamente valido», ovviamente, in questo caso, della poesia [90]. Ai suoi occhi, la *Literaturwissenschaft* sua contemporanea mira a una «comprensione dell'opera soltanto a partire dall'opera stessa», in quanto è consapevole che lo stesso autore può, in successive riletture, accorgersi di «significati nuovi, inimmaginati», che rendono insufficiente, per ciò stesso, un'interpretazione basata limitativamente sull'*intentio auctoris* [91]. Di qui, anche, l'emersione di «una nuova forma di biografia», che, invece di concepire, come in precedenza, «l'opera come emanazione della personalità [...,] schiude la personalità solo a partire dall'opera» [92].

Radbruch si riallaccia qui a Friedrich Gundolf, del quale cita l'affermazione «L'artista esiste solo in quanto si esprime nell'opera d'arte» [93], e di nuovo a Simmel, ricordando come questi, nell'esaminare il pensiero di Kant, avesse dichiarato di non voler descrivere «l'uomo storico reale», ma «una formazione ideale, che vive solo nel suo stesso operare, come espressione o simbolo dell'oggettiva connessione interna delle sue parti» [94]. Nella teoria della letteratura di Gundolf, il filosofo di Lubecca poteva trovare una difesa dell'autonomia dell'arte analoga alla sua. Come emerge limpidamente dalla monografia su Goethe del 1916 – l'opera a cui egli soprattutto si riferisce – Gundolf vedeva in tale difesa il senso autentico della formula de *l'art pour l'art*, che rimarcava dal lato artistico-estetico l'indipendenza reciproca di quelle che egli definiva «forme di vita», primarie o secondarie: l'arte, la religione, la morale, la scienza, lo stato [95]: quegli stessi ambiti che, come si è visto, il neokantismo del Baden, e Radbruch con esso, interpretavano ricorrendo al concetto di valore. In quest'ottica Gundolf, concependo l'arte non solo come «una forma primaria di vita», ma anche come «uno stato originale dell'umanità», prendeva le distanze da un'indagine biografica di stampo psicologistico che faceva derivare le opere dalle esperienze vissute degli arti-

[90] Radbruch (2021), p. 129.

[91] Radbruch (2021), p. 129.

[92] Radbruch (2021), p. 129.

[93] Gundolf (1945), p. 6, citato, senza indicazione della fonte, in Radbruch (2021), p. 129.

[94] Simmel (1999), p. 71, citato, senza indicazione della fonte, in Radbruch (2021), p. 129.

[95] Gundolf (1945), p. 7.

sti, istituendo «un *prima* e un *dopo* fra la vita e l'opera» [96]. L'originarietà dell'arte imponeva piuttosto l'unità di opera e vita e il conseguente sviluppo di una biografia diretta a rilevare nelle opere dei grandi artisti «non una soluzione, una raffigurazione, un'interpretazione della loro vita, ma l'espressione, l'immagine, la forma della loro vita stessa» [97].

Così facendo, però, e nonostante la sua presa di posizione, Gundolf rimaneva impaniato nello psicologismo incentrato sul concetto di esperienza vissuta, come riconobbe uno dei suoi critici più affilati, e cioè Walter Benjamin. L'unità di opera e vita postulata dal critico di Darmstadt implicava infatti un'indistinzione tra la personalità biografica e la personalità artistica dell'autore: una differenza concettuale sulla quale, negli stessi anni, stava riflettendo anche Benedetto Croce [98]. A tale indistinzione Benjamin obiettò che «la vita dell'uomo, e sia pure la vita dell'uomo che crea, non è mai quella del creatore» [99]. La considerazione gundolfiana delle opere di Goethe come «l'espressione, l'immagine, la forma» della sua vita finiva così per fare della stessa vita l'opera d'arte da indagare, secondo quello che il pensatore berlinese chiamò «il *proton pseudos* del metodo che cerca di esporre il divenire dell'opera nel poeta in base a una schematica "essenza personale" e a una vuota o inafferrabile "esperienza di vita"» [100]. Veniva data in tal modo legittimità a una biografia condotta coi medesimi strumenti ermeneutici – critica e commentario – impiegati per interpretare le opere. Ma appunto, insisteva Benjamin, «non c'è […], nell'ambito della biografia, commentario né critica», e «una vita umana non può essere considerata secondo l'analogia di un'opera d'arte» [101].

L'unità di opera e vita era il *focus* anche della monografia su Goethe pubblicata da Simmel tre anni prima, il cui intento, come l'autore avvertiva fin dall'inizio, non era né «biografico, né […] diretto all'interpretazione e all'apprezzamento della poesia goethiana», bensì era guidato dalla domanda: «Qual è il senso spirituale dell'esistenza di Goethe in generale?» [102]. Simmel e Gundolf si confrontarono su questo tema per via epistolare: il primo scrisse al secondo di essersi interrogato anch'egli «sul senso ideale che sta al di sopra del dualismo di vita e opera, sull'*idea*, per così di-

[96] Gundolf (1945), pp. 7, 5-6.

[97] Gundolf (1945), p. 6.

[98] Cfr. Croce (1991), pp. 209-213.

[99] Benjamin (2008), p. 553.

[100] Benjamin (2008), p. 549.

[101] Benjamin (2008), p. 554.

[102] Simmel (2012), p. 59.

re, che prende forma nell'una e nell'altra» [103]. È una considerazione, questa, che ritorna anche nella recensione che Simmel dedicò alla monografia gundolfiana, in cui, nel quadro di un giudizio largamente positivo, viene asserito che, nella consueta formula "vita e opere", «la "e" […] non significa, come nella maggior parte di quelle che vengono chiamate biografie, un accostamento o un'alternanza tra i due termini, ma significa l'unità vivente di una crescita di cui bisogna trovare la "legge mobile"» [104].

Come tutta una generazione di studiosi – da Dilthey a Cassirer a Rickert allo stesso Radbruch, per tacere ovviamente di Gundolf – Simmel subì per Goethe una vera e propria «fascinazione», per dirla con Paola Giacomoni, finendo con l'essere «decisamente sedotto dall'uomo di Weimar» [105]: di qui la sua lettura dell'opera goethiana come esempio ormai irripetibile, nella modernità dominata dalle scissioni e dalle lacerazioni, dell'unità di vita e forma. Di qui, però, anche la difficoltà di conciliare questa concezione con il suo più generale antipsicologismo, che emerge nella maniera più netta in alcuni scritti di filosofia dell'arte, come, in modo esemplare, nel saggio postumo e incompiuto dedicato al naturalismo. In esso è forte l'insistenza a intendere l'opera d'arte, nella sua autonomia, come realtà *sui generis*, non coincidente con la realtà effettuale o ordinaria: se è vero che l'opera «porta con sé, fino alla sua ultima fibra nella misura della sua grandezza, l'impronta di una personalità spirituale, sia essa di un individuo o di un popolo», è però anche vero che essa

> è arte nella misura in cui obbedisce a leggi interne, realizza idee (artistiche, naturalmente, non letterarie o morali), il cui valore e la cui validità sono assolutamente indifferenti nei confronti delle forze mediante le quali essa viene realizzata in un determinato momento [106].

Da ciò si conclude che «nessuna opera d'arte, in quanto opera d'arte, si deve giudicare in base al suo tempo o alla psicologia del suo creatore, ma unicamente a partire dalle esigenze dell'arte»: infatti

---

[103] Simmel (2008b), pp. 697-698: 697 (lettera a Friedrich Gundolf, 17/9/1916; corsivo di Simmel).

[104] Simmel (2000), p. 232. Cfr. Simmel (2012), pp. 59-60 e 172-175. È lo stesso Simmel ad anticipare a Gundolf di aver scritto una recensione esclusivamente positiva: Simmel (2008b), pp. 723-725: 723 (lettera a Friedrich Gundolf, 30/12/1916). Ingo Meyer ha obiettato che tale recensione obbediva a intenzioni di politica culturale legate al presente piuttosto che rispecchiare le idee dello stesso Simmel: cfr. Meyer (2017), p. 116. All'importanza di Goethe per Radbruch è dedicato lo studio di Kastner (1999).

[105] Giacomoni (2017), pp. 184 e 183.

[106] Simmel (2011), p. 53. Traduzione ritoccata: cfr. l'edizione originale, Simmel (2004), p. 232.

> proprio il fatto di essere liberata dalle connessioni, che ineriscono la sua realtà esteriore e storica nelle serie infinitamente fluenti di altre realtà e di tutte le realtà, il fatto di essere una unità esistente solo per sé del tutto autosufficiente costituisce la sua essenza come opera d'arte [107].

La dichiarazione di intenti simmeliana citata da Radbruch, relativa al modo di trattare il pensiero kantiano, è ascrivibile a un'analoga presa di posizione antipsicologistica. Kant, che rappresenta per Simmel il *pendant* di Goethe, tanto da affiancare «l'invocazione di un ritorno a Goethe» a quella del neocriticismo di un «ritorno a Kant», e tanto da pensare a un'integrazione tra i due [108], è infatti indagato non dal punto di vista storico-biografico ma da quello del significato oggettivo della sua filosofia, che prescinde dalle condizioni contestuali e psicologiche dalle quali ha avuto luogo [109]. Una «formazione ideale», come appunto la chiama Simmel, o, se si vuole, idealtipica, anche se, rispetto a un autore che tanto lui quanto Radbruch conoscevano bene, e cioè Max Weber, tale carattere ideale sembra possedere una portata ontologica e non strettamente metodologica com'è invece in Weber [110].

Nell'affiancare la citazione di Gundolf su Goethe e quella di Simmel su Kant, Radbruch tralascia di considerare le differenze profonde affioranti dalle due posizioni, per cogliere in entrambe, nel loro nucleo, una rivendicazione che, in definitiva, si pone in linea con la concezione neokantiana incentrata sull'oggettività del cosmo dei valori, retti da leggi proprie: l'esigenza di un'ermeneutica finalizzata non più a far emergere l'autore storico e la sua intenzione, ma il suo pensiero o la sua poesia nell'oggettività del suo significato, «il poeta o il pensatore eterno che vive, si trasforma in essa finché vive, e dà risposte nuove alle questioni nuove delle epoche nuove» [111]. È qui che Radbruch rileva il parallelo tra l'interpretazione letteraria così concepita e quella giuridica, citando, a sostegno del suo giuspositivismo ermeneutico, la massima del *Leviathan* di Hobbes per la quale «legislatore non è colui che con la propria autorità creò la legge, bensì colui che con la propria autorità fa sì che essa

---

[107] Simmel (2011), pp. 55 e 54.

[108] Simmel (1995), p. 21; sulla questione dell'integrazione, cfr. anche Simmel (1999), pp. 84-85.

[109] Anche a proposito di Goethe Simmel afferma l'esigenza di proiettarne la vita «sul piano del pensiero provvisto di significato atemporale»: Simmel (2012), p. 60. Tuttavia, ciò che fa frizione rispetto all'impostazione antipsicologistica è il fatto che, nel caso di Kant, se ne considera il pensiero nel suo significato ideale mentre, nel caso di Goethe, se ne considera la vita.

[110] Cfr. uno spunto in proposito di Marini (1999), p. 21 nota 24. Ad accennare al «carattere idealtipico» dell'indagine simmeliana è Vigorelli (1999), p. 58 nota 24.

[111] Radbruch (2021), p. 129.

continui a essere legge» [112]: una massima simboleggiata, ai suoi occhi, da Solone, che, dopo aver assolto al proprio compito di legislatore, si ritirò volontariamente in esilio: «il legislatore empirico cede il campo al legislatore ideale che vive solo nella legge» [113]. Oltre a ciò, sia pure senza uno sviluppo vero e proprio, nel far riferimento alle «risposte nuove alle questioni nuove delle epoche nuove» è toccata la questione, centrale in ogni teoria ermeneutica ancorché variamente declinata, dell'incompiutezza e infinità del compito interpretativo, che non può dirsi valido e concluso una volta per tutte ma torna a presentarsi lungo le epoche e nei vari contesti per corrispondere alle diverse sensibilità e far fronte alle mutate esigenze.

Quanto è valido per la storia dello spirito individuale è altresì valido per Radbruch al livello di spirito collettivo. Rivelando, anche qui, i legami non solo con il neocriticismo ma con una più ampia tradizione culturale – i nomi sono pressoché gli stessi fatti prima per Triepel: Dilthey, Simmel, Spranger, Hartmann, Rothacker… – il filosofo di Lubecca, intendendo il diritto come fatto culturale, non può non mostrarsi favorevole a una concezione della storia del diritto come storia dello spirito, per la quale, più direttamente, si riallaccia a un giusfilosofo di stampo hegeliano quale Walther Schönfeld [114]. Egli vede anche in questo campo, da Hegel in poi, un orientamento volto a «sviluppare le relazioni oggettive tra i sistemi di pensiero senza ricorrere a collegamenti biografico-psicologici», fino a «interpretare il corso dello spirito oggettivo come l'opera di *uno* spirito», proprio come nel diritto «lo stesso "spirito del legislatore" si trasforma eppure persiste dietro l'avvicendamento delle leggi» [115]. Che vi sia uno spirito oggettivo sovraindividuale, trascendente il contributo dei singoli, è per Radbruch confermato da semplici esempi: la soluzione di un enigma diversa da quella del suo autore ma altrettanto valida, o una mossa degli scacchi il cui senso differisce, nell'economia del gioco, da quello attribuitole dal suo giocatore. «Il linguaggio pensa e poeta per noi», scrive parafrasando un distico di Schiller che poco più tardi avrebbe interessato anche l'ermeneutica giuridica di Ernst Forsthoff [116]. In questi versi è racchiusa l'idea di un linguaggio che non si limita a comunicare pensieri già formati, ma si dà come mezzo di formazione dello stesso pensiero: lo stesso Radbruch menziona nello stesso ordine di idee l'affermazione di Goethe secondo cui

[112] Radbruch (2021), pp. 126 e 129, più che citare, sembra qui parafrasare Hobbes. Cfr. Hobbes (2001), p. 431 (XXVI, 5).

[113] Radbruch (2021), p. 126.

[114] Cfr. Radbruch (2021), p. 129 nota 10; con riferimento a Schönfeld (1927), pp. 44-45.

[115] Radbruch (2021), p. 130.

[116] Schiller/Goethe (1962), p. 313 (*Dilettant*, di Schiller); parafrasato, senza indicazione della fonte, in Radbruch (2021), p. 130. Cfr. Forsthoff (1940), p. 9.

«una parola che sia stata pronunciata entra nella cerchia di tutte le altre forze naturali, necessariamente attive» [117]. Se Forsthoff si era soffermato sull'«energia spirituale» del linguaggio, nella cornice di un recupero dell'idea romantica del *Volksgeist* come autentico detentore del diritto [118], il filosofo di Lubecca è invece soprattutto interessato alle implicazioni di carattere spirituale-oggettivo ed ermeneutico ricavabili da queste due citazioni. Quanto alle prime, egli avverte che ogni frase si inserisce nel «mondo concettuale nel quale necessariamente mi muovo»; quanto alle seconde, sottolinea che il senso di ogni espressione, lungi dall'essere interamente dominato dall'autore, si rivela «soltanto un elemento di un'infinita connessione di senso, e in questa connessione di senso produce effetti imprevedibili» [119]. In tal modo, oltre a venir ribadite l'incompiutezza del compito interpretativo e l'inconsistenza di un'ermeneutica della *mens auctoris*, è rimarcata, in linea col neokantismo ma anche con Simmel, l'autonomia della sfera del significato rispetto alle condizioni del suo darsi.

In *Grundsatz und Norm*, Josef Esser si è soffermato sulle conseguenze di questo ricorso all'affermazione goethiana, la quale, nell'uso fattone da Radbruch, condurrebbe per lui a una concezione mistica degli obiettivi e delle decisioni valutative riguardanti il contesto sociale, che finirebbero con l'essere intese come «un anonimo intreccio del destino nel senso di un sentimento vitale di stampo romantico» [120]. Il romanticismo sarebbe per lui evidenziato dal riferimento al verso di Heine «Ciò che tesse non lo sa alcun tessitore» [121]. Tralasciando gli aspetti squisitamente giuridici, è senz'altro vero che il richiamo allo spirito oggettivo può avere un sottofondo romantico e che questo sottofondo è presente in Radbruch: soprattutto nella *Einführung* – testo che qui Esser non considera, ma che comunque conosce bene – si legge, con accenti, se non propriamente mistici, tendenti all'irrazionalismo, di una «forza misteriosa dell'operare umano [...] che dà alle sue creazioni un significato più profondo di quanto non lo supponga lo stesso artefice» [122]. È in questa prospettiva che viene nuovamente adombrata la teoria romantica del *Besserverstehen*: una prospettiva che sembra stridere rispetto all'oggettivismo, alla rivendicazione della natura razionale del processo interpretativo, e, più a monte, alle dichiarazioni di intenti formulate nel-

[117] Goethe (1997), p. 118, citato, senza indicazione della fonte, in Radbruch (2021), p. 130.

[118] Forsthoff (1940), p. 9. In merito, cfr. Meinel (2012), spec. pp. 261-266; la sua recensione, Pauly (2012).

[119] Radbruch (2021), pp. 130 e 131.

[120] Cfr. Esser (1990), p. 258.

[121] Heine (1992), p. 137 (*Jehuda ben Halevy*, II), citato, senza indicazione della fonte, in Radbruch (2021), p. 131; in Radbruch (1961), p. 362.

[122] Radbruch (1961), p. 362.

la *Premessa*, di adesione al razionalismo e di non voler seguire «la moda irrazionalistica dell'epoca» [123], che, per esempio, lo portano a restituire al mittente l'accusa di Karl Larenz di essere voluto restare «in quella notte che si chiama illuminismo» [124]. Tuttavia, va comunque almeno osservato che, anche in questo contesto, la teoria del *Besserverstehen* viene sottratta a un possibile legame con la concezione della creazione inconscia del genio, per evidenziare invece, ancora una volta, la «consapevolezza che ammonisce e sospinge infinitamente all'umiltà», presupposto metateoretico che autore e interprete devono far proprio: ognuno si trova infatti legato «con ciascuno dei propri pensieri a un'imprevedibile connessione di senso, incastrato nel mondo dello "spirito oggettivo", del quale ogni spirito soggettivo è semplicemente una parte e un membro» [125].

5. *Che ne è stato dell'estetica radbruchiana?*

Per concludere, ci si potrebbe chiedere che ne è stato e che ne è, oggi, del contributo di Radbruch all'estetica attraverso la lente del diritto, non tanto per interrogarsi, crocianamente, su "ciò che è vivo" e su "ciò che è morto". Questo, semmai, potrebbe avere maggiormente senso nell'ottica di una ricognizione più generale dei contributi dello studioso di Lubecca alla filosofia del diritto, alla giurisprudenza e al diritto penale: a tal fine, può costituire un buon punto di partenza l'osservazione di Carlizzi citata all'inizio, secondo cui il libro radbruchiano risale «a un'epoca molto diversa da quella contemporanea» ma, cionondimeno, i suoi capisaldi sono «parte essenziale dell'indispensabile educazione critica del giurista» [126]. La questione che invece qui si vuole toccare riguarda l'indicazione, anche solo *per summa capita*, delle direttrici della sua ricezione in ambito estetico ed estetico-giuridico.

Fin da subito, però, si deve riscontrare una scarsa presenza del nome di Radbruch. Dopo i tempi tragici del nazismo e della Seconda guerra mondiale, l'interesse per

[123] Radbruch (2021), p. 4.

[124] Larenz (1931), p. 67, citato, senza indicazione della fonte, in Radbruch (2021), p. 4. Per una contestualizzazione di questa critica, che tiene conto anche del fatto che qui Larenz sta citando Hegel, cfr. Canaris (2010), pp. 267-269. La citazione proviene da Hegel (1973), p. 99.

[125] Radbruch (2021), p. 131.

[126] Cfr. anche Paulson (2023b). Di questi temi si è discusso nella presentazione della traduzione italiana del volume di Radbruch organizzata il 14/2/2025 dall'Istituto Emilio Betti in collaborazione con l'Istituto Luigi Sturzo. La registrazione video dell'incontro è disponibile su YouTube, nel canale dell'Istituto Emilio Betti, all'indirizzo youtu.be (ultimo accesso 12/9/2025).

l'estetica del diritto torna ad affiorare con il libro postumo di Triepel, del quale il giusfilosofo di Lubecca è stato a volte considerato dalla critica recente una sorta di precursore, per il tema generale e per alcuni degli argomenti trattati, tra cui, ovviamente, quelli relativi allo stile e alla retorica [127]. Ciononostante, in esso Radbruch – che dal canto suo, come si è già notato, ne aveva commentato positivamente l'uscita – non viene mai citato.

Negli anni successivi l'estetica del diritto registra alcuni apporti di un certo rilievo, come i saggi di Giuseppe Maggiore, di Adalbert Erler e di Peter Lerche e gli studi di più largo respiro di Hugo Marcus e di Govaert C.J.J. van den Bergh, il primo dedicato a un'ampia disamina dei rapporti tra mondo del diritto ed estetica condotta su un piano metafisico-normativo, il secondo rivolto a un'indagine storica altrettanto ampia del ruolo delle forme poetiche nel diritto [128]. Di tutti questi autori, Erler e Lerche non nominano lo studioso di Lubecca, mentre Maggiore lo cita appena, nonostante le affinità concettuali non manchino, a cominciare dall'accento posto da entrambi sull'espressività, che però nel giurista palermitano risente della lezione crociana, come mostra la sua definizione dell'arte come «il regno dell'intuizione e dell'espressione» [129]. Una considerazione più attenta è mostrata invece da Marcus, che ritiene le pagine radbruchiane «il punto culminante, finora, delle concezioni estetico-giuridiche» [130], mentre van den Bergh riserva loro solo qualche cenno in una rapida panoramica dello *status quaestionis* [131].

Dopo questa stagione, il postmoderno avrebbe potuto vedere anche Radbruch, così come è accaduto per Triepel, fra gli antesignani di quelle tendenze volte a indagare il diritto nei suoi aspetti letterari, anche se sia l'uno sia l'altro erano certo ben lontani dalle concezioni critico-decostruttiviste della cosiddetta *Law-as-Literature* in senso stretto, mirante, sulla scorta del pensiero di Foucault e di Derrida, a smascherare le strutture di potere soggiacenti alle funzioni del diritto e a ridiscutere la conseguente pretesa di verità e certezza di queste ultime [132]. Di Radbruch, però, anche qui

---

[127] Cfr. Arnauld/Durner (2007), pp. X-XI; anche Gassner (1999), p. 514.

[128] Cfr. Maggiore (1950); Marcus (1952); Erler (1954); Lerche (2004); van den Bergh (1964).

[129] Maggiore (1950), p. 278. Radbruch è citato a p. 286.

[130] Marcus (1952), p. 32.

[131] Cfr. van den Bergh (1964), p. 50.

[132] Cfr. Arnauld/Durner (2007), pp. XXXVIII-XXXIX; Klein (2003), pp. 294-296, che separa gli orientamenti che indagano gli aspetti letterari, cioè narrativi, retorici, stilistici, ecc., del diritto (*Law as Literature*) dall'orientamento decostruttivista vero e proprio (*Law-as-Literature*). Per una panoramica, cfr. inoltre i diversi *tropes* (*Law-as-Literature*, *Law-as-Interpretation*, *Law-as-Narrative*, *Law-as-Rhetoric*, *Law-as-Language*, *Law-as-Representation*) individuati da Binder (1999).

non c'è traccia, nonostante l'attenzione per l'aspetto stilistico e retorico dei testi giuridici possa essere considerata un aspetto di attualità del suo pensiero, dato che, come osserva Paolo D'Angelo,

> la necessità di una valutazione anche estetica, in termini di chiarezza, comprensibilità, forza persuasiva nelle leggi e nei regolamenti si pone con sempre maggiore urgenza, a fronte della crescente mole di tali documenti e [...] anche della necessità di migliorare il rapporto con gli utenti del diritto [133].

Gli ultimi decenni vedono una crescita d'interesse per il tema, che si concretizza nell'uscita di diverse pubblicazioni, nella creazione di collane e nella fondazione di centri di ricerca: tutto ciò conduce a un ripensamento complessivo della questione, al di là del rilevamento di tematiche estetiche, in senso lato o in senso stretto, nel mondo del diritto, così come, in buona sostanza, era ancora in Radbruch [134]. In questi nuovi contesti, tuttavia, proprio l'autore della *Rechtsphilosophie*, legato ad altre temperie culturali e a una diversa impostazione del problema, ha forse poco da dire: il suo nome compare così soltanto marginalmente, e non sempre in relazione all'estetica [135]. Dopo una ricezione altrettanto frammentaria di quello che a lui appariva lo stato dell'arte delle indagini estetico-giuridiche fino ai suoi tempi, sembra allora che l'estetica del diritto non sia certo oggi, né tra i giuristi né tra gli estetologi, fra gli aspetti del pensiero di Radbruch che suscitano ancora un richiamo, meno che meno fra quelli per i quali è da considerarsi un classico. Tuttavia – anche volendo limitare l'orizzonte alla situazione italiana – non è detto che, da un lato, un interesse per la riflessione del giusfilosofo di Lubecca che, se non si è mai assopito, ha però certo ricevuto nuova linfa dalla traduzione della *Rechtsphilosophie* [136], e, dall'altro lato, un certo risveglio storiografico degli studi sull'estetica del neokantismo del Baden [137]

---

[133] D'Angelo (2021), p. 231 (l'autore si riferisce a Triepel, ma queste sue considerazioni possono essere senz'altro estese a Radbruch).

[134] Per quest'impostazione cfr., *ex plurimis*, Heritier (2012), p. 66 (cfr. l'intero § II, pp. 57-90, per lo sviluppo argomentativo complessivo).

[135] Daniele M. Cananzi, per esempio, a cui si deve la fondazione del CRED (Centro di Ricerca per l'Estetica del Diritto) presso l'Università di Reggio Calabria, laddove si riferisce a Radbruch lo fa per questioni per lo più giuridiche, come la famosa "formula" o la concezione sovraordinata del diritto. Cfr. Cananzi (2016), pp. 68-69 e 76.

[136] Come mostrano gli studi più recenti, fra cui: Avitabile (2021); Valitutti (2023); Lalatta Costerbosa (2024).

[137] Si segnalano almeno gli studi di Edoardo Massimilla e Domenico Spinosa su Cohn: Spinosa (2022); Spinosa/Massimilla (2023); Spinosa (2024).

non possano permettere una nuova riconsiderazione anche delle pagine radbruchiane e, più in generale, dei suoi studi estetologici, storico-letterari e storico-artistici.

Bibliografia

Arnauld, Andreas von, Wolfgang Durner (2007), *Heinrich Triepel und die Ästhetik des Rechts*, in Triepel, Heinrich, *Vom Stil des Rechts*, Berlin, BVW, pp. V-XLII

Arnold, Wilhelm (1865), *Cultur und Rechtsleben*, Berlin, Dümmler

Avitabile, Luisa (2021), *Legalità e giustizia: i Feuerbach e Radbruch. Un'interpretazione con Giuliano Vassalli*, Torino, Giappichelli

Banfi, Antonio (1988), *I problemi di un'estetica filosofica* [1932-1933, 1947], in *Opere*, vol. V, a cura di E. Mattioli e G. Scaramuzza, Reggio nell'Emilia, Istituto Antonio Banfi, pp. 5-55

Behme, Caspar (2006), *Gustav Radbruch (1878-1949) – ein politischer Professor*, in «Studentische Zeitschrift für Rechtswissenschaft Heidelberg», 1, 2006, pp. 147-169, studzr.de (ultimo accesso 12/9/2025)

Benjamin, Walter (2008), Le affinità elettive *di Goethe* [1922], traduz. it. di R. Solmi, in *Opere complete*, vol. I, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, pp. 523-589

Betti, Emilio (1990), *Teoria generale della interpretazione* [1955], a cura di G. Crifò, Milano, Giuffrè

Binder, Guryora (1999), *The Law-as-Literature Trope*, in Freeman, Michael D.A., Andrew D.E. Lewis (eds.), *Law and Literature. Current Legal Issues 1999*, vol. 2, Oxford-New York, Oxford University Press, pp. 63-89

Boeckh, August (1987), *La filologia come scienza storica. Enciclopedia e metodologia delle scienze filologiche* [1886²], traduz. it. parz. di R. Masullo, a cura di A. Garzya, Napoli, Guida

Bollnow, Otto Friedrich (1940), *Was heißt einen Schriftsteller besser verstehen, als er sich selber verstanden hat?*, versione digitale nel portale della *Otto Friedrich Bollnow-Gesellschaft*, bollnow-gesellschaft.de (ultimo accesso 12/9/2025)

Cananzi, Daniele M. (2016), *Percorsi ermeneutici di filosofia del diritto*, Torino, Giappichelli

Canaris, Claus-Wilhelm (2010), *Karl Larenz*, in Grundmann, Stefan, Karl Riesenhuber (hrsg.), *Deutschsprachige Zivilrechtslehrer des 20. Jahrhunderts in Berichten ihrer Schüler*, vol. 2, Berlin-New York, de Gruyter, pp. 263-307

Carlizzi, Gaetano (2011), *Gustav Radbruch e le origini dell'ermeneutica giuridica contemporanea*, in «Persona y derecho», 64, 1, pp. 83-119

Carlizzi, Gaetano (2021), *"Un sistema di filosofia deve somigliare a un duomo gotico". Introduzione alla filosofia del diritto di Gustav Radbruch*, in Radbruch, Gustav, *Filosofia del diritto*, Milano, Giuffrè, pp. V-XL

Chiassoni, Pierluigi (2023), *Introduzione. Due enigmi per l'ispettore Paulson*, in Paulson, Stanley L., *La filosofia del diritto di Gustav Radbruch*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 11-46

Cohn, Jonas (1901), *Allgemeine Ästhetik*, Leipzig, Engelmann

Cohn, Jonas (1909), *Das Problem der Kunstgeschichte*, in Elsenhans, Theodor (hrsg.), *Bericht über den III. Internationalen Kongress für Philosophie* [Heidelberg 1908], Heidelberg, Winter, pp. 1076-1082

Croce, Benedetto (1991), *Alcune massime critiche e il loro vero intendimento* [1919], in *Nuovi saggi di estetica*, a cura di M. Scotti, Napoli, Bibliopolis, pp. 199-213

D'Angelo, Paolo (2010), *Tre modi (più uno) d'intendere l'estetica*, in Russo, Luigi (a cura di), *Dopo l'estetica*, «Aesthetica Preprint. Supplementa», 25, pp. 25-49

D'Angelo, Paolo (2011), *Estetica*, Roma-Bari, Laterza

D'Angelo, Paolo (2021), *Estetica e diritto: Heinrich Triepel* [2014], in *Attraverso la storia dell'estetica*, vol. III, *Dall'Ottocento a oggi*, Macerata, Quodlibet, pp. 217-231

Danguy, Laurence (2009), *L'ange de la jeunesse. La revue* Jugend *et le Jugendstil à Munich*, Paris, Maison des sciences de l'homme

Danneberg, Lutz (2003), *Besserverstehen. Zur Analyse und Entstehung einer hermeneutischen Maxime*, in Jannidis, Fotis, *et al.* (hrsg.), *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, Berlin-New York, de Gruyter, pp. 644-711

Dessoir, Max (1986), *Estetica e scienza dell'arte* [1906, 1923²], traduz. it. parz. di F. Farina, Milano, Unicopli

Dessoir, Max (2007), *Scienza generale dell'arte* [1914], traduz. it. di N. Mocchi, in Dessoir, Max, *et al.*, *Estetica e scienza generale dell'arte. I "concetti fondamentali"*, a cura di A. Pinotti, Bologna, Clueb, pp. 59-76

Erler, Adalbert (1954), *Zeitstil und Rechtsstil*, in «Studium Generale», 7, pp. 612-618

Esser, Josef (1990), *Grundsatz und Norm in der richterlichen Fortbildung des Privatrechts* [1956], Tübingen, Mohr

Fehr, Hans (1923), *Das Recht im Bilde* (*Kunst und Recht*, vol. 1), Ehrlenbach/Zürich-München-Leipzig, Rentsch

Fehr, Hans (1931), *Das Recht in der Dichtung* (*Kunst und Recht*, vol. 2), Bern, Francke

Fehr, Hans (1936), *Die Dichtung im Recht* (*Kunst und Recht*, vol. 3), Bern, Francke

Forsthoff, Ernst (1940), *Recht und Sprache. Prolegomena zu einer richterlichen Hermeneutik*, Halle (Saale), Niemeyer

Gadamer, Hans-Georg (2001) *Verità e metodo* [1960], traduz. it. e cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani

Garzya, Antonio (1987), *Introduzione* a A. Boeckh, *La filologia come scienza storica*, Napoli, Guida, pp. 7-21

Gassner, Ulrich M. (1999), *Heinrich Triepel: Leben und Werk*, Berlin, Duncker & Humblot

Giacomoni, Paola (2017), *Per una rilettura del «Goethe» di Simmel. Tra classico e moderno*, in «Iride», XXX, 80, pp. 183-194

Gierke, Otto F. von (1871), *Der Humor im deutschen Recht*, Berlin, Weidmann

Gilgen, Peter (2008), *The Neo-Kantian Aesthetics of Hermann Cohen, Jonas Cohn, and Wilhelm Dilthey: A Response to Paul Guyer*, in «The Philosophical Forum», 39, 2, pp. 177-190, DOI: 10.1111/j.1467-9191.2008.00290.x

Goethe, Johann Wolfgang von (1997), *La storia dei colori* [1810], traduz. it. e cura di R. Troncon, Milano-Trento, Luni

Griffero, Tonino (1988), *Ciò che l'autore non sa. Su una formula tradizionale dell'ermeneutica*, in Griffero, Tonino, *et al.*, *Ciò che l'autore non sa. Ermeneutica, tradizione, critica*, Milano, Guerini, pp. 9-34

Grimm, Jacob (2024), *La poesia nel diritto* [1816], traduz. it. di F. Valagussa, a cura di L. Garofalo e F. Valagussa, Venezia, Marsilio

Gundolf, Friedrich (1945), *Goethe* [1916, 1925[12]], traduz. it. di M. Attardo Magrini, Milano, Istituto Editoriale Italiano

Guyer, Paul (2008), *What Happened to Kant in Neo-Kantian Aesthetics? Cohen, Cohn, and Dilthey*, in «The Philosophical Forum», 39, 2, pp. 143-176, DOI: 10.1111/j.1467-9191.2008.00289.x

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1973), *Lezioni sulla filosofia della religione* [post.], vol. I, traduz. it. e cura di E. Oberti e G. Borrusso, Bologna, Zanichelli

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2013), *Estetica* [post.], traduz. it. di F. Valagussa, Milano, Bompiani

Heine, Heinrich (1992), *Romanzero*, III. Buch, *Hebräische Melodien* [1851], in *Historisch-kritische Gesantausgabe der Werke*, vol. 3/1, hrsg. von F. Bartel, A. Destro, Hamburg, Hoffmann und Campe, pp. 123-172

Heritier, Paolo (2012), *Estetica giuridica*, vol. I, Torino, Giappichelli

Hirzel, Rudolf (1907), *Themis, Dike und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte der Rechtsidee bei den Griechen*, Leipzig, Hirzel

Hobbes, Thomas (2001), *Leviatano. Con testo inglese e latino* [1651, 1668], traduz. it. e cura di R. Santi, Milano, Bompiani

Jhering, Rudolf von (1989), *La lotta per il diritto* [1872], in *La lotta per il diritto e altri*

saggi, traduz. it. e cura di R. Racinaro, Milano, Giuffrè, pp. 71-170

Kastner, Berthold (1999), *Goethe in Leben und Werk Gustav Radbruchs*, Heidelberg, Müller

Klein, Christian (2003), *Ästhetik des Spiels als Ästhetik des Rechts*, in Arnauld, Andreas von (hrsg.), *Recht und Spielregeln*, Tübingen, Mohr, pp. 273-297

Klenner, Hermann (1997), *Einleitung*, in Radbruch, Gustav, *Gesamtausgabe*, vol. 5, Heidelberg, Müller, pp. 1-13

Lalatta Costerbosa, Marina (2024), *Il diritto in una formula. Saggio su Gustav Radbruch*, Bologna, DeriveApprodi

Larenz, Karl (1931), *Rechts- und Staatsphilosophie der Gegenwart*, Berlin, Junker und Dünnhaupt

Lask, Emil (1905), *Rechtsphilosophie*, Separatabdruck aus Windelband, Wilhelm (hrsg.), *Die Philosophie im Beginn des zwanzigsten Jahrhundert. Festschrift für Kuno Fischer*, Heidelberg, Winter

Lerche, Peter (2004), *Stil, Methode, Ansicht. Polemische Bemerkungen zum Methodenproblem* [1961], in *Ausgewählte Abhandlungen*, hrsg. von R. Scholz *et al.*, Berlin, Duncker & Humblot, pp. 19-46

Maggiore, Giuseppe (1950), *Estetica del diritto*, in Aa.Vv., *Scritti giuridici in onore di Francesco Carnelutti*, vol. I, Padova, Cedam, pp. 275-294

Marcus, Hugo (1952), *Rechtswelt und Ästhetik*, Bonn, Bouvier

Marini, Alfredo (1999), *La posizione di Simmel e l'eredità di Kant*, in Simmel, Georg, *Kant. Sedici lezioni berlinesi*, Milano, Unicopli, pp. 11-48

Massimilla, Edoardo (2000), *Avalutatività, valutazione e teoria del valore: Jonas Cohn versus Max Weber*, in *Intorno a Weber. Scienza, vita e valori nella polemica su* Wissenschaft als Beruf, Napoli, Liguori, pp. 175-218

Meinel, Florian (2012), *Der Jurist in der industriellen Gesellschaft. Ernst Forsthoff und seine Zeit*, Berlin, Akademie

Meyer, Ingo (2017), *Georg Simmels Ästhetik. Autonomiepostulat und soziologische Referenz*, Weilerwist, Velbrück Wissenschaft

Nachtsheim, Stephan (1983), *Lage und Aufgabe der zeitgenössischen Kunst in der Kulturphilosophie Jonas Cohns*, in Mai, Ekkehard, Stephan Waetzoldt, Gerd Wolandt (hrsg.), *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, Berlin, Mann, pp. 153-170

Noras, Andrzej J. (2020), *Geschichte des Neukantianismus* (2012), traduz. ted. di T. Kubalica, Berlin, Peter Lang

Omaggio, Vincenzo (2021), *Il relativismo di Gustav Radbruch*, in Radbruch, Gustav, *Filosofia del diritto*, Milano, Giuffrè, pp. XLI-LXIV

Paulson, Stanley L. (2023a), *Breve biografia di Gustav Radbruch* [2006], in *La filosofia del diritto di Gustav Radbruch*, traduz. it. di A. Sardo, a cura di N. Bersier Ladavac, P. Chiassoni e A. Sardo, Milano-Udine, Mimesis, pp. 57-65

Paulson, Stanley L. (2023b), *L'attualità della filosofia del diritto di Gustav Radbruch* [2004], in *La filosofia del diritto di Gustav Radbruch*, traduz. it. di A. Sardo, a cura di N. Bersier Ladavac, P. Chiassoni e A. Sardo, Milano-Udine, Mimesis, pp. 127-135

Paulson, Stanley L. (2023c), *Una contestualizzazione della filosofia del diritto di Gustav Radbruch* [2021], in *La filosofia del diritto di Gustav Radbruch*, traduz. it. di A. Sardo, a cura di N. Bersier Ladavac, P. Chiassoni e A. Sardo, Milano-Udine, Mimesis, pp. 201-208

Pauly, Walter (2012), *Sprache, die für uns dichtet und denkt* (Rezension von: F. Meinel, *Der Jurist in der industriellen Gesellschaft*), in «Rechtsgeschichte / Legal History», 20, pp. 451-453, DOI: 10.12946/rg20/451-453

Pfordten, Dietmar von der (2010), *Gustav Radbruch – Über den Charakter und das Bewahrenswerte seiner Rechtsphilosophie*, in «JuristenZeitung», 65, 21, pp. 1021-1027, www.jstor.org (ultimo accesso 12/9/2025)

Radbruch, Gustav (1959), *Propedeutica alla filosofia del diritto* [1948], traduz. it. di D. Pasini e C.A. Agnesotti, a cura di D. Pasini, Torino, Giappichelli

Radbruch, Gustav (1961), *Introduzione alla scienza del diritto* [1958[9]], traduz. it. di D. Pasini e C.A. Agnesotti, a cura di D. Pasini, Torino, Giappichelli

Radbruch, Gustav (1988), *Der innere Weg – Aufriss meines Lebens* [1951], in *Gesamtausgabe*, vol. 16, hrsg. von G. Spendel, Heidelberg, Müller, pp. 167-297

Radbruch, Gustav (1991), *Gesamtausgabe*, vol. 17, hrsg. von G. Spendel, Heidelberg, Müller

Radbruch, Gustav (1993), *Rechtsphilosophie, 3. Auflage* [1932], in *Gesamtausgabe*, vol. 3, hrsg. von A. Kaufmann, Heidelberg, Müller, pp. 206-450

Radbruch, Gustav (1995), *Gesamtausgabe*, vol. 18, hrsg. von G. Spendel, Heidelberg, Müller

Radbruch, Gustav (1997a), *Gesamtausgabe*, vol. 5, hrsg. von H. Klenner, Heidelberg, Müller

Radbruch, Gustav (1997b), *Karikaturen der Justiz. Lithographien von Honoré Daumier* [1947], in *Gesamtausgabe*, vol. 5, hrsg. von H. Klenner, Heidelberg, Müller, pp. 245-289

Radbruch, Gustav (2002a), *Gesamtausgabe*, vol. 4, hrsg. von G. Spendel, Heidelberg, Müller

Radbruch, Gustav (2002b), *Über den Begriff der Kultur* [1911/12], in *Gesamtausgabe*, vol. 4, hrsg. von G. Spendel, Heidelberg, Müller, pp. 11-17

Radbruch, Gustav (2021), *Filosofia del diritto* [1932³], traduz. it. e cura di G. Carlizzi e V. Omaggio, Milano, Giuffrè

Radbruch, Renate Maria, Gustav Radbruch (1997), *Der deutsche Bauernstand zwischen Mittelalter und Neuzeit. Ein kunstgeschichtlicher Versuch. Begonnen von Renate Maria Radbruch (1915-1939), ausgeführt von ihrem Vater* [1941], in Radbruch, Gustav, *Gesamtausgabe*, vol. 5, hrsg. von H. Klenner, Heidelberg, Müller, pp. 35-130

Rammstedt, Otthein (1994), *On Simmel's Aesthetics: Argumentation in the journal* Jugend. *1897-1906* [1991], in Frisby, David (ed.), *Georg Simmel. Critical Assessments*, vol. 3, London-New York, Routledge, pp. 66-82

Rothacker, Erich (1934), *Geschichtsphilosophie*, München-Berlin, Oldenbourg (rist. anast. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971)

Schiller, Friedrich, Johann Wolfgang von Goethe (1962), *Tabulae Votivae* [1797], in Schiller, Friedrich, *Sämtliche Werke*, vol. 1, hrsg. von G. Fricke, H.G. Göpfert, München, Hanser, pp. 303-318

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (1996), *L'esposizione in forma di compendio del 1819*, in *Ermeneutica*, traduz. it. e cura di M. Marassi, Milano, Rusconi, pp. 295-403

Schönfeld, Walther (1927), *Vom Problem der Rechtsgeschichte*, Halle (Saale), Niemeyer

Schürmann, Eva, Levno von Plato (2020), *Einleitung: Was ist und wozu betreibt man Rechtsästhetik?*, in Schürmann, Eva, Levno von Plato (hrsg.), *Rechtsästhetik in rechtsphilosophischer Absicht. Untersuchungen zu Formen und Wahrnehmungen des Rechts*, Baden-Baden, Nomos, pp. 7-14, DOI: 10.5771/9783748908784

Serra, Valentina (2024), *"Ich war kein Dichter". Georg Simmel scrittore e poeta*, in Pau, Federica, Luca Vargiu (a cura di), *Georg Simmel. Variazioni estetiche*, Milano, Meltemi, pp. 83-103

Simmel, Georg (1995), *Kant e Goethe. Una storia della moderna concezione del mondo* [1916], traduz. it. di A. Iadicicco, Como-Pavia, Ibis

Simmel, Georg (1999), *Kant. Sedici lezioni berlinesi* [1904], traduz. it. e cura di A. Marini e A. Vigorelli, Milano, Unicopli

Simmel, Georg (2000), *Das Goethebuch* [1917], in *Gesamtausgabe*, vol. 13, hrsg. von K. Latzel, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 231-243

Simmel, Georg (2004), *Zum Problem des Naturalismus* [post.], in *Gesamtausgabe*, vol. 20, hrsg. von T. Karlsruhen, O. Rammstedt, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 220-242

Simmel, Georg (2008a), *Gesamtausgabe*, vol. 22, hrsg. von K.C. Köhnke, Frankfurt a. M., Suhrkamp

Simmel, Georg (2008b), *Gesamtausgabe*, vol. 23, hrsg. von O. Rammstedt e A. Rammstedt, Frankfurt a. M., Suhrkamp

Simmel, Georg (2011), *Sul problema del naturalismo* [post.], in *Ponte e porta. Saggi di estetica*, traduz. it. di A. Borsari e C. Bronzino, Bologna, Archetipolibri, pp. 43-62

Simmel, Georg (2012), *Goethe* [1913], traduz. it. e cura di M. Gardini, Macerata, Quodlibet

Simmel, Georg (2017), *Beseeltheit. Momentbilder* sub specie aeternitatis [1899], in *Gesamtausgabe*, vol. 17, hrsg. von O. Rammstedt, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 383-384

Sohm, Rudolph (1908), *Institutionen. Geschichte und System des römischen Privatrechts* [1884], Leipzig, Duncker & Humblot

Spielmann, Heinz (1988), *Jugend: 1896-1940, Zeitschrift einer Epoche. Aspekte einer Wochenschrift "für Kunst und Leben"*, Dortmund, Harenberg

Spinosa, Domenico (2022), *La questione dell'arte tra filosofia dei valori e* Kulturkritik*: su alcuni scritti di Jonas Cohn editi nei primi anni della Grande Guerra (1914-1916)*, in Morrone, Giovanni, Roberto Redaelli (eds.), *Neo-Kantianism and Cultural Sciences*, Napoli, Federico II University Press, pp. 349-376, DOI: 10.6093/978-88-6887-102-4

Spinosa, Domenico (2024), *L'estetica e la sua «doppia connessione storica». Nota introduttiva alla traduzione italiana del saggio* Hegels Ästhetik *(1902) di Jonas Cohn*, in «Archivio di storia della cultura», XXXVII, pp. 433-454

Spinosa, Domenico, Edoardo Massimilla (2023), *Il carattere di pretesa del valore estetico. Nota introduttiva alla traduzione italiana del saggio di Jonas Cohn sulla fondazione psicologica o critica dell'estetica (1904)*, in «Archivio di storia della cultura», XXXVI, pp. 371-385

Sternberg, Theodor (1920), *Einführung in die Rechtswissenschaft* [1912], Berlin-Leipzig, de Gruyter

Stockhammer, Moritz (1932), *Ästhetik und Rechtswissenschaft*, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XXVI, pp. 225-252

Szondi, Peter (1986), *La poetica di Hegel e di Schelling* [1964-1965], traduz. it. di A. Marietti Solmi, Torino, Einaudi

Szyszkowska, Maria (1970), *Neokantyzm. Filozofia społeczna wraz z filozofią prawa natury o zmiennej treści*, Warszawa, Instytut Wydawniczy Pax

Tokarzewska, Monika (2010), *Der feste Grund des Unberechenbaren. Georg Simmel zwischen Soziologie und Literatur*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften – Springer Fachmedien

Triepel, Heinrich (1947), *Vom Stil des Rechts. Beiträge zu einer Ästhetik des Rechts*, Heidelberg, Schneider (rist. anast. Berlin, BVW, 2007)

Valitutti, Dante (2023), *Gustav Radbruch. Relativismo – Equità – Trialismo metodologico – Certezza giuridica – Diritto sovralegale*, Bologna, DeriveApprodi

van den Bergh, Govaert Carolus Joannes Joseph (1964), *Themis en de muzen. De functie van de gebonden vormen in het recht*, Haarlem, H.D. Tjeenk Willink & Zoon

Vargiu, Luca (2020), *Insularità. Una metafora per l'opera d'arte*, Milano-Udine, Mimesis

Vercellone, Federico (1988), *Identità dell'antico. L'idea del classico nella cultura tedesca del primo Ottocento*, Torino, Rosenberg & Sellier

Vigorelli, Amedeo (1999), *La posizione del* Kant *nell'opera di Simmel*, in Simmel, Georg, *Kant. Sedici lezioni berlinesi*, Milano, Unicopli, pp. 49-64

Zhao, Jing (2020), *Die Rechtsphilosophie Gustav Radbruchs unter dem Einfluss von Emil Lask. Eine Studie zur neukantianischen Begründung des Rechts*, Baden-Baden, Nomos

Zitelmann, Ernst (1904), *Die Jurisprudenz als Kunst*, in «Juristische Blätter», XXXIII, pp. 123-124

Carlos Oswald (1882-1971) and the Iconographic Invention of a Civil Codification Tradition in Brazil

Thiago Freitas Hansen, Gabriela Back Lombardi

CONTENTS: 1. An Artist Between History and Law. – 2. Images of Tradition. – 3. A National Identity for the Civil Code. – 4. Closing Remarks.

1. *An Artist Between History and Law*

In 1924, Carlos Oswald (1882-1971), an Italian-Brazilian artist based in Rio de Janeiro, was invited to produce a set of frescoes that would adorn one of the rooms of the current building of the National Historical Museum (Museu Histórico Nacional, MHN). At that time, the architectural complex, dating from 1762 and later expanded with adjoining buildings, had just undergone a series of interventions. These works aimed to house the *Pavilhão das Grandes Indústrias*, built for the International Exhibition celebrating the centenary of Independence in 1922 [1]. Oswald had extensive activity throughout the event that took over the capital of the Republic that year. He was the author of posters and decorated pavilions for the celebration that honored the first centenary of Independence, and his role as the State's official painter grew steadily. Throughout that decade, he was commissioned to create decorations for the Municipal Council Palace and for the National Congress [2].

One of the rooms of the *Pavilhão das Grandes Indústrias* was occupied by the direction of the *Revista do Supremo Tribunal Federal*, a periodical published to disseminate the court's decisions [3]. Following the 1922 celebrations, the Pavilion came to house, in addition to the National Historical Museum, various public offices, such as some offices of the Ministry of Agriculture and the National Press. Oswald was commissioned to create the frescoes for the Supreme Review Room – today known

[1] Castro (2002), p. 22. In colonial times, the building was known as the "Ponta do Calabouço" and served as a prison.

[2] Oswald (1957), p. 61 ss.

[3] The publication of the *Revista do Supremo Tribunal Federal* was the subject of controversies reported in the press during the 1920s and the following decade. See, for example, *O Imparcial*, year XV, no. 4.451, January 3, 1926, p. 1, which addresses the dispute between the Fontainha brothers, who had been the journal's editors until then, and the seizure of the periodical's material by the government, with its incorporation into the National Press.

doi: 10.17473/LawArt-2025-6-5 LawArt 6 (2025) 99-122
ISSN 2724-654X

as the Jenny Dreyfuss room of the Museum. The task was to conceive a series that explored the history of Brazilian law. 1924 was a busy year for the artist, who was also occupied with producing studies that served as first sketches for the execution of *Christ the Redeemer*, in collaboration with architect Heitor da Silva Costa [4].

Carlos Oswald was the son of an important Brazilian musician, Henrique Oswald, considered one of the founders of Brazilian nationalist and romantic music. Born in Florence in 1882, he was registered by his father as a Brazilian citizen, but only came to maintain a studio in Brazil in the mid-1910s, prevented from returning to Florence by the outbreak of World War I [5]. His training in Italy involved not only academic courses and the intense novelties of the art world that circulated between Florence, Rome and Paris, but also interaction with Brazilian artists living abroad in search of better conditions for the development of their respective arts. He maintained contact with Carlos Gomes, who lived in Milan, while his house in Florence was regularly attended by Pedro Américo and Inácio Porto Alegre [6]. Forced to remain in Brazil, he never returned to Europe. Now Brazilian by nationality and address, he became part of the artistic life in Rio de Janeiro for more than 60 years.

Oswald was a scholar of philosophy, religion and art. He left critical writings on Comte, Spencer and Kant [7], in addition to a series of reflections on his own art from a sacred point of view. He bridged philosophical concepts with artistic practice, drawing heavily on his Catholic faith as a source of inspiration for his craft. In his autobiography, he stated in synthesis:

> I must confess here that my Christian Faith remained firm due to the fortune I had of living my youth in the midst of the great Christian art of all times. I never believed in «art for art's sake», meaningless words, for me. Great Art has always been inspired by the worship of Divinity; Christianity surpassed other religions by the sense of the Infinite that its art communicates [8].

The religious dimension permeated the life and work of Carlos Oswald. A regular attendee of Catholic congregational activities, he was a member of leagues and associations affiliated to the Church and received from Pope Pius XII the title of "Commander of the Order of Saint Gregory the Great", in recognition of the importance of

[4] Oswald (1957), p. 218.

[5] Oswald (1957), p. 41 ss.

[6] Oswald (1957), p. 161.

[7] Monteiro (2000), p. 59.

[8] Oswald (1957), p. 30. The quotations in the article were translated into English by the authors.

his sacred work. Themes of Sacred Art recur prominently, alongside his collaborations in Catholic periodicals and magazines of the early 20th century. At the beginning of his career in Brazil, in mid-1915, he painted a series of panels blending civic and religious themes for the Pastors' Room of the São Joaquim Palace, in Rio de Janeiro, portraying the first mass held in the city and other episodes in Church history [9]. When tasked with conducting studies and drawings for *Christ the Redeemer*, he recounted that he wanted to create «something more symbolic, that would represent, even seen from very far away, the devotion of the Brazilian people, their Faith» [10]. The publication of his biography by Editora Vozes, a publisher known for Catholic themes, further associates him with the religious cultural environment [11].

If Oswald was not a traditionalist *stricto sensu* [12], he was certainly an ally who shared many traditionalist diagnoses popularized in that context. The painter was affiliated with the Centro Dom Vital [13] and attended it regularly. The alliance between faith and art seemed natural to him, and part of his work reflected the ideals of Catholic Action. He was not alone in this aesthetic, sharing similar concerns with painters like Hans Nobauer (1893-1971) and Antonio Parreiras (1860-1937). In addition to artistic affinity, they were brought together by their relationship with the State: all of whom decorated public buildings and built their careers portraying Brazil's official image in the turbulent decade of the 1920s.

After the production of the frescoes that will be analyzed here, Oswald still had a return to subjects related to law years later, in 1939, when he was invited to decorate the interior of the new building of the Court of Justice of Rio de Janeiro. In this

[9] Accyoli (2017), pp. 309-311.

[10] Oswald (1957), p. 83.

[11] Paulino (2017), p. 16.

[12] Bohoslavsky (2023). By traditionalism is meant the political movement that emerged in the late 19th century, following the Carlist Wars in Spain and the Miguelist War in Portugal, which, by taking up the cause of the defeated side in these conflicts, advocated a restorationist and counter-revolutionary agenda, markedly reactionary, Catholic, and spiritualist. Years later, by the 1920s, what had been merely a fragmented political movement gained theoretical prominence and coalesced around specific political projects, such as Catholic Integralism in Portugal and Brazil, and Traditionalist Falangism in Spain and Argentina.

[13] Centro Dom Vital was a Catholic lay organization founded in 1922 by Jackson Figueiredo in Rio de Janeiro with the aim of influencing Brazilian cultural and political discourse. The institution published influential periodicals such as *A Ordem*, organized public events, issued publications, and recruited a significant number of jurists among its membership, most notably Alceu Amoroso Lima and Sobral Pinto, two of Brazil's most prominent twentieth-century Catholic legal scholars. Ideologically, the Center aligned itself with French Catholic thought, Portuguese Integralism, Hispanic traditionalism, and the broader global movement known as Catholic Action.

space, he produced two important canvases, entitled *Civil Justice* and *Criminal Justice*, which form a unique allegorical ensemble in the history of Brazilian art. These two works, added to the frescoes of the Supreme Review room, constitute an expressive nucleus of Brazilian legal culture in the early 20th century – of conservative matrix, deeply rooted in the Iberian past, with elements that reinforce the notion of cultural continuity between the colonial and republican periods.

Investigating Brazilian legal culture through his works is fruitful. Law is usually associated with textuality – with the force of the written word in legislation, official documents and solemn declarations. Carlos Oswald's visual portraits indicate an alternative path, in which law is also viewed as a cultural artefact, as a symbol of identity and nationality, as a site of memory [14]. If the sphere of law is not made up solely of a system of abstract norms – as the predominant legal theory of the 20th century maintained – but also of practices materially mediated by archives, documents, seals, stamps, buildings, spaces, and visual symbols [15], then the frescoes open new paths of interpretation for the history of law. They point to the importance of visual supports in shaping identity and legitimacy within the legal field.

The aim of this article, therefore, is to examine Carlos Oswald's work in the creation of the frescoes at the National Historical Museum (1924). The effort will be to understand how visual products operate as cultural archives of law, condensing, stabilizing and communicating complex legal concepts beyond the textual forms prevalent in the legal sphere. This is not an analysis focused on art history, which has already been done previously for the MHN frescoes [16], but an iconographic and iconological approach focused on the history of law [17]. In addition to presenting a possible interpretation for the visual characters, we seek to position the artistic productions in their historical-legal context and in the networks of artists and jurists involved, tracing the framework between law and art in the period.

---

[14] Nora (1986).

[15] Vissmann (2008); Vesting (2018).

[16] Costa (2005).

[17] Panofsky (1955). Although Panofsky remains the unavoidable reference for this analysis, the critiques of the simplification of the distinction between the iconographic and iconological levels of interpretation are not overlooked, as these ultimately blur into each other and do not constitute fixed or stable meanings. Rather than seeking a deeper level of signification in the images, the aim here is to understand how visual devices themselves operated as mechanisms for constructing legal meaning. For a critique of Panofsky's distinction from the perspective of the «visual turn», see Mitchell (2015), pp. 1-4.

2. *Images of Tradition*

The set of frescoes that today adorns the Jenny Dreyfuss Room of the National Historical Museum depicts different stages in the formation of Luso-Brazilian law. In the effort to define a tradition for the recently promulgated Civil Code, the six panels bring representations, as titled by the author in his autobiography, of the *Proclamação do Código Manuelino* (*Proclamation of the Manueline Code*), *Direito Romano* (*Roman Law*), *Código Afonsino* (*Afonsine Code*), *Código Filipino* (*Philippine Code*), *Consolidação das Leis Civis* (*Consolidation of Brazilian Civil Laws*) and *Código Brasileiro* (*Brazilian Code*). The list of works produced in 1924 indicates the creation of another panel entitled *A influência dos Bárbaros* (*The influence of the Barbarians*) which, although idealized to compose the same hall of the Historical Museum, was later moved to the staircase of the National Archive [18].

From Oswald's autobiography, there are no details about the origin of the invitation. From the biography written by Maria Isabel Oswald Monteiro, it is recorded that the artist befriended Humboldt Fontainha in 1907, when they met in Juiz de Fora during a season of landscape studies [19]. Humboldt was one of the editors of the *Revista do Supremo Tribunal Federal*, whose room in the pavilion received the frescoes. This connection likely facilitated the invitation. Initially, the panels were to be composed by Oswald and Eugênio Latour, a Rio de Janeiro painter and engraver, but the latter ended up not finishing the work. The proposal was signed for 162:000$000 on March 13, 1924, and the panels were delivered that same year [20].

The composition of the frescoes does not follow chronological order, but rather tells a story. Upon entering the room, the first allegory encountered represents the Manueline Ordinances. At the opposite end, as a return to the origins, stands the allegory of Roman Law. Between these poles, two smaller allegories represent the Afonsine Ordinances and the Philippine Ordinances. On the side walls, there are allegories dedicated to the *Consolidação das Leis Civis* by Teixeira de Freitas and to the Brazilian Civil Code of 1916. The cross-shaped layout prevents a linear reading of time, instead suggesting an interpretation of tradition as the framework of Brazilian law – a vision aligned with the traditionalism taking shape at the time of the frescoes' creation.

The choice of theme for the frescoes, which narrate the Brazilian civil codification process, certainly did not occur randomly. In 1924, the promulgation of the Civil

[18] Oswald (1957), p. 218.

[19] Monteiro (2000), p. 65.

[20] Monteiro (2000), pp. 140-141.

Code of 1916 was still recent and fresh in public memory, as were the celebrations that followed. The new Code was met with genuine enthusiasm, much praised in the press [21]. The efforts to provide «Brazil with a civil codification in accordance with modern legal culture» were crowned with the «greatest legislative work of the Parliament of the Republic» and with the establishment of a «powerful instrument of civic education» [22].

Legal historiography usually classifies the 19th century as the century of codifications, a period in which eighteenth-century ideologies about the systematization of law were established in legislative monuments [23]. The promulgation of the French Civil Code, in 1804, inspired similar initiatives throughout Europe and Latin America in the following decades. During the decades of Empire (1822-1889), Brazil codified criminal law (1830), criminal procedural law (1832) and commercial law (1850) [24]. The promises of civil codification dated back to the Constitution of 1824, but despite the efforts and propositions that gained strength from the 1850s onwards (there were at least 4 projects presented), Brazil reached the 20th century without having completed this process. In a global framework, while Latin American and European countries debated reforms in their civil codes to address emerging new social issues, Brazil was dedicated to elaborating its first codification, with echoes of what was being debated beyond its borders [25].

The task assumed by Oswald involved granting meaning to this non-linear history, full of contradictions, gaps and apparent setbacks. To narrate how, ultimately, a nation emerged under the rule of law, between the colonial and monarchical past and the recent Republic. The centrality of civil codification for this narrative can be explained by the condition it occupied in liberal state models – civil codes typically included a preliminary title defining the scope of other sources of law and the very structure of the legal system, whose function encompassed the determination of the conditions for interpreting legal texts [26]. Aware that «it often happens that artists are tasked with completing History» [27], Oswald invented a narrative that connected

---

[21] Rangel, Siqueira (2022).

[22] *O Paiz*, year XXXII, n. 11.403, Rio de Janeiro, December 27, 1915, pp. 1-2.

[23] Caroni (2013); Tarello (1976).

[24] Regarding the codification processes throughout the Brazilian Empire, see, among others: Dantas (2020); Costa (2013); Slemian (2009); Barbosa (2021); Lombardi (2023).

[25] Parise (2024).

[26] Petit (1995), p. 50.

[27] Oswald (1957), p. 75.

the 1916 Civil Code to the tradition of Roman law and the Lusitanian past, while establishing the image of autonomy and civilization of the Republic through law.



Fig. 1 – *Direito Romano*

The first panel, dedicated to Roman Law, is populated by female figures (fig. 1). At the center of the harmonious scene stands an enthroned figure, raising a scepter in her right hand as a symbol of sovereignty or legal authority. The figure alludes to a representation of pre-modern justice, without a blindfold, and is surrounded by nymphs with light clothing who carry papers and books, representing classical virtues associated with law and justice such as wisdom and prudence. One of the nymphs holds an inscription dedicated to the Law of the XII Tables. Another nymph points to a representation of the Roman Forum, marking the tradition and continuity between that romanticized past and the eternity of law that would have been "discovered" by that people. In front of all, one sees the symbol statue of Rome, of the wolf with the brothers, which titles the allegory with a large inscription – *Direito Romano*. In the background of the scene, classical buildings are identified, temples or forums, evocative of the city of Rome and its civilizing role. Unlike the frescoes dedicated to Lusitanian law, there are no references to war or the Iberian crusading spirit. The rationalism of Roman tradition supersedes the brute force of the Roman empire, constituting its fundamental legacy.

The presence of the wolf and twins emphasizes the mythical origin of Rome, connecting the birth of the city to the origin of law. This is a key element of the traditionalist narrative: Brazilian (and Western) law would go back to Roman law not only as normative technique, but in its civilizing matrix. The stone inscription of the Law of the XII Tables also reinforces the attribution to Roman law of the character of lasting source of tradition, echoing the notion of historical transmission of law. The myth of origin of Brazilian civil law would rest, therefore, in Roman law.

The representation makes sense if we consider that, until the enactment of the Civil Code in 1916, the array of legal sources consisted of an abundance of unsystem-

atized normative texts. References to Roman law coexisted with statutes, decrees, charters, royal letters, notices, ordinances and other instruments [28]. When the fresco was produced, the study of Roman law still functioned as a general introduction to private law [29]. In 1914, Clóvis Beviláqua, the author of the approved project, stated that «Brazilian civil law is Roman private law» [30]. Even after the Civil Code came into force, Beviláqua continued to attribute a doctrinal character to Roman law as an element of «formation of legal consciousness» [31].



Fig. 2 – *Proclamação do Código Manuelino*

In front of the first panel, on the opposite side of the room, the fresco dedicated to the Manueline Ordinances was fixed (fig. 2). Following the publication of the Afonsine Ordinances (1446-1447), the compilation of the Manueline Ordinances, in 1512-1514, was part of a policy of centralization and homogenization of the sovereign power. The process of concentrating the authority to dictate law was not exclusive to Portugal. The writing down of customs was ordered since the mid-13th-14th century in France and Spain, followed by similar initiatives in Belgium and Germanic territories. The degree of novelty in these texts is debatable – while they introduced innovations in the format of legal communication, it is clear that they did not seek to establish a monopoly over royal legislation. There was no disappearance of the diverse geometry of medieval sources, but rather a reconfiguration of authority and of the ways through which legal knowledge circulated [32].

The panel was designated by the author as a portrait of the *Proclamation of the Manueline Code*. In the right corner of the fresco, one sees, next to a cardinal of the

[28] Pontes de Miranda (1928), pp. 100-101.

[29] On the readings and uses of Roman law in Brazil throughout the 19th and early 20th centuries, see Alves (1991); Hespanha (2010); Moraes (2024).

[30] Beviláqua (1914), p. 10.

[31] Beviláqua (1929), pp. 42-43.

[32] Hespanha (2017), pp. 231-232.

Catholic Church, the Portuguese King Manuel I, wearing armor in the style of the Reconquest. In the center and background, caravels symbolize the expansionist and crusading spirit of the edition of these Ordinances. The two large columns with sails or standards, at the center of the image, refer to the "Pillars of Hercules", classical symbol of reference to the Strait of Gibraltar, crucial geographical point for Portuguese navigation.

On the left side of the painting, a member of the Court, under the attentive gaze of another cardinal, points to a pedestal where a book with the inscription "Manueline Code" rests. This panel, one of the largest and main ones of the composition, presents a celebratory image of the civilizing process associated with navigation, suggesting territorial expansion through law and under the auspices of a religiously justified mission. The "Manueline Code" figures as an instrument of conquest and of organizing the overseas empire – the colonization process was anchored, above all, in law.

It is likely that the choice to dedicate a larger panel to the Manueline Ordinances was not accidental. Its association with the period of Portuguese arrival in the territory of what would become Brazil may be one of the reasons. In addition, the novelty of the Manueline stood out in two points. Unlike the Afonsine, which preceded them, the compilation was issued in the form of decrees, that is, there was no mere transcription of previous laws with express references; they were written as if they were new norms, even when repeating older provisions. The Manueline were also the first to be printed in the typography invented by Gutenberg, which enabled its greater diffusion [33].

Connecting the two ends of the room, between the fresco dedicated to *Roman Law* and that which portrays the *Proclamation of the Manueline Code*, there are two smaller panels which the author titled *Afonsine Code* and *Philippine Code*, referring to the Afonsine Ordinances (1446-1447) and the Philippine Ordinances (1603). Both have simpler graphic representations, with fewer characters and symbols than the two preceding frescoes.

The panel dedicated to the *Afonsine Code* portrays, at the center, a caravel at sea, followed by other smaller vessels in the background, in reference to the Portuguese expansionist process originating in the 15th century (fig. 3). In parallel with the panel devoted to the Manueline Ordinances, the reference to Portuguese naval power tied to legal compilations conveys the idea of a legal system expanding its reach and imposing order on the New World [34]. The Afonsine already contained provisions on

[33] Silva (2006), pp. 330-337.

[34] The Afonsine Ordinances, dating from the reign of King João I, were compiled in response to

the organization of villages, appointment of *almotacés* and *alcaides*, prerogatives of chambers and ordinary judges, a system that would be essential to the perpetration of the logic of conquest. The association of sea, sails, and legislation turns law into a metaphor of navigation, order, and passage, reaffirming the idea of a Lusitanian normative framework that would have served as a civilizing matrix for the American colonial space – a narrative aligned with the legal traditionalism cultivated in the years of execution of the frescoes.



Fig. 3 – *Código Afonsino*

The panel in reference to the Philippine Ordinances (1603) alludes to the period of the Iberian Union [35], depicting two intertwined flags and two opposing helmets (fig. 4). The monumental equestrian figure evokes both the image of the legislator monarch – possibly Philip II of Spain, responsible for the compilation – and an allegory

complaints raised in the Cortes about the state of legal confusion, but their reach was limited. Handwritten, with references to the original normative instruments, they were difficult to copy and circulate. They consisted of previous laws, responses to chapters presented in the Cortes, agreements and concordats, customs, norms from the Spanish *Siete Partidas*, and provisions of Roman and Canon law. Silva (2006), pp. 307-312.

[35] The Iberian Union denotes the period from 1580 to 1640 during which the Kingdoms of Portugal and Spain were united under the Spanish Habsburg dynasty, representing the pinnacle of the Spanish *Siglo de Oro*.

of royal power itself as guarantor of law. The fresco follows the aesthetic style of the Madrid court, represented by Diego Velázquez. Military iconography and the equestrian portrait underscore centralization and political domination, portraying the Philippine Ordinances as a symbol of sovereignty expressed through force and authority. This interpretation fits within the broader project of portraying law as the cornerstone of Luso-Brazilian civilization, a theme also emphasized in the ensemble's other panels.



Fig. 4 – *Código Filipino*

The Philippine Ordinances were drafted to update the Manueline with the extraordinary legislation issued throughout the 16th century, resulting in few innovations compared to previous texts [36]. They became the most enduring legislative body in the history of both Portugal and Brazil. In Portugal, they remained in force until the enactment of the Civil Code of 1867. In Brazil, the Constituent Assembly of 1823, which faced the problem of attributing to the new nation a corresponding legal order, issued a decree that ensured the continuity of the Philippines after the Independence [37]. Since then, it was clear that their validity in Brazil would be merely transitional, extending until the promulgation of a new code. In any case, the formal

[36] Silva (2006), pp. 364-368.

[37] Decreto de 20 de outubro de 1823, in Brasil (1887).

continuity of the Ordinances did not imply a linear use in judicial practice [38]. In reality, the sources of private law in 19th century Brazil were fragmentary and discontinuous, grounded in the Decree of 1823 and by specific legislative changes. This scenario would come to be systematized by Teixeira de Freitas, main character of the following fresco.

A note on the nomenclature used in the frescoes to designate the Ordinances: the choice to label legislative compilations characteristic of a pre-liberal order as 'codes' was not accidental, but part of the broader context of an emerging codification culture, shaped by the eighteenth-century ideal of systematization. If the Ordinances existed since the mid-15th century, it was only in the 19th century that they begin to appear as examples of codification in Portuguese language dictionaries [39]. Given the ideal model of a code embodied by the French Civil Code of 1804 – designed to break with the *Ancien Régime's* system of sources and establish a systematic, innovative body of law with revocatory force – the Ordinances could not be considered examples of codification. Despite constituting merely a simplification of the material handling of sources [40], however, their retrospective labeling as codes signals a shift in the way the system of sources was conceived.

3. *A National Identity for the Civil Code*

The last two frescoes warrant separate analysis as they highlight two key milestones in Brazil's civil codification history. While the earlier panels portrayed a particular view of the Iberian legal tradition, extending to Portuguese and Spanish America, the last two panels seek to depict the paths that led to the enactment of the first Brazilian Civil Code. Throughout the nineteenth century, Brazil's private law drew on multiple sources, as affirmed by the Decree of 20 October 1823: modernizing, liberal Brazilian legislation (e.g., the 1830 Criminal Code) coexisted with Portuguese jusrationalist statutes (such as the *Lei da Boa Razão – Law of Good Reason* –, which permitted borrowing from foreign law) and with the Philippine Ordinances of 1603 [41]. Thus, the complexity of civil law was reflected both in the profusion of unsystematized legislative acts and in the tension between a jurisprudence shaped

[38] Siqueira (2017).

[39] Lombardi (2023), p. 81.

[40] Hespanha (2000), p. 149.

[41] Fonseca (2006), p. 64.

by the Roman Digest and by the *Lei da Boa Razão* (*Law of Good Reason*) [42].

According to jurists of the time, the context generated «terrible consequences for the stability of justice and the security of civil rights», resulting in a «confusion of laws» and a «monstrous chaos» that endangered the administration of justice [43]. The appeals for remedying the situation were intense, and the imperial government hired an eminent jurist, Augusto Teixeira de Freitas (1816-1883) [44], to compile and systematize the existing legislation. A contract signed in February 1855 led to the official publication of the *Consolidação das Leis Civis* in 1857 [45]. Although the author claimed to be producing a «faithful extract» of civil legislation, consisting of a «simplification work, which, destined for the great work of the Brazilian Civil Code, hardly aspires to the merit of a provisional codification» [46], it is certain that the *Consolidação* adopted the modern form of a code, updating legal language and reshaping the meaning of the compiled texts [47]. Teixeira de Freitas was subsequently commissioned to draw up a draft for a civil code, which was never completed. The finished portions were published under the title *Esboço* (*Draft*) in 1860 [48].

Oswald's choice to insert Teixeira de Freitas's work into the chronology of civil codification may have stemmed from multiple reasons. By then, Freitas was already considered the great jurisconsult of the Brazilian Empire, and his codification project had inspired the Argentine Civil Code of 1869, whose draft was written by Vélez Sarsfield. In 1905, a statue in his honor had been inaugurated in Rio de Janeiro at the initiative of the Instituto dos Advogados Brasileiros [49]. Beyond the author's prestige and influence, the *Consolidação das Leis Civis* circulated as if it were a code, its validity confirmed in practice. It became a constant reference for judges and legal professionals, frequently quoted in higher court rulings. Clóvis Beviláqua, author of the draft that would be approved in 1916, stated that

> the prestige conquered by the *Consolidação* gave it the status of a true Code. We all keep it among the books of daily use, seeking in it, since our academic days, the word

[42] Barbosa (2008), p. 362.

[43] *Revista do Instituto dos Advogados Brasileiros* (1862), p. 153.

[44] On Teixeira de Freitas, see, among others: Meira (1983); Schipani (1983); Fonseca (2011).

[45] Meira (1983), p. 89 ss.

[46] Freitas (1876), p. XXIX.

[47] Barbosa (2024); Flores (2017).

[48] Freitas (1860).

[49] Meira (1983), p. 495.

of the law and the light of reason. We all know the solidity of its machinery and the truth of its solutions. By unanimous judgment, it was declared an admirable work [50].



Fig. 5 – *Consolidação das Leis Civis*

The panel dedicated to the *Consolidação* has two main figures, standing on either side of a central tree trunk [51] (fig. 5). The figure on the left represents Justice. Dressed in light garments, she holds in one hand the scales and in the other a ribbon bearing Teixeira de Freitas's name. The figure on the right portrays a woman in war attire, with full armor, helmet, and sword, possibly alluding to the effort to systematize the law and to the pressing issue of legal certainty. Below, at the center of the composition, lies an open book inscribed *Consolidação das Leis Civis*. Next to it lies a smaller, closed book, less prominent, inscribed *Esboço*. Nailed to the tree is a banner reading *Lei da Boa Razão* (*Law of Good Reason*) [52].

[50] Beviláqua (1930), pp. 118-119.

[51] In the *Ancien Régime*, law was commonly represented as a tree with many branches and ramifications. Legal knowledge itself was referred to as *utrumque ius*, denoting the two fundamental branches of pre-modern legal learning: Roman law and Canon law (Clavero, 1994).

[52] Together with the Pombaline University Statutes, the Law of Good Reason, enacted in 1769, established a new method for interpreting and supplementing existing law, aimed at ensuring greater certainty and security in the application of norms. To meet the demands of the emerging bourgeois society, Pombal asserted the primacy of national positive law, intended to replace the instability

The association of the *Consolidação* with the *Lei da Boa Razão* (*Law of Good Reason*) is curious. The reference establishes continuity between the Lusitanian tradition of the Ordinances, the modernizing initiative of law during the Pombaline reforms [53], and Teixeira de Freitas's work. A closer reading of the introduction to the *Consolidação*, however, reveals a series of criticisms by the imperial jurist toward the reformist statute. For Freitas, the Law of 18 August 1769 had «given free rein to arbitrariness under the title of good reason», leading «our jurists to load their works with foreign materials, even trespassing the bounds of omitted cases» [54]. The reference in the fresco becomes even more interesting when we consider Carlos Oswald's traditionalist stance – in such a reading, the Pombaline period is viewed as deleterious, while Pombal himself is rejected above all for his anticlerical posture, his opposition to the high Lusitanian nobility, and his initiative to establish a state with modern traits. Somehow, however, the contrast between Justice and Civilization, depicted in opposing positions, is resolved through Teixeira de Freitas's reconstructive work, supported by Good Reason yet not ignoring the inherited tradition represented in the other panels.

The final fresco in the composition reveals the apex of the trajectory, in a chronological arc that ends with the enactment of the Civil Code in 1916. The panel features three human figures arranged around the Brazilian national flag (fig. 6). The central figure, who raises the flag, is a young woman in flowing white garments, her

caused by the coexistence of multiple legal sources typical of the *Ancien Régime*. In the same context, new disciplines were introduced at the university, such as National Law, Modern Natural Law, and studies on Police (*Polizeiwissenschaft*), ushering in a period of major changes in the political and administrative organization of the Empire (Hespanha, 2017).

[53] The Pombaline reforms comprise a multifaceted set of policies implemented by Sebastião José de Carvalho e Melo, Portugal's regent, during the country's reconstruction following the devastating 1755 earthquake. This period marked a significant expansion and reconfiguration of state functions, becoming the subject of extensive scholarly analysis, including António Manuel Hespanha's seminal doctoral thesis *Às Vésperas do Leviatã*. Within legal education, the 1772 University of Coimbra Statute reforms introduced comprehensive disciplinary restructuring with a more rationalist and scientific approach, albeit maintaining a distinctly conservative tone. The era prominently featured José Paschoal de Mello Freire (1738-1798), who was commissioned to conduct preliminary studies for kingdom-wide codification alongside teaching National Law. The reforms also encompassed significant legal cultural changes, notably the enactment of the landmark *Lei da Boa Razão* (Law of Good Reason) in 1769, which reorganized the hierarchy of legal sources by establishing the primacy of royal law over other sources within the *Ancien Régime*'s fluid legal framework, specifically Roman law and the common opinion of legal scholars. These transformations extended to Brazil, including the transfer of the colonial government from Salvador to Rio de Janeiro and the establishment of a new Tribunal da Relação in Rio.

[54] Freitas (1857), p. XXXII.

upright posture suggesting the exaltation of an ideal. The composition appears to echo the most famous painting associated with the French Revolution, *La Liberté guidant le peuple* by Eugène Delacroix (1830). The revolutionary aesthetic is further emphasized by the presence of a red Phrygian cap at the feet of the central character. The figure on the right, a woman with golden hair, maintains a serene, contemplative attitude, carrying a book in her hands. The figure on the left, a bare-chested man, holds a torch that lights the path of the flag. They represent, respectively, Enlightenment and Wisdom. In the lower part of the composition, on an ornate plaque, one reads *Codigo Civil Brasileiro*. Around the central inscription appear four names on ribbons: Wenceslau Braz, Carlos Maximiliano, Ruy Barbosa, and Clovis Bevilacqua.



Fig. 6 – *Código Brasileiro*

Many readings are possible for this fresco. In short, the image constitutes a portrait of the unity of law and nation, highlighting the civil code as a legal instrument of progress and civilization and as the final expression of a truly national law. The late eighteenth-century codification movement, grounded in philosophical reflections on system, reason, sovereignty, and will, aimed to reform legal orders by creating a complete, coherent body of norms. This system, developed alongside the political revolutions of the late eighteenth and early nineteenth centuries, sought to re-

solve the tension between certainty and uncertainty in legal systems by asserting the primacy of general, abstract state legislation tied to a defined sovereign territory [55].

The artistic illustration of codification processes is not new and was particularly prolific in France [56]. In Oswald's fresco, the representation of a triumphant Republic, with the raising of a tattered flag, may allude to the turbulent socio-political context of the 1920s, in which the tenentist movements, the violent presidency of Artur Bernardes, and successive declarations of states of emergency casted doubt on the continuity of the republican regime in Brazil [57]. In this context, a heroic and grandiose representation of the embattled Republic was welcome, exalting national spirit and portraying law as the instrument for forging unity. The enactment of the Civil Code thus functioned as a symbol of nationality, presenting itself as the political choice for legislative uniformity. Hence, the reference to the political figures responsible for its promulgation – Wenceslau Braz, as President of the Republic, and Carlos Maximiliano, as his Minister of Justice. The Code is regarded as the vehicle of the desired republican political unity, its indispensable complement.

At the same time, reflecting the notion of the Civil Code as the product of a universal legal reason, one notes the symbol of the Lights and the reference to the intellectual authors of the Code – the drafter submitted to Parliament, Clóvis Beviláqua, and Rui Barbosa, the main critic of the proposal and author of the Senate report. As an objective technique, the code was recognized as a legal text rational enough to stand somewhat apart from politics, retaining relative autonomy from legislative bodies. The reference to the political agents of the process, alongside its intellectual author, highlights the tension in codification processes between the codes' universalist aspirations and their operation within the affirmation of national identities [58]. The fresco portrays the ambivalence between the political and the scientific lines that, in contradiction and complementarity, led to the crystallization of an image of codification [59].

Placed in perspective with the entire set of representations, the fresco dedicated to the Civil Code advances the narrative of a transition to legal modernity built on tradition, not against it – a balance between innovation and historical heritage. Continuity is strongly underlined, as if codifications were the result of a long and endur-

[55] Cazzetta (2018), p. 125; Caroni (2013).

[56] Solimano (2021).

[57] Gasparetto Jr. (2018); Guerra (2012).

[58] Tarello (2008).

[59] Petit (2011), p. 10.

ing trajectory that goes back to Roman law. The rhetoric emphasizes not the centrality of Parliament-enacted law, but the liberal sanctioning of a law shaped over time. The innovative model connects to the past, granting it a place within the modern system of sources, thereby forging a national legal memory. Thus, the drafter of the project and the political agents who symbolize those responsible for its approval appear in the image as endorsers of a historically inherited national law.

The intersections between civil codification and national identity have already been addressed within legal history [60]. In defining the desired society – shaping models of subjectivity, family, social and contractual relations, property, and wealth distribution – civil codes also outlined a vision of the nation and of the individuals forming it as a legal entity. It was with the promulgation of these codifications that the regulation of private relations became nationalized in the European context, replacing the previously shared *ius commune*. The shaping of the entanglement between law, population, and territory involved, throughout the nineteenth century, the process of systematizing law, while civil law was regarded as an instrument of the State. The existence of a single legal document, designed to overcome differences and localisms, gave shape to the very existence of nation-states, functioning as an effective symbol of their legal unities [61]. In the Brazilian case, one may speak of a synthesis between Constitution, codification, and national unity [62].

Returning to the last fresco, such nineteenth-century heritage makes it no exaggeration to underline the presence of an «element of artefact, invention and social engineering which enters into the making of nations» [63]. As is well known, in the Americas, the modern nation – equating its sovereignty with that of the State – remained a project yet to be fully invented [64]. As an artefact to be built [65], the establishment of a legal nationalism relied on the long-awaited approval of the Civil Code, whose symbolic role was twofold: externally, to signal belonging to the community of "civilized" nations, and internally, to forge unity through a legal instrument capable of modulating the differences of a profoundly heterogeneous society.

The description of the connections between cultural production and conceptions of nation generally relies on literary, linguistic, and artistic works as vehicles for ex-

[60] Petit (2011); Cazzetta (2018); Spinosa (2017).

[61] Costa (2013), p. 189.

[62] Slemian (2009).

[63] Hobsbawn (1992), p. 10.

[64] Jancsó (2011), p. 21.

[65] Berbel (1999).

pressing nationalism. Scholars reflect, for example, on the ways in which Romanticism was tied to nationalism, forging the idea of a nation through literary expressions of a community's forms and traits. For Benedict Anderson, the community is «imagined» insofar as «the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion» [66]. This imagined "other" invents the nation. And the imagination of the other, for Anderson, takes place through two preferred media: newspapers and novels.

One might advance the hypothesis, based on Carlos Oswald's frescoes, that nation-building in the Brazilian case also involved crafting an image of legal unity centered on the promulgation of the Civil Code. If the shared experience of reading novels made it socially and historically possible to imagine a community, then the sense of belonging to a common legal system – one regulating even the most personal aspects of private life – likely exerted a powerful influence on how the nation was conceived.

4. *Closing Remarks*

In the epigraph to his *Código Civil dos Estados Unidos do Brasil*, published with commentary and references, Clóvis Beviláqua quoted a passage by José de Alencar, published in the 1869 *Report of the Ministry of Justice*: «A Civil Code is not solely the work of science and talent; it is, above all, the work of customs, of traditions, in a word, of the brilliant or modest civilization of a people» [67]. The passage appears to capture a prevailing view of the origins of civil codification in Brazil: rather than an inherently innovative creation, it represented an effort to give shape to the legacy of tradition.

Carlos Oswald's adherence to this interpretive line is remarkable, contributing to a deliberate effort to affirm a legal and cultural traditionalism in dialogue with the ruptures and continuities of the early-twentieth-century Ibero-American world. The exaltation of Christian and Iberian values as foundations of Brazilian legal identity reflects the author's Catholic traditionalist outlook. The reference to modern milestones such as the *Consolidação das Leis Civis* and the 1916 Civil Code underlines their continuity with earlier tradition. The symbolic arrangement of the paintings

[66] Anderson (2006), p. 6.

[67] Beviláqua (1916), p. 7.

not only reinforces the hierarchical values of Iberian-matrix law but also omits important aspects of the legal panorama. Notably absent are references to the imperial and republican constitutions or to other public-law landmarks.

Iconographic analysis of the allegories also points to the tense dynamic between reason and authority in the shaping of civil codification. In the panels that depict the Manueline and Philippine Ordinances, the use of armor and martial elements underscores the role of power and conquest in Christian civilization. By contrast, the allegories of Roman Law and of the 1916 Civil Code emphasize the transition to a rationalist paradigm. The transition is symbolized by the progressive abandonment of weapons in favor of intellectual and cultural instruments, implying that social progress and harmony stem from the proper application of laws and the natural order.

The joint reading of the frescoes, in addition to pointing to the connections between cultural production and the craftsmanship of conceptions of nation, reveals civil codification as an instrument for forging a national legal identity capable of bridging past and future, representing at once rupture and continuity with a manufactured Luso-Brazilian memory. The promulgation of the Civil Code appears as the result of the sum of civilization, history, and progress: the symbol of an identity situated in the middle ground between progress and memory, reason and history. In a country with a legal past shared with the former metropolis, it was necessary to claim the legitimacy of the content of an instrument responsible for the uniformity of law – to trace its memory, to outline its predecessors. Entrusted with the task of «completing history», Carlos Oswald legitimized the new Code as the fruit of an aesthetic and substantive continuity through art.

Photography references

Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brazil. We would like to thank the museum staff, in the name of Maria Clara Porto, Cicero Antonio Fonseca de Almeida e Diogo Tubbs, for the permission of the use of the images.

Bibliography

Accyoli, G. (2017), *Carlos Oswald. Uma história e dois temas*, in «Pro-prosições», 28(3), set./dez. [84], pp. 301-329

Alves, José Carlos Moreira (1991), *Aspectos do ensino do direito romano na Faculdade*

de Direito de São Paulo, durante o Império, in «Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo», 86, pp. 9-43

Anderson, Benedict (2006), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso

Barbosa, Samuel (2021), *"Se revoltaram contra a Constituição actual do Estado": contingência e indeterminação do constitucionalismo no Reino do Brasil (1821-1822)*, in Dantas, Monica Duarte, Samuel Barbosa (orgs.), *Constituição de poderes, constituição de sujeitos: caminhos da história do direito no Brasil (1750-1930)*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP, pp. 17-37

Barbosa, Samuel R. (2024), *O Código possível: o estilo normativo da Consolidação das Leis Civi*s, in Giannotti, Luca, Judith Martins-Costa, Márcia Santana Fernandes, Pietro Webber (orgs.), *Augusto Teixeira de Freitas – Humanismo, dogmática e sistema*, Rio de Janeiro, Processo

Berbel, Márcia Regina (1999), *A nação como artefato: deputados do Brasil nas cortes portuguesas (1821-1822)*, São Paulo, Hucitec

Beviláqua, Clovis (1914), *O direito no Brazil, a sua feição particular, os seus grandes interpretes*, Rio de Janeiro, Typ. Bernard

Beviláqua, Clovis (1916), *Codigo Civil dos Estados Unidos do Brazil: commentado* (Vol. I), Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves

Beviláqua, Clovis (1929), *Theoria Geral do Direito Civil* (2ª ed.), Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves

Beviláqua, Clovis (1930), *Linhas e Perfis jurídicos*, Rio de Janeiro, Livraria Freitas Bastos

Bohoslavsky, Ernesto (2023), *Historia mínima de las derechas latinoamericanas*, Ciudad del México, El Colegio de México

Brasil (1887), *Collecção das leis do Imperio do Brazil de 1823*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional

Caroni, Pio (2013), *Lecciones de Historia de la Codificación*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, Editorial Dykinson

Castro, Adler Homero F. de (2002), *Resgate de uma dívida: o tombamento do MHN, seu prédio e seu acervo*, in «Anais do Museu Histórico Nacional», 34, pp. 21-36

Cazzetta, Giovanni (2018), *Codice civile e identità giuridica nazionale*, Torino, Giappichelli

Clavero, Bartolomé (1994), *Historia del derecho: derecho común*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca

Costa, Ana Lourdes de Aguilar (2005), *Um olhar para cima: conhecendo uma obra alegórica no Museu Histórico Nacional*, in «Anais do Museu Histórico Nacional», 37, pp. 311-328

Costa, Pietro (2013), *Un diritto italiano? Il discorso giuridico nella formazione dello Stato nazionale*, in Cazzetta, Giovanni (a cura di), *Retoriche dei giuristi e costruzione dell'identità nazionale*, Bologna, Il Mulino

Costa, Vivian Chieregati (2013), *Codificação e formação do Estado-nacional brasileiro: o Código Criminal de 1830 e a positivação das leis no pós-Independência* (Dissertação de Mestrado), Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros

Dantas, Monica Duarte (2020), *O Código do Processo Criminal e a Reforma de 1841: Dois Modelos de Organização dos Poderes*, in «História do Direito», 1, pp. 96-121

Flores, Alfredo (2017), *Entre a Consolidação e o Código: O diálogo entre a doutrina e o mundo forense no Segundo Reinado e no início da República*, in «Revista do IHGB», 473, pp. 53-76

Fonseca, Ricardo Marcelo (2011), *Teixeira de Freitas: um jurisconsulto "traidor" na modernização jurídica brasileira*, in «Revista do IHGB», 172(452), jul./set., pp. 341-354

Gasparetto Jr., Antonio (2018), *Recursos Extremos da Administração Estatal: as declarações de estado de sítio na Primeira República brasileira* (Tese de Doutorado), Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-Graduação em História

Guerra, Maria Pia dos Santos Lima (2012), *Anarquistas, trabalhadores, estrangeiros: a construção do constitucionalismo brasileiro na Primeira República* (Dissertação de Mestrado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Direito

Hespanha, António Manuel (2000), *Código y complejidad*, in Cappellini, Paolo, Bernardo Sordi (a cura di), *Codici: una riflessione di fine millennio*, Milano, Giuffré, pp. 149-164

Hespanha, António Manuel (2010), *Razões de decidir na doutrina portuguesa e brasileira do Século XIX. Um ensaio de análise de conteúdo*, in «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno, 39, pp. 109-151

Hespanha, António Manuel (2017), *Cultura Jurídica Europeia: síntese de um milénio*, Coimbra, Almedina

Hobsbawn, Eric (1992), *Nations and nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, 2nd ed, Cambridge, Cambridge University Press

Lombardi, Gabriela Back (2023), *Codificação civil na Revista do Instituto dos Advogados Brasileiros (1862-1907): uma história do pensamento jurídico* (Dissertação de Mestrado), Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Direito. Biblioteca de teses e dissertações da UFPR

Meira, Sílvio (1983), *Teixeira de Freitas: O jurisconsulto do Império* (2ª ed.), Brasília, Cegraf

Mitchell, William John Thomas (1986), *Iconology: image, text, ideology*, Chicago, The University of Chicago Press

Mitchell, William John Thomas (2015), *O que as imagens realmente querem?*, in Alloa, Emmanuel (org.), *Pensar a imagem*, Belo Horizonte, Autêntica, pp. 165-189

Monteiro, Maria Isabel Oswald (2000), *Carlos Oswald (1882-1971): pintor da luz e dos reflexos*, Rio de Janeiro, Casa Jorge Editorial

Moraes, Bernardo B. Queiroz de (2024), *A sistematização do direito civil brasileiro no período pré-codificação e o direito romano*, in «Roma e America», 2, pp. 108-129

Nora, Pierre (dir.) (1986), *Les Lieux de mémoire. Tome 2, vol. 2. La Nation. Le Terreitoire, L'État, Le Patrimoine*, Paris, Gallimard

Oswald, Carlos (1957), *Como me tornei pintor*, Belo Horizonte, Vozes

Panofsky, Erwin (1955), *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art*, in Panofsky, Erwin, *Meaning in the visual arts*, Nova York, Anchor Books, pp. 26-54

Parise, Agustín (2024), *Codifications*, in Duve, Thomas, Tamar Herzog (eds.), *Latin American Law in Global Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 321-344

Paulino, Helenira (2017), *Carlos Oswald: a gravura como obra de arte na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro* (Dissertação de Mestrado), Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros

Petit, Carlos (1995), *El código inexistente. Por una historia conceptual de la cultura jurídica en la España del siglo XIX*, in «Historia Contemporánea», 12, pp. 49-90

Petit, Carlos (2011), *Derecho Civil e identidad nacional*, in «Revista para el análisis del derecho», pp. 1-36

Pontes de Miranda, F.C. (1928), *Fontes e Evolução do Direito Civil Brasileiro*, Rio de Janeiro, Pimenta de Mello

Rangel, Alan Wruck Garcia, Gustavo Silveira Siqueira (2022), *O dia seguinte do primeiro Código Civil brasileiro: vigência e prática judicial no Rio de Janeiro (1917-1927)*, in «Revista do IHGB», 183(488), jan./abr., pp. 17-55

Schipani, Sandro (a cura di) (1988), *Augusto Teixeira de Freitas e il diritto latinoamericano*. Atti del Congresso internazionale del centenario di Augusto Teixeira de Freitas (Roma, 12-14 dicembre 1983), Padova, CEDAM

Silva, Nuno J. Espinosa Gomes da (2006), *História do direito português. Fontes de Direito*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian

Siqueira, Gustavo Silveira (2017), *O Direito Civil antes do Código de 1916: a ausência das Ordenações Filipinas e as expectativas na imprensa e na doutrina nacional*, in «evista do IHGB», 178, jan./mar., pp. 545-562

Slemian, Andréa (2009), *Sob o império das leis: Constituição e unidade nacional na formação do Brasil (1822- 1834)*, São Paulo, Hucitec/Fapesp

Slemian, Andréa (2009), *À nação independente, um novo ordenamento jurídico: a criação dos Códigos Criminal e de Processo Penal na primeira década do Império do Brasil*, in Ribeiro Gladys S. (org.), *Brasileiros e cidadãos: modernidade política 1822-1930*, Rio de Janeiro, Alameda, pp. 175-206

Solimano, Stefano (2021), *Ei fu… il codice (anche). La costruzione di un mito attraverso le immagini*, in «LawArt», 2, pp. 19-42

Spinosa, Alberto (2017), *"Civili in diversissimo modo". Modello napoleonico e tradizioni giuridiche nazionali nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, Giuffrè

Tarello, Giovanni (1976), *Storia della cultura giuridica moderna. Assolutismo e codificazione del diritto*, Bologna, Il Mulino

Tarello, Giovanni (2008), *Ideologias setecentistas da codificação e estrutura dos códigos*, tradução de Ricardo Sontag, *Meritum*, 3(2), jul./dez., pp. 5-31

Teixeira de Freitas, Augusto (1860), *Codigo Civil – Esboço* (5 vols.), Rio de Janeiro, Typ. Universal de Laemmert

Teixeira de Freitas, Augusto (1876), *Consolidação das Leis Civis* (3ª ed.), Rio de Janeiro, B.L. Garnier

Vesting, Thomas (2018), *Legal Theory and the Media of Law*, Cheltenham (UK)-Massachusetts (USA), Edward Elgar Publishing

Vismann, Cornelia (2008), *Files: Law and Media Technology*, Stanford, Stanford University Press

Percorsi / Itineraries:
Ripensare la città / Reimagining the City

Urban Palimpsests in Post-Authoritarian South America: Human Rights and the Politics of Memory

Cristiano Paixão

CONTENTS: 1. Introduction. – 2. Urban Settings: Museums, Memorials, and Reoccupied spaces. – 3. Monuments, Countermonuments, and Practices of Memory. – 4. Concluding Remarks.

1. *Introduction*

One of the main connections between law and memory lies within the realm of international human rights law. Much of the legal framework conceived during post-war reconstruction was centered on the need to prevent a catastrophe on the scale of World War II, with its immense death toll, practices of extermination, and threat of global destruction.

The connection between law and trauma emerged with the rise of the concept of crimes against humanity and through the successive waves of trials of individuals linked to serious violations committed during the conflict, either immediately after the defeat of the Axis powers (as in the Nuremberg trials) or in the decades that followed, with the criminal prosecution of former members of the Nazi regime (the Eichmann case in Israel, the Frankfurt trials in Germany, the Barbie and Papon cases in France) [1].

Despite the uniqueness of Nazism's impact, it is evident that authoritarian political experiences in the second half of the 20th century eventually reactivated the post-war legal mechanisms designed to protect human rights. As Andreas Huyssen observes, the trauma produced by the military dictatorships that dominated Latin America during the Cold War, with the systematic practice of torture, execution, and enforced disappearances, recalls the catastrophe of the Shoah – a parallel that extends to the politics of memory (with their disputes, stages, and developments) introduced after the authoritarian experiences [2].

Memory, as we know, is also a construction, an artificiality, a source of narrative that provides the means to forge connections between past, present and future. Nor does it claim to be a synthesis of past experiences, for it is always partial, plural and incomplete. In Borges' metaphor, «A man's memory is not a summation; it is a chaos of vague possibilities» [3].

---

[1] On the connection between law and trauma in contemporary times, see Felman (2002).

[2] Huyssen (2003), pp. 98-100.

[3] Borges (1998), p. 6.

doi: 10.17473/LawArt-2025-6-6 LawArt 6 (2025) 124-152
ISSN 2724-654X

Individuals, groups, and societies exhibit a striking multiplicity in their operations of remembering and forgetting. Drawing on a metaphor also used by Borges, a man's memory can be described as a palimpsest: layers of texts that are superimposed, recombined, recovered and, finally, reinterpreted. This reorganization also arises at the collective level, and is never finished [4].

The palimpsest trope, which originates in the practice of overwriting documents – particularly in the medieval period, when old manuscripts were reused – also seems appropriate for observing the constructions, transformations, and interventions that take place in contemporary cities. This possibility has already been pointed out by Reinhart Koselleck in the introduction to his famous collection of essays on the change in the perception of temporal dimensions in modernity [5], and has been explored by authors who deal with the connections between literature and urbanism, such as Andreas Huyssen, Susana Draper, and Jens Martin Gurr [6].

According to Pablo Sztulwark:

> Memory is the set of heterogeneous, indeterminate forces that affect a space or object and transform it into a PLACE. That is why, if memory is living indeterminacy, there are no institutional devices that can naturalize it, nor material supports that can freeze it. That is why memory constructs its own forms. Memory is made up of various marks and influences (deliberate or not, contradictory or not, programmed or not), marks and influences that make up a city. From this perspective, memory is the city itself [...] In this sense, we can say that the city is, in addition to its urban plan and material structure, a territory of events, a territory of situations, and also a large surface for inscription [...] The city is therefore an enormous palimpsest on which we mark our history, our lives [7].

Some South American countries that lived under military dictatorships in the second half of the 20th century have developed a variety of memory policies – reparations, trials of human rights violators, institutional reforms, among other measures – and have also implemented urban projects dedicated to preserving the memory of authoritarian regimes, particularly through monuments and museums,

---

[4] «De Quincey says that man's brain is a palimpsest. Every new text covers the previous one, and is in turn covered by the text that follows – but all-powerful Memory is able to exhume any impression, no matter how momentary it might have been, if given sufficient stimulus»: Borges (1998), p. 5.

[5] «Whoever seeks to form an impression of historical time in everyday life may notice the wrinkles of an old man, or the scars in which a former fate is preserved. The conjunction of ruins and rebuilt sites can be recalled, noting the obvious shifts in style that lend architectural outlines their deeper temporal dimension»: Koselleck (2004), p. 1.

[6] See Huyssen (2003), Draper (2012), and Gurr (2023).

[7] Sztulwark (2009), pp. 13-14.

following a clear trend which began to emerge in Europe and the United States during the post-war period, and strengthened in the 1980s and 1990s.

The scope of this paper is to discuss some historical aspects concerning these efforts, with a focus on the changing memory of the present, the disputes over the meanings of the past in the contemporary era, and their impact on human rights. The paper unfolds in two parts. The first discusses the politics of memory surrounding human rights violations committed during the dictatorships that spread across South America in the second half of the 20th century. It looks at initiatives to build and renovate spaces dedicated to memorializing the mass violence perpetrated by authoritarian regimes. At a later step, the paper aims to analyze the connection between politics of memory and the making of monuments, highlighting the limits and possibilities of this form of urban intervention. A few examples of monuments and counter-monuments come up for discussion. The final section highlights issues related to the concept of political transition and human rights protection [8].

2. *Urban Settings: Museums, Memorials, and Reoccupied Spaces*

In identifying and observing places of memory related to the authoritarian past of the South American countries discussed here, it is possible to draw a dividing line between original constructions, i.e., those planned and built after the end of the dictatorships, and spaces that already existed at the time of the military regimes and were redesigned in the post-authoritarian period for different purposes.

It is fitting to begin with the new memorial sites, spaces created through direct intervention by civilian and democratic governments and date back to the first decade of the 21st century.

The first of these was the *Parque de la Memoria*, a complex memorial site on the banks

[8] The research presented in this paper was discussed in various academic circles, which were extremely important for the development of the text. In the light of the significant comments received during the presentation of the research and the kind suggestions offered, the author would like to express his gratitude to Professors Massimo Meccarelli and Flavia Stara, from the Università degli Studi di Macerata, Professors Antonio Cappuccio and Giacomo Pace Gravina, from the Università degli Studi di Messina, Professor Emilia Musumeci, from the Università degli Studi di Teramo, Professor Riccardo Cavallo, from the Università di Catania, Professor Carlos Petit, from the Universidad de Huelva, Professor Sebastián Martín, from the Universidad de Sevilla, Professors Luca Scuccimarra, Alessandro Guerra, and Antonella Meniconi, from the Università di Roma La Sapienza, and Professor Elisabetta Fusar Poli, from the Università degli Studi di Brescia. The author also thanks André Freire Azevedo, Edson Dias de Sousa, Rafael Bernardes Lucca, and Victor Frank Corso Semple for their careful reading of the manuscript and helpful comments.

of the River Plate in Buenos Aires. It features sculptures, an exhibition pavilion, and a monument bearing the names of those who died or disappeared during Argentina's military regime (1976-1983), in the park's center [9]. Inaugurated in 2007, the park resulted from a competition held by the Faculty of Architecture of the University of Buenos Aires, which was won by the studio Baudizzone, Lestard, Varas, Ferrari y Becker [10].

The park's location carries deep symbolic significance: many of those who disappeared under the Argentine dictatorship were thrown into the waters of the Rio de la Plata during the so-called "death flights". The park provides new meaning to the site, as it hosts commemorative events and exhibitions depicting the resistance of those who opposed the regime. It also houses a documentation center dedicated to the period.





Source: official website of *Parque de la Memoria* (Buenos Aires), parquedelamemoria.org.ar

[9] Cf. Huyssen (2003), pp. 94-109.

[10] See project details at parquedelamemoria.org.ar, accessed 15.9.2025.

The second space worth mentioning here is the *Museum of Memory and Human Rights* in Santiago. Its creation was announced by then-President Michelle Bachelet in May 2007. The inauguration took place on January 11, 2010 [11]. The museum's design is the work of architects Mario Figueroa, Lucas Fehr, and Carlos Dias [12]. The site is widely visited by Chileans and travelers alike, and features various exhibition spaces and artistic interventions.

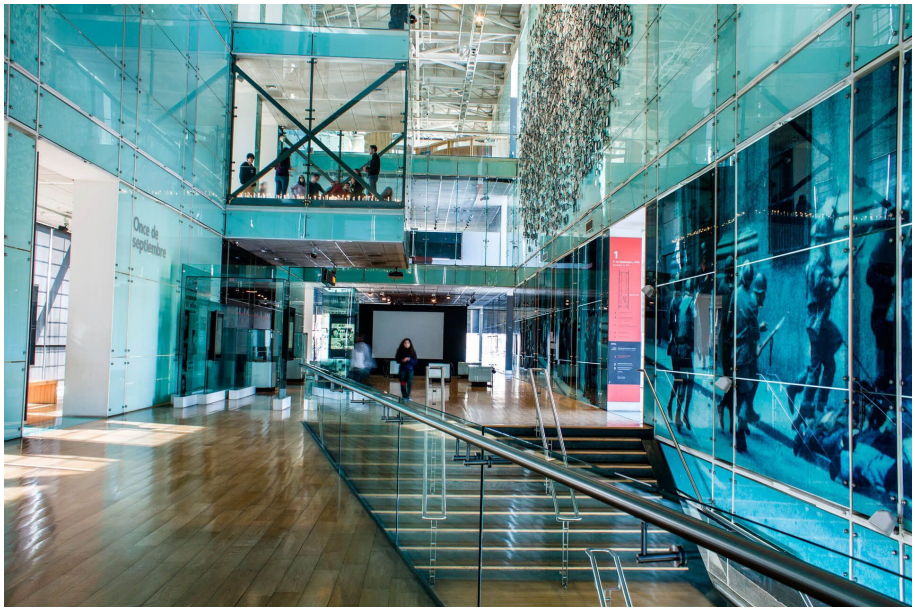
The *Parque de la Memoria* and the *Museum of Memory and Human Rights* have several elements in common. There is a clear tendency toward abstraction, with the original use of geometric (asymmetrical) lines in both projects – regarding the park, in the nonlinear sequence of the monument with the names of the victims, and in the Chilean museum, in the layout of the main building's façade. The use of glass is also evident, with transparencies throughout the projects.

How the victims are remembered is slightly different: in the Argentine park, the emphasis is on the names displayed in sequence, which is directly reminiscent of some memorials in the United States, such as the *Holocaust Museum* and the *Vietnam Veterans Memorial*, both in Washington, DC. In the Chilean museum, a large gallery of photos of the dead and disappeared stands out in the core of the space, with a lighting scheme that, combined with the large amount of glass, gives prominence to the human figures commemorated there. The similarity with the *Tower of Faces* at the *Holocaust Museum* in Washington is evident.



[11] See mmdh.cl, accessed 15.9.2025.

[12] See project details at www.archdaily.cl, accessed 15.9.2025.



Source: official website of *Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos* (Santiago de Chile), mmdh.cl

The two projects therefore share a clear affinity, forming part of a trend, already visible in other memorial spaces dedicated to catastrophes and human rights violations, of avoiding graphic or mimetic representations of the atrocities committed during periods of arbitrary rule, allowing the memory of the victims to take center stage. This "open" aspect of the space allows for greater interaction between visitors and the museum installations, which can generate opportunities for reflection and criticism. So the use of materials that convey a certain impersonality, such as concrete and glass, as well as various lighting techniques, and asymmetry in the forms are factors that distinguish this "open" and abstract character of the memorial space. A strikingly similar case, also very successful in architectural terms, is the *Jewish Museum* in Berlin, designed by Daniel Libeskind [13].

The future of these memorial sites, however, is uncertain. As we know, South America has been witnessing a rise in far-right parties and movements in the political arena. Between 2019 and 2022, Brazil was governed by a former military officer who openly defended the actions of the military regime that ruled between 1964 and 1985, even publicly paying tribute to torturers and praising the Paraguayan and Chilean dictatorships in speeches [14]. In Argentina, the vice president – elected in

[13] See Huyssen (2003), pp. 65-71; Winter (2010), pp. 321-322. For project details, see libeskind.com, accessed 15.9.2025.

[14] Cf. brasil.elpais.com, accessed 25.9.2025, and www.dw.com, accessed 30.9.2025.

2023 – is a supporter of the military leaders who headed the dictatorship, and even her political group consists of people directly associated with the military regime [15]. In Chile, the presidential candidate who came in second in the 2021 election is a supporter of the Pinochet regime, with family members who worked in senior positions in the government during the dictatorship [16].

Both the *Parque de la Memoria* and the *Museum of Memory and Human Rights* were built by center-left governments, which at that time were led by opponents of the dictatorships. They were official projects of the Argentine and Chilean states. If supporters of the dictatorships that ruled those countries come to power, there is a risk of a radical transformation of the memory policies practiced until now. Only the effective participation of civil society organizations and representatives of victims' rights can prevent setbacks in these policies, which remains to be seen.

Now we can expand our observation to another type of urban intervention: the reoccupation of spaces that existed during the dictatorships in South American countries. In this section, we will focus on various transformations that took place in buildings in cities across Argentina, Uruguay, and Brazil.

One defining feature of South American dictatorships in the 1960s and 1970s was the "dual" nature of the repression imposed by these regimes. On the one hand, the justice system became more active in order to enable the investigation and prosecution of opponents, either by increasing the jurisdiction of military courts or by co-opting institutions within the judiciary [17]. On the other hand, there were autonomous systems of repression, torture, execution, and enforced disappearances, which operated outside the justice system and involved members of the armed forces and the police. The extent to which each of these two strategies were employed varied greatly from one country to another and even within the same country at different times, but the structure of repression always retained this binary component [18].

The clandestine repression ultimately led to the use of private homes and commercial facilities in different cities as centers for detention, torture, and execution. A key indicator of the memory politics implemented by countries that have regained democracy following periods of authoritarian rule can be found in initiatives to reoc-

[15] See the biographical profile at www.pagina12.com.ar and at www.lanacion.com.ar (both pages accessed 15.9.2025).

[16] See www.swissinfo.ch, accessed 30.9.2025.

[17] Cf. Paixão (2024), pp. 423-432.

[18] Cf. Barros (2020), p. 165. For the concept of a double level of legality, see Sbriccoli (1998) and Meccarelli (2009).

cupy these clandestine centers, which highlight the complexity of the relationship between remembering and forgetting repressive practices.

A particularly noteworthy example is the Automotores Orletti facility. This was a vehicle repair shop in the La Floresta neighborhood of Buenos Aires, which was rented by agents of the Argentine military dictatorship. Automotores Orletti became a clandestine detention center, where opponents of South American dictatorships of various nationalities were brought, including Chileans, Bolivians, Paraguayans, Cubans, Argentines, and, in greater numbers, Uruguayans. The diversity of the detainees' origins stems from the fact that the clandestine center served as one of the bases for the so-called *Operation Condor*, a collaboration between South American dictatorial regimes aimed at persecuting exiled opponents [19].

The detention center was decommissioned in November 1976. After complaints from victims and investigations conducted by the Argentine Public Prosecutor's Office, it was designated a "national historic site" and today operates as a memorial open to the public [20]. However, it is worth noting that the building was used for a different purpose in the years following the dictatorship, which represents another type of human rights violation. In March 2007, an inspection by the Argentine Ministry of Labor, prompted by complaints from neighbors, discovered a clandestine sewing workshop on the first floor of the building that had housed Automotores Orletti, in which several Bolivian citizens (including their families and children) worked in conditions analogous to slavery [21]. The activity was shut down, and the building was subsequently expropriated in 2009, to serve as a memorial space, inaugurated in 2014 [22].

It is particularly noteworthy that the building housed two types of "clandestine" centers: the first, a facility for the detention, torture, and execution of political opponents of the South American dictatorships; and the second, decades later, a secret site for immigrant workers subjected to inhumane conditions. This re-utilization cannot be treated as a mere physical coincidence of places. It is also notable for revealing the precariousness of working conditions in Argentina in the period following the return to democracy. In other words, it would be interesting to investigate

[19] The drive to organize *Operation Condor* came from the Chilean dictatorship, which held a meeting in Santiago in November 1975, attended by representatives from Brazil, Argentina, Paraguay, Uruguay, and Bolivia. Ecuador and Peru would later join as well. See Paixão (2024), pp. 438-445 and Lessa (2021).

[20] www.argentina.gob.ar, accessed 30.9.2025.

[21] See www.pagina12.com.ar and www.clarin.com, accessed 15.9.2025.

[22] See Szyszlican (n.d.) and Núñez (2015).

whether, in addition to the massive political persecution, the dictatorships also contributed to an excluding and accumulative economic model that allows and encourages the exploitation of the workforce in its most degrading form [23].



Source: Memoria Abierta; photo: Julia Flurin, marcas.memoriaabierta.org.ar

This connection between the re-utilization of repressive spaces in the post-dictatorship context and the affirmation of a state model with traits associated with economic neoliberalism is exemplified by an urban intervention that took place in Montevideo. Uruguay, as is well known, lived under a harsh military dictatorship between 1973 and 1985, which began with a self-coup by then-President Juan Maria Bordaberry, who dissolved the National Congress and paved the way for the military, which ultimately removed him from office and ruled through unelected *de facto* presidents [24].

One of the main sites of repression during the Uruguayan dictatorship was the Punta Carretas prison, a neoclassical building located in an important neighborhood of the capital. The prison, which began operating in 1915 as a facility for common prisoners, housed political opponents of the dictatorship. At the end of the 1980s, the facility was closed. Renovations followed in the early 1990s, until 1994, when the Punta Carretas Shopping Mall, a luxury mall accommodating several international

[23] See Gago (2015), pp. 219-253.

[24] For an overview of the Uruguayan dictatorship, see Demasi/Marchesi/Markarian/Rico/Yaffé (2013).

brands, opened in the same building that had housed the prison. Such a transformation is meaningful not only for understanding the silencing of an authoritarian past, but also for observing the political practices (and their limits) of the post-dictatorial Uruguayan state. In her sophisticated analysis of the so-called "prison mall", Susana Draper proposes a connection between the conversion of the prison facility into a shopping center and the features of Uruguay's political transition [25].

As in Brazil, the final years of the Uruguayan dictatorship were marked by a slow and controlled process of political negotiation between the military and civilians in government and opposition, which led to the gradual re-democratization of the country. In 1980, the military government proposed a referendum to approve a new constitution, which was rejected at the polls. A series of talks then began between the military and civilian opposition leaders, culminating in November 1984, when presidential elections were held and won by Julio María Sanguinetti, one of the architects of re-democratization [26].

However, the issue of the countless human rights violations committed by the military regime remained unresolved. In 1986, the *Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado* (Law on the Expiration of the Punitive Claims of the State) was enacted, granting amnesty for crimes perpetrated by agents of the military dictatorship. It was put to a referendum in October 1989, but failed to gather enough votes to repeal it. As a result, at least at that stage in Uruguayan political life, the door was closed to any kind of punishment for the serious human rights violations committed by the state. In the light of the *Ley de Caducidad*, Susana Draper proposes an interpretation of the transformation of a prison into a luxury shopping mall. According to Draper, first of all, operation of silencing the past was carried out, since there is no information about the building's history where the shopping mall was installed (the corridors now occupied by stores are the same ones that housed the prisoners' cells). Furthermore, an over-writing of Uruguayan political history took place. This choice to build a shopping mall is explained by the emphasis on consumption as a form of social inclusion, in line with the neoliberal influence of Ronald Reagan and Margaret Thatcher's economic policies that dominated the 1980s and 1990s. By emphasizing the potential of consumption, purchasing power, and the organization of the shopping center, post-dictatorship Uruguayan society forgot the reasons that led members of the resistance to fight against the military regime, abandoning any agenda of inclusion or equality. Thus, the overlap of functions in the same building

[25] See Draper (2009) and (2012).

[26] Cf. Demasi (2013), pp. 112-113.

mirrors the overlap of political practices that circulated in the Uruguayan model of re-democratization [27].



Source: Montevideo Antiguo website, www.montevideoantiguo.net



Source: Sitios de Memoria Uruguay website, sitiosdememoria.uy

[27] «As this specific prison-mall suggests in its architectural metaphor, the process of 'malling,' which took place in tandem with the political transition, worked to enact a realm of controlled freedom. The mall emerged as the dream of a space in which people could have everything without exposing themselves to the contingencies of time, weather, poverty, insecurity, etc […] the transformation of PC articulates two effects: on the one hand, the installation of one kind of forgetting-memory, and on the other hand, the tourist shaping of a post-dictatorial Uruguay with a peaceful but paradisiacal imagery that 'Nothing happened here'»: Draper (2012), pp. 134-135 and 138.

Punta Carretas thus remains a vivid example of the limits of the so-called "political transition" that marked the transfer of power from the military regime to civilian rule at the end of the Uruguayan dictatorship [28]. This same metamorphosis seen in Montevideo – a place of repression transformed into a commercial center – was mirrored in other South American cities.

Buenos Aires, 1987. Arthur Santana, a Portuguese photographer living in Argentina, goes to a building in downtown Buenos Aires called "Pacífico" to stage a music video for singer Fito Páez. When he sees a mosaic on the floor, he realizes he has been there before. It was in 1976, during the military dictatorship, when he was brought to the building by military forces, hooded, and detained there for four or five days. Through this recollection, Arthur became an important figure in the discovery of yet another clandestine detention center operated by the Argentine dictatorship. In 1992, just a few years after the photographer's return to the scene of the repression, the building was turned into a fancy shopping mall called "Galerías Pacífico". In 2018, the film *Segundo Subsuelo* (*Second Basement*), directed by Oriana Castro and Nicolás Martínez Zemborain, was released. Through testimonies and reconstructions of the events of the 1970s, the film explores the repressive practices that took place in the building, which at the time was controlled by the Argentine Railway Police Superintendency [29].

[28] For a critical approach to the use of the term "transition" to describe the final period of the South American dictatorships, see Paixão (2024), pp. 457-460; Paixão/Carvalho (2021), pp. 315-317.

[29] See www.pagina12.com.ar and www.pagina12.com.ar for information on the discovery of the detention center (including information that Arthur Santana decided to file a lawsuit to recognize this use of the site). See www.cinestel.com for an interview with director Oriana Castro. Finally, for the exact location of the detention center, see the information provided by the "Plan Condor" Project: plancondor.org. All pages mentioned in this note were last visited on September 15, 2025.



Source: Argentina, Presidencia de la Nación, Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos; photo: Diego Eidelman, www.argentina.gob.ar
(creative commons license)

It is worth mentioning another recent episode. One of the main shopping malls in the city of Curitiba, in southern Brazil, has historical ties to the repression. Opened in September 1996, Shopping Curitiba is located in a former military facility, a neoclassical structure located on one of the city's main avenues. The building that now houses the mall was formerly the CPOR – Reserve Officers' Training Center, an Army unit. According to survivor testimonies, the CPOR was part of a complex of military buildings that were used for the detention and torture of opponents of the Brazilian dictatorship [30]. After it was decommissioned following the end of the dictatorship, the building was sold, and Shopping Curitiba – a shopping center featuring more than 150 stores, several restaurants, and over a thousand parking spaces – was built there. The architecture of the military building has been entirely preserved [31]. According to the mall's official website, «Around 9 million people visit Shopping Curitiba each

[30] See Silva (2018) and Calciolari (2004). See also www.brasildefato.com.br, accessed 15.9.2025.

[31] For a comparison between images from the period when the building housed military facilities and its reuse as a shopping center, see ditaduraemcuritiba.com.br, accessed 15.9.2025.

year, 750,000 per month, equivalent to half the population of Curitiba» [32].

The cases of Buenos Aires and Curitiba share certain features with the Punta Carretas "prison mall". The Galerías Pacífico and Shopping Curitiba malls are located on central avenues in both cities, receive a huge flow of people, are part of the tourist itinerary presented to visitors, and preserve the neoclassical architecture of the police or military facilities that preceded the inauguration of the malls. None of them provides information about their past use as sites of repression, detention and torture.

3. *Monuments, Countermonuments, and Practices of Memory*

«There is nothing in this world as invisible as a monument», as Robert Musil once stated in a provocative essay [33]. Designed to evoke a memory – to sustain the presence of those who are no longer among us – monuments, Musil adds, produce the opposite effect to that intended: the figures represented there end up condemned to a "sea of oblivion". Writing in the interwar period, Musil emphasized the contrast between the immobility of the monument and the dynamic character of his contemporary society, which he classifies as «our age of noise and movement» [34].

When we look at the memory politics of the 20th century, both in post-war European societies and in South American countries that had been subjected to military dictatorships, Musil's provocation remains appropriate. The challenges faced in these post-traumatic contexts involve defining strategies for remembrance, which are always subject to the possibility of forgetting in their conception and implementation. Although immobile and often affected by the rigidity of sculpted material, monuments are part of the urban landscape [35]. They are therefore subject to human action, which can transform them by finding new meanings for political practice – through sometimes fleeting acts of overwriting that occur in contexts of protest as well as repression.

An artistic intervention – eventually met with an act of destruction – is particularly revealing for understanding the disputes over the past that unfold in the streets and squares of a city. This case occurred in Graz, Austria, and involved the participation of German artist Hans Haacke.

---

[32] shoppingcuritiba.com.br, accessed 15.9.2025.

[33] Musil (1988), p. 35.

[34] Musil (1988), p. 36.

[35] For a deeper understanding of how important sites of memory are for contemporary history, see, among many others, Nora (1989) and Koselleck (2002), pp. 285-326.

There was a column with a statue of the Virgin Mary in a square in Graz. According to Haacke, it was built at the end of the 17th century, commissioned by the city to celebrate the victory of the Habsburg army over the Turk forces.

After Austria's annexation by Nazi Germany, which, as we know, took place in 1938, the column was covered with a banner glorifying the Nazi regime, bearing the inscription «Und ihr habt doch gesiegt». As the artist explains, the inscription referred to the July 1934 *putsch*, which was a failed attempt by the Nazis to seize power in Austria and resulted in the assassination of the then Austrian dictator Engelbert Dollfuss [36].

After the war, the original column, with the image of Mary, was restored. In 1988, 50 years after the Nazi intervention, during an art festival, the city of Graz invited artist Hans Haacke to create a work addressing the Nazi past. The work was conceived as temporary and would be dismantled after a few weeks. Haacke then recreated the monument from the Nazi period, but with one important difference: he added an inscription at the base of the structure with the number of deaths caused by Hitler's regime in the city of Graz. The inscription read as follows:

> The defeated in Styria. 300 Gypsies killed, 2,500 Jews killed, 8,000 political prisoners killed or died in custody, 9,000 civilians killed in the war, 12,000 missing, 27,900 soldiers killed [37].

With one week to go before Hans Haacke's work was due to be dismantled, the monument was destroyed by a bomb, which also damaged the column with the statue of Mary that remained under the artist's intervention. As Haacke himself recounted, «Within a week, the perpetrator and the instigator of the attack, a well-known 67-year-old Nazi, were arrested. In a trial, they were sentenced to two and a half years and one and a half years in prison respectively» [38].

This case deserves attention for two reasons. The first is the difficulty of establishing a monument that addresses the issue of the Nazi past. As asserted by Laura Cottingham, «Unlike the West's traditional usage of monumentality, commemorations of the Holocaust can't be easily situated within an understanding of heroism and triumph. How does a society, or an artist, monumentalise horror and injustice?» [39]. Haacke's intervention avoids the trap of monumentalization through

[36] See Alcalde (2025), pp. 501-502.

[37] Gillick (2024). See also Sztulwark (2009), p. 14.

[38] Gillick (2024).

[39] Cottingham (1994).

ephemerality: by inserting his work into a festival that coincided with the 50th anniversary of Austria's annexation and giving his creation a temporary status, the artist prompted reflection on Graz's ties to its past while avoiding the crystallization of a monumental inscription.

A second development worth noting is the multiple layers of political language involved in the case. Beyond the violent reaction against the work – an explosion that, as we have seen, even damaged the historical image that remained hidden beneath the artistic intervention – it is clear that its original conception already invoked a political event (the conflict with the Turks in the 17th century). When the first superposition occurs – the Nazi monument of 1938 – it is coupled with an inscription that refers to the failed coup of 1934. Fifty years after this first superposition, an artistic intervention both recreates and transforms the 1938 work, questioning the past under the Nazi regime. Yet its ephemeral existence is cut short by a bomb attack, which ends up erasing everything – from the original inscription (the image of Mary) to the later artistic intervention.

The episode of the explosion of the Graz monument bears a striking resemblance to the story of a monument planned and built in Brazil soon after the events in Graz, which reflects a complex relationship with the country's authoritarian past.

In October 1988, the Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), a large federal state-owned steel mill, located in the city of Volta Redonda, in the state of Rio de Janeiro, became the stage for a major conflict [40]. Brazil was going through a turbulent decade, with the re-democratization that began in 1985, after 21 years of military dictatorship, the process of drafting a new constitution (from February 1987 to October 1988), and a major economic crisis marked by episodes of high inflation.

CSN workers decided to go on strike in November 1988. However, they couldn't completely shut down operations. The existing technology at the time required some workers to remain inside the factory operating the blast furnaces, as shutting them down could cause irreparable damage. The federal government responded to the strike by deploying military forces. Armored vehicles and army soldiers were sent to Volta Redonda. On November 9, the army ordered the factory to be cleared. During the operation, three workers were killed, aged twenty-seven, twenty-two, and nineteen [41].

Soon after the strike ended, the metalworkers' union announced the construction

[40] The company remains active, but was privatized in April 1993. Cf. www1.folha.uol.com.br, accessed 29.9.2025.

[41] Survivor accounts indicate that, of the three victims, one had his skull crushed by acts of violence and two were shot with rifles. See, for the concrete aspects of the CSN strike, the account by Paixão/Lourenço Filho (2014), as well as Mangabeira (1993), pp. 134-141, and Castro (2023), pp. 9-15.

of a monument to honor the victims. Oscar Niemeyer, one of the most prominent figures of the Brazilian modernist architecture, was commissioned to design the monument. The memorial was quickly planned and built. On May 1, 1989, the monument was inaugurated in one of the city's main squares, a traditional gathering place for protests and demonstrations. However, in the early hours of May 2, a bomb exploded, badly damaging the monument. Its reconstruction began quickly, but with a modification authorized by Niemeyer: the traces of the explosion were preserved, and the monument remains so to this day [42].

One striking feature of the CSN strike is the complete absence of criminal accountability for the perpetrators of the two acts of violence mentioned here – the murder of striking workers and the explosion of the monument in their honor. In both cases, the presence of the army as a repressive force was more than evident. The invasion of the factory and the subsequent execution of the workers were direct acts carried out by the army itself. After the attack on the monument, fragments of explosives with inscriptions from IMBEL, a state-owned weapons and ammunition manufacturing company, managed by the army, were found at the scene [43].

The stark impunity of the military authorities involved in these repressive acts is, in itself, an indication of the difficulties faced by the Brazilian democratic regime that came into power after 21 years of military dictatorship. The existence of acts of violence is beyond doubt. Nor is there any question about the army's leading role in these acts. But even this obvious presence of repressive forces was not enough to bring the legal system into action.

When it comes to memory practices, it is clear that the initiative to build the monument did not originate from any government agency; it can even be said that it constitutes a denunciation of state violence committed during the post-dictatorship period. The monument's explosion, however, adds another element, which brings us back to the case of the Automotores Orletti discussed earlier: the superposition of a new layer of violence perpetrated against workers. The attackers sought to erase the very memory of the victims' existence (strictly speaking, the monument had an initial life span of a few hours, as the explosion made it necessary to rebuild Niemeyer's work).

It is, therefore, an overwriting of the state's action: beyond taking the workers' lives, the choice was to destroy the posthumous record of their existence. Here we are dealing with an "inverted" palimpsest, which undermines the very survival of

[42] For information regarding the monument and its reconstruction, see Paixão/Lourenço Filho (2020).

[43] See Paixão/Lourenço Filho (2020), pp. 138-139.

memorialization practices. The final result, however, brings a greater degree of complexity to the whole process. The monument, in short, remains in the public square, rebuilt and modified, bearing an erasure – the mark of the explosion – which invites reflection on the relationship between the repressive forces of the Brazilian state apparatus and the workers' capacity for protest, through the exercise of the right to strike and resistance against oppression.





Source: LEHMT Website – Laboratory for the Study of the History of the Worlds of Work, Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), lehmt.org

The case of Graz demonstrates the difficulty involved in erecting monuments associated with the victims and atrocities of the Shoah. Traditional virtues such as individual heroism or patriotic glorification – often associated with war monuments – prove inadequate for memorializing the catastrophe experienced during the war. It is at this point that the compelling notion of the countermonument emerges, developed through the work of artists engaged in such acts of memorialization.

It is useful here to recall the very concept of the monument. According to Françoise Choay's definition:

> The original meaning of the term comes from the Latin *monumentum*, itself derived from *monere* (to warn, to remind), which appeals to memory [...] In this original sense, a monument is any artifact built by a community of individuals to remember or remind other generations of people, events, sacrifices, rituals, or beliefs. The specificity of a monument lies precisely in its effect on memory. It not only works on and mobilizes memory through emotion, reminding us of the past, but also gives it a new meaning. The specificity of the monument then lies precisely in its mode of action on memory. Not only does it work on and mobilize memory through the mediation of affectivity, so as to recall the past by giving it a sensitive mode of *presence* [44].

This notion of a structure that generates a "memory effect" – activating affective perception through presence – becomes problematic in the context that follows the experience of catastrophe. So much so that, in the 1980s, new creative practices began to emerge that challenged the notion of a monument. Visual artists Jochen and Esther Gerz were pioneers in this field. They received a commission from the city of Hamburg to create a «Monument against Fascism, War, and Violence – and for Peace and Human Rights».

The work, inaugurated in 1986 in the Hamburg neighborhood, defied conventional notions of the monument. Rather than being in a park or central square, it was installed in a suburb with a strong immigrant presence, about thirty minutes from the city center, and with little touristic appeal. Most importantly, it was not meant to be permanent. Jochen and Esther Gerz designed a column and invited residents to write their names on it. The column, however, made of aluminum and a thin layer of lead, gradually sank into the ground where it was built, until it was completely submerged. The idea was that the temporary nature of the column would evoke a sense of burdened memory in visitors, who would be left with only the memory of what the monument had been, and would be tasked with the responsibility of remembering it themselves [45].

---

[44] Choay (1999), pp. 11-12.

[45] See Young (1992), pp. 273-277.

In analyzing this innovative form of artistic intervention – along with others, such as a sculpture by Sol Lewitt for the city of Münster – James E. Young proposed, in an influential essay published in 1992, the idea of the countermonument, which he describes as follows:

> With audacious simplicity, the counter-monument thus flouts any number of cherished memorial conventions: its aim is not to console but to provoke; not to remain fixed but to change; not to be everlasting but to disappear; not to be ignored by its passersby but to demand interaction; not to remain pristine but to invite its own violation and desecration; not to accept graciously the burden of memory but to throw it back at the town's feet. By defining itself in opposition to the traditional memorial's task, the counter-monument illustrates concisely the possibilities and limitations of all memorials everywhere. In this way, it functions as a valuable "counter-index" to the ways time, memory, and current history intersect at any memorial site [46].

In Kassel, Germany, there's a striking example of how countermonuments can serve as sites of remembrance. It's called the *Aschrott Fountain*.

In 1908, the fountain was built and financed by a Jewish businessman, Siegmund Aschrott. The fountain was a neo-Gothic pyramid-shaped structure located in front of Kassel City Hall, in the city's main square. In 1939, the Nazi regime destroyed it. After the war, the task of rebuilding the fountain was undertaken.

The artist Horst Hoheisel took charge of the project. From the outset, he rejected the idea of simply rebuilding the original fountain, as this would erase the act of destruction that took place in 1939. Hoheisel therefore opted to build an anti-monument. The fountain was reconstructed in its original pyramidal form but buried beneath the square. On the surface, there is only a triangular watercourse. As James Young observed, it is a «negative-form monument», whose visible part is an absence – a void – and whose very negativity reiterates the successive practices of inscription and erasure that have unfolded over time [47].

Countermonuments would reappear on the political scene in South America, with their own distinctive elements, rooted in the struggle against oppressive and authoritarian practices. This took place in Chile, in the context of the so-called *estallido social* (social outburst), a series of demonstrations and protests triggered in October 2019 by the announcement of a fare rise on the Santiago metro, but which quickly turned into a movement demanding social rights and public freedoms, ulti-

[46] Young (1992), pp. 276-277. See, regarding the notion of countermonument, Stevens/Franck/Fazarkeley (2018), Alvira/Guedes (2017), Tikhomirova (2023), Crownshaw (2008).

[47] Cf. Young (1992) and (2000).

mately sparking a constitutional process in the country [48].

One notable Chilean collective is Delight Lab – actually a brother-and-sister duo, Andrea and Octavio Gana – which gained prominence in 2019 during the *estallido social*. Along with the protests and claims for social change, Chilean cities, especially Santiago and Valparaíso, became the stage for artistic practices that were connected to the social struggles, the so-called artistic explosion (*estallido artístico*).

This is where Delight Lab came into play, projecting poetic and political messages in highly visible urban locations, such as the Telefónica headquarters or the Plaza de la Dignidad, both in Santiago. These light projections reached prominence during the Covid-19 pandemic, which highlighted the vulnerability of large segments of the population [49]. Referring to a group of artists who fought against the Pinochet dictatorship, Delight Lab projected expressions such as "Hunger", "Humanity" and "Solidarity" on the Telefónica building [50]. On the Plaza de la Dignidad, the line «Destroy in our hearts the logic of the system», by the Chilean poet José Ángel Cuevas, was projected [51].

These writing practices were contested and censored, with the direct participation of the police and the approval of the telephone company, which produced counter-projections to cancel Delight Lab's images. Delight Lab achieved great visibility, even internationally, with these actions, including a presentation by the group at the Reina Sofia Museum in Madrid [52]. It is worth mentioning that Delight Lab has requested an investigation from the Chilean justice system and announced its decision to file a complaint with the Inter-American Commission on Human Rights against the censorship practices that prevented its projections [53]. Preliminary findings show that the censorship actions originated from an extreme right-wing political group with strong links to the Pinochet dictatorship [54].

---

[48] See Dulci (2024) and Urzúa/Calderón (2020). Attempts to draft a new constitution after the *estallido social* were unsuccessful. The constitutional text imposed by the Pinochet regime in 1980, with amendments, remains in force in Chile. On the attempts to establish a new text, see Palestini/Medel (2025). On the 1980 constitution, see Barros (2004), pp. 36-116, and Paixão (2015).

[49] Cf. Silva-Escobar (2022).

[50] For the connection between Delight Lab's projections and the artistic resistance practices that took place in the 1970s against the Pinochet dictatorship, see Grimmer (2023).

[51] www.latercera.com, accessed 3.10.2025.

[52] See www.museoreinasofia.es, accessed 3.10.2025.

[53] www.elmostrador.cl, accessed 3.10.2025. See also www.theclinic.cl, accessed 3.10.2025.

[54] See eldesconcierto.cl, accessed 3.10.2025.



Source: Delight Lab; photo: Gonzalo Donoso; *Archivo de fotos destacadas Delight Lab*, drive.google.com



Source: Delight Lab; photo: Luis Bahamondes; *Archivo de fotos destacadas Delight Lab*, drive.google.com

Through this initiative by Delight Lab – and the reaction it provoked – the notion of urban palimpsest emerged with remarkable visibility. The inscription of words in symbolic places in society, which attracted the attention of repressive forces in the midst of a context of social protest, demanded physical forms of erasure (paradoxically achieved through the projection of light onto existing light). The reference to the struggle of previous collectives of artists against the military dictator-

ship unveils the existence of past struggles for the protagonism of the act of inscription in the urban landscape, and challenges the centrality of venues associated with political and economic power. Never before has a countermonument appeared in such a fluid and incorporeal form.

4. *Concluding remarks*

The memory struggles analyzed here took place at different times and in four different South American countries. They share a common feature: the persistence, after the re-democratization process that went down in the 1980s in Argentina, Uruguay, Brazil, and Chile, of repressive practices and obstacles to human rights protection. And this obviously reflects on memory policies.

In the case of Automotores Orletti, the same location served as a site for distinct rights violations – first as a secret detention and torture center, and later as a place where migrant workers were subjected to degrading labor conditions. In the Companhia Siderúrgica Nacional strike in Volta Redonda, we observed, beyond the army's brutality, an explicit attempt to erase the very memory of the victims' existence. In the three episodes of the conversion of military spaces into shopping centers (in Montevideo, Buenos Aires, and Curitiba), there is a conspicuous absence of questioning and reflection on the repressive activities of dictatorial regimes, concealed within spaces that celebrate and promote consumption and tourism. Finally, the repressive response to the artistic and political interventions carried out in Chile during the *estallido social* illustrates the persistence of repressing practices aimed at suppressing demonstrations and demands for rights – a continuity traceable to the Pinochet regime.

These persistent issues tell us something about the political processes involved in the transition from authoritarianism to democracy. It is not just a matter of unfinished or incomplete transitions. What we observe is the continuity of repressive attitudes even under democratic regimes, which calls into question the very idea of political transition.

For some time (especially in the 1980s and 1990s), there was a strong association between the end of dictatorships and political processes that were called "transitions". A large literature developed on the subject, including a field of political science, "transitology" [55].

[55] See, among many other references, O'Donnell, Schmitter, and Whitehead (1993); Linz and Stepan (1996); Stoner and McFaul (2013).

However, the discourse of transition warrants closer scrutiny. It attributes a special value to the so-called "transition time", which was supposed to have the property of preparing societies living under dictatorships for the transition to a democratic regime. But what would characterize this time of transition? The Latin American nations that faced dictatorships in the context of the Cold War period experienced ongoing political struggles between the regime (and its civilian and military supporters) and the various forms of resistance, articulated both internally and through transnational mobilization.

There is, in fact, no qualitative difference between the "time of the dictatorships" and the "time of the transitions".

Rather, these were phases within a broader political dispute – the "transition" being merely a later stage of the struggle in which political actors sought to preserve influence as regimes waned. Labelling a particular moment as a "transition" may have the effect of giving greater density to that period – overstating the "openness to negotiation" of those who still held power at the end of authoritarian rule [56]. Consider, for instance, the Chilean and Brazilian cases, in which the military retained significant political capital even after the end of the dictatorships. In both instances, the so-called transition in those cases concealed numerous strategies and maneuvers through which the ongoing regimes sought to shape the subsequent political arena.

When it comes to politics of memory in the post-dictatorial context, we can see the emergence of a contested field that reveals the inadequacy of prevention, reparation, and non-repetition measures that would be expected in democratic societies. It is precisely this visible inability of nation-states to implement democratizing policies addressing their own authoritarian past that has led the Inter-American Court of Human Rights to assume a leading role, gradually developing a consistent body of case law on the obligation of countries in the Americas to effectively confront their authoritarian legacy. As is well known, the Inter-American Human Rights System is invoked when member states fail to adequately protect human rights within their own jurisdictions. It is no coincidence that Chile, Brazil, and Uruguay have all been convicted in cases involving human rights violations committed during their respective dictatorships [57].

---

[56] For theoretical reflections that illustrate the complexity of the term and the diversity of possible meanings of the idea of transition, see Costa (2019) and Scuccimarra (2023).

[57] Main cases: Caso Almonacid Arellano y otros Vs. Chile (2006), Caso Gelman Vs. Uruguay (2011), Caso Gomes Lund y otros Vs. Brasil (2010), Caso Herzog y otros Vs. Brasil (2018). We should add an Argentinian case, which involves the disappearance of two citizens. The events took place in democratic rule, but mirroring practices from the military dictatorship: Caso Garrido y Baigorria Vs. Ar-

There is a mutually reinforcing correlation between human rights and memory – one that connects past and future, each continually nourishing the other. In fact, it is a field of tensions, which is always updated in the present with new questions, disputes and narratives.

In the various layers of memory imprinted in the urban palimpsest, distinct forms of remembering and forgetting emerge. These are directly linked to the struggle for the recognition of human rights violations committed in the past. In the violence directed at workers and social movements, we witness the renewal of repressive strategies and the ongoing violation of social rights. In the abandonment or destruction of memorials, we observe how a past of political struggles – for recognition and equality – is erased and silenced. Through the creative use of urban space for political-poetic interventions, we perceive the potential to contest the meanings of the past, the present and the future.

The future remains open to social actors in their strategies of vindication, just as it remains available to the negationists of authoritarianism. The struggles for recognition in contemporary South America, together with the demands for memory policies directed at the authoritarian past, unfold within these disputes over what is to be remembered and what is to be forgotten. These strategies and disputes can be interpreted as different writing practices taking place in the urban palimpsests of our time.

Bibliography

Alcalde, Ángel (2025), *The Death of Democratic Republics in the 1930s: Germany, Austria, Spain*, in Vervaet, Frederik J., David Rafferty, Christopher J. Dart (eds.), *How Republics Die – Creeping Authoritarianism in Ancient Rome and Beyond*, Berlin and Boston, De Gruyter, pp. 493-510

gentina (2008). See also similar cases involving other Latin America countries: Caso Barrios Altos Vs. Perú (2001), Caso La Cantuta Vs. Perú (2006), Caso de las Hermanas Serrano Cruz Vs. El Salvador (2004), Caso Velásquez Rodríguez Vs. Honduras (1988), Caso Blake Vs. Guatemala (1998), Caso Rodríguez Vera y otros (Desaparecidos del Palacio de Justicia) Vs. Colombia (2014), Caso Goiburú y otros Vs. Paraguay (2006). All the rulings can be consulted in full on the official website of the Inter-American Court of Human Rights (https://www.corteidh.or.cr/). See also Porto/Ávila/Sposato (2023) and Morales (2012). A different development that deserves attention in the jurisprudence of the Inter-American Court of Human Rights concerns the protection of cultural rights, a topic related to the one discussed here, but which will not be addressed extensively. For an overview, see Antkowiak (2015) and Isa (2014).

Alvira, M. Elena Lacruz, Juan Ramírez Guedes (2017), *Anti-monumentos. Recordando el futuro a través de los lugares abandonados*, in «Rita: Revista Indexada de Textos Académicos», 7, pp. 86-92

Antkowiak, Thomas (2015), *Social, Economic, and Cultural Rights: The Inter-American Court at a Crossroads* (June 30, 2015), in *The Inter-American Court of Human Rights: Theory and Practice, Present and Future*, Seattle University School of Law Research Paper No. 16-05, Intersentia Press, ssrn.com

Barros, Robert (2004), *Constitutionalism and Dictatorship: Pinochet, the Junta, and the 1980 Constitution*, Cambridge, Cambridge University Press

Barros, Robert (2020), *Courts Out of Context: Authoritarian Sources of Judicial Failure in Chile (1973-1990) and Argentina (1976-1983)*, in Ginsburg, Tom, Tamir Moustafa (eds.), *Rule by Law: The Politics of Courts in Authoritarian Regimes*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 156-179

Borges, Jorge Luis (1998), *Shakespeare's Memory* [*La Memoria de Shakespeare*, 1995], trans. Andrew Hurley, in «The New Yorker», 13 April, www.newyorker.com

Calciolari, Silvia (2004), *Ex-presos políticos e a memória social da tortura no Paraná (1964-1978)* (Masters Dissertation), Curitiba, Federal University of Paraná, Sociology Department

Castro, Paulo Roberto de Andrade (2023), *Controle e vigilância empresarial sobre os trabalhadores de empresas estatais durante o Regime Civil-Militar: Petrobras, CSN e Itaipu*, in «Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social», 16, 3, pp. 1-26

Choay, Françoise (1999), *L'Allégorie du Patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil

Cottingham, Laura (1994), *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*, in «Frieze», 7 June, www.frieze.com

Crownshaw, Richard (2008), *The German countermonument: conceptual indeterminacies and the retheorisation of the arts of vicarious memory*, in «Forum for Modern Language Studies», 44, 2, pp. 212-227

Demasi, Carlos, Jaime Yaffé, Álvaro Rico, Vania Markarian, Aldo Marchesi (2013), *La dictadura Cívico-Militar: Uruguay 1973-1985*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental

Demasi Carlos (2013), *La evolución del campo político en la dictadura*, in Demasi Carlos, Jaime Yaffé, Álvaro Rico, Vamia Markarian, Aldo Marchesi, *La dictadura Cívico-Militar: Uruguay 1973-1985*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, pp. 15-116

Draper, Susana (2009), *Spatial juxtaposition and temporal imagery in postdictatorship culture*, in «Journal of Latin American Cultural Studies», 18, 1, pp. 33-54

Draper, Susana (2012), *Afterlives of Confinement. Spatial Transitions in Postdictatorship Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press

Dulci, Tereza Maria Spyer (2024), *Arte e resistência no Chile durante o Estallido Social: a contestação da herança autoritária no espaço público*, in «Wamon: Revista dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas», 9, 2, pp. 25-56

Felman, Shosana (2002), *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge (MA) and London, Harvard University Press

Gago, Verónica (2015), *La razón neoliberal – Economías barrocas y pragmática popular*, Madrid, Traficantes de sueños

Gillick, Liam (2024), *In Conversation: Hans Haacke and Liam Gillick*, in «Art Review», 8 November, artreview.com

Grimmer, Hannah K. (2023), *'The struggle does not only go on, but it is continuous': Artistic resistance in Santiago de Chile: Delight Lab and CADA*, in «Art & the Public Sphere», 12, 1, pp. 61-75

Gurr, Jens Martin (2023), *Palimpsest*, in Ameel, Lieven (ed.), *The Routledge Companion to Literary Urban Studies*, London and New York, Routledge, pp. 72-86

Huyssen, Andreas (2003), *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press

Isa, Felipe G. (2014), *Cultural Diversity, Legal Pluralism, and Human Rights from an Indigenous Perspective: The Approach by the Colombian Constitutional Court and the Inter-American Court of Human Rights*, in «Human Rights Quarterly», 36, pp. 723-756

Lessa, Francesca (2021), *Justice Entrepreneurs and the Struggle for Accountability in South America: Comparative Reflections on Transitional Justice and Operation Condor*, in Paixão, Cristiano, Massimo Meccarelli (eds.), *Comparing Transitions to Democracy: Law and Justice in South America and Europe*, Cham, Springer, pp. 111-136

Koselleck, Reinhart (2002), *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*, trans. Todd Presner and others, Stanford, Stanford University Press

Koselleck, Reinhart (2004), *Futures past: on the semantics of historical time* [*Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, 1979], trans. Keith Tribe, New York and Chichester, Columbia University Press

Linz, Juan J., Alfred Stepan (1996), *Problems of Democratic Transition and Consolidation: Southern Europe, South America, and Post-Communist Europe*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press

Mangabeira, Wilma (1993), *Os dilemas do novo sindicalismo: democracia e política em Volta Redonda*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará

Meccarelli, Massimo (2009), *Paradigmi dell'eccezione nella parabola della modernità penale*, in «Quaderni Storici», 131, 2, pp. 493-521

Morales, Felipe González (2012), *The progressive development of the international law of transitional justice: the role of the Inter-American system*, in Almqvist, Jessica, Carlos Espósito (eds.), *The Role of Courts in Transitional Justice – Voices from Latin America and Spain*, London and New York, Routledge, pp. 31-55

Musil, Robert (1988), *On monuments*, trans. Peter Wortsman, in «Harper's Magazine», June, harpers.org

Nora, Pierre (1989), *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, in «Representations», 26, pp. 7-24.

Núñez, Betania (2015), *Reconstruir Orletti*, in brecha.com.uy, accessed 15.9.2025

O'Donnell, Guillermo, Philippe C. Schmitter, Laurence Whitehead (eds.) (1993), *Transitions from Authoritarian Rule: Latin America*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press

Paixão, Cristiano (2015), *Past and Future of Authoritarian Regimes: Constitution, Transition to Democracy and Amnesty in Brazil and Chile*, in «Giornale di Storia Costituzionale», 30, 2, pp. 89-115

Paixão, Cristiano (2024), *Dictatorships*, in Duve, Thomas, Tamar Herzog (eds.), *The Cambridge History of Latin American Law in Global Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press

Paixão, Cristiano, Claudia Paiva Carvalho (2021), *Mudança constitucional, luta política e o caminho para a democracia: uma análise do "emendão" de 1982*, in «História do Direito: RHD», 2, 3, pp. 300-319

Paixão, Cristiano, Ricardo Lourenço Filho (2014), *Direito de greve entre afirmação e repressão: o caso CSN*, in Delgado, Gabriela Neves, Ricardo J.M. de Britto Pereira (eds.), *Trabalho, constituição e cidadania: a dimensão coletiva dos direitos sociais trabalhistas*, São Paulo, LTr, pp. 331-346

Paixão, Cristiano, Ricardo Lourenço Filho (2020), *Direito, conflito e dignidade: o papel da memória no mundo do trabalho*, in Delgado, Gabriela Neves (ed.), *Direito fundamental ao trabalho digno no século XXI: principiologia, dimensão e interfaces no Estado Democrático de Direito*, São Paulo, LTr, pp. 133-143

Palestini, Stefano, Rodrigo M. Medel (2025), *The 'Withdrawn Citizen': Making Sense of the Failed Constitutional Process in Chile*, in «Bulletin of Latin American Research», pp. 1-17

Porto, Matheus M.L., Flávia de Ávila, Karyna B. Sposato (2023), *Justiça de Transição em julgamentos da Corte Interamericana de Direitos Humanos: monitoramento das sentenças em perspectiva comparada (2009-2018)*, in «RELAC – Revista Latino-Americana de Criminologia», 3, 2, pp. 11-59

Sbriccoli, Mario (1998), *Caratteri originari e tratti permanenti del sistema penale italia-*

no (1860-1990), in Violante, L. (a cura di), *Legge, diritto, giustizia* [*Storia d'Italia. Annali* 14], Torino, Einaudi, pp. 487-551

Scuccimarra, Luca (2023), *Violenza di massa, giustizia di transizione, politiche della memoria: prospettive teoriche e nodi concettuali*, in «Scienza & Politica. Per Una Storia Delle Dottrine», 35 (68), pp. 5-29.

Silva, Luiz Gabriel da (2018), *Repressão e resistência na ditadura civil-militar: construção de site temático para o ensino de história local (Curitiba – PR)* (Masters Dissertation), Curitiba, Federal University of Paraná, History Department

Silva-Escobar, Juan Pablo (2022), *Borrar, silenciar y censurar las imágenes de la revuelta social del octubre chileno*, in «Confluenze – Rivista di Studi Iberoamericani», 14, 1, pp. 133-155

Stevens, Quentin, Karen A. Franck, Ruth Fazakerley (2018), *Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic*, in «The Journal of Architecture», 23, 5, pp. 718-739

Stoner, Kathryn, Michael McFaul (eds.) (2013), *Transitions to Democracy: A Comparative Perspective*, Baltimore, Johns Hopkins University Press

Sztulwark, Pablo (2009), *Memoria y Ciudad: la transformación de espacios urbanos*, in *Arquitectura y memoria* (Jornada *Arquitectura y memoria*, Buenos Aires, August 31, 2009), Buenos Aires, Memoria Abierta, pp. 11-15

Szyszlican, Jésica (n.d.), *Una experiencia de prácticas en el Ex CCDTyE*, in istlyr-caba.infd.edu.ar, accessed 15.9.2025

Tikhomirova, Yulia S. (2023), *Counter-Non-Anti-Remembrance. The Anti-monumental Practices by TIST Collective*, in «European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes», 6, 2, pp. 139-153

Urzúa, José Miguel, Matías Calderón (2020), *Economía moral y estallido social: no son 30 pesos, son 30 años. La crisis del neoliberalismo en Chile*, in «Revista Antropologías del Sur», 7, 14, pp. 283-298

Winter, Jay (2010), *Sites of Memory*, in Radstone, Susannah, Bill Schwarz (eds.), *Memory – Histories, Theories, Debates*, New York, Fordham University Press, pp. 312-324

Young, James E. (1992), *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today*, in «Critical Inquiry», 18, 2, pp. 267-296

Young, James E. (2000), *Memory and Counter-Memory – Toward a Social Aesthetics of Holocaust Memories*, in DeCoste, F.C., Bernard Schwartz (eds.), *The Holocaust's Ghost: Writings on Art, Politics, Law and Education*, Edmonton, University of Alberta Press, pp. 165-178

Giustizia di pietra: la città tra stigma e memoria

Emilia Musumeci

SOMMARIO: 1. La città come teatro della giustizia. – 2. Lo sguardo "stigmatizzante" degli altri: estetica della giustizia e pene infamanti. – 3. Le origini: dal *Lapis Scandali* alla Pietra della Vergogna. – 4. Le Colonne della Giustizia di Napoli e Bari. – 5. La Colonna infame di Milano come dispositivo di *damnatio memoriae*. – 6. Dall'infamia alla memoria: la giustizia riscritta nella pietra. – 7. Conclusioni.

1. *La città come teatro della giustizia*

«Ogni pietra rappresentava il singolare conglomerato d'una volontà, d'una memoria, a volte d'una sfida» [1]. Con quest'affermazione, Marguerite Yourcenar, nel suo celeberrimo romanzo storico, sintetizza l'essenza profonda del monumento: non semplice ornamento urbano, ma segno duraturo, veicolo di memoria e potere [2]. A maggior ragione, allorché la giustizia si trova ad essere inscritta nella pietra, come nelle città europee di antico regime, la materia architettonica diviene uno strumento di giudizio e di stigma. Del resto, quando la punizione è pubblica, essa infatti non mira soltanto a correggere, ma tende a mostrare la colpa, il colpevole, e soprattutto il potere che punisce. La città, allora, non è solo il luogo della pena, ma il suo corpo scenico come ben dimostrano le pietre della vergogna, le colonne della giustizia, le lapidi dell'infamia che diventano dispositivi architettonici della punizione.

In questo *excursus* cercheremo di comprendere come la città si sia storicamente configurata come "scena", un *theatrum iustitiae*, in cui lo spazio urbano si trasforma in linguaggio della colpa. Dai centri maggiori ai piccoli centri, la giustizia prende corpo nella materia permettendo alla pietra di punire, ammonire ed escludere e le architetture infamanti divengono, a tutti gli effetti, spettacolo e sentenza, monito e silenziosa eternità della pena, ma anche supporto materiale [3] della memoria sociale. Nel

[1] Yourcenar (2021).

[2] Huyssen (2003).

[3] Non è possibile dar conto della sterminata bibliografia relativa a quell'ampio ambito denominato *material culture studies* in cui antropologia, sociologia, storia dell'arte ed archeologia si intrecciano. Pertanto, ci si limita, in questa sede, a rinviare oltre ai "classici" Appadurai (1986); Gell (1998); Olsen (2010); Hicks/Beaudry (2010); Ingold (2013), ai contributi recenti più significativi sull'*agency* degli oggetti e dei manufatti nello spazio pubblico e sulla capacità della materialità di esercitare funzioni normative, simboliche e memoriali, con particolare riferimento alla storia urbana: Rospocher/Valseriati (2025) e de Divitiis (2025).

doi: 10.17473/LawArt-2025-6-7 LawArt 6 (2025) 153-198
ISSN 2724-654X

corso della storia, del resto, la città non è stata soltanto un luogo fisico di convivenza, ma un vero e proprio dispositivo culturale, un ambiente simbolico attraverso cui si strutturano visioni del mondo, rapporti di potere, identità collettive e meccanismi di inclusione ed esclusione. Se è vero che le città nascono come spazi di concentrazione della giurisdizione e delle istituzioni, è altrettanto vero che esse rappresentano, attraverso la loro forma, i loro monumenti e i loro rituali, una *mise en scène* del potere giudiziario e della sua legittimazione. In questo senso, lo spazio urbano può essere letto come un luogo in cui ogni elemento architettonico, ogni oggetto simbolico e ogni gesto rituale contribuisce a produrre un ordine visibile e riconoscibile, essendo l'obiettivo della vita sociale poter essere riconosciuti come membri di una *civitas*, la cui forma si traduce nella «intenzione estetica radicata nella sfera simbolica dell'*urbs*» [4].

Il presente contributo va collocato nel più ampio dibattito sul rapporto tra giustizia, estetica e trasformazione urbana, proponendo una riflessione sulle architetture dell'infamia, vale a dire strutture e monumenti che, tra Medioevo ed Età moderna, hanno reso visibile e tangibile la punizione pubblica, inscrivendo la colpa nello spazio urbano (fig. 1). In particolare, l'attenzione sarà rivolta ad alcuni dispositivi materiali, quali le pietre della vergogna, le colonne della giustizia e le colonne infami, che hanno popolato piazze, mercati e luoghi simbolici di numerose città italiane, dai centri più nevralgici (Milano, Napoli, Firenze, Padova) a quelli minori (Roccaraso, Pescocostanzo, Castilenti). Mediante l'analisi di questi manufatti – collocati al crocevia tra giuridico, artistico e antropologico – si cercherà di mettere in luce il modo in cui la città abbia storicamente materializzato la giustizia attraverso la pietra, trasformando l'architettura in uno strumento di giudizio e memoria. Le colonne, le lapidi, i basamenti e le iscrizioni che hanno accompagnato i riti punitivi non erano meri oggetti funzionali, ma segni attivi, partecipi del processo di stigmatizzazione e disciplinamento sociale, in cui il corpo del condannato diventava spettacolo e il luogo fisico della città diventava scena giudiziaria, costruendo immagini del giusto e dell'ingiusto, dell'onore e dell'infamia. La giustizia, nella sua forma visibile e monumentale, del resto, ha sempre avuto una funzione estetica, come ben testimoniano i pregevoli studi sull'iconografia e l'allegoria della giustizia [5]. Ma oggi, nel tempo della "post-memoria" e della rigenerazione urbana, occorre interrogarsi non solo sugli elementi artistici e architettonici più evidenti correlati al giudicare (dalle statue di *Do-*

[4] Romano (2008), p. 110.

[5] Si veda, a tal proposito, il seminale saggio di Sbriccoli (2007b), oltre ai pioneristici lavori di Zdekauer (1913) e Jacob (1994). Feconde considerazioni sono altresì rinvenibili in Venturi (1964), Prosperi (2008), Lacchè (2016), nonché Russo (2021). Da ultimo, si rinvia altresì al documentato lavoro di Hayaert (2023).

mina Iustitia ai palazzi di giustizia passando per le rappresentazioni pittoriche legate al processo) [6] ma anche su manufatti apparentemente non così carichi di significati e simboli allo scopo di capire se vale la pena conservali, rimuoverli o dimenticarli, o, ancora riconvertirli in spazi del pensiero civile, in architetture del ricordo attivo, capaci non di cancellare la storia [7], se non addirittura di innescare una vera e propria «guerra contro il passato» [8], ma di farne terreno per il futuro. In questa tensione tra pietra e parola, tra silenzio e voce, tra infamia e memoria, si gioca ancora oggi il senso più profondo della giustizia nello spazio urbano.



Fig. 1 – *Riproduzione di un affresco cinquecentesco raffigurante la testata di Ponte Sant'Angelo verso Campo Marzio*, 1938, gelatina bromuro d'argento, Museo di Roma

Le dimensioni estetiche e rituali della giustizia infamante pongono interrogativi cruciali anche per il presente. In un momento storico in cui la giustizia tende alla virtualizzazione, i monumenti dell'infamia sono la testimonianza che il diritto è anche uno "spazio" [9], e che la memoria del diritto passa per i luoghi. Difatti, nella società odierna in cui tutto è smaterializzato, il rischio è che, come sottolinea Antoine Garapon, si arrivi a una vera e propria «despazializzazione della giustizia» [10], intendendo con tale

[6] Tra gli innumerevoli contributi si rinvia, per un quadro d'insieme, a Huygebaert et al. (2018), e Stolleis (2007).

[7] Sul fenomeno della distruzione delle statue come rappresentazione della *cancel culture* si rinvia a Maifreda (2022) e Montanari (2024), nonché Flores (2023).

[8] Furedi (2025).

[9] Da tempo, del resto, storici avveduti hanno cercato di dimostrare l'inadeguatezza del concetto di "territorio" in quanto troppo rigido per descrivere la pluralità di funzioni che si esercitano su di esso, preferendo quello di "spazio" come fattore capace di condizionare il comportamento sociale e di ridefinire i confini identitari, come già segnalato da Ardenna/D'Acunto/Filippini (2017).

[10] Garapon (2021).

espressione non tanto la «scomparsa dello spazio» della giustizia, quanto «la sovrapposizione tra lo spazio fisico in cui viviamo e un non-spazio digitale» [11]. Se oggi vi è una forte tensione tra il diritto all'oblio e le nuove forme di umiliazione nell'agorà virtuale, in passato la messa in scena della giustizia nello spazio urbano rispondeva a esigenze profonde della giustizia comunitaria, ancora radicata in una concezione pubblica, rituale e partecipativa del diritto. In assenza di una giustizia astratta e burocratizzata, le pene infamanti [12] – come lo stare nudi su una pietra, l'essere incatenati a una colonna, o l'esposizione postuma di una punizione esemplare – servivano a reintegrare la comunità attraverso la spettacolarizzazione del disordine e la sua esorcizzazione in veri e propri "rituali urbani" [13]. Il coinvolgimento della popolazione era un elemento essenziale, poiché il giudizio non si limitava alla sentenza, ma proseguiva nello sguardo collettivo, nell'irrisione pubblica, nel gesto ripetuto del deridere [14] o nell'infamia imperitura. Non stupisce, allora, se questa "giustizia di pietra", cioè l'uso di manufatti o monumenti a scopi sanzionatori, abbia trovato la propria naturale collocazione nelle città, basandosi sul meccanismo di chi guarda e l'oggetto stesso dell'osservazione, e, di conseguenza, sui sentimenti evocati da chi subisce un'umiliazione pubblica. Come vedremo, l'esperienza emozionale del complesso rapporto vittima-carnefice e, nello specifico, tra condannato e cittadini di una comunità, si trasforma quando il rito della pena viene collegato a un monumento che, a sua volta, si trova all'interno di uno spazio ristretto.

In questo quadro, la città diventa un corpo giuridico-architettonico, dove il diritto non si limita a produrre norme astratte, ma si incarna nella pietra, si stratifica nelle piazze, si monumentalizza nei simboli dell'infamia. L'architettura punisce non solo perché ospita la giustizia (tribunali, carceri), ma perché parla la lingua del diritto attraverso forme visive e performative [15]. Una colonna della giustizia non è semplicemente un oggetto decorativo bensì un veicolo di senso, una tecnologia del potere visivo capace di modificare le relazioni sociali. Da un lato, le pietre della vergogna e le colonne infami rappresentano vestigia di un passato punitivo, crudele e fortemente spettacolarizzato fatto di cerimoniali e rituali di giustizia [16]; dall'altro, esse ci inter-

[11] Garapon (2021).

[12] Si vedano, per tutti, Siebenhüner (2010) e Masferrer (2001).

[13] Cfr. Crouzet-Pavan (1984).

[14] A tal riguardo si rinvia ai contributi raccolti nel volume collettaneo curato da Crouzet-Pavan/Verger (2007).

[15] Sull'analisi degli universi simbolici, l'iconografia e i mutamenti sociali che modellano la percezione della giustizia e del suo esercizio cfr. Simone (2016) e (2025).

[16] Sui rituali della giustizia penale si vedano Gauvard/Jacob (2000) mentre, più in generale, su come tali cerimoniali si inseriscano nei riti della società medievale, Chiffoleau/Martines/Paravicini Bagliani (1994).

rogano sulla persistenza della logica dell'esclusione e dello stigma nei dispositivi urbani contemporanei, seppur in forme più sofisticate o indirette. Alla luce di queste brevi considerazioni introduttive cercheremo di ricostruire una "topografia della punizione", indagando le forme materiali mediante le quali il diritto ha inciso sé stesso nella pietra e nella memoria urbana [17]. In una fase in cui si parla di riqualificazione, rigenerazione e "memorializzazione" degli spazi urbani [18], tornare a riflettere su queste pietre e colonne significa ripensare altresì il rapporto tra diritto, città e visibilità. La pietra giudica ancora, così come la città, nel suo silenzio monumentale, continua a parlare. Lo aveva ben compreso Michel Foucault laddove descrive lo scenario che si presenta ai suoi occhi al termine della grande stagione caratterizzata dallo splendore dei supplizi, in cui lo stesso spazio urbano assume le sembianze di "città punitiva":

> agli incroci, nei giardini, sui bordi delle strade che vengono rifatte o dei ponti che vengono costruiti, nei laboratori aperti a tutti, nel fondo delle miniere che si vanno a visitare; mille piccoli teatri di castighi. Ad ogni crimine, la sua legge; ad ogni criminale la sua pena. Pena visibile, pena loquace, che dice tutto, che spiega, si giustifica, convince: cartelli, berretti, affissi, manifesti, simboli, testi letti o stampati, tutto ripete instancabilmente il Codice. Scenografie, prospettive, effetti ottici, "trompe-l'oeil", dilatano talvolta la scena, la rendono più temibile di quanto non sia, ma anche più chiara [19].

2. *Lo sguardo "stigmatizzante" degli altri: estetica della giustizia e pene infamanti*

Se le città si configurano come spazi di regolazione morale attraverso l'architettura, il senso che assume una funzione cruciale è, come già anticipato, quello della vista. Il posizionamento strategico dei monumenti punitivi, in prossimità di mercati, chiese e tribunali, rafforzava il messaggio normativo della giustizia, rendendo ogni passante uno spettatore involontario ma obbligato. La visibilità è uno degli strumenti fondamentali del potere, in quanto ciò che è reso visibile può essere controllato, normato,

[17] Sui luoghi della memoria e la "postmemoria" si rinvia a Nora (1984-1992) e Hirsch (2012). Più recentemente, per un quadro di sintesi, si veda altresì Levis Sullam (2023).

[18] In particolare, tale dibattito specialmente è vivo laddove si assiste alla transizione tra diversi regimi e contesti geopolitici, come nel panorama dell'Europa centro-orientale su cui si rinvia a Sadowski (2024) o nella Spagna franchista e post-franchista, su cui si veda Aragoneses (2021). Per quanto riguarda il panorama italiano si veda, sulla monumentalizzazione realizzata ai fini della costruzione e del rafforzamento del sentimento risorgimentale e dei valori ad esso connessi, Banti (2011). Per quanto riguarda il consolidamento degli ideali fascisti mediante i manufatti, cfr. Gentile (2007), mentre sul rapporto tra giustizia e cultura visuale del regime, si rinvia a Lacchè (2021).

[19] Foucault (2014).

emarginato. Ancora una volta entra in gioco il rapporto tra visibilità e potere, nel senso che «la visibilità rientra fra le strategie del potere» come

> una condizione che mira a far presa sul corpo degli individui e della popolazione imponendo loro schemi di riconoscibilità sempre più accurati: quanto più riesce a rendere visibili i suoi oggetti, tanto più il potere si nasconde, tende al limite dell'invisibilità, si trincera dietro meccanismi e automatismi che lo presentano come una pura tecnica [20].

Non occorre stupirsi, allora, se la giustizia non si esprima solo attraverso sentenze, ma anche tramite la rappresentazione materiale della colpa e della vergogna [21] di cui la città funge da necessario scenario [22]. «La persona non può nascondersi: il suo reato è esposto allo sguardo degli altri» [23], scrive Martha Nussbaum, nell'ambito delle sue indagini sul rapporto tra giustizia penale ed emozioni [24], descrivendo il meccanismo perverso delle punizioni fondate sulla vergogna che ancora imperversano negli Stati Uniti, dove tali pratiche hanno alimentato un acceso dibattito contrapponendo comunitaristi e liberali sulle cosiddette *shaming penalties* [25]. Ma l'uso della vergogna come strumento punitivo appare ben più risalente affondando le sue radici nell'era in cui peccato e penitenza pubblica, da un lato, e le categorie di *infamia facti* e *infamia iuris* [26], dall'altro, erano elementi centrali della giustizia penale, con pesanti conseguenze sull'onore e la capacità giuridica dei condannati [27].

---

[20] Catucci (2018), p. 7.

[21] Com'è stato recentemente ribadito, infatti, «fame is fully included in the history of the emotions, on the borderline between the culture of shame and that of guilt, and between punishment and penance» (Migliorino, 2025, p. 12).

[22] Ricci (1996), pp. 92-93.

[23] Nussbaum (2005), p. 268.

[24] Si vedano almeno Nussbaum (2004) e (2011) e, per un'originale proposta di un «diritto penale empatico», Di Giovine (2009). Più in generale, sul rapporto tra emozioni e diritto penale nel contesto italiano otto-novecentesco si rinvia a Musumeci (2015), nonché per uno sguardo interdisciplinare e comparato su tale tema, a Bandes/Madeira/ Temple/White (2021).

[25] Nussbaum (2005), p. 268.

[26] Su tale distinzione si rinvia a Migliorino (1984). Inoltre, per un approccio interdisciplinare alle categorie di fama, infamia, visibilità e scandalo dal mondo antico all'età moderna, si rinvia alla recente e monumentale opera collettanea Marshall (2025).

[27] Härter (2016).



Fig. 2 – Andrea del Sarto, *Disegno preparatorio per condannati in contumacia da appendere al palazzo pubblico di Firenze*, 1530, Duke of Devonshire Collection, Chatsworth, Inghilterra

Con il passare del tempo le forme di umiliazione pubblica si sono moltiplicate, dando vita a vere e proprie "culture della vergogna" [28] contrassegnate da pene infamanti che trasformavano la persona punita in una figura grottesca o "indegna", attraverso posture innaturali, abiti degradanti, maschere deformanti o cartelli denigratori [29]. Sebbene la caricatura, le pitture infamanti (fig. 2) e l'*executio in effigie* siano già state indagate [30], mancano tuttora studi organici sugli apparati materiali, manufatti artistici o architettonici, che supportavano i rituali diffamatori. Senza voler ripercorrere tutte le trasformazioni storiche delle pene disonorevoli, concentreremo la nostra attenzione sul momento in cui l'umiliazione pubblica si accompagnava a un apparato materiale, in particolare

[28] Sulle differenti sanzioni nei modelli di giustizia negoziata ed egemonica, si veda Bettoni (2010). Inoltre, sul concetto di vergogna nella Gran Bretagna di età moderna e sulle relative percezioni del crimine, si rinvia a Nash/Kilday (2010).

[29] Behrmann (2016).

[30] Si vedano Masi (1931), Edgerton jr. (1985) e, più recentemente, Ortalli, (2020), che riprende e sviluppa quanto già nel suo precedente Ortalli (1979) e Ferrari (2022), pp. 139-194. Inoltre, sulla rappresentazione negativa dell'usuraio si rinvia a Milani (2018).

lapideo, laddove giustizia, arte e rappresentazione sociale si intrecciano. Seguendo la prospettiva di Johan Huizinga, a partire dalla sua prolusione tenuta all'Università di Groningen nel 1905 [31], analizzeremo "pietre dello scandalo", colonne della giustizia e dell'infamia come elementi di un'estetica giudiziaria tesa a schernire, umiliare o distruggere la memoria di un individuo. Questi artefatti si inseriscono a pieno titolo nell'alveo delle pene infamanti, a lungo accettate come normali strumenti della giustizia [32].

Un ulteriore elemento da prendere in considerazione è il ruolo attivo della comunità che partecipava al rituale punitivo, rendendo la pena un evento collettivo, irripetibile nella sua intensità rispetto a sanzioni come multe o detenzioni, circoscritte alla sfera del potere istituzionale. Il rituale pubblico, spesso arricchito da elementi teatrali e grotteschi, produceva un effetto al contempo deterrente e gratificante per la comunità spettatrice [33]. Se a Faenza, chi trasportava uva senza permesso veniva legato al masso della piazza principale, accanto a un suonatore di tuba che attirava costantemente l'attenzione sul malcapitato, a Ferrara, invece, il marito tradito portava in giro la moglie adultera su un carro con un paio di corna in testa [34]. In molti casi, l'umiliazione si esauriva in una pura offesa morale; in altri, l'elemento infamante si sovrapponeva all'afflizione fisica, accentuandone la portata degradante.



Fig. 3 – Raffigurazione di un rituale di *Schandbild*, www.executedtoday.com

[31] Huizinga (1905).

[32] Ortalli (2020).

[33] Longhi (1911), p. 430.

[34] Pertile (1892), p. 346.

Ogni esecuzione pubblica generava già di per sé una degradazione sociale: il reo, esposto allo sguardo della comunità, subiva uno stigma difficilmente cancellabile. Come erano certamente molteplici le finalità delle pene che miravano alla mutilazione fisica o deturpazione del corpo [35], allo stesso modo, non sempre era facile distinguere tra pene afflittive e infamanti, visto che i due piani spesso potevano sovrapporsi come nella pratica dello *Schandbild* [36] in Germania (fig. 3) o delle pitture infamanti in Italia, che tendevano a ridicolizzare i colpevoli di reati come bancarotta, omicidio o tradimento [37], con una serie di immagini pubbliche finalizzate a punire e, al contempo, a distruggere la reputazione. Tant'è che anche pene originariamente concepite come afflittive sono state rielaborate nel tempo in chiave infamante, accentuando il disonore, come nel caso delle cosiddette "pietre della giustizia" [38]. Le sanzioni appartenenti a questo genere infame spaziano dalla semplice derisione bonaria alla brutalità fisica, in un crescendo che va dalla "corbellatura" alla marchiatura a fuoco, fino agli atti ingiuriosi che precedevano o seguivano l'esecuzione capitale [39].

3. *Le origini: dal* Lapis Scandali *alla Pietra della Vergogna*

Come spesso accade ciò che viene creato per una funzione, finisce per assumere una valenza ben diversa rispetto a quella immaginata. Così come avvenuto per la ghigliottina in epoca rivoluzionaria, progettata da Joseph-Ignace Guillotin «per funzionare con discrezione» [40], con l'intento di rendere l'esecuzione capitale più umana e meno crudele, divenendo poi emblema dei giorni più sanguinari della storia francese, allo stesso modo, le pietre della vergogna nascono per mitigare le sofferenze dei debitori, salvo poi tramutarsi in una pena ironicamente crudele per questi ultimi. Le loro origini, com'è noto, sono romane, a partire dalle decisioni di Giulio Cesare e Ottaviano Augusto sulla regolamentazione del recupero dei crediti, attenuando le pene con-

[35] Zorzi (2015), pp. 126-127.

[36] Brückner (1990); Lentz (2004) e Muravyeva (2013), pp. 17-31.

[37] Ortalli (2020).

[38] Tra i primi studi su tali manufatti e il loro impiego nelle pratiche giudiziarie si veda Gessler (1942). Più recentemente, sul contesto medievale francese, si veda, d'Artagnan (2024).

[39] Non occorre dimenticare che gogna e berlina furono ancora applicate fino all'Ottocento, tanto che, ad esempio, il Codice di Carlo Felice per il Regno di Sardegna del 1827 specificava che chiunque fosse «messo alla gogna nella pubblica piazza doveva restarvi esposto con sopra il capo [...] un cartello recante il suo nome e cognome [...] la pena e la causa della sentenza a caratteri grandi e leggibili».

[40] Larson (2016).

tenute nelle XII Tavole del Diritto Romano [41]. Il debitore insolvente non veniva più privato fisicamente della vita, ma della dignità per sempre, venendo condannato alla Pietra della Vergogna o *Vituperium*, detta anche *Lapis scandali* (Pietra dello Scandalo) [42]. Il nuovo rito prevedeva l'esposizione del debitore al pubblico scherno, spogliato dalla cintola in giù e obbligato a partecipare ad un cerimoniale che comportava la *bonorum cessio culo nudo super lapidem*, ovvero la vendita forzata dei propri beni con il posteriore denudato e poggiato su un grande blocco di pietra, laddove era scolpita la figura di un leone e posto di fronte al Campidoglio, di fronte ad una folla che lo scherniva [43].

Nonostante le evidenti origini romane, solo tra Medioevo ed Età moderna l'uso di questo genere di sanzioni infamanti si consacrò in maniera definitiva, assumendo sempre maggiore severità a causa dell'elemento infamante, previsto in molti statuti comunali [44] (e differenti contesti) [45], che si sbizzarrirono nell'escogitare le pene derisorie e umilianti per chi, per debiti, era costretto a cedere i propri beni ai creditori, nonostante la dottrina di diritto comune considerasse la *cessio bonorum* [46] persino un *beneficium sive remedium miserabile et flebile debitori pro evitandis carceribus concessum* [47].

Com'è stato osservato, «lo spirito dei popoli de' mezzi tempi fu assai fecondo nell'immaginare forme di pene che servissero di sollazzo al pubblico e di vergogna a colui che le sopportava» [48]. Con vere e proprie "ignominiose solennità" il cedente dei suoi beni, nella pubblica piazza o nei pressi del tribunale, era costretto a «cullarsi ripetutamente, al suono della tromba, a piedi nudi e seminudi o completamente nudi» sulla pietra del biasimo o della vergogna, gridando *cedo bonis* o *cedo bona*. In alcuni casi, si aggiungeva anche l'imposizione di indossare determinati abiti o «un berretto giallo, verde o cilestro» [49], rischiando, nel caso in cui fosse stato sorpreso a capo sco-

[41] Cfr., per tutti, Landucci (1898), pp. 110-111 e Guénoun (1913).

[42] Bazzarini (1835).

[43] Cfr. Pera (2023), p. 286.

[44] Si veda, per tutti, Lattes (1884).

[45] Per l'ambito olandese si veda Druwé (2016), mentre per il contesto tedesco si rinvia a Häberlein (2013); infine, la *cessio bonorum* in Francia è analizzata da Dupouy (1960), pp. 13-19 e Demars-Sion (1997).

[46] Pakter (1988).

[47] Braccia (2004), pp. 29-30.

[48] Pertile (1892), p. 341.

[49] Pertile (1887), p. 881.

perto [50], nella migliore delle ipotesi, di perdere tutti i vantaggi della cessione e del trasferimento dei beni e di essere condotto in prigione se non essere addirittura condannato alla fustigazione e alla galera.

I gesti, tanto teatrali quanto umilianti, riflettevamo una concezione giuridico-morale del fallimento [51] e più in generale dell'impossibilità di risultare affidabile negli scambi commerciali e di gestire la propria situazione debitoria, non come semplice disfunzione economica, ma come colpa sociale da scontare attraverso la degradazione rituale. L'intera scena era pubblica e si svolgeva nel cuore pulsante della città, trasformando la piazza in teatro del disonore. Il motivo di tanta intransigenza risiede in un sistema di *ius mercatorum* che deve soddisfare esigenze di autodisciplina, esercitando estremo rigore nei confronti del mercante quando questi cade in stato di insolvenza [52], cercando di porre rimedio al "danno sociale" prodotto [53], con tutte le inevitabili infamanti conseguenze del fallimento, testimoniando «fino a qual prezzo la classe mercantile volesse acquistare credito e godere della fiducia dei mercanti» [54].

---

[50] Come è stato precisato, l'utilizzo di particolari copricapi con funzione derisoria (oltre ai già menzionati berretti di particolare colore, si pensi anche all'uso di una corona o mitria, di carta o di pergamena, spesso recante il tipo di trasgressione commessa) era frequente per i reati legati al commercio (bancarotta, fallimento, insolvenza, esecuzione per debiti), ma poteva essere estesa anche ad altri reati come truffa, spergiuro, calunnia, falsa testimonianza o crimini contro la religione e la morale. Sul punto si veda, Orlando (2013).

[51] Esula dall'oggetto di questo saggio una trattazione articolata della materia fallimentare dal punto di vista storico-giuridico, in diverse epoche e contesti su cui molto è stato scritto. Oltre ai classici lavori di Santarelli (1964) e Lattes (1884), tra gli studi più recenti, si vedano i contributi di Legnani Annichini/Sarti (2011) che propongono una prospettiva diacronica sulle procedure legate al dissesto mercantile e di Fugazza (2021) che si sofferma, in maniera più specifica, sul reato di bancarotta fraudolenta.

[52] Com'è stato da tempo evidenziato, la *cessio bonorum*, pur avendo molte analogie con il fallimento si era differenziata da quest'ultimo «nettissimamente per il suo essere atto negoziale che ha nella volontà del *cedens* l'unica sua fonte» (Santarelli, 1964, p. 3), continuando a destare molte ambiguità e rischi di sovrapposizione, tant'è che lo stesso Angelo Gambiglioni viene accusato di trattare di *dectoctio* e *cessio bonorum* come due sinonimi (cfr. Barbagli, 2019, p. 3). Di conseguenza, anche nella rappresentazione dei rituali ignominiosi legati alle pietre del vituperio spesso i due ambiti tendono a confondersi, così come in altri aspetti della prassi del mondo mercantile.

[53] In un siffatto contesto, infatti, la "buona fama" del mercante si traduce in «un attributo non solo del singolo, ma di tutta la corporazione» (Migliorino, 2011, p. 12).

[54] Galgano (2010), p. 54.



Fig. 4 – Loggia dei Mercanti, Firenze,
foto digitale © Emilia Musumeci



Fig. 5 – Pietra della Vergogna, marmo,
Loggia dei Mercanti, Firenze,
foto digitale © Emilia Musumeci

Dal Medioevo all'età moderna, quindi, quello del mercante divenne un mestiere che, da una parte poteva recare prestigio e ricchezza ma, dall'altra parte, esporre chi lo esercitava a notevoli rischi e perfino alla necessità di condurre una «vita pericolosa» [55]. Non stupisce, dunque, che le autorità abbiamo dimostrato una particolare fantasia nel concepire pene di diverso genere per colpire falliti e *cessantes bona* anche con una vocazione per la beffa e la burla, come nel caso dell'*acculatta* [56]. Notoriamente questa pratica era diffusa a Firenze, in particolare nel Mercato Nuovo o "Loggia del Porcellino" (fig. 4) (dall'attuale soprannome, "il Porcellino", che ornava l'omonima fontana dal 1612), esemplificativa di quella fase, tra il 1500 e il 1750, in cui le logge vengono strutturalmente distaccate dai palazzi pubblici per essere destinate unicamente alle funzioni commerciali [57] e di fatto ben presto utilizzate, per le parti antistanti le chiese, i crocevia e le piazze dell'Italia Rinascimento, anche per condividere opinioni politiche o esprimere il dissenso [58]. In tale loggia si trova la cosiddetta Pietra dello Scandalo, una figura incastonata al centro del pavimento o meglio un cerchio formato da sei spicchi di marmo simile alla ruota del Carroccio, simbolo di legalità (fig. 5). Tale pietra svolgeva un ruolo indispensabile in un rituale di umiliazione pubblica inflitto a chi non

[55] Santarelli (1998), p. 65, il quale si sofferma altresì sulla fuga del mercante come comportamento antisociale. A tal proposito e, più precisamente, sul diritto d'asilo dei debitori insolventi si rinvia a Speciale (1996).

[56] Sul significato di tale termine si veda Lippi (1788), p. 181.

[57] Leporelli (2022), p. 38.

[58] Sull'utilizzo di questi luoghi come «political public spaces» cfr. Rospocher/Valseriati (2025), pp. 52-58.

riusciva a pagare i propri debiti, rientrando a pieno titolo tra quelle «pratiche formali e ostentati cerimoniali» [59] che dovevano servire ad affermare il potere delle istituzioni pubbliche. A Firenze, il nome del condannato e il verdetto erano declamati a gran voce dal magistrato del Bargello di fronte alla folla radunata al mercato. Il debitore con i pantaloni abbassati, era obbligato, anche in questo caso, a mostrare le parti basse del corpo (*ostendendo pudenda*) e a sbattere il suo posteriore nudo sulla vile pietra (*percutiendo lapidem culo nudo*), tra la pubblica e generale derisione [60].

Similmente, a Padova era senz'altro in uso obbligare i debitori insolventi a battere per tre volte le natiche, dopo essersi denudati dalla cintola in giù (da cui l'espressione, tipica del dialetto veneto, «restare in braghe di tela») [61], sulla temibile "pietra del vituperio". Attualmente conservato nel Palazzo della Ragione, antica sede dei tribunali cittadini padovani, tale monumento si presenta come un sedile nero a forma di vaso, posto sopra due gradini. Al suo orlo è ben visibile l'iscrizione con caratteri romani «LAPIS VITUPERII ET CESS. B°N°R» [62], come prova inequivocabile del suo utilizzo nel rituale umiliante. Se questo curioso oggetto oggi viene forse oscurato dalla bellezza degli affreschi che decorano il Salone o dalla maestosità del grande Cavallo ligneo ivi conservato, tale pietra non è certo passata inosservata in passato, tanto da essere annoverata persino da Antoine-Claude Pasquin Valery, che ne parla nel suo libro *Voyages historiques et littéraires en Italie* (1831) [63], divenendo, unitamente alla *preda ringadora* di Modena [64], uno degli emblemi più significativi di tale cerimoniale ignominioso tipico della giustizia mercantile.

---

[59] Astorri (2009), p. 83.

[60] Uccelli (1865), p. 116.

[61] Zolli (1986), p. 73.

[62] Gloria (1851), p. 8. Dopo tale pioneristico studio il testo è stato trascritto, grazie agli approfonditi studi epigrafici di Franco Benucci nel seguente modo: «✠ LAPIS ᛫ VITVPERII ᛫ ET CES(SION)IS᛫BONOR(VM) ✤» (Benucci, 2025, p. 110, anche *online*: cem.dissgea.unipd.it).

[63] Il letterato e bibliofilo francese menziona la "pietra del vituperio" di Padova tra le meraviglie e le curiosità italiane descrivendola come «une espèce de sellette de granit noir» il cui utilizzo, benché bizzarro, aveva una sua spiegazione razionale e un'indubbia efficacia: «une telle publicité, à la fois mêlée de ridicule et de honte, valait peut-être mieux que certains de nos arrêts pour déclarer les gens insolvables» (Valery, 1831, p. 43).

[64] Si tratta, com'è noto, di un imponente e massiccio sedile di ammonitico veronese rosso di forma rettangolare (probabilmente simile al *lapis scandali* romano) tuttora visibile in Piazza Grande nel centro di Modena. Il rituale previsto in tale cittadina prevedeva sin dal 1420 che il trasgressore dovesse indossare un copricapo infamante e per sabati consecutivi dovesse recarsi presso la piazza dove si teneva il mercato, obbligato a fare per tre volte il giro della piazza e, ogni volta, a sedersi «a culo nudo suxo la preda rengadora [la pietra del vituperio], la quale sia ben unta de trementina», rivolgendo lo sguardo verso il Palazzo comunale e urlando, sempre per tre volte «cedo bonis». Sul punto si rinvia a Bedoni (1984).

Se queste sono le più note pietre della vergogna, non si può negare che analoghi rituali fossero presenti anche in contesti socioeconomici e culturali ben diversi, andando a configurare differenti "geografie della vergogna". Sebbene meno visibili dei sedili o pietre sopraelevate, analoga funzione svolgevano i "lastroni della vergogna" rintracciabili, tra l'altro, a Siena [65] o in alcune città siciliane tra cui Biancavilla (nel catanese) [66] e Salaparuta (nel trapanese) [67], dove i debitori venivano esposti al pubblico scherno poiché costretti a battere per tre volte, *natibus discopertis*, sul "lastrone dei debitori" (o *balàta*, in dialetto siciliano) [68], collocato spesso in prossimità o nel salone principale di edifici amministrativi, mercati o vie particolarmente frequentate, proclamando ad alta voce ogni volta «Chi ha di avere si vegna et pagasi» [69]. Anche in questo caso, questi manufatti in pietra o marmo, scolpiti o talvolta anonimi, erano concepiti per produrre discredito sociale permanente, inscrivendo la colpa non solo nel corpo del condannato ma nello spazio urbano stesso, castigando, però, in tal modo non tutti i tipi di debitori ma solo quelle appartenenti ad un determinato rango sociale. Ciò è quanto è previsto, non solo nel caso del rituale senese, applicabile solo alle «persone di vil nascita, e d'animo più vile» [70], ma specialmente nel Regno di Sicilia dove il rito della *cessio bonorum* con l'utilizzo di pietre o lapidi del vituperio era in uso sotto la dominazione aragonese, con tutta una serie di delimitazioni e cautele previste nelle varie prammatiche [71], ma solitamente accomunate dalla possibilità di cedere soltanto i propri beni dispensando «dall'infamia della pietra» chi riusciva a provare di «appartenere a ceto civile» [72] (privilegio poi esteso a quelli che avevano subito un indebitamento improvviso per cause di forza maggiore).

---

[65] Ciò avveniva, in particolare, nei pressi della Cappella di Piazza, non lontano dalla Porta del Sale a Siena dove si trovava «in terra una bianca lapida quadra» che serviva ad uno scopo ben preciso, come risulta dalla legislazione statutaria senese: «coloro, che si trovano carcerati per debito civile, e non hanno altrimenti da soddisfare ai Creditori loro, hanno benefizio dallo Statuto di cedere i beni, e girare per tre mattine all'ora della Campana ogni mattina una volta la Piazza, accompagnati dalli Sbirri, e nudi, fuori che nelle parti da ricuoprirsi, e nell'ultima mattina compita la girata sono forzati dalli Sbrirri a battere in questa pietra le natiche, dicendo queste parole dallo Statuto prefisse. *Io ho consumato, e pappato tutte le mie robbe, ora pago i miei Creditori di questa maniera, come vedete*» (Gigli, 1854, p. 221).

[66] Portale (2009).

[67] Flandina (1885), p. 8 e Di Giovanni (1885).

[68] La *balàta*, come chiarito anche nel glossario realizzato dallo scrittore siciliano Andrea Camilleri, è anche «la pietra da lastricare» che, visto in tal caso l'utilizzo nel cerimoniale per ridicolizzare i debitori, dà luogo al detto «*dari lu culu a la balàta*: ridursi sul lastrico» (Camilleri, 1997).

[69] Italia (2009), p. 504. Altrove, la formula è invece riportata nel seguente modo: «cui havi di ricipiri si vegna a paga» (cfr. ad es. Flandina, 1885, p. 7).

[70] Gigli (1854), p. 221.

[71] Miraglia (1843), pp. 375-379.

[72] Salvioli (1927), p. 735.

In tal caso, infatti, gli appartenenti a determinati ceti sociali (sacerdoti e *persuni honorati*) [73] potevano estinguere i propri debiti *lapide non tacto*, perdendo il proprio patrimonio ma non la propria rispettabilità [74].

Ben altro contesto, ma pur sempre con finalità "ignominiosa", ritroviamo nei riti legati alle pietre della vergogna o dello scandalo ancora oggi visibili nel territorio abruzzese, dove quest'ultime svolgevano una funzione simile a quelle di origine romana, ma erano influenzate dalla cultura rurale della regione. Pur non essendo certamente i più noti manufatti o quelli di maggiore pregio artistico, vale la pena analizzare il poco studiato caso delle città abruzzesi, dove la giustizia infamante diversamente dai grossi centri commerciali come Padova e Firenze, trova un'applicazione "locale" e comunitaria, mediante l'uso di manufatti in pietra, quali strumenti di umiliazione pubblica, in contesti rurali o semi-urbani, dove il legame tra economia agricola, onore sociale e visibilità della colpa era particolarmente stretto.



Fig. 6 – *Tomolo*, pietra, Castilenti, Teramo, foto digitale © Emilia Musumeci

[73] Per cercare di arginare la tentazione di molti di evitare l'umiliazione grazie alla dimostrazione, mediante testimonianze, di essere persone onorate ed evitare così l'infamia della cessione dei beni *lapide tacto*, nel 1524 il parlamento chiese a Carlo V (capit. LV) che in tale materia venisse impiegato maggiore rigore e riservare tale possibilità solo ai «veri gentilhomini». Cfr. Siciliano Villanueva (1894), p. 396.

[74] È stato, ad esempio, costretto a chiedere al viceré Alvadeliste il "miserabile beneficio", venendo ammesso alla *bonorum cessio* «lapidem non tacto», cioè eliminando gli elementi infamanti di tale rito, tale Francesco Costanzo nel 1586 a Camopetro, possedimento feudale rientrante nell'*Universitas* di Caltagirone, in Sicilia, grazie alle testimonianze da cui emergeva l'appartenenza del Costanzo al rango dei «gintilomini et persone nobili et di respetto». Cfr. Pace (1996), pp. 40-41.

Queste pietre, note nel dialetto abruzzese come *tùmmere*, richiamano il termine *tomolo*, che indica non solo una misura agricola di superficie di 2.700 metri quadrati, ma anche un'unità di misura per i cereali, in particolare il grano, corrispondente a circa 44 chilogrammi [75]. Simili agli antichi mortai utilizzati per macinare sale e spezie, tali pietre sono rinvenibili in città come Roccaraso in Abruzzo, dove esse erano utilizzate nelle pratiche commerciali in un'economia basata sul baratto, eliminando la necessità di adeguare le normative a causa delle fluttuazioni valutarie durante le transazioni. Con finalità simili, sono presenti altre "pietre della vergogna" nel comune abruzzese di Pescocostanzo, in territorio aquilano, dove i *tùmmere* vennero progressivamente adoperati non solo per punire i debitori ma anche altri tipi di comportamento e persino reati come furti rurali e abigeato.

La pietra, in questo caso, era parte del rituale punitivo: il condannato, dopo un processo sommario, dapprima veniva spogliato e schernito da tutta la popolazione sui *tùmmuri* e poi fustigato. Analogamente, a Castilenti, nel teramano, una pietra molto bassa a forma di parallelepipedo, detta *Lu tòmmele* (fig. 6), era utilizzata per umiliare chi subiva un fallimento, fungendo da vera e propria gogna. Per i mercanti di questa valle, mettersi a sedere nudi su questa pietra, posta nella piazza principale del paese, subito dopo lo svolgimento della messa principale della domenica mattina, in questa «avvilente cerimonia» [76] era particolarmente disonorevole dato il coinvolgimento di tutta la popolazione. Chi aveva subito un simile stigma difficilmente avrebbe potuto reinserirsi nel mondo degli affari, essendo tra coloro che venivano "additati" ed esclusi dagli scambi commerciali [77]. Il rischio di tornare tra i poveri, in un contesto sociale [78], dove progressivamente i *pauperes* venivano etichettati insieme agli *infames* [79], oltre a comportare una serie di conseguenze negative dal punto di vista legale e sociale, di fatto, implicava di essere, per sempre, emarginati [80].

---

[75] Si veda, più diffusamente, Cercone (1979).

[76] Lupinetti (1973), p. 111.

[77] Braccili (1973), pp. 31-32 e Migliorino (1999), pp. 121-125.

[78] Sulla concezione del denaro e degli scambi economico-commerciali in tale epoca si veda, per tutti, Le Goff (2010).

[79] È ben nota la definizione dei falliti come *infames et infamissimi* di Baldo degli Ubaldi. A tal riguardo, si vedano Migliorino (1999), pp. 123-124 e Heck (2021), pp. 11-12, nt. 63. Inoltre, per un inquadramento più sistematico della dottrina di Baldo degli Ubaldi sulla materia fallimentare nell'età del commento cfr. Barbagli (2019).

[80] Sul punto si rinvia a Geremek (1986), Todeschini (2007), pp. 205-206 e, a testimonianza di quanto fosse ben più risalente il legame tra povertà e devianza, Neri (1998).



Fig. 7 – *Tummere*, pietra, Pacentro, L'Aquila, foto digitale © Emilia Musumeci

Altro manufatto ben conservato è quello tuttora presente nel centro storico di Pacentro, in provincia dell'Aquila, dove si trova un raro esempio di "pietra della vergogna" destinata nei secoli passati a rituali punitivi di carattere pubblico. A differenza di quella presente a Castilenti, molto più simile a un abbeveratoio, il manufatto di Pacentro è un blocco scolpito in pietra locale, dalla forma tondeggiante e scanalata, ben più imponente, originariamente cavo, che ricorda più una bassa e tozza colonna o un'anfora priva di manici, che il basso contenitore del grano presente altrove, tant'è che viene anche ricordata nel dialetto locale come la *petra tonna* (la pietra rotonda) (fig. 7). In ogni caso, al di là della forma, anche a Pacentro, il *tùmmere* fungeva da supporto fisico per le pene infamanti inflitte ai trasgressori di norme comunitarie, in particolare ai debitori insolventi, ai falliti, ma anche a chi commetteva infrazioni morali o civiche [81]. Anche in questo caso, il colpevole veniva fatto sedere sul blocco di

[81] Cercone (1979), p. 60.

pietra con le natiche scoperte ed esposto allo scherno e alla riprovazione collettiva. Ancora una volta, tale rituale della vergogna, pur privo di violenza fisica, produceva un effetto devastante sul piano simbolico. Il condannato veniva spogliato della propria reputazione e ridotto a oggetto di derisione, perdendo, insieme all'onore, anche la possibilità di reinserirsi nel tessuto economico e sociale del paese. In un'economia di piccola scala, basata sulla fiducia e sul credito interpersonale, l'infamia pubblica significava emarginazione duratura, se non definitiva.

Il *tùmmere* di Pacentro, come altri esemplari documentati nei centri limitrofi, rappresenta un esempio emblematico di giustizia di pietra: una forma arcaica e visiva di sanzione che utilizza l'elemento architettonico come strumento di controllo sociale e spettacolarizzazione del castigo. L'uso della pietra, dura, stabile, collocata in posizione fissa, contribuiva a fissare la memoria dell'umiliazione nel paesaggio urbano, trasformando la pena da evento temporaneo a segno permanente di esclusione. Oggi il manufatto, seppur ubicato in un luogo diverso dalla sua collocazione originaria, è ancora ben conservato, silenzioso ma eloquente quasi a suggellare un passato, dove il luogo pubblico era spazio giudicante e la giustizia non si limitava a condannare, ma si faceva vedere, ascoltare e ricordare.

4. *Le Colonne della Giustizia di Napoli e Bari*

Il passo successivo verso un nuovo approccio alle pene basate sull'umiliazione e l'ignominia fu l'abbandono delle pietre della vergogna in favore delle colonne della giustizia che, collocate nella piazza principale o di fronte ai tribunali, attiravano l'attenzione della popolazione, ponendo al centro della scena il condannato, esposto allo sguardo penetrante della comunità. In questo contesto, la centralità delle cosiddette "colonne della giustizia" non è solo topografica, ma anche simbolica. Oggi considerate oggetti d'arte da preservare [82], in passato esse [83] avevano una funzione concreta e brutale: i trasgressori, anche in questo caso, venivano esposti al pubblico ludibrio in un rituale collettivo che mirava a colpirli nella dignità e nell'onore. La co-

[82] Del resto, come già eminentemente affermato dallo storico austrico Alois Riegl nel 1903 «il senso e il significato dei monumenti non dipendono dalla loro destinazione originaria, ma siamo noi, soggetti moderni, che li attribuiamo ad essi» (Riegl, 2017, p. 16).

[83] Va tuttavia segnalato che, di recente, è stata formulata una tesi diversa, che esclude dalla categoria delle colonne infami, le pietre o i pilastri utilizzati nei rituali di giustizia, applicando un'interpretazione letterale e restrittiva che definisce colonne infami solo quelle erette *post mortem* con lo scopo di diffamare o creare la cosiddetta *mala fama*. Tale ricostruzione è rinvenibile in Albertoni (2023), pp. 29-30.

lonna, al di là delle altre funzioni per cui poteva essere eretta, come emblema di potere, veniva così a simboleggiare un tipo di giustizia avente come scopo la privazione dei requisiti specifici del suo *status* sociale se non quelli più elementari, propri di ogni essere umano. A questo scopo, molte colonne di marmo o pietra furono erette in diverse città all'inizio dell'età moderna, specialmente sotto il dominio spagnolo in Italia. Basti pensare alla Colonna della Vicaria o Vicariato di Napoli (fig. 8), una semplice colonna di marmo bianco su un piedistallo, situata di fronte a Castel Capuano a Napoli (sede del Tribunale dal 1540 per volere del viceré Pedro di Toledo) [84] e poi rimossa nel 1856 per essere conservata presso il Museo di San Martino.



Fig. 8 – Carlo Coppola, *Il tribunale della Vicaria*, olio su tela, 1650 c., particolare, Museo di San Martino, Napoli

La tradizione vuole che coloro che non fossero in grado di pagare i debiti dovessero essere incatenati o costretti a raggiungere la colonna in ginocchio, esporre il proprio posteriore al pubblico, dichiarare la loro penitenza contestualmente alla cessione dei propri beni [85], rendendo la colonna una sorta di "altare sacrificale del debitore". Nel 1546 don Pedro di Toledo riformò tale prassi, nel senso che il debitore doveva ora dichiarare pubblicamente il nome del creditore, tenendo la testa scoperta e abbracciando la colonna per un'ora [86]. Il corpo, immobilizzato, diventava parte integrante dell'architettura della giustizia, come se la colonna lo assorbisse, rendendolo monu-

[84] Delli (2004), p. 91.

[85] Da tale prassi derivano una serie di proverbi e detti della tradizione napoletana su cui dà conto Del Tufo (2018).

[86] d'Auria (1892), p. 45.

mento vivente della propria colpa. Nei secoli seguenti, questa colonna fu usata anche per esporre i cadaveri dei non reclamati, alimentando una macabra curiosità popolare.

Un'altra "Colonna della Giustizia", dove venivano legati i debitori fraudolenti e lasciati alla mercé del popolo, si trova tuttora a Bari, in Piazza Mercantile, la piazza principale dell'antico borgo, che fungeva da cerniera tra la città e il mare, sede del mercato pubblico e dei principali scambi commerciale. Dall'età rinascimentale fino al secolo scorso, la piazza fu principalmente il fulcro dell'attività giudiziaria, politica, amministrativa e militare di Bari, grazie alla presenza del Palazzo del Seggio, dell'Arsenale e della Residenza della Dogana. In questo contesto trova la propria collocazione tale manufatto (definito anche "Colonna Infame") e costituito da un basamento di quattro gradini su cui poggia una colonna in marmo bianco sormontata da una sfera e da un leone in pietra evocativo di quello rappresentato nei *lapis scandali* romani, con un collare recante la scritta *Custos Iusticiae* (Custode della Giustizia) [87] (fig. 9).



Fig. 9 – *Colonna della Giustizia*, Piazza Mercantile, Bari, foto digitale © Emilia Musumeci

Se la colonna rappresentava una sorta di gogna cittadina, alla quale erano legati ed esposti al pubblico ludibrio i debitori insolventi, i falliti e i bancarottieri, anche il leone, prima sganciato dall'attuale gruppo marmoreo, era utilizzato per analoghe pratiche già intorno al XII secolo. La colonna, come il leone, sono pezzi tratti da monumenti più antichi, riciclati con una nuova funzione secondo la tecnica del reimpiego [88].

[87] Todisco (1987).

[88] Si vedano, per tutti, De Lachenal (1995) e de Divitiis (2018).

Gli studiosi hanno molto discusso sulle origini e la datazione del leone, considerandolo un'opera medievale [89] o rinascimentale [90], risultando comunque l'ipotesi più accreditata quella che identifica il leone come originaria scultura posta a decorazione di una tomba romana, poi rielaborata nel Medioevo e riutilizzata come simbolo di giustizia [91] e destinata ad essere considerata «come una berlina pei falliti» [92]. Il successivo accostamento colonna-leone rivelerebbe il valore apotropaico a difesa della città, rappresentata proprio dalla colonna, con un esplicito riferimento alla potenza normanna. Il riuso di elementi antichi per scopi di giustizia moderna non è un caso isolato bensì un esempio di *spolia*, dove la memoria dell'antico viene rifunzionalizzata in chiave morale. Tale scelta deriva da una precisa simbologia della giustizia, in base alla quale «la colonna accompagnata dalla sfera rappresentava tradizionalmente il simbolo del potere ufficiale, mentre il leone rappresentava l'esercizio della giustizia locale» [93]. Inoltre, il leone, insieme misericordioso e implacabile nell'iconografia romanica, viene riletto dalla patristica come un'allegoria di Cristo giudice, misericordioso con i buoni, inflessibile con i cattivi [94].

La figura del leone si carica ulteriormente di significati alla luce dei bestiari medievali e della loro simbologia, divenendo così *rex animalium*, ma anche simbolo di generosità, coraggio, giustizia e resurrezione [95]. Dorme con gli occhi aperti, come il giudice che vigila, e ruggisce tre volte per chiamare i propri cuccioli alla vita, immagine allegorica del Cristo che risveglia le anime dal peccato [96]. Per tali ragioni, in molte rappresentazioni romaniche e gotiche, il leone compare accanto alle colonne delle porte principali di accesso alle chiese per segnalare il passaggio tra lo spazio profano e quello sacro. In tal senso, anche la giustizia, nella sua costruzione allegorica, può essere letta come la necessaria porta che permette il passaggio dall'errore alla redenzione.

Questa simbologia è profondamente intrecciata anche con l'iconografia cristiana di Cristo alla colonna [97] raffigurato in numerose opere d'arte, da Bramante a Tiziano,

---

[89] Deér (1959), p. 67.

[90] Melchiorre (1984), pp. 78-79.

[91] Todisco (1987) e, successivamente, Bertelli (2003), pp. 94-95.

[92] Lattes (1884), p. 315, nt. 11.

[93] Todisco (1994), p. 170.

[94] Chiappori (1996).

[95] Vedi, *amplius*, Pastoureau (2012), pp. 57-65.

[96] Pastoureau (2017).

[97] van Straten (2009).

passando per Sebastiano del Piombo, che rappresentano il Cristo flagellato legato a una colonna (fig. 10). In queste immagini, la colonna non è solo uno sfondo neutro, ma un elemento attivo della scena in quanto essa non solo partecipa al supplizio, ma anche alla sua trascendenza. In Tiziano, per esempio, la colonna appare massiccia, avvolta nel chiaroscuro, quasi fusa con il corpo del Cristo, amplificandone la fragilità ma anche la forza spirituale. In Bramante, invece, la colonna si trasforma in elemento architettonico razionale, ma proprio per questo universale ed eterno. È come se l'artista suggerisse che la giustizia divina è scolpita nella struttura stessa del mondo. Tali rappresentazioni artistiche suggellano altresì un passaggio simbolico svolto dalla colonna intesa non più come strumento di punizione ma come strumento di testimonianza e meditazione. Se il leone medievale è giudice inesorabile, il Cristo alla colonna è vittima e salvatore insieme. Entrambe le figure, l'una animalesca, l'altra umana-divina, costruiscono un immaginario in cui la giustizia non è solo pena, ma anche promessa di riscatto.



Fig. 10 – Sebastiano del Piombo, *Flagellazione di Cristo*, olio su tavola, 1525, Museo dei Portici, Palazzo dei Priori, Viterbo

Riletta alla luce di questi simboli, la colonna di Bari non è riducibile *sic et simpliciter* a uno strumento di disonore, ma rappresenta un vero e proprio *memento*, un monito che parla attraverso la pietra e l'iconografia. Le gogne, i collari, i leoni e le

sfere formano un lessico visivo e materiale della giustizia urbana stratificatosi nel corso dei secoli, generando un linguaggio simbolico ancora oggi leggibile, seppur spesso dimenticato o trascurato.

Nel contesto della piazza, spazio di scambio e interazione, questi monumenti punitivi operano una sorta di rovesciamento semantico: ciò che dovrebbe essere luogo di incontro si trasforma in scena di esclusione. Ma proprio in tale ambiguità risiede la forza delle colonne della giustizia che non sono meri dispositivi di castigo, ma archivi di significati, che collegano l'arte al diritto, la pietà alla condanna, la materia al simbolo.

In ultima analisi, la colonna della Vicaria a Napoli e quella di Piazza Mercantile a Bari, per un verso, rappresentano le vestigia della brutalità delle pene infamanti e, per l'altro, testimoniano un'antropologia dello sguardo, del corpo e della reputazione. Si tratta di luoghi in cui un tempo la vergogna si tramutava in pietra, ma dove oggi possiamo leggere anche i segni di una giustizia che si è fatta storia, memoria, arte.

5. *La Colonna infame di Milano come dispositivo di* damnatio memoriae

Accanto alle pietre e le colonne fin qui descritte ed utilizzate per umiliare e deridere debitori insolventi e trasgressori, emerge, specie nel corso dell'età moderna, un'altra tipologia di colonne che hanno come scopo l'ignominia nei confronti dei trasgressori. Ancora una volta, al centro di tali rituali era rinvenibile «la derisione del reale […] il cui fine non era la protezione della comunità, ma lo spettacolo dell'irriscattabilità del reo» [98]. Tuttavia, le colonne infami di età moderna, non più semplici manufatti storici ma dispositivi critici che pur avendo caratteristiche simili a quelle celebrative o attributive di poteri, erano caratterizzate da un diverso scopo e soprattutto da una differente simbologia [99] e portato emozionale laddove alla beffa e allo scherno si sostituiscono l'intimidazione, l'odio e la paura [100]. Esse, non più utilizzate come parte del rituale punitivo, adesso servono per l'imposizione di sanzioni penali aggiuntive, dopo aver comminato la pena capitale. Spesso, nel caso di crimini molto gravi, dopo l'esecuzione, vengono applicate una serie di "pene accessorie", volte ad intaccare i beni

[98] Fontana (1972), p. 859.

[99] Visto che la funzione infamante è opposta a quella celebrativa, tali manufatti, le autorità che hanno voluto questi manufatti «selezionano e stabiliscono ogni dettaglio del monumento: luogo d'istallazione, materiali, forma, dimensioni, fine squisitamente politico» (Albertoni, 2023, p. 25).

[100] Sulla paura e il suo rilievo nella determinazione del problema penale si rinvia a Lacchè/Meccarelli (2019), nonché a tutti i contributi contenuti nello stesso numero monografico di cui tale saggio costituisce il saggio di apertura.

e la memoria del condannato. Ciò era specialmente previsto nel caso di condannati per alto tradimento e per i reati del variegato universo del *crimen laesae maiestatis* [101], caratterizzato quella "ossessione per il tradimento", tipica del penale di età moderna. Dopo l'esecuzione della pena di morte, spesso imposta con metodi estremamente cruenti, la casa del condannato veniva distrutta e veniva eretta una "colonna infame" o altra tipologia di monumento [102], a cui si accompagnava un'iscrizione o una stele con indicazioni sul crimine commesso e sul nome del condannato a futura memoria e monito per tutta la cittadinanza. Lo scopo dell'*infamia perpetua* sottesa a tali riti oscilla, dunque, come un pendolo tra i due poli opposti dell'oblio perenne ed ignominia [103].

Tale pratica si diffonde di pari passo con l'emersione di un modello di giustizia penale di tipo "egemonico" [104], cioè sempre più caratterizzato da officiosità e pubblicità del processo penale, teso a combattere ed estirpare ogni forma di opposizione e dissenso con le armi fornite dal diritto ad un potere politico sempre più in espansione [105]. Tuttavia, la colonna infame più celebre della letteratura rimane, pur sempre, quella milanese (fig. 11), edificata in via eccezionale, nel 1630 sul sito dell'abitazione di Gian Giacomo Mora, in oltraggio al barbiere accusato di essere uno degli "untori" del famigerato ed omonimo processo e per questo giustiziato durante la peste che devastò la Lombardia. Questa colonna fu resa celebre dal saggio *Storia della Colonna infame* (1842), opera di Alessandro Manzoni, che accompagna e completa il progetto narrativo dei *Promessi Sposi* e ricostruisce con scrupolo storico e tensione etica il processo intentato contro Mora e Piazza. Si tratta di uno dei casi più emblematici di riflessione postuma sulla giustizia infamante e sulla sua iscrizione nello spazio urbano, il cui bersaglio polemico è, in generale, il sistema giudiziario e le sue storture durante la dominazione spagnola di Milano e, in particolare, quei giudici definiti dalla penna tagliente di Leonardo Sciascia, «burocrati del male» [106]. Il contesto in cui viene eletta la celeberrima colonna è ben noto e non affatto casuale, trattandosi di uno dei momenti più difficili della storia milanese, cioè quel frangente storico in cui la paura del contagio raggiunse vette mai viste, in seguito alla terribile pestilenza, che coinvolse molte città

[101] Si veda, *amplius*, Sbriccoli (1974).

[102] A tal proposito, in una recente indagine relativa alla Corsica e alla Francia di età moderna, sono stati collocati tra i "monumenti d'infamia", oltre alle celeberrime colonne, anche ogni altro manufatto in pietra o altra materia realizzato allo scopo di generare la *damnatio memoriae* e l'ignominia dei soggetti a cui erano rivolti, tra cui, ad esempio, piramidi, cippi e lapidi. Cfr. Albertoni (2021).

[103] Sul punto si veda il collettaneo, Lori Sanfilippo/Rigon (2010).

[104] Su tale celebre definizione si rinvia a Sbriccoli (2007a).

[105] Si veda *amplius*, Zorzi (1994).

[106] Sciascia (2002).

italiane nel XVII secolo, cogliendo ancora una volta impreparati i giuristi [107]. A differenza della peste di Milano chiamata "La Peste di S. Carlo", quella del 1629-30 venne apostrofata con il nome di "Peste degli Untori" (e, in seguito, quello di Peste Manzoniana), a causa del ruolo cruciale svolto dai cosiddetti "untori", cioè di coloro che sono stati accusati di diffondere volutamente il terribile morbo nella città meneghina e, pertanto, tristemente associato alla. c.d. "peste manufatta" [108] cioè creata o meglio 'fabbricata' e propagata ad arte tra la popolazione innocente. Di qui la terribile accusa rivolta ai presunti untori Gian Giacomo Mora, barbiere milanese, e Guglielmo Piazza, commissario di sanità, «sorpresi», nell'*annus horribilis* della storia milanese, cioè di aver «deliberatamente diffuso la peste spalmando un unguento presumibilmente contagioso su muri», mobili, porte o cibo e «centinaia di tali untori furono condannati» alle morti più crudeli «da una giustizia fermamente convinta della loro criminalità» [109] soprattutto perché «esposti a prolungate torture, la maggior parte confessò palesi assurdità». Il processo agli untori è considerato, non a caso, uno stimolo per molti intellettuali di ideologia illuminista per denunciare i difetti della giustizia di *ancien régime*, come ben emerge dalla denuncia di Pietro Verri (1728-1797) che, nel celeberrimo *Osservazioni sulla Tortura* (scritto nel 1776-77 ma inedito fino al 1804), non lesinò parole durissime per ricordare i giorni bui, in cui Milano era «immersa nella più luttuosa ignoranza» abbandonandosi «ai più assurdi e atroci delirj» [110]. Nello specifico, Verri utilizzò il processo agli untori come pretesto per sostenere l'impossibilità di considerare la tortura un mezzo legittimo per raggiungere la "verità" [111] e, più in generale, per criticare il sistema di prova legale instauratosi nei secoli precedenti [112]. Questo processo, avendo al proprio centro il reato di contagio nella sua forma più spettacolare, rappresentò l'emblema di una giustizia ancora preda della superstizione e gravata da tutti quei pesi che l'Illuminismo di lì a poco avrebbe cercato di spazzare via. Allo stesso modo, gli imputati, nient'altro che, «due manovali dell'industria venefica» [113], per usare le parole dell'indimenticato Franco Cordero, possono essere con-

[107] Sulle epidemie di peste che interessarono molte città della penisola italiana nel corso dell'età moderna e sulle conseguenze a livello demografico e politico-sociale delle stesse nonché delle politiche sanitarie emanate in tale epoca si veda, per tutti, Cohn (2010).

[108] Su tale tema risulta cruciale la lettura di Preto (1987), pp. 5-23.

[109] Addington Symonds (1887), p. 421.

[110] Verri (1979), p. 34.

[111] A tal proposito si rinvia all'ormai classico lavoro di Fiorelli (1953-1954) oltre a Durand (2002).

[112] Su tale complesso sistema nel processo criminale del medioevo e dell'età moderna si vedano rispettivamente, Chiodi (2014) e (2013).

[113] Cordero (1984), p. 75.

siderate le vittime sacrificali di un sistema giudiziario perverso, in cui «l'esorcismo penalistico ricompone gli equilibri sconvolti» senza scovare i veri responsabili, essendo al contrario, «un alambicco che […] li genera […] colpevoli» [114].



Fig. 11 – Sconosciuto, *Descrittione della esecutione di giustitia fatta in Milano contr'alcuni li quali hanno composto e sparso gl'unti pestiferi*, 1630 ca., particolare

Piazza e Mora furono, in effetti, sottoposti a ignobili torture e brutalmente giustiziati [115]: tenagliati, amputati, intrecciati vivi alla ruota, scorticati e lasciati morire in lenta agonia. I loro corpi furono, infine, bruciati e le loro ceneri sparse nel vento senza beneficiare di una sepoltura cristiana, ma soprattutto condannati, nelle intenzioni dei giudici del tempo, a un'ignominia eterna, celebrata da quella colonna infame eretta al posto della casa di Mora [116] demolita dalle fondamenta. Per questi motivi, la

[114] Cordero (1984), p. 75.

[115] V. *amplius*, Farinelli/Paccagnini (1988) e Garlati (2011).

[116] Sulle ragioni che portarono alla distruzione della casa di Mora (e non di quella di Piazza, il primo vero imputato), rispondenti a logiche sia edilizie che politiche relative ai rapporti di forza tra fazioni milanesi per riqualificare alcune aree della città a discapito di altre, si veda Spiriti (2005).

colonna infame eretta a Milano assume una forte valenza simbolica pur essendo, dal punto di vista squisitamente estetico, simile ad altre colonne della giustizia, ovvero una semplice colonna di marmo sormontata da una sfera. A scanso di equivoci venne apposta anche una lapide (fig. 12) con un'iscrizione latina che dettagliava i presunti crimini e la condanna a morte come segno perpetuo della vergogna, visto che lo scopo era proprio di ammonire tutti i cittadini, se non volevano essere "contaminati", a tenersi lontani dal «triste suolo infame» [117]. È qui che la città mostra il suo doppio volto: custode della giustizia e produttrice di stigma, memoriale dell'errore e perpetuatrice dell'infamia.



Fig. 12 – Lapide della Colonna Infame (1630), Castello sforzesco, Corte Ducale, Milano

6. *Dall'infamia alla memoria: la giustizia riscritta nella pietra*

Paradossalmente le colonne infami, costruzioni imposte dal potere per incidere l'infamia nella carne urbana, diventano nel tempo, ben presto, simbolo della fragilità della verità giudiziaria, come nel caso della colonna milanese, vera e propria reliquia negativa del potere inquisitorio e dell'abuso di diritto. A cogliere tale aspetto è proprio Manzoni, il quale non lascia adito ad alcun dubbio, già dalla celebre frase inizia-

[117] Lapide della Colonna Infame conservata nei Musei del Castello Sforzesco di Milano.

le «E in ciò non s'ingannarono: quel giudizio fu veramente memorabile» [118], che rivela l'amara ironia di Manzoni nel rileggere la decisione dei giudici di eternare l'infamia tramite una colonna eretta sul luogo in cui sorgeva la casa di Mora.

Non è un caso se la colonna infame (ad eccezione della lapide) venne abbattuta nel 1778 [119], durante il dominio austriaco, in un clima culturale influenzato dall'Illuminismo e da una nuova idea di giustizia, più razionale e meno spettacolare. A differenza di altre colonne infamanti ancora oggi visibili nel paesaggio urbano, la rimozione della colonna milanese, lascia un'assenza fisica divenuta presenza simbolica, grazie anche all'intitolazione postuma di tale via proprio a Gian Giacomo Mora [120]. Tale vuoto urbano denso di significato, nel 2005 viene riempito dall'artista Ruggero Menegon mediante l'installazione di una scultura in bronzo (fig. 13), che riprende volutamente la forma di una colonna, che viene qui reinterpretata ed evocata simbolicamente nel suo inverso, realizzando un esempio potente di memorializzazione critica. L'alternanza di pieni e vuoti, la materia porosa la cui consistenza ricorda la lava rappresa, l'assenza del corpo: tutto richiama una giustizia che ha smesso di punire per iniziare a riflettere, evocando la dialettica tra memoria e oblio, tra presenza e assenza, tra giustizia e oppressione. Lo spazio urbano diventa teatro del potere, ma anche della sua revisione critica. Questa trasformazione da monumento dell'accusa a monumento del dubbio rappresenta un punto di svolta concettuale, giacché segna il passaggio da una giustizia scolpita nella pietra come verità assoluta a una giustizia che riconosce i propri limiti, che trasforma la punizione in pietà. Si tratta del momento in cui la giustizia diventa memoria critica [121] e la città cessa di essere solo luogo della condanna per diventare spazio di coscienza civile.

---

[118] Così il passaggio integrale che introduce il saggio storico di Manzoni: «Ai giudici che, in Milano, nel 1630, condannarono a supplizi atrocissimi alcuni accusati d'aver propagata la peste con certi ritrovati sciocchi non men che orribili, parve d'aver fatto una cosa talmente degna di memoria, che, nella sentenza medesima, dopo aver decretata, in aggiunta de' supplizi, la demolizion della casa d'uno di quegli sventurati, decretaron di più, che in quello spazio s'innalzasse una colonna, la quale dovesse chiamarsi infame, con un'iscrizione che tramandasse ai posteri la notizia dell'attentato e della pena. E in ciò non s'ingannarono: quel giudizio fu veramente memorabile» (Manzoni, 2002).

[119] V. *amplius*, Porati (1892).

[120] Belotti (2015).

[121] Il tentativo di rappresentare personificazioni di *imagines agentes* idonee alla memorizzazione di insegnamenti morali era, del resto, già presente nell'arte figurativa medievale (dall'allegoria del Buongoverno e del Malgoverno di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo comunale di Siena alle rappresentazioni di vizi e virtù di Giotto nella Cappella degli Scrovegni di Padova) come dimostra nel suo controverso lavoro sulla *memoria artificiale* di Yates (1972), pp. 84-85.



Fig. 13 – Ruggero Menegon, *La Colonna Infame*, bronzo, 2005,
angolo tra via Gian Giacomo Mora e Corso di Porta Ticinese, Milano

La colonna milanese, comunque, resta la più celebre, ma non è un caso isolato. Un altro esempio significativo, benché meno noto, è quello della colonna infame di Genova, eretta nel 1628 per commemorare la congiura ordita da Giulio Cesare Vacchero [122]. Il monumento ubicato nell'omonima piazza è un'espressione di *damnatio memoriae*, scolpita in un'epigrafe che condanna il cospiratore *post mortem*, dopo la decapitazione, la confisca dei beni e l'esilio dei discendenti. Al posto della casa abbattuta fu innalzata una colonna infame con l'iscrizione latina: «Ricordo infame di Giulio Cesare Vachero, scelleratissimo uomo, il quale avendo cospirato contro la Repubblica, mozzatogli il capo, confiscatigli i beni, banditigli i figli, demolitagli la casa, espiò le pene dovute. Nell'anno del Signore 1628». Tale iscrizione si configura non con un mero testo epigrafico, ma come un vero e proprio atto giudiziario inscritto nella pietra, una materializzazione visibile e inaggirabile della giustizia repubblicana.

In un momento successivo, nel tentativo di occultare il monumento ignominioso, gli eredi fecero collocare nei pressi della colonna una fontana progettata da Tommaso Carlone. L'intento non era cancellare il passato, ma attenuarne la forza simbolica,

[122] Su tale vicenda si veda Ceccarelli (2020) e (2018).

spostando lo sguardo dei passanti dalla colonna alla nuova struttura ornamentale [123]. Ne risultò un equilibrio tra permanenza e rimozione, tra potere e memoria familiare, tra infamia e riscatto. La piazza Vacchero (fig. 14), con la coesistenza di colonna e fontana, diventa un microcosmo di stratificazione della memoria urbana, dove narrazioni pubbliche e contro-narrazioni private si sovrappongono. Anche in assenza di dialogo esplicito, questi manufatti si fronteggiano silenziosamente, testimoniando la tensione tra potere e resistenza. È una delle rare situazioni in cui il paesaggio urbano diventa palinsesto: ogni strato modifica, senza eliminare il significato precedente. Questa sovrapposizione genera una tensione simbolica tra la pietra della Repubblica, muta, inflessibile e quella degli eredi che cerca di rinegoziare il significato del luogo. L'oblio, tuttavia, non è mai totale, in quanto l'iscrizione resta, il monumento permane, ma lo sguardo viene deviato, la narrazione smussata. È ciò che Jan Assmann definisce "rimediazione" della memoria culturale, cioè il passaggio dal trauma alla narrazione, dalla violenza al significato [124].

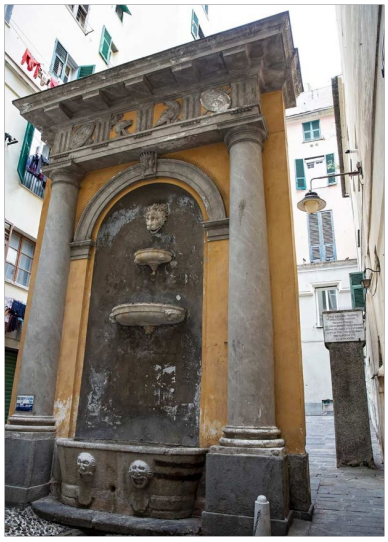


Fig. 14 – Piazza Vacchero, Genova

Questa duplice presenza rende piazza Vacchero un luogo di conflitto mnemonico, dove le versioni del passato competono per la visibilità. Lo spazio è non solo palcoscenico della giustizia ma anche campo di battaglia simbolico tra punizione e redenzione, tra istituzione e individuo. Ancora oggi, la piazza conserva un'aura ambivalente: monumento e oblio, colpa e riscatto coabitano in un equilibrio rivelatore. Il

[123] Cfr. Muratore (2003).

[124] Si veda, *amplius*, Assmann (1997).

caso Vacchero problematizza l'idea di memoria pubblica come territorio asettico poiché la memoria diviene, giocoforza, conflitto e riscrittura del passato. Genova si rivela custode di una drammaturgia urbana in cui pietre e silenzi, scritte e omissioni, continuano a recitare il loro dialogo secolare.

La pietra comunque può diventare anche strumento di resistenza dal basso, come nel caso delle statue parlanti di Roma e, in particolare, quella, resa ormai leggendaria da rappresentazioni letterarie e cinematografiche di "Pasquino", nome dato dai Romani a un corroso e mutilo gruppo marmoreo (fig. 15), copia di un originale ellenistico pergameno (III sec. a.C.) raffigurante probabilmente Menelao nell'atto di reggere il corpo di Patroclo [125]. Tale statua, ubicata nei pressi di Piazza Navona a partire dal XVI secolo, iniziò a "parlare" mediante dei messaggi e scritti lasciati da contestatori dell'ordine costituito che, in incognito e nottetempo, affiggevano sulla statua versi satirici, commenti ironici e invettive anonime (c.d. "pasquinate") [126] contro papi e governanti. In altri termini, la pietra, non più emblema del potere che irride o che intimidisce, diviene bacheca del dissenso che aggira la censura, rappresenta un contro-modello espressivo e politico, una giustizia urbana inversa. A differenza delle colonne infami, quella di Pasquino non impone un giudizio ma lo accoglie, non stigmatizza ma denuncia, creando una vera e propria "repubblica delle statue": Marforio, Madama Lucrezia, l'Abate Luigi, il Facchino e il Babuino "parlano", si rispondono, discutono dando luogo a una conversazione silenziosa scolpita nella pietra e rinnovata ogni giorno [127]. Le statue parlanti sono allora una sorta di monumento dell'infamia rovesciato: non stigmatizzano l'individuo ma il potere; non ammoniscono i cittadini, ma i governanti. Se la colonna infame di Milano cercava di cancellare la memoria dell'innocenza con il peso della pietra, Pasquino, così come le altre "statue parlanti" esistenti in altri contesti urbani (dal Gobbo di Rialto a Venezia alla *Lodòiga* della Loggia a Brescia) [128], invece, ricordano le colpe del potere con l'ironia. Si tratta, in definitiva, di un esempio emblematico di come lo spazio urbano possa farsi contropotere simbolico, una risposta al potere con la parola scritta, la satira, l'immaginazione.

---

[125] Spagnolo (2019).

[126] Rossi (1935), Rendina (1991) e, più recentemente, Gilbert (2015).

[127] Sul tema si veda Testi (2016).

[128] Su tali "statue parlanti" si rinvia a Damianaki/Chrysa/Procaccioli/Romano (2006); Moschetti (1893); Robecchi (2009).



Fig. 15 – Sconosciuto, *Pasquino*, stampa, 1542, Metropolitan Museum, New York

Questa tensione tra architetture dell'autorità e pietre del dissenso arricchisce la comprensione del rapporto tra giustizia e spazio urbano, in quanto la prima scolpisce la legge con pretesa di eternità; le seconde scrivono la verità dell'indignazione, effimera ma capace di resistere al tempo, lasciando emergere una duplicità della pietra, nel senso che essa può diventare strumento di repressione o di liberazione, di oblio o di memoria, a seconda del contesto sociale e del sistema simbolico in cui si inserisce.

7. *Conclusioni*

In questo saggio si è cercato di dimostrare come la giustizia, nel corso dei secoli, non sia solo un fatto normativo o procedurale, ma una pratica estetica e spaziale. Tant'è che nelle città italiane il potere giudiziario è stato esercitato anche negli spazi pubblici, come le piazze, i mercati, i sagrati, i luoghi di socialità e di transito trasformati in scene del castigo. Le pietre della vergogna, le colonne della giustizia, i leoni marmorei e le colonne infami non erano solo strumenti funzionali ma anche dispositivi simbolici. Attraverso la materia lapidea, la pena si trasformava in memoria scolpita, inscritta nello spazio urbano e negli sguardi collettivi. Tali dispositivi agivano come strumenti di stigmatizzazione sociale e la punizione mirava all'umiliazione pubblica, alla degradazione morale, all'esclusione simbolica. I corpi venivano esposti, ridicolizzati o sostituiti dalla pietra stessa rappresentata da colonne. La visibilità diveniva così il vettore principale della giustizia penale poiché mettere in mostra la pena o

l'effetto della pena serviva ad imprimere nella retina collettiva lo spettacolo della vergogna. In altre parole, era la città stessa, nella sua quotidianità, a diventare teatro della giustizia.

Eppure, molte di queste strutture non sono del tutto scomparse. Alcune, come la pietra dello scandalo a Firenze, sono oggi inglobate nel selciato urbano, altre, come la colonna della Vicaria a Napoli, sono state musealizzate. Altre ancora, come la colonna infame di Milano o quella genovese, generano tuttora tensioni interpretative, come se la loro funzione giudicante non si fosse mai del tutto esaurita. In questi casi si assiste a quella che potremmo chiamare architettura dell'"oblio parziale": un tentativo di neutralizzare il trauma senza cancellarlo, affiancando segni nuovi a tracce antiche, trasformando monumenti di condanna in spazi di conflitto simbolico.

La città, quindi, non è mai spazio neutro ma conserva strati di memoria, tracce di potere, dispositivi che hanno reso lo spazio urbano teatro di esclusione e giudizio. La pietra punisce, ma nel tempo si trasforma in reperto memoriale, da oggetto di condanna a luogo di riflessione. In un'epoca in cui si dibatte di rigenerazione urbana e memoria condivisa pare opportuno interrogarsi sul destino di questi monumenti dell'infamia. Rimuoverli significherebbe cancellare una parte importante della storia giuridica e sociale; musealizzarli (e dunque porli in uno spazio chiuso e decontestualizzato) potrebbe neutralizzarne il potenziale polemico. La soluzione potrebbe allora essere quella di reinterpretarli, come dimostra, il recente monumento in bronzo dedicato a Mora a Milano, o i tentativi di segnalare le pietre della vergogna nei centri storici, così come avviene con le "pietre d'inciampo, monumenti per difetto" [129] realizzati per creare una memoria diffusa dei cittadini deportati nei campi di sterminio nazisti. Così facendo, i suddetti spazi possono divenire dispositivi di memoria attiva, o meglio, luoghi in cui la vergogna non è più inflitta, ma ricordata e superata. In tal senso, il *theatrum iustitiae* si trasforma da scena del castigo a spazio del ricordo, da strumento di derisione collettiva ad ambiente critico per ripensare il rapporto tra giustizia e città. Dove le pietre giudicavano, adesso possono essere "testimoni muti" [130]; dove le colonne umiliavano, possono ammonire con silenziosa eloquenza.

Le costruzioni infamanti sono, dunque, specchi urbani che riflettono tensioni ancora vive: tra inclusione ed esclusione, memoria e rimozione, giustizia e violenza simbolica. In un tempo che riscopre il valore del vuoto, del non detto, del rimosso urbano,

[129] Zevi (2014).

[130] Così Burke (2018), p. 17 definisce genericamente tutte le "immagini" (dai ritratti alle fotografie, passando per statue, arazzi, film), considerate "prove" storiche al pari di quelle tradizionalmente utilizzate per comprendere eventi e contesti a noi lontani.

esse diventano casi emblematici di stratificazione conflittuale della memoria pubblica, dove il diritto e l'estetica si affrontano nello spazio materiale della città. In questa prospettiva, il rapporto tra città e giustizia infamante si fonda non solo sulla materia che monumentalizza, ma anche sul senso che ne garantisce la potenza simbolica: la vista. È attraverso lo sguardo (collettivo, giudicante, crudele) che la pietra acquista forza performativa. Le città premoderne, con spazi circoscritti e comunità ristrette, imponevano la vergogna attraverso monumenti collocati in posizioni strategiche: davanti alla chiesa madre, nel cuore del mercato, accanto al tribunale. Certe pene, come abbiamo visto, non comportavano la morte fisica, ma annichilivano comunque chi le subiva, mediante l'esclusione dal consorzio civile. Lo scherno, il ridicolo, l'umiliazione incidevano sull'anima, lasciando cicatrici più profonde di quelle fisiche.

Diverso, ma complementare, era il funzionamento delle colonne infami trattandosi di monumenti *post mortem* che aggiungevano alle atrocità della pena capitale lo scopo di infangare per sempre la memoria di una persona e della sua discendenza. In questo caso, come dimostra la celebre colonna infame di Milano, la pietra sostituiva il corpo, rendendo permanente l'infamia. Il senso della vista collegava questi due ambiti: quello della pietra che espone il vivente e quello della pietra che conserva la colpa dopo la morte. Il marmo e la pietra, materiali associati alla durata, rendevano eterno il discredito sociale, così come il vedere e l'essere visti diventavano atti fondanti del rituale punitivo [131]. È come se chi subiva tali pratiche fosse stato sottoposto a uno sguardo che "ferisce", in altri termini, una sorta di "sguardo infuocato" o "iper-sguardo", reso ancora più penetrante dai valori portanti di una società in cui la distanza tra fama e infamia era paragonabile alla «distanza tra uomo e animale» [132]. Nello scenario in cui si collocano le "pietre della vergogna", il momento dello sguardo innesca il meccanismo di esclusione della vittima (il debitore) dalla comunità. Il monumento (la colonna) e il materiale di cui è costituito (pietra o marmo), avevano invece la funzione di continuare il ricordo dell'umiliazione inflitta, rendendo chi subiva la pena una sorta di "non-uomo", l'ombra di sé stesso, ormai privo della propria reputazione, come accade a tutti gli "uomini infami" [133]. In ogni caso, che si trattasse di un'infamia ricevuta in vita o postuma, la vista è il senso coinvolto, considerato non a caso, fin dall'antichità, in ordine gerarchico [134], il più importante dei cinque

[131] Cfr. Ortalli (1994).

[132] Todeschini (2007), p. 66.

[133] Al di là della categoria strettamente giuridica, per una definizione storico-letteraria e filosofica si vedano le seguenti, notissime opere: Borges (1935); Foucault (1977).

[134] Ad esempio, la gerarchia "classica" dei sensi secondo Aristotele era la seguente: *visus*, *auditus*,

sensi dell'essere umano dal momento che l'occhio è ritenuto fonte insostituibile di verità e conoscenza [135].

Paradossalmente, coloro che sono stati sottoposti a tale trattamento sono stati visti, come se fossero osservati da un cieco, diventando invisibili come può essere chi è escluso dalla società, come un reietto. A tal proposito sovvengono le parole di Albert Camus quando metteva in guardia da quel meccanismo perverso che si crea quando la polemica soppianta il dialogo e l'avversario si trasforma in nemico: «della persona che insulto, non conosco più il colore degli occhi, né se a volte sorride, né come» [136]. A causa della polemica, prosegue lo scrittore franco-algerino, si diventa «quasi ciechi», costretti a vivere non più in mezzo ad altri uomini bensì «in un mondo di manichini» [137]. D'altra parte, nelle colonne infami erette *post mortem*, allo scopo di distruggere il buon nome di una persona, di macchiarla per sempre o di produrre una *damnatio memoriae* sulla sua famiglia, lo sguardo, pur essendo sempre centrale, si concentra su ciò che resta del condannato: la "colonna infame" di nuda pietra. Qui, a differenza delle "statue parlanti", in cui il corpo pietrificato diviene il mezzo per esprimere richieste di giustizia, esso scompare a favore della materia imperitura del marmo, costringendo lo sguardo a spostarsi dal corpo al monumento stesso e la lapide che lo accompagna. Le parole di quest'ultima (spesso le iscrizioni relative alla condanna, o al crimine commesso) sostituiscono i gesti coinvolgendo la vista, in un gioco perverso tra visibilità e invisibilità [138].

In ultima analisi, quindi, la rappresentazione della città come teatro di una "giustizia di pietra" mostra lo scivolamento continuo tra fama e infamia, tra diritto alla visibilità e condanna al silenzio. Lo spazio urbano, intessuto di questi dispositivi, racconta una storia in cui il senso della vista è sia mezzo di controllo, sia strumento di memoria mentre pietre, colonne, statue non sono semplici oggetti del passato, ma dispositivi critici, a dimostrazione di come la città non possa mai essere ritenuta neutra, ma luogo di coscienza, che interroga le forme del giudicare, del ricordare, del vivere insieme.

---

odoratus, *gustus* e *tactus*. Nonostante le molteplici revisioni nel corso dei secoli, si è sempre posto l'accento sul fatto che il senso della vista occupasse una posizione privilegiata in questa gerarchia. Sul punto si rinvia ad Ackerman (1992), e, più recentemente, a Jütte (2005), pp. 61-66.

[135] Smith (2007), p. 23.

[136] Camus (2020).

[137] Camus (2020).

[138] Su tale inscindibile rapporto si rinvia a Curi (2004).

Bibliografia

Ackerman, Diane (1992), *Storia naturale dei sensi*, Milano, Frassinelli

Addington Symonds, John (1887), *Renaissance in Italy*, Part 5, Volume 1, New York, Henry Holt & Co.

Albertoni, Marco (2021), *Tra eterna ignominia e* damnatio memoriae*: giustizia e monumenti d'infamia in età moderna*, in «Storica», n. 81, pp. 67-108

Albertoni, Marco (2023), *Storia delle colonne infami: giustizia e memoria in età moderna*, Napoli, Bibliopolis

Appadurai, Arjun (ed.) (1988), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press

Aragoneses, Alfons (2021), *Spanish Law: Coming to Terms with the Ghosts of Francoism (1936-2017)*, in Paixão, Cristiano, Massimo Meccarelli (eds.), *Comparing Transitions to Democracy. Law and Justice in South America and Europe*, Cham, Springer, pp. 193-214

Ardenna, Giancarlo, Nicolangelo D'Acunto, Elisabetta Filippini (a cura di) (2017), *Spazio e mobilità nella "Societas Christiana". Spazio, identità, alterità (secoli X-XIII)*, Milano, Vita e Pensiero

Assmann, Jan (1997), *La memoria culturale: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi

Astorri, Antonella (2009), *Mercanti e giustizia a Firenze nel Trecento: un processo per frode contro un ebreo nel tribunale della Mercanzia*, in Ramada Curto, Diogo, Eric R. Dursteler, Julius Kirshner, Francesca Trivellato (eds.), *From Florence to the Mediterranean and Beyond. Essays in Honour of Anthony Molho*, Firenze, Olschki, 2009, pp. 83-102

Bandes, Susan, Jody Lynneé Madeira, Kathryn D. Temple, Emily Kidd White (eds.) (2021), *Research Handbook on Law and Emotion*, Cheltenham, Edward Elgar

Banti, Alberto Mario (2011), *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari, Laterza

Barbagli, Alarico (2019), *Profili giuridici del fallimento nel pensiero dei commentatori*, Torino, Giappichelli

Bazzarini, Antonio (1835), *Scandalo (Pietra di)*, in *Dizionario enciclopedico delle scienze, lettere ed arti*, vol. VII, Venezia, Bazzarini, p. 290

Bedoni, Giuseppe (1984), *La pietra del vituperio a Modena durante il Medioevo*, in «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le province Modenesi», s. 11, 6, 1984, pp. 77-95

Behrmann, Carolin (2016), Figura Infamante. *Schandbilder und die Ethik der Oeco-*

nomia, in Behrmann, Carolin (ed.), *Images of Shame: Infamy, Defamation and the Ethics of Oeconomia*, Berlin, De Gruyter

Belotti, Francesca (2015), *Le strade del mistero di Milano*, Roma, Newton & Compton

Benucci, Franco (2025), *Corpus delle epigrafi medievali di Padova. Catalogo-schedario delle epigrafi rilevate in città* (aggiornato al 17 aprile 2025)

Bertelli, Gioia (2003), *Leone*, in D'Onofrio, Mario (a cura di), *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*, Roma, Viella

Bettoni, Antonella (2010), Fama, *shame punishment and metamorphoses in criminal justice (Fourteenth – Seventeenth centuries)*, in «Forum Historiae iuris», forhistiur.net

Borges, Jorge Luis (1935), *Historia Universal de la Infamia*, Buenos Aires, Tor

Braccia, Roberta (2004), *Cultura giuridica e cultura della legge in Liguria tra medioevo ed età moderna: la legislazione statutaria*, in Puncuh, Dino (a cura di), *Storia della cultura ligure*, I, Genova, Società Ligure di Storia Patria, pp. 19-36

Braccili, Luigi (1973), *Folk Abruzzo*, Pescara, Tip. Arte della Stampa

Brückner, Wolfgang (1990), *Schandbilder*, in *Handwörtenbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, part. 4, cc. 1349-1351

Burke, Peter (2018), *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci

Camilleri, Andrea (1997), *Glossario* in Camilleri, Andrea, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio

Camus, Albert (2020), *Albert Camus, Il testimone della libertà* [1948], in Camus, Albert, *Conferenze e discorsi (1937-1958)*, Milano, Bompiani

Catucci, Stefano (2018), *Potere e visibilità. Studi su Michel Foucault*, Macerata, Quodlibet

Ceccarelli, Alessia (2018), *«In forse di perdere la libertà». La Repubblica di Genova nella riflessione di Giulio Pallavicino (1583-1635)*, Roma, Viella

Ceccarelli, Alessia (2020), *Vacchero, Giulio Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 97, www.treccani.it

Cercone, Franco (1979), *La "pietra della vergogna" e la "zecca" nella tradizione popolare abruzzese*, in «Lares», vol. 45, n. 1, pp. 59-64

Chiappori, Maria Grazia Giulia (1996), *Leone*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, www.treccani.it

Chiffoleau, Jacques, Lauro Martines, Agostino Paravicini Bagliani (dir.) (1994), *Riti e rituali nelle società medievali*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo

Chiodi, Giovanni (2013), *Nel labirinto delle prove legali: la testimonianza del complice nel processo penale d'età moderna*, in «Rivista Internazionale di Diritto Comune», 24, pp. 113-179

Chiodi, Giovanni (2014), *Tortura 'in caput alterius', confessione 'contra alios' e testimonianza del correo nel processo criminale medievale: nascita e primi sviluppi dei criteri del diritto comune (secoli XII-XIV)*, in Padoa-Schioppa, Antonio, Dario Mantovani (a cura di), *Interpretare il Digesto. Storia e metodi*, Pavia, Iuss, pp. 673-728

Cohn Jr., Samuel K. (2010), *Cultures of Plague. Medical thinking at the end of Renaissance*, Oxford, Oxford University Press

Cordero, Franco (1984), *La fabbrica della peste*, Roma-Bari, Laterza

Crouzet-Pavan, Élisabeth (1984), *Violence, société et pouvoir à Venise (XIVe-XVe siècles) : forme et évolution de rituels urbains*, in «Mélenges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age-Temps modernes», 96, 1, pp. 912-930

Crouzet-Pavan, Élisabeth, Jacques Verger (dir.) (2007), *La Dérision au Moyen Âge. De la pratique sociale au rituel politique,* Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne

Curi, Umberto (2004), *La forza dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri

Damianaki, Chrysa, Paolo Procaccioli, Angelo Romano (a cura di) (2006), *Ex marmore: Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*, Manziana, Vecchiarelli

d'Artagnan, Isabelle (2024), *Le pilori au Moyen Âge dans l'espace français: XIIe-XVe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes

d'Auria, Vincenzo (1892), *La Colonna della Vicaria*, in «Napoli Nobilissima. Rivista di Topografia ed Arte Napoletana», pp. 45-47

de Divitiis, Bianca (2018), *A local sense of the past: spolia, reuse and all'antica building in southern Italy, 1400-1600*, in de Divitiis, Bianca, Kathleen Christian (eds.), *Local antiquities, local identities: art, literature and antiquarianism in Europe, c.1400-1700*, Manchester, Manchester University Press, pp. 79-101

de Divitiis, Bianca (2025), *Spatial Fluidity and Informal Places for Politics in Southern Italy Between the Middle Ages and the Early Modern Period*, in «European History Quarterly», n. 1, v. 55, pp. 8-38

De Lachenal, Lucilla (1995), Spolia*: uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano, Longanesi

Deér, Jozsef (1959), *The dynastic porphyry tombs of the Norman period in Sicily*, Cambridge, Harvard University Press

Del Tufo, Vittorio (2018), *Napoli magica*, Vicenza, Neri Pozza

Delli, Sergio (2004), *Le piazze di Napoli. Tradizioni popolari e storia, arte e urbanistica*, Roma, Newton & Compton

Demars-Sion, Veronique (1997), *Contribution à l'histoire de la faillite : étude sur la cession de biens à la fin de l'Ancien Régime*, in «Revue historique de droit français et étranger», 1, pp. 33-91

Di Giovanni, Vincenzo (1885), *Il lastrone (balata) dei debitori in Salaparuta nel 1633*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», v. IV, f. I, pp. 285-287

Di Giovine, Ombretta (2009), *Un diritto penale empatico? Diritto penale, bioetica, neuroetica*, Torino, Giappichelli

Dupouy, Claude (1960), *Le droit des faillites en France avant le Code de commerce*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence

Durand, Bernard (2002) (dir.), *La torture judiciaire. Approches historiques et juridiques*, Lille, Centre d'histoire judiciaire

Druwé, Wouter (2016), *Dignity and Cessio Bonorum in Early-Modern Dutch Learned Legal Literature*, in «Max Planck Institute for European Legal History Research Paper Series», 08, pp. 1-27

Edgerton jr., Samuel Y. (1985), *Pictures and Punishment. Art and criminal prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca-London, Cornell University Press

Farinelli, Giuseppe, Ermanno Paccagnini (a cura di) (1988), *Processo agli untori. Milano 1630: cronaca e atti giudiziari in edizione integrale*, Milano, Garzanti

Ferrari, Matteo (2022), *La «politica in figure». Temi, funzioni, attori della comunicazione visiva nei Comuni lombardi (XII-XIV secolo)*, Roma, Viella

Fiorelli, Pietro (1953-1954), *La tortura giudiziaria nel diritto comune*, voll. 1-2, Milano, Giuffrè

Flandina, Antonino (1885), *Il miserrimo rifugio della cessione dei beni*, Palermo, Tip. "Lo Statuto"

Flores, Marcello (2023), *La* cancel culture *e il senso della storia*, in «Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali», vol. 13, n. 25, pp. 89-100

Fontana, Alessandro (1972), *La scena*, in *Storia d'Italia. I caratteri originali*, vol. I, Torino, Einaudi

Foucault, Michel (1977), *La vie des hommes infâmes*, in «Cahiers du chemin», n. 29, pp. 12-29

Foucault, Michel (2014), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* [1976], Torino, Einaudi

Fugazza, Emanuela (2021), *Un reato in cerca di definizione. La bancarotta del commerciante dall'*«ordonnance du commerce» *alla legge fallimentare del 1942*, Torino, Giappichelli

Furedi, Frank (2025), *La guerra contro il passato. Cancel culture e memoria storica*, Roma, Fazi

Galgano, Francesco (2010), *Lex mercatoria* [1976], Bologna, Il Mulino

Garapon, Antoine (2021), *La despazializzazione della giustizia*, Milano, Mimesis

Garlati, Loredana (2011), *"Colpevoli di un delitto che non c'era". Il processo agli untori*

nella lettura di Verri e di Manzoni, in «La Corte d'Assise», I, 2-3, pp. 395-449

Gauvard, Claude, Robert Jacob (dir.) (2000), *Les rites de la justice. Gestes, rituels judiciaires au moyen âge*, Paris, Le Léopard d'or

Gell, Alfred (1998), *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press

Gentile, Emilio (2007), *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Laterza, 2007

Geremek, Bronislaw (1986), *La pietà e la forca: storia della miseria e della carità in Europa*, Roma-Bari, Laterza

Gessler, Jean (1942), *Le port des pierres de justice*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», 21, pp. 113-139

Gigli, Girolamo (1854), *Diario Senese*, vol. II, Siena, Tip. dell'Ancora di G. Landi e N. Alessandri

Gilbert, Christopher J. (2015), *If This Statue Could Talk: Statuary Satire in the Pasquinade Tradition*, in «Rhetoric and Public Affairs», 18, pp. 79-112

Gloria, Andrea (1851), *La pietra del vitupero nel Salone di Padova. Lettera*, Padova, Tip. Bianchi

Guénoun, Lucien (1913), *La cessio bonorum*, Paris, Geuthner

Häberlein, Mark (2013), *Merchants' bankruptcies, economic development and social relations in German cities during the long 16th century*, in Safley, Thomas Max (ed.), *The History of Bankruptcy. Economic, social and cultural implications in early modern Europe*, London-New York, Routledge, pp. 19-33

Härter, Karl (2016), *Images of Dishonoured Rebels and Infamous Revolts Political Crime, Shaming Punishments and Defamation in the Early Modern Pictorial Media*, in Behrmann, Carolin (ed.), *Images of Shame: Infamy, Defamation and the Ethics of Oeconomia*, Berlin, De Gruyter

Hayaert, Valérie (2023), *Lady Justice. An Anatomy of Allegory*, Edinburgh, Edinburgh University Press

Heck, Johannes (2021), *Krisen des fallimento. Eine historisch-rechtsvergleichende Studie zu den Entwicklungsstufen des italienischen Insolvenzrechts ausgehend vom 19. Jahrhundert*, Tübingen, Mohr Siebeck

Hicks, Dan, Mary C. Beaudry (eds.) (2010), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford, Oxford University Press

Hirsch, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press

Huizinga, Johan (1905), *Het aesthetische bestanddeel van geschiedkundige voorstellingen. Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het Hoogleeraarsambt aan de Rijks-Universiteit te Groningen op 4 November 1905*, Haarlem, H.D. Tjeenk Willink & Zoon

Huygebaert, Stefan, Georges Martyn, Vanessa Paumen, Eric Bousmar, Xavier Rousseaux (eds.) (2018), *The Art of Law. Artistic Representations and Iconography of Law and Justice in Context, from the Middle Ages to the First World War*, Cham, Springer

Huyssen, Andreas (2003), *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*, Stanford, Stanford University Press

Ingold, Tim (2013), *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London-New York, Routledge

Italia, Alessandro (2009), *La Sicilia feudale* [1940], Caltagirone, Di Pasquale

Jacob, Robert (1994), *Images de la Justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Age à l'âge classique*, Paris, Le Léopard d'or

Jütte, Robert (2005), *A History of the Senses. From Antiquity to Cyberspace*, Cambridge, Cambridge Polite Press

Lacchè, Luigi (2021), *«La giustizia armata dalla legge»: note su immagini ed estetica del diritto durante il fascismo*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», 2, pp. 159-184

Lacchè, Luigi (2016), *La Giustizia di Lodovico Zdekauer: idea e immagini. Una prolusione maceratese*, in Pirani, Francesco (a cura di), *Lodovico Zdekauer. Discipline storiche e innovazione fra Otto e Novecento*, Ancona-Fermo, Deputazione di storia patria per le Marche, pp. 49-63

Lacchè, Luigi, Massimo Meccarelli (2019), *Paura* in criminalibus: *il problema penale tra sentimento umano e dinamiche sociali*, in «Quaderno di storia del penale e della giustizia», n. 1, pp. 7-13

Landucci, Lando (1898), *Storia del diritto romano dalle origini fino alla morte di Giustiniano*, vol. I, Padova, Drucker

Larson, Frances (2016), *Teste mozze. Storie di decapitazioni, reliquie, trofei, souvenir e crani illustri*, Torino, Utet

Lattes, Alessandro (1884), *Il diritto commerciale nella legislazione statutaria delle città italiane*, Milano, Hoepli

Legnani Annichini, Alessia, Nicoletta Sarti (a cura di) (2011), *La giurisdizione fallimentare. Modelli dottrinali e prassi locali tra basso Medioevo ed età moderna*, Torino, Giappichelli

Le Goff, Jacques (2010), *Lo sterco del diavolo. Il denaro nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza

Lentz, Andreas (2004), *Konflikt, Ehre, Ordnung: Untersuchungen zu den Schmähbriefen und Schandbildern des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit (ca. 1350 bis 1600)*, Hannover, Hahnsche Buchh

Leporelli, Emanuele (2022), *L'architettura delle logge mercatili*, Milano, FrancoAngeli

Levis Sullam, Simon (2023), *Memoria*, in Banti, Alberto Mario, Carlotta Sorba, Vinzia Fiorino (a cura di), *Lessico della storia culturale*, Roma-Bari, Laterza

Lippi, Lorenzo (1788), *Il Malmantile racquistato*, I, Firenze, Stamperia Bonducciana

Longhi, Silvio (1911), *Repressione e prevenzione nel diritto penale attuale*, Milano, Società editrice italiana

Lori Sanfilippo, Isa, Antonio Rigon (a cura di) (2010), *Condannare all'oblio: pratiche della* damnatio memoriae *nel Medioevo*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo

Lupinetti, Donatangelo (1973), *Castilenti. Breve studio monografico di un tipico Paese d'Abruzzo*, Lanciano, Cooperativa Editoriale Tipografica

Maifreda, Germano (2022), *Immagini contese. Storia politica delle figure dal Rinascimento* alla cancel culture, Milano, Feltrinelli

Manzoni, Alessandro (2002), *Storia della colonna infame* [1842], Palermo, Sellerio

Marshall, P. David (ed.) (2024), *A Cultural History of Fame*, voll. 1-6, London, Bloomsbury

Masferrer, Aniceto (2001), *La pena de infamia en el derecho histórico español: contribución al estudio de la tradición penal europea en el marco del "Ius commune"*, Madrid, Dykinson

Masi, Gino (1931), *La pittura infamante nella legislazione e nella vita del comune fiorentino (secc. XIII-XVI)*, Roma, Soc. ed. del Foro italiano

Melchiorre, Vito Antonio (1984), *Storia dell'infame colonna*, in AA. VV., *Piazza Mercantile*, Bari, Edipuglia, pp. 78-79

Migliorino, Francesco (1984), *Fama e infamia. Problemi della società medievale nel pensiero giuridico nei secoli XII e XIII*, Catania, Giannotta

Migliorino, Francesco (1999), *Mysteria concursus. Itinerari premoderni del diritto commerciale*, Milano, Giuffrè

Migliorino, Francesco (2011), *"La Grande Hache de l'histoire". Semantica della fama e dell'infamia*, in Lori Sanfilippo, Isa, Antonio Rigon (a cura di), *Fama e publica vox nel Medioevo*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, pp. 5-21

Migliorino, Francesco (2025), *Introduction. The Historical Semantics and Cultural Contexts of Fame*, in Migliorino, Francesco (ed.), *A Cultural History of Fame in the Medieval Age*, vol. I, London-New York, Bloomsbury Academic, pp. 1-34

Milani, Giuliano (2018), *L'uomo con la borsa al collo. Genealogia e uso di un'immagine medievale*, Roma, Viella

Miraglia, Giuseppe (1843), *Le leggi civili per lo Regno delle Due Sicilie*, t. II, Napoli, Stabilimento Tipografico all'insegna dell'Ancora

Montanari, Tomaso (2024), *Le statue giuste*, Milano, Feltrinelli

Moschetti, Andrea (1893), *Il Gobbo di Rialto e le sue relazioni con Pasquino*, Venezia, Stab. tipo-litografico f.lli Visentini

Muratore, Rosanna (2003), *Un recupero dell'antico nella città di Genova nel '600: la fontana di Piazza Vacchero*, in «La Berio», 1, pp. 18-22

Muravyeva, Marianna (2013), *Verguënza, vergogne, schande, skam and sram. Litigating for shame and dishonour in early modern Europe*, in Rowbotham, Judith, Marianna Muravyeva, David Nash (eds.), *Shame, Blame, and Culpability: Crime and violence in the modern state*, London-New York, Routledge, pp. 17-31

Musumeci, Emilia (2015), *Emozioni, crimine, giustizia. Un'indagine storico-giuridica tra Otto e Novecento,* Milano, FrancoAngeli

Nash, David, Anne-Marie Kilday (2010), *Cultures of Shame: Exploring Crime and Morality in Britain 1600-1900*, Basingstoke, Palgrave Macmillan

Neri, Valerio (1998), *I marginali nell'occidente tardoantico. Poveri, 'infames' e criminali nella nascente società cristiana*, Bari, Edipuglia

Nora, Pierre (1984-1992) (dir.), *Les lieux de mémoire*, 7 voll., Paris, Gallimard

Nussbaum, Martha C. (2004), *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna, Il Mulino

Nussbaum, Martha C. (2005), *Nascondere l'umanità. Il disgusto, la vergogna, la legge*, Roma, Carocci

Nussbaum, Martha C. (2011), *Emozioni politiche. Perché l'amore conta per la giustizia*, Bologna, Il Mulino

Olsen, Bjørnar (2010), *In Defense of Things: Archaeology and the Ontology of Objects*, Lanham, Almira Press

Orlando, Ermanno (2013), *Corone e mitrie infamanti nelle pratiche giudiziarie basso-medievali. Brevi spunti a partire dal caso veneziano*, in Azzara, Claudio, Ermanno Orlando, Marco Pozza, Alessandra Rizzi (a cura di), *Historiae. Scritti per Gherardo Ortalli*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 171-180

Ortalli, Gherardo (1979), *«...pingatur in Palatio...». La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, Jouvence

Ortalli, Gherardo (1994), *Comunicare con le figure*, in Castelnuovo, Enrico, Giuseppe Sergi (a cura di), *Arti e storia nel medioevo*. III. *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Torino, Einaudi, pp. 477-518

Ortalli, Gherardo (2020), *La pittura infamante. Secoli XIII-XVI*, Roma, Viella

Pace, Giacomo (1996), *Il governo dei gentiluomini. Ceti dirigenti e magistrature a Caltagirone tra Medioevo ed età moderna*, Roma, Il Cigno Galileo Galilei

Pakter, Walter (1988), *The Origins of Bankruptcy in Medieval Canon and Roman Law* in Linehan, Peter (ed.), *Proceedings of the Seventh International Congress of Medie-*

val Canon Law, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, pp. 485-506

Pastoureau, Michel (2012), *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi

Pastoureau, Michel (2017), *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, Laterza

Pera, Alessandra (2023), *The Public Performance of Sanctions in Insolvency Cases: The Dark, Humiliating, and Ridiculous Side of The Law of Debt in The Italian Experience. A Historical Overview of Shaming Practices*, in «Opinio Juris in Comparatione», Vol. 1, n. 1, pp. 277-299

Pertile, Antonio (1887), *Storia del diritto italiano. Dalla caduta dell'Impero Romano alla codificazione*. Vol. VI, parte II. *Storia della procedura*, Padova, Salmin

Pertile, Antonio (1892), *Storia del diritto italiano. Dalla caduta dell'Impero Romano alla codificazione*. Vol. V. *Storia del diritto penale*, 2a ed., Torino, Utet

Porati, Antonio (1892), *L'abbattimento della Colonna infame raccontato da un testimone oculare*, Milano, Lombardi

Portale, Giuseppe B. (2009), *Dalla pietra del vituperio alle nuove concezioni del fallimento e delle altre procedure concorsuali*, in «Dircomm.it», VIII.1, www.dircomm.it

Preto, Paolo (1987), *Epidemia, paura e politica nell'Italia moderna*, Roma-Bari, Laterza

Prosperi, Adriano (2008), *Giustizia bendata. Percorsi storici di un'immagine*, Torino, Einaudi

Rendina, Claudio (1991), *Pasquino, statua parlante: quattro secoli di pasquinate*, Roma, Newton Compton

Ricci, Giovanni (1996), *Povertà, vergogna, superbia: i declassati fra Medioevo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino

Riegl, Alois (2017), *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* [1903], Milano, Abscondita

Robecchi, Franco (2009), *Lodoìga. La statua aliena di Piazza della Loggia in Brescia: misteri, storia, ripristino*, Roccafranca, Compagnia della Stampa Massetti Rodella

Romano, Marco (2008), *La città come opera d'arte*, Einaudi, Torino

Rospocher, Massimo, Enrico Valseriati (2025), *Politics in the Street: The Materiality of Urban Public Spaces in Renaissance Italy*, in «Urban History», 52, pp. 38-61

Rossi, Vittorio (1935), *Pasquino e Pasquinate*, in «Enciclopedia Italiana», www.treccani.it

Russo, Gianluca (2021), *L'Allegoria della Giustizia di Giorgio Vasari. Una sceneggiatura del penale di Antico Regime*, in «LawArt», 2, pp. 43-78

Sadowski, Miroslaw Michael (2024), *Reimagining Spaces in Central and Eastern Europe or Memory Roulette: Legal, Political and Social Aspects*, in «Review of Central and East European Law», 49, pp. 217-257

Salvioli, Giuseppe (1927), *Storia del diritto italiano pubblicata sotto la direzione di Pasquale Del Giudice*. Vol. III, parte II. *Storia della procedura civile e criminale*, Milano, Hoepli

Santarelli, Umberto (1998), *Mercanti e società tra mercanti*, 3a ed., Torino, Giappichelli

Santarelli, Umberto (1964), *Per la storia del fallimento nelle legislazioni dell'età intermedia*, Padova, Cedam

Sbriccoli, Mario (1974), Crimen laesae maiestatis. *Il problema del reato politico alle soglie della scienza penalistica moderna*, Milano, Giuffrè

Sbriccoli, Mario (2007a), *Giustizia criminale*, in Sbriccoli, Mario, *Storia del diritto penale e della giustizia. Scritti editi e inediti (1972-2007)*, Milano, Giuffrè, t. I, pp. 3-12

Sbriccoli, Mario (2007b), *La benda della Giustizia. Iconografia, diritto leggi penali dal Medioevo all'età Moderna*, in Sbriccoli, Mario, *Storia del diritto penale e della giustizia. Scritti editi e inediti (1972-2007)*, Milano, Giuffrè, t. I, pp. 155-208

Sciascia, Leonardo (2002), *Nota*, in Alessandro Manzoni, *Storia della colonna infame*, Palermo, Sellerio

Siciliano Villanueva, Luigi (1894), *Raccolta delle consuetudini siciliane con introduzioni ed illustrazioni storico-giuridiche*, vol. I, Palermo, Tip. "Lo Statuto"

Simone, Anna (2016), *Rappresentare il diritto e la giustizia nella modernità. Universi simbolici, iconografia, mutamento sociale*, Milano, Mimesis

Simone, Anna (2025), *La giustizia irriverente. Iconografie e teorie sul diritto "ingiusto"*, in «Costituzionalismo.it», 2, pp. 1-28

Smith, Mark M. (2007), *Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press

Spagnolo, Maddalena (2019), *Pasquino in piazza. Una statua a Roma tra arte e vituperio*, Roma, Campisano

Speciale, Giuseppe (1996), *Fallimento tra dolo e sfortuna: l'azione revocatoria e il diritto d'asilo nei secoli XVI-XVIII*, Roma, Il Cigno

Spiriti, Andrea (2005), *La colonna infame fra iconologia, lotta politica e codificazione letteraria: spunti di riflessione*, in «Annali manzoniani», n.s., VI, pp. 55-79

Stolleis, Michael (2007), *L'occhio della legge. Storia di una metafora*, Roma, Carocci

Straten, Roelof van (2009), *Introduzione all'iconografia*, Milano, Jaca Book

Testi, Eleonora (2016), *Le statue parlanti di Roma*, Roma, Palombi

Todeschini, Giacomo (2007), *Visibilmente crudeli. Malviventi, persone sospette e gente qualunque dal Medioevo all'età moderna*, Bologna, Il Mulino

Todisco, Luigi (1987), *Il leone "custos iustitiae" di Bari*, in «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte», III, X, pp. 129-151

Todisco, Luigi (1994), *Scultura antica e reimpiego in Italia meridionale*. I. *Puglia Basilicata Campania*, Bari, Edipuglia

Uccelli, Giovan Battista (1865), *Il Palazzo del Podestà. Illustrazione storica*, Firenze, Tipografia delle Murate

Valery, Antoine-Claude Pasquin (1831), *Voyages historiques et littéraires en Italie, pendant les années 1826, 1827 et 1828 ou l'indicateur italien*, t. II, Paris, Le Normant

Venturi, Franco (1964), *L'immagine della giustizia*, in «Rivista storica italiana», 76, pp. 704-719

Verri, Pietro (1979), *Osservazioni sulla tortura* [1776-1777], Milano, Feltrinelli

Yates, Frances Amelia (1972), *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi

Yourcenar, Marguerite (2021), *Memorie di Adriano* [1953], Einaudi, Torino

Zdekauer, Lodovico (1913), *Iustitia. Immagine e idea*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», anno XX, fasc. III, pp. 384-425

Zevi, Adachiara (2014), *Monumenti per difetto: dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Roma, Donzelli

Zolli, Paolo (1986), *Le parole dialettali*, Milano, Rizzoli

Zorzi, Andrea (1994), *Rituali di violenza, cerimoniali penali, rappresentazione della giustizia nelle città italiane centro-settentrionali (secoli XIII-XV)*, in Cammarosano, Paolo (a cura di), *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, Roma, École française de Rome, pp. 395-425

Zorzi, Andrea (2015), *Menomare e sfigurare come atti di giustizia*, in Varanini, Gian Maria (a cura di), *Deformità fisica e identità della persona tra medioevo ed età moderna*, Firenze, Firenze University Press, pp. 119-133

Per una democrazia urbana: ripensare la città tra mobilità e stanzialità

Eliana Augusti

> «La città è stato il luogo della messa in scena del malinteso tra individui, gruppi umani, etnie, religioni diverse, dove questo malinteso veniva elaborato per dar luogo ad una convivenza possibile tramite e nonostante le differenze»
> (F. La Cecla, *Perdersi*, 2020, p. 153)

SOMMARIO: 1. Genealogia di un conflitto. – 2. Stanzialità e mobilità: due direttrici possibili. – 3. Dall'«inferno urbano» al disciplinamento territoriale. – 4. Giuseppe Pisanelli, il «corpo malato» e l'urbanistica delle origini. – 5. Ancora Santi Romano? – 6. Per non concludere.

1. *Genealogia di un conflitto*

La crescente attenzione alla dimensione urbana come alternativa epistemologica alla narrazione nazionale non rappresenta una novità assoluta [1], ma piuttosto un ritorno a una tradizione critica che, già fra Otto e Novecento, aveva trovato espressione in intellettuali come Max Weber, Henri Pirenne e Lewis Mumford [2]. Ciascuno di loro aveva compreso come la città non fosse semplicemente un artefatto materiale o un aggregato funzionale, bensì uno snodo complesso in cui si intrecciavano relazioni sociali, dispositivi di potere e forme giuridiche, dotato di innata "longevità" [3]. La loro prospettiva, sebbene ancorata a un paradigma storico-europeo [4], conteneva già *in nuce* l'idea che la città dovesse essere indagata «nella *sua* fisiologia e nella *sua* pato-

[1] Il contributo è parte di un più ampio lavoro di ricerca che si sta sviluppando nell'ambito del PRIN PNRR 2022 *HiLArI. Histories, Laws & Architectures for Inclusion* (finanziato dall'Unione Europea, Next Generation EU, Missione 4, Componente C2, Investimento 1.1.3) e che vedrà prossima pubblicazione auspicabilmente nei primi mesi del 2026.

[2] Vedi in particolare, Weber (2016), Pirenne (2019), Mumford (2013). Per una ricostruzione, Bartolini (2020), p. 28. Cfr. anche Le Galès (2006), pp. 19-31.

[3] Così Vicari Haddock (2004), pp. 24-26. Per uno studio di fondo su città e dinamiche sociali e di appartenenza, vedi Menzinger (2017).

[4] Cfr. Berengo (1999); Benevolo (1996).

doi: 10.17473/LawArt-2025-6-8 LawArt 6 (2025) 199-228
ISSN 2724-654X

logia» [5], oltre la testualità spaziale dello Stato-nazione [6]. L'approccio "oggettivo" allo studio, grazie all'uso di strumenti ricognitivi innovativi come l'indagine statistica e la rappresentazione cartografica [7], esaltati ciascuno dal taglio comparativo e transnazionale dell'osservazione, avrebbe meglio indagato e restituito alla letteratura giuridica il carattere proprio dello spazio urbano. Tale orizzonte di analisi si è andato poi radicalizzando gradualmente nella contemporaneità, dove studiosi come Gyan Prakash, esponente di punta dei *Subaltern Studies*, hanno posto in questione la stessa validità euristica del nesso tra urbanità e nazione [8]. La dimensione postcoloniale, come avrebbe scritto il sociologo algerino Abdelmalek Sayad, assumeva da quel punto di osservazione un'imprescindibile "funzione specchio" [9], smascherando ciò che era mascherato nei discorsi, nel sapere e nell'identità politica di cui la cultura giuridica occidentale continuava a nutrirsi [10]. Nel suo ragionamento sul contesto indiano, Prakash evidenziava infatti come la narrazione lineare della modernizzazione urbana, fondata su un immaginario occidentale di progresso e razionalizzazione, risultasse inadeguata a rappresentare le forme concrete dello spazio urbano postcoloniale. L'irruzione del "non intenzionale" (le baraccopoli, gli insediamenti informali, le urbanizzazioni non pianificate) scompaginava la dicotomia tra città legittima e città residuale, ponendo al centro dell'attenzione storica e giuridica la città come "luogo d'eccezione" [11] e, meglio, come "spazio di negoziazione" [12] attraversato da tensioni tra visibile e invisibile, legale e sommerso, stabile e mobile.

Oggi le città appaiono sempre più distanti dalla loro vocazione originaria di spazi

---

[5] Zucconi (2022), p. 50 (corsivo mio).

[6] «La cultura cittadina, salvo tra qualificati ma tutto sommato minoritari cultori di storia delle dottrine politiche […], ha trovato pochi difensori […] si è finito per mettere tra parentesi quello che la cultura delle città ha prodotto sul piano politico-istituzionale»; e ancora: «questa variegata esperienza è stata dimenticata o messa tra parentesi rispetto a quanto si è verificato negli Stati nazionali, vuoi per la sua complessità ed estrema variabilità, vuoi per la sua differenziazione e frammentazione locale, che rende difficile riconoscerne i fili conduttori e i tratti comuni. Forse ha anche influito in questa lacuna il fatto che i Comuni/città-Stato sono stati degli sconfitti sui tempi lunghi, e perciò storicamente non hanno dovuto godere del rispetto storiografico dovuto al vincente (un tempo) Stato nazionale di origine principesca», così Ascheri (1999), pp. 17, 22.

[7] Così il "metodo positivo" tracciato dall'ingegnere catalano Ildefonso Cerdà intorno agli anni Sessanta dell'Ottocento. Vedi sul punto ancora Zucconi (2022), pp. 50-51.

[8] Prakash (2002), pp. 2-7; Prakash/Kruse (2008).

[9] Sayad (2002), p. 372.

[10] Dal Lago (2012), p. 13.

[11] Nel senso esplorato da Agamben (2003).

[12] Giannini (2017), p. 102. Rinvio su questo ad Augusti (2025b), p. 44.

di convivenza democratica e inclusione. «Nel grande teatro urbano metropolitano – ha scritto Bernardo Secchi – le ingiustizie sociali sempre più si rivelano nella forma di ingiustizie spaziali» [13]. L'accentuarsi di queste, assieme ai processi di gentrificazione, alla privatizzazione degli spazi pubblici e alle forme crescenti di esclusione abitativa sollecitano il diritto non solo come strumento regolativo, ma anche come dispositivo simbolico e culturale, capace di costruire (o negare) appartenenze e diritti. Qui, la storia del diritto può offrire un contributo significativo, consentendo di mettere a fuoco le linee di continuità e discontinuità nella configurazione giuridica dello spazio urbano, al di qua e al di là della soglia ottocentesca. È in quel passaggio, infatti, che le città, tutte le città, perdendosi, si affermano come nodi centrali nei processi costitutivi degli Stati-nazione, caricandosi posticciamente di funzioni amministrative, omogeneizzanti e disciplinanti. I processi di *nation building* hanno di fatto valorizzato in particolare il ruolo delle grandi città, reinterpretate come specchi identitari delle nazioni in formazione [14]: sintesi di storia e cultura riconoscibile, paesaggi urbani da ricondurre a una narrazione comune. Le città sono state cartografate, raccontate, attraversate da nuovi itinerari simbolici che ne hanno ordinato le forme e selezionato i tratti "rappresentabili". Le mappe e i piani regolatori, nati come strumenti di razionalizzazione, hanno progressivamente trasformato la percezione dello spazio urbano, individuandone i centri, definendone i margini e traducendo in termini grafici la gerarchia sociale e politica dell'abitare. L'istanza conoscitiva si è così intrecciata con quella normativa: il disegno della città si è fatto al tempo stesso descrizione e prescrizione, conoscenza e potere. Già nelle prime riflessioni urbanistiche del Novecento è emersa la consapevolezza del rischio insito in tale processo [15]. La pianificazione, infatti, sovrapponendo all'organicità del vissuto urbano una visione funzionale, classificatoria, "medica" del territorio, ha portato spesso la città ad essere trattata come organismo da diagnosticare e curare. La logica dell'intervento ha sostituito la logica della relazione; l'osservazione distaccata ha preso il posto della partecipazione vitale. L'idea originaria di un'urbanistica intesa come scienza della vita collettiva, fondata sull'interazione fra luoghi, tempi e comunità, ha ceduto così alla razionalità dell'ingegneria sociale e amministrativa. In questa torsione epistemologica si è innestata la riflessione filosofica sull'abitare, che ha restituito profondità ontologica a ciò che la tecnica stava per ridurre a mera funzione. Costruire, in questa prospettiva, non sarebbe stato più e semplicemente erigere o disporre nello spazio, ma

[13] Secchi (2013), p. 5.

[14] Cfr. Costa (2000-2001).

[15] Cfr. Geddes (1915), pp. 22-29, 58-63.

dare forma alla possibilità stessa dell'abitare [16]: un gesto di custodia, che avrebbe implicato memoria, limite e responsabilità. L'abitare non sarebbe stato, in questo senso, atto accessorio ma principio ordinatore, che precedeva e fondava l'idea stessa di architettura e di *polis*.

La modernità urbana si è costruita dunque dentro una tensione costante tra spinte ordinanti e necessità di preservare la dimensione esperienziale e simbolica dello spazio. La metafora della cura, inizialmente assunta a paradigma del governo urbano [17], si è rovesciata al punto da farsi dispositivo di controllo: la città è stata "medicalizzata", osservata, regolata e, infine, normalizzata in nome della salubrità e dell'efficienza. In questo passaggio, la cura ha perso la propria connotazione etica e relazionale per assumere quella tecnica e amministrativa. Lo spazio urbano è diventato così luogo di traduzione delle nuove istanze politiche, giuridiche, sanitarie ed estetiche, in cui la tensione fra ordine e libertà si è manifestata nella stessa materialità della città. Ogni piano, ogni mappa, ogni gesto regolatore non solo ha rappresentato, ma addirittura istituito la forma di convivenza che la comunità si sarebbe data: un'architettura della norma che, nel tentativo di costruire salute e sicurezza, ha finito per ridefinire i confini stessi del vivere insieme.

A queste genealogie si collega oggi, su scala sovranazionale, il tentativo di attribuire alle città un ruolo autonomo nel diritto internazionale [18], riconoscendone una soggettività giuridica emergente e un'intensa capacità di agire su questioni globali, quali l'ambiente, la mobilità, l'inclusione. Anche il concetto stesso di "territorio pubblico", sullo sfondo, è cambiato, meritando negli ultimi anni una riflessione giuridica approfondita multilivello: tradizionalmente associato a un'idea unitaria e neutrale di accessibilità e fruibilità, ora, sulla scorta dei più lungimiranti studi urbanistici, il territorio ha trovato nella proposta di una declinazione al plurale (l'invito a parlare di "territori pubblici" [19], appunto) il modo per riconoscerne e valorizzarne, anche da un punto di vista giuridico, la molteplicità degli usi, delle appropriazioni e delle forme di *governance*, a livello nazionale e sovranazionale. In sintesi, i "territori pubblici" non sarebbero meri contenitori, ma "luoghi di metamorfosi urbane" [20], am-

[16] Heidegger (2023), pp. 96-108, riconduce l'abitare alla dimensione originaria dell'essere, mostrando come il costruire autentico consista nel "custodire" la terra, e non nel dominarla.

[17] La "metafora della medicalizzazione" finisce col descrivere il modo in cui la città moderna viene sottoposta a un trattamento di normalizzazione tecnica e igienica, perdendo la propria dimensione simbolica e ospitale. Cfr. Choay (1995), pp. 98-106.

[18] Aust/Nijiman (2021).

[19] Crosta (2010), p. 14.

[20] Prendendo in prestito il sottotitolo a Errigo/Errigo (2016).

bienti normativi in cui si definiscono diritti, doveri e riconoscimenti. A ciò si aggiunga la riflessione, cruciale, sulla rinegoziazione delle identità negli spazi urbani: le città, oggi più che mai, richiedono una nuova attenzione al fattore tempo, alla compresenza e alla coesistenza, ad una continuità che non escluda il mutamento di ciò che definisce l'identità stessa [21]. Un invito a progettare il disordine e, al tempo stesso, a «difendere la dissonanza» [22]. È nella città, infatti, che si gioca l'esperienza concreta del vivere insieme, dell'incontro ai bordi e del passaggio, da un luogo all'altro. Essa rende visibile, quasi tangibile, il ritmo dell'umano in movimento, fatto di simultaneità, di negoziazioni quotidiane, di pratiche spaziali che costruiscono un ordine sociale mai definitivo, sempre in divenire. In questo senso, la città diviene più "umana" della nazione, proprio perché accoglie la complessità del presente, il tempo vissuto, l'interazione, il cambiamento; si fa forma materiale e simbolica in cui si può misurare la possibilità, sempre precaria, di una contemporaneità condivisa. Per Pier Luigi Crosta è questa compresenza a generare i "territori plurali", quei territori cioè che non avrebbero mai coinciso del tutto con quello della nazione, e che proprio per questo, per funzionare, avrebbero richiesto un apprendimento sociale e giuridico permanente della differenza [23]. Le identità urbane non sono monolitiche, ma plurali, stratificate e continuamente rielaborate attraverso pratiche quotidiane e interazioni sociali; sono «mutevoli» nella misura in cui descrivono nuovi «collettivi umani», supportati dalle reti e dalle referenze delle diaspore; sono "luoghi" frequentati e abitati, «percepiti come elementi di vasti insiemi territoriali» [24]. Parlare di territori pubblici, dunque, significa anche parlare di pluralità di appartenenze e di possibilità di cittadinanza. In questo, ripensare la città, dunque, significa, ce lo suggerisce Giovanni Attili, «vedere l'urbanità come un tempo del sociale», e non solo come una forma spaziale [25]; significa, inoltre, interrogare le strutture giuridiche che la plasmano e che, nel tempo, appunto, ne hanno definito i confini, l'accessibilità, le soggettività legittime.

Questo saggio propone di avviare un'esplorazione in chiave storico-giuridica del rapporto tra città, mobilità, stanzialità e diritto. La costruzione della città, anche nella sua dimensione peculiare di grande città, ovvero capitale della nazione, si ac-

[21] Cfr. Rinvio su questo punto ad Augusti in Lamberti/Tacelli/Villani Lubelli (2024).

[22] Sendra/Sennett/Cavallini (2022), p. 41; Cfr. Jacobs (2009). Per una nuova estetica sociale, rinvio agli studi, anche nell'ambito del PRIN PNRR 2022 *HiLArI: Histories, Laws & Architectures for Inclusion*, di A. Riondino, *Ordine e caso. Nove proposizioni per il progetto della città imperfetta* (in corso di stampa).

[23] Crosta (2010), p. 14.

[24] Attili (2007), p. 36.

[25] Attili (2007), p. 36.

compagna infatti a una trasformazione delle categorie giuridiche della cittadinanza e dello spazio pubblico, e alle promesse, per lo più illusorie, di certezza, stabilità e permanenza da parte dello Stato. In questo percorso, il diritto si confronta con le sfide poste dalla mobilità e dalla pluralità urbana, offrendo strumenti per una democrazia che sappia riconoscere coesistenze, temporalità multiple e una spazialità condivisa. L'obiettivo è delineare i tratti di una possibile democrazia urbana, in cui il pluralismo delle identità trovi riscontro in territori pubblici ripensati come spazi aperti alla partecipazione e all'inclusione.

2. *Stanzialità e mobilità: due direttrici possibili*

All'interno di questa cornice, le categorie di 'stanzialità' e 'mobilità' hanno assunto un rilievo strutturale. Superato il "tornante settecentesco" segnato dal passaggio dallo Stato di polizia allo Stato di diritto e dall'affermazione del diritto moderno codificato, lo spazio urbano venne progressivamente configurato come campo di regolazione giuridica fondato sulla stanzialità [26]. Nel mentre, l'amministrazione pubblica occupava una posizione sempre più centrale tra le funzioni dello Stato [27]: l'ordinamento giuridico, divenuto territoriale, si era dotato di un corpo stabile di funzionari professionali attraverso cui acquisiva e gestiva le risorse finanziarie necessarie all'esercizio esclusivo e legittimo dell'uso della forza [28]. Questo nuovo rapporto tra Stato e cittadini rese necessaria una definizione precisa dei confini della comunità nazionale, incentrata sulla localizzazione dei soggetti. La residenza stabile si confermò come parametro essenziale per la legittimazione giuridica e politica: l'accesso ai diritti civili, la partecipazione ai meccanismi rappresentativi, l'inclusione nei registri

[26] «Il pensiero moderno si è […] sforzato di dominare, attraverso l'immobilizzazione, la vita degli uomini, finendo con l'assegnare ad ognuno un posto, un lavoro, una residenza, secondo logiche centralistiche e unitarie […] L'armonia, l'ordine il sogno di una società normalizzata, sono stati perseguiti attraverso una programmatica aggressione razionalista e reificante, che ha portato alla decomplessificazione della realtà, trasformando la città in una macchina banale e le persone in semplici ingranaggi. Una strategia dell'addomesticamento, attraverso cui ogni cosa doveva rientrare nei ranghi, essere isolata, identificata, codificata, per poter meglio rispondere alle esigenze di specializzazione, funzionalità ed efficienza […] [S]fuggire l'imprevisto che inceppa il meccanismo della progettazione e mina alle fondamenta l'utopia della società perfetta, uniforme e aconflittuale», celebrando «l'istituzionalizzazione, la fissità dei contesti e delle relazioni, attraverso al rimozione geometrica di tutto ciò che era *istituendo* ed erranza». Così Attili (2007), p. 20. Rinvio su questo punto anche a Tosi (1994) e Boccia Artieri (2000).

[27] Mannori/Sordi (2001), p. 314. A proposito di "nazionalizzazione del diritto pubblico" vedi Colao (2001), pp. 257-258.

[28] Cfr. Melis (2020).

fiscali e anagrafici furono subordinati in modo sistematico all'iscrizione territoriale [29]. La città si istituzionalizzò come spazio di prossimità fisica e di appartenenza politica [30], come "luogo minimo" della modernità giuridica: chi vi risiedeva godeva di diritti pienamente riconosciuti; chi vi transitava era oggetto di sorveglianza e selezione [31]. La sovranità intanto si cristallizzava, mentre il diritto si chiudeva all'interno di un sistema cieco, rigido e statuale che perdeva progressivamente, nella scelta di un linguaggio positivo, il contatto fecondo con il "diritto vivente", ossia con le pratiche e i bisogni concreti delle collettività. Del pari, la stanzialità si faceva criterio giuridico di normalizzazione, funzionale cioè alla produzione di una cittadinanza ordinata e gerarchizzata. Questo impianto, tuttavia, non si affermò né come neutro né come universalisticamente inclusivo: al contrario, operò selezioni giuridiche e spaziali che finirono con l'escludere sistematicamente i soggetti "mobili" (braccianti, migranti interni, ambulanti, immigrati, persone che si muovevano per lavoro, per studio, per consumo o per turismo, *businessmen* e *city-users*, diremmo, individui con molteplici residenze disseminate nel territorio, nomadi per scelta o per necessità, vagabondi, asilanti e apolidi [32]) dal pieno riconoscimento politico e civile. «L'equazione abitanti = residenti storici», scrive Attili, di fatto escluse molte soggettività dal panorama disciplinare urbanistico [33]. Parallelamente, marginalizzò pratiche abitative e forme di insediamento non aderenti al modello borghese di domesticità urbana, contribuendo così a una netta dicotomia tra spazio urbano legale e spazio urbano illegittimo [34]. Da qui, l'urbanizzazione moderna non si sarebbe limitata a registrare o descrivere lo spazio urbano, ma lo avrebbe prodotto attivamente, secondo criteri di inclusione/esclusione, funzionali all'ordine statuale e al controllo sociale. Anche l'indagine statistica e la topografia operarono in questa direzione, fornendo all'urbanistica delle origini lo strumentario necessario a definire il carattere e, al tempo stesso, i conflitti e le anomalie della città.

---

[29] Tilly (1984), pp. 213-216.

[30] Sterpa (2025), p. 48.

[31] Rinvio sul punto a Augusti/Morone/Pifferi (2017).

[32] Attili (2007), p. 37. E continua l'elencazione suggerita da Mazzoli (2000): «umanità resistenti e nostalgiche; erranti mentali, rituali, immaginari; figure problematiche, vaghe, "inesatte"; forme fluide che non sfuggono semplicisticamente ad un ruolo, "alle strutture sistemiche, alla normatività: non si tratta cioè di forme tradizionali di devianza, piuttosto soggettività che hanno a che fare con il carattere stesso del sociale"».

[33] Attili (2007), p. 37.

[34] «L'architettura […] si prende le forme di orientamento che abbiamo sviluppato autonomamente in un contesto sociale e ci dà indietro qualcosa di simile alla legge», Durham (2004), p. 4.

Conoscere per governare. Fu proprio dall'osservazione analitica dello spazio urbano di primo Ottocento che maturò, tra le altre, la consapevolezza di una relazione strettissima tra l'abnorme sovraffollamento dello spazio cittadino e l'esplosione di alcune malattie di carattere collettivo. Sotto accusa finirono "i tre flagelli" delle concentrazioni urbane del secolo: il tifo, la tubercolosi e il colera. La stanzialità "stagnava" nelle abitazioni insalubri e sovraffollate, città per città, quartiere per quartiere, isolato per isolato [35]. La questione degli *slums*, termine inglese che indicava le aree di degrado sociale ed edilizio, consegnò alle inchieste giornalistiche e agli specialisti del tempo la profonda consequenzialità esistente tra disagio abitativo e diffusione delle malattie [36]. Ma gli *slums* non erano soltanto luoghi di marginalità sanitaria o urbanistica: essi testimoniavano anche l'emersione di nuove forme di urbanizzazione informale, originate da quelle moltitudini in movimento spesso prive di cittadinanza formale o documentazione stabile che sfuggivano al controllo normativo degli ordinamenti nazionali mettendo a dura prova la capacità ordinatrice dello Stato. Si formarono agglomerati che, «come frammenti di un mondo del passato e germi di uno futuro» [37], iniziarono a contendersi lo spazio simbolico, fisico e sociale della città. Queste presenze informali costituirono una forma di resistenza delle classi subalterne ai dispositivi di omologazione imposti dagli ordinamenti giuridici e produttivi degli Stati moderni. Da qui, l'«incubo della concentrazione urbana»: sovraffollamento, congestione, insalubrità, ma anche, come frequentemente rilevarono il pensiero sociale e la letteratura dell'epoca, «demoralizzazione e degenerazione della popolazione urbana» [38].

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, questi fenomeni si intrecciarono e trovarono esiti trasformativi nei più ampi processi di *nation-state building* che attraversarono l'Europa [39]. La costruzione degli Stati-nazione si sviluppò parallelamente a quelle dinamiche di crescente mobilità sociale e geografica innescate dall'industrializzazione, dal mercato, dalle migrazioni interne e dalla logica espansiva del colonialismo [40]. Gli «inferni urbani», al di qua e al di là degli oceani, segnarono il punto di partenza di una rivoluzione, attraversata da linee, reti e flussi: la mobilità, in tutto il suo dinamismo, stava per sconvolgere la compagine urbana [41].

---

[35] Zucconi (2022), pp. 57-58.

[36] Cfr. Gilbert (2007).

[37] Secchi (2000), p. 16.

[38] Secchi (2000), pp. 18-19.

[39] Per una descrizione più ampia, rinvio ad Augusti (2022), p. 98 ss.

[40] Sassen (1999), pp. 18-19. Vedi anche Zamagni (1981).

[41] Zucconi (2022), p. 58.

3. *Dall'«inferno urbano» al disciplinamento territoriale*

Mentre le ambizioni di unificazione linguistica e culturale sostenute dai processi di costruzione nazionale-statale spingevano con vigore verso modelli omologanti, nelle capitali europee come nei piccoli centri cittadini le "dissonanze" urbane incrinavano le già fragili logiche di appartenenza, e la stanzialità, promossa a criterio esclusivo di adesione per la sua centralità simbolica e giuridica, cominciava a dare i primi segnali di cedimento davanti alla mobilità [42]. Il diritto pubblico, intanto, chiamato a pronunciarsi sullo stato delle cose, assumeva gradualmente un ruolo centrale nella regolazione dell'urbano, diventando dispositivo normativo di contenimento, disciplinamento e controllo [43]. Sul presupposto che la "patria comune" rappresentasse l'unica vera «opzione di modernità» [44], in contrapposizione alle "passioni municipali" e alle spinte centrifughe della propaganda federalista [45], il diritto pubblico nazionale segnò il primissimo punto di contenimento di una lenta dispersione in atto. La «babele legislativa» resistente a livello territoriale evocava solo le antiche divisioni preunitarie e rischiava di perpetuarle [46], accarezzando rivalità locali e istinti municipali, cioè quelle stesse forze che avevano ostacolato i processi di unificazione [47]: solo la norma generale, valida per tutti, poteva fondare la certezza del diritto e garantire eguaglianza e coesione.

I paradigmi giuridici dell'Ottocento continentale (accentramento, costituzionalismo, codificazione [48]) divennero così gli strumenti fondativi dello Stato "a pubblica amministrazione" [49]. Lo riconobbe chiaramente Vittorio Emanuele Orlando, rilevando come nessuna branca del diritto avesse investito tanto profondamente il mondo moderno quanto quella amministrativa [50]: essa seguiva le pubbliche istituzioni e la vita collettiva, fungendo da «ordinamento plastico del magma sociale» [51]. Attraverso

---

[42] Secchi (2000), p. 14.

[43] Secchi (2000), p. 17.

[44] Lacchè (2005), p. 161.

[45] Cfr. Cattaneo (2021), p. 44. Il lavoro di Cattaneo fu pubblicato in quattro capitoli e comparve nella rivista *Il Crepuscolo* di Carlo Tenca nel 1858, pochi anni prima del compimento dell'Unità italiana. Rinvio sul punto ad Augusti (2025b), p. 32 ss.

[46] Pisanelli (1872), p. 6. Cfr. Galli della Loggia (1998), p. 67 ss.

[47] Cfr. Cammarano (1993), p. 141.

[48] Lacchè (2005), p. 161.

[49] Sulla nascita dello «Stato a pubblica amministrazione», vedi ancora Mannori/Sordi (2001), p. 225 ss.

[50] Orlando (1897), p. XIII, citato in Cassese (2010), p. 551. Vedi ancora Cianferotti (1980).

[51] Grossi (2009), p. 1899 ss.

l'impiego combinato di regolamenti edilizi, codici municipali, norme igienico-sanitarie, censimenti e leggi sul vagabondaggio [52], lo Stato moderno tentò di esercitare una razionalizzazione giuridica e amministrativa dello spazio urbano, finalizzata alla regolazione selettiva della presenza sociale, in particolare delle popolazioni marginali e mobili: migranti, poveri, lavoratori stagionali, soggetti non stabilmente insediati. Tale dispositivo normativo si inscrisse in quel processo più ampio di costruzione del governo urbano fondato sulla visibilità e sulla fissazione spaziale dei corpi, coerente con le logiche biopolitiche di sorveglianza e controllo che andarono emergendo in Europa tra diciannovesimo e ventesimo secolo.

In questo contesto, l'urbanistica moderna si presentò come un sapere tecnico-politico investito della funzione di ricomposizione dell'ordine sociale, secondo una retorica terapeutica e organicista: «la salute del corpo, come quella della città, è assenza di conflitti interni», avrebbe ricostruito Secchi, indicando nella figura del "medico-urbanista" il soggetto incaricato di governare i processi urbani come fossero patologie da diagnosticare e contenere [53]. Lo spazio urbano veniva così progressivamente medicalizzato e depoliticizzato, trattato come una superficie neutra da bonificare e razionalizzare [54]. Tuttavia, le strategie di intervento adottate non si tradussero in politiche strutturali di integrazione, né furono capaci di elaborare un progetto urbano realmente inclusivo. Si trattò, per lo più, di misure emergenziali e reattive, orientate al contenimento dei fenomeni associati al piano della mobilità e percepiti come disfunzionali all'ordine sociale e territoriale [55]. Queste risposte, concepite per gestire situazioni considerate eccezionali, finirono per consolidarsi in pratiche permanenti, istituzionalizzando dispositivi di esclusione che reificarono la marginalità anziché rimuoverne le cause. L'eccezione, in altri termini, si fece regola, normalizzando un paradigma di governo fondato sull'asimmetria di cittadinanza e sull'invisibilizzazione strutturale delle soggettività non conformi ai modelli dominanti di appartenenza urbana.

Intanto la città si configurava come spazio nuovo, attraversato da flussi, presenze intermittenti, temporalità multiple, forme di insediamento non lineari, costantemente soggette a negoziazioni e riconfigurazioni. Dal punto di vista strutturale, si tracciavano direttrici fondamentali di attraversamento, a volte coincidenti con assi pree-

[52] Cfr. De Cristofaro (2025).

[53] Secchi (2000), p. 26. Per Diani (1980), p. 81, «nella prima metà del XIX secolo, lo stato di salute della popolazione [divenne] oggetto di effettiva attenzione politica […], le nascenti "politiche sanitarie" assu[nser]o i caratteri del controllo sociale urbano».

[54] Rinvio su questo ad Augusti (2025b), p. 37 ss.

[55] Cfr. Tosi (1993), p. 15. Per una ricostruzione puntuale rinvio a Savino (2012), p. 48 ss.

sistenti (un *cardo* o un *decumanus*), a volte create *ex novo* come assi di transito, arterie capaci di coinvolgere il più possibile vecchi e nuovi capisaldi della vita civile precedente (la cattedrale, il palazzo del principe, il municipio, il teatro o il museo); ovvero, assi di forza, spazi di flusso per investimenti e progetti che, a loro volta, in un futuro sempre più prossimo, avrebbero richiamato nuove funzioni legate al terziario, al commercio e alla residenzialità di pregio [56]. Sullo sfondo, le libertà di circolazione e soggiorno, come valori garantiti dal legislatore, si ritrovavano racchiuse in articoli come il 3 del Codice Civile del 1865, che ammetteva lo straniero a «godere dei diritti civili attribuiti ai cittadini», indirettamente assicurandogli l'eguale libertà di entrare, uscire e circolare nel territorio italiano [57]. Un'impostazione questa marcatamente cosmopolita e, al tempo stesso, giusnaturalistica e liberale, veicolata da giuristi come Pietro Esperson, e che rifiutava la reciprocità come condizione per il riconoscimento dei diritti allo straniero mentre lasciava insinuare nelle crepe dell'impianto di controllo dell'"altro" le sue contraddizioni intrinseche [58]. L'appartenenza alla comunità nazionale certamente contava, «ma solo ai fini del godimento dei diritti politici» [59]. Eppure, lo statuto giuridico del soggetto si confermava fondato su basi spaziali precise: l'appartenenza al territorio, la residenza, il domicilio costituivano i criteri attraverso cui si determinavano l'identità legale e i diritti del cittadino [60]. L'elaborazione giuspubblicistica di Friedrich Carl von Savigny e di una certa letteratura tedesca [61], riletta da Pasquale Stanislao Mancini ed Enrico Catellani, avrebbe costruito proprio intorno alla stanzialità il principio di territorialità, fondamento del diritto internazionale privato e chiave di volta nella definizione della sovranità [62]. Se Savigny, nel delineare la teoria dello stato d'origine del rapporto giuridico, individuava nel radicamento territoriale del soggetto, attraverso la residenza, il domicilio, o il luogo di formazione dei rapporti, ovvero la «localizzazione spaziale della fattispecie» [63], il fondamento di un diritto razionale, ma storicamente determinato, Mancini

[56] Zucconi (2022), p. 72.

[57] Savino (2012), p. 70. Cfr. Contuzzi (1895), p. 1018. Cfr. anche Rondini (2021).

[58] Esperson (1980), p. 10 ss. Vedi Nuzzo (2016), in particolare, p. 158; Mura (2017), pp. 137-150.

[59] Savino (2012), pp. 70-71.

[60] Cfr. Halpérin (1999).

[61] Cfr. Mazzacane (1976); sull'influenza di Savigny nel diritto pubblico tedesco, Fioravanti (1979), pp. 13-39; Fioravanti (2001). Per un quadro analitico della giuspubblicistica tedesca resta fondamentale Stolleis (1992). Sull'influenza di Savigny nel diritto internazionale privato, vedi Nuzzo (2016), p. 159.

[62] Fusinato (1885). Cfr. Nuzzo (2016), p. 156 ss.; Focarelli (2005), p. 20 ss.

[63] Focarelli (2005), p. 57.

elaborava una teoria della nazionalità fondata non solo sul principio etnico-culturale, ma anche su un'appartenenza effettiva e localizzata: la stanzialità, intesa come durata della presenza in un determinato luogo, diveniva nel suo ragionamento criterio giuridico per la determinazione della legge applicabile e, più in generale, dell'identità giuridica del soggetto. Similmente si tracciò la posizione di Enrico Catellani, che insistette sull'importanza della posizione fisica e sociale dell'individuo nel territorio come condizione essenziale per la definizione del suo statuto giuridico. In un contesto in cui le migrazioni cominciavano ad assumere una dimensione strutturale, Catellani fu tra i primi a interrogarsi sulla possibilità di conciliare mobilità e appartenenza giuridica, senza rinunciare alla necessaria connessione tra ordinamento e territorio [64]. La stanzialità, allora, non era solo un dato materiale, ma si trasfigurava in criterio ordinatore della pluralità giuridica, dando prova di resistenza e coerenza sistemica all'applicazione delle norme, nonostante l'emersione di un mondo sempre più interconnesso. La città, come luogo privilegiato di aggregazione stabile, di memoria condivisa e di relazioni giuridicamente rilevanti, poteva ben candidarsi a unità spaziale minima attraverso cui si sarebbe articolata la modernità giuridica. Era infatti proprio nel tessuto urbano che la stanzialità assumeva forma politica, traducendosi in diritto di cittadinanza, rappresentanza amministrativa e capacità normativa. Ma era altresì nella città che la mobilità, sotto forma di migrazione, transito, instabilità residenziale, metteva alla prova la tenuta del principio di territorialità, aprendo varchi alla riformulazione contemporanea delle categorie tradizionali del diritto. Mentre lo Stato si costruiva, anche grazie alla legittimazione giuridica di quella stabilità spaziale, i comuni e la città resistevano, in parallelo, come luoghi di sedimentazione storica e come espressione di identità politiche paradossalmente più prossime ai bisogni delle collettività. La città si caricava così di una funzione duplice: da un lato, come strumento dell'unificazione statale, dall'altro, come ambito autonomo di autogoverno e memoria politica.

In questo orizzonte si sarebbero inserite, feconde, le riflessioni di Henri Lefebvre sul *droit à la ville*, intese come critica radicale alla funzionalizzazione tecnocratica dello spazio urbano [65]. Per Lefebvre, la città non poteva essere ridotta a oggetto amministrativo o giuridico: essa era un'opera collettiva, prodotta quotidianamente attraverso pratiche sociali, desideri e conflitti [66]. Il diritto alla città non poteva coin-

[64] Vedi Catellani (1883), p. 108 ss.

[65] Cfr. Lefebvre (2014).

[66] Scriverà La Cecla (2020), p. 104: «le presenze sono affini perché il corpo, il nostro corpo, non è nello spazio, ma abita lo spazio, è fatto della sua stessa sostanza, ne è parte integrante». Cfr. Merleau-Ponty (1945).

cidere né con il diritto di proprietà né con la cittadinanza legale formale ma, semmai, con la possibilità effettiva di appropriarsi dello spazio urbano, trasformandolo attraverso l'abitare, l'uso, la partecipazione. In questa prospettiva, mobilità e stanzialità non apparivano più come termini antitetici, ma come poli dinamici di un medesimo processo: era proprio la mobilità, infatti, a generare nuove forme di stanzialità, ridefinendone contenuti, durate e significati [67]. Abitare una città non avrebbe implicato necessariamente l'iscrizione in un regime proprietario o burocratico: significava piuttosto partecipare alla sua costruzione sociale, contribuire alla sua vita collettiva, rivendicare un posto nello spazio urbano come spazio politico [68]. La città e il territorio, così come si stagliavano davanti allo sguardo dell'urbanista, non potevano cristallizzarsi in un immenso archivio di documenti del passato, ma rappresentavano un vero e proprio «inventario del possibile». L'urbanistica, dunque, non doveva limitarsi allo studio di ciò che era avvenuto e probabilmente sarebbe avvenuto, ma vocare l'immaginario a «ciò che [sarebbe stato] possibile far avvenire» [69].

A partire dal secondo dopoguerra, sulla scia del pensiero di Lefebvre, la dialettica tra stanzialità e mobilità si affermò come uno dei principali terreni di tensione politico-giuridica. Le grandi migrazioni post-coloniali, l'espansione disordinata delle periferie urbane, la crescita delle economie informali e la proliferazione di spazi extralegali misero radicalmente in discussione l'idea che la città fosse un prodotto esclusivo della pianificazione normativa. Piuttosto, emergeva con forza l'immagine di una città come spazio produttivo, generato anche da soggettività mobili, che, attraverso pratiche quotidiane di uso, appropriazione, resistenza e riappropriazione, contribuivano a ridisegnare concretamente i confini del diritto. In questo scenario, le cosiddette città "non intenzionali", evocate da Gyan Prakash, non costituivano deviazioni marginali, bensì autentici laboratori giuridici, all'interno dei quali si negoziavano quotidianamente forme di legalità plurali, spesso autonome rispetto al quadro normativo statale [70]. Questo pluralismo normativo, reso visibile dalla mobilità e dalla

[67] Bottini (2021), p. 180.

[68] Lefebvre (2014), pp. 66-67. Rinvio su questo rapporto tra abitare e migrare ad Augusti (2022). L'urbano è da riscriversi «non come forma predefinita o come essenza intrinseca di un luogo, ma come dinamica storica, correlata ai più ampi modelli e percorsi di sviluppo capitalistico globale, un processo che nel suo fluire, secondo logiche e intensità differenti, stabilisce connessioni tra unità di scala tra loro a volte diverse e contribuisce a farne genere». Così D'Agostino/Raniolo (2025), p. 54; per una critica alla definizione di "epoca urbana", Brenner/Schmid (2017), p. 41.

[69] Secchi (2000), p. 30. Vedi anche Giannini (2017), p. 102. A questo, aggiungasi la suggestione delle "comunità immaginate", con Anderson (2024), pp. 10-11.

[70] «È nel momento in cui […] non c'è più, per così dire, una "città" o una "società" di cui si possa

marginalità urbana, avrebbe obbligato la teoria giuridica a confrontarsi con una realtà che metteva in crisi il modello monistico del diritto e l'idea di sovranità come esclusiva nazionale [71]. In tali contesti, i diritti non si sarebbero fondati più su un riconoscimento formale o su titoli giuridici predefiniti, ma si sarebbero costruiti per sedimentazione storica di pratiche: l'abitare continuato, la partecipazione collettiva, l'autorganizzazione sarebbero divenute modalità concrete di accesso alla cittadinanza, anche in assenza di legalità formale. La stanzialità stessa, anziché essere un prerequisito per il diritto, poteva ora emergere come esito di processi mobili, in un fenomeno che si potrebbe definire come "istituzionalizzazione dal basso" [72].

Tale mutamento di paradigma interrogava profondamente alcune delle categorie fondamentali del diritto pubblico e urbanistico (sovranità, cittadinanza, titolarità, sicurezza, proprietà) rivelandone la storicità e la contestualità. La città contemporanea non poteva più essere letta come semplice esito dell'imposizione normativa, ma come campo di forze in cui la giuridicità si costruiva come espressione storica, instabile e conflittuale. Da una parte, la stanzialità emergeva come criterio giuridico di inclusione; dall'altra, la mobilità ne metteva costantemente in discussione i presupposti e ne ridefiniva i margini. La città, così intesa, diveniva spazio-tempo del vissuto umano: un "palinsesto" in cui si intrecciavano elementi biologici, simbolici, sociali [73]. Non era soltanto un contenitore fisico della modernità, ma il suo vero e proprio "teatro del quotidiano". Non semplicemente "nel" tempo, ma "tempo che si fa[ceva] spazio" [74]; tempo vissuto, condiviso, esperito, in contrapposizione alla linearità misurabile e astratta della cronologia storica. A differenza della nazione, che tendeva a

proporre un modello regolativo, è in questo momento che l'essere-in-tanti, sottratto a ogni intuizione, a ogni rappresentazione e a ogni immaginazione, s'impone come questione, in tutta la sua gravità, e come esigenza, nella sua piena sovranità», così Nancy (2020), p. 49.

[71] Ancora sul punto Sterpa (2025), p. 61.

[72] Da qui il senso più profondo delle «esplorazioni urbane», dalle periferie agli spazi residuali, dalle infrastrutture ai «non-luoghi» alle rovine, oltre l'estetizzazione dell'esperienza dello spazio e la "cronica topografia" del disagio individuale e sociale. Vedi su questo Settis (2017), p. 133 ss.

[73] L'immagine della città come "palinsesto" affonda le sue radici nella celebre metafora freudiana di *Das Unbehagen in der Kultur* (Freud, 1978, pp. 561-563), in cui Roma è descritta come una costruzione psichica in cui tutte le epoche sopravvivono simultaneamente, senza cancellarsi. Tale visione, trasferita dall'ambito della memoria all'analisi dello spazio, è stata ripresa da Aldo Rossi in *L'architettura della città* (1966), dove la forma urbana diventa espressione materiale della memoria collettiva. Sarà poi André Corboz, in *Le territoire comme palimpseste* (1983), a sistematizzare la metafora in chiave territoriale, facendo del palinsesto una categoria interpretativa del paesaggio come testo continuamente riscritto dalle pratiche sociali e politiche.

[74] Per un'analisi più approfondita, rinvio ad Augusti (2025a). Per una riflessione sul rapporto tra spazio e tempo nella dimensione storico-giuridica, rinvio ora a Nuzzo (2016) e Meccarelli/Solla (2016).

rappresentarsi come forma eterna e immutabile, la città rivelava la sua natura situata, contingente, porosa. Le sue tensioni interne, i suoi conflitti, le sue sovrapposizioni e ambivalenze non costituivano deviazioni da correggere, bensì tratti costitutivi della sua umanità plurale. L'abitare urbano, dunque stava emergendo come esperienza di compresenza: un tempo-spazio in cui convivevano classi sociali, generazioni, appartenenze culturali e forme di vita differenti. La città come luogo dell'incontro, ma anche dell'attrito, si confermava come spazio pubblico per eccellenza, e al tempo stesso come «fattore di contaminazione», di «potenziale minaccia identitaria», di «intralcio ai ritmi accelerati della modernità» [75]. In essa si giocava l'esperienza concreta del vivere insieme, tra negoziazioni quotidiane e pratiche spaziali che avrebbero contribuito, incessantemente, a produrre un ordine sociale mai definitivo, sempre in trasformazione. Rintracciare queste tensioni lungo l'arco che dall'Ottocento giunge fino all'oggi consente non solo di riscrivere criticamente la genealogia dello spazio urbano, ma anche di interrogare il diritto come "tecnologia storica" di inclusione ed esclusione, profondamente radicata nei processi materiali e simbolici di produzione del territorio.

4. *Giuseppe Pisanelli, il «corpo malato» e l'urbanistica delle origini*

Nel contesto della costruzione dello spazio urbano ottocentesco, la tensione tra mobilità e stanzialità assunse una forma giuridico-amministrativa che sancì la progressiva istituzionalizzazione del principio della "stanzialità forzata". L'avvento dell'urbanistica moderna non coincise infatti soltanto con la razionalizzazione tecnica dello spazio, ma con una più profonda riformulazione del rapporto tra popolazioni, suolo e potere, in cui la stanzialità, pur declinata come garanzia di ordine e progresso, finì spesso col produrre, come abbiamo visto, fenomeni di "stagnazione sociale" e richieste di medicalizzazione del territorio. L'imperativo di "fissare" i corpi nello spazio urbano implicava la selezione di chi avesse diritto a stabilirsi, a permanere, a essere incluso nei circuiti della cittadinanza. In questo quadro si inserì l'opera di Giuseppe Pisanelli, autore del progetto di legge che darà origine alla prima normativa urbanistica italiana, la legge del 22 giugno 1865 n. 2359 sull'espropriazione per pubblica utilità [76]. Il testo rifletteva la necessità di disporre di strumenti giuridici adeguati a governare la trasformazione degli spazi

[75] Vegetti (2013), p. 15.

[76] Sull'istituto dell'espropriazione per pubblica utilità vedi Fusar Poli (2006), p. 297 ss.; Mastrominico (2006, 2007 e 2025). Resta Lacchè (1995).

urbani alla luce dell'unità nazionale: «È urgente bisogno del regno d'Italia» – scriveva nel testo col quale presentava il suo disegno di legge –

> intraprendere e recare a compimento quei grandi lavori di interesse pubblico che sono istrumenti di civiltà e di progresso, e valgono potentemente a cementare l'unità nazionale. A questo scopo torna non pur utile, ma riesce assolutamente necessaria una buona legge sulla espropriazione per causa di pubblica utilità [77].

Il riferimento alla civiltà e al progresso era tutt'altro che generico: esso individuava nella trasformazione spaziale una condizione per l'integrazione politica, economica e culturale del nuovo Stato. Le esperienze legislative precedenti, dalla legge francese del 1841 e il decreto imperiale del 1852 per l'allineamento delle vie di Parigi [78], fino alla normativa piemontese del 6 aprile 1839, alla quale seguì la legge speciale del 7 luglio 1851 «circa l'approvazione dei piani di ampliazione e di allineamento delle città e di altri comuni», avevano già sancito l'uso del territorio come dispositivo regolatore delle popolazioni, assoggettando la città a una logica funzionalista e igienista [79]. Anche in Italia, infatti, si apriva la stagione dei grandi lavori: si costruivano ferrovie, si aprivano «strade nazionali» [80], si edificavano nuovi edifici, si eliminavano i «miseri tuguri» e si dava finalmente «luce e aria» alle «agglomerazioni di edifizi» [81]. Si edificavano «opere pubbliche che colpi[va]no l'immaginazione per la loro magnificenza» [82]. Il progetto di Pisanelli si fondava su un principio antico quanto pervasivo: «Il pubblico utile deve prevalere all'interesse privato» [83]. In Italia era giunto il momento di "espropriare per zone", per la necessità, «vivificata dal soffio di libertà»,

> di dar mano e di por termine a grandi lavori che aument[asser]o i commerci e le industrie, cresc[esser]o il decoro delle monumentali sue città, e rend[esser]o facile il risanamento e l'ampliazione dell'abitato dei comuni, divenuti in gran parte ormai angusti per la crescente popolazione [84].

Ma è nel passaggio dalla dichiarazione di principio alla pratica legislativa che si

[77] Pisanelli (1863), p. 1.

[78] Pisanelli (1863), p. 2.

[79] Pisanelli (1863), p. 3.

[80] Pisanelli (1863), p. 20.

[81] Pisanelli (1863), p. 23.

[82] Pisanelli (1863), p. 24.

[83] Pisanelli (1863), p. 7.

[84] Pisanelli (1863), p. 24.

delineò l'ambiguità del nuovo ordine spaziale. La legge imponeva a ogni comune con titolo di città o con almeno duemila abitanti di dotarsi di un piano regolatore, redatto come «pianta regolare dell'abitato», in cui fossero tracciate le norme per la ricostruzione degli edifici antichi e per l'edificazione dei nuovi, con l'obiettivo di garantire la «salubrità del comune» e la sua più «decorosa disposizione» [85]. Questi piani, strumenti cartografici e normativi al tempo stesso, traducevano in forma visibile la razionalità dello Stato nazionale: ordinavano, delimitavano, selezionavano. La mappa urbana diventava una forma di governo, un dispositivo di inclusione ed esclusione [86]. Ma «la mappa non [era] il territorio» [87]. La stanzialità, lungi dall'essere solo un principio abitativo, diventava condizione biopolitica per l'accesso allo spazio legittimo. Laddove non vi era ordine spaziale, l'autorità interveniva con la forza: l'esproprio, divenuto legale, si configurava come tecnica di "correzione" degli insediamenti informali o insalubri. In questo modo, l'urbanistica delle origini assumeva i tratti di una vera e propria medicina del territorio. Come evidenziato nella relazione della legge, «la salubrità delle abitazioni [aveva] influenza grandissima sulla vigoria, sul maggiore svolgimento intellettuale, sul benessere delle popolazioni» [88].

La città, dunque, si pensava come corpo malato da sanare, la cui salvezza passava attraverso il controllo dei suoi spazi e dei suoi abitanti. Lo spazio urbano, se non regolato, diventava vettore di infezione, luogo del degrado, della devianza, della disfunzione. Fu questa stessa logica medicalizzante che riemerse potentemente in occasione dell'epidemia di colera del 1884 a Napoli [89], quando, con la legge speciale del 1885, si lanciò un vasto programma di risanamento igienico e urbanistico, individuando le cause della tragedia nelle condizioni del sottosuolo, nell'aggregazione degli strati poveri, nella generale «insalubrità delle abitazioni» [90].

Il progetto originario di Pisanelli fallì. Questo, soprattutto, in ragione delle forti resistenze degli interessi fondiari e immobiliari. Ciò che si salvò fu però l'affermazione di una nuova forma di biopolitica urbana. La città fu regolata secondo principi di ra-

[85] Pisanelli (1863), p. 51.

[86] Mazza (1977), p. 72 ss. Cfr. Pasqui (2008), p. 25 ss.

[87] Cfr. Attili (2007), p. 44.

[88] Pisanelli (1863), p. 51.

[89] Nell'ambito del progetto di ricerca PRIN PNRR 2022 *HiLArI: Histories, Laws & Architectures for Inclusion*, finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU, Missione 4, Componente C2, Investimento 1.1.3, sono attualmente in corso le ricerche di Dolores Freda sull'intervento di "sventramento" a Napoli del 1885. I risultati dello studio saranno oggetto di prossima pubblicazione, auspicabilmente entro i primi mesi del 2026.

[90] Ronza (1975), p. 44.

zionalità, igiene e sicurezza, ma al prezzo di escludere la maggior parte dei comuni italiani dalla possibilità di adottare strumenti urbanistici efficaci. I piani regolatori, inizialmente obbligatori, divennero facoltativi e riservati ai soli comuni con almeno diecimila abitanti [91]. La procedura, resa volutamente complessa attraverso una serie di passaggi burocratici e pareri obbligatori, tra cui quelli della deputazione provinciale, del Consiglio di Stato, del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici e, ove necessario, del Consiglio Superiore della Sanità, favorì il rallentamento e l'insabbiamento dei processi decisionali. Questa rappresentò la prima grande vittoria della rendita fondiaria contro l'interesse pubblico per un'ordinata politica del territorio [92]. L'esclusione dei piccoli comuni, che all'epoca rappresentavano la gran parte del Paese in termini sia demografici che territoriali, sottrasse il progetto urbanistico alla sua potenziale dimensione generale. I sindaci rimasero esposti alle pressioni locali dei proprietari, e la centralizzazione delle fasi decisionali a Roma offrì ulteriori strumenti per bloccare o eludere l'adozione di piani sgraditi agli interessi dominanti. Il principio della stanzialità, anziché garantire inclusione e stabilità, si tradusse spesso in stagnazione amministrativa, esclusione pianificata e controllo sanitario su corpi ritenuti devianti. Mobilità e accesso alla città vennero subordinati a criteri di utilità, decoro e salubrità, trasformando la residenza stabile in un privilegio selettivo, e la mobilità in un'anomalia da contenere. Occorse attendere fino al 1942 per vedere promulgata una legge urbanistica valida su scala nazionale. Nel frattempo, per oltre settant'anni, lo sviluppo urbano fu affidato a provvedimenti speciali e frammentari, riservati ai centri più popolosi, secondo una logica emergenziale che il fascismo ereditò dallo Stato liberale. In assenza di una politica territoriale coerente, ogni nuova legge speciale riapriva lo scontro tra rendita e riforma, consentendo di procrastinare indefinitamente l'adozione di strumenti urbanistici persino nelle grandi città, dove la loro necessità era ormai innegabile [93].

5. *Ancora Santi Romano?*

Nel passaggio tra Otto e Novecento, l'ideologia del potere liberale, fondamento dell'ordine giuridico e politico della modernità europea, iniziò a mostrare crepe strutturali. L'impianto razionalistico che ne aveva sostenuto il progetto di codificazione e

[91] Sulla legge n. 2359 del 22 giugno 1865, sui piani regolatori e di ampliamento, si veda Lacave (1983).

[92] Ronza (1975), p. 43.

[93] Ronza (1975), p. 43.

di amministrazione uniforme del territorio si rivelò inadeguato a comprendere la crescente complessità dei rapporti sociali e la loro intrinseca mobilità. La pretesa neutralità dello Stato di diritto, sorretta dal nesso tra sovranità e spazio, tra proprietà e potere, si incrinava sotto la pressione delle trasformazioni economiche e demografiche della società industriale [94]. Le scienze giuridiche e sociali, che per decenni avevano dato voce all'ottimismo progressista della borghesia europea, finirono per smarrire la loro funzione critica [95]: l'ordinamento si autorappresentava come sistema autosufficiente, "incontaminato" dalla fattualità quotidiana, a proiezione unitaria al punto da «prescindere dalla mobilità e accidentalità del terreno storico», «immobile e impermeabile al mutamento e refrattario alla incidenza della usura storica» [96]; ciò mentre le relazioni sociali che lo sostenevano si facevano sempre più opache, eterogenee e resistenti alla formalizzazione. Lo stesso diritto pubblico, che per lungo tempo era stato lo strumento per eccellenza della formalizzazione dello Stato, sembrava essere affetto da una vera e propria "malattia mortale" [97]: non più capace di reggere l'urto della complessità sociale, finiva per governare senza comprendere; per regolare con norme che non traevano più legittimità dal corpo politico, ma da automatismi amministrativi o da logiche tecnocratiche [98]. «Alla complessità crescente della società corrispondeva malamente e inadeguatamente un ordine giuridico semplice ma distaccato e artefatto, incapace di realizzare una funzione autenticamente ordinante» [99].

In tale quadro di crisi, il rapporto tra Stato e territorio tornò a costituire oggetto di riflessione centrale, ma secondo parametri profondamente mutati [100]. Il territorio, da semplice cornice fisica della sovranità, venne progressivamente inteso come costruzione giuridica e sociale, esito di processi storici di appropriazione, rappresentazione e regolazione. Non più dato naturale, ma risultato di un'azione politica che lo istituiva, il territorio divenne lo spazio in cui si rivelavano le tensioni tra ordine e conflitto, tra stanzialità e mobilità, tra l'inerzia delle forme statali e la vitalità dei

---

[94] Mazzacane (1986), pp. 15-16.

[95] Cfr. Mozzarelli/Nespor (1981).

[96] Grossi (2006), p. 230.

[97] Mazzacane (1986), p. 15.

[98] Romano (1950), p. 318. Cfr. Costa (1986).

[99] Grossi (2006), p. 231.

[100] Fioravanti (1983). «Il marcato intreccio tra la borghesia intellettuale dei funzionari e dei professionisti e le gerarchie del potere assegnava il primato politico e il predominio sociale a una ristretta *élite* che si definiva soprattutto per il monopolio della cultura e per la militanza nello Stato, nell'amministrazione, nell'organizzazione e nella mediazione giuridica istituzionale». Così Vano (1990), p. 49.

processi collettivi. Fu in questo contesto che prese vigore la riflessione di Santi Romano, le cui *Osservazioni sulla natura giuridica del territorio dello Stato* (1902) segnarono un punto di svolta nel pensiero giuridico europeo. In esse, il territorio non era inteso come bene materiale o oggetto di proprietà, ma come "forma giuridica", luogo in cui si condensavano poteri, relazioni e appartenenze. Tuttavia, la prospettiva romaniana restava fedele a una concezione fortemente statuale del pluralismo: i molteplici centri di produzione normativa, le istituzioni sociali, i poteri locali, non erano concepiti come autonome fonti di vitalità, ma come articolazioni dell'unità dell'ordinamento. Il pluralismo, lungi dal costituire un principio di autonomia, rimaneva un elemento interno alla sintesi statuale [101], un momento funzionale alla sua coesione e alla sua capacità di ordinamento. In questa tensione, però, si rivelava insieme alla fecondità il limite del paradigma romaniano. Nella sua visione, lo Stato continuava a configurarsi come principio ordinatore del territorio, mentre il territorio stesso si faceva sede di una pluralità di pratiche e di interessi che sfuggivano ad una mera codificazione. La cultura giuridica italiana di primo Novecento, ancora impegnata a tradurre in termini giuridici la difficile integrazione tra unità nazionale e differenze locali, si fece carico di questo ulteriore bisogno chiarificatore. Come ha osservato Marcello Montanari, sarebbe divenuta oggetto di profonda attenzione la questione «di definire l'"appartenenza" alla nazione italiana e di riconoscere una comune "cittadinanza" a territori con storia, costumi e tradizioni culturali profondamente diversificati» [102]. Era evidente che l'unificazione giuridica e amministrativa non era bastata: occorreva una visione capace di rendere coerente la pluralità delle realtà locali e degli interessi coinvolti con l'unità dello Stato [103]. Nel frattempo, l'accumulazione capitalistica mostrava già una tendenza a eccedere i limiti dello Stato nazionale: le profonde diseguaglianze economiche e sociali tra Nord e Sud, l'accentramento industriale nell'Italia settentrionale e la marginalizzazione delle regioni meridionali, insieme alla progressiva internazionalizzazione dei capitali, concorrevano a rendere lo spazio politico nazionale sempre più "limitativo" rispetto alle logiche dell'economia. Il capitalismo, in altre parole, tendeva a svincolarsi dagli interessi nazionali e dalle istituzioni statali: in questo, come davanti a un sistema di matrioske, la cultura giuridico-politica nazionale fu costretta a riformulare il rapporto tra Stato, Nazione e territorio in termini nuovi, non riducibili né alla logica della

[101] «L'ordinamento giuridico statale, pertanto, è la *sintesi eventuale* degli ordinamenti particolari laddove il primo esercita le sue funzioni istituzionali», così Cassella (2017), p. 6.

[102] Montanari (1986), p. 365. Vedi anche Augusti (2025b), p. 32 ss.

[103] Su pluralismo e ordine giuridico Nuzzo (2021).

proprietà sovrana, né a quella della comunità etnico-linguistica. Si mise, dunque, mano alla stessa definizione di cittadinanza come forma di appartenenza politica e sociale, partendo dalla consapevolezza di una progressiva riduzione del territorio a mero supporto dell'esercizio sovrano e, contestualmente, dall'oscuramento del ruolo di quei corpi intermedi (comuni, università, consorzi, comunità patrimoniali), che per secoli avevano rappresentato l'ossatura della vita civile e la trama materiale della cooperazione collettiva e che ora, invece, venivano percepiti come un «ingombrante impedimento» [104]. Con la nascita dello Stato moderno, il tessuto comunitario era stato progressivamente svuotato di rilevanza giuridica e politica, a vantaggio di una artificiosa semplificazione della complessità sociale: nella dicotomia individuo/Stato si sarebbero dissolte tutte quelle esperienze storiche di autogoverno che avevano dato fin lì forma a una 'socialità giuridica diffusa' [105]. In questa perdita di mediazioni istituzionali si consumò la frattura tra spazio politico e spazio sociale, tra funzione regolativa del diritto e dimensione collettiva dei beni comuni, intesi non come residuo premoderno, ma come infrastruttura giuridica della cooperazione civile. Pur senza elaborare una teoria compiuta dei beni comuni, Santi Romano ne intuì la problematicità [106]: il territorio, nella sua riflessione, non fu un oggetto di possesso, ma una relazione, un luogo di intersezione tra potere e vita sociale, tra regola e partecipazione. La sovranità acquisiva funzione di coordinamento tra forze eterogenee, e lo spazio statuale si configurava come dispositivo di integrazione tra stanzialità e movimento, tra le forme storiche dell'abitare e i flussi economici, culturali e migratori che ne ridefinivano costantemente i confini. Il territorio, intanto, non era più un dato da amministrare, ma un campo di mediazioni normative: uno spazio comune, continuamente prodotto e riprodotto attraverso il diritto.

La riflessione romaniana, dunque, nel riconoscere la dimensione relazionale del territorio e la natura compositiva della sovranità, finiva con l'anticipare in chiave giuridica la crisi del paradigma statuale moderno che la teoria politica del Novecento avrebbe tematizzato in forme differenti [107]. Anche Carl Schmitt, pur muovendo da

[104] Cfr. Mortati (1971). «I corpi intermedi comprendono tutte quelle società, variamente denominate, che si pongono come centri di vita e di azione sociale, interna ed esterna, nell'ambito della più vasta società statale», così Tosato (1989), p. 139. La civiltà borghese, scriveva Grossi, «non [poteva] tollerare al suo interno delle proiezioni sociali in grado di mettere a rischio la robustezza dell'edificio faticosamente costruito»: Grossi (2006), p. 227.

[105] Cfr. sul punto Rosboch (2016).

[106] Cfr. per una riflessione strutturata ancora Cotta (1976); Fassò (1977).

[107] Per Montanari, non si trattava, in vero, di una crisi terminale dello Stato-nazione, ma di un suo "cambiar pelle". Così Montanari (1986), p. 375.

presupposti opposti, colse la dissoluzione della "sostanziale omogeneità" dello Stato-nazione: la linea di frattura tra amico e nemico, fondamento del politico, non si sarebbe più lasciata definire in termini spaziali [108]. Il 'nemico' non era più collocato all'esterno, ma si annidava all'interno del corpo politico stesso, segnalando la fine del legame organico tra sovranità e territorio e la crisi di quel '*nomos* della terra' che, nell'età classica dello Stato, aveva garantito la legittimità dell'ordine attraverso la delimitazione dello spazio e la stabilità del confine. Romano e Schmitt condividevano la diagnosi di una sovranità costretta a ridefinirsi oltre il territorio, nella gestione di un nuovo campo di forze, economiche, culturali, e comunicative che eccedevano la dimensione statuale [109]. Ma laddove Schmitt rispondeva riaffermando la decisione sovrana come atto di fondazione del politico, Romano affidava la tenuta dell'ordine alla mediazione istituzionale: all'equilibrio dinamico tra corpi collettivi, spazi sociali e istituzioni. L'egemonia, in questa prospettiva, non era più esercizio di dominio spaziale, ma governo dell'immaginario: la forza dello Stato risiedeva nella capacità di produrre valori condivisi, di orientare le coscienze e di organizzare la cooperazione sociale. L'ordine giuridico diveniva così il luogo simbolico in cui si distribuivano potere e senso, conoscenza e appartenenza: un 'nuovo territorio del politico', non più geografico ma relazionale. La posta in gioco non era più la "terra", bensì la forma della coscienza collettiva, il campo in cui si misurava la legittimità del potere e la capacità dello Stato di rispondere alle metamorfosi della modernità [110]. Romano intravedeva in questa trasformazione la possibilità di un nuovo equilibrio tra diritto e società, in cui la sovranità si esercitava non per concentrazione, ma per articolazione, e in cui la pluralità non era negata ma organizzata: premessa indispensabile per una 'democrazia della complessità', fondata sul riconoscimento reciproco delle molte forme dell'abitare politico. È in questa direzione che si apre, oggi, la riflessione sulla democrazia urbana, intesa come spazio di restituzione della dimensione comunitaria espulsa dalla modernità statuale: laboratorio di convivenza e di giustizia spaziale, in cui i beni comuni e i corpi intermedi tornano a essere infrastrutture dell'ordine civile. Come ha scritto Luca Mannori, la forza dei corpi intermedi, misurata nella loro capacità di autogoverno quotidiano e di resistenza passiva alle sollecitazioni del centro, rimane condizione essenziale dell'equilibrio tra Stato e società, richiamando lo Stato stesso a un continuo confronto con le forme storiche della cooperazione comunitaria [111].

---

[108] Schmitt (1972), p. 97. Cfr. Portinaro (1992).

[109] Montanari (1986), p. 375.

[110] Montanari (1986), pp. 376-377.

[111] Mannori (2014), p. 31.

6. *Per non concludere*

Con la nascita dello Stato moderno e il consolidarsi della sovranità nazionale, la città ha progressivamente smarrito il proprio statuto giuridico originario, cedendo centralità a favore di un diritto pubblico statale fondato su un modello unitario, gerarchico e territoriale. La codificazione ottocentesca ha consolidato tale trasformazione, consacrando l'astrazione del cittadino e la subordinazione delle forme locali di normatività al primato dell'amministrazione centrale. La città, da soggetto produttore di diritto, è divenuta oggetto di disciplina; lo spazio urbano, da teatro della coesistenza, si è trasformato in superficie da governare. Questo processo ha determinato una compressione delle forme plurali di appartenenza che storicamente avevano trovato espressione nelle dinamiche urbane. Stanzialità e mobilità, due vettori costitutivi della città, sono state artificialmente separate: la prima inglobata nella genealogia nazionale, la seconda relegata alla sfera della marginalità e dell'instabilità. Eppure, è nella tensione tra radicamento e movimento che la città continua a generare diritto, a produrre forme di convivenza e di regolazione non riconducibili alla norma codificata ma non per questo prive di legittimità. Lo spazio urbano, in tale prospettiva, non è una mera cornice amministrativa, bensì un laboratorio di normatività diffusa, in cui l'ordine nasce dall'interazione e dal conflitto, dalla compresenza di pratiche, saperi e memorie.

Riconsiderare oggi la città come luogo di giuridicità significa restituirle la funzione di mediazione che la modernità statuale le ha sottratto. Non più semplice oggetto del potere sovrano, ma spazio in cui il diritto si fa ordinamento vivente, intreccio di relazioni e dispositivi di senso. Il giuridico, in questa chiave, non si riduce alla legge né all'imposizione del comando: è la trama invisibile che tiene insieme la società, il linguaggio con cui la comunità dà forma alle proprie esigenze di convivenza e di giustizia. Il diritto, potremmo dire, non è il sigillo della sovranità, ma la condizione della sua intellegibilità. In questa prospettiva, parlare di 'democrazia urbana' non è soltanto legittimo, ma necessario. Significa riconoscere che la cittadinanza non possa più essere pensata come condizione chiusa, derivata dalla nascita o dalla legalità astratta, bensì come 'processo situato', come esperienza condivisa nello spazio urbano. L'accesso ai diritti, la partecipazione, l'abitare stesso devono diventare i criteri fondamentali di una nuova inclusione giuridica, capace di fondare l'appartenenza non sull'omogeneità, ma sulla compresenza e sulla reciprocità. La città, con le sue architetture, i suoi ritmi e le sue memorie, si configura così come il luogo privilegiato per un nuovo patto sociale, in cui la norma torna a coincidere con la vita.

Nell'età della simultaneità globale, in cui le geografie del vivere si fanno frammen-

tate e sovrapposte, l'immaginario collettivo diviene il vero terreno del politico. Restituire senso alla città come spazio di elaborazione condivisa del vivere significa assumere l'immaginario come dimensione giuridica, in cui la memoria diventa principio d'ordine e la relazione si fa istituzione. Lavorare sull'immaginario non è un esercizio di astrazione, ma di radicamento nel possibile: è creare le condizioni perché si possa pensare e abitare un "noi" più ampio, non fondato sull'identità ma sulla relazione.

In questo processo, la storia del diritto assume un ruolo guida essenziale. Non per custodire il passato, ma per orientare il futuro. La memoria giuridica dei luoghi, delle forme di autogoverno, dei corpi intermedi e delle esperienze di cooperazione civile rappresenta una riserva di senso cui attingere per disinnescare l'idea che l'ordinamento vigente sia l'unico possibile. Recuperare genealogie sommerse significa riaprire la riflessione giuridica alla contingenza della storia e alla vitalità dell'esperienza, restituendo profondità temporale al presente normativo. Non si tratta, dunque, di concludere, ma di riaprire. Riaprire i territori, le memorie, le istituzioni, le forme del vivere insieme, e, con esse, la riflessione sul diritto stesso. Perché ogni conclusione definitiva tradirebbe la natura della città, che è per sua essenza movimento, contraddizione, divenire. La città, come il diritto, non è mai compiuta: è un organismo aperto, una costruzione ininterrotta, dove la forma nasce dal mutamento e la regola dall'esperienza. È in questa incompiutezza che risiede, forse, la sua verità più profonda e la sua promessa politica più alta.

Bibliografia

Agamben, Giorgio (2003), *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri

Anderson, Benedict (2024), *Comunità immaginate. Origini e fortuna del nazionalismo* [1991], Roma-Bari, Laterza

Ascheri, Mario (1999), *Città-Stato e Comuni: qualche problema storiografico*, in «Le carte e la storia», 5, pp. 16-28

Attili, Giovanni (2007), *Rappresentare la città dei migranti*, Milano, Jaca Book

Augusti, Eliana (2022), *Migrare come abitare. Una storia del diritto internazionale in Europa tra XVI e XIX secolo*, Torino, Giappichelli

Augusti, Eliana (2024), *Verso la nazione. Un itinerario concettuale tra Sette e Ottocento*, in Lamberti, Francesca, Maria Luisa Tacelli, Ubaldo Villani Lubelli (a cura di), *Diritto, storia, istituzioni.* Liber amicorum *Giancarlo Vallone*, Collana del Dipartimento di Scienze Giuridiche, Università del Salento, Nuova Serie, tomo II, Napoli, ESI, pp. 109-138

Augusti, Eliana (2025a), *Migrare come abitare: verso la ricomposizione di un paradigma?*, in «CALUMET – Intercultural Law and Humanities Review», 22, pp. 35-54

Augusti, Eliana (2025b), *Dalla città alla nazione. Ripensare lo spazio urbano nell'Ottocento*, in Augusti, Eliana (a cura di), *Spazi del diritto. Città, nazione e ordine giuridico dall'Ottocento a oggi*, Torino, Giappichelli, pp. 23-46

Augusti, Eliana, Antonio Maria Morone, Michele Pifferi (a cura di) (2017), *Il controllo dello straniero. I "campi" dall'Ottocento a oggi*, Roma, Viella

Aust, Helmut Philipp, Janne E. Nijman, Miha Marcenko (2021), *Research Handbook on International Law and Cities*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing

Bartolini, Francesco (2020), *La città come luogo di esperienza del passato. Per una storia urbana a uso dei giovani*, in «Il capitale culturale», 22, pp. 21-33

Berengo, Marino (1999), *L'Europa delle città. Il volto della società urbana europea tra Medioevo e età moderna*, Torino, Einaudi

Boccia Artieri, Giovanni (2000), *L'immaginazione sociologica e l'indifferenza del sistema globale. Nota (quasi) introduttiva*, in Maffesoli, Michel (a cura di), *Del Nomadismo. Per una sociologia dell'erranza*, Milano, FrancoAngeli

Bottini, Luca (2021), *Corpo e spazio urbano. Pratiche e cognizioni spaziali nella città contemporanea*, in Moroni, Chiara, Alessandro Sterpa (a cura di), *Corpo e società. Trasformazioni del convivere*, Napoli, Editoriale Scientifica, pp. 179-186

Brenner, Neil, Christian Schmid (2017), *Mettendo in discussione l'"epoca urbana"*, in «Archivio di Studi Urbani e Regionali», 120, pp. 13-48

Cammarano, Fulvio (1993), *Nazionalizzazione della politica e politicizzazione della nazione. I dilemmi della classe dirigente nell'Italia liberale*, in Meriggi, Marco, Pierangelo Schiera (a cura di), *Dalla città alla Nazione. Borghesie ottocentesche in Italia e in Germania*, Bologna, Il Mulino, pp. 139-163

Cassese, Sabino (2010), *Il diritto amministrativo: storia e prospettive*, Milano, Giuffrè

Catellani, Enrico (1883), *Il diritto internazionale privato e i suoi recenti progressi*, v. I, Torino, Unione Tipografica-Editrice

Cattaneo, Carlo (2021), *La città considerata come principio ideale delle istorie italiane*, a cura di Michele Campopiano, Pisa, Edizioni della Normale

Cianferotti, Giulio (1980), *Il pensiero di V.E. Orlando e la giuspubblicistica italiana fra Ottocento e Novecento*, Milano, Giuffrè

Colao, Floriana (2001), *L'"idea di nazione" nei giuristi italiani tra Ottocento e Novecento*, in «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», 30, I, Milano, Giuffrè, pp. 255-360

Contuzzi, Francesco Paolo (1895), *Espulsione di stranieri*, in «Digesto Italiano», X, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, pp. 1008-1040

Corboz, André (1983), *Le territoire comme palimpseste*, in «Diogène», 121, pp. 14-35

Corboz, André (2001), *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur

Costa, Pietro (1986), *Lo Stato immaginario. Metafore e paradigmi della cultura giuridica italiana tra Ottocento e Novecento*, Milano, Giuffrè

Costa, Pietro (2000-2001), *Civitas. Storia della cittadinanza in Europa*, voll. II-III, Roma-Bari, Laterza

Cotta, Sergio (a cura di) (1976), *Il diritto come ordinamento. Atti del X Congresso Nazionale della Società Italiana di Filosofia Giuridica e Politica*, Milano, Giuffrè

Crosta, Pier Luigi (2010), *Pratiche. Il territorio "è l'uso che se ne fa"*, Milano, FrancoAngeli

D'Agostino, Mariafrancesca, Francesco Raniolo (2025), *Futuri urbani. Crisi e nuovi volti delle città*, Milano, FrancoAngeli

Dal Lago, Alessandro (2012), *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli

De Cristofaro, Ernesto (2025), *Vagabondi pericolosi dalla Legge Pica alla Scuola Positiva*, in Mastroberti, Francesco, Marianna Pignata (a cura di), *Il brigantaggio e la sua repressione nella storia d'Italia a 160 anni dalla Legge Pica*, Napoli, Editoriale Scientifica, pp. 49-72

Diani, Marco (1980), *Antinomie e ambiguità del controllo sociale: la medicalizzazione dello spazio urbano nel XIX secolo*, in «Storia urbana», 13, pp. 77-88

Durham, Jimmie (2004), *Le pietre scartate dal costruttore*, in «Progetto Rewind 006», Archivio Fondazione Antonio Ratti, 3 luglio, pp. 2-11

Errigo, Maurizio, Francesco Errigo (2016), *Piazze. Luoghi di metamorfosi urbane*, Palermo, Torri del Vento edizioni

Esperson, Pietro (1980), *Condizione giuridica dello straniero secondo le legislazioni italiane ed estere*, Roma, Fratelli Bocca

Fassò, Guido (a cura di) (1977), *Le dottrine giuridiche di oggi e l'insegnamento di Santi Romano. Atti del Convegno di Studi in onore di Santi Romano*, Milano, Giuffrè

Fioravanti, Maurizio (1979), *Giuristi e costituzione nell'Ottocento tedesco*, Milano, Giuffrè

Fioravanti, Maurizio (1983), *La scienza italiana di diritto pubblico del diciannovesimo secolo: bilancio della ricerca storiografica*, in «Ius Commune», 10, pp. 201-243

Fioravanti, Maurizio (2001), *Savigny e la scienza del diritto pubblico nel diciannovesimo secolo*, in Fioravanti, Maurizio (a cura di), *La scienza del diritto pubblico. Dottrine dello Stato e della Costituzione tra Otto e Novecento*, Milano, Giuffrè, pp. 3-21

Focarelli, Carlo (2005), *Lezioni di diritto internazionale privato*, Perugia, Morlacchi Editore

Freud, Sigmund (1978), *Il disagio della civiltà* [*Das Unbehagen in der Kultur*, Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930], in *Opere*, vol. X, a cura di Cesare Luigi Eugenio Musatti, Torino, Bollati Boringhieri

Fusar Poli, Elisabetta (2006), *«La causa della conservazione del bello». Modelli teorici e statuti giuridici per il patrimonio storico-artistico italiano nel secondo Ottocento*, Milano, Giuffrè

Fusinato, Guido (1885), *Il principio della scuola italiana nel diritto internazionale privato*, in Fusinato, Guido, *Scritti giuridici* (1921), v. II, pp. 539-632

Galli della Loggia, Ernesto (1998), *L'identità italiana*, Bologna, Il Mulino

Geddes, Patrick (1915), *Cities in Evolution: An Introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics*, London, Williams & Norgate

Giannini, Mirella (2017), *Luogo come "processo spaziale". Dialogando con Bourdieu sul suo meta-concetto di campo*, in «Fuori Luogo», 1, pp. 101-115

Gilbert, Alan (2007), *The Return of the Slum: Does Language Matter?*, in «International Journal of Urban and Regional Research», 31, 4, pp. 697-713

Grossi, Paolo (2006), *Società, Diritto, Stato. Un recupero per il diritto*, Milano, Giuffrè

Grossi, Paolo (2009), *Tra fatto e diritto*, in «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», 38, 2, pp. 1899-1912

Heidegger, Martin (2023), *Costruire abitare pensare* [1976], in *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia

Halpérin, Jean Louis (1999), *Entre nationalisme juridique et communauté de droit*, Paris, Presses Universitaires de France

Jacobs, Jane (2009), *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane* [1961], Torino, Einaudi

La Cecla, Franco (2020), *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Milano, Meltemi

Lacave, Michel (1983), *Gli strumenti giuridici della politica urbanistica in Italia nella seconda metà dell'800*, in «Storia Urbana», 24, pp. 135-162

Lacchè, Luigi (1995), *L'espropriazione per pubblica utilità. Amministratori e proprietari nella Francia dell'Ottocento*, Milano, Giuffrè

Lacchè, Luigi (2005), *Il discorso costituzionale nell'opera di Pisanelli*, in Vano, Cristina (a cura di), *Giuseppe Pisanelli. Scienza del processo, cultura delle leggi e avvocatura tra periferia e nazione*, Napoli, Jovene, pp. 149-173

Le Galès, Patrick (2006), *Le città europee. Società urbane, globalizzazione, governo locale*, Bologna, Il Mulino

Lefebvre, Henri (2014), *Il diritto alla città* [2009], Verona, Ombre Corte

Mannori, Luca, Bernardo Sordi (2001), *Storia del diritto amministrativo*, Roma-Bari, Laterza

Mannori, Luca (2014), *Le istituzioni politiche dell'antico regime*, in Meriggi, Marco, Leonida Tedoldi (a cura di), *Storia delle istituzioni politiche. Dall'antico regime all'era globale*, Roma, Carocci, pp. 19-69

Mastrominico, Giuseppe (2006), *Aspetti della cultura espropriativa nell'Italia unita (1865-1890)*, in «Rivista di Storia del diritto italiano», 79, pp. 111-213

Mastrominico, Giuseppe (2007), *La costruzione giuridica del territorio alle origini della vicenda espropriativa nazionale*, in Reduzzi Merola, Francesca (a cura di), *Sfruttamento Tutela e Valorizzazione del territorio: dal diritto romano alla regolamentazione europea e internazionale*, Napoli, Jovene, pp. 261-285

Mastrominico, Giuseppe (2025), *La costruzione giuridica delle città alle origini della vicenda espropriativa nazionale: una prospettiva di Law and Humanities*, in «ISLL Papers. The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature», 18, pp. 1-11

Mazza, Luigi (1977), *Trasformazioni del piano*, Milano, FrancoAngeli

Mazzacane, Aldo (1976), *Savigny e la storiografia giuridica tra storia e sistema*, Napoli, Liguori

Mazzacane, Aldo (1986), *Introduzione*, in Mazzacane, Aldo (a cura di), *I giuristi e la crisi dello Stato liberale in Italia fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, pp. 15-23

Mazzoli, Lella (2000), *Prefazione*, in Maffesoli, Michel (a cura di), *Del Nomadismo. Per una sociologia dell'erranza*, Milano, FrancoAngeli

Meccarelli, Massimo, María Julia Solla Sastre (a cura di) (2016), *Spatial and Temporal Dimensions for Legal History: Research Experiences and Itineraries*, Frankfurt am Main

Melis, Guido (2020), *Storia dell'amministrazione italiana*, Bologna, Il Mulino

Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard

Menzinger, Sara (a cura di) (2017), *Cittadinanze medievali. Dinamiche di appartenenza a un corpo comunitario*, Roma, Viella

Montanari, Marcello (1986), *Santi Romano: la politica tra "spazio" e "immaginario"*, in Mazzacane, Aldo (a cura di), *I giuristi e la crisi dello Stato liberale in Italia fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, pp. 363-378

Mortati, Costantino (1971), *La persona, lo Stato e le comunità intermedie*, Torino, ERI

Mozzarelli, Cesare, Stefano Nespor (1981), *Giuristi e scienze sociali nell'Italia liberale*, Venezia, Marsilio

Mumford, Lewis (2013), *La città nella storia*, Roma, Castelvecchi

Mura, Eloisa (2017), *All'ombra di Mancini. La disciplina internazionalistica in Italia ai suoi albori*, Pisa, Edizioni ETS

Nancy, Jean-Luc (2020), *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi

Nuzzo, Luigi (2016), *Spatial and Temporal Dimensions of Legal History: International*

Law, Foreign Policy and the Construction of a Legal Order, in Fahrmeir, Andreas, Gunther Hellmann, Miloš Vec (eds.), *The Transformation of Foreign Policy Drawing and Managing Boundaries from Antiquity to the Present*, Oxford, Oxford University Press, pp. 141-164

Nuzzo, Luigi (2021), *Pluralismo giuridico e ordine coloniale in Santi Romano*, in «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», *Il pluralismo giuridico: paradigmi ed esperienze*, 50, t. I, pp. 207-249

Orlando, Vittorio Emanuele (1897), *Prefazione*, in Orlando, Vittorio Emanuele, *Primo Trattato completo di diritto amministrativo*, I, Milano, Società Editrice Libraria

Pasqui, Gabriele (2008), *Città, popolazioni, politiche*, Milano, Jaka Book

Pirenne, Henri (2019), *Le città del Medioevo*, Roma-Bari, Laterza

Pisanelli, Giuseppe (1863), *Disposizioni intorno all'espropriazione per causa di pubblica utilità*, Sessione 1863, n. 206, Camera dei Deputati, *Progetto di legge presentato dal Ministro di Grazia, Giustizia e Culti (Pisanelli) nella tornata del 18 aprile 1864*

Pisanelli, Giuseppe (1872), *Dei progressi del diritto civile in Italia nel secolo XIX*, Milano, Vallardi

Portinaro, Pier Paolo (1992), *Materiali per una storicizzazione della coppia amico-nemico*, in Aa.Vv., *Amicus (inimicus) hostis*, Milano, Giuffrè, pp. 219-310

Prakash, Gyan (2002), *The Urban Turn*, in Sarai Reader 02, *The Cities of Everyday Life*, Delhi Amsterdam, CSDS & Society for Old and New Media

Prakash, Gyan (2008), *Introduction*, in Prakash, Gyan, Kevin M. Kruse (eds.), *The Spaces of the Modern City*, Princeton, Princeton University Press, pp. 1-18

Romano, Santi (1950), *Lo Stato moderno e la sua crisi*, in *Scritti minori*, V. I, a cura di Guido Zanobini, Milano, Giuffrè

Rondini, Paolo (2021), *I respingimenti degli stranieri nell'Italia Postunitaria*, in «Historia et Ius», 19, pp. 1-41

Ronza, Robi (1975), *Crisi dell'abitare in Italia*, Milano, Jaca Book

Rosboch, Michele (2016), *Comune, Comunità e corpi intermedi*, in Sciumè, Alberto, Aldo Andrea Cassi (a cura di), *Parole in divenire. Un vademecum per l'uomo occidentale*, Torino, Giappichelli, pp. 29-42

Rossi, Aldo (1966), *L'architettura della città*, Padova, Marsilio

Sassen, Saskia (1999), *Migranti, coloni, rifugiati. Dall'emigrazione di massa alla fortezza Europa*, Milano, Feltrinelli

Savino, Mario (2012), *La libertà degli altri. La regolazione amministrativa dei flussi migratori*, Milano, Giuffrè

Sayad, Abdelmalek (2002), *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Milano, Raffaello Cortina

Schmitt, Carl (1972), *Il concetto di 'politico'*, in Schmitt, Carl, *Le categorie del 'politico'*, ed. it. a cura di Gianfranco Miglio, Pierangelo Schiera, Bologna, Il Mulino

Secchi, Bernardo (2000), *Prima lezione di urbanistica*, Roma-Bari, Laterza

Secchi, Bernardo (2013), *La città dei ricchi e la città dei poveri*, Roma-Bari, Laterza

Sendra, Pablo, Richard Sennett, Daria Cavallini (2022), *Progettare il disordine. Idee per la città del XXI secolo*, Roma, Treccani

Settis, Salvatore (2017), *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Torino, Einaudi

Sterpa, Alessandro (2025), *La nazione plurale. Individuo, comunità e Costituzione*, Napoli, Editoriale Scientifica

Stolleis, Michael (1992), *Geschichte des öffentliches Recht in Deutschland (1800-1914)*, München, Beck

Tilly, Charles (a cura di) (1984), *La formazione degli stati nazionali nell'Europa occidentale*, Bologna, Il Mulino

Tosato, Egidio (1989), *Corpi intermedi e bene comune*, in *Persona, Società intermedie e Stato. Saggi*, Milano, Giuffrè

Tosi, Antonio (1993), *Immigrati e senza casa. I problemi, i progetti, le politiche*, Milano, FrancoAngeli

Tosi, Antonio (1994), *Abitanti: le nuove strategie dell'azione abitativa*, Bologna, Il Mulino

Vano, Cristina (1990), *"Edifizio della scienza nazionale". La nascita della enciclopedia giuridica italiana*, in Mazzacane, Aldo, Pierangelo Schiera (a cura di), *Enciclopedia e sapere scientifico. Il diritto e le scienze sociali nell'enciclopedia giuridica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 15-66

Vegetti, Matteo (2013), *Introduzione. Verso la metropoli*, in Vegetti, Matteo (a cura di), *Filosofie della metropoli. Spazio, potere, architettura nel pensiero del Novecento*, Roma, Carocci, pp. 11-18

Vicari Haddock, Serena (2004), *La città contemporanea*, Bologna, Il Mulino

Weber, Max (2016), *La città. Economia e società*, Roma, Donzelli

Zamagni, Vera (1981), *Lo Stato italiano e l'economia. Storia dell'intervento pubblico dall'Unificazione ai nostri giorni*, Firenze, Le Monnier

Zucconi, Guido (2022), *La città dell'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza

Diritto e "pittoresco".
Scorci urbani italiani tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento

Maria Sole Testuzza

SOMMARIO: 1. Un altro lato della modernità. – 2. Attraverso il sentire pittoresco: lo sguardo europeo sul "Sud" del mondo. – 3. Il "bello pittorico" e la forza e i limiti dell'attitudine identitaria nell'Italia dell'Ottocento. – 4. "Rinforzare il pittoresco del quadro". – 5. Un repentino cambio di passo. – 6. Verso una nuova risemantizzazione: cenni conclusivi.

1. *Un altro lato della modernità*

> Noi europei ci troviamo di fronte a un enorme mondo in macerie, dove alcune cose ancora si stagliano in alto, molte altre restano in piedi decrepite e sinistre, la maggior parte invece è già stesa al suolo, in modo alquanto *pittoresco* [*malerisch* genug] – dove esistettero mai rovine più belle? – così ammantate di alta e piccola erbaccia… [1].

Il panorama che, con il tipico stile parlato, tratteggia Nietzsche in un paragrafo del quinto libro, inserito, insieme alla *Prefazione* e all'appendice poetica, nella seconda edizione della *Gaia Scienza* (1887), comunica un senso di oscuro disagio, è cupo e quasi sepolcrale. In questa landa di manufatti, desolata e ferita, regnano distruzione, decadenza, oblio e stanchezza. Sotto una fitta vegetazione alcuni ruderi però, in uno scorcio lirico ed armonico, appaiono raddolciti dall'abbandono confuso e improvvisato: una disposizione malinconica dall'attrazione pittorica. Il complesso di questi resti testimonia una civiltà che parla di antichi splendori. «La Chiesa è questa città al tramonto – aggiunge l'Autore a chiarimento della immagine – […] la società religiosa del cristianesimo scossa fino nell'imo delle sue fondamenta, la fede in Dio è rovesciata, la fede nell'ideale ascetico-cristiano combatte appunto ancora la sua ultima battaglia» [2].

Le annotazioni del Filofoso, maturate in anni in cui l'eccentrico professore di Röcken, abituato a vagare per l'Europa, si era già dedicato all'esplorazione del pae-

[1] Così l'Aforisma 358, *La rivolta contadina dello spirito*, cfr. Nietzsche (1979), p. 219 (corsivo mio). Nel testo tedesco non ritroviamo l'espressione "pittoresco", ma l'equivalente «*malerisch* genug», da *malen*, dipingere cfr. Nietzsche (1887): «Wir Europäer befinden uns im Anblick einer ungeheuren Trümmerwelt, wo Einiges noch hoch ragt, wo Vieles morsch und unheimlich dasteht, das Meiste aber schon am Boden liegt, *malerisch* genug – wo gab es je schönere Ruinen? – und überwachsen mit grossem und kleinem Unkraute».

[2] Cfr. Nietzsche (1979), p. 219.

doi: 10.17473/LawArt-2025-6-9 LawArt 6 (2025) 229-280
ISSN 2724-654X

saggio italiano e delle sue vecchie architetture cittadine [3], suonano come una sfida e un invito a scrutare, nonostante l'incombente catastrofe, nel cuore di questo "coro pittoresco" di antiche macerie. L'esortazione a sostare pensosamente dinnanzi a un simile amalgama di natura e artificio, a osservare la sua sedimentazione storica che reca traccia di conflitti ma anche di vita collettiva, è indirizzata in particolare al «dotto moderno» [4]. Le idee moderne, precipitato della rivolta contadina del Nord contro lo spirito più freddo, ambiguo, diffidente del Sud, gli hanno assicurato «la volubilità e l'inquietudine dello spirito, la sua sete di indipendenza, la sua fede in un diritto alla libertà, la sua "naturalezza"» – scrive a seguire – ma lo hanno privato «di venerazione, pudore e profondità, di quella ingenua cordialità e bonarietà nelle cose della conoscenza» [5].

Come in altri passaggi prima, il Filosofo ripropone la dicotomia, etico-culturale spirituale e politica, tra un Nord (luterano-continentale) e un Sud (romanzo, provenzale, mediterraneo, erede del profondo Oriente e cattolico) [6]:

> L'architettura della Chiesa gravita sempre su una libertà e liberalità di spirito meridionali, come pure su una meridionale diffidenza verso la natura, l'uomo e lo spirito – gravita sopra una conoscenza dell'uomo, un'esperienza dell'uomo, interamente diverse da quelle che il nord possiede [7].

Ispirandosi ad essa, il «buon europeo» – suggerisce dunque il grande pensatore tedesco – avrebbe potuto prendere coscienza, contro ogni fatale superficialità e appiat-

---

[3] Agli anni genovesi appartengono anche queste altre bellissime riflessioni raccolte nella *Gaia Scienza*: «Vedo sempre l'uomo che costruisce, che fa riposare il suo sguardo su tutto quanto gli è stato edificato intorno, lontano e vicino, e così pure sulla città, sul mare e sulle linee delle montagne; vedo che, con questo sguardo, esercita il suo potere e la sua conquista; tutto questo egli vuole inserire nel suo disegno e farne infine sua proprietà, essendo diventato una parte dell'uno e dell'altra. Questa intera contrada trabocca, nel suo crescere, di questo magnifico, insaziabile egoismo che gode del possesso e della preda; e come questi uomini non riconoscevano nessun confine nella lontananza e, nella loro sete di cose nuove, instaurarono un mondo nuovo accanto all'antico, così anche in patria ognuno continuava sempre a ribellarsi contro l'altro ed escogitava un modo per esprimere la sua superiorità e per interporre fra sé e il suo vicino la sua personale infinitudine. Ognuno si riconquistava ancora una volta per sé la sua patria, soggiogandola con i suoi pensieri architettonici e trasformandola, per così dire, nella delizia della sua casa». Nietzsche (1979), p. 161.

[4] Nietzsche (1979), p. 221.

[5] Nietzsche (1979), p. 221.

[6] Così ad esempio all'Aforisma 350, Nietzsche (1979), p. 205. Su questi due versanti della cultura dell'uomo occidentale in grado di oltrepassare i ristretti confini culturali nazionali cfr. Comerci (2016), pp. 71-87.

[7] Nietzsche (1979), pp. 219-220.

timento dello spirito, della problematicità della propria tradizione culturale: un'antica trama che «il vecchio ragno» aveva tessuto con la massima cautela e lentezza, sotto la sanzione religiosa del mito e del culto. Il suo non è tuttavia un appello a coltivare una tenace nostalgia o la volontà di restaurare il passato perduto. C'è da credere che, con questa operazione di riconoscimento e scoperta, riacquistata consapevolezza dei «problemi cardinali del potere» [8], l'erudito aristocratico-borghese a cui si rivolge sarebbe stato più capace di autoeducarsi, di sbarazzarsi delle semplicistiche formule contadine e di predisporsi ad una più intima rivoluzione.

Non intendo addentrarmi ulteriormente su questa interpretazione nietzscheana della riforma protestante o del percorso "rinascimentale" di rischiaramento della ragione, né tantomeno sui temi messi in campo dalla "morte di Dio", e dall'ideale del "buon europeo" che il brano appena citato evoca [9]. Sarebbe un obiettivo non solo per me pretenzioso e arrischiato dal punto di vista filologico e filosofico-politico, ma anche esorbitante rispetto al *focus* di questo intervento.

Prendendo però le mosse dall'immagine delle suggestive rovine, che la complessità e la polisemicità delle meditazioni dello straordinario filosofo rende preziosa come ponte di senso tra elementi a prima vista estranei, intendo piuttosto ragionare su alcune modalità attraverso cui la cultura europea, travolta dai profondi cambiamenti otto-novecenteschi, ha creato e adoperato il "pittoresco", rinvenendolo in particolare nelle forme del "Sud" e strutturandolo sulla coesistenza di due registri opposti ma speculari. Mi interessa specialmente indagare in una prospettiva storico-giuridica se e quanto questo ambivalente discorso estetico, capace di agire fortemente sulla fantasia e di richiamare tanto un «modello archetipo» quanto un «principio degenerativo» [10], si sia intrecciato con la costruzione di nuove ideologie politiche e abbia contribuito alla tessitura anche di un progetto giuridico di ripensamento dello spazio umano, specialmente di quello urbano, luogo per eccellenza di approdo del politico.

Nella dialettica tra i duri processi di trasformazione economici, sociali, istituzionali e le visioni, gli schemi argomentativi e i valori attraverso i quali cercare di comprendere e condurre tali processi, è certamente questa una narrativa, visiva e letteraria, realistica e insieme mitica e poetica, che la riflessione occidentale ha elaborato in risposta alle sfide della modernità ora a favore ora contro i suoi eccessi d'ordine, i suoi principi fondanti (simmetria, proporzione, efficienza), i suoi termini astratti e

[8] Nietzsche (1979), p. 220.

[9] Il dibattito è vastissimo e in continua evoluzione: cfr. Brusotti (2004); De Sanctis (2023); Manca (2025).

[10] Cfr. Santarelli (2012), p. 263.

iperbolici [11]. Ma è in tal senso interessante, e forse più problematico, osservare come questo metamorfico vedere artistico [12], nel vento che trasforma il mondo, incroci, secondo connessioni volta a volta "positive" o "negative", tanto il funzionamento delle macchine legislative e amministrative dei moderni Stati-Nazione, quanto l'emergere di nuovi orizzonti di carattere transnazionale e globale.

La mia attenzione in questa sede si concentrerà sul caso italiano.

Come è noto, tra fine Ottocento e prima metà del Novecento, pur essendo solo una piccola entità in un ampio scacchiere internazionale, la penisola rappresenta sulla scena europea, ben oltre i limiti fisici del giovane Stato unitario, il prezioso deposito di sapere, coscienza e conoscenza per il "sentire pittoresco". Sin dal Settecento, meta delle giovani *élite* intellettuali europee impegnate nel *Grand Tour*, specialmente inglesi, francesi e tedesche, il Paese e il suo Mezzogiorno con i suoi tratti anticamente antropizzati, costituiscono un grande fucina di energie "edilizie", non solo di arcadia e folclore.

In che modo, però, la formula del pittoresco, con le sue poetiche dello spazio abitato e del tempo storico, è stata presa e recuperata, compresa e trasformata dalla comunicazione pubblica e impiegata o anche soltanto evocata o scartata nel discorso giuridico italiano? Quanto a sua volta le norme giuridiche regolatrici della nuova realtà istituzionale recuperano e trasfondono in un immaginario collettivo stereotipi che proprio la vasta diffusione di "immagini pittoresche" aveva reso da tempo disponibili?

Rompendo con un po' di audacia gli steccati disciplinari, il presente contributo mira ad offrire un quadro, una veduta di insieme, delle riflessioni sul tema.

2. *Attraverso il sentire pittoresco: lo sguardo europeo sul "Sud" del mondo*

«Pittoresco viene dall'italiano pittore» [13]. Al centro della storia del concetto si colloca l'incisore, esperto e mediatore per la vendita di opere d'arte, scrittore e illustratore di libri a stampa Marco Boschini, che nel 1660, in un elegante dialetto veneziano,

[11] Diderot (1984), p. 48: «Una vecchia quercia rugosa, storta, senza più rami, che farei tagliare subito se fosse davanti alla mia porta, è invece proprio quella che il pittore vi pianterebbe se dovesse dipingere la mia casa? È bella questa quercia? È brutta? Chi ha ragione, il proprietario o il pittore?». Di questo sommo illuminista sono interessanti ai nostri fini anche le osservazioni sulla poetica delle rovine che pubblica recensendo i quadri di Robert: Diderot (1821), pp. 363-415.

[12] Strzemiński (2023).

[13] Debray (1999), p. 158.

utilizza il nostro termine nel suo poemetto *La carta del navegar pitoresco* [14]. In un dialogo immaginario, un senatore veneziano e un "professor di pittura", navigando per le calli e tra i tesori della Serenissima, con il loro bagaglio di sensazioni ed emozioni, «attraverso suggestioni olfattive e perfino confronti gastronomici» [15], esaltano l'arte della città lagunare e ne difendono la sua "maniera" pittorica fatta di dominio di pennello, di *machia artificiosa*, di lumeggiature grumose, e della forma difforme che ogni artista esprime rifrangendo la realtà [16]. In un contesto di respiro europeo e in un *milieu* culturale investito da straordinarie scoperte scientifiche e geografiche, nonché da mutamenti sociali e politici senza precedenti, è dal punto più interno dell'Adriatico, a metà strada tra Oriente e Occidente, nella città in cui convergono da secoli tutte le vie di traffico terresti e marittime, che si fa strada dunque un particolare modo di raffigurare e narrare il mondo sensibile e spirituale.

Nello stesso secolo, altri apporti al nostro tema provengono anche dall'empirismo inglese. Attraverso l'approccio analitico della nuova scienza, l'esperienza estetica tende a perdere ogni procedimento logico di tipo aristotelico e ogni idealismo metafisico per farsi portatrice dello spirito naturalistico: i dati psichici ritrovabili nella memoria umana, più che aderire ad astratti principi formali, vengono adesso associati ai dati empirici che di volta in volta si offrono alla percezione, con il coinvolgimento di tutti i sensi [17]. La complessa estetica barocca, anche se nella sua varietà non manca di valenze di ordine simbolico, di travaglio religioso e di riferimenti ai codici della tradizione, si avvicina così allo sperimentalismo di tipo scientifico: rende accessibili molte altre esperienze della vita sociale e offre allo sguardo e al sentimento le scene della quotidianità, nascoste, frammentarie e dai toni marcatamente oleografici. Realizza così un "effetto di realtà", altro tentativo di "percepire" pittorescamente.

È tuttavia solo nel Settecento che il termine è adottato e rielaborato dai teorici inglesi come vera e propria categoria di gusto, in riferimento alla rappresentazione di panorami artatamente disposti, in cui a una natura libera e fantasiosa fa da contrappunto la presenza di rovine. Questo quadro emotivo, ispirato ai paesaggi di Salvator Rosa, Claude Lorrain e Nicolas Poussin, viene riprodotto nei giardini all'inglese. In questa piena e autonoma celebrazione del soggetto d'esperienza e della sua sfera sensibile, nei loro disegni dal tracciato irregolare, «accanto ai canoni generali di un'estetica di impostazione classica e illuministica, che mira […] all'integra-

[14] Boschini (1660).

[15] Muraro (1971), p. 202.

[16] Sulla *Carta 76* di Boschini cfr. Sohm (1991), pp. 91-92, 141-142.

[17] De Fusco (2019), pp. 141-142.

zione del vario e del diverso» [18], si sviluppa un'originale e attualissima alleanza tra arte e natura [19].

Come fa notare Cesare de Seta, non è però trascurabile che l'abate scozzese William Gilpin, tra i primi a definire il nuovo ideale estetico con Uvedade Price, Richard Payne Knight, Joshua Reynolds [20], nel secondo degli scritti che dedica alla discussione del concetto (1792) [21], si riferisca al *picturesque travel*: quel viaggio che lungo il crinale del tardo illuminismo spinge i gentiluomini europei a rinvenire nell'intrico di paesaggi e monumenti la combinazione perfetta di *smoothness*, *irregularity*, *roughness* [22]. Una assortita e ispirata équipe di artisti-intellettuali, a cavaliere dei due secoli, svilupperà in effetti una dedizione per l'esplorazione di località piccole e grandi alla ricerca di testimonianze archeologiche e naturali. Il binomio ottocentesco di crescita industriale e concentrazione urbana trasformerà presto questi osservatori itineranti anche in moderni *flâneurs* delle grandi metropoli o in primi escursionisti dei più selvatici dintorni [23].

Lo sguardo, zigzagando qua e là, in un gioco di rimandi tra scrittura, apparato iconografico e visite dal vivo, tra esigenze di rinnovamento e richiamo della tradizione, non si rivolge così solo all'Inghilterra, ai laghi della Scozia e del Galles, ma è attratto sempre più dal bacino, fisico e umano, del Mediterraneo. La Grecia, la Spagna [24], e, sulla scia degli straordinari ritrovamenti di Ercolano e Pompei, soprattutto l'Italia e il suo Meridione diventano nel corso dei secoli XVIII e XIX, sino a tutto il Novecento, la vicina sponda, opposta e complementare, da esplorare, decostruire e ricomporre, il crocevia ideale per il "pensare" pittoresco.

È così che il nuovo gusto, innestandosi nelle principali tendenze romantiche e circolando con insistenza nei titoli e nelle pagine dei libri di viaggio [25], eleverà questi territori, veri e propri palinsesti pittorici dalla secolare storia insediativa, a toccante luogo di origine, teatro della memoria, culla e motore immobile, fuori dai confini

[18] Brilli (1986), p. 55.

[19] Cfr. Argan (1983); Milani (1996); Calvano (1996).

[20] Orestano (2000) e (2017).

[21] Gilpin (1792).

[22] De Seta (2014).

[23] Sullo sviluppo di questa prospettiva visuale della cultura occidentale moderna esiste una nutrita letteratura. Basti il rimando a Wylie (2007); Berque (1995); Raffestin (2005); Orestano (2008).

[24] Sulle trasformazioni del filellenismo romantico e del "Viaggio in Grecia", mi limito a rimandare alle osservazioni di Santarelli (2012) e alla letteratura ivi citata. Sulla Spagna cfr. Di Febo (1997).

[25] Moltiplicare le citazioni sarebbe inutile, ma vale la pena almeno ricordare la monumentale ricognizione sul Mezzogiorno d'Italia dell'abate de Saint-Non, cfr. Saint-Non (1781-1786).

temporali, della sintesi europea di mondo classico, Oriente ed eredità cristiana: si pensi alla tradizione discorsiva di ascendenza goethiana e novalisiana [26].

Di contro, in un giro interpretativo, questa volta, però, secondo un paradigma regressivo della storia e paradossalmente di pari passo con il culto del progresso della coeva indagine positiva delle scienze naturali e sociali, la nuova teorica estetica contribuirà a rappresentarli anche come ambienti (spazi-immagine) spettacolari e difformi in cui cogliere, realisticamente, attraverso le "idee concrete" della geografia, dei costumi e della storia, il diverso, l'atipico, il primitivo.

Alla fine dell'Ottocento, come mostrano le inquadrature e i racconti di Lombroso e del Lombrosismo, filtrati dall'ottica medica e classificatoria, ma non lontani dal montaggio di gusto pittoresco, sono infatti questi i panorami che, contrassegnati da diversità ambientali, climatiche e linguistiche, intrisi di violenza e non ancora toccati dalla nuova civiltà, permettono di fotografare gitani, mendicanti, contadini e braccianti, ribelli e banditi, volti umani induriti dalla miseria, dall'ignoranza e dagli antichi gioghi sociali o resi feroci e grotteschi da un «temperamento sanguigno-collerico» [27] e da una condizione morbosa e cronica: un'esplosione di passionalità e delinquenza strutturata ed endemica che funge da nuovo gabinetto delle curiosità e da laboratorio per la mappatura di modelli politici e giuridici di identità devianti [28].

Ed ancora, in questa ricca terra, «in cui la natura sembra superare se stessa» [29], in questo «paradiso abitato da diavoli» [30] che sfugge al controllo statale e rigetta le nuove gerarchie, è possibile «pennelleggiare la molta lascivia di questi paesi» [31] distanti dai moderni criteri di razionalità e di uniformità, confrontarsi con «una tradi-

---

[26] Di «libro della genesi delle attuali società europee, ed in gran parte […] storia del mondo» parlerà ad esempio nella giovane Italia unita il senatore Vitelleschi, relatore per l'Ufficio Centrale del progetto di legge presentato dal Ministro Coppino nel febbraio 1877. Le citazioni si leggono in Fusar Poli (2006), p. 15, nota 14.

[27] La citazione di Nicola Angelo Falcone "giurista del paesaggio" si legge in Arnone Sipari (2019), p. 286. A questa ricerca si rimanda per il quadro biografico di questo interessante avvocato, autore nel 1913 del *Il codice delle belle arti e antichità. Raccolta di leggi, decreti e disposizioni relativa ai monumenti, antichità e scavi dal diritto romano ad oggi, corredata dalla legislazione complementare e dalla giurisprudenza* e nel 1914 di un trattato estetico-giuridico sul *Paesaggio italico*.

[28] Sulle incursioni teoriche in ambito estetico del Lombrosismo che ben si riflette anche nell'interesse per la documentazione fotografica cfr. i saggi raccolti da Ceglia/De Cristofaro/Montaldo (2023); Gallo/Musumeci (2024).

[29] Lombroso (1898), p. 3.

[30] Riprendo l'espressione resa celebre da Croce (2006).

[31] Lombroso (1898), p. 15.

zione antica e tenacissima» [32] e imbattersi in arcaici codici di onore e usi criminali o in «avanzi di vecchie pratiche pagane» [33].

A stagliarsi dinnanzi dunque, in un'efficace commistione tra immaginario artistico e letterario e immaginario sociale e scientifico, una decadente terra di frontiera, una estesa provincia esotica dell'Europa, dalle peculiarità forti e indelebili, non ancora cambiata dal progresso, prossima – quanto a "ferinità", degenerazione morale o irredimibile natura oziosa – a una non più primitiva Africa.

Esemplari al riguardo sono le pagine che scrive, di ritorno dal Mezzogiorno e animato da ambizioni letterarie, un avvocato milanese, Antonio Vismara, a prefazione di un suo romanzo popolare influenzato dai più svariati generi letterari, da quello gotico a quello romantico e il cui titolo (*Un banchetto di carne umana. Scene dall'Italia meridionale. Romanzo storico*) non richiederebbe di per sé molti commenti:

> [...] diranno che la mia è storia immaginaria, ma io sto per narrarvi fatti reali e non immaginarii. [...] queste scene atroci non sono già un parto di plastica fantasia, ma sono fatti raccolti e constatati con una regolare e legale procedura giudiziaria. Questi fatti non avvennero nell'Oceania, in Africa, in paesi selvaggi, ma si rappresentarono sulle terre italiane! Questi fatti non avvennero nei tempi dell'ignoranza, della superstizione, del fanatismo religioso, ma avvennero nel 1861 [...] [34].

Questa malleabile prospettiva "esterna", che tende a svilupparsi simultaneamente come ambigua categoria estetica, morale ed antropologica, non si limita a ispirare solamente opere che oltrepassano i confini tra storia reale e racconto fantastico. Ben al di là di rappresentare una mera distorsione romantica del programma positivista e di aprire uno squarcio nella logica occidentale, la narrazione del pittoresco si afferma anche come *cliché* interpretativo «di colui che vede e di quel che è visto» [35]:

> Decoriamo la terra, perché la bellezza è l'intento dell'universo. […] Ampliate il giardino quanto è vasta la terra, rendete filosofi e pii quanti sono gli uomini, compite secondo la migliore natura e la vita l'opera dell'umanità e del progresso. […] L'Europa è troppo assorta di sé medesima, […] la più bell'opera della sua civiltà sarebbe l'espandersi a ristorare la terra, anziché logorare sé stessa in quistioni domestiche, e in gelosie che scemano quella grandezza cui solo può pervenire per l'osservanza e per la

[32] Lombroso (1898), p. 16.

[33] Lombroso (1898), p. 12.

[34] Vismara (1870), p. IV. Intorno all'interessante profilo biografico di questo curioso avvocato cfr. Bongarzone (2020).

[35] L'espressione è di Saramago (2015).

> pratica di que' principii che l'hanno appunto innalzata al relativo primato di ch'essa gode sulle rimanenti nazioni [36].

Le parole di Silvestro Bandarini, il traduttore ottocentesco che assicurerà la circolazione in italiano dei monumentali *Voyages pittoresque* dei francesi Alcide Dorbigny e Jean Baptiste Benoît Eyriès, mostrano quanto una simile retorica definirà infatti non solo l'osservatore "nordico", ma una certa declinazione del modo d'essere europeo e dell'ancor più grande famiglia dei popoli bianchi, così come della loro civile propensione a realizzare un progetto politico globale.

Questo controverso sentire estetico si tradurrà altresì in una proposta culturale che, anche se dai confini e dai contenuti incerti e controversi, nel tracciare suggestive continuità contribuirà a inventare il "Sud" – dentro, ai margini e fuori dal vecchio continente – e a fornirgli molti tratti di un profilo dai contorni fortemente tipificati in cui riconoscersi [37].

3. *Il "bello pittorico" e la forza e i limiti dell'attitudine identitaria nell'Italia dell'Ottocento*

È così raro, così straordinario il caso di sentire ai nostri giorni uno straniero, in particolare un francese, e più che un sol francese, una società nata e cresciuta in quel Paese, tutta scelta, tutta illuminata, tutta francese a rendere pubblici onori all'Italia; a questa nostra Italia che si dipinge sì bella generalmente, sì splendente, così incantevole per avere un maggior diritto di dirla poi neghittosa e dormiente; e che si canta, si festeggia come la favorita della natura, come la terra dell'Eliso per meglio spargere di derisione e ingiurie (e peggio ancora che di disprezzo e di contumelie), di compassione dei suoi figli; che un po' d'una volta in cui un piccolo stuolo di uomini distinti e onorati si alzano al cospetto del mondo per far giustizia a questa

---

[36] Bandarini (1856), pp. V-VII.

[37] Per questo articolo è stato di originaria ispirazione l'uso del concetto di pittoresco che fa nel suo saggio autobiografico Orhan Pamuk. Da aspirante pittore quale è stato in gioventù, l'autore si pone sulle orme dei viaggiatori europei dell'Ottocento (Gérard de Nerval, Théophile Gautier) alla ricerca delle "rovine tristi" di Istanbul. Cfr. Pamuk (2014), p. 251 ss.

La mia riflessione si giova naturalmente anche della prospettiva di Said (2013) e dell'epistemologia del Sud sviluppata dagli studi postcoloniali, Santos (2008) e (2014), così come della lettura di De Martino (2024), che, a partire dalle suggestioni gramsciane, abbandona lo sguardo estetico e contemplativo del romanticismo, e fa del "Sud" e del suo "folclore" il luogo in cui si manifestano tanto le contraddizioni storiche e le relazioni di dominio, quanto le spinte antiegemoniche.

grande bersagliata, è una compiacenza, un dover di far sì che l'eco ne risponda più lontano che mai [...] [38].

Il passo citato è tratto da un fascicolo del 1836 del *Pirata*, un periodico milanese di ampio spettro culturale che ai lettori offre articoli sulle diverse espressioni dell'arte, testi di approfondimento scientifico, di moda; nonché segnalazioni di libri, poesie, racconti, scritti polemici e di opinione [39]. Nel nostro caso si tratta di una recensione a firma di uno dei suoi più fedeli redattori, Antonio Caccianiga, che dà notizia della pubblicazione a Parigi di una *Galleria istorica degli uomini celebri d'Italia*. L'opera, come ricorda l'editorialista, è stata promossa dallo stesso gruppo di grandi intellettuali francesi (Norvins, Nodier, Dumas, *D*idier, Legouvé, Walekenaer, Royer, Berlioz, de Beauvoir, Auger, Lemmonier) che qualche tempo prima aveva curato *L'Italie pittoresque*. Alla descrizione dei «luoghi incantati» della penisola, alla «pittura» delle sue «meraviglie create da Dio o immaginate dagli uomini» per loro iniziativa si disponeva adesso anche della «biografia vivente, appassionata de' più bej geni di questa terra promessa»: finalmente «un giusto tributo» estero al Bel Paese che tanto aveva dato «all'incivilimento europeo» [40].

Che questa "veduta" pittoresca di monumenti, città, mari, e grandi uomini, tanto esaltata nella stagione risorgimentale, giovi ancora anche alla nuova Italia unita e si possa trasformare in un suo univoco codice politico-estetico e ideologico è arduo sostenerlo e persino immaginarlo. La mia ipotesi di lavoro è però, come detto, provare a seguire la traccia, ora secreta ora palese, e i piccoli urti che il loro pur debole stimolo lasciano lungo il percorso.

In via di una prima approssimazione è possibile affermare che, in coincidenza con il processo di unificazione, questa "angolazione" affianchi e sorregga la necessità di ricercare e dare «riverbero sensibile» – a voler riprendere il lessico di un illustre giurista italiano di primo Ottocento che, nel segno dei tempi, è attratto dal "bello pittorico" e utilizza il nostro "luminoso" aggettivo nei suoi scritti [41] – a uno strato profondo che accomuna l'intera penisola [42] e di fare delle città, centri densi di memorie, e della

[38] Caccianiga (1836), p. 17.

[39] Rossetto Casel (2016).

[40] Caccianiga (1836), pp. 17-18.

[41] Si tratta di Romagnosi, che lo utilizza in questo caso per indicare e spiegare le leggi che l'uomo di genio deve seguire nell'esposizione delle sue scoperte cfr. Romagnosi (1844), p. 847. Sul «bello pittoresco» vedi anche le sue *Ricerche sulla validità dei giudizi*, in Romagnosi (1841), p. 1063 ss. Si segnalano invece, questa volta in senso critico dell'idea di pittoresco, le pagine che scrive Laurent in polemica contro il linguaggio e l'interpretazione del contratto di locazione di Troplong. Cfr. Laurent (1885), pp. 21-23.

[42] Pasolini (1899), pp. 5, 10.

morfologia del territorio, ricco di evidenze storico-archeologiche, un emblema della nazione italiana, «uno dei fondamenti stessi per la legittimazione di un legame d'appartenenza» [43].

Le riforme amministrative, scrive Guido Melis, «non avvengono mai per caso» [44]. Il nuovo Stato, anche se timidamente, si dedica da subito alla costruzione di una rete istituzionale a conservazione e valorizzazione di questo patrimonio. Nel 1866, l'anno della Terza Guerra di Indipendenza, in tutte le maggiori città italiane sono infatti create le *Commissioni di Belle Arti*, e poi, qualche mese dopo, la *Giunta di Belle Arti* in seno al *Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione*. Nel 1872 è istituita la *Giunta Consultiva di Storia, Archeologia e Paleografia*, collegata a una prima rete di commissioni provinciali, da cui più tardi sarebbe derivato il *Consiglio Centrale di Archeologia e Belle Arti*. Nel 1875 è la volta della *Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei*, qualche anno dopo trasformata in *Direzione Generale delle Belle Arti* [45]. Dalla fine degli anni Settanta, quando due regolamenti, per gli scavi e i musei, da poco ordinano la materia, gli sforzi non appaiono ancora soddisfacenti. Sebbene falliscano i progetti presentati da Cesare Correnti (1872) e Ruggero Bonghi (1875-76), e vengano bloccati, nella spola fra Camera e Senato, quelli di Michele Coppino (1878, 1886), Francesco De Sanctis (1878), Pasquale Villari, Ferdinando Martini (entrambi nel 1892), si lavora alacremente a una più compiuta disciplina generale [46].

Nel dare risalto a un multiforme e frammentato passato e alle sue gloriose o più minute vestigia, questa prospettiva del pittoresco, anche se a volte tacciata di sconfinare nel vacuo e nel bizzarro e di fare sacrificio di più nobili e classiche tradizioni, si lega bene anche alle strategie retoriche di costruzione ed esibizione della storicità della novella entità statuale e della sua "indole civile" contro ogni univoca dipendenza culturale e politica pre-risorgimentale [47].

Nei primi anni postunitari, in una tendenza che si protrae anche nei decenni successivi, quest'ultima aspirazione, lungi dal volgersi nella definizione di un unico e riconosciuto codice architettonico nazionale, favorisce uno straordinario fenomeno

[43] Bartolini (2011).

[44] Melis (2016).

[45] Melis (2016).

[46] Fusar Poli (2006).

[47] «Quella continuità storica fra la nostra civiltà antica e la nostra civiltà moderna, che apparisce nella lingua, nel diritto, nel costume, nella letteratura, si manifesta in un modo eguale anche nell'arte», così esordisce ad esempio Giulio Gallo nella *Prolusione al corso di Archeologia letta all'Università di Napoli il 16 gennaio 1873*, Gallo (1873), col. 403. Su quanto questa idea di italianità abbia una corrispondenza anche nella retorica giuridica si vedano i saggi raccolti in Cazzetta (2013).

osmotico tra traduzioni culturali differenti e continua, come era accaduto anche nell'ambito del sapere giuridico, ad esprimersi in un «canone eclettico» [48]. Tanto negli edifici privati quanto nei nuovi palazzi del potere statale, con una gamma di differenziazioni che variano nei particolari da città a città, si sperimenta, in una ardita "anarchia", una commistione di stile neoclassico e di linguaggi neogotici e neorinascimentali, fino a riprendere più tardi i motivi neobarocchi [49]. All'aprirsi del nuovo secolo, è poi la volta del gusto *liberty* e floreale che, con i suoi intrecci di forme organiche e montanti di metallo, significativa alleanza degli opposti, diviene popolare e viene rivisitato nei fasti della *Belle Époque* anche nel Sud Italia, sia nei grandi capoluoghi sia nei numerosi centri urbani minori. Prima che l'architettura classicista e razionalista si guadagni il posto di 'arte di Stato', quando però ormai lo Stato liberale è precipitato sotto il peso della violenza squadrista e si sta completando l'instaurazione del regime totalitario a partito unico, è infine accolto lo "stile 1925", «ricco di colore come l'ala di una farfalla, prezioso, effimero», che pur non ricordando «particolarmente alcuno stile passato, [...] tutti li rievoca con una lontana poesia» [50].

Ispirato ai più diversi e molteplici stili storici e all'accostamento di elementi diversi, *L'Emporio pittoresco,* per riprendere il titolo e le ambizioni di uno dei più diffusi settimanali illustrati a carattere popolare e divulgativo fondato dopo l'Unità [51], è in grado dunque di consegnare agli Italiani il «volto della patria», un profilo dai connotati pronunciati e profondi e rivolto verso il futuro, ma a loro ben poco noto [52].

---

[48] Riprendo l'espressione che Luigi Lacché utilizza nel suo saggio a proposito dell'esperienza giuridica italiana della Restaurazione e in parte anche del secondo Ottocento. Cfr. Lacché (2010).

[49] «Chi sa? Da questa anarchia verrà fuori l'arte vera, che è libertà di fantasia con regola di ragione». Così si esprime Camillo Boito, uno dei principali architetti protagonisti nella nuova Italia unita, contro gli eccessi della mescolanza e della sovrapposizione della «irrazionalità eclettica», ma a favore della ricerca per via storica di uno "stile futuro" della architettura italiana, Boito (1880), p. XXII.

[50] Questa citazione della recensione di Grosso all'esposizione internazionale parigina delle arti industriali e decorative moderne del 1925 è tratta da Cioli (2016), p. 32.

[51] La rivista nel titolo recuperava un linguaggio e un'impostazione già presente in altri periodici sorti nei decenni pre-unitari. Si pensi al *L'omnibus pittoresco: enciclopedia letteraria ed artistica* o al *Poliorama Pittoresco*, pubblicati nel Regno delle Due Sicilie. Su *L'Emporio pittoresco*, settimanale fondato nel capoluogo lombardo nel 1864, edito da Sonzogno e diretto fino al 1868 da Eugenio Torelli Viollier. Cfr. Forno (2019); Giordano (1983), pp. 82-93; Piccioni (2014), p. 75.

[52] La celebre espressione attribuita a John Ruskin (1819-1900) è ripresa dal giurista italiano Falcone (1913), p. 243. Sulla crescente popolarità di Ruskin in Italia alla fine dell'Ottocento cfr. Piccioni (2014), p. 88 ss. Come sottolinea Settis (2011), la formula, anche se certo corrisponde alla sostanza del pensiero di Ruskin, non è rintracciabile letteralmente nei suoi scritti, ma è tratta piuttosto da una volgarizzazione del suo pensiero, in particolare dal lavoro *Ruskin et la religion de la beauté* di Robert de la Sizeranne (1897).

Ad uno Stato ai primi passi del suo lungo miracolo, però, questa narrativa, insieme a una simile carica coesiva ed emotiva, offre anche una giustificazione delle anomalie e delle irregolarità, degli squilibri profondi tra "centri" e periferie, e delle generali condizioni di arretratezza del Paese, in larghissima parte ancora rurale e marchiato da insufficienze strutturali.

Con la sua "drammatizzazione" di natura e artificio, è infatti equivocabile: si presta a camuffare i profili della crisi, il ritardo e le difficoltà di edificare uno Stato nazionale modellato sugli esempi dell'Europa più avanzata, capace di sopravvivere, di crescere e di proporsi come componente pienamente legittima del sistema internazionale.

La teorica del pittoresco, privata delle sue connotazioni positive e associata all'idea di una resistenza singolare e spregevole, serve perciò, come detto, anche a prendere le distanze dal mondo meridionale, estraneo, anomalo, rozzo e riottoso e a rendere ragione dell'*impasse* da cui il nuovo ordine sembra incapace di tirarsi fuori [53]. O, ancora, citata come eredità romantica, stucchevole, confusa e inintelligente, che contrasta con le «esigenze degli interessi materiali», le «pretensioni dell'edilizia» e le «imperiose richieste dell'igiene» [54], è utile a spianare la strada ai principi guida dei piani di intervento pubblico a cui il Regno lavora, ispirandosi all'intensa attività progettuale degli anni dell'egemonia francese [55].

Lo Stato unitario tenta infatti di proseguire quel processo di tecnicizzazione e regolamentazione urbana, che era stato già avviato durante l'età napoleonica (con l'istituzione di uffici tecnici e l'emanazione di nuove norme per l'edilizia) e che non era stato mai completamente abbandonato nemmeno negli anni della Restaurazione [56].

Il disegno d'oltralpe, in parte promosso anche in alcune città italiane già nella prima metà dell'Ottocento, in una logica di rivoluzione e funzionalizzazione del tessuto urbano, puntava allo sviluppo delle reti di servizio (dalle fogne agli acquedotti, dall'illuminazione ai trasporti), al diradamento del tessuto edilizio antico, alla costruzione di arterie ampie e luminose, e, ancora, alla demolizione delle antiche mura: cerniere fisiche ma anche ideali, che separavano il passato dal presente e impedivano il reale ingresso nella modernità [57]. Una simile progettazione privilegiava anche un diverso modello di rappresentazione del potere, legato adesso all'ideologia della razionalizzazione e del progresso, della fiducia illimitata nelle conquiste della scienza e della

[53] Tatasciore (2015).

[54] Boito (1893), pp. 282-283.

[55] Bartolini (2011).

[56] Nobile Mattei (2025).

[57] Bartolini (2011).

tecnica, e a una diversa raffigurazione prospettico-scenografica e celebrativa della pianificazione urbana [58]. Faceva, infine, i conti con la componente borghese della società capitalistica che, abbandonati i valori dell'utopia e dello slancio eroico, manifestava con più nettezza il desiderio di consolidare la propria posizione, di separarsi spazialmente dai ceti popolari, e, anche a difesa dei loro minacciosi tentativi di ascesa sociale, di assicurarsi un controllo delle nuove aree di espansione cittadina, così come l'appropriazione di quelle centrali. Per esprimere la forza dei suoi miti e dei suoi riti, il nuovo ceto dominante aveva infatti l'urgenza di trasformare queste ultime in un confortevole spazio di commercio, di stazioni e «puntualità meccaniche di servizi» [59], di circoli e caffè alla moda, di teatri, gallerie e viali alberati, dove far prosperare la socializzazione, lo svago e il consumo. «Il nuovo patto sociale» avrebbe dovuto ovunque far sentire «la sua voce», era questo del resto l'auspicio a principio del secolo del visionario architetto dello spazio e della società, il ginevrino Claude Nicolas Ledoux [60].

Anche nel neonato Regno d'Italia, la consacrazione dell'ideologia nazionale incontra la celebrazione di questa cultura borghese e impone una simile enfatizzazione della dimensione rappresentativa delle città. Il processo di rinnovamento dei centri urbani, chiamati a svolgere una funzione centrale nell'educazione ai nuovi valori dello Stato-nazione e dell'ordine liberale, pur senza ripudiare quel particolarismo localistico che contrassegna la fisionomia del Paese, entra dunque nell'agenda politica e si avvia a travolgere il tradizionale "quadro pittoresco". Basti solo pensare alla realizzazione dei numerosi monumenti dedicati ai protagonisti dell'eroica stagione risorgimentale, innalzati in molte piazze storiche di grandi e piccoli centri [61], alle gigantesche spianate sotto forma di piazze d'armi di Venezia, Trieste e Torino, alla nuova toponomastica, o ancora agli effetti delle leggi del 1866-67, concernenti la soppressione delle Corporazioni Religiose e la confisca dei loro beni, che, come era già accaduto nel periodo napoleonico, trasforma le più tradizionali aree e ri-assegna alla fruizione cittadina nuove sedi istituzionali, uffici ministeriali, carceri e caserme, ospedali, brefotrofi e scuole, musei, biblioteche e giardini [62]. Favorite dalla alleanza dei vecchi ceti proprietari con le nuove borghesie delle professioni, le lottizzazioni incorag-

[58] Nobile Mattei (2025), pp. 1-5.

[59] L'espressione è di Mario Praz ed è tratta da Santarelli (2012), p. 273.

[60] Ledoux (1804), p. 118: «Déja ce nouveau pacte social reflette par-tout son influence» (traduzione nel corpo del testo mia). Su questo "sogno"di Ledoux vedi di recente Fioravanti (2024), pp. 89-91.

[61] Tobia (1991). Sulla specificità di questa monumentalità in considerazione delle peculiarità del processo unitario cfr. Bazzano (2010), in particolare paragrafo VII; Montroni (2002), p. 23 ss.

[62] Sugli effetti di questo processo di "secolarizzazione urbana", esteso nel 1873 anche alle province romane cfr. Gioli (1997); Vidotto (2002).

giano infine, tra roventi polemiche, la demolizione delle porte urbane, di bastioni e di interi brani di mura [63], e la ricerca di nuovi terreni nelle zone periferiche [64]. Con questa spinta speculativa privata, si assiste così alla costruzione di nuovi quartieri operai e proletari e di complessi di edilizia signorile per i gruppi più agiati. Sotto le insegne dell'Unità, ci si incammina dunque con più decisione verso il moderno passaggio «dalla città dei cittadini alla città delle classi sociali» [65].

Quanto lo Stato nazionale fatichi però a conseguire i tanti obiettivi di "riordino" che, per molti aspetti, contribuiscono a «omologare le città italiane a quelle europee, e ad avvicinarle a un modello di modernizzazione urbana destinato a imporsi come "occidentale"» [66], lo si ricava dal confronto con il Paese reale per il tramite di una delle sue più audaci e tenaci voci femminili:

> Alla mattina, se avete il sonno leggiero, fra i tanti rumori napoletani, udirete uno scampanio in cadenza che ora tace, ora incomincia dopo breve intervallo. […] Sono le vacche che vanno in giro per un paio d'ore, condotte ognuna da un vaccaro sudicio […]: le serve comprano i due soldi di latte, attardandosi sulla soglia del portone, litigando sulla misura […]. È un quadro *pittoresco*, mattinale: quelle vacche tutte incrostate di fango, quel vaccaro dalle mani nere che sporcano il bicchiere, quelle serve scapigliate e discinte, quelle comari dalla camiciuola macchiata di pomidoro […]. In tutte le città civili, queste mandrie di bestie utili ma sporche e puzzolenti, queste vacche non si vedono per le vie: il latte si compra nelle bottiglie pulite e bianche di marmi.
> A Napoli, no: è troppo *pittoresco* il costume, per abolirlo. Nessun municipio osa farlo. La grande riforma, in venticinque anni, è stata che non potessero girare per le strade i maiali, come era prima permesso. […] Del resto, tutto questo è bellissimo, pel pittore e pel novelliere […] Ma in realtà è molto, molto crudele che tutto questo esista ancora [67].

Negli anni Ottanta dell'Ottocento, è così che scrive Matilde Serao, utilizzando tutto il suo sferzante repertorio linguistico a denuncia di quella «retorichetta a base di golfo e colline fiorite che serve per quella parte di pubblico che non vuole essere seccata con racconti di miserie» [68]. Secondo la giornalista "romanziera", come sarà

---

[63] Insolera (1975), pp. 444-445.

[64] Nobile Mattei (2025), p. 8 ss.

[65] Montroni (2002), p. 23. Sulla lunga proiezione di questa "segregazione residenziale" cfr. Barbagli (2015).

[66] Bartolini (2011).

[67] Serao (1884), si consideri in particolare il Capitolo VIII, *Il Pittoresco*, pp. 76-79. Su questo contributo della Serao è stato di ispirazione l'ascolto della relazione di Virginia Amorosi, *Sventrare Napoli. Il caso del "risanamento" tra legislazione e narrazione, presentato al convegno X Convegno Nazionale della ISLL – Italian Society for Law and Literature tenutosi a Università degli studi di Napoli Federico II nel 28-29 settembre 2023)*. Su questo passaggio anche Nobile Mattei (2025), p. 11.

[68] Sull'attività di scrittura di Matilde Serao, fondatrice insieme al marito E. Scarfoglio, del *Corriere*

etichettata più tardi nelle pagine dell'*Enciclopedia Italiana* (1936), con toni severi e quasi sprezzanti da Emilio Cecchi, critico d'arte e letteratura, con alle spalle un insegnamento di "Cultura italiana" a Berkeley [69], la formula del pittoresco dunque continua a esercitare nell'Italia di fine secolo i suoi incantesimi. Coi suoi rimandi agli effetti chiaroscurali, a forza di cambiare le idee in immagini stabili e rassicuranti per via delle migliorie apportate, il concetto, splendido e ipocrita artificio, almeno nell'uso che ne fa la scrittrice, gioca a nascondere la debolezza della politica e un'ideologia della conservazione che serve a sollevare la classe dirigente da ogni responsabilità in ragione delle irriducibili specificità storiche del Paese.

> Non sono fatte pel Governo, certamente, le descrizioncelle colorite di cronisti con intenzioni letterarie, che parlano della via Caracciolo, del mare glauco, del cielo di cobalto, delle signore incantevoli e dei vapori violetti del tramonto.

Sullo sfondo della riflessione della Serao prende forma l'annosa e drammatica "questione meridionale", che costituirà il nodo fondamentale dello sviluppo italiano: un processo stentato, di respiro limitato e mai portato compiutamente a termine. In primo piano è restituita però, attraverso una quantità di scene e di frammenti di dialogo, la vecchia capitale partenopea, il modello per eccellenza della città mediterranea, o almeno quello che si è oggettivata nel sentire comune romantico: il brulicante agglomerato urbano che sfugge a ogni tentativo di riordino normalizzatore, una sovrapposizione "pittoresca" di natura umana e animale, spazi interni ed esterni, pubblici e privati, che si mescolano gli uni sugli altri in un chiassoso, saturo di colori e odori penetranti, crogiolo di strade, vicoli, cortili, case, conventi, monasteri e chiese.

Rivolgendosi ad Agostino Depretis in adesione alla sua proposta di bonificare Napoli "sventrandone" i quartieri più poveri [70], anche la scrittrice, come pure aveva già fatto un decennio prima Émile Zola riferendosi però ai famosi mercati generali parigini [71], riprende quella terminologia del corpo umano che con gran successo l'ingegneria sanitaria nel corso del secolo stava estendendo dal tavolo anatomico al corpo sociale e urbano [72].

---

di Roma e poi del *Corriere di Napoli*, condirettrice del *Mattino* fino al 1904 e infine fondatrice de *Il Giorno*, resta un richiamo obbligato Croce (1943).

[69] Cecchi (1936).

[70] Il riferimento è alle *Disposizioni per provvedere alla pubblica igiene della città di Napoli*, note anche come *Provvedimenti per Napoli* che l'onorevole Agostino Depretis aveva presentato alla Camera dei Deputati il 27 novembre 1884.

[71] Zola (2003).

[72] Zucconi (2022).

Serao insiste sul «ventre di Napoli», ma nell'associarsi alla proposta del Ministro, denuncia, contro gli ingenui stereotipi sostenuti dai viaggiatori e studiosi forestieri convinti che la peculiarità di questo capoluogo fosse la convivenza a stretto contatto delle più diverse classi sociali, la crudele differenziazione che segna il tessuto urbano da quartiere a quartiere e il violento contrasto tra opulenza e povertà che domina la città campana.

Lo Stato, con il suo «immenso ingranaggio burocratico che ci costa tanto», avrebbe dovuto guardare con sospetto a simili narrazioni. Bisognava piuttosto prendere sul serio «la statistica della mortalità e quella dei delitti», e meglio conoscere, tramite «i rapporti dei prefetti, dei questori, degli ispettori di polizia, dei delegati» [73], gli infimi livelli della realtà urbana per intervenire con misure trasformative più capillari e diffuse sui suoi tanti fenomeni patologici. Solo così non si sarebbe sottovalutato che nella città partenopea, metropoli tra le più popolose d'Europa, buona parte del piccolo ceto dormiva ancora nei "bassi", spazi minuscoli e sovrappopolati, e nei "fondaci", cortili sudici e fatiscenti e che in questi spaventosi "budelli" della miseria, insanamente affollati, si consumava la condanna all'emarginazione.

Non si tratta certo di un'eccezione sulla scena nazionale. A Palermo, ancora alla fine del secolo, come osserva Felice Giarrusso, progettista del *Piano Regolatore di Risanamento* della città del 1885, quasi la metà delle abitazioni è costituita da pianterreni, i cosiddetti "catodi", senza aria e luce, disseminati nell'angustia di vicoli e cortili e celati alla vista dalle cortine dei palazzi aristocratici [74]. Ma anche in alcune altre grandi città settentrionali, come Torino e Milano, segnate da una significativa crescita in termini di congestione e sovraffollamento, è possibile raccogliere dati allarmanti sulle condizioni dei ceti popolari e sulla presenza di aree enormemente degradate [75].

A questa bassa qualità abitativa e alle scarse condizioni sanitarie e sociali dei rioni più poveri si accompagnano le cronache delle devastanti malattie infettive che, nel corso dell'Ottocento, continuano a colpire con insistenza le città italiane. Particolarmente catastrofica si rivela l'epidemia colerica nel 1836-37, nel 1867, e nel 1884. Le parole della Serao seguono proprio quest'ultimo evento calamitoso che, con i suoi settemila morti, aveva colpito ancora Napoli per l'ottava volta nel secolo, e si inseriscono in un fitto e animato dibattito a cui partecipano medici, ingegneri, giuristi e intellettuali partenopei.

Le speranze della cronista, come più volte lungo le pagine della sua opera lei stessa

[73] Serao (1884).

[74] Cancila (2009), p. 168.

[75] Bartolini (2011).

si definisce, sono però destinate a rimanere in gran parte deluse nonostante il pronto impegno assunto dal re e dal governo e il grande fervore sociale e politico che accompagna la vicenda.

Il 15 gennaio 1885, in base ad un progetto redatto a firma degli ingegneri Gaetano Bruno e Adolfo Giambarba, fu varata la *Legge pel risanamento di Napoli* [76].

La normativa era certamente ambiziosa perché nel prevedere a copertura dei lavori l'emissione di titoli speciali di rendita ammortizzabili, i cui interessi sarebbero stati per metà a carico dello Stato e per metà del Comune di Napoli [77] e nell'assegnare al municipio un'ampia discrezionalità nella dichiarazione di pubblica utilità delle opere necessarie al risanamento della città [78] così come al Sindaco incisivi poteri di intervento [79], oltre ad affermare il coinvolgimento diretto dello Stato nell'elaborazione di una nuova regolamentazione edilizia, seguendo una lunga tradizione giuridica già confermata dalla legge 20 marzo 1865 n. 2248 [80], individuava nel Comune l'asse portante dell'apparato pubblico destinato alla prevenzione e al controllo dell'ambiente cittadino [81]. Allo stesso tempo, la legge dava ufficialmente ingresso al nuovo sodalizio di saperi e alla cooperazione tra diverse professionalità negli interventi "risanatori" sul tessuto edilizio urbano: contemplava infatti l'istituzione di una «giunta speciale di sanità» composta «da un magistrato di corte di appello, da un membro del consiglio d'ordine degli avvocati, da un funzionario dell'ordine amministrativo, da un ingegnere del genio civile governativo, da un medico e da un chimico», a cui il Consiglio Provinciale avrebbe aggiunto un «consigliere» [82].

La disciplina rappresenterà, perciò, nel suo complesso, come ci raccontano le ricerche di Guido Zucconi, il primo significativo passo per la costruzione di uno "Stato sanitario" [83]. A questa infatti segue l'istituzione nel 1887 della *Direzione Generale del-*

---

[76] Nobile Mattei (2025), p. 10 ss.

[77] Artt. 2-4, legge 15 gennaio 1885, n. 2892.

[78] Art. 1, legge 15 gennaio 1885, n. 2892. La normativa integrava dunque la legge del 25 giugno 1865 n. 2359 sulle espropriazioni per pubblica utilità. Cfr. Fusar Poli (2006), p. 293 ss.; Nobile Mattei (2025), p. 6 ss.

[79] Art. 16, legge 15 gennaio 1885, n. 2892.

[80] La legge 20 marzo 1865 n. 2248 sull'unificazione del Regno prevedeva, nell'allegato A, la facoltà per i consigli comunali di deliberare regolamenti di igiene, edilità e polizia locale. Il regio decreto 8 giugno 1865 n. 2321 introduce il Regolamento edilizio comunale per l'emanazione dei «piani dell'ingrandimento e di livellazione, o di nuovi allineamenti delle vie, piazze o passeggiate».

[81] Nobile Mattei (2025), p. 15 ss.

[82] Art. 17, legge 15 gennaio 1885, n. 2892.

[83] Zucconi (1989) e (2022).

la Sanità Pubblica per volontà del Ministro dell'Interno Francesco Crispi e, infine, la promulgazione nel 1888 del Codice d'Igiene Pubblica. Il suo modello, col suo *focus* su «quartieri, fogne, acque, suolo stradale», fungerà inoltre da stimolo e schema per la redazione di progetti di ammodernamento di altre città della penisola [84].

Nonostante segni dunque una svolta nelle politiche di modernizzazione urbana, e permetta alcuni importanti e generali miglioramenti igienico-sanitari e delle condizioni di vita dei ceti meno abbienti, nonché offra occasioni di sperimentazioni urbanistiche per molti versi rispettose dell'«onesto e schietto conversar cittadino» [85] e del "vivere all'aperto" tipicamente meridionale [86], l'esecuzione del piano avanzò con estrema lentezza tra numerose difficoltà [87].

Il progetto era, come detto, grandioso: prevedeva un intervento incisivo sulle griglie storiche della città attraverso bonifiche e ampie demolizioni nelle zone più basse; la realizzazione di chilometri di condotte fognarie; il ridisegno della rete viaria, il cui asse sarebbe dovuto essere il corso Umberto I (il noto "Rettifilo"), pensato come un *boulevard* hausmanniano; ed ancora, la costruzione di nuove infrastrutture; la pianificazione di nuovi quartieri borghesi e la realizzazione di moltissime abitazioni economico-popolari per le classi più povere.

Nel favorire il sopravvento degli interessi privati su quelli pubblici, e intercettare le prime conseguenze di una drammatica crisi creditizia, il piano rimase tuttavia in gran parte sulla carta, suscitando scandali e fenomeni diffusi di corruzione. Come Roma, colpita da una «febbre edilizia» alla metà degli anni Ottanta [88], anche Napoli finirà travolta dalle indagini della magistratura e dalle inchieste delle commissioni parlamentari [89].

È così che la Serao, a distanza di vent'anni, riprenderà in mano la sua "inchiesta" per segnalare con nuovi articoli i danni causati dalla politica degli annunci e proclamare il conseguente trionfo del pittoresco. Nella nuova edizione del 1905 del suo

---

[84] Si pensi ad esempio, al piano di "redenzione sanitaria" di Catania di Filadelfo Fichera del 1887. Cfr. Fichera (1887); Zucconi (2022), pp. 240-241.

[85] Prendo a prestito la lirica di Leopardi composta negli anni napoletani (Canto XXXIV. *La ginestra, o fiore del deserto*), Leopardi (1968).

[86] Su questi progetti, si veda Manzo (2011).

[87] Per un'efficace e dettagliata ricostruzione della complessa vicenda si rimanda ai primi tre capitoli del libro di Barbagallo (2015).

[88] Sul ventennio romano (1870-1888) della "febbre edilizia" e la crescita del fenomeno dell'abusivismo in concomitanza con la Prima Guerra Mondiale cfr. Insolera (1972), cfr. p. 73.

[89] *Reale Commissione d'Inchiesta per Napoli, Relazione sulla amministrazione comunale*, Roma, 1901. Cfr. Aliberti (1974), Barbagallo (2015).

Ventre di Napoli non ritroviamo più la cauta fiducia nell'intervento governativo e nel suo progetto di riscatto, né la consueta asprezza dei toni. Domina piuttosto, come ammette la giornalista, la cui immagina pubblica è però in parte segnata dalle immediate ripercussioni dell'inchiesta Saredo [90], «un sentimento più tranquillo, ma ahimè; più sfiduciato, più scettico che un migliore avvenire sociale e civile» possa essere assicurato alla grande ex-capitale campana [91].

> Il Rione della Bellezza! Eccone uno, eccolo qua. Il suo nome è eminentemente pretenzioso: quando saprai bene che è, questo rione, amico lettore e fratello mio, lo troverai anche eminentemente ridicolo. […] Diamogli un sospiro di rimpianto, in nome del pittoresco, consoliamo gli stranieri nella loro delusione e rinneghiamo la civiltà, tacitamente, nel nostro spirito [92].

A provocare la sua indignazione, non sono più i vecchi insediamenti: è adesso uno dei nuovi quartieri sorti con il piano di risanamento su quei luoghi che i quadri di Vincenzo Migliaro, allievo di Domenico Morelli, innovatore delle vedute cittadine, avevano immortalato a futura memoria su formale incarico dello stesso Michele Coppino, Ministro della Pubblica Istruzione, appena prima di dare il via ai lavori di "rigenerazione" [93].

4. *"Rinforzare il pittoresco del quadro"*

La politica degli sventramenti, inaugurata negli ultimi decenni del XIX secolo, con i suoi zoppicanti ritmi e incerti effetti, non è però la sola che segna il dibattito pubblico e che accompagna l'ingresso nel Novecento.

Il *fin de siècle* porterà dall'estero una nuova rivoluzione pittoresca.

> Se si esprime unanime compiacimento per le buone realizzazioni della tecnica in fatto di traffico, di utilizzazione dei terreni fabbricabili, e, soprattutto, d'igiene, nello stesso tempo si manifesta riprovazione, spesso con tono di disprezzo o di derisione, per gl'insuccessi dell'Urbanistica moderna in fatto d'arte.
> La critica appare giustificata perché, se i buoni risultati della tecnica sono stati numerosi, le realizzazioni artistiche sono invece pressoché inesistenti.

---

[90] Bufacchi (2023).

[91] Si veda la *Premessa* all'edizione del 1905, in Serao (2018).

[92] La citazione di questo articolo inserito nella seconda edizione dell'opera è tratta da Serao (2018), p. 137.

[93] Pavone (2007).

Così scrive nella prefazione del suo studio del 1889 l'architetto austriaco Camillo Sitte. La sua ricerca tenta di mediare tra le esigenze estetico-espressive dell'artista e quelle tecnico-funzionali dell'ingegnere e, come ci tiene a precisare, è elaborata ragionando «su esempi limitati perché l'autore si è prefisso di parlare unicamente dei luoghi che ha visto e di cui ha potuto apprezzare personalmente il valore estetico» [94]. Lo strumento di analisi, dunque, ancora una volta, è, come per lo scienziato positivista, il lavoro sul campo, il racconto visivo e l'"arte del viaggio": in Austria, Germania, Francia, ma soprattutto Italia.

La lezione di questo urbanista è a mio avviso stimolante per lo storico del diritto perché, da una prospettiva per lui meno familiare e che travalica lo specifico oggetto del suo studio, lo può aiutare a mettere a fuoco una delle forme di critica della "modernità illuminista" che appartiene o che condivide anche il giurista ottocentesco [95]. Pur sensibile all'esperienza romantica della perdita, e fondandosi sulla ricerca del passato e il rifiuto di una lettura della realtà integralmente scientificizzante tutta protesa alla quantificazione, alla meccanizzazione, all'astrazione razionalista, anche il giurista (ma sarebbe certamente più corretto dire un "certo tipo" di giurista) che attraversa l'Ottocento europeo e si spinge sino a varcare le soglie del Novecento, auspica sotto l'influsso del suo tempo non un ritorno indietro, ma una svolta verso un più promettente avvenire da mettere insieme con il coinvolgimento delle altre scienze dell'uomo, della Società o dello Stato [96].

La voce di Sitte e la sua polemica contro la moderna «simmetria [che] ha conquistato il mondo» [97] sono preziose perché forniscono uno spaccato magistrale di questa cultura, solo a prima vista reazionaria e conservatrice, che trasversalmente investe anche la riorganizzazione europea del territorio e dell'ambiente urbano.

La proposta del futuro fondatore del primo periodico di urbanistica, *Der Städtebau*, è di aprirsi ai bisogni che la contemporaneità esprime, ulteriori rispetto a quelli dell'igiene e della circolazione. A suo dire nei piani d'architettura non ci si sarebbe dovuti perciò accontentare della «semplice tecnica come se si trattasse di costruire una strada od una macchina», ma di studiare coraggiosamente «le creazioni dei maestri d'altri tempi», e di rispondere alle istanze moderne «rinforzando il pittoresco del quadro» [98].

---

[94] Sitte (1982), pp. 14-15.

[95] Su questo architetto di recente anche Nobile Mattei (2025), p. 8.

[96] Su questi influssi di matrice germanica, spiccatamente savigniana, e l'attenzione per gli spunti offerti dalla sociologia e antropologia nella cultura giuridica italiana basti il quadro tracciato da Tessitore (1997); Grossi (1988); Lacché (2010); Cazzetta (2011); Spinosa (2017).

[97] Sitte (1982), p. 82.

[98] Sitte (1982), p. 77: «Si sa per esperienza che le irregolarità non producono un effetto spiacevole, ma che anzi accentuano un'impressione di naturalezza, stimolano il nostro interesse e soprattutto rinforzano il pittoresco del quadro».

Il paesaggio cittadino italiano, come anticipato, è il serbatoio principale a cui questo architetto attinge per dare numerose prove alla sua tesi [99]. Sono le quattro piante di Siena infatti a mostrare che: «le costruzioni antiche non furono concepite a un tavolo da disegno, ma si formarono a poco a poco "in natura"» [100]. Ed ancora, secondo una rappresentazione della città partenopea che abbiamo già incontrato, è Amalfi, «in cui ci capita di trovarci, nello stesso tempo, nell'interno d'una casa o in una strada, al pianterreno o ad un piano superiore secondo l'interpretazione che si vuol dare alla strana composizione architettonica», ad offrire, con la sua «mescolanza veramente bizzarra di motivi interni ed esterni», lo spazio urbano che «fa piacere al collezionista di "vedute" e che costituisce le scene teatrali» [101].

Non si tratta però di promuovere rozzi surrogati o imitazioni del passato né di dare precedenza ai piaceri dell'estetica, ma di trarre dallo stimolo visivo di tali bellezze una capacità esplicativa più razionale e di fare della storia una specie di dizionario utile a fondere arte e tecnica in una sola realtà. Gli antichi centri cittadini rappresentano in tal senso, secondo una visione che è anche organicistica, non un prodotto di contingenze isolate, inanimate e sovrapposte arbitrariamente, ma il frutto di una lenta evoluzione in cui analizzare stadi di crescita e mutazioni, ma anche da cui ricavare strutture invarianti, leggi essenziali, capaci di trascendere la diversità delle culture [102].

A parlare è un uomo di fine Ottocento che, nel porre l'accento sulla riducibilità della conoscenza storica a leggi universali e necessarie, è convinto anche che, per conseguire con maggiore efficacia il proprio obiettivo, sia meglio accrescere il grado di scientificità del discorso ricorrendo alle conoscenze e alle metodologie della fisiologia, nei suoi più aggiornati sviluppi. L'osservazione del medico – scrive infatti – completa, vicendevolmente, quella dell'artista [103]. Per dimostrare l'inconsistenza della malaugurata tendenza moderna alla semplificazione, menziona perciò, non senza una

[99] Sitte (1982), p. 77: «Oggi si attribuisce una particolare importanza agli allineamenti edilizi interminabili e rigorosamente rettilinei, ma più ancora si valutano le piazze che hanno un'impeccabile regolarità. […] Per ora citeremo, per illustrare il nostro proposito, la Piazza degli Eremitani a Padova, la Piazza del Duomo a Siracusa e la piazza di S. Francesco a Palermo. Le tipiche irregolarità delle piazze antiche si spiegano con il loro progressivo sviluppo nel corso dei secoli. Non si sbaglierebbe molto supponendo che queste strane sinuosità siano dovute ad un corso d'acqua, poi sparito col tempo, ad una strada o ad una costruzione poi scomparse».

[100] Sitte (1982), p. 80. Ed ancora Sitte (1982), p. 87: «Nessun pittore – scrive, questa volta a proposito delle due piazze veneziane di S. Marco e la Piazzetta – ha saputo concepire uno sfondo architettonico più bello e nessun teatro mai ha visto una scena più suggestiva di questa».

[101] Sitte (1982), p. 140.

[102] Wieczorek (1994), p. 156.

[103] Sitte (1982), p. 75.

certa ironia, l'agorafobia: «un nuovo insolito disturbo nervoso» diagnosticato «recentemente» in chi vive nelle comode e regolari città, tirate a filo con ossessivo rigore e progettate matematicamente per il benessere. Anche questo dato sperimentale dunque conferma che i nuovi giganteschi spazi aperti urbani, con il loro «vuoto noioso» e la «monotonia opprimente», sono vissuti dallo sfortunato cittadino moderno come incredibilmente angusti: un veicolo di sentimenti negativi e di fobie [104].

L'attenzione di Sitte alla "patologia della città", già presente nelle metafore degli scrittori romantici, ci restituisce un contesto storico in grande fermento scientifico che vede di lì a poco anche Freud applicarsi sul tema [105]. Con il suo stile espositivo, denuncia la condanna alla solitudine dell'individuo moderno e sembra inoltre anticipare per molti versi la critica marxista di Lukács contro l'intellettualismo borghese e la tendenza fortissima a disgregare la collettività e a isolare anche spazialmente gli uomini [106]. «Ci siamo fatti talmente sensibili – scrive il nostro architetto – e abbiamo perduto a tal punto l'abitudine della folla nelle piazze e nelle strade, che siamo incapaci di lavorare quando pensiamo che qualcuno ci guarda e ci rifiutiamo di pranzare con la finestra aperta per paura che ci vedano dall'esterno» [107].

Ai nostri fini, però, la sua visione ci permette soprattutto di cogliere l'avvio di un diverso e composito interesse non solo scientifico, sociologico e storico, ma alla fine anche giuridico per la città e il territorio italiano in reazione alla scomposta trasformazione urbana post-unitaria e nell'«esatto momento della percezione dello straripante impatto dell'attività economica sull'ambiente» [108].

Lo hanno mostrato le recenti ricerche di Dario Pasquini: è sul finire del secolo infatti che, sulla scia di una polemica lanciata negli anni Ottanta dell'Ottocento da intellettuali tedeschi quali Herman Grimm, Ferdinand Gregorovius e Theodor Mommsen, una serie di interventi pubblici di studiosi e giornalisti italiani denuncia le modalità con le quali, ad esempio, la Città Eterna, aveva perso il suo tratto «pittoresco» a seguito dell'unità per assumere il ruolo di capitale del Regno [109].

La fascinazione per la "Roma sparita", secondo la fortunata espressione del pittore e fotografo Ettore Roesler Franz, non si risolve tuttavia solo in una mera critica della avvenuta modernizzazione, né si limita a suscitare, a difesa delle demolizioni

[104] Sitte (1982), pp. 75-76.

[105] Vidler (2009), pp. 29-48.

[106] Lukács (1967).

[107] Sitte (1982), p. 140.

[108] Passaniti (2019), p. 38.

[109] Così ad esempio l'archeologo Lanciani, citato da Pasquini (2024a), pp. 2, 20.

imposte dalle esigenze di cambiamento, animate repliche umanitarie e patriottiche [110]. Accanto al recupero della tradizionale concezione del grande monumento come entità isolata il cui valore è indipendente dal contesto che lo circonda, condivisa da una parte significativa della classe dirigente e della cultura italiana ottocentesca e consolidata più avanti nell'epoca fascista [111], una simile prospettiva porta con sé la graduale e lenta riscoperta della cosiddetta architettura minore, quella che ricomprende cioè: «le strade, […] e le vedute generali, ma anche tutti gli edifizii più rimarchevoli e tutte le particolarità degli edifizii curiose, pittoresche o interessanti per memorie storiche» [112].

Al cospetto di questa nuova sensibilità, che dal perimetro urbano investe – come studiato da Paolo Passaniti – anche il mondo rurale, il legislatore italiano non rimarrà troppo a lungo muto e imprevidente. Non può del resto mostrarsi sordo nemmeno a ciò che accade d'Oltralpe.

Nel giro di qualche decennio, contro gli attacchi all'estetica [113] e l'«*uti et abuti*» dei proprietari [114], nonché a servizio delle identità politiche nazionali, molti Paesi europei, secondo politiche ora robustamente verticistiche, ora più decentralizzate [115], si incamminano infatti verso «la giuridificazione del paesaggio» [116], ovvero quell'«insieme pittoresco ed estetico a causa della disposizione delle linee, delle forme e dei colori» prediletto dai pittori "paesaggisti" [117].

Tra le prime a muoversi, in linea con le orgogliose aspirazioni già espresse durante gli anni della rivoluzione [118], è la Francia che alla legge del 30 marzo 1887, posta a protezione delle opere «interessanti dal punto di vista storico, artistico o archeologico», fa seguire su iniziativa di Charles Beauquier e Louis Dubuisson e mobilitazione

---

[110] Anche per le voci "clericali" cfr. Pasquini (2024a).

[111] Gentile (2007).

[112] Federico Del Prete, *Il fondo fotografico del Piano Regolatore di Roma 1883*, citato da Pasquini (2024a). Sui tanti protagonisti italiani di questa riscoperta (Ponti Pasolini, Gnoli, Tomassetti, De Bonis, Angeli e Lanciani) cfr. Pasquini (2024b).

[113] Federico Del Prete, *Il fondo fotografico del Piano Regolatore di Roma 1883*, citato da Pasquini (2024a).

[114] Parpagliolo (1914), p. 434. Negli anni che qui prendiamo in considerazione, il nostro tema, come è stato messo in luce, è primariamente intrecciato con quello capitale della tutela della proprietà e quello delle limitazioni al potere di iniziativa privata cfr. Fusar Poli (2006), p. 83 ss.; Passaniti (2019).

[115] Per un confronto sul modello continentale e quello dell'area anglo-sassone cfr. Bobbio (1992).

[116] Severini (2019).

[117] Tozzi/Colasanti/Parpagliolo (1935).

[118] Cfr. Millin (1792).

delle prime organizzazioni di cittadini, altri interventi regolativi [119]. La nuova previsione del 1906 guarderà oltre lo spazio urbano e affermerà la necessità di conservare, attraverso vincoli e minacce di espropri in nome dell'"interesse generale" (art. 2), anche «sites et monuments naturels de caractère artistique». Vengono perciò in considerazione, in un'ottica più comprensiva, tutte quelle bellezze naturali che, su proposta di commissioni dipartimentali, il Ministero dell'Istruzione Pubblica e delle Belle Arti avrebbe dovuto riconoscere e classificare perché oggetto di ispirazione – come sostengono i promotori delle riforme – di «pittori, disegnatori, scrittori e artisti di ogni genere» [120]. A distanza di sessanta anni, sembra dunque quasi avverarsi l'«idea di futuro» invocata da Baudelaire:

> [Borghesi] voi possedete il governo della città ed è giusto, giacché siete la forza. Ma occorre che siate in grado di sentire la bellezza […] L'arte è un bene infinitamente prezioso, una bevanda che rinfresca e riscalda, che ristabilisce lo stomaco e lo spirito nel naturale equilibrio ideale [121].

Lo Stato francese, borghese e legislatore per eccellenza, darà in effetti prosecuzione a questa salutare politica del paesaggio con la *loi* del 2 maggio del 1930. Il nuovo provvedimento nello scandire più in dettaglio il regime e la procedura per rendere più efficace la tutela, poggerà ancora su forti basi estetiche e riconoscerà esplicitamente, come recita il titolo, la salvaguardia di ciò che è degno di essere dipinto [122].

Qualcosa di simile avviene anche in altri lidi, poco più lontani: lo riferisce in modo documentato Luigi Parpagliolo, il noto giurista calabrese fautore delle «prime provvidenze legislative» italiane [123]. Sollecitazioni precoci provengono, infatti, anche dal Regno Unito. Nel 1898 una conferenza organizzata alla Camera dei Comuni si chiude con l'approvazione all'unanimità di un ordine del giorno che prevede un'azione con-

---

[119] Sulle prime tappe di questo processo di regolamentazione francese, l'attivismo proto-ecologista del *Touring Club France* (TCF), del *Club Alpin* e di altre numerose associazioni regionali, il dibattito parlamentare che precede l'emanazione della legge 1906, esiste ormai una estesa letteratura. Cfr. Barraque (1991); Corbin (2001) e (2002); Auduc (2008a) e (2008 b).

[120] L'introduzione della proposta del deputato Beauquier, tra i fondatori nel 1901 della *Société de protection des paysages de France*, si legge in Arlette (2008b).

[121] La lettura del brano, pieno di arguzia, intitolato *Ai Borghesi*, è possibile anche in formato digitale nell'edizione Baudelaire (2022).

[122] Cfr. *Loi no 1930-05-02 du 2 mai 1930 ayant pour objet de réorganiser la protection des monuments naturels et des sites de caractère artistique, historique, scientifique, légendaire ou pittoresque*. Cfr. Auduc (2008a); Corbin (2002).

[123] Utilizzo l'espressione che si legge nel titolo del II capitolo di Parpagliolo (1923). Su questa colta e autorevole voce del primo protezionismo italiano cfr. Piccioni (2014), p. 83 ss.; Severini (2019).

corde tra i membri del Parlamento sulle questioni attinenti «la protezione dei paesaggi e dei siti pittoreschi e urbani, […] il mantenimento degli spazi liberi, dei parchi e dei giardini pubblici […]; la preservazione degli edifici e dei luoghi che hanno un interesse speciale per la loro età, la loro bellezza, il loro ricordo storico e letterario; […] la conservazione della fauna e della flora, e in generale la salvaguardia della bellezza, della semplicità, della dignità dell'aspetto esteriore dell'Inghilterra» [124].

Nell'intricatissima trama delle conversazioni che caratterizzano l'Europa moderna [125], il programma dei deputati inglesi ha eco ed è arricchito anche in Germania. Qui, nel periodo guglielmino, la crescita della popolazione, l'urbanizzazione, i cambiamenti radicali nell'agricoltura, la colonizzazione dell'architettura industriale insieme con la dissoluzione, per il processo di unificazione, delle "piccole patrie" e delle loro tradizioni si scontrano, in un evidente paradosso, con la concezione della natura prevalentemente "estetica e sentimentale" della borghesia tedesca, quel ceto medio che non è troppo separato dalla dirigenza industriale [126]. Le idee di un legame tra l'individuo e il luogo-casa (*Heimat)* – inteso come paesaggio e cultura in cui questi è nato e cresciuto [127] – e quella di un "patrimonio naturale" che paga i costi della «devastazione causata dal moderno sistema di razionalizzazione» [128] incoraggiano così nella prima decade del Novecento la nascita di associazioni proto-ambientaliste e una successione di importanti iniziative legislative che raggiunge il suo culmine alla vigilia della Prima Guerra Mondiale. Dopo la legge (16 luglio 1902) del granducato di Hesse, che pone sotto speciale protezione i diversi aspetti della natura, di cui la conservazione è d'interesse pubblico per considerazioni storiche, scientifiche, per singolarità o per bellezza pittorica, è la volta di quella prussiana (15 luglio 1907), della Sassonia (10 marzo 1909), del ducato di Sassonia Coburgo (8 aprile 1909): provvedimenti che mirano a proteggere il paesaggio, e, a impedire, con molte cautele, la deturpazione delle città storiche [129]. Infine, l'innovazione legislativa si intreccia con «il tentativo di fondare uno 'Stato sociale di diritto'» [130] e conosce il suo punto di arrivo nella Costituzio-

[124] Parpagliolo (1914), pp. 435-436.

[125] Steiner (2017).

[126] Hölzl (2005) e (2006).

[127] Sulle complesse implicazioni del concetto di *Heimat*, e la miscela di idee riscontrabile allora nella cultura tedesca, prima che il regime nazista ne trasformi profondamente in senso razzista lo spirito, cfr. Kasper (2009).

[128] Così si esprime, ad esempio, Ernst Rudorff, professore di musica a Berlino e fondatore del *Bund Heimatschutz*, cfr. Hölz (2006), p. 39.

[129] Parpagliolo (1914), p. 436.

[130] Stolleis (2023), p. 55.

ne di Weimar che proclama sulla materia la ferma competenza del *Reich* [131].

Nello stesso torno d'anni anche in Spagna, con lo sguardo a quanto già stava accadendo in Messico, si intraprende un percorso interessante per riorganizzare la dispersione del materiale normativo e colmare il vuoto legislativo [132].

Nei primi decenni del nuovo secolo, la predisposizione di una più organica tutela è diventata dunque preoccupazione ormai di gran parte degli «Stati tutori della civiltà» [133]. Come si dà notizie più tardi nelle pagine della *Enciclopedia Italiana* (1935) [134], vale anche per alcune Nazioni più lontane, come il Giappone [135], che sono ormai riconosciute civili sul panorama mondiale perché hanno intrapreso con successo il processo di occidentalizzazione e costruzione statuale, ma si impone, sotto il protettorato europeo, anche per quelle che appaiono inadeguate a superare la prova [136].

L'Italia, godimento di ogni «pellegrino dell'arte e della bellezza», con le «sue incantevoli scene paesistiche» [137], non può perciò rimanere troppo indietro. Il suo Parlamento, come osserva «il giurista del paesaggio» Nicola Angelo Falcone [138], non deve restare insensibile a un problema che «altrove ha già avuto il consenso della legge» [139].

Fermo il principio che «nessun antagonismo esiste fra il progresso e la bellezza» [140], anche qui dunque nella stagione che fa da cerniera tra Otto e Novecento si ricercano, in un esercizio comparativo, modelli, principi, regole [141]. Seguendo una spe-

---

[131] Art. 150: «I monumenti storici, le opere d'arte, le bellezze della natura, ed il paesaggio sono protetti e curati dal Reich. Rientra nella competenza del Reich evitare l'esportazione all'estero del patrimonio artistico».

[132] Sulle leggi del 1911 e del 1915 che ampliano notevolmente lo spettro dei beni tutelati riferendosi a tutti i monumenti architettonici e artistici cfr. García Escudero/Pendas García (1986); Bobbio/Garre (1992); Alegre Ávila (1994). Riguardo all'esperienza messicana, originale e sorprendentemente precorritrice di altre e diverse narrazioni, si segnalano la *Ley de 11 de mayo de 1897* e la legge di Victoriano Huerta intitolata *Ley Sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales* (1914). Cottom (2008); Guagnelli Núñez (2017).

[133] Così li indicherà la *Carta del Restauro di Atene* 1931 (Punto 1) elaborata in seno alla Conferenza Internazionale del 1931.

[134] Tozzi/Colasanti/Parpagliolo (1935).

[135] Sui primi provvedimenti giapponesi tra fine Ottocento e inizio Novecento ispirati a canoni europei, specie tedeschi, cfr. Asano (1999); Failla (1999); Akagawa (2014).

[136] Sul Marocco e gli interventi normativi degli anni del Protettorato francese, cfr. Borghi (2002).

[137] Parpagliolo (1914).

[138] Su questo giurista cfr. Galasso (2007), p. 11 ss.; Arnone Sipari (2019).

[139] Falcone (1914).

[140] Parpagliolo (1914), p. 440.

[141] Il dibattito recupera anche i provvedimenti degli antichi Stati preunitari, specie quelli degli Stati

rimentata «strategia della persuasione» che aveva accresciuto «la consapevolezza della *longue durée* della normativa di tutela» [142], si invocano bilanciamenti, non più solo nel segno (comunque prevalente) della comodità pubblica, dell'interesse agricolo, industriale e igienico-sanitario [143], ma in nome del benessere intellettuale e morale della collettività [144] e del «rispetto della bellezza» [145].

A tale fine, sebbene il dibattito infervori solo quei giuristi che sono sensibili perché si «occupano delle bellezze naturali nel tempo libero» [146], ragione estetica e ragione giuridica si avvicinano nelle discussioni intorno alla tutela dei "luoghi": i nuovi spazi che le moderne scienze sociali immaginano con i tratti ambiguamente pittoreschi, rinunziando alla rigida separazione ontologica ed epistemologica tra cultura e natura e ragionando sul moderno conflitto tra appartenenza collettiva e controllo individuale. In un vasto sistema d'interdipendenze e di legami reciproci, gli uomini di legge coinvolti nella disputa non si limitano – come scrive Massimo Severo Giannini negli anni del Settanta del Novecento quando si tratta ormai di ricostruire il significato e la portata dei nuovi beni culturali – a recepire passivamente il «contenuto [...] dato da teorici di altre discipline» [147]. La contemplazione di città e campagne, vive, dipinte o narrate, nutre anche la loro inventiva. Attingendo al repertorio quasi infinito di immagini che il pittoresco continuava a produrre, e ricorrendo ad un'opportuna mescolanza di gloriosa tradizione del passato e vivida immaginazione del futuro, contribuirono perciò anche loro a imprimere una forma a questa cultura.

È così che, negli anni in cui si costituisce l'*Associazione Nazionale pei Paesaggi e i Monumenti Pittoreschi d'Italia* [148] e fioriscono altre associazioni variamente protezio-

---

pontifici e delle Due Sicilie, Toscana, Modena e Parma. Sulla considerazione e valutazione di questi e altri materiali e modelli a fronte delle lacune normative esistenti cfr. Fusar Poli (2006). Per un quadro di queste fonti preunitarie si veda Emiliani (1996), Settis (2011), Valsecchi (2022), Mannoni (2022).

[142] Settis (2011), p. 5.

[143] Passaniti (2019), p. 33 ss.

[144] Ricci (1905).

[145] Parpagliolo (1914), p. 444; Fusar Poli (2006). È interessante in tal senso la sentenza della Cassazione romana n. 116 del 9 marzo 1887 segnalata e studiata da Mastroberti (2025) che, sulla scorta di quanto sostenuto nella memoria difensiva per il comune di Roma da Pasquale Stanislao Mancini, riconobbe ai cittadini romani su Villa Borghese un diritto collettivo (*jus deambulandi*) assimilabile agli usi civici e declinato in senso estetico e ambientale.

[146] Passaniti (2019), p. 34.

[147] Giannini (1976), p. 3. Su questo fondamentale articolo vedi Cassese (1975); Casini (2015).

[148] Sull'*Associazione Nazionale pei Paesaggi e i Monumenti Pittoreschi d'Italia*, con sezioni in tutte le grandi città e sede centrale a Bologna, e le altre associazioni variamente protezionistiche, dal *Touring Club* (1894), e la *Lega Nazionale per la Protezione dei Monumenti Naturali* (1914), ai movimenti

nistiche, i primi interventi normativi nazionali sul tema approdano gradualmente a distinzioni molto intuitive, e a tratti ingenue, tra ambienti naturali e ambienti umani, ma lo fanno con l'obiettivo di pervenire a un'unitaria e autonoma nozione giuridica di "paesaggio" dalla forte connotazione estetica e percettiva, che consenta di giustificare una tutela giuridica differenziata, in termini di riparto delle competenze, di disciplina degli istituti di tutela – individuazione, pianificazione, gestione del vincolo, sanzioni – e di limiti alla semplificazione procedimentale.

Se infatti ancora la prima legge del 1902 preferisce adottare il termine «monumenti» e la locuzione «oggetti di antichità e d'arte» per evidenziare la componente mobiliare del patrimonio storico-artistico [149], la successiva legge Rosadi-Rava del 1909 opterà per l'espressione «antichità e belle arti» e sarà ispirata a una più marcata e generale concezione estetizzante che mira ad includere i «siti naturali […] lieti ricordi della nostra letteratura, della nostra arte» [150]. La nuova normativa giova ad aggirare le resistenze della grande proprietà signorile, ma – lo osserva Mariano D'Amelio – non è ancora utile a ricomprendere nella protezione «le bellezze spontanee della contrada, dei paesaggi puramente pittoreschi» [151]. Il limite formale verrà però presto superato da una legge del 1912 che estenderà la tutela «anche alle ville, ai parchi ed ai giardini che abbiano interesse storico o artistico» [152].

Nell'Italia le cui strade, come scrive in questi anni Vittorio Emanuele Orlando, cominciano ad essere attraversate oltre che «dall'operaio o l'umile agricoltore che s'affretta al lavoro», dalla automobile del «ricco viaggiatore che ricerca il paesaggio pittoresco ignorato» [153] e dalle biciclette degli sportivi e degli escursionisti in fuga dal rumore cittadino [154], si tentano dunque nuovi compromessi.

---

locali come quelli «Per Bologna storica e artistica» o «Per la difesa di Firenze antica», e d'opinione suscitati da cittadini e intellettuali su singoli temi di alto valore emblematico. Si pensi a quello per la difesa di Villa Borghese minacciata da progetti edilizi (1906: di esso fecero parte, oltre che Alessandro D'Ancona e Grazia Deledda, anche Benedetto Croce). Cfr. Settis (2011), Piccioni (2014).

[149] Fusar Poli (2006). Si rinvia a questo testo anche per l'interessante dibattito dell'età liberale in cui ha avvio la lunga fase di progettazione normativa.

[150] Falcone (2014), pp. 17-18. Balzani (2003).

[151] D'Amelio (1912), p. 138.

[152] Art. 1, legge 23 giugno 1912 n. 688. Cfr. Passaniti (2019), p. 47.

[153] Orlando (1914), p. 1116. Vale forse la pena di ricordare, a proposito dell'uso dell'automobile, che in opposizione a un simile stile di vita borghese fondato «sul pellegrinaggio» e l'«inutile ammirazione del passato» e delle bellezze artistico-culturali, sono questi gli anni in cui si afferma la nuova estetica futurista. Marinetti (1909): «Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa essa pure sul circuito della sua orbita».

[154] Sull'impatto di questi primi fenomeni di turismo e sulle sue forme associative cfr. Piccioni (2014).

La questione della conservazione della pineta di Ravenna contro le istanze bracciantili che ne reclamavano il legname e i terreni, così come la vasta campagna di opinione, a cui parteciparono Carducci, Pascoli e D'Annunzio, a difesa delle mura di Lucca che il municipio intendeva deturpare, o, ancora, il coro delle proteste contro l'industria dell'acciaio che minacciava di inaridire le cascate delle Marmore, avevano messo allo scoperto le grandi contraddittorie trasformazioni della società civile italiana e le nuove tensioni sociali ed economiche del Paese, ma avevano anche lasciato la loro impronta nei complessi ingranaggi dello Stato borghese [155].

Contro le "profanazioni irrimediabili", l'"affannosa speculazione" e il "crescente urbanismo" che aggrediscono i luoghi scrigno delle memorie storiche, letterarie e artistiche, e in linea con l'esortazione che proviene dal mondo archeologico a regolare, ma senza sopprimerla del tutto, «la vegetazione propria dei ruderi» considerata «contributo essenziale alla più alta e nobile forma dell'aspetto pittoresco, derivante dall'opera secolare della natura sull'opera secolare dell'uomo» [156], è tempo, come è visibile già nella legge del 1909, di nuovi studi e interventi "estetico-giuridici" [157].

Il nuovo corso legislativo in materia di paesaggio, dopo una fase di stallo che pure vede la presentazione di audaci progetti ancora una volta per iniziativa dell'instancabile Giovanni Rosadi [158], e una proiezione sui nuovi territori coloniali [159], si afferma agli inizi degli anni Venti con l'impegno di Benedetto Croce, Ministro della Pubblica Istruzione nell'ultimo governo Giolitti [160]. La legge del 1922, firmata dal Re l'11 giugno, e pubblicata sulla *Gazzetta Ufficiale* del 21 giugno, quattro mesi prima della

[155] Sulla vicenda della conservazione della pineta di Ravenna e la controversa legge del 16 luglio 1905, n. 411 (*Recante dichiarazione d'inalienabilità, a scopo di rimboscamento, di relitti marittimi nella provincia di Ravenna, per la conservazione della pineta*) che ne è conseguita ci limitiamo a rimandare alle pagine del suo fautore, Rava (1926), poi patrocinatore da Ministro della Pubblica Istruzione anche della legge Rosadi n. 364 del 1909. Su Luigi Rava, legislatore e giurista cfr. Meniconi (2016). Per un'osservazione critica coeva su tutte le tre questioni cfr. Ricci (1905). Intorno a queste "emergenze catalizzanti" ed altre voci di protesta che precedono i disegni di legge si rimanda a Piccioni (2014), p. 129 ss.; Passaniti (2019), p. 33 ss.

[156] Questo è ad esempio l'approccio di Giacomo Boni (1859-1925), uno dei più importanti archeologi italiani tra il XIX e il XX secolo, amico e allievo di Ruskin. La citazione è tratta dall'opera della sua allieva, Tea (1932), p. 333. Sull'idea di pittoresco di Boni cfr. ivi, p. 113.

[157] Riprendo l'enfatico titolo scelto da Falcone (1914).

[158] Su questi falliti tentativi di riforma cfr. Rosadi (1921); Falcone (1914), pp. 416-417.

[159] Anche per Libia ed Eritrea si impose in questi anni una legislazione a tutela delle cose di interesse storico ed archeologico. Cfr. regio decreto 24 settembre 1914, n. 1271, per la Libia; decreto luogotenenziale 3 ottobre 1918, n. 1589, per l'Eritrea. Sull'importanza dell'"antichità" nel discorso colonialista italiano e su questa diversa linea di tutela, Grisoni (2020); Brillante (2023).

[160] Settis (2011).

marcia su Roma, quando in realtà Croce non è più membro del governo, dichiara finalmente in modo espresso «soggette a speciale protezione» tanto le «cose immobili» la cui conservazione presenta «un notevole interesse pubblico a causa della loro bellezza naturale o della loro particolare relazione con la storia civile e letteraria», quanto «le bellezze panoramiche» [161]. L'«altissimo interesse morale e artistico legittima l'intervento dello Stato» spiega Croce che, aderendo allo slogan ruskiniano, aggiunge: il paesaggio «altro non è che la rappresentazione materiale e visibile della patria, coi suoi caratteri fisici particolari [...]». I vari interessi contrastanti devono perciò esser «composti con spirito di conciliazione», avendo a cuore «ciò che è in cima ai pensieri di tutti, economia nazionale e conservazione del privilegio di bellezza che vanta l'Italia» [162].

Il tardo fascismo non abbandonerà questa sintesi giuridico-storica ed estetica del patrimonio culturale.

Sedici anni dopo, sul tema "delle cose d'interesse artistico o storico", la commissione nominata dal Ministro Bottai concluse i suoi lavori. La relazione che Santi Romano redige in qualità di Presidente della commissione è recepita dal Ministro e trasfusa poi integralmente nel disegno di legge che, senza ulteriori modifiche da parte del Parlamento, diventa la legge 1 giugno 1939, n. 1089 [163]. La nuova previsione oltre a proteggere i beni che interessano «la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà», quelli «d'interesse numismatico, i manoscritti, gli autografi, i carteggi, i documenti notevoli, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni aventi carattere di rarità e di pregio», considera pure «le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico» [164].

A questa norma si aggiunge qualche giorno dopo la legge 29 giugno 1939, n. 1497 (*Protezione delle bellezze naturali*). Questo ulteriore testo assegna ordinatamente a tutela

---

[161] Art. 1, legge 11 giugno 1922, n. 778 (*Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*).

[162] La citazione di Bobbio è ripresa da Settis (2011), pp. 13-14. A giudizio di Settis però nel contesto della legge Croce, il riferimento specifico alle vedute e ai panorami deve essere inteso sotto il profilo non estetico, ma giuridico. Lo studioso così argomenta: «Parlare di "vedute", di "bellezze naturali", di "panorami" aveva in quel contesto il doppio vantaggio di assimilare il paesaggio a un quadro (cioè a una categoria di beni già tutelata dalla legge del 1909) e di legare la nuova legge alla protezione delle vedute (*aspectus, prospectus*) radicata nel diritto romano, e con qualche precedente nei Rescritti del Re di Napoli».

[163] Serio (1984), p. 395 ss.

[164] Art. 1, legge 1 giugno 1939, n. 1089.

> le cose immobili che hanno cospicui caratteri di bellezza naturale o di singolarità geologica […]; le ville, i giardini e i parchi che, non contemplati dalle leggi per la tutela delle cose d'interesse artistico o storico, si distinguono per la loro non comune bellezza; […] i complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale; […] le bellezze panoramiche considerate come quadri naturali e così pure quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze [165].

Frammenti di pittoresco, apparentemente marginalissimi nell'immaginario disciplinare del giurista, continuano dunque a svolgere un ruolo determinante nella rappresentazione giuridica.

5. *Un repentino cambio di passo*

È stato autorevolmente sostenuto che le due leggi Bottai, nella loro intima congiunzione di paesaggio e patrimonio storico e artistico, furono, di fatto, la rielaborazione delle due grandi leggi dell'Italia liberale (la legge Rava-Rosadi del 1909 e la legge Croce del 1922). Per questa lunga gestazione e straordinaria continuità, nonché per il contributo di illustri giuristi e intellettuali nati e cresciuti fuori dall'apparato ideologico messo in campo dal regime, si è altresì affermato che «non ebbero nulla di specificamente fascista» [166], tanto che l'articolo 9 della Costituzione repubblicana – come efficacemente ha scritto Sabino Cassese – ne costituzionalizzerà le teste di capitolo [167].

Dell'ampio e vivace dibattito che la precedette, non vi è dubbio che questa normativa abbia assorbito in effetti contenuti e interpretato umori e orientamenti. Da allora ad oggi, nel contesto Repubblicano ha altresì rappresentato il fondamento della nuova «tutela del paesaggio» e del «patrimonio storico e artistico della Nazione», come riconosce appunto il dettato costituzionale. Non da ultimo, col porre in evidenza la preminenza del giudizio di rilievo storico, ha offerto ai riformatori democratici alcune suggestioni imprescindibili per una nuova idea di "culturalità" incentrata, anziché sulla valenza estetica o di pregio artistico, sul diretto collegamento con la comunità territoriale, o, in una visione ancora più aggiornata, sul "valore di civiltà" della "testimonianza materiale" e della "memoria del passato" [168].

---

[165] Art. 1, legge 1 luglio 1940, n. 899. Cfr. Cassese (1975); Valsecchi/Carcereri de' Prati (2009); Severini (2019); Passaniti (2019), p. 61 ss.

[166] Settis (2011), p. 2.

[167] Cassese (1975).

[168] Con la disposizione di cui all'art. 2, comma 2, il Codice civile oggi definisce beni culturali «le cose

Nonostante questo suo lascito [169], vale però la pena di non astrarla troppo dal quadro politico e ideologico in cui ebbe concretamente luce e di ragionare su come e quanto abbia davvero solo perfezionato l'ispirazione "liberale-romantica" e tenuto il passo della legislazione previgente.

Giova in tal senso notare che il raggio di intervento del regime si estese a materie e campi sino ad allora ignorati. Insieme alle ville, i giardini di impianto storico, «le bellezze naturali considerate come quadri naturali» [170], la tutela ricomprese anche le "nuove arti" del Novecento. In particolare, fu dato rilievo a quelle legate alle tecnologie d'avanguardia [171]. La scelta, che sembra quasi un recupero delle inclinazioni "futuriste" che avevano animato in gioventù il Ministro di Mussolini [172], è in realtà condizionata dalla (moderata) crescita della base industriale italiana e, soprattutto, dal nazionalismo scientifico-tecnico che, fin dal primo conflitto mondiale e adesso in corrispondenza con il coevo sforzo di mobilitazione autarchica, imponeva con forza «nella marcia guerriera» del secolo [173] l'esigenza di sviluppare sino in fondo le potenzialità del Paese [174]. Non minori erano poi gli intenti propagandistici. Il Duce continuava a presentare al consesso internazionale e all'opinione pubblica interna l'idea di una nazione che per prestigio, specializzazioni scientifiche e valori etici era capace di proporsi ancora come vincitrice [175].

---

immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà». Tale riferimento concettuale, come è noto, riprende e trasferisce sul piano normativo molte delle riflessioni del dibattito al quale diede un impulso determinante Giannini e i contenuti della prima delle Dichiarazioni con le quali si conclusero i lavori della c.d. Commissione Franceschini, istituita con la legge 26 aprile 1964, n. 310, per la Tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio. Gli Atti, i documenti e gli altri materiali raccolti dalla Commissione si leggono nei tre volumi pubblicati dalla Casa editrice Colombo (Roma 1967). Sul contributo di Giannini in seno alla Commissione cfr. Casini (2015). Sul dibattito dottrinale repubblicano e sugli ulteriori apporti di Sandulli e Predieri si rimanda a Severini (2019).

[169] Molto acuta, come osserva Casini, fu l'analisi di Giannini sulle leggi del 1939 «ora esaltate come grandi conquiste ora vituperate come vecchie scarpe. In realtà non sono né pessime né eccellenti: sono una tappa di uno sviluppo che avrebbe comportato un seguito, il quale invece mancò, per difetto della classe politica incolta e incompetente che dal 1948 si trovò a reggere il Paese». La citazione di questo passaggio dell'articolo di Giannini, *Uomini, leggi e beni culturali* (1971), si legge in Casini (2015), p. 999.

[170] Art. 1, legge 1 luglio 1940, n. 899.

[171] Melis (2016).

[172] Cassese (1971) e (1975).

[173] De Luca (1940).

[174] Maiocchi (2013).

[175] Cioli (2016), p. 58 ss.

In una prospettiva più ampia, la «Politica fascista delle arti» [176], come suggerisce già la legge 1497 del 1939, puntava in effetti ad aggiornare e per molti versi a superare l'eredità dell'Italia giolittiana. Nel quadro di una rinnovata attenzione per la valorizzazione delle risorse nazionali, il bene da assoggettare a tutela non doveva essere più solo quello di importante interesse storico, archeologico, paleontologico o artistico, come ancora richiesto dalle precedenti normative volute dalla «ristretta oligarchia di politicanti piccolo-borghesi» [177]. Ad uscire dalla zona d'ombra doveva essere adesso anche tutto ciò che fosse meritevole sotto il profilo etnografico. Lo sguardo cade in particolare sull'arte popolare e su ciò che è in grado di testimoniare la vita tradizionale delle classi rurali.

Non si tratta di un mero omaggio alle scienze demologiche, una ripresa formale e dalla ormai classica impronta identitaria degli studi di storia locale, arte, e folclore che fioriscono alla fine dell'Ottocento, e che, a cavaliere dei due secoli, sotto il patrocinio della monarchia portano alla costituzione di Società, a Esposizione e Congressi e alla pubblicazione di prestigiose riviste. L'iniziativa non è tantomeno riducibile a una pura sintonia con la politica di ruralizzazione della società italiana seguita dal regime.

L'obiettivo – come indirettamente ci aiuta a capire quanto scrive qualche mese dopo Guido De Luca nelle pagine della «Critica fascista» di Bottai, così come l'attività di propaganda sui "problemi della razza" che aveva chiesto l'anno prima lo stesso Ministro ai rettori delle università e ai direttori degli istituti superiori da realizzare con il materiale etnografico ed antropologico proveniente dalle colonie [178] – non era conservare e ricercare «gli aspetti più vacui della vita nazionale», né tantomeno elogiare «il pittoresco ai danni della vera cultura» [179]. Contro il tradizionale pessimismo, le storture ideologiche, gli errori dei politici «romantici» della vecchia Italia, che «sotto le vesti di una falsa genialità improvvisatrice» e «imbevuti di rettorica pacifista» avevano ritardato o occultato il progresso della nazione [180], bisognava piuttosto dare testimonianza dello sviluppo del grande popolo italiano e, in adesione, ma anche ad ambigua precisazione delle politiche razziali in atto, del primato di una "razza italica", una stirpe che se non era unificabile nel fisico, era comunque certamente unificata almeno nello spirito.

---

[176] È questo, come è noto, il titolo di un noto contributo di Bottai, per il quale si rimanda a Cassese (1975), p. 124 ss.

[177] De Luca (1940).

[178] Ventura (2013).

[179] De Luca (1940).

[180] De Luca (1940).

In netto accordo con questa Rivoluzione fascista, per imprimere un nuovo costume civile agli Italiani e sbarazzarsi della pesante e arida «zavorra piccolo-borghese» [181], la protezione doveva essere altresì allargata a tutto ciò che risultasse particolarmente rilevante alla pratica politico-sociale e intimo motivo di orgoglio in quanto legato alla storia politica, militare, alla letteratura, all'arte e alla «cultura in genere» del Paese [182]. Come si legge nel suo statuto fondativo, già l'Opera Nazionale Dopolavoro, creata all'alba del regime (1925), era stata del resto istituita proprio per curare questa «elevazione morale e fisica del popolo, attraverso lo sport, l'escursionismo, il turismo, l'educazione artistica, […] l'assistenza sociale, igienica, sanitaria, […] il perfezionamento professionale», e non ultimo, appunto, «la cultura popolare» [183].

Quanto invece al tradizionale *punctum dolens*, ovvero il rapporto (la contraddizione violenta) fra *publica utilitas* e proprietà privata, la riforma Bottai, anche se la guerra era ormai giunta al punto di paralizzare gran parte della vita nazionale, e di piegarla alle priorità belliche, non rinunciava a tracciare per la conservazione di questo patrimonio "spirituale" la via della cauta mediazione. La materia, come si constatava, era complessa perché intrecciava gli interessi dei privati all'uso dei beni e al commercio antiquario e quelli collettivi e generali alla fruizione, alla ricerca scientifica e alla valorizzazione anche a favore del movimento turistico e della propaganda culturale. Su tutto gravavano poi gli interessi dell'organizzazione governativa «al coordinamento fra questa massa di interessi e altri interessi, schiettamente pubblici, come quelli urbanistici» [184].

Le direttive erano però di «ottenere dall'amministrazione e dagli interessati una collaborazione intensa», con l'obiettivo di, «da un lato, […] impedire eccessi di zelo; dall'altro, […] rendere il vincolo amministrativo più vicino alla volontà contrattuale che al puro e unilaterale divieto» [185].

Sul piano dunque del bilanciamento tra il diritto pubblico della città e della popolazione e il diritto privato delle singole proprietà, la normativa, nel consacrare «una nuova politica delle belle arti» [186], attenuò i rigori e le intransigenze della precedente

---

[181] Mussolini (1940).

[182] Artt. 1-2, legge 1 giugno 1939, n. 1089 (Tutela delle cose d'interesse artistico o storico).

[183] Cfr. Lombardo (2017).

[184] De Giorgi Cezzi (2001). Per il richiamo agli scritti di Bottai sul punto, Cassese (1975).

[185] La citazione di questo intervento di Bottai del 23 aprile 1939, si legge in Cassese (1971).

[186] Così recita il titolo dell'articolo di Mario Grisolia «Monumenti e oggetti d'arte nella recente legge di tutela (la riforma consacra una nuova politica delle belle arti)», pubblicato nel novembre 1939, ora in Cazzato (2001), p. 365 ss.

legislazione [187] e al tempo stesso ne colmò le lacune, rafforzando i vecchi vincoli e creandone di nuovi [188].

Negli anni del consenso, con la gestione illiberale dello Stato, e in vista del «risanamento e rinvigorimento fisico e morale della razza e della nazione» [189], un significativo cambio di passo si era registrato infine anche intorno ai principali temi della geografia urbana e territoriale della Penisola.

La serie di documentari che il già menzionato Emilio Cecchi cura a principio degli anni Trenta, nell'arco della sua breve direzione artistica della casa di produzione cinematografica Cines, ci permette di averne una immediata percezione [190]. Con il supporto di giovani registi, l'Italia è presentata, nel segno della tradizione, come quella di Assisi, Orvieto, Tarquinia, Paestum, Palermo e Taormina: una bellissima stratificazione dell'età municipale, di quella rinascimentale, romana, della Magna Grecia, e delle metropoli etrusche. La macchina da presa si ferma sulle «città e terre piccole» dell'Italia centrale, sui campi coltivati, le case ammonticchiate e gli ambienti urbani che rimandano alle opere pittoriche commentati dallo stesso critico fiorentino nei suoi scritti. A prosecuzione del *Grand Tour*, raggiunte le tappe partenopee, la ripresa si sposta sul panorama di palme, agrumi e mandorli in fiore del territorio siciliano, e sui suoi scorci pittoreschi di mare, rovine archeologiche e vita contadina.

Ma la modernità peninsulare è ormai anche quella di Zara, «estremo baluardo del-

---

[187] Esula da questa sede l'approfondimento di tali interventi, ma si ricorda in tal senso la previsione di un grado di interesse storico-artistico maggiore («particolarmente importante») rispetto a quello richiesto dalla legge del 1909 («importante interesse») per l'assoggettamento dei beni di proprietà privata alla speciale disciplina legislativa; la fissazione di un termine breve di due mesi non prorogabile per l'esercizio da parte dello Stato del diritto di prelazione o di acquisto nel caso di alienazione o esportazione della cosa; o, ancora, la limitazione del divieto di esportazione ai soli casi di ingente danno per il patrimonio artistico e storico della Nazione e l'abbassamento delle aliquote fissate per la tassa di esportazione. Si veda sul punto la relazione di Santi Romano a Bottai sul progetto di legge per la tutela delle cose d'interesse artistico o storico, Serio (1984), e la sintesi della disciplina offerta da De Giorgi Cezzi (2001).

[188] Come osserva Sabino Cassese, la «componente autoritaria e illiberale» del fascismo «agì da incentivo», cfr. Cassese, *Introduzione*, a Cazzato (2001), pp. 21 e 23. Tra i principali interventi in tal senso si ricordano: la previsione della visita pubblica anche rispetto ai beni di proprietà privata, purché di eccezionale interesse; l'ampliamento del potere di espropriazione, se funzionale a migliorare le condizioni di tutela ai fini del godimento pubblico; l'estensione della protezione alle collezioni private di eccezionale interesse. Soprattutto, inaugurando un generalizzato e incisivo potere sostitutivo del Ministro ai fini della conservazione, il divieto di apportare modifiche senza l'autorizzazione ministeriale a tutte le cose sottoposte a tutela, sia che fossero di enti o di proprietà privata, sia che si trattasse di beni mobili o immobili. Cfr. Cassese (1975); De Giorgi Cezzi (2001).

[189] Manacorda (1942), p. 610.

[190] Cfr. Agostini (2022).

la civiltà latina», nel Ventennio enclave italiana, e di Roma, la capitale del nuovo Impero, in cui «i monumenti millenari della nostra storia debbono giganteggiare nella necessaria solitudine», come dichiara Mussolini nel celebre discorso predisposto per l'insediamento del primo governatore della città (1925) [191].

L'esperimento totalitario vuole infine che il Paese appaia anche come quello creato dal genio del Duce e dal "popolo fascista che lavora". In primo piano perciò ci sono i cantieri navali di Genova e di Monfalcone; le miniere valdostane; il Campidano oristanese, l'Agro Pontino; l'aeroporto dell'Urbe. Ad essere celebrati sono la conquista di terre da destinare all'agricoltura; le operazioni di bonifica di aree costiere, paludose e malariche; la fondazione di nuove, razionali città, e il rinnovamento delle vecchie, nel cui "ventre" si immagina adesso l'imponente "fabbrica" dell'alimentazione [192].

Sotto il mito del "piccone risanatore", lo strumento simbolo «presentato come una sorta di trasposizione del manganello, con il quale condivideva il potere di redenzione e purificazione» [193], anche la fisionomia dei centri piccoli o grandi d'Italia ormai è infatti radicalmente trasformata.

Se ancora lo studioso romano, Gustavo Giovannoni, allievo e prosecutore del pensiero di Camillo Boito, in un suo parere su questioni urbanistiche inviato al sindaco di Bologna nel 1917, sosteneva che le antiche torri cittadine potessero essere demolite purché non trovassero collocazione in un ambiente «adeguatamente pittoresco» [194], adesso, lo stesso Cecchi nel suo saggio *Psicologia delle demolizioni* uscito nel 1937, inneggia alla tabula rasa dei borghi e, contro ogni considerazione del quadro ambientale, teorizza il sacrifico del pittoresco, dell'effimero, del «valore di vita» [195].

La politica degli sventramenti inaugurata negli ultimi decenni del secolo XIX, dal fascismo è del resto abbracciata con uno nuovo impegno ideologico e con la spregiudicatezza politica specifica del regime: lo mostrano emblematicamente le demolizioni romane, avviate spettacolarmente dal Duce con tanto di piccone alla mano [196]. Gli

---

[191] Mussolini (1925). Cfr. Gentile (2007).

[192] *Il ventre della città* è il titolo di un'altra pellicola dell'era Cecchi. Su questa narrazione che «copre il ciclo vitale: l'allevamento e il mattatoio; la fabbricazione del ghiaccio, del vino, la lavorazione del latte, della pasta e del pane; i mercati generali e quelli rionali; il consumo domestico; l'allattamento dell'infante», cfr. Agostini (2022).

[193] Salsano (2024).

[194] Cfr. il saggio introduttivo di Guido Zucconi a Giovannoni (1997), p. 42 e il testo del documento allegato nel volume.

[195] Il saggio di Cecchi (1937) è commentato in dettaglio da Cederna (2006).

[196] Sui filmati delle demolizioni a cui partecipa Mussolini documentati dai cinegiornali, ci si limita a rimandare all'Archivio Luce Cinecittà.

sbancamenti e le distruzioni devono travolgere il centro storico per liberarlo, attraverso il vigile senso della romanità, dalle «costruzioni parassitarie» che si sono affastellate «nei secoli della decadenza» [197].

Poco importa che la tesi di Giovannoni, in Grecia nelle vesti di massimo rappresentante della delegazione italiana alla *Conferenza Internazionale di esperti per la protezione e la conservazione dei monumenti di arte e di storia* (1931) [198], sia stata nel frattempo accolta e che la nuova Carta del Restauro di Atene raccomandi «di rispettare, nelle costruzioni degli edifici, il carattere e la fisionomia della città» e di salvaguardare «talune prospettive particolarmente pittoresche» [199]. Anche se queste direttive vengono riprese in Italia pochi mesi dopo dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, presso il Ministero della Pubblica Istruzione, nella Carta nazionale del restauro (1932) [200], e, come visto, troveranno terreno fertile qualche anno più tardi ancora nelle enunciazioni della riforma Bottai, la visione nella pratica è significativamente mutata.

Come ribadisce Mussolini nel 1932, in occasione della conversione in legge del piano regolatore capitolino:

> Un conto, o signori, sono i monumenti, un conto i ruderi, un conto è il pittoresco e il cosiddetto "colore locale". […] Tutto il pittoresco sudicio è affidato a Sua Maestà il piccone, tutto questo pittoresco è destinato a crollare e deve crollare in nome della decenza, dell'igiene e, se volete, anche della bellezza della capitale [201].

---

[197] Mussolini (1925).

[198] *Conferenza Internazionale di esperti per la protezione e la conservazione dei monumenti di arte e di storia* (Atene, 21/30 ottobre 1931).

[199] Punto VII, Carta del Restauro di Atene 1931.

[200] Ispirata anche essa da Giovannoni, questa prima direttiva ufficiale dello Stato italiano in materia di restauro si legge in www.journalchc.com.

[201] Per questo intervento di Mussolini in Senato e l'intera discussione del 18 marzo 1932, cfr. www.senato.it. Sul punto vedi Salsano (2024). È interessante ai nostri fini, quanto dichiara nella medesima sessione, il vecchio archeologo Corrado Ricci, che, seppure favorevole a conservare tutte «le tappe della storia» di cui Roma conserva le tracce, sostiene: «la parola estetica, che una volta era una parola di lusso, e significava soltanto "teoria filosofica del bello", è diventata d'uso comune e corre, a proposito delle più svariate miserie, tutto il giorno, sulle labbra di tutti, sino su quelle esteticamente rubricate delle signore. Estetico l'edificio povero e sgangherato, estetico il lerciume dei muri, estetica l'angustia più malsana dei cortili, estetiche certe bertesche pensili d'uso solitario, estetica la cosiddetta biancheria sciorinata alle finestre, estetiche le pozzanghere e i selciati sconnessi: cose che si potrebbero chiamare, tutt'al più, pittoresche (la miseria è solitamente per gli artisti pittoresca); ma si dicono estetiche perché in certe teste la parola che si capisce poco fa più effetto che quella che si capisce bene. […]. Ma chi governa uno Stato o una città deve soprattutto badare alla salute fisica e morale dei suoi

Dalle parole del capo del governo appare chiaro come l'attuazione aggressiva e sfrenata del programma edilizio sia anch'essa diventata «espressione egemonica del regime e esaltazione feticistica del suo potere» [202]. Il Duce, «che quotidianamente – come lo invoca religiosamente il governatore di Roma – ci guida, ci sorregge e ci aiuta a sorpassare gli ostacoli numerosi che si frappongono al nostro cammino» [203], utilizza naturalmente le forme retoriche dell'imbonimento. La modernità fascista per fare presa sul popolo non può esaltare solo i grandiosi monumenti della romanità, le demolizioni devono anche essere promessa di "lotta al tugurio", di espansioni residenziale, di ristrutturazione delle comunicazioni, di offerta dei servizi per l'abitazione e di assistenza sanitaria e sociale.

Contro «gli amatori del colore locale» e gli ancora troppi «adoratori del "piccolo rudere"», che comunque si oppongono agli sventramenti del regime solo in modo blando e disorganico [204], l'alleata più preziosa del Duce sarà tuttavia, paradossalmente, l'azione devastatrice della guerra. È infatti lo stato di totale disastro successivo al conflitto mondiale a suggellare la sconfitta del "pittoresco".

Anche l'immagine della rovina non sarà più la stessa. Lo raccontano le «cruente fantasie» degli scrittori, così le definisce Emilio Cecchi, che un'ultima volta incontriamo nel nostro percorso, ormai impegnato, a fine guerra, a riflettere sull'estetica dell'odio, della crudeltà e della violenza [205].

Tra gli autori che Cecchi menziona vi è Ernst Jünger, figura tra le più complesse e discusse della cultura tedesca che attraversa il Novecento. Ai nostri fini, colpisce in particolare quanto questo scrittore annoti nel 1939 in alcune pagine del suo diario. È il racconto di un sogno che ha ad oggetto un «paesaggio morto» [206]. Un aereo viene abbattuto e alla vista della caduta Jünger confessa di provare una «malvagia soddisfazione» [207]. La scena è ambientata in un mondo «completamente meccanizzato» e

governati, né si creda che questo sia in contrasto col far il bene e col far il bello […]. Si badi: chi rinfocola certe esagerate tendenze, diciamo pure estetiche, ma protettrici delle miserie d'Italia, sono frequenti articoli di esteti stranieri, i quali proclamano che si rovina Roma e vogliono trovare in Italia la bellezza lercia e pittoresca come una volta ci cercavano l'emozione dei briganti».

[202] Vannelli (2011), p. 137.

[203] Per queste citazioni di Francesco Boncompagni Ludovisi, principe romano, senatore del regno, e governatore dell'Urbe, si rimanda al suo intervento alla già menzionata discussione in Senato del 18 marzo 1932, cfr. www.senato.it. Su questo aristocratico inquilino del Campidoglio e la politica edilizia del fascismo cfr. Villani (2012).

[204] Salsano (2024).

[205] Cecchi (1947), II, p. 495. L'articolo di Cecchi, *L'estetica della crudeltà è originariamente pubblicato*, in «Risorgimento liberale», 31 gennaio 1945.

[206] Jünger (1942), p. 53.

[207] Jünger (1942), p. 53. Cfr. Bosincu (2005).

tutta l'azione è segnata dal dispiegamento della tecnica moderna. In questo teatro di guerra non vi è più traccia dei "bei" ruderi ricoperti di vegetazione. Ciò che rende ancora più angosciante questo tetro paesaggio onirico è proprio la polverizzazione delle macerie. I «campi spaziosi» sono adesso deserti, percorsi solo da falciatrici meccaniche, senza la minima traccia di uomini e natura. O meglio, per riprendere questa volta le parole di un eccellente e sensibilissimo giurista italiano: le tracce delle «forze distruttive sono maggiori delle forze costruttive» [208].

6. *Verso una nuova risemantizzazione: cenni conclusivi*

Da dove si ricomincia? Non rientra nelle intenzioni di questo lavoro mostrare la difficile ricostruzione che il secondo dopoguerra impose, né le linee di tendenza che guidarono la politica del diritto nella nuova pianificazione territoriale [209].

A mo' di provocatori cenni conclusivi, mi limito a chiedere se oggi, in un contesto che ha sviluppato altre forme di tutela del patrimonio culturale e in cui si è affacciata una proposta teorica che suggerisce l'esistenza di un "diritto alla bellezza" [210], ci siano nuovi spazi per il pittoresco. È da domandarsi cioè quanto, attraverso una "risemantizzazione", che coinvolga ancora una volta tutte le "arti", compreso il diritto, questa categoria estetica, questo «campo» per eccellenza, come lo definisce Susan Sontag [211], possa costituire una risorsa simbolica per il futuro. Proiettata verso la ricerca critica, tale «formula compositiva» di natura e umanità può forse aiutare a esercitare «una consapevole duplicità di sguardo» [212]: per il nuovo che occorre co-

[208] Giannini (1971), p. 1125.

[209] Sul punto ci si limita a rimandare a Severini (2019).

[210] Mi limito a rimandare a Pescatore (2023).

[211] Sontag (2001), pp. 275-281: «Many things in the world have not been named; and many things, even if they have been named, have never been described. One of this is the sensibility – unmistakably modern, a variant of sophistication but hardly identical with it – that goes by the cult name of "Camp". […] To start very generally: Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization… […] A pocket history of Camp might, of course, begin farther back – with the mannerist artists like Pontorno, Rosso, and Caravaggio […]. The soundest starting point seems to be the late 17th and early 18th century, because of the period's extraordinary feeling for artifice, for surface, for symmetry; its taste for the picturesque and the thrilling… Confining the story to England alone, we see camp continuing through 19 th century aestheticism, Burne-Jones, Pater, Ruskin, Tennyson, emerging full blown with the Art Nouveau movement in the visual and decorative arts, and finding its conscious ideologists in such 'wits' as Wilde and Firbank».

[212] Orestano (2008).

struire e per l'antico che deve essere conservato. Ed ancora, può forse rappresentare una prospettiva dalla quale guardare agli scambi tra l'Europa e le culture di tradizione non occidentale e attraverso la quale conciliare l'interesse dei contemporanei e delle generazioni future, quelle cioè che – come scriveva John Ruskin, uno dei padri di questo sentire estetico – «ci succederanno nel nostro pellegrinaggio sulla terra» [213].

L'attuale riscoperta proprio di questo critico d'arte e insieme riformatore sociale farebbe propendere per una risposta affermativa [214]. L'interesse per le sue "Sette lampade" [215] è oggi sorprendentemente vivo, di nuovo contro gli auspici dello stesso autore che nella prefazione all'edizione del 1880 dell'opera si rammaricava del suo successo, ma acconsentiva alla ripubblicazione a patto che si rinunciasse «a cercarvi ciò che potrebbe essere d'immediata utilità e aiuto» [216].

I nostri tempi sono, in realtà, nuovamente cupi. Con la speranza di non cadere in un'ingenua e fastidiosa visione, una fantasticheria romantica insomma, ci lasciamo con le istruzioni che aprono un volume, per caso sfogliato in una vecchia biblioteca privata durante un soggiorno scozzese. Il tema è la progettazione di un bel giardino "all'inglese", e chi scrive vive agli inizi dei tragici anni Trenta del Novecento europeo:

> The Demands of Modern Times. We live in an age of speed. We live in a world of ideas. We live at a time when ideas that were missing, or were impossible of development, fifty years ago, can be easily and quickly put into operation. In every branch of the craft improvements in material production are a daily occurrence. The materials now available to the Garden Architect are almost too numerous. He has at his disposal a wealth of building material in all the colours of the rainbow. His calling needs men and women with imagination, who have the "picture-mind" and who can visualize a plan before it has been carried out [217].

Si tratta in effetti di un ottimistico appello al "pensare pittoresco". Ci auguriamo che questa volta vada meglio.

---

[213] La citazione di John Ruskin si legge nella presentazione di Roberto Di Stefano a Ruskin (2007), p. 19. Il concetto di pittoresco è sviluppato da Ruskin nel sesto capitolo del suo celebre lavoro, quello dedicato alla "lampada della memoria": Ruskin (2007), in particolare p. 221 ss.

[214] Solo come esempio, si considerino i molti saggi raccolti in Caccia Gherardini/Petrelli (2019); Sdegno/Frank, Pilutti Namer/Frangne (2020); Fagence Cooper (2023).

[215] Come è noto, nella celebre opera, sono sette i principi guida che dovrebbero illuminare l'opera dell'architetto: sacrificio, verità, potenza, bellezza, vita, memoria, obbedienza. Cfr. Ruskin (2007).

[216] Ruskin, *Prefazione all'edizione del 1880*, in Ruskin (2007), p. 31.

[217] Sudell (1933), p. 24.

Bibliografia

Agostini, Ilaria (2022), *Le città e i paesaggi di Emilio Cecchi nei documentari Cines, 1932-1933*, in Felisini, Daniela, Luca Mazzei, Donatella Orecchia, *La Cines Pittaluga e le altre. Modelli di produzione cinematografica tra le due guerre*, Roma, Accademia University Press, pp. 177-200

Akagawa, Natsuko (2014), *Heritage Conservation and Japan's Cultural Diplomacy: Heritage, National Identity and National Interest*, London, Routledge

Alegre Ávila, Juan Manuel (1994), *Evolución y régimen jurídico del Patrimonio Histórico*, Colección Análisis y Documentos, Madrid, Ministerio de Cultura

Aliberti, Giovanni (1974), *Ambiente e società nell'Ottocento meridionale*, Roma, Edizioni di storia e letteratura

Argan, Giulio Carlo (1983), *Il Pittoresco, e lo spazio "oggettivo" nella pittura inglese del Settecento: la teorica del pittoresco*, in Argan, Giulio Carlo, *Da Hogarth a Picasso. L'arte moderna in Europa*, Milano, Feltrinelli

Arnone Sipari, Luigi (2019), *Nicola Angelo Falcone giurista del paesaggio*, in «Rivista Abruzzese», LXXII, 4, pp. 286-289

Asano, Satoshi (1999), *The Conservation of Historic Environments in Japan*, in «Built Environment», 25, no. 3, 1999, pp. 236-243, www.jstor.org (accesso 21 luglio 2025)

Auduc, Arlette (2008a), *"La difficile question des paysages"*. Communication publiée dans les actes du colloque Droit et pratiques du patrimoine culturel immobilier. De la connaissance à la gestion locale, Université Jean-Moulin, Lyon III, 2008

Auduc, Arlette (2008b), *Quand les monuments construisaient la Nation: Les services des monuments historiques de 1830 à 1940*, Paris, La Documentation française

Balzani, Roberto (2003), *Per le antichità e le Belle Arti. La legge n. 364 del 10 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, Bologna, Il Mulino

Bandarini, Silvestro (1856), *Prefazione*, a Eyriès, Jean Baptiste Benoît, *Viaggio pittoresco in Asia ed in Africa*, I, Venezia, nel privil. stabil. nazionale di G. Antonelli

Barbagallo, Francesco (2015), *Napoli, Belle Époque*, Roma-Bari, Laterza, 2015

Barbagli, Marzio (2015), *Classi e ceti sociali nello spazio urbano: 1945-2001*, in *L'Italia e le sue Regioni*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, www.treccani.it

Barraque, Bernard (1991), *La source du Lizon (ou les limites historiques du droit de l'environnement en France)*, in «Revue Juridique de l'Environnement», n. 4. pp. 465-471

Bartolini, Francesco (2011), *Le città, L'Unificazione*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 595-613 www.treccani.it

Baudelaire, Charles (2022), *Salon del 1846*, Milano, Johan & Levi Editore

Bazzano, Nicoletta (2010), *Donna Italia*, in Benigno, Francesco, Luca Scuccimarra (eds.), *Simboli della politica*, a cura di Viella, Roma, Viella, pp. 45-84

Berque, Augustin (1995), *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de syntheses*, Paris, Hazan

Bobbio, Luigi (1992), *Le politiche dei beni culturali in Europa: una comparazione*, in Bobbio, Luigi (ed.), *Le politiche dei beni culturali in Europa*, Bologna, Il Mulino, pp. 11-70

Bobbio, Luigi, Teresa Romeo Garre (1992), *La politica dei beni culturali in Spagna*, in Bobbio, Luigi (ed.) (1992), *Le politiche dei beni culturali in Europa*, Bologna, Il Mulino, pp. 215-244

Bosincu, Mario (2005), *Una severa architettura demoniaca. L'estetismo nichilistico ed i meccanismi di difesa di Ernst Jünger in Strahlungen ed in Der Friede*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Sassari», III, pp. 151-172

Boito, Camillo (1880), *Architettura del Medio Evo in Italia: con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*, Milano, Hoepli

Boito, Camillo (1893), *Questioni pratiche di belle arti: restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Milano, G.B. Paravia

Bongarzone, Antonella (2020), *Vismara, Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 99, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, www.treccani.it

Borghi, Rachele (2002), *La costruzione dell'Oriente attraverso il paesaggio: il caso della Jamaa al Fna a Marrakech*, in *Atti del convegno Beni Culturali Territoriali Regionali. Siti e sedi rurali di residenza, culto, lavoro tra ricerca e didattica* (Urbino 27-29 settembre), Urbino, Università di Urbino

Boschini, Marco (1660), *La Carta del Navegar Pitoresco: Dialogo tra vn Senator venetian deletante, e vn professor de Pitura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare*, Venetia, Per li Baba

Caccia Gherardini, Susanna, Marco Petrelli (2019), *Memories on John Ruskin*, Firenze, University Press

Cederna, Antonio (2006), *Mussolini Urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Venezia, Corte del fontego

Brillante, Sergio (2023), *«Anche là è Roma». Antico e antichisti nel colonialismo italiano*, Bologna, Il Mulino

Brilli, Attilio (1986), *Viaggiatori stranieri in terra di Siena*, Roma, De Luca Editore

Brusotti, Marco (2004), *L'"oltreuomo", il "buon europeo", l'"oltreuropeo"*, in Totaro, Francesco (ed.), *Nietzsche e la provocazione del superuomo. Per un'etica della misura*, Roma, Carocci, pp. 29-43

Bufacchi, Emanuela (2023), *L'altra parte de Il ventre. L'inchiesta Saredo e le variazioni editoriali*, in «Otto-Novecento», XLVII, 2/3, pp. 69-96

Caccianiga, Antonio (1836), *Un giusto tributo all'Italia*, in «Il Pirata. Giornale Di Letteratura, Belle Arti, Mestieri, Mode, Teatri e Varietà», II, 5, pp. 17-18

Calvano, Teresa (1996), *Viaggio nel pittoresco: il giardino inglese tra arte e natura*, Roma, Donzelli

Cancila, Orazio (2009), P*alermo*, Roma-Bari, Laterza

Casini, Lorenzo (2015), *«Todo es peregrino y raro …»: Massimo Severo Giannini e i beni culturali*, in «Rivista trimestrale di diritto pubblico», LXV, fasc. 3, pp. 987-1005

Cassese, Sabino (1971), *Bottai, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 13, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, www.treccani.it

Cassese, Sabino (1975), *I beni culturali da Bottai a Spadolini*, in «Rassegna degli archivi di Stato», n. 1-3, pp. 116-142

Cazzato, Vincenzo (ed.) (2001), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, I, Roma, Ist. Poligrafico dello Stato

Cazzetta, Giovanni (2011), *Coscienza giuridica nazionale e giurisprudenza pratica nel primo Novecento italiano*, in «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», 40, tomo 2, pp. 781-812

Cazzetta, Giovanni (ed.) (2013), *Retoriche dei giuristi e costruzione dell'identità nazionale*, Bologna, Il Mulino

Cecchi, Emilio (1936), *Serao, Matilde*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 9, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana

Cecchi, Emilio (1937), *Psicologia delle demolizioni*, in «Capitolium», 1, pp. 31-38

Cecchi, Emilio (1947), *Scrittori inglesi e americani*, I-II, Milano, Mondadori

Cioli, Monica (2016), *Arte e scienza internazionale. Il "modernismo" fascista negli anni Venti*, in *Scienza & Politica. Quaderno N. 5*, Bologna, Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali. Università di Bologna

Comerci, Nicola (2016), *Vedere «da cento occhi»: Nietzsche e la relazione*, Roma, Inschibboleth edizioni

Corbin, Alain (2001), *L'homme dans le paysage: entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel

Corbin, Alain (2002), *Naissance de la politique du paysage en France*, in «Revue des Deux Mondes», March, pp. 9-13

Cottom, Bolfy (2008), *Nación, patrimonio cultural y legislación: los debates parlamentarios y la construcción del marco jurídico federal sobre Monumentos en México, siglo xx*, México, H. Cámara de Diputados LX Legislatura / Miguel Ángel Porrúa

Croce, Benedetto (1943), *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo*

XIX. V. Matilde Serao, in *La Critica*, 1903, n. 1, pp. 321-351, ora in Croce, Benedetto, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III, Roma-Bari, pp. 33-73

Croce, Benedetto (2006), *Un paradiso abitato da diavol*i, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 2006

D'Amelio, Mario (1912), *La tutela giuridica del paesaggio: conferenza tenuta al Circolo giuridico di Roma*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese

Debray, Régis (1999), *Vita e morte dell'immagine. Storia dello sguardo in Occidente*, Milano, Editrice il Castoro

De Ceglia, Francesco Paolo, Ernesto De Cristofaro, Silvio Montaldo (eds.) (2023), *Lombroso e il Sud*, Roma, Donzelli

De Luca, Guido (1940), *Lo spirito borghese. La zavorra piccolo-borghese*, in «Critica fascista», n. 4, pp. 55-56

De Martino, Ernesto (2024), *Sud e magia*, Torino, Einaudi

De Sanctis, Daniele, Pietro Gori, Francesco Rossi, Marta Vero (eds.) (2023), *Meditazioni sull'Europa. Variazioni filosofiche e letterarie sul tema nietzscheano del 'buon europeo'*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici

De Fusco, Renato (2019), *Linguistica, semiotica e architettura*, Firenze, Altralinea edizioni

De Giorgi Cezzi, Gabriella (2001), *Lo statuto dei beni culturali*, in «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», n. 3, aedon.mulino.it

De Seta, Cesare (2014), *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli, 2014

Diderot, Denis (1984), *Lettera sui sordomuti* [1751] *e altri scritti sulla natura e sul bello*, Guanda, Milano

Diderot, Denis (1821), *Salon de 1767*, in Diderot, Denis, *Ouvres*. Salons, T. II, Paris, chez J.L.J. Brière

Di Febo, Giuliana (1997), *La Spagna pittoresca*: *banditi e viaggiatori*, in «Spagna contemporanea», VI, 11, pp. 17-30

Emiliani, Andrea (ed.) (1996), *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei Beni Artistici e Culturali negli antichi Stati italiani 1571-1860*, Bologna, Alfa

Fagence Cooper (ed.) (2023), *The Ruskin Revival: 1969-2019*, Pallas Athene, consultabile in issuu.com

Failla, Donatella (1999), *La tutela dei beni culturali in Giappone*, in Cofrancesco, Giovanni (ed.), *I beni culturali. Profili di diritto comparato ed internazionale*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, pp. 218-284

Falcone, Nicola Angelo (1913), *Il codice delle belle arti ed antichità. Raccolta di leggi decreti e disposizioni relativa ai monumenti antichità e scavi dal diritto romano ad oggi corredata dalla legislazione complementare e dalla giurisprudenza*, Firenze, Baldoni

Falcone, Nicola Angelo (1914), *Il paesaggio italico e la sua difesa: studio giuridico-estetico*, Firenze, Alinari

Fichera, Filadelfo (1887), *Progetti di massima pel risanamento di Catania: relazioni compilate*, Catania, Galatola

Fioravanti, Marco (2024), *Il «Felice naufragio». Diritto e utopia tra Illuminismo e Rivoluzione*, in «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», 53, nn. 1-2, pp. 59-112

Forno, Mauro (2019), *Torelli Viollier, Eugenio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 96, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana

Fusar Poli, Elisabetta (2006), *«La causa della conservazione del bello». Modelli teorici e statuti giuridici per il patrimonio storico-artistico italiano nel secondo Ottocento*, Milano, Giuffrè

Galasso, Giuseppe (2007), *La tutela del paesaggio in Italia 1984-2005*, Napoli, Editoriale Scientifica

Gallo, Francesca Fausta, Emilia Musumeci (eds.) (2024), *Prevenzione e repressione tra norme e prassi (secoli XVIII-XIX)*, Roma, Viella

Gallo, Giulio (1873), *Monumenti dell'arte classica nella cultura italiana. Prolusione al corso di Archeologia letta all'Università di Napoli il 16 gennaio 1873*, in Appendice al «Giornale degli scavi di Pompei», 2, Napoli, Tipografia statale nel liceo V. Emanuele, 1870, coll. 403-415

García Escudero, Piedad, Benigno Pendas García (1986), *El Nuevo Régimen Jurídico del Patrimonio Histórico Español*, Madrid, Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica, pp. 27-36

Gentile, Emilio (2007), *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Laterza

Giannini, Massimo Severo (1971), *Diritto dell'ambiente e del patrimonio naturale e culturale*, in «Rivista trimestrale di diritto pubblico», 3, pp. 1122-1134

Giannini, Massimo Severo (1976), *I beni culturali*, in «Rivista trimestrale di diritto pubblico», n. 1, pp. 3-38

Gilpin, William (1792), *Three essays: on picturesque beauty, on picturesque travel, and on sketching landscape*, London, Blamire

Gioli, Antonella (1997), *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei «Beni delle corporazioni religiose» 1860-1890*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato – Libreria dello Stato

Giordano, Michele (1983), *La stampa illustrata in Italia: dalle origini alla grande guerra*, Milano, Guanda

Giovannoni, Gustavo (1997), *Dal Capitello alla città*, Milano, Jaca Book

Grisoni, Michela Marisa (2020), *Il piano regolatore di Tripoli (1930-1936). La consapevolezza del passato*, in Navarro Palazón, Julio, Luis José García-Pulido (eds.), *Defensive Architecture of the Mediterranean*, vol. XI, Universidad de Granada, pp. 931-938

Grossi, Paolo (1988), *"La scienza del diritto privato". Una rivista-progetto nella Firenze di fine secolo* (*1893-1896*), Milano, Giuffrè

Guagnelli Núñez, Aldo A. (2017), *La antropología y el régimen jurídico de los monumentos arqueológicos hacia la Constitución de 1917*, in «*Antropología*. Revista Interdisciplinaria del INAH», Núm. 3, *La constitución política de 1927 y sus escenarios*

Hölzl, Richard (2005), *Naturschutz in Bayern von 1905-1945: der Landesausschuss für Naturpflege und der Bund Naturschutz zwischen privater und staatlicher Initiative*, Regensburger Digitale Texte zur Geschichte von Kultur und Umwelt Band 1, www.opus-bayern.de

Hölzl, Richard (2006), *Nature Conservation in the Age of Classical Modernity: The Landesausschuss für Naturpflege and the Bund Naturschutz in Bavaria, 1905-1933*, in Zelko, Frank (ed.), *From Heimat to Umwelt: New Perspectives on German Environmental History*, Washington, German Historical Institute, pp. 28-52

Insolera, Italo (1972), *Roma moderna*, Torino, Einaudi

Insolera, Italo (1975), *L' Urbanistica, Storia d'Italia*, vol. 5 (1), Torino. Einaudi

Jünger, Ernst (1942), *Giardini e strade. Diario 1939-1940. In marcia verso Parigi*, Bompiani, Milano

Kasper, Judith (2009), *Trauma e nostalgia. Per una lettura del concetto di 'Heimat'*, Genova-Milano, Marietti

Lacché, Luigi (2010), *Il canone eclettico. Alla ricerca di uno strato profondo della cultura giuridica italiana dell'Ottocento*, in «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», 39, pp. 153-228

Laurent, Francois (1885), *Del contratto di locazione*, in *Principii di diritto civile*, Volume 25, Napoli, Vallardi

Ledoux, Claude Nicolas (1804), *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Tome I, Paris, de l'impr. de H.L. Peronneau

Leopardi, Giacomo (1968), *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori

Lombardo, Luigi (2017), *L'etnografia in età fascista. Le mostre d'arte popolare del 1936 a Siracusa*. e a *Catania*, in «Dialoghi Mediterranei (rivista online)», n. 25, www.istitutoeuroarabo.it

Lombroso, Cesare (1898), *In Calabria (1862-1897)*, Catania, Giannotta

Lukács, György (1967), *Il dramma moderno*, Milano, Sugarco

Maiocchi, Roberto (2013), *Il fascismo e la scienza*, in *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero: Scienza*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, www.treccani.it

Manacorda, Guido (1942), *Di alcuni principi di etica fascista*, in «Augustea. Rivista imperiale del nostro tempo», pp. 609-611

Manca, Danilo (2025), *La natura del «buon europeo»*. Ethos *greco o radici mediterranee*?, in Donise, Anna, Federica Rosali Peluso, Anna Pia Pitillo, Anna Ruoppo (eds.), *La provincia europea. Idee e rappresentazioni della crisi dell'Europa. 1900-1939*, Napoli, FedOA Press, pp. 145-162

Mannoni, Chiara (2022), *«Antichità, resti e monumenti di un tempo immemore». Modelli e prescrizioni per una tutela del patrimonio negli Stati dell'Europa moderna*, in Mannoni, Chiara (ed.), *Arte, legge, restauro. L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 9-30

Manzo, Elena (2011), *Città e territori urbani, tra "Espropri per pubblica utilità" e "Risanamento igienico"*, in Mangone, Fabio, Maria Grazia Tampieri (eds.), *Architettare l'Unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia. 1861-1911*, Napoli, Paparo Edizioni, pp. 365-376

Marinetti, Filippo Tommaso (1909), *Manifesto del futurismo*, Milano, Rassegna Internazionale di «Poesia»

Mastroberti, Francesco (2025), Ius deambulandi *come uso civico, Pasquale Stanislao Mancini e la storica sentenza della cassazione romana sulla chiusura di Villa Borghese*, in «Iurisdictio. Storia e prospettive della Giustizia», 6, pp. 103-123

Melis, Guido (2016), *Dal Risorgimento a Bottai e a Spadolini. La lunga strada dei beni culturali nella storia dell'Italia unita*, in «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», n. 3, aedon.mulino.it

Meniconi, Antonella (2016), *Rava, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 86, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 587-589

Milani, Raffaele (1996), *Il Pittoresco. L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, Bari, Laterza

Millin, Aubin-Louis (1792), *Antiquités nationales ou recueil de monumens pour servir à l'histoire générale et particulière de l'empire françois, tels que tombeaux, inscr., statues, vitraux, fresques etc.; tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus domaines nationaux. Présenté à l'Assemblée nationale, et accueilli favorablement par elle, le 9 décembre 1790*, Tome quatrième. A Paris, chez M. Drouhin

Mussolini, Benito (1940), *Discorso del 23 novembre 1940. Zavorra piccolo borghese*, in «Regime fascista»

Mussolini, Benito (1925), *La nuova Roma (31 dicembre 1925)*, in Mussolini, Benito, *Le opere i discorsi e gli scritti (1914-1942)*, consultabile in www.adamoli.org

Muraro, Michelangelo (1971), *Boschini, Marco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 13, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 199-202

Nietzsche, Friedrich (1887), *Die fröhliche Wissenschaft*, Leipzig, Verlag von E.W. Fritzsch; si legge in *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*, www.nietzschesource.org

Nietzsche, Friedrich (1979), *La Gaia Scienza*, in Nietzsche, Friedrich, *Idilli di Messina; La Gaia Scienza; Scelta di frammenti postumi 1881-1882*, a cura di Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Milano, Mondadori

Nobile Mattei, Gustavo Adolfo (2025), *Il ventre delle città. Esperimenti legislativi, pianificazione urbana e suggestioni letterarie nel Secolo borghese*, in ISLL Papers The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature, ora anche in *Narrazioni degli spazi urbani: attori, luoghi, rappresentazioni. Una prospettiva di Law and Humanities. Atti del X Convegno Nazionale della ISLL – Università di Napoli "Federico II"* (Napoli 28-29/09/2023), ISLL Papers The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature, amsacta.unibo.it

Orestano, Francesca (2000), *Paesaggio e finzione: William Gilpin, il Pittoresco, la visibilità nella letteratura inglese*, Milano, Unicopli

Orestano, Francesca (2008), *Il pittoresco nel paesaggio della cultura occidentale: valore attuale di una risorsa estetica*, in Salerno, Rossella, Camilla Casonato (eds.), *Paesaggi culturali-cultural landscapes: rappresentazioni, esperienze, prospettive*, Roma, Gangemi, pp. 51-57

Orestano, Francesca (2017), *Giano bifronte: Richard Payne Knight (1750-1824)*, in Costazza, Alessandro (ed.), *Il romantico nel classicismo: il classico nel romanticismo*, Milano, Led, pp. 119-136

Orlando, Vittorio Emanuele (1914), *Primo trattato completo di diritto amministrativo italiano*, Volume 7, Milano, Società editrice libraria

Pamuk, Orhan (2014), *Istanbul. I ricordi e la città*, Torino, Einaudi

Parpagliolo, Luigi (1914), *Per una legge che tuteli le bellezze naturali d'Italia*, in «Nuova Antologia di Lettere, Scienze e Arti», Quinta serie, 170/254, pp. 434-449

Parpagliolo, Luigi (1923), *La difesa delle bellezze naturali d'Italia*, Roma, Soc. ed. d'arte illustrata

Passaniti, Paolo (2019), *Il diritto cangiante. Il lungo Novecento giuridico del paesaggio italiano*, Milano, Giuffrè

Pasquini, Dario (2024a), *Nostalgia di un presente che svanisce. Le demolizioni a Roma nel dibattito pubblico tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*, in «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 57, n. 14

Pasquini, Dario (2024b), *La fotografia di documentazione architettonica a Roma: il ruo-*

lo di Maria Ponti Pasolini e l'Associazione artistica fra i cultori di architettura, in «Archivio Storico Italiano», 3 (luglio-settembre), 182, n. 681, pp. 547-591

Pavone, Mario Alberto (2007), *"Napoli scomparsa" nei dipinti di fine Ottocento*, Roma, Newton Compton

Pescatore, Valerio (2023), *"Diritto alla bellezza" e identità culturale*, in «Nuovo Diritto Civile», n. 2, dikegiuridica.it

Piccioni, Luigi (2014), *Il volto amato della Patria. Il primo movimento per la protezione della natura in Italia, 1880-1934*, Trento, Tipografia Editrice Temi

Ponti Pasolini, Maria (1889), *L'arte antica in Italia sorgente di ricchezza pubblica*, Roma, Forzani

Raffestin, Claude (2005), *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio*, Firenze, Alinea

Rava, Luigi (1926), *La pineta di Ravenna: piccola storia di una grande bonifica*, Roma, Ente nazionale industrie turistiche

Ricci, Corrado (1905), *Per la bellezza artistica d'Italia*, in «Emporium», n. 124, pp. 294-309

Romagnosi Giandomenico (1841), *Opere*, vol. I, p. II. Milano, Perelli e Mariani editori

Romagnosi, Giandomenico (1844), *Opere*, vol. II, p. II, Milano, Perelli e Mariani editori

Rosadi, Giovanni, *Difese d'arte*, Firenze, Sansoni, 1921

Rossetto Casel, Luca (2016), *Regli, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 86, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana

Ruskin, John (2007), *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, Jaca Book

Said, Edward W. (2013), *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli

Saint-Non (1781-1786), J.-C. Richard de Saint-Non, *Voyage Pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 4 voll., Paris, Clousier

Salsano, Fernando (2024), *Il rinnovamento urbano nella Roma fascista. Gli sventramenti nell'area del Campidoglio, di piazza Venezia e dei fori imperiali*, in Bonomo, Bruno, Charles Davoine, Cécile Troadec (eds.), *Reconstruire Rome: la restauration comme politique urbaine, de l'Antiquité à nos jours, Roma, Pubblication de l'Ecole Francaise de Rome*, pp. 227-258, consultabile in books.openedition.org

Santarelli, Lidia (2012), *Il Kitsch dell'Europa: Mario Praz e la Grecia come luogo di una modernità anomica*, in Betta, Emmanuel, Daniela Luigia Caglioti, Elena Papadia (eds.), *Forme del politico tra Ottocento e Novecento. Studi di storia per Raffaele Romanelli*, Roma, Viella, pp. 263-300

Santos, Boaventura De Sousa (2008), *Do Pós-Moderno ao Pós Colonial. E para além*

de um e outro, in «Travessias», 6/7, Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, pp. 15-36

Santos, Boaventura De Sousa (2014), *Epistemologies of the South. Justice Against Epistemicide*, New York, Routledge

Saramago, José (2015), *Viaggio in Portogallo*, Milano, Feltrinelli

Sdegno, Emma, Martina Frank, Myriam Pilutti Namer, Pierre-Henry Frangne (eds.) (2020), *John Ruskin's Europe. A Collection of Cross-Cultural Essays, With an Introductory Lecture by Salvatore Settis*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, consultabile in edizionicafoscari.unive.it

Serao, Matilde (1884), *Il ventre di Napoli*, terza edizione, Milano, Treves editori

Serao, Matilde (2018), *Il ventre di Napoli*, prefazione di Antonio Pascale, Milano, Bur

Serio, Mario (1984), *La relazione di Santi Romano a Bottai sul progetto di legge per la tutela delle cose di interesse artistico o storico (12 maggio 1938)*, in «Rivista trimestrale di diritto pubblico», pp. 278-286

Settis, Salvatore (2011), *Benedetto Croce ministro e la prima legge sulla tutela del paesaggio*, relazione tenuta il 3 ottobre 2011 presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, consultabile in www.comitato-arca.it, ora anche in Settis, Salvatore, *Il paesaggio come bene comune*, Napoli, La scuola di Pitagora, 2013

Severini, Giuseppe (2019), *L'evoluzione storica del concetto giuridico di paesaggio*, in Morbidelli, Giuseppe, Massimo Morisi (eds.), *Il "paesaggio" di Alberto Predieri. A cinquant'anni dal "Significato della norma costituzionale sulla tutela del paesaggio"*, Atti del Convegno organizzato a Firenze l'11 maggio 2018 dalla Fondazione CESIFIN – Alberto Predieri; l'articolo è ripubblicato e disponibile on line sotto il titolo *"Paesaggio": storia italiana, ed europea, di una veduta giuridica*, in «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», n. 3, aedon.mulino.it

Sitte, Camillo (1982), *L'Arte di costruire le città*, Milano, Jaca Book

Sohm, Philip (1991), *Pittoresco, Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth-and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge-New York, Cambridge University Press

Sontag, Susan (2001), *Notes on 'Camp'* [1964], in *Against Interpretation*, London, Vintage Books, pp. 275-292

Spinosa, Alberto (2017), *Modello napoleonico e tradizioni giuridiche nazionali nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, Giuffrè

Steiner, George (2017), *Una certa idea di Europa*, Milano, Garzanti

Stolleis, Michael (2023), *La costituzione sociale di Weimar del 1919*, in Gregorio, Massimiliano, Paolo Corona (eds.), *Alle origini del costituzionalismo democratico novecentesco*, Milano, Giuffrè, pp. 49-70

Strzemiński, Władysław (2023), *Teoria del vedere. Sulla creazione dell'immagine*, Milano, Il Saggiatore

Sudell, Richard (1933), *Landscape gardening. Planning-Construction-Planting*, Introduction by Sir William Lawrence, London, Melbourne, Ward, Lock & Co.

Tatasciore, Giulio (2015), *Rappresentare il crimine. Strategie politiche e immaginario letterario nella repressione del brigantaggio (1860-70)*, in «Meridiana», 84, pp. 237-258

Tea, Eva (1932), *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, 2 Voll., Milano, Ceschina

Tessitore, Fulvio (1997), *Tradizione vichiana e Storicismo giuridico*, in *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, vol. III, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura

Tobia, Bruno (1991), *Una patria per gli italiani. Spazi, itinerari, monumenti*, Roma-Bari, Laterza

Tozzi, Rosanna, Arduino Colasanti, Luigi Parpagliolo (1935), *Paesaggio*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani

Valsecchi, Chiara, Claudio Carcereri de' Prati (2009), *Tutelare il patrimonio culturale in Italia. Uno sguardo storico*, in «Rivista giuridica di urbanistica», 4, pp. 504-578

Valsecchi, Chiara (2022), *«Quanto ornamento e splendore». Gli Stati italiani e la tutela del patrimonio storico e artistico in età moderna*, in Mannoni, Chiara (ed.), *Arte, legge, restauro. L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 31-60

Vannelli, Valter (2011), *Roma fascista. Architettura*, I, Roma, Kappa

Ventura, Angelo (2013), *Il fascismo e gli ebrei*, Roma, Donzelli

Vidler, Anthony (2009), *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Milano, Postmedia Books

Vidotto, Vittorio (2002), *Roma capitale*, Roma-Bari, Laterza

Villani, Luciano (2012), *Le borgate del fascismo*, Milano, Ledizioni

Vismara, Antonio (1870), *Un banchetto di carne umana: scene dell'Italia Meridionale*, vol. I, Milano, Pagnoni

Wieczorek, Daniel (1994), *Camillo Sitte e gli inizi dell'urbanistica moderna*, Milano, Jaca Book

Wylie, John (2007), *Landscape*, London, Routledge, 2007

Zola, Émile (2003), *Il ventre di Parigi*, Milano, Garzanti

Zucconi, Guido (1989), *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1885-1942)*, Milano, Jaca Book

Zucconi, Guido (2022), *La città degli igienisti. Riforme e utopie sanitarie nell'Italia umbertina*, Roma, Carocci

Social Conflicts in the Production of the City: Black Territories and Racial Division of Space in Brazil

Thiago Trindade, Érika Amusquivar

CONTENTS: 1. Introduction. – 2. The Racial Division of Space as a Structuring Element of Brazilian Society. – 3. The Brazilian City as the Work of the Black Population. – 4. The Official Institution of the Racial Division of Space in Urban Planning. – 5. Final Considerations: (Re)imagining Brazilian Cities.

1. *Introduction*

In his classic book *Le Droit à la ville* (*The Right to the City*, originally published in 1968), the French thinker Henri Lefebvre approached the city as an *œuvre* [1]. According to the author, the idea of an *œuvre* refers to the socially necessary work for the production of the city: that is, the city is the result of collective labor, a socially constructed wealth over time [2]. The central characteristic of the city as an *œuvre* is its use value: collectively built, the *œuvre* can be enjoyed, experienced, contemplated, and appropriated by all people.

In the words of Sevilla-Buitrago, the notion of the city as an *œuvre* proposed by Lefebvre intends to establish the idea of «something unique and unrepeatable» [3], that is, a singular historical construction recognized for its own characteristics. Due to its uniqueness, the *œuvre* contrasts with the model of contemporary urbanization based on the industrial-capitalist mode of space production, responsible for producing a city that more closely resembles a "product" based on its exchange value. In summary: «the *œuvre* is use value and the product is exchange value» [4].

---

[1] This text is a product of two research projects. The first, entitled *Contemporary readings on the right to the city: democracy, public space, and urban conflicts*, is financed by the Graduate Program in Political Science at UnB and coordinated by Thiago Trindade. The second, entitled *Obstacles to the implementation of the 2030 Agenda in Brazil in the face of conservatism in the Bolsonaro Government (2019-2022)*, is financed by Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (Call 05/2024), and coordinated by Érika Amusquivar.

The translation of this text (Portuguese to English) was done by Lara Caldas, whom we deeply thank for her competent work.

[2] Lefebvre (2001).

[3] Sevilla-Buitrago (2020), p. 213.

[4] Lefebvre (2001), p. 12.

doi: 10.17473/LawArt-2025-6-10 LawArt 6 (2025) 281-306
ISSN 2724-654X

One could even argue that the city, as an *œuvre* (singular), is more directly related to small-scale space production processes, that is, the collective work carried out by ordinary people in organizing everyday relations aimed at providing the means for their survival and material reproduction (use value). The city as a (homogeneous, standardized) product, on the other hand, is more specifically linked to large-scale spatial production processes, intimately related to industrialization and the commercial mode of life organization, typical of capitalist relations of production. Labor, in this case (city-product), remains central, but becomes exchange value and is appropriated by the logic of the expanded reproduction of capital [5].

It is important to emphasize that the notion of *œuvre* proposed by Lefebvre is not centered on the architectural dimension itself. Indeed, the *œuvre* also includes this dimension. Still, the focus of the French thinker, as reinforced by Sevilla-Buitrago, is on the «relations of creation, identity, and use that citizens establish with the built environment in their daily lives; the concrete form of the city or its architecture derive from these relations» [6].

In this sense, it is necessary to consider that urban landscapes, as well as the relations established in them (which constitute the *œuvre* in Lefebvre's sense), synthesize narratives about the history of each place. The public spaces of a city tell stories about who was there, which groups settled in that territory, and who actually produced that space, inscribing their customs, beliefs, habits, and values into it – that is, who actually "colonized" that space.

Therefore, urban space (a socially produced space) reveals much about the social relations that have developed historically in a given society, including which narratives are predominant and which have been marginalized. Urban space is revealing, therefore, of the power relations that structure societies and organize social hierarchies [7].

Given this scenario, struggles for the appropriation of urban space take on unquestionable centrality. What is historically verified is that, if, on one hand, ordinary people (organized or not in activist movements) fight for their survival, for the right to occupy space and inscribe their history(ies) into it, on the other hand, official urban planning policies seek to shape space to institute norms of social control and land use, determining (or at least trying to determine) which groups can circulate through public spaces and effectively enjoy this socially produced wealth that is the city. In this process, political institutions (as a rule, in alliance with primary

[5] Cf. Lefebvre (2013) and (2001); Sevilla-Buitrago (2015) and (2022).

[6] Sevilla-Buitrago (2020), p. 213.

[7] See Gonzalez (2022); Rolnik (1994); Lefebvre (2013); Sevilla-Buitrago (2022).

economic interests) advance in implementing policies of urban segregation and socio-spatial homogenization, producing an urban space in conformity with the hegemonic narratives in society.

Building on this broader framework and Lefebvre's formulation on the contradiction between the city-as-*œuvre* and the city-as-product, this text focuses on the Brazilian context to deepen the analysis of what the intellectual Lélia Gonzalez called the "racial division of space" [8]. This term is initially defined as a "structuring socio-spatial organization of social relations in Brazil", with roots dating back to the colonial-slaveholding period. The racial division of space can be seen as a colonial method of power and disciplining of black bodies, which has historically shaped institutional arrangements and space organization policies, leaving a lasting impact on how Brazilian cities are structured today.

Thus, aligned with the proposal of the dossier *Reimagining the city: legal, political and aesthetic experiences*, this text sets two central objectives: i) to discuss the role of the black population in the production of urban space in Brazilian cities; ii) to recover the notion of the racial division of space for understanding segregationist urban policies in Brazil, analyzing the logics and motivations of these policies. The secondary objective (to be better developed and deepened in a subsequent text) consists of reflecting on possible forms of resistance to these hegemonic policies of organizing social space in Brazilian cities.

Our argument is that urban policy centered on the model of the racial division of space had (and still has) as its primary purpose the implementation of a colonial power project in Brazilian cities, whose central intentions can be summarized in three aspects: i) attempted stabilization of urban conflicts, ii) invisibilization of the black population in the territory, and iii) the historical erasure of its forms of expression in urban space.

In short, it is a model of urban policy that is eminently segregationist, whose pretense is to reshape space to erase the *œuvre* (in Lefebvre's sense) produced by the black population in Brazilian cities, preventing (or at least attempting to prevent) its forms of cultural expression from influencing the hegemonic white culture inspired by a colonial power project.

In Brazil, racial inequalities are today a key emerging research agenda. It is undeniable that Brazilian social sciences have produced vast specialized literature in the field of urban studies, especially since the 1970s [9]. Indeed, urban segregation con-

[8] Gonzalez (2022).

[9] Cf. Marques (2005) and (2015); Panta (2020); Fix/Arantes (2021).

stitutes one of the most central themes in this research agenda, having been analyzed by various specialists through interdisciplinary perspectives and quite diverse methodological approaches [10].

However, despite all theoretical and scientific advances, it is still possible to identify a critical gap in studies on urban segregation in Brazil: the little attention given to the racial dimension of these processes.

It is a fact that, at least in the last 20 years, several studies have been published attempting to fill this gap by bringing the racial dimension to the "center" of analyses [11]. However, as noted by a set of more recent research that followed this line [12], it seems evident that reflections on race and urban space still occupy a secondary position in the broad field of debates on segregation processes in Brazilian cities.

This text, therefore, aligns with this emerging research agenda, with the expectation of contributing to the theme of racial inequalities achieving greater centrality in debates on urban issues. Thus, we understand that our effort can also offer some contribution (however modest) to a related agenda, which has been gaining increasing relevance internationally – namely, the research agenda on the so-called "cities of the Global South" [13].

In methodological terms, this research adopts a critical, decolonial, and interdisciplinary theoretical approach to urban studies [14]. The analysis is primarily qualitative and hermeneutic, focusing on the analytical articulation between the critical urban theory of Henri Lefebvre and the decolonial Black feminist sociology of Lélia Gonzalez. This specific analytical framework is employed to structurally analyze the racial division of space in Brazil, treating the chosen empirical examples (such as *quilombos* and *blocos de samba*) as territories of political and cultural resistance that challenge the hegemonic capitalist and racist logic of urban production. This theoretical choice allows us to move beyond descriptive analysis to offer a structural critique of race, conflict, and space in the Global South.

It is worth highlighting that this article is part of a broader research context developed over more than eight years, whose main objective is to map updated theoretical readings on the right to the city and Lefebvre's reflections. Along this path, we encountered a set of studies developed over the last twenty years by a group of

[10] Marques (2005).

[11] See Telles (2003) and (2012); Vargas (2005); Silva (2006).

[12] Cf. Santos (2012); Panta (2020); Oliveira (2020); França (2022) and (2024).

[13] Mabin (2015).

[14] Ortiz/Travlou/Siqueira/Testori (2025).

Brazilian researchers, which demonstrated the analytical centrality of the category of race for a more comprehensive understanding of urban inequalities in Brazilian society.

Therefore, this text is the product of an accumulation of readings and reflections carried out over recent years, which has led us towards a perspective in which the debate on urban segregation and the right to the city is increasingly interrogated by issues related to racial inequalities and, consequently, to models of domination based on colonial systems of power. In this sense, and as already mentioned, this text is the product of two overlapping readings: Henri Lefebvre's approach to the city as an *œuvre* and Lélia Gonzalez's formulation on the racial division of space. These two authors are at the center of the discussion proposed in this paper.

The dialogue that follows from this involves a set of authors who offer significant contributions both for the theoretical refinement of the approach, notably Fanon [15] and Sevilla-Buitrago [16], as well as for greater empirical detail of the issues discussed, especially Rolnik [17] and Caldeira [18].

It is also important to note that our approach, although it references distinct historical moments, is primarily focused on the period spanning the late 19th and early 20th centuries. Due to the natural limitations of an article's length, we have chosen to direct the empirical focus of the discussion to the city of São Paulo. However, we also make some references to the city of Rio de Janeiro throughout the text. While it is true that the case of Rio de Janeiro and even other cities (especially Salvador, perhaps) also deserve more attention, the focus on São Paulo is justified by the reason stated by Gonzalez: «[...] industrialization and modernization, which start from São Paulo to the rest of the country, will mean that the political organization of black people finds its most advanced forces of expression there» [19].

The text is structured as follows. In the next section *The Racial Division of Space as a Structuring Element of Brazilian Society*, we recover the notion of the racial division of space proposed by Lélia Gonzalez, presenting it as a structuring element of Brazilian society, and relating it to a broader model of colonial domination – which extends far beyond Brazilian borders.

Subsequently, in the third section of the text *The Brazilian City as the Work of the*

[15] Fanon (2022).

[16] Sevilla-Buitrago (2015) and (2022).

[17] See Rolnik (1989) and (1994).

[18] Caldeira (2020).

[19] Gonzalez (2022), p. 31.

Black Population, we make an effort to demonstrate the protagonism of the black population in the production of Brazilian urban space, both through its ways of living and dwelling, as well as through its economic activities and cultural and artistic manifestations, with emphasis on popular festivities.

In the fourth section, *The Official Institution of the Racial Division of Space in Urban Planning*, we explain how official urban planning policies began to adopt the logic of the racial division of space. As will be shown throughout the discussion, this process occurred because the way of life of the black population increasingly threatened the power structure's interests, especially in alliance with bourgeoisie motives. In this context, urban policies started to reproduce a more segregationist approach, setting the stage for the development of the segregation model known as center-periphery.

Finally, in the final section of the article – *(Re)imagining Brazilian Cities* – we offer a reflection on possible paths to transform this colonial model of domination centered around the racial division of urban space. In this context, we emphasize the importance of two activist fronts – one made up of movements fighting for housing in the central areas of large cities, and the other by movements advocating for free fares (*tarifa zero*) in public transportation – which have contributed, through their actions, to challenge the foundations of the racial division of space and to propose new ways of thinking about the city in Brazil.

2. *The Racial Division of Space as a Structuring Element of Brazilian Society*

The notion of the racial division of space was initially coined by the feminist intellectual Lélia Gonzalez in the book *Lugar de negro* (originally published in 1982) [20]. Despite its importance for understanding urban inequalities and the patterns of segregation that structure Brazilian cities, this notion does not refer solely to urban processes. Instead, Gonzalez intended to name a model of social organization «inherent to Brazilian society», originating in the colonial-slaveholding period, and which «therefore precedes its urbanization». For a more detailed understanding, it is worth reproducing the long citation in which the term appears:

> The conditions of material existence of this black population point to psychological conditioning that must be attacked and unmasked. The different modes of domination of the different phases of economic production in Brazil seem to coincide on one point:

[20] Book published in partnership with the Argentine sociologist Carlos Hasenbalg.

> the reinterpretation of Aristotle's theory of natural place. From the colonial period to the present day, one observes the existence of an evident separation regarding the physical space occupied by dominators and dominated. The natural place of the dominant white group is large, spacious dwellings located in the most beautiful spots of the city or countryside and duly protected by different forms of policing: from the old overseers, bounty hunters, henchmen, etc., to the formally constituted police. From the plantation manor house and the townhouse to the beautiful buildings and residences of today, the criterion has been the same. The natural place of the black person is evidently the opposite. From the slave quarters to the favelas, tenements, basements, squatter settlements, floodplains, and 'housing' projects (whose models are the ghettos of developed countries) of today, the criterion has also been symmetrically the same: the racial division of space. In the case of the dominated group, what is observed are entire families crammed into cubicles, whose hygiene and health conditions are the most precarious. Furthermore, there is also a police presence here, only not to protect, but to repress, inflict violence, and intimidate. This is why it is understood that the other natural place for black people is prisons and asylums. The systematic police repression, given its racist character (according to the police, every black person is a criminal until proven otherwise), has the immediate objective of imposing psychological submission through fear [21].

It is evident, therefore, that it is not just a segregationalist urban policy, but rather a true «model of social organization», which continued to be reproduced throughout history and which decisively influenced official urban planning policies and the organization of cities. Returning to what we pointed out in the Introduction, we understand that the racial division of space consists of a «socio-spatial arrangement that structures social relations in Brazil». That is, it is not a phenomenon specific to colonial society, but rather a structural aspect of Brazilian society – hence our proposal to conceive the racial division of space as a "structuring" arrangement.

Gonzalez's formulation establishes that, just as the racial division of space operated as an organizational principle of colonial society based on the Manor House/Slave Quarters arrangement, it continued to be reproduced later through other forms, but which maintained the logic of the arrangement: separating Whites (dominators) and Blacks (dominated).

In this regard, it is helpful to recall the periodization proposed by Caldeira regarding the three distinct patterns of urban segregation observed in São Paulo throughout the 20th century. Although the author's focus was not strictly on the racial issue, her analysis aids in understanding the forms assumed by the racial division of space:

[21] Gonzalez (2022), pp. 21-22.

> Throughout the 20th century, social segregation had at least three different forms of expression in the urban space of São Paulo. The first extended from the end of the 19th century until the 1940s and produced a concentrated city in which different social groups were compressed into a small urban area and were segregated by types of housing. The second urban form, center-periphery, dominated the city's development from the 40s to the 80s. In it, different social groups are separated by great distances: the middle and upper classes are concentrated in central neighborhoods with good infrastructure, and the poor live in precarious and distant peripheries. [...] a third form has been taking shape since the 80s and considerably changing the city and its metropolitan region. Overlapping the center-periphery pattern, recent transformations are generating spaces in which different social groups are often close, but are separated by walls and security technologies, and tend not to circulate or interact in common areas. The main instrument of this new pattern of spatial segregation is what I call 'fortified enclaves'. These are privatized, closed, and monitored spaces for residence, consumption, leisure, and work. Their main justification is the fear of violent crime. These new spaces attract those who are abandoning the traditional public sphere of the streets to the poor, the 'marginalized', and the homeless [22].

Based on this interpretation, we can elaborate an illustrative model of the racial division of space in Brazilian society, as shown in the table below.

Period	Form
Colonial-slaveholding period	Manor House/Slave Quarters
Emerging urban society (late 19th Century to 1940)	Mansions/Tenements
Advance of industrialization (1940-1980)	Center/Periphery
1980s onwards	Gated Community/Favela

Table 1 – General forms assumed by the racial division of space in Brazil in different historical periods [23]

This is, evidently, a proposal of a generalizing nature. It is clear that the social organization of space in Brazilian society (as well as in any other) never followed an absolute dichotomous pattern, as if there were only these two ways of inhabiting space and only two social groups (Whites and Blacks). However, the notion of racial division of space emphasizes that there is a "hegemonic" pattern organizing socio-spatial relations, which is responsible for demarcating the places to which each group belongs.

In this direction, Panta argues that racial segregation in the city is not a simple derivation of the class structure, but rather a central element of Brazilian structural

[22] Caldeira (2000), p. 211.

[23] Source: elaborated by the authors based on the formulations of Gonzalez (2022) and Caldeira (2000).

racism, which in turn finds its foundation in "coloniality" – understood as a multidimensional pattern of power in which race appears as the core of domination relations. The racial division of space would be, in the author's understanding, the result of this racist power system based on coloniality [24].

Following this line of reasoning, we could present a more robust definition of the notion proposed by Gonzalez: the racial division of space constitutes a socio-spatial arrangement based on colonial patterns of domination that plays a structuring role in social relations in Brazil, and which, although originating in the colonial-slaveholding period, has persisted throughout history and strongly conditioned segregationist urban policies in Brazilian society.

An essential element to note is that this socio-spatial configuration with a colonial/racial bias is not exclusive to Brazil. Through the formulations of the Caribbean anti-colonial philosopher and activist Frantz Fanon, we can gain a broader perspective on this scenario. It is worth remembering that this author was one of the most significant intellectual influences on Lélia Gonzalez, and certainly «the main Caribbean reference» in the work of the Brazilian theorist [25]. Revisiting Fanon's formulation in his classic *The Wretched of the Earth*, his influence on Gonzalez's elaboration of the racial division of space becomes evident. Let's see.

In Fanon's theoretical perspective, «the colonized world is a world divided in two», and the «dividing line, the border, is represented by the barracks and the police stations» [26]. The policeman (or the soldier) is a central figure in the colonized territories; he is «the spokesman of the settler and the regime of oppression» [27]. Here, it is already possible to perceive how Gonzalez's notion of the racial division of space, by establishing a central role for repression and "policing", was influenced by the reading of the Caribbean theorist. But this influence becomes even more evident as one advances in the reading:

> The zone inhabited by the colonized is not complementary to the zone inhabited by the settlers. These two zones are opposed, but not in the service of a higher unity. Governed by a purely Aristotelian logic, they obey the principle of reciprocal exclusion [...]. The settler's town is a town of sturdy material, all made of stone and iron. It is a brightly lit, asphalted town [...]. [...] The settler's town is a well-fed town, an easy-going town; its belly is always full of good things. The settler's town is a town of white

[24] Panta (2018), p. 74.

[25] Rios/Lima (2020), p. 14.

[26] Fanon (2022), p. 34.

[27] Fanon (2022), p. 34.

> people, of foreigners. The town belonging to the colonized people, or at least the native town, the negro village, the *medina*, the reservation, is a place of ill fame, peopled by men of evil repute. [...] the people are crammed together, the huts squeezed tightly against each other. The colonized's town is a hungry town [...]. It is a town of negroes [...] [28].

In summary, Fanon's elaboration suggests that this spatial dichotomy between the white town and the town inhabited by the black population constitutes a model of socio-spatial domination that can be more or less generalized to all post-colonial societies – at least, of course, in the case of the African and American continents.

Furthermore, the influence of Fanon's formulation on the notion of racial division of space, as coined by Gonzalez, seems truly unquestionable. Even the reference to Aristotle – more specifically, to the theory of natural place – is reproduced by the Brazilian theorist.

In *Planet of Slums*, published forty-five years after *The Wretched of the Earth*, Davis analyzes segregationist patterns in cities like Mumbai, Nairobi, and Santo Domingo. Based on empirical evidence, the author establishes a relationship between the socio-spatial models gestated in the colonies – based on racial zoning – and the maintenance of these land occupation patterns by local elites in the post-colonial period. Davis states that the combination of these processes resulted in a «colonial model of urban control», also pointing out that such «polarized patterns of land use and population density recapitulate older logics of imperial control and racial domination» [29].

The elements brought by Fanon and Davis suggest that the racial division of space in Brazilian society follows a broader and more complex pattern of colonial domination, implemented in various colonized territories, and which remained in force even after the processes of "liberation" or "independence" of these territories.

According to our understanding, this fact only highlights the explanatory potential of the notion of racial division of space for understanding urban inequalities and segregationist patterns in Brazil. We will continue to build on the debate proposed here by addressing the role of the black population in the production of Brazilian urban space.

---

[28] Fanon (2022), p. 36.

[29] Davis (2006), p. 104.

3. *The Brazilian City as the Work of the Black Population*

In the introductory section of this article, we noted that socially produced space tells stories and plays a significant role in the establishment of narratives, while simultaneously revealing the power relations that emerge within a given society. To the extent that the production of space involves power relations, this means that the production and organization of cities, as well as the relations configured therein, will always be related to social disputes and conflicts. It is true, of course, that social relations in the city are not governed solely by conflict, but also by cooperation [30].

As recalled by Harvey, however, the city has historically constituted itself as «the place where people of all kinds and classes mingle, however reluctantly and conflictually, to produce a common life [...]» [31]. Thus, however much urban life is a common resource capable of being shared [32], occupying urban space means producing the city, and producing the city means – even if the intention is not the domination of other groups and classes – establishing power relations over the territory.

The dynamics of urban life in Brazilian cities throughout the 19th century, especially from its second half onwards, are highly illustrative of the theoretical panorama presented in the two previous paragraphs. Analyzing the cities of São Paulo and Rio de Janeiro in that period, Rolnik highlights the protagonism of the black population in the occupation and production of space in both urban agglomerations:

> On the streets of the Center, domestic slaves mingled with slaves for hire, rented out by their masters by the hour or day. [...] The contingent of freedmen in the cities reached surprising proportions in this period. In São Paulo, in 1872, of the 12 thousand Blacks in the city – still 1/3 of the population – only 3,800 were slaves. In Rio de Janeiro, of the 125 thousand Blacks and Browns in the city, almost half of the total population, 47 thousand were slaves. Freedmen practiced various trades – from shoemakers to barbers, surgeons, washerwomen, and, the most common, street vendors and carriers [...]. In these black cities, a network of black socialization and survival parallel to slavery was being woven, which increasingly represented a concrete alternative to the slave quarters [33].

The author complements this analysis by bringing in an element of great importance in the spatial configuration of Brazilian cities (especially the large ones) of

---

[30] See Stavrides (2020); Sevilla-Buitrago (2022); Low (2023).

[31] Harvey (2012), p. 67.

[32] Cf. Hardt/Negri (2009); Tonucci Filho/Cruz (2019); Sevilla-Buitrago (2022).

[33] Rolnik (1989), p. 3.

the period: the urban *quilombos* [34] Although the historiographical literature on *quilombos* was more focused on those cases located in rural areas, urban centers also gradually became the stage for similar spatial arrangements, especially, according to Rolnik, as the end of the slaveholding period approached. Still, according to the author: «Important black nuclei were born from this type of configuration; this is the case, for example, of the Bexiga neighborhood in São Paulo, originating from the Saracura quilombo» [35].

However, it is important to emphasize that the territoriality of the black population was not limited to *quilombos*. Gradually, the urban landscape of São Paulo and Rio de Janeiro was shaped by black socio-spatial practices, constituting key points of community aggregation in the territory, which were closely tied to the abolitionist struggle. According to Rolnik's analysis:

> Other focal points of black urban territory were the markets and spaces of black religious brotherhoods. The markets supplied the vendors and the '*negras de nação*' [Translator Note (TN): African women vendors], snack sellers who spread throughout the public spaces of the city; there were also the African herbalists, fundamental for the healing practices of the *pais-de-santo* [TN: Candomblé priests] and the obligations of their followers. The brotherhoods functioned as points of aggregation. In their yards, during religious festivals, black people danced the *batuque* [TN: a generic name for Afro-Brazilian percussion music and dancing]. Many, like the Brotherhood of Our Lady of the Rosary of the Black Men of São Paulo, came to shelter freedmen and, like the Confraternity of Remedies, became directly involved in the abolitionist campaign, articulating rural quilombos with urban support networks [36].

In the period after abolition, Gonzalez states that there was an intensification of black associativism, which implied the creation of various associative entities with distinct purposes. It was at this moment (from the end of the 19th century) that there was the expansion and consolidation of entities that Gonzalez called "mass cultural" entities, among which those dedicated to *blocos* and samba schools [37] stood out. These entities, «precisely because they mobilized the masses»,

> [...] were always the object of great control by the 'authorities'. Note the significance of

[34] Traditional Brazilian maroon communities.

[35] Rolnik (1989), p. 4.

[36] Rolnik (1989), p. 4.

[37] Bloco de samba is a community-organized, public street party or parade that is a core part of Brazil's Carnival, featuring live samba music and dancing. A samba school (Portuguese: Escola de samba) is community-based organization for dancing, marching, and drumming (Samba Enredo).

> the 'asking for passage' by the opening wings of *blocos and samba schools*. In fact, they always had to submit to the rules imposed by such 'authorities'. After all, any gathering of black people is always seen as a police matter [...]. Let us not forget, for example, that the temples of Afro-Brazilian religions, such as Candomblé, had to register with the police to operate legally... In any case, mass cultural entities have been of great importance, insofar as, by weaving the cultural, they simultaneously enabled the exercise of a political practice, preparing the advent of ideological black movements [38].

In summary, the production of the city by the black population, including – and perhaps especially – through its cultural (festive and religious) manifestations, always carried a political undertone, that is, of questioning the hegemonic cultural order. For this reason, it always coexisted conflictually with the bourgeois order that was sought to be established in the post-abolition period. Carnival, understood by Gonzalez as the «greatest popular festivity in Brazil» [39] is perhaps the element of collective expression that most projected black culture in large cities (especially São Paulo and Rio de Janeiro).

In any case, other popular festivals of African origin also played their role in this process, such as the Congada and the Maracatu [40]. The importance of "Afro-Brazilian festivities", in Gonzalez's words, has always been related to efforts to preserve customs and cultural forms brought from the African continent, «and which were recreated here under the most adverse conditions. After all, the black population did not come to Brazil as immigrants, but as slaves» [41].

These cultural manifestations, therefore, by inscribing their marks on the urban space, have historically played (and still play today) a fundamental role in the preservation of black culture. Given the importance of carnival, as well as other cultural and artistic manifestations promoted by the black population, it seems plausible to suggest that such practices decisively contributed to highlighting the general outlines of the *œuvre* produced by the black population in Brazilian cities, perhaps especially in large urban centers.

As urbanization advanced in the early 20th century, the center of large cities became increasingly socially and culturally heterogeneous, with the black population

---

[38] Gonzalez (2022), p. 30.

[39] Gonzalez (2024), p. 53.

[40] The congada is an Afro-Brazilian cultural and religious event that blends elements of African and Catholic spirituality, celebrating the coronation of a "king" (the King of Congo) through songs, dances, and dramatic performances. Maracatu is a traditional Afro-Brazilian musical and dance form from Pernambuco, Brazil, characterized by strong African-influenced rhythms and percussion.

[41] Gonzalez (2024), p. 99.

maintaining its prominent place in the collective production of the "city-*œuvre*", but also sharing space with European immigrants who had arrived to replace black labor on the farms and, simultaneously, occupy positions in the emerging industry [42]. With this socio-cultural and economic intensification of the class mix, the center enabled encounters that produced

> [...] forms of socialization subject to norms different from those prescribed and accepted by the 'urban order', defended by the dominant class. These norms are directly linked to the ethno-cultural specificity of the various social groups that occupy this territory. In the case of São Paulo, it is the fruit of the mixture of autonomous practices of black and mulatto groups (inherited from African roots and transformed in the slave quarters and quilombos) with those brought by the various groups of European immigrants, mainly Italians, Spaniards, and Portuguese [43].

In short, the fact is that social mixing with workers of other origins did not erase the protagonism of the black population in the production of urban space, or, in other terms, it did not diminish their importance as authors of the collective urban *œuvre*.

Certainly, one of the boldest formulations about this black protagonism in the production of social space comes from the writings of the abolitionist intellectual Manuel Querino, more specifically from his book *O colono preto como fator da civilização brasileira* (*The black colonist as a factor of Brazilian civilization*, a short essay originally published in 1918). The title of the work is evidently quite illustrative of the argument developed by the author.

According to Santarém, in this work Querino «narrates [...] how the black population built Brazil in its different attributes», establishing «a debate contrary to the whitening argument of the time – the racist hypothesis that the black and African population was a factor of civilizational backwardness for the country». Querino's argument goes precisely in the opposite direction, that is, «that the black population is a positive civilizational factor for the country». In his text, Querino attests that the work of black people was, for centuries, the pillar of wealth and the sustenance of prosperity in Brazil. Complementing, «[...] it was with the product of their labor that we had scientific institutions, letters, arts, commerce, industry, etc., therefore deserving a place of prominence, as a factor of Brazilian civilization» [44].

In short, the work developed by the black population, in the author's conception, represented the «[...] driving force of development manifested in the social state of

[42] See Rolnik (1989) and (1994).

[43] Rolnik (1994), p. 98.

[44] Santarém (2024), p. 278.

the country, in intellectual culture, and in great material works [...]» [45]. It is, therefore, an argument that extols the historical relevance of black people in the political, economic, and institutional construction of Brazil. By conceiving black people as "colonists", Querino's interpretation also allows us to establish important parallels with the role of the black population in urbanization.

Given the protagonism of this social group in the production of urban space in large Brazilian cities through its economic activities, cultural and artistic manifestations, formation of *quilombos*, political organization, and creation of associative bonds, it seems plausible to suggest that the black population in the cities played a "colonizing" role, that is, it was a protagonist in the occupation of urban space, expanding its territorialities and inscribing its histories, customs, habits, and beliefs in public spaces and challenging – even if not always intentionally and openly – the bourgeois order that struggled to consolidate itself in the post-abolition period.

The growing black protagonism in large cities frightened the power holders, who reacted with the aim of re-establishing colonial patterns of domination and seeking the invisibilization of the black population and its marks on the urban space.

4. *The Official Institution of the Racial Division of Space in Urban Planning*

If it is true that, as a socio-spatial arrangement, the racial division of space is a phenomenon historically prior to urban planning policies, it is also correct to state that, from a certain historical moment onward, urban planning began to internalize the logic of that arrangement.

From a historical perspective, this process became more evident from the moment the center-periphery segregation model began to take shape [46]. In the city of São Paulo in particular, according to Caldeira's reading, it is from the 1940s onwards that this model becomes predominant and begins to condition the city's structure [47].

However, it is possible to see that the origin of this model, meaning the initial actions taken by the political system to reshape the central area and push the working population – including the black population – toward the city's outskirts, can be traced back a few decades earlier.

From the moment cities, especially their central areas, began to be more distinct-

[45] Querino (2018), p. 30.

[46] See Kowarick/Ant (1994); Rolnik (2022); Marques (2005).

[47] Cf. Caldeira (2000).

ly shaped by the black population through various forms of expression in urban space (as already shown in the previous topic), a conflict of interests emerged between the lifestyles, social interactions, and cultural practices of these subaltern groups and the bourgeois order that was struggling to establish itself in Brazil – now in a relatively rapid industrialization process [48].

During the transition from the 19th to the 20th century, the acceleration of class and racial mixing in the center of São Paulo heightened social tensions. The tenements (*cortiços*) were an important aspect of the problem as they were seen as "ground zero" for the propagation of diseases and epidemics that plagued urban societies at the time, «bringing great fears to the wealthier layers who felt they were on the verge of also being contaminated» [49].

Consequently, there was no shortage of proposals and ideas from the rulers to "clean up" the center, aiming to finally create a salubrious environment. The official discourse, however, was constructed to affirm that the removal of the tenements would guarantee better living conditions for workers, by providing them with dignified, hygienic, and single-family housing – far from the center, of course.

But the problem with the tenements was not restricted to the "health" factor. Similar to what had happened in pioneering industrial societies, the center was an area of tension and conflict, where contact between these very distinct social universes was inevitable [50]. There was no way for the poor and the rich, and Blacks and Whites, not to bump into each other on the same streets, even if they lived in different neighborhoods. These everyday conflicts, which pitted different ways of life, behavior, and family and conjugal relations against each other, represented a factor of destabilization for bourgeois life and a disturbance of order.

The city center, in this sense, was a common space, the result of the social work of subaltern groups and the multiple social interactions that took shape there [51]. The center was, therefore, an "undisciplined" space, which challenged bourgeois logic and morality insofar as the social mixing provided by that environment resulted in a clash of cultures, habits, and behaviors, a factor that hindered the implementation of social disciplining policies set in motion by the ideological apparatus of industrial society [52].

---

[48] Kowarick/Ant (1994).

[49] Kowarick/Ant (1994), p. 78.

[50] Sevilla-Buitrago (2014).

[51] Sevilla-Buitrago (2022), p. 20.

[52] See Sevilla-Buitrago (2015) and (2022).

The black population was at the epicenter of these conflicts. As elucidated by Rolnik's analysis, the black territory was seen as the great vector of the generalized "indiscipline" that endangered hegemonic cultural patterns:

> In the 1890s São Paulo, specific black territories thus appear. Any of these urban *quilombos* in São Paulo during the First Republic had the reputation of being a place for the declassed. Their marginality was identified with the non-proletarianization of their population, which is immediately associated with the idea of disorganization, as the irregular distribution of work and leisure times contrasts with the discipline and regularity of wage labor. The image of marginality is also identified as inherent to collective housing: the intensity of a non-familial group life and the density of contacts in the daily life of the tenement contrast with the organization of the bourgeois home (familial, isolated, internally divided into rooms with segregated functions and inhabitants). Finally, marginality is associated with a set of gestures, a way of using the body. If, for the black community, body language is an element of connection and support for the collective code that institutes the community, for the dominant white and Christian class, the frequency with which one dances, moves the navel, sways the hips, and embraces publicly challenges moral standards. The presence of the *terreiros* [TN: Afro-Brazilian religious spaces] and African religious practices completes the stigma: Candomblé is marginal because it is 'superstition', it is 'primitive religion', which offends the official religion [53].

From these elements, the reasons that motivated the incorporation of colonial logic – specifically the racial division of space – into urban planning policies become clearer. The black neighborhood that was developing in the center of São Paulo formed a strong counterpoint to the bourgeois-urban-industrial power project, challenging nearly all its moral standards and disciplinary methods. All evidence suggests that it is during this period (the transition from the 19th to the 20th century) that the "colonial ethic" is adopted by official city planning policies.

> In the city that wants to be civilized, Europeanized, the *quilombo* is an African presence that cannot be tolerated. This manifests itself from the formulation of a municipal code of conduct in 1886, aiming to prohibit these practices present in the black territories of the city: the snack sellers must leave because they 'hinder traffic'; the markets must be transferred because they 'affront culture and defile the city'; the *pais-de-santo* can no longer work because they are 'charlatans who fake inspiration by some supernatural entity'. Finally, the black population that occupied the so-called 'Old Center' of São Paulo ended up being displaced by the so-called 'capital improvement works', large urban renewal operations that began during the administration of Antônio Prado (1899-1911): widening of streets, transfer and demolition of markets, construction of squares and boulevards. What was being sketched out there was the

[53] Rolnik (1989), p. 7.

> design of a bourgeois Center with wide streets and uniformly neoclassical façades, which would be the exclusive territory of the ruling classes: their space for work, entertainment, civic and religious celebrations. The reforms were, for the most part, carried out during the government of Raymundo Duprat (1910-1914). The cleanup operation was relentless: for the construction of Praça da Sé and the remodeling of Largo Municipal, the tenements, hotels, and boarding houses in the vicinity were demolished [54].

With this process, a policy of spatial reorganization in the city of São Paulo, with clearly colonial inspiration, was set in motion, whose main purposes can be summarized as follows: i) stabilization of social conflicts, ii) expulsion of the black population from the center and its invisibilization in the territory, and iii) the historical erasure of its forms of expression in urban space.

In short, it was a policy of "rewriting" the city, focused on building a project of socio-spatial homogenization and on instituting regimes of disciplining essential for stabilizing the political and economic order based on the exploitation of labor and the commodification of life. At the same time, it is through this process that the constitution of the "city as product" in Lefebvre's terms begins in São Paulo, at least in a more systematic and consistent way, meaning the city is produced by and for capital.

On a theoretical level, we can also interpret this phenomenon as a policy of "dismantling the common", following the lines of the formulations proposed by Sevilla-Buitrago [55]. Analyzing the historical process of the erosion of the common by capitalist relations of production, the author suggests using the notion of "enclosure" «[...] to designate capitalism's mobilization of diverse configurations and significations of space to deprive people of what they create in common» [56].

It is, after all, the capitalist impetus to set in motion broader processes of "dispossession", which aim to expand market relations and private property where communal relations previously prevailed, as well as to erect new social codes of conduct, disciplining conflict and instituting moral mechanisms of social normalization [57].

From these processes, a segregationist policy was established in the city of São Paulo, which would later be responsible for structuring the center-periphery model, arguably the most explicit form of the policy of racial division of space implemented thus far in Brazilian society.

If, previously, the racial division of space had been established in arrangements

---

[54] Rolnik (1989), pp. 7-8.

[55] See Sevilla-Buitrago (2015) and (2022).

[56] Sevilla-Buitrago (2015), p. 2.

[57] Cf. Sevilla-Buitrago (2022), pp. 74-75.

where physical proximity between dominated and dominators was the usual pattern (Manor House/Slave Quarters and Mansion/Tenement), the new segregationist pattern would completely remodel the logic of urban life and the possibilities of everyday interactions between different classes, races, and social groups, also redefining the possibilities for the appropriation of the city by subaltern groups [58].

Recovering Lélia Gonzalez's formulation [59], it is essential to emphasize that policing is a central element in maintaining this system, playing a dual role. In areas inhabited by the rich and white, it is present to protect and prevent the entry of unwanted bodies; in places inhabited by the black and economically vulnerable population, the police apparatus is instituted to establish systematic repression and a regime of control based on violence.

There is, however, another element that does not appear – at least not explicitly – in Gonzalez's formulation, which is also fundamental for maintaining the center-periphery segregation model and the racialized division of space: the urban mobility system. Mobility policy is crucially important for defining who can circulate and appropriate the city, and under what conditions this can (or cannot) be done.

As a rule, urban mobility policy and system have historically contributed to reinforcing the logic of socio-spatial exclusion and maintaining the racial division of space, since, especially after the institution of the center-periphery model, the «[...] dynamics of Brazilian spatial occupation destined the overwhelming majority of the black population to live in the most remote neighborhoods» [60], in many cases barring their access to the urban transport system and relegating them to a condition of immobility in the territory [61].

In this context, policing and the mobility system are likely the two main pillars of the racial division of space established by the center-periphery segregationist model – and, consequently, are responsible for maintaining colonial patterns of domination.

5. *Final Considerations: (Re)imagining Brazilian Cities*

Starting from the framing of the city as an *œuvre* proposed by Henri Lefebvre, this text sought to achieve two main objectives. First, to discuss the role of the black

[58] Cf. Caldeira (2000) and Kowarick (2009).

[59] Gonzalez (2022), pp. 21-22.

[60] Santarém (2021), p. 62.

[61] Caribé (2019).

population in the production of Brazilian urban space. Second, to mobilize the concept of the racial division of space (coined by Lélia Gonzalez) for a more nuanced understanding of the segregationist urban policies implemented in Brazil, and to propose an analysis of the motivations behind these policies.

Firstly (in the second section of the article), we presented the discussion on the notion of the racial division of space and its importance for understanding inequalities in Brazilian society. As we advanced, we also explained that this notion refers to a colonial model of domination that is not unique to Brazil. On the contrary, it is a relatively common reality for many countries that were colonized by international powers over the centuries.

In the third section of the text, we more emphatically discussed the role of the black population in the production of social space in Brazilian cities, arguing that Brazilian urban space was, to a large extent, shaped by the artistic, cultural, and even political expressions of this social group. Festivities like carnival and spatial arrangements like the *quilombos* became, at a certain historical moment, structuring elements of the urban landscapes of the central areas of cities like São Paulo and Rio de Janeiro, highlighting the importance of black people in the production of Brazilian urban space.

In the fourth section, we highlighted how these black territories posed obstacles to the political order that was struggling to establish itself in the post-abolition period – namely, the bourgeois-industrial order. We discussed, focusing on the city of São Paulo, how the logic of the racial division of space was internalized by urban planning and city organization policies, which, through an alignment between the State and bourgeois interests, began to promote "cleanup" projects for the central areas, which in practice, implied the expulsion of the black population from the city center. Such policies aimed, especially, at stabilizing growing social conflicts, the invisibilization of the black population in the territory, and the historical erasure of its *œuvre* inscribed in urban space.

In this fifth and final section, we present some elements of reflection to fulfill our secondary objective – to reflect on possible forms of resistance to these hegemonic policies of organizing social space in Brazilian cities – which we intend to develop more deeply at a later time.

Considering how to overcome racial divisions in space involves reimagining Brazilian cities. Removing barriers – both tangible and intangible – that separate whites from Blacks (and rich from poor) is clearly not an easy task, and it might not even be fully achievable. Perhaps the main issue is not completely eliminating these barriers but rather developing political and institutional mechanisms that help narrow these

gaps. This way, a city can become one where encounters and interactions among different groups, classes, and races happen more often and with less inequality.

Therefore, it involves thinking about the creation of a city that values the development of shared spaces, open to everyone and to the conflicts characteristic of urban life, as theorized by Lefebvre [62]. The social conflicts that arise from encounters between different groups and classes are not, contrary to what some elitist views of democracy tend to believe, inherently problematic. In fact, it is precisely such conflicts that, historically, have driven progress in social equality and the construction of democratic rights. Urban life, in this sense, has played a significantly progressive role throughout history by creating ways to facilitate conflicts and challenge social hierarchies [63].

In this sense, the exercise of reimagining social reality requires understanding that any positive transformation in favor of democracy – that is, in favor of the oppressed majorities – will not come directly from the State, but rather from social struggles and mobilizations. Examining contemporary Brazil, we can observe two primary fronts of activist action that have been playing a crucial role in transforming reality in this direction.

On the first front are the housing movements, especially those engaged in the struggle for housing in the central areas of large Brazilian cities [64]. Although the best-known movements operate in the city of São Paulo, the demand for housing in the center has spread to other cities across the country. Occupations in the city center not only re-signify spaces that were previously vacant and, as a rule, left to real estate speculation, but are also capable of questioning the hegemonic model of urbanization adopted in Brazil, which is responsible for expelling the subaltern classes – especially the black population – from the central areas of large cities.

On the second front are those movements and collectives that lead struggles for better urban mobility conditions for the working classes, notably the Free Fare Movement (*Movimento Passe Livre – MPL*), which has fought since its inception for free fares (*tarifa zero*) on public transport as a way of guaranteeing the right to the city [65]. As a result of this struggle, which gained national momentum from the June 2013 protests [66], there are currently more than 130 cities in Brazil that offer univer-

[62] See Lefebvre (2001) and (2003).

[63] Cf. Lefebvre (2003); Young (2000); Caldeira (2000); Sevilla-Buitrago (2022).

[64] See Stavrides (2016); Caulkins (2022); Boyssut/D'Ottaviano (2025).

[65] Cf. Saraiva (2018); Caribé (2019); Santarém (2024); Santini (2024).

[66] França (2020).

sal free fares on public transport every day of the week, in addition to some metropolitan-sized cities (such as São Paulo and Brasília) that have adopted free fares on weekends (and in some cases, also on holidays).

These two fronts of struggle challenge the fundamental and historical pillars of the segregationist policy responsible for maintaining and reinforcing the socio-spatial arrangement called by Gonzalez the racial division of space. The majority of the marginalized populations who rely most heavily on public transportation to get around the city, whether to access jobs or other essential rights such as health, education, leisure, and social services, are Black.

Thus, we understand that the exercise of reinventing and reimagining Brazilian cities involves activism capable of attacking the roots of racial division of space. The struggle for housing in central neighborhoods and protests for free transportation in contemporary Brazil are, without a doubt, among those most likely to achieve this. They may not be able to entirely end the mechanisms that sustain this colonial pattern of domination, but everything suggests they have managed to weaken some of its structures. More importantly, these struggles encourage us to undertake the most vital exercise of all: maintaining our ability to imagine another possible city, effectively produced by and for all people [67].

Therefore, as demonstrated, the articulation of Lefebvre's urban critique with Gonzalez's analysis of the racial division of space offers an innovative and robust analytical framework for understanding conflicts in the Global South [68]. This theoretical dialogue moves beyond an exclusively European understanding of urban conflict, highlighting how the struggles of Black communities in Brazil – from the enduring resistance of *quilombos* to the territorial power of *blocos de samba* – constitute a fundamental fight for the city as an *œuvre* and for the human right to space.

This framework is profoundly relevant to the broader Global South debates, particularly in Latin America, where the confluence of colonial legacies, racial capitalism, and uneven development continues to shape hyper-segregated and conflict-ridden metropolises [69]. The experiences analyzed here demonstrate that the right to the city for racialized populations requires not only the appropriation of space but the radical redefinition of what the city is, demanding its production as a collective, anti-racist, use-value rich *œuvre*. Therefore, the theoretical dialogue established here can, at best, serve as a "roadmap" for critical studies to address urban racialized

[67] See Pavoni/Tulumello (2023).

[68] Mabin (2015).

[69] Caldas (2025).

conflicts throughout the Global South, emphasizing the political and territorial agency of black populations.

Bibliography

Bossuyt, Daniël, Camila D'Ottaviano (2025), *The patterns of protection for housing commons: building occupations in São Paulo*, in «International Journal of Urban and Regional Research», 1, pp. 1-25, DOI: 10.1111/1468-2427.13335

Caldas, Lara (2025), *Por que ainda falar em violência urbana?*, in «Civitas: Revista de Ciências Sociais», 25(1), pp. 1-13, DOI: 10.15448/1984-7289.2025.1.47007

Caldeira, Teresa (2000), *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*, São Paulo, Ed. 34/Edusp

Caribé, Daniel Aandrade (2019), *Tarifa zero: mobilidade urbana, produção do espaço e direito à cidade* [Doctoral thesis], Federal University of Bahia, Graduate Program in Architecture and Urbanism, repositorio.ufba.br

Caulkins, Matthew Wellington (2022), *Insurgent property relations and the spatio-legal work of housing the urban poor: the case of the Prestes Maia occupation*, in «São Paulo, Geografiska Annaler: Series B, Human Geography», (104) 2, pp. 93-111, DOI: 10.1080/04353684.2021.1954483

Davis, Mike (2006), *Planeta Favela*, São Paulo, Boitempo

Fanon, Frantz (2022), *Os condenados da terra* [1961], Rio de Janeiro, Zahar

Fix, Mariana, Pedro Fiori Arantes (2021), *On urban studies in Brazil: The favela, uneven urbanisation and beyond*, in «Urban Studies», 59(5), pp. 893-916, DOI: 10.1177/0042098021993360

França, Danilo (2022), *Experiências urbanas segregadas: locais de moradia, trajetórias e redes pessoais de negros e brancos em São Paulo-SP*, in «Estudos de Sociologia», 27(1), pp. 1-27, orcid.org

França, Danilo (2024), *Desigualdades raciais para além do paradigma*, in «Tempo Social», 36(2), pp. 61-85, orcid.org

França, Gustavo Henrique Serafim (2020), *Enjaulando pássaros: junho de 2013 e a domesticação dos protestos no Brasil* [Master thesis], University of Brasilia, Graduate Program in Political Science

Gonzalez, Lélia (2022), *O golpe de 64, o novo modelo econômico e a população negra* [1982], in Gonzalez, Lélia, Carlos Hasenbalg, *Lugar de negro*, Rio de Janeiro, Zahar, pp. 17-24

Gonzalez, Lélia (2022), *Experiências e tentativas* [1982], in Gonzalez, Lélia, Carlos Hasenbalg, Lugar de negro, Rio de Janeiro, Zahar, pp. 29-38

Gonzalez, Lélia (2024), *Festas populares no Brasil* [1987], São Paulo, Boitempo

Harvey, David (2012), *Rebel cities: from the right to the city to the urban revolution*, London, Verso

Kowarick, Lucio, Clara Ant, (1994), *Cem anos de promiscuidade: o cortiço na cidade de São Paulo*, in Kowarick, Lucio (org.), *As lutas sociais e a cidade*, São Paulo, Paz e Terra, pp. 73-91

Kowarick, Lucio (2009), *Viver em risco: sobre a vulnerabilidade socioeconômica e civil*, São Paulo, Editora 34

Lefebvre, Henri (2001), *O direito à cidade* [1968], São Paulo, Centauro

Lefebvre, Henri (2013), *La producción del espacio* [1974], Madrid, Capitán Swing

Lefebvre, Henri (2003), *The urban Revolution* [1970], Minneapolis, University of Minnesota Press

Mabin, Alan (2015), *Sedimentando a teoria da cidade do Sul no tempo e lugar*, in «Sociedade e Estado», 30(2), pp. 323-346, periodicos.unb.br

Marques, Eduardo (2005), *Elementos conceituais da segregação, da pobreza urbana e da ação do Estado*, in Marques, Eduardo, Haroldo Torres (orgs.), *São Paulo: segregação, pobreza e desigualdades sociais*, São Paulo, Editora Senac São Paulo, pp. 19-56

Marques, Eduardo (2015), *Introdução – São Paulo: transformações, heterogeneidades, desigualdades*, in Marques, Eduardo (org.), *A metrópole de São Paulo no século XXI: espaços, heterogeneidades e desigualdades*, São Paulo, Editora Unesp, pp. 1-17

Oliveira, Reinaldo José (2020), *A segregação racial e o pensamento urbanístico no Brasil*, in «Políticas Públicas e Cidades», 9(1), pp. 26-39, journalppc.com

Ortiz, Catalina, Penny Travlou, Marina Siqueira, Giulia Testori (2025), *Decolonising urban knowledge(s): an ordinary imperative in extraordinary times*, in «City», 29(3-4), pp. 485-501, DOI: 10.1080/13604813.2025.2470540

Panta, Mariana (2018), *Relações raciais e segregação urbana: trajetórias negras na cidade* [Doctoral thesis], São Paulo State University (Unesp), Faculty of Philosophy and Sciences, repositorio.unesp.br

Panta, Mariana (2020), *População negra e o direito à cidade: interfaces sobre raça e espaço urbano no Brasil*, in «Acervo», 33(1), pp. 79-100, revista.arquivonacional.gov.br

Pavoni, Andrea, Simone Tulumello (2023), *Urban violence: security, imaginary, atmosphere*, New York, Lexington books

Querino, Manuel (2018), *O colono preto como fator da civilização brasileira* [1918], in «Jundiaí: Cadernos do Mundo Inteiro», cadernosdomundointeiro.com.br

Rios, Flávia, Márcia Lima (2020), *Introdução*, in Gonzalez, Lélia, *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*, org. F. Rios e M. Lima, Rio de Janeiro, Zahar

Rolnik, Raquel (1989), *Territórios Negros nas Cidades Brasileiras (etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro)*, in «Revista de Estudos Afroasiáticos», n.17, raquelrolnik.wordpress.com

Rolnik, Raquel (1994), *São Paulo, início da industrialização: o espaço e a política*, in Kowarick, Lucio (org.), *As lutas sociais e a cidade*, São Paulo, Paz e Terra

Rolnik, Raquel (2022), *São Paulo: o planejamento da desigualdade*, São Paulo, Fósforo

Santini, Daniel (2024), *Sem catraca: da utopia à realidade da tarifa zero*, São Paulo, Autonomia Literária, Fundação Rosa Luxemburgo

Santos, Renato Emerson dos (2012), *Sobre espacialidades das relações raciais: raça, racialidade e racismo no espaço urbano*, in dos Santos, Renato Emerson (org.), *Questões urbanas e racism*, Brasília, ABPN.

Saraiva, Leila (2018), *Não leve flores: crônicas etnográficas junto ao Movimento Passe Livre-DF*, Rio de Janeiro, Papéis Selvagens

Santarém, Paíque Duques (2021), *Ensaio sobre a mobilidade racista*, in Bonifácio Albergaria, Rafaela Cristina, Paíque Duques Santarém, Daniel Santini (orgs.), *Mobilidade Antirracista*, São Paulo, Autonomia Literária

Santarém, Paulo Henrique da Silva (2024), *Mobilidade racista, antirracista e negra – transporte e relações raciais no Brasil* [Doctoral thesis], University of Brasilia, Graduate Program in Architecture and Urbanism, repositorio2.unb.br

Sevilla-Buitrago, Álvaro (2014), *Central Park y la producción del espacio público: el uso de la ciudad y la regulación del comportamiento urbano en la historia*, in «EURE (Santiago)», 40(121), pp. 55-74, DOI: 10.4067/S0250-71612014000300003

Sevilla-Buitrago, Álvaro (2015), *Capitalist Formations of Enclosure: Space and the Extinction of the Commons*, in «Antipode», 47 (4), pp. 999-1020, DOI: 10.1111/anti.12143

Sevilla-Buitrago, Álvaro (2020), *Movimiento Moderno y derecho a la ciudad: prefiguraciones y contradicciones en el diseño urbano de postguerra*, in «Arte, Individuo y Sociedad», 32(1), pp. 211-226

Sevilla-Buitrago, Álvaro (2022), *Against the commons: a radical history of urban planning*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press

Silva, Maria Nilza (2006), *Nem para todos é a cidade: segregação urbana e racial em São Paulo*, Brasília, Fundação Cultural dos Palmares

Stavrides, Stavros (2016), *Common space: the city as commons*, London, Zed Books

Stavrides, Stavros (2020), *Reclaiming the city as commons. Learning from Latin American housing movements*, in «Built Environment», 46(1), pp. 139-153, DOI: 10.2148/benv.46.1.139

Telles, Edward (2003), *Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica*, Rio de Janeiro, RelumeDumará

Telles, Edward (2012), *O significado da raça na sociedade brasileira*, tradução Ana Arruda Callado, Feira de Santana, Curso de psicologia Unifacs, https://professorsauloalmeida.files.wordpress.com/2014/07/livro-o-significado-da-raca--na-sociedade-brasileira2.pdf

Tonnuci Filho, João Boscou Moura, Mariana de Moura Cruz (2019), *O comum urbano em debate: dos comuns na cidade à cidade como comum?*, in «Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais», 21(3), pp. 487-504, DOI: 10.22296/2317-1529.2019v21n3p487

Vargas, João H. Costa (2005), *Apartheid brasileiro: raça e segregação residencial no Rio de Janeiro*, in «Revista de Antropologia», v. 48, n. 1, pp. 75-131, DOI: 10.1590/S0034-77012005000100003

Young, Iris Marion (2000), *Inclusion and democracy*, Oxford, Oxford University Press

The City and the City

Oscar Guardiola-Rivera

CONTENTS: 1. Visions of Cities. – 2. Colportage Cityscapes. – 3. Bobok. – 4. City-Spaces of Death. – 5. The Garden/Grove Is You: An Other City.

1. *Visions of Cities*

Why would you see cities and trails when dreaming or getting high on *hachís* or *yagé*? The question of lateral moves and trails blazed into the city is valid, especially if there is a friend, a wordsmith in an island far, far away or an indigenous *palabrero* shaman preparing the concoction for you to dream a different poetics of urbanity. Anthropologists are always ready to tell us about their visions among indigenous people in some jungle far, far away, but philosophers – whether they work on aesthetics or, especially if they work on political philosophy and jurisprudence – would consider the combination between *hachís* or *yagé* and figural reflections on cities unserious or nonsense. Come to think of it, even anthropologists might find the combination incompatible, conflicting [1].

But there are always exceptions. In his diary of the days with Walter Benjamin on the Spanish island of Ibiza in the summer of 1932-33, French painter Jean Selz tells us how they hung out, took drugs, and told each other their dreams. On one occasion, Selz and Benjamin were smoking opium when the latter was struck «by the dominance of a certain color in a room [or house] with white walls» characteristic of the rural architecture of the island [2]. Gazing upon bunches of roses, carnations, and pomegranates as well as the bright red of a peasant woman's handkerchief, the whole scene seemed to the German philosopher, likely as high as a kite, «a laboratory designed to extract the essence of the color red». Then, using the German word for red, *rot*, he exclaimed: «*Rot* is like a butterfly alighting upon each shade of the color red» [3].

We know this was not the first time Benjamin brought in the butterfly. Five years earlier, we're told, in *Main Features of My First Impression of Hashish*, Benjamin singled out the drug as capable of inducing a specific kind of pause or hesitation

[1] Taussig (2024), p. 134.

[2] Selz (1988), p. 357 cited by Taussig (2009), p. 70.

[3] Selz (1988), p. 357.

doi: 10.17473/LawArt-2025-6-11 LawArt 6 (2025) 307-334
ISSN 2724-654X

– an oscillation between freedom and indecision – citing the following line from Schiller: «the hesitant wing of the butterfly» [4]. We're also told that this oscillation is intertwined with another characteristic of hashish, laughter. «In smiling», Benjamin noted, «one feels oneself growing small wings. Smiling and fluttering are related to laughter. You feel distinguished because […] you enter into nothing too deeply: that no matter how deeply you penetrate, you are always moving on the threshold» [5].

Such lateral move, like the crab scuttling, is characteristic of the figure of thought, the butterflying mind and the flaneur, strolling the sidewalks of the city or opening trails amidst flowers and vegetation which are densely interwoven traces of memory-images, language (which, like flowers and vegetation, including red poppies, is also edible) and insights. In Ibiza, we're told, insights became Benjamin's red butterfly, in-sight or light on the move as «the colors on the fluttering wings lay quiet for a moment, quivering and shimmering in the petals of the flower open to the sun before the next leap in the color world» [6].

Let's pay careful attention to the pairing between hesitation or oscillation as a figure of thought in action (going on a walk, or leaping in a color world) and the timespace figure of a threshold in which flowers and vegetation, a garden or a grove, are signs of a social complex habitat, no less than edible words or memory-images. For that pairing raises some interesting questions: If words are edible like flowers and vegetation, isn't it possible that, conversely, flowers and vegetation, forests and groves can communicate or talk, image each other and yield information? And to oscillate between freedom and indecision or hesitation, like the hesitant wing of the butterfly, like laughter, isn't that inconstancy the precise way to experience the rhythm of real time, itself hesitant between the past-present and the not-yet so that what seemed past becomes animated in the now and not only a pile of ruins and coffins? And if so, what kind of precision in judgment or critique are we talking about?

After all, talking forests, flowers and vegetation are, precisely, what one experiences when drinking yagé prepared by an indigenous wordsmith in Colombia. At the same time as one sees cities. As for oscillation, inconstancy and hesitation, isn't that the attitude that the first European chroniclers identified among Amerindians when entering their cities in Mesoamerica or stumbling upon their wide urban networks in the Amazon? Whereas these chroniclers and jurist-theologians identified hesitation and inconstancy – the Amerindians' enthusiastic but highly selective acceptance of a

[4] Benjamin (2006), pp. 21-22 also cited by Taussig (2009), p. 70.

[5] Benjamin (2006), p. 20.

[6] Taussig (2009), pp. 71-72.

totalizing discourse – as weak memory or judgment and deficiency of will, it is up to us to recognize the possibility of a different foundation for judgment and critique in the city: the relationship to others and to alterity, not self-identity. Or, the ordinariness of our social beliefs, our habits and alliances, our temporal condition rather than the exceptional strength and hardness of belief, subjecthood and obedience to timeless commands coming from above in the interest of preservation, self-defense or the defense of our interior spaces. Such precision in judgment and critique would be fantastic. Like cities, which are fantastic [7].

In other words, let's be open to the garden and the grove instead of repeating *ad nauseam* what the Greeks and Romans did (or what we think the Greeks and Romand did). That means, as Benjamin said, not to erase the traces of experience but, instead, to re-turn to that experience, recomposing and reimagining, opening our cities, our houses to such traces and leaps of the spirit thereby initiating a process of entanglement that challenges all static or essentialist identifications, unsettling all forms of hard belief and certitude. Isn't that, precisely, the point of a new architecture, a different poetics of urbanity? Isn't that precisely, the point of Benjamin's "Mexican dreams" and his Spanish essays?

Benjamin presents his first Mexican dream in a section entitled, unsettling, *Mexican Embassy* (*Mexicanische Botschaft*) recounted in *One-Way Street*:

> I dreamed I was a member of an exploring party in Mexico. After crossing a high, primeval jungle, we came upon a system of above-ground caves in the mountains. Here, a religious order had survived from the time of the first missionaries till now, its monks continuing the work of conversation among the natives. In an immense central grotto with a gothically pointed roof, mass was celebrated according to the most ancient rites. We joined the ceremony and witnessed its climax: toward a wooden bust of God the Father, fixed high on a wall in the cave, a priest raised a Mexican fetish. At this, the divine head turned thrice in denial from right to left [8].

Notice, first, how in this dream the inconstancy, undecidability and hesitation toward hard belief that the first Catholic jurist-theologians had adjudged as the

[7] See Viveiros de Castro (2011), pp. 65-73 on inconstancy and its relationship with justification (vengeance) and the affirmation of time. Also, Taussig (2024), pp. 148-151. See also, Kluge (2019), pp. 434-449: (with Joseph Vogl) «I am thinking of various experiments having to do with the question of the power of judgment […] a clear distinction between two forms of precision […] On one side, there is pedantic precision, a subsuming activity […] On the other side, there is fantastic precision […] [which can be translated] first into part of the imagination and then into a point of contact […] with real relations» (p. 439). Also, Gandarilla Salgado (2024), pp. 67-99.

[8] Benjamin (2002), pp. 448-449.

symptom of a lack in the spirt of Amerindians is no longer devalued. On the contrary, the underlying symptom now points to something more ordinary and a lot more interesting: with time, the hardness of belief has softened as if dissolved in the wider ocean of possibility. Indeed, this Mexican mission or message is not exclusively "Mexican", or

> whatever is 'Mexican cannot be restricted to Mexico [...] this message includes a series of relays that, attributing features of one God to another, makes the true godhead undecidable. This undecidability is legible throughout the dream [...] The dream enables [Benjamin] to find himself simultaneously in different historical moments [...] Within the dreamwork nothing is determined or fixed, nothing can be identified with a single time or space, and everything moves in the direction of a decolonial account of the history of violence [9].

In this historical account, we are called to see that despite the violence of colonization, justified in the name of civilization and the word of God, king, faith and law, «the process of conversion in New Spain [Mexico]» opened the possibility for «the spiritual domination of Christendom itself by the religious system it aimed to destroy» [10]. A system of the "old law" of belief in disbelief and memory salvage of the things of the enemy coextensive with the social body-space where what seems to be the norm is displaced by the exception – by disbelief, undecidability, reticence and hesitation – so that the latter becomes real instead of the state of exception and decision that is the basis of the norm. This is not a system for restoration or the cancellation of the past, but to produce time and travel in time. A link to the past as well as the generation of the future. A kind of backward move takes place here, which not only inverts the orientation of our normal accounts of law and history as progress-through-stages moving in the direction of a one-way street but, also, or rather, creatively renders or substitutes intellectual and emotional experience from one language and image-system to another.

When done thoughtfully and carefully, with enhanced attention to the labile character of habits and norms, to the specificity and locality of both languages, such a process can yield a result that amounts to the construction of an entirely different timespace in reality and imagination; a point of contact between the imagination and real relations that does not seek to preserve the identity of individual terms (which would be a futile undertaking in any case, given how language and image-systems differ from one another). Rather, this practical process will try to retain the

[9] Cadava/Nadal-Melsió (2023), p. 297.

[10] Kraniasukas (1993), p. 37.

workings of bio-spatial configurations between the words and the breath or fulness of life there. We can call it a "creative writing after" or "late" writing. As in "arriving late", to evoke the Hegelian figure of the Owl of Minerva.

In other words, this is an instance of what South American writer Wilson Harris termed "arrival in tradition" [11]. That is, an encounter with the unprecedented, the open future and changeability. Ditto, the aim here isn't to preserve the "identity" of individual terms, nor is the aim to restore an original source-context but, rather, to revivify and produce time-space configurations of what lived experience of a historical-cultural practice, a ceremonial or a normative text can be next time. Karl Kraus named this transformative translating practice *Nachdichtung*, or creative reimagining, and defined it as a *schöpferisches Ersetzen* involving the transposition or *Versetzen* of experiences. That is, a broader and critical sense of fabulation and analepsis that isn't a "turn" but a re-turn – the prefix "re" denoting the effort of returning to «matters absent, entangled and unavailable» because of colonial destruction. A rupture or a leap in spacetime with «velocity of the spirit» as Latin American surrealist thinker and poet René Ménil would say [12].

The place of encounter with the unprecedented described in Benjamin's dream is a composite space, both real and imaginary. This is not a transparent space, but one characterized by relative opacity – that is, the strange and foreign character of all things and events in the dream and/or the relative absence of matter due to violent destruction or its entanglement. In that respect, the composite alterity and opacity of this space seems opposed to the architectonic designs of modernity, since the latter's early origins in the technical knowledges of martial poliorcetics and castrametation all the way up to the architecture of Benjamin's time and ours, which uses bricks and mortar, glass and steel to build tall walls and defensive towers – "houses without traces" or footprints, Benjamin calls them – to occupy, penetrate and colonize the outdoors and cleanse such landscapes of all tradition and experience. As it is happening in Gaza nowadays, an event of erasure hidden in plain sight.

The joke is, to insist, that despite colonization, processes of conversion, domination and restoration can end up next time with the reverse-possession of the dominating spirit by the spiritual system it sought to destroy. In other words, the elevation of "us" and "our values" or the centrality of our cities requires as its condition not only the homogeneity and proximity of the group but, also, the positing of a conflict with that which is seen as distant and declared foreign.

---

[11] Harris (1999).

[12] Ménil (2005).

That condition, the tension between distance and proximity disappears, precisely, in the composite places evoked in Benjamin's dreamwork. Instead, a kind of connectivity-in-the-boundary emerges. This is precisely what happens to the priest in the dream, to the indigenous wordsmith practicing their "old law" as performance art, but also to the modern city's flaneur, to the drinker of yagé, and to the butterfly mind of those who have gone on a long walk, to migrants and, especially, those forced out of their homeland by violence or circumstance – like Benjamin himself.

With the loss of *la patria* (the "fatherland") «notions of distance also disappear», and of proximity, autochthony and authenticity, so dear to city portraits in travel writing as well as to the hardness of belief in the far-right and right-wing politics fashionable once again in our metropolises today [13]. The boundary place of connectivity also indexes the unexpected re-entry of the suffering and humiliated masses into history, which reveals the amnesia and perspectival partiality of the historical record [14].

The composite body and spacetime that here emerges is riven with the violence of so-called primitive accumulation. In a kind of reverse move, as when the spirit of the slain and suffering enters the body and spaces of the slayer. And «insofar as the presence of the humiliated insists on a right to time, these subjugated embody *an-amnesis*, filling out the content of the present with the necessity of remembering amid so much loss». In these transpositional spaces, symbols and signs of the Americas «the *how* of memory» is a definitive rupture using the space between languages and beliefs to creatively build instances of dreamwork (Benjamin), fabulation (Klossowski), bridges (Moraga and Anzaldúa) or memory (Cecilia Vicuña) which dispel the colonial trance of historicity, the presumed historical inevitability of one's subjugation, abjection and loss. Without denying the violent history and the politics of life and death from which our everyday extends, they offer that historicity «the generative problem of its fray in other cultural» and spacetime «configurations […] and entanglements […] That is, upon its [ongoing] historical silencing, [they] force the problem of present creativity» [15].

---

[13] Kraniasukas (1993), pp. 34-35.

[14] Lindahl (2013) calling the re-entry of victimized masses into the historical-economically transparent borders of the victimizer "a-legality" in a way that resembles not only Benjamin's critique of *Glasarchitektur* in his commentary on Paul Scheerbart's book of the same title and the Spanish essays, but, also, the results of contemporary anthropological studies in the Americas such as those carried out by Michael Taussig in Colombia or Manuela Carneiro da Cunha and Eduardo Viveiros de Castro in Brazilian Amazonia in terms of "vengeance" and temporality. See also, Carneiro da Cunha/ Viveiros de Castro (2017).

[15] García (2020), pp. 200-201. Also, Moraga/Anzaldúa (2021), pp. xv-xxiii.

2. *Colportage Cityscapes*

«Why would you see cities when drinking yagé prepared by an indigenous shaman in Colombia?» wonders anthropologist Michael Taussig in his book *And the Garden Is You*. The question is based on a re-reading of William Burroughs and Allen Ginsberg's *The Yagé Letters*, in which the former refers to "the composite city" in a letter dated February 28, 1953 in Pasto, a city in the southwest highlands of Colombia, concerning a fantastic and real experience in the lowland region of Putumayo:

> I had a vivid dream in color of the green jungle and a red sunset. Also a composite city familiar to me but I could not quite place it. Part New York, part Mexico City and part Lima which I had not seen at the time. I was standing on a corner by a wide street with cars going by and a vast open park down the street in the distance. I cannot say whether these dreams had any connection with Yagé. Incidentally, you are supposed to see a city when you take Yagé [16].

Taussig notices the reference to urban-bound timespace travel and Burroughs's assertion regarding cities as part of the psychedelic experience as well as the fact that faith and skepticism, or oscillation between belief and disbelief, hesitation, undecidability and inconstancy «go hand in hand when it comes to magic» [17]. By the time Burroughs reaches Lima and writes another letter to Ginsberg a remarkable shift has taken place: «Now it seems like a letter that yagé itself has written, the Self has disappeared into metamorphic motion». This journey within and beyond the body, we're told, amounts to a Composite City: «A place where the unknown past and the emergent future meet in a vibrating soundless hum» [18].

A similar leap into the city was told us and our cell phone Whatsapp message recorders by the peasant wordsmith Don Misael, diplomat and *palabrero* of the community of the Papaya Grove Island which, together with Taussig, we have been accompanying as human rights advocates and students (the peasants' students) for over three decades. His stories recall what another indigenous wordsmith, Don Jesús Martínez, had told us back in the 1990s when a group of us gathered around to listen to such stories and write poems.

They told us of a place (the Papaya Grove Island, Maroa) that appears and disappears. Whether this is an effect of camouflage, the peculiarities of the changing canals of the mouth of the Magdalena River, or a meditation – or yagé – induced

[16] Burroughs/Ginsberg (2008), p. ix quoted by Taussig (2024), p. 135.

[17] Taussig (2024), p. 138.

[18] Taussig (2024), pp. 138-139.

figuration in the Vaupés region, in the picture a scene of fluttering wings of butterflies or birds is followed by another class of painting «and this forms a street, like a city, no? It gets clearer. And in this city each room has its own vision, while from still others comes music» [19]. You (the drinker, or the *palabrero* shaman) enter one of these houses «inside of which were three men in black» or blue and orange;

> behind them were books bearing crosses spewing gold. A waterfall of gold. Asked why he came, he said he came so he could know, *conocer*, become acquainted, which means more than knowing […] intimate knowing as experience that existentially anchors you. 'But you already know', they say […] [20].

This is more than seeing. You become what you see. In other words, you pass into the image. Isn't this what happened to Burroughs when he returned from his trip to South America? He was staying with Ginsberg on East Seven Street in NYC. Looking out the back window onto courtyards and the windows of neighboring apartments, «Burroughs suddenly saw those amazing 'composite cities' he had seen when taking yage». A vision of this kind, like all yagé visions, corporeal as much as strange and otherworldly, is «also the cut-up method, which, with regard to the Composite City, is 'where the unknown past and the emergent future meet in a vibrating, soundless hum' […] Or as Benjamin opined, 'the true picture of the past flits by'» [21].

The images Benjamin refers to in his Spanish Essays, in *One-Way Street* or in the *Theses on the Philosophy of History* are truthful but temporal and «certainly fragile. He holds out hope for the redemption of history, meaning justice, caused by the true picture of the past that 'can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never seen again.' It is the body which will anchor the fleeting image», the temporary act or performance – like a protest or a strike, for example – which is then made indelible. In his 1929 essay on surrealism, we're told, Benjamin had sketched the same sort of corporeal/performance art technique «with his concept of the image-body sphere as what was missing but necessary» for protest and revolutionary politics [22].

This concept is related to the experience of re-claiming times and spaces, streets, garden and squares – as one does in protest or strike, locking up arms, shouting, per-

---

[19] Taussig (2024), pp. 140-141.

[20] Taussig (2024), p. 141.

[21] Taussig (2024), p. 144 citing Walter Benjamin.

[22] Taussig (2024), p. 145 citing Benjamin (1978), pp. 191-192.

forming or writing, or simply walking through the city – to make visible what was once absent. A concept reconfigured by Benjamin in his mature years, «geared to what he called colportage, meaning a synthesis of filmic montage, walking the city and getting lost in it as a flaneur with a loopy perception thanks to hashish, mescaline and opium. Colportage turns out to be the same operating principle of the Composite City», and it seems very similar to what Burroughs experienced when he looked out «the window on East Seven Street [and] […] connected the city of New York with the forests of Colombia», the flip side of what we experienced and were told in fieldwork by #protestwordsmiths like Don Misael as the city of dancing spirits and the vengeful disappeared [23].

The indigenous Kuna of the Caribbean Urabá region would draw for you one such city colportage as a stronghold which they call Kalu. It's said to be inhabited by spirits, strange and even comic forms, which you might call "surreal" but actually compress and draw out an "old law" from the plethora of fantasia and perceptions overwhelming the senses. A law we might learn something from, given our own hyper-aesthetic, social-media-enhanced echo chambers. Together with locking arms, singing, walking dancing, and healing chants, these images resemble the ones produced by technical outfits focusing their technologies on hyper-aesthetic media (such as Plano Negativo in Colombia, or Forensic Architecture in the UK), so that you may be able to enter into these images – colportage cities – to investigate, solve and dissolve state terror and violence.

As Juan Felipe Garcia and I did once, not long ago, in Colombia, working with others on the case of the state murder of Dilan Cruz, a student protesting during the general strike that made the streets of the country hum back in 2019-2021. We call our practice "fantastic critique". You might say we dreamt the stateless city, which anthropologists evoke when they say that «Cities are fantastic […] In the very word city, there is *citizen*, *civitas*, and the city of cities, meaning Rome […] It was Rome that established Western law and with it civilization, which Spain (invaded by Rome) used as name and category to contrast the *civilizados* from the New World Indian», deemed of weaker will and inconstant, and distinguished through praetorian judgment «the *racional* from the *irracional*, with the latter considered more animal than human […] And not so long ago before the Spaniards» you see the Inca and the Mexica or the Tlaxcalans «had [their] cities […] from where […] soldiers would descend into the lowland forests» which for them meant sex and the law of incest, «brilliant feathers, fierce warriors, and shamans with powerful drugs» as well as powerful ceremonials [24].

[23] Taussig (2024), p. 146.

[24] Taussig (2024), p. 146.

Travel east from the Kuna region along the Caribbean Coast of Colombia and you will find the ruins of an actual city known as "The Lost City", high in the forest of the Sierra Nevada in the territory of the Kogis. These are "imaginary cities", real and figured, fantasized and sometimes built by ancient and indigenous peoples, for which we have offered as examples the Kuna figures of Kalu Pitgun, the Lost City of the Kogi, Maroa and the enchanted cities under the Amazon excavated and written about by anthropologists and archeologists, as well as the disappearing island in northwest Colombia from where Don Misael has sent us his chants and visions, his dance and protest moves for three decades in the midst of violence and war in the lands of our childhood. Thereby sparking our underground desire for dance, joyful party and social justice [...] come what may.

3. *Bobok*

Tracing the desire for dance and party – the seriocomic carnivalesque drive in theatre, literature and culture since antiquity to the present – literary critic Mikhail Bakhtin calls your attention to space and time as things to be physically experienced, forms of the most immediate reality. He recalls a short story by Dostoevsky titled *Bobok* (meaning, idiomatically, "nonsense"). In it, the narrator happens upon a funeral in a cemetery, a carnivalesque

> scene of much merrymaking and dissimulation. While sitting on a tomb, he overhears corpses arguing underground: 'You made money, I suppose? You fleeced people?' says the corpse of a woman [...] 'Fleece you, indeed?' replies the corpse of a shopkeeper. 'We haven't seen the color of your money since January. There's a little bill of yours at the shop.' 'Don't' try to recover debts here,' the corpse of the woman counters. 'We all know things are different here,' says the shopkeeper's corpse. 'Different, how?' 'We are dead, so to speak, your Excellency' [25].

So to speak, the story figures Bakhtin's call for a shift in the geography of our existential coordinates. Here, timespace no longer operates as a transcendental frame reference or a system of coordinates (such as that emerging with the trajectory of analytic geometry from, say, Descartes to Kant) in which everything would find its resting place. Here, in contrast, dialectics is no longer affixed to identity. This shift from the transcendental or exceptional to the ordinary is of crucial importance. It marks a rupture. It is transgressive, in the fullest sense of the term.

[25] Taussig (2025), p. 34 referencing Mikhail Bakhtin quoting Dostoevsky (2018), p. 11.

«Thanks to transgression a moral topography is at work, one that seems as old as humankind, involving an oscillation between subterranean depths and the plane of social life» aboveground [26]. «It is the confluence, thanks to the cemetery, of the underworld with the sanctimonious surface layers of society that provides the humor of the uncensored» [27].

Indeed, here the dreadful materiality of dead bodies in our cities of dreadful night rubs up against the celestial heights and monumentality of beauty, judgment and civilized, pure reason. What takes place here is a move: from architectonic monumentality, present in our cities today in the shape of glass and steel cathedrals of finance and power and mountains of visuality built as office buildings aboveground, to the ordinariness of language and action below, underground. Here, we're at a crossroads.

That is, precisely, what happened to us when we were young in Colombia. During the years of the apotheosis of violence and war in the lands of our childhood we saw thousands of coffins raising up like pyramids in the central squares of our cities. But the bodies were absent, unnamed, disappeared, dissimulated and disguised as enemy combatants [28]. Where did the dead go? Where do the dead go? Isn't that the question?

Our cities of dreadful night can also be described as magical or "miraculous", especially if we recall they are structured as «one vast cemetery and the buildings at street level are its tombstones» [29]. This is true not only of Bogotá. Cities like Rome, Paris, or London can also be described in this manner. Let's recall, however, that we use spatial metaphors to describe our evaluative attitude towards things in the world, but the use of such poetic forms is always already mixed up with a phenomenological sense of the unprecedented character of the moment when we take position on a matter. This is the place of answerability, the moment of action. Here, our concepts of outside-ness and/or otherness bring the other person into play – for instance,

---

[26] Taussig (2025), p. 34.

[27] Taussig (2025), p. 34.

[28] See, *Caso 03 – Asesinatos y Desapariciones Forzadas Presentados como Bajas en Combate por Agentes del Estado*, Jurisdicción Especial Para la Paz (JEP), Colombia available at www.jep.gov.co. Civilians killed and thereafter presented or disguised and simulated by state agents as enemy combatants are known as *falsos positivos*. The first sentence against twelve members of the army was made public on 18 September 2025. Also, *Los Falsos Positivos*, including the video *Hacer Visible lo Invisible* (*Making Visible the Invisible*), in Comision de Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (2022).

[29] Taussig (2025), p. 24. See also, Thomson (2001).

in literature and performance, as the relation between author and hero, actor and character – in such a way as to remind us that the very notion of a place of answerability – i. e. that we have a moral obligation to move to find a better place rather than to merely accept our given place – is predicated on a topological relationship: once something begins to appear on our horizon it becomes an object of specific attention and care.

This relationship, also known as affordance, is both imagined and real, real and unrealized or unfinished and, therefore, physical and experienced. Like theatre space, representing and represented, or performance time moving in rhythmic pulses (like breathing or air) each with its own unrepeatable patterning. Bakhtin coined the term chronotope to speak of this relation between time and space, underground and aboveground, place and act or performance as opening a threshold or an interval, «the entr'acte, the chronotope of theatrical space, the right to act life as a comedy and to treat others as actors, to rip off masks» [30].

In similar fashion, let's speak of our task in this essay as covering the ground between anthropology and philosophy, not only art and aesthetics but also ethics, in at least two senses. First, to bring experience nearer to reality by generating concepts from life and from below – from the streets, the forests and the grove – rather than solely from abstract discussions, thought experiments, or from atop mountains of visuality. What for? To fit them to the changeability of time, reality and experience. Second, while sympathetic to the critiques of humanitarianism and its assumptions about the sacredness of life, we aim to reformulate this problematic in terms of not only the common vulnerability and injurability of ethical subjects but also, or rather, to get to the point – an abarian point between forces – at which the bodily vulnerability and need of the other become mine to respond to. To think of "need" as a call for action and attention to changeability, not charity or amelioration [31].

This is what the dead call us to do. To suspend political theologies and teleology, the architecture of our defensive mentalities, the succession of "isms" and "turns" in our disciplinary approaches, the before/after dualisms, and to shift from our concern with monumental sovereignty above ground to the underlying practices and habits as well as the physical marks of the imagination. To pay attention to physical force, as well. And to consider the unrepeatable unpredictability of the shape of relations

[30] Bakhtin (1982), p. 166. Also, Garavito (1991), p. 18. See also, Taussig (1999), pp. 1-8 citing Walter Benjamin's *The Origin of German Tragic Drama*: «Truth is not a matter of exposure which destroys the secret, but a revelation which does justice to it».

[31] Allen/Mendieta (2021), pp. 12-13.

of authority and cohabitation, or the shocking appearance of the old in the new. For instance, in rituals and symbols, in dance, party, poetry and performance, in funerals (like Dostoevsky's characters) or cemeteries in the spaces of death upon which rise our cities and, perhaps, also other places. Uchronies and heterotopias, «places that are essential to society and make it hum but are set to it at right angles, so to speak», laterally, like the moves in hip-hop and other late modern dances and literatures… «For is not language a 'construction site', too?» [32].

'So to speak', says the anthropologist recalling the characters in Dostoevsky's short story: «At long last the corpses are free to talk truth to power, yet they preserve the decorum deemed necessary for dialogue no less than for the barbed tongue of above-ground repartee» [33]. No less because they know, as the absent dead of Colombia and Gaza know, that «not even the dead shall be safe», as a philosopher wrote, «en route to his own death» [34]. Hence, the question: «What would it take to awaken the dead during states of emergency?». And «How do sorcerers in a state of emergency» or hallucination, shamans, wordsmiths or *palabreros*, architects of language, builders of other cities from the imagination returning to the real, «awaken them (the dead) for revenge» and/or justice [35]? Pared down, this is the question underlying corpse magic, the subject of the latest book by physician and anthropologist Michael Taussig – for us, Miguel [36].

Miguel's book explores the wide repertoire of ways in which humans relate to death and to the dead. Specially, those who have fallen victim to inhuman violence or dehumanized – their lives deemed unworthy or lacking in value. In this respect, the book's focus falls on a most glaring contrast, a major tension and contradiction in our societies. The fact that we live in societies that have elevated the value of life (in the singular) to the level of a most sacred abstract principle, while, at the same time, concrete real lives (in the plural) are deemed to have only relative worth or deemed unworthy, left to die, massacred and exterminated. As in Colombia during the apotheosis of war in the years since our childhood, or in Gaza today. Let us call this problem, this intractable problem, after Miguel, that of "the space of death" [37].

---

[32] Taussig (2024), p. 131.

[33] Taussig (2025), p. 24

[34] Taussig (2025), p. 24.

[35] Taussig (2025), p. 24.

[36] «My name is Michael but when I got to Colombia people called me Miguel»: Taussig (2015), p. 180.

[37] Taussig (2004a). On the sacralization of life and the inequality of lives, and the tension between the social and the biological, see Linqvist (2021), pp. 122-160 and Supiot (2017). See also Joas (2013), pp. 173-193 and Douzinas (2023), pp. 16-63, 226-250.

4. *City-Spaces of Death*

A space of death is the result of and lies between a culture of terror, in which terror «as well as being a physiological state is also a social fact», and a cultural, let's say architectural «construction whose baroque dimensions allow it to serve as the mediator par excellence of colonial hegemony» [38].

It is, therefore, a threshold, in at least two senses. First, «it is a wide space whose breadth offers positions of advance» and survivance «as well as of extinction» [39]. Second, attending to the baroque dimensions of colonial hegemony referred to above when defining what a space of death is, the latter can also be seen as a threshold between ethical/legal notions and technical/practical knowledges. Specifically, those pertaining to the construction of cities and defenses, castles, bastions and *baluartes* as well as other strategic spaces crucial for the conduct of war and territorial control. The point here is that, historically speaking, these technical knowledges and ethical-legal notions have ended up constituting an entire framework setting the limits of our modern imaginary.

In other words, they've become a psycho-historical formation or mentality. One that frames the cultural space of the West between the late Middle Ages and Modernity as well as its ongoing Colonial global resonances in a wide variety of fields. A sort of extended poliorcetics that reaches very wide into the fields of thought, ethical-philosophical construction, the architecture of our cities and societies and the evaluation of life and death as well as their reproductivity in image and built as well as discursive systems [40].

Crucially, if terror is a physiological as well as a social fact, bodily grounded and grounding or traumatic, a psycho-social as well as architectonic construction, a question of the organization of matter and a mental or spiritual construct, then the space of death that can be traced in the threshold between life or survivance and extinction contains a long history and has a rich culture. One that has led, in our time, to a forceful tension between the elevation of life or person to the status of the sacred, the highest point in the evolution of our culture so to speak, and the apotheosis of war, violence and death in the years since childhood. If so, the space of death is

[38] Taussig (2004a), pp. 39-40.

[39] Taussig (2004a), pp. 39-40.

[40] See Taussig (2024), pp. 125-151 on heterotopias and how to figure and build yourself a threshold-grove between cities like Brussels and the Cauca Valley, the Putumayo jungle and the Island of the Papaya Grove in Colombia as pockets of resistance. See also, Berger (2002). On the baroque dimension referred to here, see Tzonis/Lefaire (1991). See also, De la Flor (2020).

not only a matter of space and spatial metaphors but also of time, of what exists and why. And, therefore, of precedent information, memory and history, individual and collective, more or less conscious and causal, figured, transmitted and transmuted as well as transmuting. It is where the social imagination has populated its metamorphosing images of war, death, evil and the underworld. «Holding fast to the negative all the way... into magic» [41].

This is so in the Western tradition going from Homer to Joseph Conrad's *Heart of Darkness*. This is so also in the non-Western tradition going from *Gilgamesh*, the *Vedas* or in the Afro and indigenous tradition of the Americas including the *Popol Vuh* all the way up to the *Tracées*, masks and camouflage of Latin American surrealist writers like René Ménil, Suzanne Cesaire and Franz Fanon; to the interzones of vision and communication between natural and supernatural entities or materials such as the colportage cityscapes dreamed up by Walter Benjamin in Mexico, the city of *yagé* envisioned by William Burroughs between the East Seventh Street of New York and the Putumayo jungle of Colombia, and the "imaginary cities" or image-systems figured by contemporary anthropologists and archeologists like David Graeber and David Wengrow on the basis of excavated records and fieldwork diaries [42].

The tension between the sacralization of abstract life and the apotheosis of war and terror in our lands and times is a major or perhaps the major moral, ethical, legal and political contradiction of the contemporary world. This has long been a theme in the work of anthropologists like Miguel and would not come as a surprise to his lifelong readers. What has been less noticed is the way in which such a focus changes in his lifework, a change coming to prominence in his last book, and how this change in turn changes our position concerning the ground between philosophy, including ethics, art as well as aesthetics, and anthropology. With vast and wide implications.

Whereas before, to fight fear and silence in the spaces of death of our cities and to examine the circular relation between the slain victim and the slayer victimizer as a truth-making condition in today's world, Miguel declared the need «to follow Michel Foucault in 'seeing historically how effects of truth are produced within discourses which are in themselves neither true nor false'» [43], now he reaches for tools among the authors ignored by Foucault as the latter goes down the biopolitical sovereignty road. Like Walter Benjamin, whose dreams about Mexican pyramids and ceremonials rising from under the ground to the aboveground make the true godhead presid-

[41] Taussig (2025), p. 174.

[42] Taussig (2024), pp. 134-151, citing (p. 148) Graeber/Wengrow (2021).

[43] Taussig (2004a), p. 40 citing Foucault (1980), p. 118.

ing over the threshold between life and death (or aboveground and underground) undecidable and make a move from political theology to a decolonial history of violence.

One in which the economy of exchanges between Europe and the Americas, between colonized and colonizer, between victim and slayer – based on translations, equivalences, and displacements – results in a quasi-magical unity of the most disparate and arbitrary things. This economy is analyzed through allegory and montage. Here, composed figurations and constellational images reveal a theology hidden in plain sight. In the city, the techno-mechanical infrastructure of today's capitalist scene of reproduction. Especially when it gets coordinated with the colonial politics of life and death. Now Miguel reaches out to Elias Canetti and Franz Fanon, writing in clinical-critical mode about the character of lived experience in the dramatic, ordinary cases of people haunted by the ghosts of those killed and disappeared in the name of law and order in the city [44].

How does this happen, the victim inhabiting the slayer after being killed, tortured, or disappeared? Does this bond between aboveground and underground, between the living and the dead exist, and if so, in which events or situations? What is more fearsome and terrifying in these situations? Is it the active presence or survivance of this bond camouflaged as the opacity of the victims of violence, or the fake transparency and presumed unity of sacred life and the people (the feigned unity of the nation-state, underpinned by violence and terror) masked, hidden and transmitted through techno-mechanical media of reproduction in our meltdown age? These are the questions of *Corpse Magic*.

They do not pertain the sacredness of life and its ambiguous legal foundation in the sovereign state of exception, but rather, on the one hand, the contrast between this foundation, bio-legally posited and justified as aiming for purity, order or *limpieza* in the city, and «the undertow of rumor and strife mystifying social life more than magical realism ever could» [45]. And, on the other hand, the contrast between higher or transcendental, extraordinary ends (civilization, evangelization, progress or development, human rights, citizenship and democracy) supposed to temper and control the technical means (violence, the force of law, the market's order, investors' trust, publicity, etc.) and the fact that, all too often, it is the ordinary means that end up governing the ends. And that this is the normal situation. The ordinary character and the ordinary characters of our all too human political econ-

[44] Taussig (2025), pp. 1-2, 190-192, 199-203.

[45] The latter being the city's rhetorical foundation. See on this, Taussig (2025), p. 3.

omy: «What's more, they can be paid by obscure forces to kill other sorts of people, for instance those who stand for human rights, or those who try to take over sections of large landholdings so as to grow food», to eat, breathe, and survive, says Miguel to illustrate the point in reference to the gangs and other groups swarming into the power *vacuum* that resulted after the 2016 Peace Accords in Colombia [46].

In this respect, *Corpse Magic* can be read as a return to the topics and themes of *Law in a Lawless Land*. Only that this move now traces something different: a wider movement from the extraordinary to the ordinary, from sacrosanct individual personality, citizenship, property and final judgment aboveground to the streets and the mass graves underground that serve as motifs for our critiques of violence, a shift which is anthropology's major contribution to and critical engagement with philosophy, jurisprudence, social theory and investigative aesthetics aiming to better our understanding of today's politics of life and death [47]. Moreover, this is no longer «only a Colombian story. It is a Global South story and, to a critical extent», Miguel observes, «one of the US as well» [48].

The "critical extent" in question isn't merely a geo-spatial thing but a temporal thing: as the historical beings we are, we also carry time within us. And this is danger-time. As we move, the violence that displaced us moves with us. It also moves back from so-called peripheries and peripheral histories to the so-called centers of the world with shocking effects – a *choc en retour* or a boomerang effect, as Black Latin American surrealists would say.

The first move, from abstract evaluation of life as sacred to the simultaneous indifference for concrete lives, lived experience and living/killing inequalities is entangled with the second, the shocking return of violence from, say, Colombia or Latin America during the so-called War on Drugs to the USA and the rest of the Global North. This is a historical event, a matter of time, the time we carry. How to write about this matter, not a thing-like item but an event-like explosive one?

5. *The Garden/Grove Is You: An Other City*

Following indigenous intellectuals and protest wordsmiths like Ailton Krenak or Don Misael, *palabrero* shaman of the Papaya Gove Island whose community Miguel

[46] Taussig (2025), p. 3.

[47] Taussig (2003a), pp. xi-xiii. See also Das (2007).

[48] Taussig (2025), pp. 3-4.

and we have accompanied for over three decades, let us move from citizenship (or *ciudadanía*) to forestship or *forestanía*. Coined by activists and advocates like Krenak and Antonio Alves Leitao in the context of rights and environmental struggles during the 1990s in Brazil, *forestanía* is «a constant struggle to expand the space for exercising» the powers of our imagination «beyond urban settings […] [It] shows that citizenship is not solely an urban prerogative. It has to do with the ability to organize and advocate for the forest, biodiversity, and life at large within contexts that are not necessarily urban» or aboveground [49].

This notion seeks not only to reverse the implied emphasis on city and the buildings and institutions of the city within the concept of citizenship, extending it to previously excluded residents of the forests and the groves declared abject, but also to create new institutions and an expanded sense of things public or commons: a human/nonhuman diplomacy.

> Cities have been invaded by industry and production, transforming the logic of collective life into private life. It is valuable to observe that the records about the Mayas and Aztecs speak of very urban cultures, but in an expanded sense […] We need to reforest our imagination, and thus, perhaps, we can reconnect with a poetic of urbanity that restores the power of life instead of constantly repeating what the Greeks and Romans did.

In this other body-space, a heterotopia, «we walk in constellation» [50].

Following Benjamin, who also worked in constellation, Miguel's dream-like style of writing constructs its allegorical exchanges by means of figures and linguistic play. The "Miguel" in such a dreamscape is often playful and delighted with the discovery of distinct realities that are «juxtaposed, separated, then brought together newly born» and immediately translates that scene into an irony of academic acts of identification and so-called "isms" and "turns": corpse magic, he says, happens «as vengeance hums along the slayer-slain nexus» in Afro-Amerindian spaces of the Global South which appear to mainstream Western frameworks as belonging to a pre-urban time identified with innocence or pre-animism soon collides with «the body of Christ […] funneled through sorcery into vengeance». Juxtaposed, entangled, corpse magic and Christian belief (or its "as if" late modern rendition) crash with the montage logic of Miguel's dream sequence and writing [51]. The temporal col-

[49] Krenak (2024), pp. 37-38.

[50] Krenak (2024), p. 43.

[51] Taussig (2025), pp. 3-4.

lision signaled by the identification of such juxtaposition or simultaneity is both reminiscent and critical of academic conventions, the museum's logic and the sovereign logic of the archive as places of final rest. But it also unleashes the ruins and museum pieces from the Americas, Africa and elsewhere upon the European unconscious these objects seemingly belong to, in a kind of parodic amplification of Europe's anthropo-archeological drive in all its complicity with the extractivist violence that subtends and sustains metropolitan order and finance globally [52].

Following the trail blazed by Latin American writers like René Ménil, Suzanne Césaire and their successors, chief among them Franz Fanon, the surrealist legacy is in full play here, in the fixed-explosive writing style to which we have become accustomed since at least *Palma Africana* [53]. In this case, style fits the book's subject. For this style relates to phenomena of dissolution of body, personality and so-called humanitarian orders and institutions. Colliding orders and phenomena which are disparate and shocking and require shock-like curative action to be recomposed again (perhaps, into a humanity to come): «The French anthropologist Robert Hertz, who died young in the trenches of World war I, opined in 1907 that no amount of ritual could appease the souls of the slain [...] is that why they're ripe for sorcerers to practice vengeance or, in the case of Jesus, lead us onto the Promised Land?» [54]. Almost half a century after Hertz wrote about the corpse, Miguel says, «Rogerio Velásquez, born in the jungle-clad, gold-rich, ex-slave province of Colombia known as Chocó [...] where the rain rarely stops, wrote that vagrant souls of the dead may manifest as strange bodies that shine with blinding light or move with incredible speed» or velocity. «Velásquez does not specify what these strange bodies are. *Cuerpos*, he says, perhaps cadavers presenting as shooting stars» [55].

Cadavers, strange bodies that shine and move with great velocity, shooting stars, angels of history, falling asteroids exploding literature, law and theology, bombs not types, *cuerpos* – vengeful, joyful and astral. There is an understanding shared by many diverse peoples – despite their victimization – that at the heart of life there is abundance, luxury, shine and celebration, the commons in the threshold between spiritual and material life that aren't mediated by or reducible to money and price or captured by the abstract idea of individual private property. This points towards a re-turn or arrival in the tradition of a poetics of urbanity that restores the power of life.

---

[52] Taussig (2004b), pp. 82-84, 92-95. Also, Flandreau (2016), pp. 270-278.

[53] Taussig (2018), p. 36.

[54] Taussig (2025), p. 7.

[55] Taussig (2025), p. 7. Also, Douzinas (2023), pp. 226-250. See also, Moyn (2022), pp. 313-325.

Through such a poetics of simultaneity, velocity, polyphonic montage and projected verse the matter of time, the time we carry, and that of historical-economic analyses of imperialism and violence collide with the un-formed force of bodies, comets and stars. Thus, Miguel presents us with an experimental fieldwork, a fieldwork diary and collection of stories concerning the slain-slayer nexus that characterizes the "colonial" politics of life/death, which isn't mere biopolitics but, precisely, what the latter misses: the imaginary framework and infrastructure (theology, racialism) of contemporary capitalism that blinds us (and certain Foucauldian philosophy) to the ordinary of abject disparities.

A collection including the haunting hunting paintings of Lascaux, the crucifixion of Christ, the sacrifice of a cow on the Island of the Papaya Grove in the Magdalena River of Colombia, the cosmic force of shooting stars, the murder of George Floyd that sparked protests throughout the United States and elsewhere under the explosive slogan *Black lives matter*, and the massacre of five young members of the Llanoverde community at a sugar cane field in the outskirts of Cali where the Afrodescendant population of southwestern Colombia takes refuge to escape the constant violence that threatens to overwhelm their bodies and spaces. This is to say that what has been missing from biopolitics' turn to the exceptional is, precisely, the ordinary character of politics.

Politics was, precisely, the subject of a book that Walter Benjamin never finished, of which *One-Way Street* was to be an integral and perhaps its concluding part. The other concluding section of his political study would have been a reading of Paul Scheerbart's asteroid novel, *Lesabéndio*. As it is known,

> the role of fabulation and experimentalism is key to understanding Benjamin's stance on literary and politico-philosophical production, and on production more generally […] he experiments with the plasticity of the thinking mind at play, to present the reader not just with a finished product but rather with the infinite possibilities and movements inscribed within a single book [56].

Something similar can be said of Miguel's book. Here, «method is indirection. Presentation as indirection, the roundabout way – this, then, is the methodological character of the tractatus» [57]. To renounce forms of identity and the unbroken course of intention. Instead, a fast-paced (late) modernist montage of glimpses, sounds, figures and characters, imaginary and real – chief among them forest and

[56] Cadava/Nadal-Melsió (2023), p. 263.

[57] Benjamin (2019), p. 2, also cited by Cadava/Nadal-Melsió (2023), p. 264.

grove dwellers, living and dead – organized in an unceasing inhale-and-exhale style that recalls the *Projective Verse* that Nathaniel Mackey takes up from Charles Olson, which the latter took up, in turn, from his investigations of Mesoamerican Maya cities and glyphs [58].

In this poetics, incommensurable parts do not synthesize but instead remain in constant alternation and intensification. Which is in keeping with Mayan and other indigenous poetics of asymmetrical dualism that provide writingwork, readingwork and performance with a sense of lingering in the threshold. Such performative writing and reading seem designed to remain carefully alert to the unprecedented reassertion (not restoration) of the claims and patterns of the past in present events. The question of historical justice emerges at this juncture. With temporal openness and alterity spread like a braided mat before and around them, writer and reader, performer and participant audience engage experimentally with their lived experience, their experience of death and survivance – of grieving and thinking with others. Also, with the experience of living lives that revolve around the hidden lives and gravitational force of commodities and debt-derivative forms, with precarity and the precarious relations they set up with and in the vicinity of the capitalist city.

This kind of work – reading, writing, performance – calls into being a reader, a citizen, and, further, a forest/garden/grove dweller willing to confront the overwhelming array of stimuli and innervations constitutive of today's public space – its hyper-aesthetics. Instead of characterizing such reader/dweller as either an isolated individual or an individual dissolved into the masses, a citizen, Miguel's writing presents us with something that is mass-like. A restless, comical, and at times darkly sublime mass-like gathering or collection: one no longer predicated on subjection or abjection but on an unfinished and formless incorporation of the spirits and minds that inhabit us, sometimes against our will. Even those we dislike and with whom we may disagree. Even the spirit of our enemies. For they're always potential allies.

This is why the mass-like character we have named forest/grove-dweller, an actor, remains unbounded. Never affixed to identity or at rest within a frame of reference but always running the risk of dissolution even if, abandoning itself heedlessly to the velocity of its motion it acts, in and of time, at times against the times, as force of transformation, surfing vertiginous waves of changeability. The vertigo induced by this movement, and the movement of Miguel's writing, is an *index veri*. It indicates the shock of the open. Intentionality proves here to be impersonal, and not just human.

---

[58] Mackey (2021), pp. 1-24 citing Olson (1966). Also, Olson (1983) and García (2020), pp. 123-156.

> 'Where Do the Dead Go in Our Imaginations?' [...] Could it be that such internalization in our imaginations accentuates the power the dead possess, especially since Black Lives Matter, and COVID, [and Gaza, let's add] when the dead came forth in droves [59]?

Not just human. The city/forest/garden/grove that Miguel's writing brings forth includes among its dwellers not only the animals that seem to be mixed in with the humans, also the humans themselves that often act shaman-like or have animal-like features, and beyond, the tech-fetishes. Objects «we hold so dear as to seem possessed by spiritual power», not just an extension of oneself, but more self than oneself [60]. Our cell phones, for example. Like the one that captured a video, «taken by a Black teenager on her way to the store», as policemen forced an African American man named George Floyd from his car and pushed him on the pavement face-down, a video which «spread across the world [...] Viewers were mesmerized. Like early Dada cinema, the phone video exploded into our collective consciousness as a meteorological disturbance, like a lightning strike or eclipse of the sun». A shooting star [61].

This mass-like object exceeding the human, the citizen, citizenship and the city, recalls the several moments when previous writers have characterized the catastrophic power of capitalist sovereigns and masters aiming to wield the power and force of their means and media of destruction to keep it, and thrive on the principle of a dehumanized world. Like the cosmos and the time of the cosmos, which seems indifferent to humans and yet is carried by and within us. So that humans themselves can be figured as cosmic entities or events. For instance, a mass-like constellational entity including non-human tech seemingly possessed by spirituality or velocity, the force of which creates events. Timespaces of transit or interzones. Such as May 25, 2020, in Minneapolis. Or November 23, 2019, in Bogotá [62].

In both cases, the date marks simultaneously the date of the event, a deadly event, and the beginning of the event's massification in social media as well as the activation of witnesses into a mass-like formation in struggle against deadly, murderous violence. A convergence «between the metaphysical and the physical as it relates to killing», Miguel says, «by which the spirit of the victim enters into the body

---

[59] Taussig (2025), p. 21. Also, Adorno (2008), p. 144.

[60] Taussig (2012), p. 5.

[61] Taussig (2025), p. 22.

[62] The first date and place mark the murder of George Floyd by police; the second date and place mark the murder by police of Dilan Cruz, a student, during the general strike in Colombia. See, *The Killing of Dilan Cruz, an Investigation by Plano Negativo* (a new Forensic Architecture research unit based in Colombia), posted 6 September 2023 at forensic-architecture.org.

of the killer and can spread further» to enmesh humans, animals, and things such as cameras and cell phones in a character-formation called into action at the crossroads between the existential, the ethical, the legal and the political [63]. Like «Witnesses who must choose between complicity and struggle» [64].

This is a mass-like formation whose (political) force «extends like the plague of which [...] we have recent, first-hand knowledge» but isn't viral-like motion or perspective from a zero-point of origin outwards to the peripheries so that the two become related cause-effect-like or dialectic [65]. Instead, a mass-like formation such as this one is indicative of a spacetime of intensification in which what comes to us as recent, momentary, a fleeting image or first-hand experience becomes indelible or an expansive, volatile unleashing of past-future material forces. Careful attention and investigative concern for this kind of volatile, time-intensifying formation can be called "base materialism" after the early surrealist ethnographers who learned their stuff in the Caribbean or dreamt of the Americas. People like Michel Leiris, Georges Bataille, Walter Benjamin, René Ménil and Taussig himself.

They spoke of times and spaces that are crucial for society and make it hum, but are set to it laterally, so to speak. Like prisons, madhouses, brothels, slave ships and cemeteries as well as the niches gobbling up cemetery space, which are called in Latin American Spanish *bóvedas*. A strange word, «*bóveda* comes from the Latin *volūta*, a form of the verb "to turn" that also names a spiral, curl», a swurl or vortex, which evokes the idea of transformation that Amerindian thought associates with whirlpools and swirls, birth and rebirth. But also connects with "volatility" and "vault" as well as with Benjamin's written, unfinished, messy, mass-like montage collections known as convolutes, «one of which is devoted to the catacombs upon which Paris rests, as if the cadaverous infrastructure of that miraculous city is one vast cemetery and the buildings at street level are its tombstones – many of them [...] built with profits from the slave trade» [66].

Let's hold on to this evocation of volatility, vaults, the slave ship and the image of the city as one huge mass grave with buildings as tombstones, which evokes for us the vision of a pyramid-like pile of coffins with no bodies in the main square of Colombia's cities during the apotheosis of war – with Benjamin's Mexican dream be-

[63] Taussig (2025), pp. 22-23.

[64] Cadava/Nadal-Melsió (2023), p. 221.

[65] Taussig (2025), pp. 23-24.

[66] Taussig (2025), p. 24. Also, Viveiros de Castro (2012), p. 14 on the vortex formation as emblem of temporal changeability, citing Lévi-Strauss (2001) and Reichel-Dolmatoff (1971).

coming a painting by Cézanne or Vereshchagin – as well as the idea of a swirling temporality in which the past explodes in the present and a swirling, explosive style of play-writing. «What would it take to awaken the dead during states of emergency?». And to shift our focus from permacrisis and the exception to the ordinariness of violence and historical, volatile justice. «Pared down, this is the same question underlying corpse magic», its writing style, and its characterization of a different poetics of urbanity, history's actors and action [67].

Let's then characterize the city/forest/garden/grove-dweller in Miguel's writing as happy to forgo narrative order in favor of a constellation of diverse motifs that appear and disappear ghost-like, swirl-like, *Popol Vuh*-like, *Bobok*-like, in a synesthetic, kinesthetic, eroticized and mathematically radical/nonsensical image of the reality of time. Here, a fundamental quality of Mayan and other Amerindian poetics – that in it, identities are not transcendent; that everything becomes but does not resolve itself in some other thing, or some transcendent rule or framework – meets current debates at the forefront of mathematics and physics of life and time [68].

Time is not simply flow, simply dual, simple becoming a river. Instead, everything is immersed in the ocean of possibilities. In this wider, atmospheric, oceanic space the act remains at once real and unrealized, unfinished. This is how children act when they go around houses in the cities, locate their secret spaces and sinister secrets – a microcosm of stately secrecy – that mixture between silence and the absurd – to reveal them. «This mix of the mute-absurd is where the child enters into the historically contrived space of death, basic to the pressure of the pretensions of sovereignty, whose sacred icons are endowed with more than life» [69]. A different sense of criticality emerges here. Poets like Nathaniel Mackey and Charles Olson call it "conjunction/displacement". We call it, after Miguel and others, as we turn their poetics into a tool for conducting experiments with the power of judgment, "fantastic critique" [70].

[67] Taussig (2025), p. 24.

[68] Zalamea (2021), pp. 229-247. Also, Smolin/Mangabeira Unger (2015), pp. x-xxi. See also, Walker (2024), chapter 1.

[69] Taussig (2003b), p. 454.

[70] Guardiola-Rivera (2025).

Bibliography

Adorno, Theodor W. (2008), *Lectures on Negative Dialectics. Fragments of a Lecture Course 1965/1966*, ed. Rolf Tiedemann, trans. Rodney Livingstone, Cambridge, Polity Press

Allen, Amy, Eduardo Mendieta (2021), *Introduction*, in Allen, Amy, Eduardo Mendieta (eds.), *Decolonizing Ethics. The Critical Theory of Enrique Dussel*, University Park, The Pennsylvania State University Press, pp. 1-21

Bakhtin, Mikhail (1982), *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes Toward a Historical Poetics*, in Holquist, Michael (ed.), *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, The University of Texas Press Slavic Series, pp. 84-258

Benjamin, Walter (1978), *Surrealism*, in Benjamin, Walter, *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. Peter Demetz, trans. Edmund Jephcott, New York, Harcourt Brace Jovanovich, pp. 177-192

Benjamin, Walter (2002), *One-Way Street*, in Benjamin, Walter, *Selected Writings*. Volume 1. *1913-1926*, ed. Marcus Bullock, Michael W. Jennings, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, pp. 444-488

Benjamin, Walter (2006), *On Hashish*, trans. Howard Eiland, Cambridge, Mass., Harvard University Press

Benjamin, Walter (2019), *Origin of the German Trauerspiel*, trans. Howard Eiland, Cambridge, MA., Harvard University Press

Berger, John (2002), *The Shape of a Pocket*, London, Bloomsbury

Burroughs, William, Allen Ginsberg (2008), *The Yage Letters Redux*, ed. Oliver Harris, London, Penguin Classics

Cadava, Eduardo, Sara Nadal-Melsió (2023), *Politically Red*, Cambridge, Mass., The MIT Press

Carneiro da Cunha, Manuela, Eduardo Viveiros de Castro (2017), *Vingança e temporalidade: os Tupinambá*, in Carneiro da Cunha, Manuela, *Cultura com aspas e outros ensaios*, São Paulo, Ubu Editora, pp. 78-101

Comision de Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (2022), *Hay Futuro Si Hay Verdad. Informe Final de la Comision de Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*, Bogotá, Comisión de la Verdad, www.comisiondelaverdad.co

Das, Veena (2007), *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary*, Berkeley, University of California Press

De la Flor, Fernando R. (2020), *La Fortaleza: De Virtud Cardinal en el Pensamiento Pro-*

videncialista Barroco Hispano a Ingeniería de Control del Territorio, in González García, Moisés, Hugo Castignani (ccord.), *Filosofías del Barroco*, Madrid, Tecnos, pp. 236-260

Dostoevsky, Fyodor (2018), *Bobok – From Somebody's Library* [1873], in *Bobok*, London, Read and Co. Classics

Douzinas, Costas (2023), *States of Exception. Human Rights, Biopolitics, Utopia*, Cheltenham, Edward Elgar Publ.

Flandreau, Marc (2016), *Anthropologists in the Stock Exchange. A Financial History of Victorian Science*, Chicago, The University of Chicago Press

Foucault, Michel (1980), *Truth and Power*, in Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972-1977*, ed. Colin Gordon, New York, Pantheon, pp. 109-133

Gandarilla Salgado, José Guadalupe (2024), *Totalidad del capital, teorización crítica y encare de-colonial. Hacia la descolonización del conocimiento*, Tenerife, Pensamiento TEA

Garavito, Edgar (1991), *Tiempo y espacio en el discurso de Michel Foucault*, in Foucault, Michel, Edgar Garavito, *El sujeto y el poder/Tiempo y espacio en el discurso de Michel Foucault*, trans. Maria Cecilia Gómez and Juan Camilo Ochoa, Bogotá, Carpe Diem ediciones, pp. 7-45

García, Edgar (2020), *Signs of the America. A Poetics of Pictography, Hieroglyphs, and Khipu*, Chicago and London, The University of Chicago Press

Graeber, David, David Wengrow (2021), *The Dawn of Everything. A New History of Humanity*, London, Allen Lane

Guardiola-Rivera, Oscar (2025), *A Hopeful Political Imagination. Courage and Fantastic Critique in the Age of Meltdown*, London, Bloomsbury

Harris, Wilson (1999), *Quetzalcoatl and the Smoking Mirror: Reflections on Originality and Tradition*, in *Selected Essays of Wilson Harris. The Unfinished Genesis of the Imagination*, London and New York, Routledge, pp. 177-186

Joas, Hans (2013), *The Sacredness of the Person. A New Genealogy of Human Rights*, Washington, DC, Georgetown University Press

Kluge, Alexander (2019), *Difference and Orientation. An Alexander Kluge Reader*, ed. Richard Langston, Ithaca, Cornell University Press

Kraniasukas, John (1993), *Cuidado con las ruinas mejicanas! Dirección única y el inconsciente colonial*, in «Revista de la Universidad de México», 514, pp. 33-40, www.revistadelauniversidad.mx

Krenak, Ailton (2024), *Ancestral Future*, Cambridge, Polity Press

Lévi-Strauss, Claude (2001), *Hourglass Configurations*, in Maranda, Pierre (ed.), *The Double Twist: From Ethnography to Morphodynamics*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 15-32

Lindahl, Hans (2013), *Fault Lines of Globalization: Legal Order and the Politics of A-Legality*, Oxford, Oxford University Press, pp. 1-12

Linqvist, Sven (2021), *Exterminate All the Brutes!* [1990], London, Granta

Mackey, Nathaniel (2021), *Breath and Precarity*, Chicago, Three Count Poor

Ménil, René (2005), *Evidencias relacionadas con el espíritu y su velocidad* [1999], in Ménil, René, *Las Antillas Ayer y Hoy. Senderos (Tracées)*, trans. Margarita Montero, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 167-175

Moraga, Cherríe, Gloria Anzaldúa (eds.) (2021), *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color, 40th Anniversary Edition*, Albany, State University of New York Press

Moyn, Samuel (2022), *Humane. How the United States Abandoned Peace and Reinvented War*, London and New York, Verso

Olson, Charles (1966), *Projective Verse*, in Olson, Charles, *Selected Writings*, ed. Robert Creely, New York, New Directions, pp. 15-26

Olson, Charles (1983), *The Art of the Language of the Mayan Glyphs*, in «Alcheringa» (1), no. 5, pp. 94-100

Reichel-Dolmatoff, Gerardo (1971), *Amazonian Cosmos: The Sexual and Religious Symbolism of the Tukano Indians*, Chicago, University of Chicago Press

Selz, Jean (1988), *Benjamin in Ibiza*, in Smith, Gary (ed.), *On Walter Benjamin: Critical Essays and Reflections*, Cambridge, Mass., The MIT Press, pp. 353-366

Smolin, Lee, Roberto Mangabeira Unger (2015), *The Singular Universe and the Reality of Time*, Cambridge, Cambridge University Press

Supiot, Alain (2017), *Binding Humanity: On the Proper Use of Human Rights*, in Supiot, Alain, *Homo Juridicus. On the Anthropological Function of the Law*, trans. Saskia Brown, London, Verso, pp. 185-216

Taussig, Michael (1999), *Defacement. Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Stanford, CAL., Stanford University Press

Taussig, Michael (2003a), *Law in a Lawless Land. Diary of a Limpieza in Colombia*, Chicago, Ill., University of Chicago Press

Taussig, Michael (2003b), *The Adult's Imagination of the Child's Imagination*, in Matthews, Pamela R., David McWhirter (eds.), *Aesthetic Subjects*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 449-468

Taussig, Michael (2004a), *Culture of Terror – Space of Death: Roger Casement's Putumayo Report and the Explanation of Torture*, in Scheper-Hughes, Nancy, Philippe Bourgois, *Violence in War and Peace. An Anthology*, Oxford, Blackwell Publishing/Blackwell Readers in Anthropology, pp. 39-53

Taussig, Michael (2004b), *My Cocaine Museum*, Chicago, The University of Chicago Press

Taussig, Michael (2009), *What Is the Color of the Sacred?*, Chicago, Ill., The University of Chicago Press

Taussig, Michael (2012), *Fieldwork Notebooks*, Kassel, Hatje Cantz/dOCUMENTA

Taussig, Michael (2015), *The Corn Wolf*, London, University of Chicago Press

Taussig, Michael (2018), *Palma Africana*, Chicago, University of Chicago Press

Taussig, Michael (2024), *And the Garden Is You. Essays on Fieldwork, Writingwork, and Readingwork*, Chicago, Ill., The University of Chicago Press

Taussig, Michael (2025), *Corpse Magic: Echoes Active in the Slayer-Slain Nexus*, Chicago, University of Chicago Press

Thomson, James (2001), *The City of Dreadful Night* [1874], Edimburgh, Canongate Books

Tzonis, Alexander, Liane Lefaire (1991), *El bastión como mentalidad*, in De Seta, Cesare, Jacques Le Goff (coord.), *La Ciudad y las murallas* [*La cittá e le mura*, Roma-Bari, Laterza, 1989], trans. Carmen Borra, Madrid, Editorial Cátedra, pp. 317-340

Viveiros de Castro, Eduardo (2011), *The Inconstancy of the Indian Soul. The Encounter of Christians and Cannibals in 16th-century Brazil*, Chicago, Ill., Prickly Paradigm Press, pp. 1-51

Viveiros de Castro, Eduardo (2012), *Radical Dualism: A Meta-Fantasy on the Square Root of Dual Organizations, or A Savage Homage to Lévi-Strauss*, Kassel, Hatje Cantz /dOCUMENTA

Walker, Sara Imari (2024), *Life as No One Knows It: The Physics of Life's Emergence*, London, The Bridge Street Press/Hachette UK

Zalamea, Fernando (2021), *Filosofía sintética de las matemáticas contemporáneas* [2009], Bogotá, Universidad Nacional de Colombia

Dialoghi / Colloquia

FOCUS – Storie, spazi e forme del diritto.
Discussione intorno a *Elgar Concise Encyclopedia of Law and Literature*, ed. by R. Spoo, S. Stern, Cheltenham, EE Publishing, 2025

Lo spazio di *Law and Literature*

Angela Condello

«All of which simply indicates that focus on
the copulative 'and' is a distraction» [1]
(P. Goodrich, *Advanced Introduction to Law and Literature*, Cheltenham, Edward Elgar, 2021, p. ix)

SOMMARIO: 1. Spazi e tempi. – 2. *Law and Literature* come metodo: oltre l'esercizio di stile.

1. *Spazi e tempi*

La *Elgar Concise Encyclopedia of Law and Literature* [2] tiene insieme tanti livelli e contribuisce a ridefinire lo spazio di *Law and Literature* – «one of the most obvious and one of the most improbable interdisciplinary conjunctions» [3] – offrendo un riferimento aggiornato sul suo stato dell'arte e un quadro utile per il lavoro interdisciplinare attuale e a venire in ambito giusletterario. Un lavoro continuamente in crescita sia a livello didattico che scientifico, come testimoniano le varie esperienze sorte in Italia nell'ultimo decennio. L'*Encyclopedia* è un testo corposo, inedito e innovativo che contiene alcuni tasselli fondamentali del sapere giuridico e del sapere letterario presentati sotto forma di concetti (tra cui verità/postverità, causalità, equità, realismo), istituti e pratiche (tra cui proprietà, cittadinanza, diritto d'autore, prova, omi-

[1] La «*copulative 'and'*» a cui fa riferimento è la congiunzione tra *law* «*and*» *literature*.

[2] Spoo/Stern (2025), testo a cui è dedicato questo *focus* di approfondimento e discussione. Ringrazio molto i colleghi Antonio Cappuccio e Stefania Gialdroni per l'occasione di pensare ancora una volta insieme attraverso le discipline. Per ragioni di omogeneità rispetto al titolo del volume, ho preferito riferirmi a questo campo/spazio di studi in inglese senza alternare con l'italiano.

[3] Spoo/Stern (2025), p. xiii.

doi: 10.17473/LawArt-2025-6-12 LawArt 6 (2025) 336-352
ISSN 2724-654X

cidio, matrimonio, *privacy*, furto, finzione, traduzione), subdiscipline-questioni-generi (diritto canonico, diritti civili, studi postcoloniali, fantascienza, teatro).

I curatori, Robert Spoo e Simon Stern, sono rispettivamente Leonard L. Milberg '53 Professor in Irish Letters a Princeton e Professor of English a Toronto. Entrambi insegnano in Dipartimenti di *Humanities* negli Stati Uniti e hanno ottenuto il JD, una sorta di equivalente della laurea in Giurisprudenza di livello *postgraduate*, alla Yale Law School. La loro formazione a cavallo tra diritto e letteratura e l'ambito in cui lavorano (incardinati in Dipartimenti di *Humanities*, dialogano tuttavia anche nelle società scientifiche giuridiche e sono nei *board* di riviste come *Law and Literature*) [4] hanno giocato a mio avviso un ruolo importante nell'aver reso questa *Encyclopedia* così inedita e innovativa, specialmente nella prospettiva europea. I giuristi formati in sistemi di *civil law* tendono ad approcciare *Law and Literature* quasi sempre dal punto di vista del diritto, mentre l'*Encyclopedia* che presentiamo e discutiamo va in una direzione opposta, anche perché studiosi come Spoo e Stern sono naturalmente abituati a insegnare a studenti di lettere pur essendosi formati anche come giuristi: per loro è naturale dialogare oltre le discipline per come le intendiamo da "questa" parte dell'Oceano: tale peculiarità della carriera giuridica statunitense è una delle ragioni per cui questa tradizione di studi si è originata, per come la conosciamo e la insegniamo oggi in Europa, proprio negli Stati Uniti.

L'unicità di questa impresa enciclopedica è riconducibile non solo alla varietà dei tasselli che mette insieme, ma anche alla profondità storica e alla diversità degli approcci metodologici di autrici e autori. Direi che il suo principale punto di forza, per individuarne uno da cui partire, è la ricchezza concettuale, tematica e metodologica. Per questo, anzitutto, penso sia utile valorizzare l'impresa: perché arricchisce lo "spazio" di *Law and Literature*. Il volume dimostra che *Law and Literature* implica non solo l'analisi delle centotrentaquattro questioni (giuridiche, letterarie, teoriche) trattate dalle relative voci, ma anche la ridefinizione dello spazio da assegnare a questo metodo fuori/dentro il diritto e fuori/dentro la letteratura. L'operazione è particolarmente rilevante perché, spesso, *Law and Literature* è stata associata, come esperienza didattica e di ricerca, a qualcosa di collaterale o accessorio rispetto alla teoria del diritto e alla teoria della letteratura. Come vedremo più avanti, questa impresa enciclopedica pone nuove basi per concepire *Law and Literature* come uno spazio di lavoro autonomo e in grado di reggersi da sé, senza essere accessorio o ancillare.

Se la varietà concettuale/degli istituti/delle questioni è certamente un valore fondamentale di cui ci si rende conto già sfogliando l'indice, la profondità storica e la

[4] Stern, per esempio, dirige il *Yale Journal of Law & Humanities*.

ricchezza metodologica si apprezzano meglio con la lettura delle voci. Da una parte, in molti casi sia le fonti giuridiche che i testi letterari discussi sono analizzati sincronicamente e i periodi di riferimento (specialmente nelle voci dedicate agli istituti) vanno dal mondo antico al Medioevo all'età moderna e contemporanea. Dall'altra parte, le riflessioni su concetti come verità e realismo hanno un impianto più teorico che storico e puntano a discutere il valore di quei concetti per gli studi giuridici, letterari e giusletterari. Anche questo è un tratto distintivo e particolarmente interessante del testo.

Tipicamente, soprattutto in Italia e in Europa, il lavoro interdisciplinare in diritto e letteratura è svolto da filosofi/teorici del diritto o da storici del diritto. L'ampliamento e la complessificazione dello spazio in questione sono riflessi dalle voci raccolte nel volume, le quali spesso superano la dicotomia tra teoria e storia del diritto proprio grazie all'autonomia della dialettica giusletteraria, che ha dei tratti propri e che si distingue per una spiccata *verve* critica. Lo sguardo su concetti, istituti, pratiche, questioni e temi conduce insomma oltre le divisioni disciplinari: i casi al centro delle centotrentaquattro voci sono messi in questione e restituiti al lettore per la loro rilevanza complessiva, mai solo teorica o solo storica. A mio avviso, pur credendo nel valore delle tradizioni disciplinari, penso che strumenti come questo siano particolarmente preziosi per chi si è formato lontano dagli Stati Uniti e dal mondo anglofono.

L'*Encyclopedia* consegna uno spazio per *Law and Literature* da intendere, secondo la lettura che ne sto offrendo, anche come una spinta a riappropriarsi della matrice tanto teorica quanto storica del diritto proprio a partire dalle loro intersezioni e senza timori di eccessiva contaminazione. Diversamente da altri lavori recenti usciti per Edward Elgar come il *Research Handbook on Law and Literature* e la *Advanced Introduction to Law and Literature*, che propongono rispettivamente una ricostruzione per rompere le barriere dei tradizionali studi interdisciplinari sul diritto e un approfondimento che scardina la copula *and* tra *Law* e *Literature* e apre alla prospettiva di *jurisliterature*, la *Concise Encyclopedia* fa un'operazione più ampia. Questa ampiezza, che è misura dello spazio occupato dagli studi e dalle esperienze di *Law and Literature* nel tempo, non è solo da attribuire al numero dei contributi e alla loro varietà, ma anche alla scelta di non differenziare per sezioni le voci, che sono infatti organizzate alfabeticamente, per cui dopo *Advertising* troviamo *Affect*, dopo *Automobiles* troviamo *Biblical Law* e dopo *Witches* troviamo *Witness*.

Le dimensioni trattate sono, come ho detto, molteplici: da questioni di linguaggio e interpretazione a conflitti sui diritti, dagli istituti giuridici ai problemi formali tipicamente studiati nella teoria del romanzo e delle arti performative. La molteplicità

dimensionale invita a una lettura all'insegna della reciprocità tra *Law and Literature*, dove *l'and* è tutt'altro, per dirla con Goodrich, che mera copula, ma fornisce un punto di vista ampio sul rapporto tra linguaggio e realtà, sul ruolo delle finzioni, sui processi di verità e il potere. Tra narrazione e normatività, sia il diritto che la letteratura mettono in forma la vita umana, a volte attraverso un alto tasso di formalizzazione, altre volte attraverso una mimesi meno mediata. In entrambi i casi l'atto del "rappresentare" è fondamentale [5].

Quel che D.H. Lawrence dice a proposito della letteratura («nothing is important but life […] for this reason I am a novelist […] The novel is the one bright book of life») [6], in questa prospettiva, vale anche per gli studi giuridici. È un po' come se lo spazio di *Law and Literature* servisse a guardare nell'essenza del diritto attraverso la letteratura e nell'essenza della letteratura attraverso il diritto, mettendo in questione il senso dell'uno e dell'altra a partire dai loro confini e dai diversi livelli delle loro relazioni. Lo si capisce chiaramente, ad esempio, nel caso delle voci enciclopediche che trattano il rapporto tra finzione e realtà, questione rilevante già per Jeremy Bentham, che ha descritto l'aula di tribunale come un "teatro della giustizia" in cui l'immaginazione lascia spazio alle esibizioni della vita reale e in cui sostanzialmente si fondono aspetti di realtà e altri di finzione (cosa peraltro vera tanto nel teatro quanto nelle ordalie medievali). La polisemia dell'atto performativo si replica non solo nei *setting* del diritto e della giustizia (tribunali, formule, attori, etc.) ma anche nel gesto performativo con cui si pronuncia una sentenza e con cui si dice il giusto e l'ingiusto. Diversi approfondimenti legati alla performance/performatività nel diritto, tra realtà e finzione, emergono non solo nei riferimenti agli autori classici sia della tradizione giuridica che di quella letteraria, ma anche in pensatori poliedrici come Vico, Von Humboldt, Blumenberg, Lakoff, Austin, Searle, Derrida, Butler. Nello spazio di *Law and Literature* tracciato dall'*Encyclopedia* c'è posto anche, in sostanza, per fonti di teoria critica. Il racconto, la trama, le forme, gli stili, le figure, le immagini, la *performance*, il rituale – sono tutti termini che potrebbero ricadere nel campo di *Law* e in quello di *Literature* e che sono trattati nel volume collocandosi nello spazio terzo e autonomo di *Law and Literature* in cui la copula non è, appunto, solo congiunzione tra differenze ma è possibilità generativa di qualcosa di nuovo.

[5] Penso in particolare alla voce non a caso scritta da Julie Stone Peters: *Performance, theatricality, and spectacle* e al suo ampio e recente lavoro: Stone Peters (2022).

[6] Cfr. Lawrence (1936).

2. Law and Literature *come metodo: oltre l'esercizio di stile*

Lo spazio di *Law and Literature*, per come emerge dall'*Encyclopedia*, non è dunque limitato: né dal punto di vista dei territori, degli autori e dei sistemi giuridici, né dal punto di vista dei periodi e delle fonti considerate. Lo spazio-tempo di *Law and Literature* che emerge dalla ricostruzione per voci è sia vasto che dinamico. La varietà tematica e la profondità storica contribuiscono a legittimare, attraverso l'*Encyclopedia*, anche un discorso metodologicamente autonomo per *Law and Literature*, un discorso diciamo che vale per questo spazio. Mi spiego meglio, perché si tratta di un tema fondamentale nel dibattito su *Law and Literature* tanto nel mondo anglofono quanto in Europa. Una delle questioni più dibattute è da sempre l'accessorietà di questi studi rispetto a quelli principali, sia in diritto che in letteratura. Si tratta di una questione che sinteticamente potremmo leggere come una *reductio* di *Law and Literature* a mero esercizio di stile o vuoto sfoggio di erudizione. Letta in questi termini, come hanno notato tra gli altri Peter Goodrich, Julie Stone Peters e Greta Olson, la tradizione di *Law and Literature* sarebbe sostanzialmente morta nel momento stesso in cui si è originata [7].

La ragione principale di questa crisi già in origine sarebbe dovuta, secondo le loro letture, a un approccio sbagliato, appunto ancillare, accessorio e marginale, a questo tentativo di leggere sia il diritto che la letteratura attraverso *Law and Literature*, come se anziché uno spazio fosse invece un *exoticism*, un mero esotismo da sfoggiare come erudizione senza un vero fine. La letteratura restituirebbe cioè ai giuristi sensibilità, verso la dimensione affettiva e emozionale, un'attenzione particolare verso linguaggio e interpretazione. Il diritto, dal canto suo, fornirebbe ai "frivolous practitioners" della critica letteraria una certa pesantezza e fermezza. Goodrich invita a evitare di considerare la copula *and* come l'imposizione di una lettura dialogica/relazionale perché tale lettura, nel tempo, ha generato alcuni errori prospettici relativamente alla funzione di questo campo di studi e alle sue potenzialità. Goodrich suggerisce di seguire la storica del diritto francese Anne Teissier-Ensminger che parla di *Jurisliterature* [8], obliterando l'*and* e appropriandosi di uno spazio autonomo, per l'appunto, situato prima e al di là del singolo genere e della singola tradizione, dando il giusto valore alla dimensione normativa e a quella narrativa, alle tendenze moralizzanti e alla funzione culturale svolta da *Jurisliterature*.

Già Binder e Weisberg, nel loro celebre testo sulla critica/teoria letteraria e il dirit-

[7] Stone Peters (2005), Goodrich (2021), Olson/Kayman (2007).

[8] Teissier-Ensminger (2013) e (2015).

to più volte citato come uno dei riferimenti dello spazio di *Law and Literature*, hanno sostenuto che il diritto non offre soltanto schemi utili a mantenere l'ordine sociale ma crea significati [9]. Nella loro lettura i giuristi sono innovatori che interpretano creativamente l'autorità del diritto, narrando fatti contestati e cercando soluzioni attraverso costruzioni finzionali e rappresentazioni, e inventando forme grazie all'argomentazione. Spingere il discorso oltre l'esercizio di stile significa pensare per temi e problemi più che per settorialità disciplinari: interpretazione, narrazione, retorica, linguaggio – sono tutti termini passibili di analisi tanto in una "zona" dello spazio quanto nell'altra (proprio perché lo spazio è unico). A livello dei temi e dei problemi gli approcci critici si intrecciano, si somigliano e si contaminano proficuamente, sgomberando il campo da sentimentalismi autoindulgenti o da sterili scetticismi: il diritto in questa prospettiva è uno spazio di contestazione delle identità, dei profili soggettivi e degli *status* e non viene considerato soltanto come uno strumento per diritti e interessi ma come uno vero e proprio campo all'interno dell'evoluzione culturale, mentre la letteratura, dal canto suo, non è "solo" un'arte o "solo" un discorso, ma è ovunque nella comunicazione (come suggerito da Francesco Orlando, ad esempio) [10].

In un celebre testo del 1892 Ernst Wilson Huffcut scrive: «[…] historically it is probably true that no two branches are more closely united and interwoven. Indeed, it maybe not too much to say that the earliest and most characteristic and original literature in all languages is the literature of law» [11]. Come attesta questa celebre citazione di Huffcut, intuizioni e riflessioni sul rapporto fra diritto e arti in generale e fra diritto e letteratura in particolare sono rintracciabili già durante l'epoca vittoriana. E ripercorrendo non solo la scienza giuridica e quella letteraria a ritroso, ma anche guardando alla storia della filosofia ben prima del XIX secolo, le questioni tipicamente trattate in questo contesto non sono affatto rare. Molti grandi pensatori come Platone, Hobbes, Kant, Hegel, o Weber, si sono interrogati sulla natura e sulle funzioni delle operazioni giuridiche, approcciando tali interrogativi a partire da questioni filosofiche relative alla vita umana, alla morale, o alle istituzioni.

Un tale approccio permette insomma di superare le dicotomie come *Law in Books*/*Law in Action* o *Law and Literature*/*Law as Literature*: lo spazio descritto da queste voci non punta tanto ad analizzare le rappresentazioni che la letteratura fa del diritto (del processo, del crimine, del giudizio, etc.) o la centralità di meccanismi comuni come il linguaggio e l'interpretazione. L'intento è, come sto provando a so-

[9] Binder/Weisberg (2000).

[10] Condello/Toracca (2020).

[11] Huffcut (1892), p. 52.

stenere, molto più ampio: non si predilige la prospettiva giuridica su quella letteraria, non c'è un polo prioritario sull'altro. Questo è sicuramente dovuto, come sottolineato, alle competenze dei due curatori, ma è anche il frutto di un lento lavoro di arricchimento dello spazio di *Law and Literature* che è passato per numerosi convegni, decenni di didattica innovativa [12], esperienze di ricerca e progetti internazionali.

La costruzione dello spazio di *Law and Literature* è un lavoro di politica accademica attualmente in atto: pensiamo a quanto spesso sia i giuristi che i letterati si interrogano sull'oggetto dei loro studi. Che cos'è il diritto? Il diritto è una scienza? Che cos'è la letteratura? Sono i testi o le loro interpretazioni, o entrambe queste cose? Che ruolo hanno la teoria giuridica e la teoria letteraria nella definizione dei rispettivi spazi? Le dinamiche con cui sta cambiando lo spazio di *Law and Literature* sono inevitabilmente legate, in altre parole, alle domande di senso tanto del diritto quanto della letteratura. Come scrive Mallarmé in *Quelque chose comme les Lettres existe-t-il?* – chiarendo che l'oggetto della letteratura è lo stesso interrogarsi sul proprio oggetto – è difficile dare una risposta a questa domanda (che cosa sia il diritto e che cosa sia la letteratura). È l'approccio critico, lo sguardo che interpella la ragion d'essere, il funzionamento e le finalità dell'uno e dell'altra, a dare un contenuto tentativo a questa risposta. In questa prospettiva critica, volta a interrogare la ragion d'essere delle discipline che ha al centro, né il diritto né la letteratura possono essere letti "solo" dentro i rispettivi spazi disciplinari: serve uno spazio più ampio. Ecco dunque chiarito il valore fondamentale del volume che discutiamo. Così, ad esempio attraverso un racconto di Franz Kafka o un film di Ken Loach, è evidente che il diritto è uno strumento regolativo fra altri; e strumenti e operazioni del diritto (leggi, decisioni, procedimenti, etc.) ci appaiono non come "l'unica possibile via" per mediare i conflitti ma come "una via scelta" e convenzionalmente istituita, che può dunque avere dei difetti o dei problemi e soprattutto che può essere strumentalizzata da parte di forze dominanti che opprimono minoranze e gruppi dominati. Siamo ben oltre l'esercizio di stile: lo spazio definito dall'*Encyclopedia* rappresenta un vero e proprio metodo critico, ossia un modo per arrivare a dei fini attraverso un percorso in costante ridefinizione.

Superare la prospettiva limitante dell'esercizio di stile permette di liberarsi dal pregiudizio per cui il diritto è nutrito dalla letteratura e questa, a sua volta, è ispirata dalle questioni giuridiche. Come recita una celebre frase di Guido Calabresi sulla pagina introduttiva dello *Yale Journal of Law and Humanities*:

[12] Tra cui l'esperienza di Roma Tre, che per anni ho condiviso con Stefania Gialdroni ed Emanuele Conte, che l'hanno istituita.

> Law feeds and is fed by the world around it. Fortunately, that world is at least as aptly described and understood by the humanities as by the social sciences. Hence, and also fortunately, it is impossible fully to understand law without a deep and sympathetic knowledge of the liberal arts.

Il diritto è nutrito e si nutre del mondo circostante: certo, d'altra parte il diritto nemmeno esisterebbe senza il mondo circostante. Le connessioni tra il diritto e la vita non sono accessorie ma fondamentali dato che, come Aristotele sostiene nell'*Etica Nicomachea* dedicate all'amicizia, dove regna l'armonia tra gli uomini il diritto e la giustizia non sarebbero utili o necessari. Dall'idea che diritto e letteratura possano "nutrirsi" a vicenda è ormai trascorso molto tempo e l'*Encylopedia* Elgar segna un passaggio rilevante in questo senso. Oltre lo stile, l'accessorietà e l'idea che o il diritto o la letteratura siano serventi all'altro termine del lemma, nelle voci leggiamo ad esempio degli approfondimenti sulla letteratura che parlano della sua capacità di rappresentare le ragioni individuali che si scontrano con altre ragioni individuali oppure con norme sociali. Pensiamo a Flaubert o Jane Austen, o a come l'opera, la pittura, la scultura o il cinema danno voce e forma allo scontro fra ragioni della trasgressione contro i processi di formalizzazione di regole o limiti, fra continuità e discontinuità, corrispondenze e contraddizioni. Leggendo il dispositivo di una sentenza o una descrizione degli episodi di rabbia di Michael Kolhaas (von Kleist), un articolo di legge o le passioni e frustrazioni delle protagoniste di Annie Ernaux, o ancora empatizzando con le vittime in un processo o con desideri e angosce di Emma Bovary, ripensiamo criticamente i contrasti fra regole e valori individuali, conformismo e anticonformismo, volontà individuale e necessità sociali. Le istanze individuali espresse sia nel diritto che nella letteratura parlano di ragioni vincenti e talvolta perdenti o di realtà possibili e talvolta impossibili o persino fantastiche, ma che non per questo sono meno vicine alla vita umana, la quale tuttavia nella regolazione giuridica è considerata tipicamente attraverso la fenomenologia che più la avvicina alla realtà. Questo mostra il "twist in the norm" che (come scrive Goodrich leggendo Legendre) è al centro della funzione normativa del diritto, una funzione che ha tuttavia una peculiarità: il diritto deve condurre a decidere, nel diritto si deve stabilire dove stiano la ragione e il torto o la colpevolezza e l'innocenza. Dunque più che essere nutrito dalla letteratura in quanto mondo circostante il diritto può giovare del lavoro interdisciplinare perché questo ricorda al giurista che esistono dimensioni della vita più svincolate dalla presa di posizione. Reciprocamente, lo stesso vale per la letteratura. In questo senso l'*and*, seguendo Goodrich, non è mera copula ma ha un significato molto più ampio, non è mero connettore ma indica la possibilità di pensare il diritto e la letteratura attraverso le questioni che pongono e le soluzioni che presentano.

Oltre l'esercizio di stile, soprattutto nel corso degli ultimi due decenni la relazione tra diritto e letteratura si è rafforzata, da un lato, e si è emancipata dal rischio di ricaduta nell'esercizio di stile, dall'altro. Alcuni studiosi tra cui Austin Sarat, Peter Goodrich e Desmond Manderson hanno talora invocato un maggior rigore quando ci si cimenta con il lavoro interdisciplinare [13], al fine di evitare di usare gli strumenti di un sapere per interpretare l'altro (penso ad esempio all'approccio, nel diritto e nella letteratura, all'ermeneutica), per costruire invece un campo di analisi comune, aperto al dialogo fra tradizioni con origini e fenomenologie diverse, facendo leva su elementi comuni. In questo senso va ad esempio la lettura proposta da Greta Olson e Martin Kayman: pensare *Law and Literature* come metodo per affrontare delle questioni teoretiche persistenti in diversi spazi del sapere, per cui ad esempio invitano a lavorare su *Law, Literature and Language* o *Law, Literature and Interpretation*, e così via. La dimensione triangolare (*Law, Literature and… x, y, z*) svincola il lavoro comparativo dalla limitatezza tipicamente binaria per cui si oscilla in una sorta di "rimpallo" (stilistico, accessorio, etc.) tra un polo e l'altro. La giustapposizione di un terzo incluso oltre il diritto e la letteratura (Olson e Kayman lo chiamano «the power of three») permette di aprire la dinamica binaria alla logica dello spazio e per questo mi sembra interessante richiamarla proprio in conclusione di questa nota sulla *Elgar Concise Encyclopedia of Law and Literature*.

Non è certo un caso che lo spazio di *Law and Literature* sia cresciuto parallelamente ai *Critical Legal Studies*, cioè all'indirizzo che attraverso lo studio del linguaggio giuridico ha messo in discussione il suo rapporto con il potere [14]. A partire dall'esigenza di rendere il diritto più giusto e la letteratura più *engaged* si è prodotta l'apertura e la "loosening" dei limiti dell'indagine sia giuridica sia letteraria, con l'ampliamento dello spazio di cui ho detto, come ha esortato a fare Jeanne Gaaker, tra le principali figure attive in Europa nella disciplina (e magistrato), che seguendo la scia tracciata dal suo maestro J.B. White ha suggerito già dai primi anni Duemila di interpretare lo spazio di *Law and Literature* come una possibilità per ampliare la valenza etica degli studi giuridici e l'analisi critica e impegnata della letteratura.

[13] Manderson/Condello (2019).

[14] Posner (1986).

Bibliografia

Binder, Guyora, Robert Weisberg (2000), *Literary Criticisms of Law*, Princeton, Princeton University Press

Condello, Angela, Tiziano Toracca (2020), *A Theory of Law and Literature. Across Two Arts of Compromising*, Leiden, Brill

Goodrich, Peter (2021), *Advance Introduction to Law and Literature*, Cheltenham, Edward Elgar

Huffcut, Ernest W. (1892), *The Literature of Law*, in «The Green Bag», 52, pp. 52-54

Lawrence, David Herbert (1936), *Why the Novel Matters*, in Lawrence, David Herbert, *Phoenix: The Posthumous Papers*, New York, Viking Press

Manderson, Desmond, Angela Condello (2019), *Questioning the sense of an interconnection: Law and Literature from its origins until today*, in *Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura*, 80, pp. 183-188

Olson, Greta, Martin A. Kayman (2007), *Introduction: From 'Law-and- Literature' to 'Law, literature, and language': A comparative approach*, in «European Journal of English Studies», 11:1, pp. 1-15

Posner, Richard (1986), *Law and Literature: A Relation Reargued*, in «Virginia Law Review», 72, pp. 1351-1392

Spoo, Robert, Simon Stern (eds.) (2025), *Elgar Concise Encyclopedia of Law and Literature*, Cheltenham, Edward Elgar

Stone Peters, Julie (2022), *Law as Performance: Theatricality, Spectatorship, and the Making of Law in Ancient, Medieval, and Early Modern Europe*, Oxford, Oxford University Press

Stone Peters, Julie (2005), *Law, Literature, and the Vanishing Real: On the Future of an Interdisciplinary Illusion*, in «PMLA», 120, pp. 442-453

Teissier-Ensminger, Anne (2013), *La beauté du droit*, Parigi, Garnier

Teissier-Ensminger, Anne (2015), *Le droit incarné: huit parcours en jurisliterature*, Parigi, Garnier

White, James Boyd (1973), *The Legal Imagination*, Chicago-Londra, The University of Chicago Press

Le parole e le storie

Stefania Gialdroni

«As we look for the telltale place of culture in law
and the inescapable role of law as culture,
we will necessarily have to consider
the role of metaphor as a unifying agent»
(L. Rosen, *Law as Culture. An Invitation*,
Princeton-Oxford, Princeton University Press,
2006, p. 10)

SOMMARIO: 1. Un atlante delle "forme immaginative" del giuridico. – 2. Il caso del *Mercante di Venezia*. – 3. Il diritto come *fictio(n)*.

1. *Un atlante delle "forme immaginative" del giuridico*

Il diritto non è forza della natura, ma costruzione dell'uomo. È un prodotto culturale che vive nel linguaggio e di linguaggio si nutre. Il linguaggio non è apparenza, ma sostanza: il suo modo stesso di essere. Questa, credo, può essere una chiave di lettura per interpretare la *Elgar Concise Encyclopedia of Law and Literature*, curata da Robert Spoo (*Princeton University*) e Simon Stern (*University of Toronto*), che rappresenta un esperimento singolare di mappatura di una moltitudine di "parole del diritto" analizzate attraverso le più svariate "forme immaginative" (*imaginative forms*) [15], cioè spaziando dai generi letterari più classici e rassicuranti – come i romanzi, le opere teatrali e la poesia –, per finire con l'abbracciare la musica, la pubblicità, la televisione, la fotografia. Con i suoi 134 contributi distribuiti in 538 pagine, l'opera si colloca al crocevia tra diritto e letteratura, linguaggio normativo e linguaggio narrativo, delineando un atlante globale della giuridicità diffusa nella società.

La novità metodologica non risiede solo nella quantità e varietà dei temi – da *Adultery* a *Black Lives Matter Poetry*, da *Canon Law* a *Habeas Corpus*, da *Murder* a *Truth and Post-Truth* – ma nella volontà di costruire una geografia del diritto come linguaggio e come *performance*. Nella prefazione i curatori, forti entrambi di una doppia formazione letteraria e giuridica, definiscono *Law and Literature* come una

[15] Spoo/Stern (2025), p. XIV.

delle congiunzioni interdisciplinari "più ovvie e più improbabili" [16] al tempo stesso: ovvia, perché entrambe le discipline dipendono dalla parola e dalle storie. O forse, potremmo aggiungere, dalla Storia, visto che moltissimi dei contributi, pur nella loro brevità, alla storia degli istituti o dei problemi giuridici che affrontano non sembrano poter rinunciare. Improbabile perché il diritto, a differenza della letteratura, deve dare risposte definitive a domande concrete, non generare ambiguità. Ma, come essi stessi precisano, il diritto non può evitare di essere speculativo, poiché la sua stessa concretezza è un prodotto dell'immaginazione. In questa affermazione si racchiude la tesi centrale dell'opera: il diritto non è la negazione della finzione, ma la sua forma istituzionalizzata: «To engage in law [...] is to practice the art of fiction» [17]. Così *Law and Literature* non è una semplice giustapposizione di due ambiti, ma la riscoperta di un'origine comune: il diritto come arte del linguaggio [18], la letteratura come linguaggio della norma.

Le voci dedicate a *Canon Law*, *Civil Law*, *Equity*, *Slavery* e *Testimony*, convivono con quelle su *Queer Studies*, *Hate Speech*, *Undocu Literature*: accostamenti che raccontano la transizione dalla *Law and Literature* classica a quella contemporanea. In questo nuovo orizzonte, il diritto non è solo oggetto di studio, ma metodo e linguaggio; e la letteratura non è più semplice illustrazione ma esperienza epistemica.

Spoo e Stern si muovono sul filo del rasoio ironizzando sull'approccio più tradizionale agli studi di *Law and Literature*, quello, ad esempio, di Richard Weisberg [19] e Martha Nussbaum [20] – che aveva visto nella letteratura un antidoto all'aridità tecnica del diritto: «One strand of this school has prescribed literature and literary sensibility as a cure for the occupational solipsism purportedly inculcated by legal education and practice» [21]. Qui, invece, non si tratta più di "umanizzare" il giurista attraverso la letteratura, ma di mostrare come il diritto stesso sia una pratica narrativa e performativa. Angela Condello, nel suo contributo per questo stesso numero di

[16] Spoo/Stern (2025), p. XIII.

[17] Spoo/Stern (2025), p. XIII.

[18] È bene sottolineare che il diritto come linguaggio (*Law as Literature*) è stato un *focus* del movimento sin dall'inizio, considerando che si tratta di uno dei temi favoriti di James Boyd White, spesso indicato come il fondatore della disciplina: White (1973).

[19] Weisberg (1992). C'è anche chi, sempre focalizzandosi sulla funzione "educativa" della letteratura, ha lamentato che il movimento *Law and Literature* sia rimasto fondamentalmente relegato nell'ambito accademico mentre sarebbe opportuno che ne giovassero i giuristi attivi nella pratica: Kornstein (1998).

[20] Nussbaum (1995).

[21] Spoo/Stern (2025), p. XIII.

LawArt, invita a spostare l'attenzione dalla copula *and* al concetto di spazio: *Law and Literature* non indica due territori distinti, ma un campo di forze, uno spazio performativo dove la giuridicità si manifesta nei testi, nelle immagini, nei gesti. In questo spazio, il giuridico si esprime come pratica simbolica e linguistica, non confinata nelle istituzioni ma estesa alla cultura e alle sue rappresentazioni.

Nella stessa direzione si colloca la nozione di *Jurisliterature* proposta da Aurélie Teissier-Ensminger, a cui rimanda Peter Goodrich, come ricorda la stessa Condello: il diritto, secondo questa impostazione, è sempre un atto letterario, un esercizio retorico e immaginativo. La giuridicità si manifesta attraverso le sue forme, e queste forme – legislative, giurisprudenziali, dottrinali – sono strutture narrative che cercano di persuadere, ordinare, rendere visibile il senso dell'esperienza. La *Elgar Encyclopedia* diventa così non solo un repertorio, ma un laboratorio: un luogo in cui la parola giuridica viene osservata nel suo farsi, nel suo performare mondi.

Da una prospettiva storico-giuridica, questa consapevolezza rappresenta un ritorno più che una scoperta. Già nel mondo antico il diritto era parte delle *artes sermocinales*, più precisamente una parte della retorica: una scienza del linguaggio. Cicerone e Quintiliano avevano collocato il giurista nella costellazione dell'oratore, colui che persuade attraverso la parola e, in ciò, costruisce la giustizia. Dal Rinascimento giuridico del XII secolo, le scuole di diritto fondarono lo *studium iuris* sulla dialettica e sulla *disputatio*, forme orali e scritte di ragionamento. Ne danno testimonianza i generi del brocardo e della *quaestio*, ad esempio, diffusi inizialmente non tanto a Bologna quanto nelle cosiddette "Scuole minori" [22], come pure l'uso di strumenti dialettici da parte dei Commentatori nei secoli immediatamente successivi, sulla scia della riscoperta dei testi aristotelici [23].

Nella lunga durata, la "nuova" *Law and Literature* appare dunque come il riaffiorare di un'antica consapevolezza: che il diritto non vive senza parola e che la parola è il suo primo atto costitutivo [24]. La *Elgar Encyclopedia* dà a questa intuizione una forma moderna e globale, trasformando la giustapposizione in dialogo, la comparazione in genealogia.

[22] Cortese (2000), pp. 276-280.

[23] Calasso (1954), p. 563 ss.

[24] Sulla retorica come "arte della persuasione" nella letteratura si veda ad esempio White (1973).

2. *Il caso del* Mercante di Venezia

La voce curata da Carol M. Rose (*Yale Law School*) – *Property: The View from Shakespeare's Venice* – offre un esempio paradigmatico della direzione assunta oggi dagli studi di *Law and Literature* [25]. Rose, specializzata in *private property rights*, sposta il centro interpretativo del *Merchant of Venice* dai temi canonici di giustizia, equità e libertà contrattuale alla proprietà come misura della persona e fondamento della convivenza: «… *Merchant* should be especially inetersting to property scholars because of its pre-Enlightenment perspective on several modern claims for property as an institution» [26]. La commedia shakespeariana (perché di questo si tratta, nonostante i contenuti drammatici) diventa così una riflessione sulla pluralità dei *property claims* che si contendono lo spazio sociale della Venezia rinascimentale stimolando la riflessione sulle dinamiche che intercorrono – oggi come ieri – tra proprietà, potere economico, influenza politica e *status* sociale.

Rose individua quattro figure della proprietà: la *productivity claim*, rappresentata da Antonio, in cui la ricchezza derivante dal commercio è sì una forma di legittimazione, ma pur sempre effimera, che non può competere con la proprietà terriera di Porzia, che le conferisce uno *status* sociale incomparabilmente superiore; l'*autonomy claim*, incarnata sia da Porzia che da Shylock, dove la proprietà/ricchezza è garanzia di libertà ma anche strumento di dominio e violenza; la *personhood claim*, espressa tragicamente da Shylock, per il quale la proprietà di beni non fungibili diventa identità; la *civilizing claim*, secondo cui il commercio (che presuppone la proprietà) dovrebbe rendere più mite la società, avvicinare popoli e individui, anche se nel *Mercante* finisce per generare esclusione e violenza.

Nella lettura di Rose, Venezia appare come laboratorio della modernità giuridica: la città del contratto e del debito, dove l'uguaglianza formale cela la disuguaglianza sostanziale tra chi possiede e chi è escluso. Rose legge Shakespeare come un teorico implicito del liberalismo proprietario, ma anche come il suo critico più lucido: la proprietà non emancipa, ma divide; non universalizza, ma separa.

Questa prospettiva risuona con la ricerca storico-giuridica. Nel mio studio dedicato alla clausola penale nel *Mercante* [27], ho mostrato come la vicenda di Shylock affondi le radici in un contesto giuridico concreto, quello della Venezia tardo-cinquecentesca, per certi versi accostabile a quello inglese, all'epoca dello scontro tra le

[25] Rose (2025).

[26] Rose (2025), p. 378.

[27] Gialdroni (2013).

corti di *common law* e la *Chancery*. Il *bond* stipulato tra Antonio e Shylock si fonda su una logica patrimoniale reale, riconducibile alla *stipulatio poenae,* un istituto antico, diffuso nell'Europa continentale come in Inghilterra: un meccanismo di garanzia in cui la pena privata rafforza l'obbligazione. In questo quadro, il *pound of flesh* non è solo metafora, ma figura giuridica se non proprio plausibile perlomeno comprensibile al pubblico. Nelle società di antico regime, infatti, il corpo del debitore era ancora (come già nel diritto romano), in certe circostanze, garanzia del credito: la prigione per debiti e le pene corporali erano infatti pratiche diffuse [28]. Shakespeare trasforma questa realtà in parabola morale: la legge che, applicata alla lettera, finisce col diventare *summa iniuria*. La lettura di Rose, che vede in Shylock la personificazione della *personhood claim*, converge con questa intuizione storica. La vendetta di Shylock non si può comprare e il diritto positivo manifesta i suoi limiti.

La scena del tribunale veneziano, con Porzia che rovescia il senso della clausola, diventa un laboratorio della parola giuridica: la clausola contrattuale si fa teatro, la norma diventa finzione performativa. Come osserva Julie Stone Peters nella voce *Performance, Theatricality and Spectacle*, il diritto ha sempre una componente performativa: «[…] while law may work through texts, institutions, and ideas, it also works through expressive, embodied practices» [29]. La giustizia si realizza nella forma del suo racconto. Il diritto "fa scena", ma nel fare scena rivela la propria verità.

3. *Il diritto come fictio(n)*

L'*Elgar Encyclopedia* suggerisce una doppia lezione. Da un lato, mostra che il diritto è una forma di "arte della finzione", un linguaggio che costruisce mondi; dall'altro, rivela che la letteratura è una forma di meta-diritto, capace di svelare le aporie della legge. Come scrivono Spoo e Stern, «law cannot help but be speculative»: il diritto è un genere narrativo che si finge non narrativo, una finzione che si presenta come realtà.

> D'altro canto la storia del diritto offre esempi concreti del modo in cui la *fictio* – ossia l'uso deliberato di finzioni giuridiche – ha agito come processo di astrazione e costruzione normativa. Di recente, Sara Menzinger ha ricostruito, nel suo *Finzioni del diritto medievale* [30], come, nel Medioevo occidentale, la finzione giuridica non fosse mera co-

[28] Pace (2004), p. 13 ss.

[29] Stone Peters (2025), p. 348.

[30] Menzinger (2023).

pertura retorica, ma strumento attivo per astrarre e mediare tra fattualità e norma, permettendo al diritto di operare su livelli di intenzione e struttura non immediatamente visibili. Questo riferimento storico rafforza l'idea che la finzione giuridica non è mera cornice, ma campo operativo della costruzione normativa.

Angela Condello, nel suo contributo *Truth and Post-Truth*, approfondisce il rapporto tra linguaggio giuridico e verità. La verità giuridica, come quella letteraria, è un effetto di rappresentazione, una costruzione simbolica che si rinnova nel linguaggio [31]. Per questo la *Elgar Encyclopedia* non è solo una raccolta di saggi, ma un progetto culturale: un inventario del diritto come linguaggio e immaginazione.

Per chi si occupa di storia del diritto, questa prospettiva ha un valore particolare. La *Elgar Encyclopedia* conferma che la normatività è sempre intrecciata alla parola, e che il linguaggio è la prima forma della legge. Il *Merchant of Venice*, letto insieme a Rose, diventa allora un dramma sul potere della parola che crea e distrugge. Shakespeare, senza volerlo, mostra ciò che i giuristi moderni spesso dimenticano: che la legge è una narrazione e che la sua verità non è mai separabile dalla sua forma.

La *Elgar Concise Encyclopedia of Law and Literature* può essere vista quindi come un invito a pensare il diritto innanzitutto come un sapere in cui narrazione (*fiction*) e astrazione (*fictio*) si intersecano fino a fondersi. Una narrazione, quella del diritto, che come la letteratura si fonda su due pilastri del nostro essere umani: «words and stories, and on the problems they create, raising questions about interpretation, narrative, genre, style and rhetoric, allusion and citation» [32].

Bibliografia

Calasso, Francesco (1954), *Medioevo del diritto. Le fonti*, Milano, Giuffré

Condello, Angela (2025), *Law, Truth and Post-Truth*, in Spoo, Robert, Simon Stern (eds.), *Elgar Concise Encyclopedia of Law and Literature*, Cheltenham-Northampton, Edward Elgar, pp. 497-502

Cortese, Ennio (2000), *Le grandi linee della storia giuridica medievale*, Roma, Il Cigno

Gialdroni, Stefania (2013), *La clausola penale tra finzione e realtà. Il caso limite di Shylock alla prova del diritto veneziano, del diritto comune e del common law*, in Cherti, Stefano (a cura di), *La pena convenzionale nel diritto europeo*, Napoli, Jovene, pp. 19-49

[31] Condello (2025), p. 493.

[32] Spoo/Stern (2025), p. XIII.

Kornstein, Daniel J. (1998), *A Practicing Lawyer Looks Back on Law and Literature*, in «Cardozo Studies in Law and Literature», 2.10, pp. 117-119

Menzinger, Sara, *Finzioni del diritto medievale*, Macerata, Quodlibet

Nussbaum, Martha C. (1995), *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press

Pace, Giacomo (2004), Contrainte par corps. *L'arresto personale per debiti nell'Italia liberale*, Torino, Giappichelli

Rose, Carol M., *Property: The View from Shakespeare's Venice*, in Spoo, Robert, Simon Stern (eds.), *Elgar Concise Encyclopedia of Law and Literature*, Cheltenham-Northampton, Edward Elgar, pp. 375-379

Spoo, Robert, Simon Stern (eds.) (2025), *Elgar Concise Encyclopedia of Law and Literature*, Cheltenham, Edward Elgar

Stone Peters, Julie (2025), *Performance, Theatricality and Spectacle*, in Spoo, Robert, Simon Stern (eds.), *Elgar Concise Encyclopedia of Law and Literature*, Cheltenham-Northampton, Edward Elgar, pp. 348-351

White, James Boyd (1973), *The Legal Imagination. Studies in the Nature of Legal Thought and Expression*, Boston-Toronto, Little, Brown and Co.

Un giorno da Modì.
Tra burle dissacranti, false opere d'arte e processi mediatici

Conversazione con Michele Ghelarducci e Nicola Minervini

*«Modigliani dredgers find 3d sculpture» (*The New York Times*, 10 agosto 1984); «Aparece en Livorno otra escultura atribuida a Modigliani» (*El País*, 10 agosto 1984); «Una terza scultura di Modigliani ritrovata a Livorno» (*la Repubblica*, 10 agosto 1984); «E Modì rivive dal Fosso Reale» (*La Stampa*, 21 agosto 1984): questi sono solo alcuni dei titoli con cui importanti fogli internazionali e ovviamente nazionali diedero risonanza al sensazionale rinvenimento di ben tre «testine scolpite nella pietra serena» con forme «oblunghe e stilizzate» attribuite al grande artista Amedeo Clemente Modigliani, amichevolmente noto con i soprannomi Modì e Dedo. La reazione dei critici d'arte non fu da meno: chiamati a esprimersi, molti si dissero entusiasti e pronti ad attestarne l'originalità. A distanza di poco più di un mese, il mondo dovette però ricredersi: il 3 settembre 1984, il settimanale* Panorama *pubblicò in esclusiva le foto di tre giovani studenti livornesi intenti a sbozzare uno dei manufatti incriminati*[1] *e, la settimana successiva, gli stessi "burloni falsari" replicarono il gesto 'artistico' in diretta TV, in prima serata, producendo in una sola ora una nuova «testa alla Modì». E fu subito scandalo:* Mauvaises têtes *(*Le Monde*, 18 settembre 1984);* La gran broma de los Modigliani *(*El País*, 7 ottobre 1984);* Anmerkungen zum Beruf des Kunstkritikers: Ignorant, Intrigant oder Prophet? *(*Die Zeit*, 7 dicembre 1984). Da allora, con ciclica cadenza, la notizia è stata ripresa, rimaneggiata e 'riciclata' con variegate sfumature di disappunto, indirizzato in generale verso gli esperti, verso i contraffattori e financo verso la classe politica. Presto la «la beffa del secolo» – così l'ha definita qualcuno –, su cui sono stati ormai versati fiumi d'inchiostro (in quotidiani, stampa specialistica, testi di canzoni, saggi e romanzi), diverrà un film «del tipo Amici Miei di Monicelli».*

---

[1] Gli altri due – si saprà in seguito – erano stati incisi da Angelo Froglia, lavoratore portuale e «promettente artista», che qualche tempo dopo dichiarò alla stampa: «Non mi interessava fare una burla, lo scherzo dei tre studenti è stata una variabile impazzita che mi ha intralciato non poco. Il mio intento era quello di evidenziare come attraverso un processo di persuasione collettiva, attraverso la Rai, i giornali, le chiacchiere tra persone, si potevano condizionare le convinzioni della gente. Inoltre io sono un artista, mi muovo nei canali dell'arte, volevo suscitare un dibattito sui modi dell'arte e questo mi è riuscito in pieno. La mia è stata un'operazione concettuale, se volete in un certo senso è stata anche un'opera d'arte, come quella di Christo che impacchetta i monumenti, ma non avevo alcun intento polemico contro l'amministrazione, né contro la città, né contro i critici d'arte come singoli. Volevo semplicemente far sapere come nel mondo dell'arte l'effetto dei mass media e dei cosiddetti esperti possa portare a prendere grossissimi granchi». La citazione, reperibile facilmente *online*, è tratta da www.modigliani1909.com.

doi: 10.17473/LawArt-2025-6-13 LawArt 6 (2025) 353-360
ISSN 2724-654X

Ma facciamo un passo indietro e torniamo rapidamente alla calda estate del 1984.

Per celebrare i cent'anni dalla nascita del labronico Modigliani, Vera Durbé, direttrice del 'Museo Progressivo di Arte Moderna' di Villa Maria, mette in piedi e cura personalmente l'esposizione di quattro delle ventisei teste realizzate dal maestro. Come tra le vie e i canali di Livorno, anche in questo laudativo spazio d'arte echeggia una vecchia leggenda, secondo la quale Modì si sarebbe disfatto di alcune sue sculture, poco gradite, gettandole nei fossi della città natìa: le voci si rincorrono, crescono in numero e si amplificano, fino a diventare attendibili ipotesi da verificare. L'amministrazione comunale, pungolata dall'idea di una sensazionale 'invenzione', nella seconda metà di luglio dà avvio quindi al «dragaggio artistico» del Fosse Reale – davanti all'occhio vigile di diverse troupe televisive, avidamente appostate sul luogo per informare in presa diretta la Nazione – alla ricerca delle 'opere ripudiate'.

Qui fa ingresso sulla scena, «con leggerezza, come un colibrì!» [Caparezza, 2014], il gruppetto di goliardi universitari: Michele Ghelarducci, Pietro Luridiana, Pier Francesco Ferrucci e Michele Genovesi. Nel giardino di casa di quest'ultimo, muniti di pochi attrezzi comuni, i primi tre trasformano una pietra in un 'capolavoro' (o presunto tale) e la consegnano alle torbide acque del fosso mediceo, confidando nel suo pronto recupero per mano dei ruspisti in azione da giorni. Il 24 luglio i loro desideri vengono esauditi, tuttavia il clamore mediatico frattanto divampato li spinge a uscire allo scoperto. Non prima, naturalmente, di essersi confrontanti con il padre di Pietro, il noto avvocato Cyrano Luridiana, sulle possibili conseguenze legali cui si sarebbero potuti esporre: era stato proprio l'avvocato Luridiana, d'altronde, a incentivare «la realizzazione [del manufatto, ndr] attraverso l'espressione di un parere legale e l'approvazione totale dell'azione» [2].

L'opinione pubblica saluta i tre come i «nuovi eroi che mandano all'aria mostre con i blocchi d'arenaria!» e, al contempo, getta discredito sugli esperti «druidi» [3] *e sul tempio della critica d'arte, accusato di essere troppo autoreferenziale e talvolta condizionato da scopi di mercificazione e speculazione.*

Antonio Cappuccio, per LawArt*, ha incontrato a Livorno Michele Ghelarducci, ora CEO di Alpi Livorno S.r.l Trasporti internazionali, e Nicola Minervini, allora amico e spettare informato dell'ideazione dello scherzo, oggi avvocato e depositario del "racconto legale".*

---

[2] La dichiarazione del legale venne rilasciata al quotidiano *L'Unità. Organo del Partito Comunista Italiano*, che il 6 settembre 1984 pubblicò, in quinta pagina, l'articolo *Modì, ma che scherzo è mai questo?* a firma di Monica Lischi.

[3] F. Zeri, *Mistero buffo dei tre «Modì. Trappole dell'arte moderna*, in «La Stampa», 8 settembre 1984, poi ripubblicato in F. Zeri (1985), *L'inchiostro variopinto. Cronache e commenti dai falsi Modigliani al falso Guidoriccio*, Milano, Longanesi, pp. 185-188.

LawArt: *Immagino che l'appellativo di "giovani falsari", talvolta apparso sui giornali, non la gratifichi e, probabilmente, non metta a fuoco le reali, goliardiche, intenzioni della vostra iniziativa. Per stessa ammissione dell'avvocato Luridiana avete, però, discusso, sia prima che dopo il pubblico riconoscimento, di certi profili giuridici. Quali consigli legali vi furono offerti? Che ricordo ha di quel passaggio improvviso dalla leggerezza del quotidiano al peso dei giorni vissuti sotto il pur plausibile intervento della macchina giudiziaria? È in qualche modo cambiata la sua percezione della giustizia?*

MG: Ritengo che l'appellativo di 'falsari' sia stato utilizzato in modo piuttosto superficiale, probabilmente perché è difficile immaginare che un'iniziativa di questo genere possa nascere da un intento puramente goliardico. La goliardia, già allora in parte smarrita e ancor più oggi, viene spesso fraintesa e scambiata per una macchinazione o per l'espressione di un fine occulto. In questo senso, la scelta giornalistica di quel termine rispondeva più a esigenze di impatto che a un reale rispecchiamento delle intenzioni del progetto. Al di là della definizione di goliardata, non credo vi sia altra espressione adeguata.

Durante la fase di preparazione ed esecuzione della burla non abbiamo mai preso in considerazione possibili risvolti giuridici. La questione emerse soltanto dopo il clamore mediatico, quando la vicenda assunse proporzioni inattese e cominciammo a domandarci se potessero derivarne conseguenze legali. Vi fu allora un confronto interno, piuttosto contenuto: non ci rivolgemmo a noti studi legali, ma trovammo rassicurazione nelle parole dell'avvocato Cyrano Luridiana, che ci chiarì come la nostra condotta non implicasse alcun intento di raggiro né potesse configurare altre forme di reato.

Il passaggio dalla leggerezza, talvolta incosciente, tipica dei vent'anni, alla percezione di un possibile coinvolgimento giudiziario fu improvviso e inatteso, ma non lo vivemmo con angoscia. Eravamo consapevoli di non aver agito con malizia né cercato di ingannare alcuno, e ciò ci permise di affrontare con serenità quei momenti di apparente incertezza.

Quanto alla nostra concezione della giustizia, non posso dire che sia mutata in modo sostanziale: il fatto di non essere mai stati convocati, interrogati o chiamati a rendere dichiarazioni spontanee dalla polizia o in tribunale ci permise di conservare l'impressione che si trattasse più di un caso mediatico che di una vicenda di effettiva rilevanza giudiziaria.

LawArt: *Anche se la storia ci consegna un esito differente, l'«ossessione inquisitoria» del codice di procedura penale del 1930, ai tempi in vigore, ben avrebbe potuto trovare terreno fertile nella coeva retorica giornalistica. Ritiene che l'esposizione diretta dell'apprezzato professionista del foro livornese Luridiana abbia dissuaso i mezzi di informazione*

dall'ipotizzare ripercussioni legali nei confronti degli "involontari falsari"?

NM: All'epoca dei fatti eravamo pervasi dal tipico entusiasmo giovanile labronico, notoriamente burlone e scanzonato. Quel giorno, mentre i miei amici stavano preparando inconsapevolmente quella che sarebbe diventata forse la più brillante burla della storia, io ero a casa a studiare e quindi seppi dell'idea solo a cose fatte. Nessuno di noi pensava che uno scherzo ideato per durare solo il tempo necessario a ripulire la testa dai fanghi del fosso reale, avrebbe invece destato tanto clamore al punto di risultare interessante ancora oggi a distanza di oltre quarant'anni.

Cyrano Luridiana era un avvocato molto stimato, non solo in città, per cui certamente il suo parere avrà inciso sulle determinazioni di quanti avrebbero potuto pensare di "denunciare" lo scherzo come un'azione da punire.

Detto ciò, ho sempre pensato che tutti quei critici che si erano così platealmente pronunciati a favore dell'autenticità della *testa n. 2* si siano trovati di fronte all'alternativa se ammettere il loro clamoroso errore e invocare una punizione esemplare per i giovani falsari, o contestare agli stessi giovani di essere solo degli impostori. Scelsero quasi tutti la seconda via e io credo che la scelta fu dettata da un misto di presunzione e timore di aggravare la figuraccia già incartata. Forse qualcuno di loro pensò che la fama di grande esperto di arte avrebbe potuto battere sul campo l'evidenza della verità, ma non fu così. Sinceramente credo che anche loro, i "grandi esperti", avessero preso atto della verità e che proprio questa mal celata consapevolezza della verità li distolse dall'affrontare la vicenda in un tribunale che con grande probabilità avrebbe conclamato la brutta figura.

Al contrario la maggior parte dei *media* dell'epoca trovarono più proficuo credere alla verità e rappresentare la storia di quei giovani burloni per quello che realmente era: uno scherzo semplice ed estremamente divertente, realizzato senza alcun secondo fine.

Forse, se anche i grandi esperti di arte fossero riusciti ad applaudire al genio di quattro giovani studenti, avrebbero rafforzato la loro immagine, che al contrario ne uscì assai provata.

LawArt: *Cosa pensa dei veri falsari professionisti, di chi costruisce carriere e fortune economiche sul falso d'arte? Riesce a immaginare cosa rappresenti l'arte nella mente di chi falsifica deliberatamente un'opera?*

MG: I falsari professionisti commettono consapevolmente un reato e, proprio per questo, non li considererei artisti. L'artista autentico è colui che esprime la propria creatività e sensibilità, mentre il falsario, pur potendo essere un abile tecnico, si limita a replicare senza trasmettere emozioni. Non credo dunque che, al di là della perizia manuale, chi vive di falsi si lasci guidare da una reale ispirazione artistica.

Provocatoriamente, direi che la "brutta opera" che realizzammo noi aveva in sé più valore creativo di molti falsi professionali. Quando scolpimmo quella scultura eravamo davvero un 'foglio bianco': conoscevamo appena il nome di Modigliani e, per avvicinarci al suo stile, dovemmo acquistare il catalogo della mostra e studiarne le opere. Nonostante la nostra inesperienza, scegliemmo alcuni tratti caratteristici e li fondemmo in un pezzo unico. In questo senso, quel manufatto è stato più autenticamente artistico di una contraffazione concepita con l'unico obiettivo di ingannare il mercato.

LawArt: *Guardandosi indietro, ma con la consapevolezza del suo odierno vissuto, come pensa che questa vicenda abbia intrecciato tre dimensioni sociali diverse: la storia dell'arte, la storia culturale di Livorno e la politica?*

MG: Benché – come ho detto – nata come una semplice goliardata, la vicenda ha avuto un impatto assai più ampio del previsto, investendo in effetti ambiti diversi: culturali, sociali e persino politici. Naturalmente non era questo il nostro obiettivo iniziale, ma l'eco giornalistico trasformò uno scherzo in un episodio di rilevanza pubblica.

Sul piano politico-amministrativo, l'episodio venne immediatamente interpretato e utilizzato in chiave strumentale. A Livorno, città caratterizzata per decenni da una gestione amministrativa 'monocolore', la parte politica avversa tentò di trarre vantaggio dalla situazione, arrivando persino a proporci candidature alle elezioni locali. Offerte che declinammo cortesemente, consapevoli del rischio di essere ridotti a strumenti di propaganda. Al contempo, quanti si erano esposti con eccessiva sicurezza in valutazioni poi rivelatesi infondate subirono conseguenze significative all'interno della vita pubblica cittadina. In questo senso, un gesto nato per gioco ha avuto comunque effetti tangibili sulla dimensione politica locale.

Dal punto di vista artistico, invece, l'impatto è stato, a mio avviso, paradossalmente molto positivo. Lo 'scandalo' ha messo in luce le fragilità del sistema critico e ha reso evidente come, accanto a un'arte fondata su valori autentici e indiscutibili, esista anche un mercato condizionato da interessi economici, logiche di potere e dinamiche speculative, in particolare nell'ambito contemporaneo. Non pretendo di affermare che il nostro gesto abbia mutato l'assetto del mercato dell'arte, ma certo contribuì a incrinare l'immagine di infallibilità attribuita a esperti e operatori del settore, riportando per un momento tutti a una dimensione di maggiore concretezza.

Per quanto riguarda la città di Livorno, credo che la popolazione locale abbia saputo distinguere chiaramente due livelli: da un lato, l'operazione culturale meritoria dell'amministrazione comunale, che con la mostra dedicata a Modigliani aveva restituito alla città uno dei suoi figli più illustri, rafforzandone l'identità collettiva; dall'altro, il nostro intervento goliardico, che pur collocandosi successivamente ebbe

l'effetto indiretto di attrarre l'attenzione nazionale e internazionale su Livorno. Se fuori dai confini cittadini l'evento espositivo era passato quasi inosservato, il clamore suscitato dalla vicenda rese improvvisamente Livorno centro di un dibattito di ampia portata.

In definitiva, ciò che era stato concepito come uno scherzo finì per intrecciare arte, cultura e politica, dimostrando come anche un atto estemporaneo possa generare conseguenze impreviste e incidere in profondità sull'immagine e sulla percezione di una comunità.

LawArt: *C'è qualcosa che secondo lei è stato artatamente travisato o non è mai venuto pienamente alla luce?*

MG: Per quanto riguarda la ricostruzione della nostra goliardata, credo che, nel complesso, tutto sia stato riportato. Vi fu tuttavia una vicenda parallela che merita attenzione: la realizzazione, da parte di Angelo Froglia, di altre due sculture attribuite a Modigliani. La coincidenza resta ancora oggi sorprendente: mentre noi davamo forma al nostro scherzo, Froglia realizzava falsi destinati a un diverso scopo. Non si trattò, dunque, di due ingenue goliardate concomitanti. Come emerso dalle indagini dei carabinieri, Froglia aveva operato su mandato di due dirigenti comunali, interessati a screditare l'amministrazione che stava sostenendo la campagna di scavi. A mio avviso, accanto alla vicenda genuinamente goliardica, se ne sviluppò un'altra molto più torbida, che rese il quadro complesso e talvolta difficile da interpretare.

Vi sono poi ulteriori elementi rimasti in parte oscuri. Ricordo, ad esempio, che la notte in cui gettammo la nostra scultura nel fosso fummo visti da un residente, che dichiarò in Comune di aver notato alcuni ragazzi buttare qualcosa intorno alle due del mattino. Eppure, neanche dopo la nostra ammissione, tale testimonianza fu mai collegata direttamente a noi.

Un altro episodio riguarda la presenza, nei giorni immediatamente precedenti al ritrovamento, di un giornalista della RAI inviato da Firenze per documentare le operazioni di dragaggio. Alla vigilia della scoperta, egli parlò pubblicamente dell'affannosa ricerca di «due sculture». Mi chiedo ancora oggi come fosse possibile conoscere con tale precisione il numero delle opere, proprio due, come quelle realizzate da Froglia su commissione.

A rendere questo 'caso' ancor più enigmatico vi è un ultimo dettaglio: Jeanne Modigliani, figlia dell'artista, ricevette a Parigi un biglietto anonimo con gli schizzi delle due teste scolpite da Froglia, corredati da dimensioni e peso. Un vero e proprio atto di denuncia anonima. Jeanne aveva deciso di recarsi a Livorno per dichiararne la falsità, ma il 27 luglio, in circostanze mai del tutto chiarite, morì a seguito di una caduta da una rampa di scale.

LawArt: *All'epoca siete stati persino acclamati come "eroi popolari" capaci di smascherare la critica. Come giudica oggi quella reazione collettiva?*

MG: Il potere dei critici d'arte di decretare il successo o l'insuccesso di un artista è sempre stato percepito con un certo fastidio dall'opinione pubblica. Molti ne sono consapevoli, ma pochi hanno la possibilità o l'autorevolezza per metterlo apertamente in discussione. In fondo, si tratta di giudizi che, soprattutto nell'ambito dell'arte moderna e contemporanea, hanno un carattere fortemente soggettivo: ciò che un'opera trasmette è in gran parte legato a sensazioni ed emozioni personali.

Attraverso il nostro gesto, il pubblico ebbe l'occasione di manifestare in maniera esplicita la propria insofferenza verso un mondo percepito come autoreferenziale. La stampa contribuì a consolidare questa lettura, arrivando talvolta a definirci "eroi popolari". Quel racconto trovò immediata risonanza, anche per una singolare coincidenza: noi eravamo compagni di liceo e studiavamo sul manuale di storia dell'arte di Giulio Carlo Argan, uno dei critici che per primo si espresse a favore dell'autenticità delle sculture ritrovate. Ricevemmo così decine di lettere da studenti di tutta Italia che ci acclamavano, più che come eroi popolari, come "eroi dei liceali", per aver smentito un'autorità intellettuale che rappresentava il riferimento stesso dei loro studi.

LawArt: *Una delle accuse più ricorrenti rivolte allora agli esperti fu quella appunto di ingiustificata autoreferenzialità: per voce di un critico, come può una pietra grossolanamente scalpellata divenire in poche ore un "capolavoro" e, altrettanto in fretta, tornare a essere un semplice blocco d'arenaria? Qual è la sua lettura di quel cortocircuito?*

MG: A mio avviso non si trattò semplicemente di un'errata valutazione compiuta da uno o due esperti su alcuni manufatti. Diversamente, come spiegare il fatto che, nel giro di pochissimi giorni – e per di più nel mese di agosto – furono realizzate, impaginate, stampate e diffuse numerose pubblicazioni, tra cui l'aggiornamento del catalogo della mostra, corredate da autorevoli consulenze che, dati tecnici e scientifici alla mano, attestavano con assoluta certezza l'autenticità delle opere ritrovate? Basti pensare che la nostra "pietra" venne gettata nel fosso e recuperata meno di ventiquattro ore dopo, eppure qualcuno arrivò ad affermare che la scultura era rimasta immersa nelle acque livornesi per decenni, sostenendo di avervi rilevato la presenza di una particolare alga azzurra capace di svilupparsi soltanto in assenza di ossigeno e dopo lunghi anni.

LawArt: *Quarant'anni dopo il palcoscenico dell'arte e dei falsi è ancora più complesso – con IA, NFT e copie digitali – e quello del diritto prova faticosamente a tracciarne e a disciplinarne i confini. Se in questo momento avesse vent'anni, si lancerebbe ugualmente in quell'impresa nonostante il mutato contesto?*

MG: In tutta sincerità, credo proprio di sì. Quella fu soltanto una delle tante goliardate che ideammo in quegli anni, l'unica che però fece così 'rumore'. Nonostante sia trascorso molto tempo, tutti noi abbiamo conservato immutato quello spirito, che ci piacerebbe contagiasse le nuove generazioni.

LawArt: *Perché state pensando alla produzione di un film «del tipo – come avete dichiarato in precedenza –* Amici Miei *di Monicelli»? Quale messaggio vorreste eventualmente consegnare al grande pubblico?*

MG: Si tratta di un progetto che, nel corso degli anni, abbiamo ripreso più volte, compatibilmente con gli impegni personali e professionali di ciascuno di noi, che non sempre hanno lasciato molto spazio alla sua pianificazione. Esiste già una prima stesura di copione, ma nulla di definitivo. L'idea, tuttavia, ci entusiasma perché rappresenterebbe l'occasione per mostrare dall'interno la genesi e la realizzazione del nostro scherzo, consentendo a chiunque di immedesimarsi in noi e di rivivere l'energia, la complicità e l'incoscienza tipiche di un gruppo di ventenni.

In questi quarant'anni abbiamo più volte narrato il "dopo", attraverso interviste e testimonianze, ma manca ancora un racconto autentico dei momenti originari, visti dalla nostra prospettiva. Un film potrebbe colmare questa lacuna e, al tempo stesso, costituire un modello per le nuove generazioni, mostrando come anche un gesto nato con leggerezza possa trasformarsi in un episodio capace di lasciare un segno nella memoria collettiva.

Le vie dell'acqua nascoste nella storia giuridica tardomedievale: spetta ai giovani (ri)scoprirle.

Conversazione con Stefania Gialdroni

L'ultima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, l'82ª, nella sezione Venice Production Bridge, *ha parlato al suo pubblico – forse per la prima volta – anche di storia del diritto, in particolare di storia del diritto commerciale, e lo ha fatto proiettando il film* Le vie dell'acqua, *scritto e diretto da Fabio Masi e prodotto da Benedetto Orestini e Corrado Tatangelo della Growing Production Srl* [1].

Questa 'pellicola a soggetto', che è il risultato ultimo di un ambizioso progetto scientifico nato dall'Università degli Studi di Padova nell'ambito del progetto MICOLL (Migrating Commercial Law and Language), *ideato da Stefania Gialdroni e finanziato dall'European Research Council (ERC), non si inscrive infatti all'interno dei rassicuranti e più usuali – per i contenuti accademici – steccati della produzione documentaristica, ma propone un'opera d'arte audiovisiva che usa immagini in movimento e suoni per narrare storie, trasmettere idee, emozioni e atmosfere, legando insieme vicende umane e contenuti giuridici; peraltro appartenenti all'esperienza medievale, o più precisamente all'epoca dei grandi cambiamenti che convenzionalmente segnano il passaggio tra medioevo ed età moderna.*

In Italia, invero, non sono mancati racconti cinematografici – basti pensare a L'Armata Brancaleone *di Mario Monicelli o* Non ci resta che piangere *di Roberto Benigni e Massimo Troisi – che, come fa oggi* Le vie dell'acqua, *hanno scelto di utilizzare la cultura medievale, così intrisa di congegni giuridici e istituzionali, per costruire trame capaci di far riflettere insieme sul passato, sul presente e sul futuro. I pregi ulteriori, però, che ha il film realizzato dal 'gruppo di MICOLL' sono, anzitutto, quello di rivolgersi apertamente alla «generazione smartphone» (con «un linguaggio cinematografico accessibile e coinvolgente» che non abdica al rigore del sapere tecnico-giuridico), poi di essere pensato come strumento di condivisione e diffusione dei risultati della ricerca scientifica, e infine di proiettarsi verso una didattica alternativa, attiva e innovativa.*

Lingua, commercio e fiducia, nelle loro reciproche intersezioni e declinazioni, escono così dai classici manuali e dai più recenti studi di storia giuridica, storica economica e storia sociale per entrare, per il tramite de Le vie dell'acqua, *nel bagaglio di conoscenze*

[1] The original research for this interview was funded by the European Research Council: ERC CoG *MICOLL – Migrating Commercial Law and Language. Rethinking* Lex Mercatoria *(11th–17th Cent.)*, 2021-2026, Grant Agreement 2020 101002084.

doi: 10.17473/LawArt-2025-6-14 LawArt 6 (2025) 361-368
ISSN 2724-654X

del potenziale giovane spettatore, con l'auspicio che questo domani divenga un giurista più consapevole dell'era digitale.

Antonio Cappuccio, per LawArt*, ha incontrato Stefania Gialdroni, professoressa ordinaria di Storia del diritto medievale e moderno dell'Università di Padova e P.I. dell'ERC Consolidator Grant* MICOLL: Migrating Commercial Law and Language. Rethinking Lex Mercatoria (11th-17th Centuries), GA 101002084.

LawArt: *Anzitutto grazie per aver accettato il nostro invito. Per iniziare, ti chiederei di chiarirci come è nato il progetto MICOLL e quando lo stesso si è trasformato in* Le vie dell'acqua.

SG: Credo di poter dire che MICOLL non sia altro che il risultato di una sintesi tra il mio interesse per la storia del diritto commerciale, che coltivo fin dai tempi del dottorato di ricerca, e la mia passione per gli studi interdisciplinari. L'aspetto più innovativo del progetto consiste infatti nel tentare di dare una risposta all'annoso "enigma" storiografico della *lex mercatoria* – intesa come un diritto (prevalentemente) consuetudinario, universale e uniforme, proprio dei mercanti medievali e della prima età moderna – grazie alla collaborazione tra più settori disciplinari. Più precisamente, l'idea è quella di studiare la storia del diritto commerciale attraverso gli strumenti della linguistica storica per verificare se i mercanti utilizzassero o meno, nelle società di antico regime, lo stesso "linguaggio giuridico". E se attribuissero ai prestiti e ai calchi linguistici lo stesso significato. Per analizzare la migrazione di termini legati a istituti giuridici caratterizzanti la "Rivoluzione commerciale" – da bancarotta a lettera di cambio –, è stato quindi necessario creare un team di specialisti di materie diverse, in particolare storici del diritto, storici economici e linguisti. Al centro di questa ricerca stanno i rapporti tra mercanti italiani e tedeschi, sia per l'intensità dei traffici tra l'Italia settentrionale e la Germania meridionale che per le differenze tra gli idiomi utilizzati in queste aree, appartenenti a due famiglie linguistiche differenti. Epicentro del progetto è Venezia, con il suo Fondaco dei Tedeschi, assurto a vero e proprio simbolo di questo incontro tra culture. Quella «piccola città nel corpo di questa nostra», per dirla con le parole di Francesco Sansovino, dove i mercanti tedeschi erano obbligati a soggiornare, depositare le merci e concludere le trattative alla presenza di un sensale stipendiato dalla Serenissima. Il risultato scientifico più rilevante del progetto sarà un *Lessico storico del diritto commerciale* in cui l'area geografica che ho appena descritto costituirà il caso di studio, ma che comprenderà, dal punto di vista dell'analisi linguistica, tutta l'Europa centrale, con una particolare attenzione ai rapporti tra italiano, tedesco, francese e fiammingo. Perché la lingua, proprio come il diritto, non rispetta, e non ha mai rispettato, i confini politici e geografici. Il nostro lessico comprenderà termini in tre lingue: italiano, tedesco e latino. Il latino, infatti,

non poteva mancare: la lingua del diritto per eccellenza, utilizzata nei documenti notarili, nella trattatistica, spesso negli statuti. Coprire più di tre lingue in cinque anni sarebbe stato impossibile (pensate che il *Deutsches Rechtswörterbuch*, il Dizionario storico dei termini giuridici del tedesco, non è ancora finito dopo 128 anni!), ma quello che per noi più conta è che stiamo creando un modello, che in futuro potrà essere esteso, speriamo, a qualunque lingua, a qualunque area geografica e a qualunque epoca storica. Si tratta evidentemente di un progetto ambizioso, come richiesto dai bandi ERC. I quali pongono anche un'ulteriore sfida, quella cioè, di comunicare i risultati di una ricerca scientifica di alto livello a un pubblico vasto, superando i confini, talvolta davvero angusti, del mondo accademico. Inizialmente avevo dunque pensato a un documentario che raccontasse, almeno in parte, i contenuti di questo studio. Quello che mi era chiaro fin dall'inizio era che volevo provare ad avvicinare alla ricerca storica, o meglio storico-giuridica, un pubblico reticente, non interessato a questi temi o addirittura ostile. Il Dipartimento di diritto privato e critica del diritto dell'Università di Padova ha quindi pubblicato un bando internazionale e tra le proposte pervenute abbiamo scelto quella più audace ma anche meglio articolata. Il regista Fabio Masi ha infatti proposto di realizzare un vero e proprio lungometraggio, una *fiction*, che raccontasse una storia di adolescenti alle prese con le angosce e le gioie proprie di questa "età di passaggio" inserendo nella trama delle "pillole" di storia, nella forma innanzitutto di interviste a esperti e visite a luoghi cruciali per lo sviluppo del commercio veneziano. Il tutto unito grazie al *fil rouge* di una commedia di Carlo Goldoni, che non solo conosceva bene il mondo dei mercanti veneziani, ma si era anche laureato in giurisprudenza a Padova. L'acqua del titolo, infine, non solo evoca il ruolo fondamentale del mare, dei fiumi, dei laghi, dei canali nei trasporti di uomini e merci fino a tempi recentissimi, ma assurge anche a metafora della mobilità, della connessione e della trasmissione culturale.

LawArt: *Dunque, un lungometraggio come strumento di ricerca e insieme di formazione. Su entrambi i versanti, quali sono, a tuo avviso, le principali sfide che ci attendono come storici del diritto impegnati sul fronte del variegato rapporto tra diritto e arte?*

SG: Per rispondere a questa domanda sulle sfide della didattica e della ricerca oggi e domani mi tornano in mente delle parole che vengono dal passato, da brava storica. Era il 1956 quando Aldo Checchini, storico del diritto e docente presso l'Università di Padova, in qualità allora di prorettore, nell'introdurre la prima edizione della *Rassegna Internazionale del film scientifico-didattico*, che si svolse per 19 anni proprio presso l'ateneo patavino nel quale mi trovo io oggi a insegnare, affermò che l'università che lui rappresentava non era mai stata una «palestra di dotti», una «sterile accademia», ma che trovava la sua ragione di essere «nel continuo commer-

cio di idee tra studenti e docenti», in uno scambio fruttifero in cui la vita poteva e doveva arricchire la scienza e la scienza la vita. Mi sembrano parole estremamente attuali, o meglio sempre valide. Sono passati molti anni e molti sono stati i cambiamenti nella società e, di conseguenza, nel mondo accademico, che necessariamente la rispecchia. Soprattutto abbiamo assistito, anzi vissuto sulla nostra pelle, una vera e propria rivoluzione nel campo della comunicazione. Parlo ovviamente della rivoluzione digitale, che ha portato a innovazioni inimmaginabili sia nel campo della didattica che della ricerca. La mia generazione, ribattezzata Generazione X, quella che ha vissuto il passaggio dall'era analogica all'era digitale, si trova oggi a insegnare ai nativi digitali della Generazione Z. Se quindi dal punto di vista della ricerca storica il cambiamento più evidente sta nella straordinaria e talvolta 'stordente' quantità di materiali oggi disponibili *online*, sia in termini di letteratura secondaria che di fonti digitalizzate, dal punto di vista della didattica il nostro compito mi sembra non solo quello di aggiornare il nostro linguaggio, ma soprattutto quello di orientare gli studenti in questa vera e propria «giungla dell'informazione». La sfida è dunque questa: trarre il meglio dalle innovazioni tecnologiche, abbracciarle e non rifiutarle, ma anche contribuire con il nostro bagaglio di conoscenze e metodologie a dare agli studenti degli strumenti per selezionare e interpretare criticamente le informazioni. Magari proprio con l'aiuto degli studenti stessi.

Con il nostro film abbiamo cercato di comunicare attraverso un linguaggio familiare ai giovani, anche se di certo non innovativo in senso stretto, non solo alcuni contenuti della ricerca scientifica, ma anche l'idea che internet, social inclusi, siano una grande risorsa, questa sì davvero nuova e dirompente. Basta utilizzarla in modo corretto. A questo aggiungerei che tutti i miei progetti sono orientati a non considerare il diritto, e nel mio caso specifico il diritto commerciale, non tanto, o non solo, come una disciplina dogmatica, ma come un fenomeno multiforme, come un aspetto fondamentale della nostra società. In questa prospettiva, *Le vie dell'acqua* si propone come il primo *step* di un *format* didattico innovativo, potenzialmente applicabile a qualunque disciplina. Secondo tale *format* il film, cortometraggio o lungometraggio, ha la funzione di avvicinare ai temi della ricerca scientifica un pubblico generalista, soprattutto giovane. Segue un documentario, nel nostro caso la versione integrale delle interviste agli studiosi di varie discipline che nel film si vedono per pochissimi minuti. Questi due prodotti devono viaggiare insieme: il film dovrebbe far venire la voglia di approfondire e l'approfondimento sarà a portata di mano, disponibile gratuitamente *online*. Il terzo e ultimo *step* è una pubblicazione scientifica, nel nostro caso una trascrizione delle interviste, corredata da un'introduzione e da una bibliografia, disponibile in *open access*.

Questi tre strumenti potranno essere usufruiti *online* in modo indipendente dagli utenti. Ma anche costituire il materiale per delle giornate di studio, modulate in maniera leggermente diversa per le scuole superiori e l'università o per qualunque gruppo che ne facesse richiesta, in cui alle proiezioni si potrebbero far seguire delle tavole rotonde con la partecipazione di esperti ma anche con la partecipazione attiva degli spettatori. E questo sia in Italia che all'estero. Parliamo quindi non solo di didattica innovativa ma anche di terza missione, di '*communicating science*' e di '*public engagement*'. Tutti temi all'ordine del giorno nel mondo dell'università.

LawArt: *La tua riflessione sembra suggerire un ripensamento della didattica nei corsi di storia del diritto. Ritieni, quindi, che sia opportuno dare più spazio al dialogo tra il diritto e gli altri saperi?*

SG: Anni fa, credo fosse il 2004, James Whitman pubblicò sulla rivista *Rechtsgeschichte* un articolo dal titolo eloquente: *Bring back the Glory!*. La tesi di Whitman era che gli anni gloriosi della storia del diritto (cioè il secolo XIX), sono acqua passata. Il professore di Yale faceva riferimento ai tempi in cui questa disciplina era la "nursery" delle scienze sociali, citando dei giganti che si erano fatti le ossa proprio con gli studi storico-giuridici: Marx, Weber, Jehring, solo per citarne alcuni. D'altro canto, notava Whitman, il diritto in generale, come oggetto di studio e chiave di interpretazione della realtà, ha perso la sua centralità nella società rispetto a un'epoca in cui aveva pochi concorrenti tra le discipline accademiche. Oggi un giovane Marx o Weber sceglierebbe probabilmente di iscriversi a sociologia, o economia, o filosofia piuttosto che a giurisprudenza. Eppure il diritto è dappertutto, viviamo in una società intrisa di normatività, giuridiche e non. E la storia di queste normatività può essere una bussola per orientarci in un mondo sempre più complesso. La storia, scriveva Whitman, non è altro che il passato impregnato di significato per le future generazioni. E questo vale certamente anche per la storia del diritto o per 'le storie' del diritto (*Rechtsgeschichten*), per usare un'espressione cara a Marie Theres Fögen. E allora è giunto forse il momento di riappropriarci di un ruolo centrale in una società pervasa di normatività. Un mondo in cui siamo a tal punto bombardati di informazioni in cui rischiamo di perderci, come in una giungla, o di essere risucchiati lentamente, come in una palude. E se fare ricerca storica, per riprendere ancora Whitman, significa innanzitutto attribuire un significato trans-generazionale al passato, ecco che la storia del diritto può aiutare lo studente di giurisprudenza (e non solo) a orientarsi in quella palude dell'informazione a cui accennavo. E per farlo le scienze umane (*Humanities*) ci possono essere di grande aiuto e ispirazione, soprattutto a livello didattico. La letteratura innanzitutto, ma anche il cinema, le arti figurative, l'architettura. Noi ci abbiamo provato con il cinema, proponendo una versione aggiornata del film

scientifico-didattico che proprio a Padova fu oggetto di un interessante esperimento, se pensiamo che nei quasi venti anni della *Rassegna* a cui ho accennato, vennero proiettati più di 1200 film provenienti da ogni parte del mondo.

LawArt: *Il film insiste a più riprese, direttamente e indirettamente, sull'importanza di una comunicazione chiara ed efficace, anche attraverso una lingua capace di adattarsi alle trasformazioni della società. Dovremmo, allora, ripensare il nostro linguaggio tecnico-giuridico?*

SG: Ancora una volta non riesco a trattenermi dal citare un grande studioso, questa volta un linguista, e il titolo di un saggio che, come quello di Whitman, mi sembra un capolavoro di sintesi. Sto parlando di Tullio De Mauro e del suo *Obscura lex sed lex*, pubblicato nel 2002. Si tratta evidentemente di una rielaborazione ironica dell'ulpianeo *Dura lex sed lex*, ma che nasconde una profonda verità: anche quando è incomprensibile la legge va applicata. Alla faccia del principio *Ignorantia legis non excusat*. Al centro della riflessione di De Mauro stava la tensione tra comprensibilità della legge (o, più in generale del testo giuridico) e capacità linguistica dei destinatari. A questo si deve aggiungere che i testi giuridici sono effettivamente, molto spesso, estremamente contorti, caratterizzati da negazioni di negazioni e frasi estremamente lunghe, per non parlare delle differenze tra il linguaggio quotidiano e i tecnicismi del diritto (*verba iuris*).

Un vero problema per le odierne democrazie, anche se il tema della comprensibilità dei testi giuridici era ben presente già nella mente degli Illuministi, i quali tutti si interrogarono su questioni di carattere giuridico. E se già i *philosophes* si ponevano il problema dell'oscurità delle leggi, che innanzitutto dovevano essere scritte nella lingua nazionale, oggi ci troviamo ad affrontare vecchie e nuove sfide, in quanto ai mai risolti problemi di chiarezza, si aggiungono quelli derivanti dalla mole di informazioni da cui siamo sommersi. Oggi, tramite internet, tutti possiamo accedere a quasi ogni tipo di legislazione, presente e passata, in molte parti del mondo. E se non conosciamo la lingua abbiamo a disposizione molti strumenti di traduzione automatica. Ma tutto questo non serve a nulla se non si hanno gli strumenti per comprendere il linguaggio giuridico. Che è un linguaggio tecnico, che si apprende lentamente. Forse il risultato più importante e l'eredità più duratura di un corso di laurea in giurisprudenza.

LawArt: *Insieme con artisti, committenti e artigiani, i mercanti sono tradizionalmente descritti come 'vettori' di arte. In che modo il film interpreta questa immagine?*

SG: I mercanti sono stati definiti – insieme ad altre categorie come i diplomatici, i missionari, gli studiosi e gli artisti –, *cross-cultural brokers* o anche *latent brokers*, ovvero mediatori culturali latenti, agenti il cui impatto su un'altra cultura era il sotto-

prodotto di un'attività che aveva altri scopi. Nel caso dei mercanti, fare profitti. L'analisi delle transazioni giuridiche, se debitamente contestualizzate, può aiutarci quindi a gettare nuova luce sui rapporti tra i popoli nel corso della storia. E questo vale naturalmente anche per l'impatto che i rapporti commerciali ebbero sull'arte, dalla circolazione degli artisti alle influenze stilistiche, dalle committenze allo sviluppo di un mercato internazionale dell'arte. Gli esempi sono infiniti, ma ne posso fare uno che riguarda il rapporto tra mercanti italiani e tedeschi all'alba del '500, il periodo su cui si focalizza il film. Attorno alla comunità dei mercanti tedeschi concentrati nel Fondaco furono attivi, in quel periodo, artisti assolutamente straordinari: Giorgione e Tiziano innanzitutto, incaricati di affrescare le facciate del nuovo edificio, dopo che il precedente Fondaco dei Tedeschi – di cui abbiamo un'idea grazie alla celebre veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari commissionatagli proprio da un mercante tedesco, Anton Kolb, nel 1500 –, venne distrutto in un disastroso incendio nel gennaio del 1505 e ricostruito nella sua forma attuale in soli tre anni. E poi Albrecht Dürer, autore, in quegli stessi anni, di una pala d'altare per la chiesa frequentata proprio dai mercanti del Fondaco, la Chiesa di San Bartolomeo. I primi due furono ingaggiati dalla Serenissima, Dürer invece lavorò proprio per la comunità dei mercanti che ritrasse in questo quadro noto oggi come "Festa del Rosario" (*Rosenkranzfest*), commissionatogli forse da Jacob Fugger "il Ricco", che a Venezia si formò come mercante. Era qui, infatti, che i giovani mercanti tedeschi venivano a imparare il mestiere, oltre che la lingua italiana, come abbiamo cercato di raccontare nel film. Ed è qui, in Campo San Bartolomeo, che aprì quella che fu probabilmente la prima scuola di tedesco in Italia, grazie all'iniziativa di un certo Giorgio da Norimberga, che ci ha lasciato testimonianza di dialoghi tradotti in due lingue, che ci restituiscono una vera e propria istantanea dei rapporti tra mercanti nella Venezia della prima metà del XV secolo. Ma torniamo a Dürer. Nel quadro, oggi conservato a Praga, è rappresentato anche un architetto, riconoscibile dalla squadra che tiene in mano, con tutta probabilità il misterioso Hieronymus Todesco a cui si pensa si debba il disegno originario del nuovo Fondaco, poi realizzato da architetti e maestranze veneziane, primi fra tutti Giorgio Spavento e il "maistro tajapiera" Antonio Scarpagnino. Insomma, anche da questa breve panoramica si può intuire come il commercio e il diritto commerciale (basti pensare ai contratti di committenza) abbiano avuto un ruolo non secondario nello sviluppo e diffusione dell'arte in senso lato.

LawArt: *Quali nuovi progetti hai in cantiere?*

SG: Ho alcune idee che sto elaborando, ma mi piacerebbe concludere condividendo un vero e proprio sogno: quello di proporre una versione aggiornata della *Rassegna internazionale del film scientifico-didattico* che l'Università di Padova ha organiz-

zato in collaborazione con la Biennale Cinema tra il 1956 e il 1975. Potrebbe diventare un appuntamento fisso, un luogo ideale per condividere riflessioni, saperi, esperienze, nel solco di una tradizione prestigiosa. Una versione aggiornata, 2.0 diciamo, magari con una partecipazione attiva degli studenti, ad esempio in veste di giurati. Non mi pare che esista niente del genere. Concretamente non saprei da dove cominciare, ma, come si dice, sognare non costa nulla.

Abstracts

MARIO RIBERI, Somewhere Beyond Justice: Law, Marginalization, and Social Disease in *West Side Story* / Da qualche parte oltre la giustizia: diritto, emarginazione e malattia sociale in *West Side Story*

The article explores the musical *West Side Story* as a privileged site of intersection between law and culture, focusing on its multifaceted representations of justice. Characters such as Lieutenant Schrank and Officer Krupke serve as allegories of repressive and bureaucratic justice, exposing the failures of American institutions in addressing youth violence, marginalization, and racial inequality. In contrast, Doc and Valentina (the latter introduced in Steven Spielberg's 2021 film adaptation) embody an alternative model of "familiar" or moral justice, rooted in listening and community responsibility. The essay also situates these cultural narratives within a legal framework by analyzing Ex parte Medellín (2008), where Judge Cathy Cochran famously cited *Gee, Officer Krupke*, turning theatrical satire into judicial argument. By connecting stage, screen, and courtroom, the article argues that *West Side Story* endures as a powerful critique of the American legal imagination, projecting the pursuit of justice into both aesthetic and institutional dimensions.

L'articolo esamina il musical *West Side Story* come luogo privilegiato di intersezione tra diritto e cultura, indagando la rappresentazione della giustizia nelle sue molteplici forme. Attraverso le figure di Schrank e Krupke, allegorie rispettivamente di una giustizia repressiva e di una giustizia burocratica e impotente, il musical mette in scena il fallimento delle istituzioni statunitensi nel fronteggiare violenza giovanile, marginalizzazione ed esclusione razziale. Al contempo, personaggi come Doc e Valentina (quest'ultima introdotta nella trasposizione cinematografica di Steven Spielberg del 2021) incarnano un modello alternativo di giustizia "familiare" e morale, radicato nell'ascolto e nella responsabilità comunitaria. Il saggio mette inoltre in dialogo queste rappresentazioni con il caso Ex parte Medellín (2008), in cui la giudice Cathy Cochran ha citato la canzone *Gee, Officer Krupke*, trasformando una satira teatrale in un argomento giudiziario. Attraverso questo duplice livello – culturale e giuridico – si mostra come *West Side Story* continui a costituire una potente critica dell'immaginario legale americano, proiettando la ricerca di giustizia in una dimensione tanto estetica quanto istituzionale.

KEYWORDS / PAROLE CHIAVE: *West Side Story*; Justice; Law and Culture; Marginalization / *West Side Story*; giustizia; diritto e cultura; marginalizzazione

TOMMASO GAZZOLO, *La ballata del Miché*: quale giustizia per il colpevole? / What Justice for the Guilty? Fabrizio De André and *La ballata del Miché*

L'articolo analizza come *La ballata del Miché* di Fabrizio De André elabori un'idea peculiare di giustizia attraverso la canzone. Ricostruendo il fatto di cronaca che la ispirò – l'uxoricidio di Michele Di Censo nel 1955 – l'autore mostra come De André trasformi una vicenda violenta in un atto poetico di "giustizia tramite *pietas*". La canzone non assolve il colpevole, ma ne reimmagina la storia, restituendogli una vita possibile e una dignità negate dalla realtà e dal diritto. L'analisi inserisce tale prospettiva nell'etica deandreiana della pietà, intesa come forma di giustizia senza giudizio né redenzione.

The essay explores how Fabrizio De André's *La ballata del Miché* articulates a unique conception of justice through song. By reconstructing the real crime that inspired the piece – the case of Michele Di Censo, who killed his wife in 1955 – the author shows how De André transforms a brutal news story into a poetic act of "justice through pity". Rather than justifying the murderer, the song reimagines his story, granting him a possible life he never lived and thus restoring a form of dignity denied by history and law. The paper situates this approach within De André's broader ethics of *pietas*, proposing a justice beyond judgment or redemption.

KEYWORDS / PAROLE CHIAVE: De André; giustizia; pietà; canzone / De André; Justice; Pity; Song

LUCA VARGIU, Motivi estetici nella *Rechtsphilosophie* di Gustav Radbruch / Aesthetic Motifs in Gustav Radbruch's *Rechtsphilosophie*

Nella *Rechtsphilosophie* del 1932 Gustav Radbruch dedica un capitolo all'estetica del diritto, indagando, da un lato, come il diritto possa giovarsi dell'arte, e, dall'altro lato, come l'arte possa utilizzare il diritto. I motivi estetici non si esauriscono però in queste pagine: altri spunti d'interesse sono rinvenibili nella trattazione del rapporto arte-società e nelle riflessioni sull'interpretazione giuridica, in cui viene istituito un dialogo con l'ermeneutica filologica e letteraria. L'articolo prova a dare un raggua-

glio di tali motivi, riservando, in chiusura, alcune considerazioni sulla loro ricezione.

In his 1932 *Rechtsphilosophie*, Gustav Radbruch devotes a chapter to the aesthetics of law, exploring how law can benefit from art and how art can make use of law. However, aesthetic motives are not limited to these pages. Other points of interest can be found in the discussion of the relationship between art and society and in the reflections on legal interpretation, in which a dialogue is established with philological and literary hermeneutics. The article attempts to provide an overview of such motifs, and will conclude with some remarks on their reception.

Parole chiave / Keywords: Gustav Radbruch; estetica del diritto; diritto e arte; autonomia dell'arte; ermeneutica / Gustav Radbruch; Aesthetics of Law; Law and Art; Autonomy of Art; Hermeneutics

Thiago Freitas Hansen, Gabriela Back Lombardi, Carlos Oswald (1882-1971) and the Iconographic Invention of a Civil Codification Tradition in Brazil / Carlos Oswald (1882-1971) e l'invenzione iconografica di una tradizione di codificazione civile in Brasile

The article examines Carlos Oswald's fresco series at Brazil's National Historical Museum, specifically analyzing how his 1924 frescos created an iconographic tradition connecting Brazilian civil law to Roman and Lusitanian legal heritage. The study explores how Oswald, an Italian-Brazilian artist with deep rooted Catholic views, was commissioned to depict the evolution of Brazilian law in six panels representing stages from Roman Law through the Portuguese Ordinances to Brazil's 1916 Civil Code. Using iconographic analysis, we demonstrate how these frescoes served as cultural artifacts that legitimized the new Civil Code by constructing a visual narrative of legal continuity between colonial and republican periods. The study contributes to understanding how visual culture intersects with legal identity formation. It shows how artistic productions functioned as mechanisms for shaping national legal memory in early 20th-century Brazil, bridging past traditions with republican modernity through iconographic narratives that reinforced hierarchical, conservative interpretations of Brazilian legal development while omitting alternative constitutional or public law perspectives.

L'articolo esamina la serie di affreschi di Carlos Oswald presso il Museo Storico Nazionale del Brasile, analizzando in particolare come i suoi affreschi del 1924 abbiano

creato una tradizione iconografica che collega il diritto civile brasiliano al patrimonio giuridico romano e lusitano. Lo studio esplora come a Oswald, artista italo-brasiliano con profonde convinzioni cattoliche, sia stato commissionato di rappresentare l'evoluzione del diritto brasiliano in sei pannelli che rappresentano le fasi dal diritto romano, attraverso le Ordinanze portoghesi, fino al Codice Civile brasiliano del 1916. Utilizzando l'analisi iconografica, si dimostra come questi affreschi siano stati manufatti culturali che hanno legittimato il nuovo Codice Civile, costruendo una narrazione visiva di continuità giuridica tra il periodo coloniale e quello repubblicano. Lo studio contribuisce a comprendere come la cultura visiva si intersechi con la formazione dell'identità giuridica. Mostra come le produzioni artistiche funzionassero come meccanismi per plasmare la memoria giuridica nazionale nel Brasile dei primi anni del XX secolo, collegando le tradizioni passate con la modernità repubblicana attraverso narrazioni iconografiche che rafforzavano le interpretazioni gerarchiche e conservatrici dello sviluppo giuridico brasiliano, omettendo al contempo prospettive alternative di diritto costituzionale o pubblico.

KEYWORDS / PAROLE CHIAVE: Codification; Legal Identity; Iconographic Tradition / Codificazione; identità giuridica; tradizione iconografica

CRISTIANO PAIXÃO, Urban Palimpsests in Post-Authoritarian South America: Human Rights and the Politics of Memory / Palinsesti urbani nel Sud America post-autoritario: diritti umani e politica della memoria

The essay analyzes the politics of memory in post-authoritarian South America concerning human rights violations committed during military dictatorships. Using the metaphor of the "urban palimpsest", the text examines how memory is inscribed, superimposed, and sometimes erased in public city spaces (museums, monuments, counter-monuments, and reoccupied sites of repression). Emblematic examples are discussed, such as the *Parque de la Memoria* in Buenos Aires, the transformation of former detention centers into shopping malls (e.g., Punta Carretas in Uruguay), and contemporary artistic practices of counter-monument (like the Delight Lab projections in Chile). The analysis highlights the continuity of repressive practices and persistent impunity, challenging the very idea of 'political transition'. Finally, the article underscores the crucial role of the inter-American human rights system in confronting the authoritarian legacy.

Il saggio analizza le politiche della memoria nell'America del Sud post-autoritaria, in relazione alle violazioni dei diritti umani commesse durante le dittature militari. Utilizzando la metafora del "palinsesto urbano", il testo esamina come la memoria venga inscritta, sovrapposta e talvolta cancellata negli spazi pubblici delle città (musei, monumenti, contromonumenti e luoghi di repressione riutilizzati). Vengono discussi esempi emblematici come il *Parque de la Memoria* a Buenos Aires, la trasformazione di ex-centri di detenzione in centri commerciali (es. Punta Carretas in Uruguay), e le pratiche artistiche contemporanee di contromonumento (come le proiezioni di Delight Lab in Cile). L'analisi evidenzia la continuità delle pratiche repressive e l'impunità persistente, mettendo in discussione l'idea stessa di "transizione politica". Il lavoro sottolinea, infine, il ruolo cruciale del sistema interamericano dei diritti umani nel confrontare l'eredità autoritaria.

KEYWORDS / PAROLE CHIAVE: Urban Palimpsest; Politics of Memory; Human Rights; Military Dictatorships; Counter-Monuments / Palinsesto urbano; politiche della memoria; diritti umani; dittature militari; contromonumenti

EMILIA MUSUMECI, Giustizia di pietra: la città tra stigma e memoria / Stone Justice: The City Between Stigma and Memory

Il saggio analizza come la città, tra Medioevo ed Età moderna, si sia configurata come "teatro della giustizia", trasformando lo spazio urbano in un dispositivo punitivo attraverso pietre della vergogna, colonne infamanti e monumenti legati alla memoria giudiziaria. A partire da casi emblematici (Roma, Firenze, Napoli, Bari, Milano e centri minori dell'Abruzzo), si mostra come l'infamia fosse anche un atto scenico e visivo inscritto nel paesaggio urbano. Le architetture della vergogna, così come le "statue parlanti", collocate nei luoghi centrali delle città, diventavano strumenti di comunicazione politica, sociale ed estetica. Il contributo propone una lettura interdisciplinare della giustizia infamante, tra diritto, arte e teoria dello spazio. Le pietre, da strumenti di esclusione pubblica, si trasformano oggi in testimonianze materiali della memoria collettiva e interrogano le nostre pratiche di costruzione del passato urbano.

The essay examines how, between the Middle Ages and the early modern period, European cities became "theatres of justice", turning urban space into a punitive device through shame stones, pillars of justice, and monuments of judicial memory. Drawing on emblematic case studies (Rome, Florence, Naples, Bari, Milan, and

smaller Abruzzese towns), it explores how infamy functioned not only as a legal sanction but as a public, visual spectacle embedded in the cityscape. These architectures of shame as well as the so-called "speaking statues", often placed in key urban locations, acted as tools of political, social, and aesthetic communication. The article adopts an interdisciplinary approach, combining legal history, art history, and spatial theory, to interrogate how punitive practices shaped urban identity. Today, such stones and columns endure as material traces of collective memory, challenging us to reflect on the spatial legacies of punishment and the urban inscription of justice and exclusion.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Giustizia urbana; infamia; memoria collettiva; spazio pubblico; estetica della giustizia; monumenti punitivi; vergogna / Urban Justice; Infamy; Collective Memory; Public Space; Aesthetics of Justice; Punitive Monuments; Shame

ELIANA AUGUSTI, Per una democrazia urbana: ripensare la città tra mobilità e stanzialità / For an Urban Democracy: Rethinking the City Between Mobility and Settlement

Il saggio indaga, in prospettiva storico-giuridica, il rapporto tra città, mobilità e stanzialità, con l'obiettivo di ripensare le categorie della cittadinanza e dello spazio pubblico alla luce delle trasformazioni in-dotte dalla modernità urbana. La costruzione della città come capitale del-la nazione ha coinciso con la tendenziale uniformazione giuridica operata dallo Stato moderno, che ha promosso modelli astratti di appartenenza fon-dati sulla genealogia, la stabilità e la permanenza. Al contrario, la città contemporanea si configura come luogo di compresenza di temporalità e soggettività plurali, in cui mobilità e stanzialità si coproducono e sollecitano nuove forme di riconoscimento. In questo contesto, il diritto è chiamato a misurarsi con pratiche dell'abitare che sfuggono alle tradizionali categorie della normazione statuale, aprendo possibilità ad una democrazia urbana fondata sull'esperienza, sulla partecipazione e sulla valorizzazione dei territori pubblici.

The essay investigates, from a historical-legal perspective, the relationship between the city, mobility, and rootedness, with the aim of re-thinking the categories of citizenship and public space in light of the trans-formations brought about by urban modernity. The construction of the city as the capital of the nation coincided with

the juridical homogenization pursued by the modern state, which promoted abstract models of belonging grounded in genealogy, stability, and permanence. In contrast, the contemporary city emerges as a site of coexistence between plural temporalities and subjectivities, where mobility and rootedness are mutually constitutive and call for new forms of recognition. In this context, law is challenged to engage with modes of inhabiting that elude traditional statecentered categories, thus opening the way for an urban democracy grounded in lived experience, participation, and the revaluation of public territories.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Democrazia urbana; mobilità; stanzialità / Urban Democracy; Mobility; Settlement

MARIA SOLE TESTUZZA, Diritto e "pittoresco". Scorci urbani italiani tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento / Law and the "picturesque": Italian urban views from the late 19th to the early 20th century

Nella dialettica tra i duri processi di trasformazione economici, sociali, istituzionali e le visioni, gli schemi argomentativi e i valori attraverso i quali cercare di comprendere e condurre tali processi, la ricerca del "pittoresco" è una delle tante ambigue narrative che la cultura europea elabora in risposta alle sfide della modernità. Si tratta di una formula estetica utilizzata ora a favore ora contro i suoi eccessi d'ordine, i suoi principi fondanti (simmetria, proporzione, efficienza), i suoi termini astratti e iperbolici. L'articolo mira ad indagare le modalità attraverso cui il concetto di pittoresco tra Otto e Novecento è stato impiegato anche nel discorso pubblico italiano e quali riflessioni abbia provocato nella cultura giuridica del Paese con speciale riguardo agli interventi sugli spazi urbani.

In the interplay between the harsh processes of economic, social, and institutional transformation and the visions, argumentative frameworks, and values used to understand and guide these processes, the pursuit of the "picturesque" is one of the many ambiguous narratives that European culture develops in response to the challenges of modernity. This aesthetic formula used both in favor of and against its excessive order, its founding principles (symmetry, proportion, efficiency), and its abstract and hyperbolic terms. This paper aims to explore how the concept of the picturesque was used in Italian public discourse between the 19th and 20th centuries, and the reflections it sparked in the country's legal culture with special regard to interventions in urban spaces.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Pittoresco; risanamento urbano; diritto / Picturesque; Urban Renewal; Law

THIAGO TRINDADE, ÉRIKA AMUSQUIVAR, Social Conflicts in the Production of the City: Black Territories and Racial Division of Space in Brazil / Conflitti sociali nella produzione della città: territori neri e divisione razziale dello spazio in Brasile

The article analyzes the social conflicts in Brazilian cities from the notion of Racial Division of Space, coined by Lélia Gonzalez. It connects Gonzalez's Black feminist sociology with Henri Lefebvre's urban theory, contrasting the "city-as-oeuvre" (use value) with the "city-as-product" (capitalist logic). Focusing on São Paulo and Rio de Janeiro (late 19th/early 20th century), the study addresses a critical gap in segregation research by centering race. We argue that segregationist urban policy is a colonial project designed to invisibilize Black populations and erase their presence. The paper highlights Black protagonism in forming the "city-as-oeuvre", systematically displaced by official planning to establish the center-periphery model. Finally, we explore resistance from activist fronts (housing and free-fare) offering new ways to reimagine Brazilian urban life.

L'articolo analizza i conflitti sociali nelle città brasiliane a partire dal concetto di "Divisione razziale dello spazio", coniato da Lélia Gonzalez. Collega la sociologia femminista nera di Gonzalez con la teoria urbana di Henri Lefebvre, contrapponendo la "città-opera" (valore d'uso) alla "città-prodotto" (logica capitalista). Concentrandosi su San Paolo e Rio de Janeiro (fine XIX/inizio XX secolo), lo studio affronta una lacuna critica nella ricerca sulla segregazione, concentrandosi sulla razza. Si sostiene che la politica urbana segregazionista sia un progetto coloniale concepito per rendere invisibili le popolazioni nere e cancellarne la presenza. L'articolo evidenzia il protagonismo nero nella formazione della "città-opera", sistematicamente soppiantato dalla pianificazione ufficiale per stabilire il modello centro-periferia. Infine, viene esplorata la resistenza dei fronti attivisti (edilizia abitativa e trasporto gratuito), offrendo nuovi modi per reimmaginare la vita urbana brasiliana.

KEYWORDS / PAROLE CHIAVE: Racial Division of Space; Henri Lefebvre; Lélia Gonzalez; Urban Segregation; Black Territories / Divisione razziale dello spazio; Henri Lefebvre; Lélia Gonzalez; segregazione urbana; territori neri

OSCAR GUARDIOLA-RIVERA, The City and the City / La città e la città

Why would you see cities and trails when dreaming or getting high on *hachís* or *yagé*? The question of lateral moves and trails blazed into the city is central to this piece. A valid question, it's argued, especially if there is a friend, a wordsmith anthropologist far away or an indigenous *palabrero* shaman preparing the concoction for you to dream a different poetics of urbanity. To do just that – dream a different poetics of urbanity, in the company of friends and readings between anthropology, art, jurisprudence, political philosophy and critique – and build heterotopias through fantastic critique is the aim of this essay.

Perché dovremmo vedere città e sentieri mentre sogniamo o ci facciamo di hashish o yajé? Centrale in questo articolo è la questione degli spostamenti laterali e dei sentieri tracciati nella città. Una domanda legittima, si sostiene, soprattutto se c'è un amico, un antropologo esperto di parole lontano o uno sciamano *palabrero* indigeno che prepara la mistura per farci sognare una diversa poetica dell'urbanità. Fare proprio questo – sognare una diversa poetica dell'urbanità, in compagnia di amici e letture tra antropologia, arte, giurisprudenza, filosofia politica e critica – e costruire eterotopie attraverso una critica fantastica è l'obiettivo di questo saggio.

KEYWORDS / PAROLE CHIAVE: Citizenship; Forestship; Colportage; Bobok; Heterotopia; Fantastic Critique / Cittadinanza; rapporto con la foresta; Colportage; Bobok; eterotopia; critica fantastica

Autori / Contributors

ÉRIKA AMUSQUIVAR:

Adjunct Professor at the Political Science Institute (IPOL) and the Postgraduate Program in Political Science (PPGCP) at the University of Brasília (UnB), Brazil. Holds a Doctorate (2018) and a Master's Degree (2010) in Political Science from the State University of Campinas (Unicamp). Graduated in Social Sciences, with specializations in Political Science (2007) and Sociology (2012) from Unicamp, and in International Relations (2006) from FACAMP, where she worked as a Professor between 2008 and 2015. Coordinator of the Grupo de Pesquisa Geopolítica e Urbanização Periférica (Geopolitics and Peripheral Urbanization Research Group – Geourb), affiliated with IPOL/UnB, where she leads the research line *Geopolítica do Sul Global* (*Geopolitics of the Global South – Geossul*). Her main areas of research and publications focus on political theory, Antonio Gramsci's political thought, geopolitics and international relations, the Global South, and Epistemologies of the South. She has experience in the participation and coordination of transnational research projects in partnership with federal public agencies. Member of the following academic associations: the Brazilian Political Science Association (ABCP), the National Association of Postgraduate Studies and Research in Social Sciences (ANPOCS), and the International Gramsci Society (IGS) Brazil, where, since September 2024, she has been part of the National Coordination as the Communication Coordinator. Author of the book *Gramsci e a Geopolítica: um debate sobre poder e território* (*Gramsci and Geopolitics: A Debate on Power and Territory*, 2021).

Professoressa a contratto presso l'Istituto di Scienze Politiche (IPOL) e il Programma Post-Laurea in Scienze Politiche (PPGCP) dell'Università di Brasilia (UnB), Brasile. Ha conseguito un Dottorato (2018) e un Master (2010) in Scienze Politiche presso l'Università Statale di Campinas (Unicamp). Laureata in Scienze Sociali, con specializzazione in Scienze Politiche (2007) e Sociologia (2012) presso l'Unicamp, e in Relazioni Internazionali (2006) presso il FACAMP, dove ha lavorato come Professoressa tra il 2008 e il 2015. Coordinatrice del Grupo de Pesquisa Geopolítica e Urbanização Periférica (Gruppo di Ricerca su Geopolitica e Urbanizzazione Periferica – Geourb), affiliato a IPOL/UnB, dove dirige la linea di ricerca *Geopolítica do Sul Global* (*Geopolitica del Sud del Mondo – Geossul*). I suoi principali ambiti di ricerca e pubblicazioni si concentrano sulla teoria politica, il pensiero politico di Antonio Gramsci, la geopolitica e le relazioni internazionali, il Sud del mondo e le epistemolo-

gie del Sud. Ha esperienza nella partecipazione e nel coordinamento di progetti di ricerca transnazionali in partnership con enti pubblici federali. È membro delle seguenti associazioni accademiche: l'Associazione Brasiliana di Scienze Politiche (ABCP), l'Associazione Nazionale di Studi Post-Laurea e Ricerca in Scienze Sociali (ANPOCS) e l'International Gramsci Society (IGS) Brasile, dove, da settembre 2024, fa parte del Coordinamento Nazionale come Coordinatrice della Comunicazione. Autrice del libro *Gramsci e a Geopolítica: um debate sobre poder e território* (*Gramsci e Geopolitica: un dibattito su potere e territorio*, 2021).

Eliana Augusti:

Professore Associato di Storia del diritto medievale e moderno presso il Dipartimento di Scienze Giuridiche dell'Università del Salento (Italia), dove coordina attività di ricerca, didattica e terza missione su diritto, cittadinanza e migrazioni. Abilitata alle funzioni di Professore Ordinario (GIUR/16A), ha svolto periodi di ricerca presso il Max-Planck-Institut für europäische Rechtsgeschichte di Francoforte, il Max-Planck-Institut für Ausländisches Öffentliches Recht und Völkerrecht di Heidelberg, l'Erik Castrén Institute di Helsinki e l'Orient-Institut di Istanbul. È stata Principal Investigator del progetto FIR *Politiche migratorie e legal transplant nel Mediterraneo* (2013-2016). Attualmente è Responsabile scientifico di IntegroLAB, unità di ricerca sul diritto plurale dell'integrazione, e ideatrice e coordinatrice di Scuola Civica, laboratorio di didattica sperimentale sulla cittadinanza consapevole. Già nel coordinamento nazionale di ADiM – Accademia Diritto e Migrazioni (2018-2022), dal 2020 al 2025 ha presieduto il corso di laurea magistrale in *Governance Euromediterranea delle Politiche Migratorie* e coordinato, per l'Università del Salento, il programma UNI.CO.RE. – University Corridors for Refugees, promosso da UNHCR. È Principal Investigator del progetto *HiLArI – Histories, Laws & Architectures for Inclusion* (PRIN PNRR 2022) e Responsabile di unità del progetto *GEA – Global, Green, Generative and Equal Educational Activities*, finanziato da AICS. La sua ricerca intreccia storia del diritto, migrazioni, diritti umani e governance, con attenzione alla dimensione mediterranea e postcoloniale. Tra le sue pubblicazioni recenti, *Migrare come abitare* (2022) e *Spazi del diritto* (2025), Giappichelli.

Associate Professor of Medieval and Early Modern Legal History at the Department of Legal Sciences, University of Salento (Italy), where she coordinates research, teaching activities, and public engagement in the fields of law, citizenship, and migration. Qualified as Full Professor (GIUR/16A), she has conducted research at the

Max Planck Institute for European Legal History (Frankfurt), the Max Planck Institute for Comparative Public Law and International Law (Heidelberg), the Erik Castrén Institute in Helsinki, and the Orient-Institut in Istanbul. She was Principal Investigator of the FIR project *Migration Policies and Legal Transplants in the Mediterranean* (2013-2016). She currently leads IntegroLAB, a research unit on plural integration law, and founded Civic School, a laboratory for experimental teaching and citizenship education. Already involved in the national coordination of ADiM – Academy of Law and Migration (2018-2022), from 2020 to 2025 she chaired the Master's Programme in *Euro-Mediterranean Governance of Migration Policies* and coordinated, on behalf of the University of Salento, the UNI.CO.RE. – University Corridors for Refugees programme promoted by UNHCR. She is Principal Investigator of *HiLArI – Histories, Laws & Architectures for Inclusion* (PRIN PNRR 2022) and Scientific Coordinator of a research unit within *GEA – Global, Green, Generative and Equal Educational Activities*, funded by AICS. Her research combines legal history, migration studies, human rights, and governance, with a focus on Mediterranean and postcolonial processes. Recent works include *Migrare come abitare* (2022) and *Spazi del diritto* (2025), Giappichelli.

Angela Condello:

Professoressa associata di Filosofia del diritto presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Messina, Italia. All'Università di Torino dirige Labont Law. È autrice di lavori sulla teoria del caso giuridico, il femminismo giuridico, il rapporto fra diritto e scienze umane, l'ontologia sociale. Insegna teorie critiche in diritto e letteratura. È general editor di *Law and Literature*.

She is a legal philosopher. She held a Jean Monnet Module on rights and critical legal thinking (2017-2020) and a Jean Monnet Project (2016-2017) on labour and social identity. She published 5 monographs (e.g. *Analogica. Il doppio legame tra diritto e analogia*, 2018 and *Il diritto come metodo e la scienza algoritmica. Una critica a partire da Bobbio e Scarpelli*, 2022) and many edited journal issues (*Law and Literature*, *LawTextCulture*, *Rivista di Estetica*, *IJSL*), on top of volumes – e.g. *Sensing the Nation's Law* (2018), *Il denaro e i suoi inganni* (2018, Spanish 2020), *Money, Social Ontology and Law* (with J.R. Searle and M. Ferraris, 2019), *Femminismo giuridico. Teorie e problemi* (2019, English 2022), *Post-Truth, Philosophy and Law* (2019, Turkish 2025), *Law, Labour and the Humanities* (2019), *New Rhetorics for Contemporary Legal Discourse* (2020). Two monographs are forthcoming (2025) on justice and datafica-

tion. She writes entries for the *Research Handbook for Law and Literature*, the *Elgar Encyclopedia of Law and Literature*, the *Handbook of Legal Semiotics*, the *Routledge Handbook for AI Law and Society*, and the *Encyclopedia of the Philosophy of Law and Social Philosophy*. She sits on the board of *Law and Literature*, *Law Text Culture*, *The International Journal for the Semiotics of Law*, coordinates *Teoria e critica della regolazione sociale*, on top of interdisciplinary book series (e.g. *Law and Visual Studies*). She co-directs *Sotto Sopra la Legge* (Mimesis) and *Gender, Justice and Legal Feminism* (Springer). She is the scientific curator of the *Rapporto sullo stato dei diritti* (Italy). She writes a column on *Corriere della sera* on gender, law, and politics and serves as a consultant for companies and institutions on ethics, rights, and AI.

TOMMASO GAZZOLO:

Professore associato di Filosofia del diritto presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Sassari, Italia. La sua ricerca verte principalmente sul problema del senso e del fondamento della normatività propria del diritto, cui ha dedicato, da ultimo, *Diritto Filosofico* (Epieikeia, 2025); *Il soggetto e la persona. Diritto filosofico II* (Epieikeia, 2025). Ha inoltre pubblicato diversi lavori sulla storia della filosofia del diritto e della cultura giuridica moderna e contemporanea, tra cui *Jus/Lex. Hobbes e il diritto naturale* (Editoriale scientifica, 2020) e *Essere/dover essere. Saggio su Hans Kelsen* (Franco Angeli, 2016). Tra le sue ricerche, si segnalano infine anche i lavori dedicati al rapporto tra diritto e sessualità, cui ha dedicato le due monografie *Identità di genere. Una critica del diritto a essere se stessi* (Meltemi, 2023); *La giuridicizzazione del sesso* (Rosenberg&Sellier, 2023). Con Stefano Pietropaoli, ha inoltre curato il recente *Manuale di Filosofia del diritto* (Quodlibet, 2024). È Direttore Editoriale della rivista *Diritto Artificiale* e co-direttore della Collana scientifica *Ius Philosophicum* (Epieikeia).

Associate Professor of Philosophy of Law at the Department of Law, University of Sassari (Italy). His research focuses primarily on the problem of the meaning and foundation of legal normativity, to which he has recently devoted *Diritto Filosofico* (Epieikeia, 2025) and *Il soggetto e la persona. Diritto filosofico II* (Epieikeia, 2025). He has also published several works on the history of the philosophy of law and of modern and contemporary legal culture, including *Jus/Lex. Hobbes e il diritto naturale* (Editoriale Scientifica, 2020) and *Essere/dover essere. Saggio su Hans Kelsen* (Franco Angeli, 2016). Among his other areas of research are studies on the relationship between law and sexuality, which he has explored in two monographs: *Identità di*

genere. Una critica del diritto a essere se stessi (Meltemi, 2023) and *La giuridicizzazione del sesso* (Rosenberg & Sellier, 2023). Together with Stefano Pietropaoli, he co-edited the recent *Manuale di Filosofia del diritto* (Quodlibet, 2024). He is Editorial Director of the journal *Diritto Artificiale* and co-director of the scholarly series *Ius Philosophicum* (Epieikeia).

STEFANIA GIALDRONI:

Professoressa ordinaria di Storia del diritto medievale e moderno presso il Dipartimento di Diritto privato e Critica del diritto dell'Università di Padova (Italia), dove dirige l'ERC CoG MICOLL (2021-2026) e il progetto IUSTITIAM, finanziato dal MUR (2022-2027). Le sue ricerche si concentrano sulla storia del diritto commerciale tra medioevo ed età moderna e sulle intersezioni tra diritto e scienze umane, con particolare attenzione alle arti figurative.

Full Professor of Medieval and Modern Legal History at the Department of Private Law and Critique of Law of the University of Padua (Italy), where she serves as PI of the ERC CoG MICOLL (2021-2026) and of the MUR-funded project IUSTITIAM (2022-2027). Her work focuses on the history of commercial law from the Middle Ages to the early modern period and on the intersections between law and the humanities, with particular attention to the visual arts.

OSCAR GUARDIOLA-RIVERA

He teaches philosophy, human rights and global affairs at Birkbeck College, University of London, UK. He contributes regularly with Colombian newspaper *El Espectador*, *France 24*, *Monocle*, *The Guardian* and BBC. He's the award-winning author of *What If Latin America Ruled the World?* (Bloomsbury, 2010) and *Story of a Death Foretold* (Bloomsbury, 2013). His recent publications include the poetic novellas *Night of the World* (87 Press, 2022) and *Under the World* (87 Press, 2024) as well as his essay/memoir *A Hopeful Political Imagination* to be published by Bloomsbury in late 2025.

Insegna filosofia, diritti umani e affari globali al Birkbeck College, Università di Londra, Regno Unito. Collabora regolarmente con il quotidiano colombiano *El Spectador*, *France 24*, *Monocle*, *The Guardian* e BBC. È l'autore pluripremiato di *What If Latin America Ruled the World?* (Bloomsbury, 2010) e *Story of a Death Foretold*

(Bloomsbury, 2013). Tra le sue pubblicazioni più recenti figurano i racconti poetici *Night of the World* (87 Press, 2022) e *Under the World* (87 Press, 2024), oltre al suo saggio/memoir *A Hopeful Political Imagination*, che sarà pubblicato da Bloomsbury alla fine del 2025.

THIAGO FREITAS HANSEN:

Adjunct Professor of Legal Theory and Legal History at the Federal University of Paraná, Brazil. His academic background includes experiences as a visiting researcher in Lisbon, Huelva, Seville, and Frankfurt am Main. His works focuses on the history of Brazilian legal culture.

Professore a contratto di Teoria del Diritto e Storia del Diritto presso l'Università Federale del Paraná, Brasile. Il suo percorso accademico include esperienze come visiting risearcher a Lisbona, Huelva, Siviglia e Francoforte sul Meno. I suoi lavori sono incentrati sulla storia della cultura giuridica brasiliana.

GABRIELA BACK LOMBARDI:

PhD candidate in Law at the University of São Paulo, Brazil. She was a visiting researcher at the Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory (2024-2025). Her research focuses on the history of civil codification in Brazil.

Dottoranda in Giurisprudenza presso l'Università di San Paolo, Brasile. È stata visiting researcher presso il Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory (2024-2025). La sua ricerca è incentrata sulla storia della codificazione civile in Brasile.

EMILIA MUSUMECI:

Professoressa Associata di *Storia del diritto medievale e moderno* ed abilitata per la prima fascia nel medesimo settore. Attualmente insegna *Introduzione alla Storia del diritto*, *Storia del diritto penale e della criminologia*, *Storia del diritto dell'ambiente* e *Law & Gender* presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Teramo, Italia. Si occupa, da tempo, dell'Antropologia Criminale di Cesare Lombroso e il suo lascito in ambito neuroscientifico, della rilevanza delle emozioni nel diritto e nel processo penale, del rapporto tra medicina e diritto, della storia giuridica del corpo nonché di *Law and the Humanities*. Membro di diverse organizzazioni scientifiche inter-

nazionali, ha tenuto molteplici conferenze e seminari nei più importanti atenei e centri di ricerca europei. Ha pubblicato numerosi articoli e saggi in riviste e volumi collettanei editi sia in Italia, sia all'estero nonché le seguenti monografie: *Cesare Lombroso e le neuroscienze: un parricidio mancato. Devianza, libero arbitrio, imputabilità tra antiche chimere ed inediti scenari* (FrancoAngeli, 2012), *Emozioni, crimine, giustizia. Un'indagine storico-giuridica tra Otto e Novecento* (FrancoAngeli, 2015), Veneficium. *Storia di un crimine atroce* (Eum, 2022).

Associate Professor of Legal History at the University of Teramo (Italy), where she currently teaches *Introduction to Legal History*, *History of Criminal Law and Criminology*, *History of Environmental Law*, and *Law & Gender* at the Department of Law. She holds the Italian National Scientific Qualification (*Abilitazione Scientifica Nazionale*) as Full Professor in the same field. Her research interests include Cesare Lombroso's criminal anthropology and its legacy in contemporary neuroscience, the role of emotions in criminal law and criminal justice, the historical intersections of medicine and law, the legal history of the body, and *Law and the Humanities*. A member of various international academic associations, she has been invited to deliver lectures and seminars at leading universities and research centres across Europe. She has published extensively in Italian and international journals and edited volumes and is the author of three monographs: *Cesare Lombroso e le neuroscienze: un parricidio mancato. Devianza, libero arbitrio, imputabilità tra antiche chimere ed inediti scenari* (FrancoAngeli, 2012); *Emozioni, crimine, giustizia. Un'indagine storico-giuridica tra Otto e Novecento* (FrancoAngeli, 2015); Veneficium. *Storia di un crimine atroce* (EUM, 2022).

CRISTIANO PAIXÃO:

Professor of Legal History at the University of Brasilia, Brazil. He has been a visiting professor at La Sapienza University in Rome, Macerata University, and the University of Seville. Coordinator of the research groups *Percursos, Narrativas, Fragmentos – história do direito e do constitucionalismo and Eixos, Planos, Ficções – grupo brasiliense de direito e arte* (CNPq-UnB), he has written extensively on legal history and on the connections between law and art. He is a member of the Amnesty Commission of the Ministry of Human Rights and Citizenship. He was one of the coordinators of the Anísio Teixeira Commission for Memory and Truth at the University of Brasília (UnB). 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 La Sapienza di Roma, di Macerata e Siviglia. Coordina i gruppi di ricerca *Percursos, Narrativas, Fragmentos – história do direito e do constitucionalismo ed 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 membro della Commissione per l'Amnistia del Ministero dei Diritti Umani e della Cittadinanza. È stato uno dei coordinatori della Commissione Anísio Teixeira per la Memoria e la Verità dell'Università di Brasilia (UnB). I suoi interessi di ricerca includono il rapporto tra diritto, letteratura, musica, cinema e teatro, la storia costituzionale e la dimensione temporale del diritto.

MARIO RIBERI:

Professore associato di Storia del diritto medievale e moderno presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Torino (Italia) e Presidente del Corso di Laurea in Diritto per le imprese e le istituzioni. È stato vice Principal Investigator e ha coordinato l'unità di ricerca del PRIN 2022 *Rediscovering European Integration through Legal Storytelling (REILS)*, incardinata presso l'Università di Torino. È autore di numerosi articoli pubblicati su riviste scientifiche e di saggi in volumi miscellanei. Ha scritto cinque monografie ed è curatore di tre volumi dedicati al rapporto tra diritto e opera.

Mario Riberi is Associate Professor of History of Medieval and Modern Law at the Department of Law of the University of Turin (Italy), where he also serves as President of the Bachelor's Degree Program in Law for Business and Institutions. He was Vice–Principal Investigator and coordinator of the research unit at the University of Turin for the PRIN 2022 project *Rediscovering European Integration through Legal Storytelling (REILS)*. He is the author of numerous articles published in academic journals and essays in collective volumes. He has written five monographs and edited three volumes devoted to the intersection between law and opera.

MARIA SOLE TESTUZZA:

Professoressa associata di Storia del diritto medievale e moderno. Ha conseguito la laurea in Giurisprudenza presso l'Università di Catania (2003) e il dottorato in Storia del Diritto presso l'Università di Macerata (2008). Nell'A.A. 2009-2010 ha collaborato con il Laboratorio per la Tutela dei Diritti Umani della Scuola Superiore di Cata-

nia. È stata, altresì, ricercatrice presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Catania e presso la Facoltà di Scienze Giuridiche dell'Università di Firenze e visiting presso la Technische Universität di Dresda, l'Universidad Autónoma di Madrid, la Berkeley School of Law e il Max-Planck-Institut für europäische Rechtsgeschichte di Francoforte sul Meno. Dal 2020-2021 insegna Storia del diritto medievale e moderno presso la Facoltà di Giurisprudenza di Catania. Nello stesso dipartimento, tiene corsi di Storia dei diritti umani e Storia della cittadinanza. I suoi interessi di ricerca gravitano intorno alla storia del pensiero giuridico, la costruzione giuridica dell'individuo, il rapporto tra diritto e corpo e diritto e moralità. Tra le sue pubblicazioni: *Tra cielo e terra. I congegni dell'obbedienza medievale,* Torino 2011; *"Ius corporis, quasi ius de corpore disponendi". Il Tractatus de potestate in se ipsum di Baltasar Gómez de Amescúa*, Milano 2016; *Cibo e pratiche alimentari tra diritto e religione. Strategie euristiche dell'età premoderna*, Acireale-Roma 2018.

Associate Professor in Medieval and Modern Legal History. She holds a degree in Law from the University of Catania (2003) and a PhD in History of Law from the University of Macerata (2008). From November 2009 to November 2010 she joined the Laboratory for the Protection of Human Rights, Scuola Superiore di Catania. She worked at the Department of Law, University of Catania and at Department of Legal Sciences, University of Florence as Postdoctoral Researcher. She has been Visiting at the Technische Universität Dresden; Universidad Autónoma de Madrid; Berkeley School of Law; Max-Planck-Institut für europäische Rechtsgeschichte, Frankfurt am Main. Since the 2020-2021 academic year, she has taught History of Medieval and Modern Law at the Department of Law in Catania. Within the same department, she teaches courses on the History of Human Rights and History of Citizenship. Her research interests focus on the history of legal thought, the legal construction of the individual, and the relationship between law and the body, and law and morality. Her publications include *Tra cielo e terra. I congegni dell'obbedienza medievale*, Torino 2011; *"Ius corporis, quasi ius de corpore disponendi". Il Tractatus de potestate in se ipsum di Baltasar Gómez de Amescúa*, Milano 2016; *Cibo e pratiche alimentari tra diritto e religione. Strategie euristiche dell'età premoderna*, Acireale-Roma 2018.

THIAGO TRINDADE:

Adjunct Professor and Vice Director (2024-2028) of the Political Science Institute (IPOL) at the University of Brasília (UnB, Brazil), and Professor in the Postgraduate Program in Political Science (PPGCP) at the same institution. Holds a Doctor-

ate in Social Sciences (2014) and a Master's Degree in Political Science (2010) from the State University of Campinas (Unicamp), with an undergraduate degree in Geography from the São Paulo State University "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp). Develops research focused on the analysis of urban life and politics, exploring themes such as urban segregation, the right to the city, democracy, public space, and neoliberalism. He is part of the general coordination of the Grupo de Pesquisa *Geopolítica e Urbanização Periférica* (*Geopolitics and Peripheral Urbanization* Research Group – Geourb), where he coordinates the research line *Sociedade e Urbanização na América Latina* (*Society and Urbanization in Latin America – Soul*). Coordinator of the Brasília Hub of the INCT Observatório das Metrópoles (Metropolises Observatory) since March 2024 and researcher at the Observatório de Políticas Públicas do Distrito Federal (ObservaDF). Author of the book *Protesto e democracia: ocupações urbanas e luta pelo direito à cidade* (*Protest and Democracy: Urban Occupations and the Struggle for the Right to the City*, 2017) and co-editor of the collection *Observatório das Metrópoles nas Eleições: um outro futuro é possível – Brasília* (*Metropolises Observatory in the Elections: Another Future is Possible – Brasília*, 2024).

Professore a contratto e Vicedirettore (2024-2028) dell'Istituto di Scienze Politiche (IPOL) presso l'Università di Brasilia (UnB, Brasile), e Professore del Programma Post-Laurea in Scienze Politiche (PPGCP) presso la stessa istituzione. Ha conseguito un Dottorato in Scienze Sociali (2014) e un Master in Scienze Politiche (2010) presso l'Università Statale di Campinas (Unicamp), con una laurea triennale in Geografia presso l'Università Statale di San Paolo "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp). Sviluppa ricerche incentrate sull'analisi della vita e della politica urbana, esplorando temi come la segregazione urbana, il diritto alla città, la democrazia, lo spazio pubblico e il neoliberismo. Fa parte del coordinamento generale del Grupo de Pesquisa *Geopolítica e Urbanização Periférica* (Gruppo di ricerca su geopolitica e urbanizzazione periferica – Geourb), dove coordina la linea di ricerca *Sociedade e Urbanização na América Latina* (*Società e urbanizzazione in America Latina – Anima*). Coordinatore dell'Hub di Brasilia dell'INCT Observatório das Metrópoles (Osservatorio delle metropoli) da marzo 2024 e ricercatore presso l'Observatório de Políticas Públicas do Distrito Federal (ObservaDF). Autore del libro *Protesto e democracia: ocupações urbanas e luta pelo direito à cidade* (*Protesta e democrazia: occupazioni urbane e lotta per il diritto alla città*, 2017) e coeditore della raccolta *Observatório das Metrópoles nas Eleições: um outro futuro é possível – Brasília* (*Osservatorio Metropolises alle elezioni: un altro futuro è possibile – Brasilia*, 2024).

LUCA VARGIU:

Professore associato di Estetica nell'Università degli Studi di Cagliari, Italia. I suoi interessi di ricerca spaziano fra le teorie medievali e contemporanee dell'immagine, la riflessione teorica sulla storia dell'arte, i rapporti tra estetica ed ermeneutica e la filosofia del paesaggio. È membro del Consiglio e del Comitato Scientifico dell'ISEB (Istituto Emilio Betti). È inoltre socio della SIE (Società Italiana d'Estetica), dell'ESA (The European Society for Aesthetics) e della Association of Friends of CEMS (Centre for Early Medieval Studies – Masarykova Univerzita, Brno). Fa parte dello *scientific board* della rivista «New Theories» (J.J. Strossmayer University, Osijek). È inoltre membro del gruppo di ricerca del CRPM "Espace, Déplacement, Mobilité" (Université Paris Nanterre). Tra i suoi volumi più recenti, la monografia *Insularità. Una metafora per l'opera d'arte* (Mimesis 2020) e le curatele *Studiare le immagini* (con Krešimir Purgar, Carocci 2023), e *Georg Simmel. Variazioni estetiche* (con Federica Pau, Meltemi 2024). Ha inoltre curato le edizioni italiane dei volumi di Hans Belting *Das unsichtbare Meisterwerk* (*Il capolavoro invisibile*, Carocci 2018) e *Bild und Kult* (*Immagine e culto*, Carocci 2022).

Associate professor of Aesthetics at the University of Cagliari, Italy. His research interests include medieval and contemporary theories of images, theoretical reflection on art history, the relationship between aesthetics and hermeneutics, and the philosophy of landscape. He is a member of the Board and of the Scientific Committee of the Emilio Betti Institute (ISEB). He is also a member of the Italian Society of Aesthetics (SIE), the European Society for Aesthetics (ESA), and the Association of Friends of the Center for Early Medieval Studies (CEMS) at the Masaryk University in Brno. He is on the Scientific Board of the journal «New Theories» (J.J. Strossmayer University, Osijek). He is also a member of the CRPM research group "Espace, Déplacement, Mobilité" at the University of Paris Nanterre. His most recent publications include the book *Insularità. Una metafora per l'opera d'arte* (Mimesis 2020) as wells as the edited volumes *Studiare le immagini* (with Krešimir Purgar, Carocci 2023) and *Georg Simmel. Variazioni estetiche* (with Federica Pau, Meltemi 2024). He has also edited the Italian translations of Hans Belting's *Das unsichtbare Meisterwerk* (*Il capolavoro invisibile*, Carocci 2018) and *Bild und Kult* (*Immagine e culto*, Carocci 2022).