



ISLL Papers

**The Online Collection of the
Italian Society for Law and Literature**

Vol. 5 / 2012

Ed. by ISLL Coordinators
Carla Faralli e M. Paola Mittica



ISLL Papers

The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature

<http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>

© ISLL - ISSN 2035-553X



Vol. 5 /2012

Ed. by ISLL Coordinators
C. Faralli & M.P. Mittica

ISBN - 9788898010578

DOI - 10.6092/unibo/amsacta/5575

Table of Contents

David Cerri, **Diritto e Letteratura (Law and Literature)**

Vittorio Capuzza, **Frammenti di filosofia del diritto e di letteratura (Fragments of Philosophy of Law and Literature)**

Tommaso Greco, **Un weiliano inaspettato. Norberto Bobbio e la mitezza (An unexpected 'Weilian'. Norberto Bobbio and the meekness)**

Ilario Belloni, **La donna che "non esiste". Rappresentazioni del femminile nell'opera giuridico-letteraria di Salvatore Satta (The woman who "does not exist". Female representations in Salvatore Satta's legal and literary work)**

Flora Di Donato, **Accessing Law Through the Humanities: Degrees of Agentivity When Actors Are Natives or Immigrants. Comparing Southern Italy/Northwest Switzerland**

José Antonio Ramos Vázquez, **"Un fattaccio di cronaca": Il caso Karamazov di fronte al diritto penale. (A nasty business for the news: case Karamazov and Criminal Law)**

Luigi Lombardi Vallauri, **Le aspettative della filosofia del diritto (The expectations of legal philosophy)**

José Calvo González, **Títeres y derecho. La Justicia y las justicias de Sancho en la ópera para marionetas, Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança, de António José da Silva (1705-1739). (Puppets and Law. Justice and prosecutions of Sancho in the opera for puppets by António José da Silva)**

Federico Ferrone, **Sharia and Film in Iran: figure del diritto musulmano nel cinema di Asghar Farhadi (Sharia and Film in Iran: Islamic Law in the Cinema of Asghar Farhadi)**

M. Paola Mittica, **Letteratura è diritto, letteratura è vita (Literature is law, literature is life)**

Luigi Pannarale, **The Truth of the Law. Reflections in the Margin of a Friedrich Dürrenmatt's Short Story**

Valerio Coppola, **V for Vendetta: un racconto di umanismo anarchico (V For Vendetta: Manifesto of Anarchic Humanism)**

Reviews

Donato Carusi, **L'ordine naturale delle cose, Giappichelli, Torino 2011, pp. 512** by Massimo Scotti.



DIRITTO E LETTERATURA

David Cerri
Avvocato
david.cerri@iol.it

Abstract

Law and Literature

The author retraces the events of the L&L movement singling out in the “stimulus to read” the most important suggestion that literature can provide to law. Literature expands the repertoire of arguments and lexical forms tied to the complexity of emotions, illustrating how we can broaden our understanding of the emotions, an understanding that should form an integral part of law-school training. What emerges from the essay is the importance of professional ethics and the need to construct not only a simple set of rules for the legal profession but also a broader legal culture for the contemporary lawyer as an actor embedded in the social context.

Key Words :

Law & Literature, Legal Education, Legal Profession.

Published in 2012 (Vol. 5)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

DIRITTO E LETTERATURA

David Cerri

Mio caro Paul,

Nessuno può considerarsi un giurista veramente competente se non è un uomo di cultura. Se fossi in Te, dimenticherei qualsiasi preparazione tecnica per quanto concerne il diritto.

Il miglior modo per studiare il diritto è quello di giungere a tale studio come una persona già ben istruita. Solo così si può acquisire la capacità di usare la lingua inglese, scritta ed orale, ed avere un metodo di pensiero chiaro, che solo una educazione genuinamente liberale possono conferire.

Per un giurista non è meno importante coltivare le facoltà immaginative leggendo poesia, ammirando grandi quadri, nell'originale o in riproduzioni facilmente accessibili, ascoltando grande musica.

Rifornisci la tua mente di tante buone letture, e amplia e approfondisci i Tuoi sentimenti sperimentando indirettamente ed il più possibile i magnifici misteri dell'universo, e dimenticati della tua futura carriera.

Con i miei migliori auguri,

Cordialmente,

Felix Frankfurter¹

¹ (*) Rielaborazione della relazione svolta al VVI Congresso giuridico-forense per l'aggiornamento professionale, Roma, 16 marzo 2012. Già pubblicato in *Cultura e Diritti*, 2012, 131 ss.⁷ È la lettera al dodicenne Paul Claussen del famoso giudice statunitense della Corte Suprema (1882 – 1965), che si legge in E. LONDON, (ed.), *The Law as Literature*, New York, Simon and Schuster, 1960 (traduz. di B. Pozzo, in *Law & Literature e diritto comparato: a proposito dell'opera di James Boyd White*, in *Riv. Giur. ISAIDAT*, 2010, fasc.1, 3).

Abstract

Ripercorrendo le vicende del movimento Diritto e Letteratura, l'Autore individua come valori aggiunti dalla letteratura al diritto in primo luogo lo stimolo alla lettura, con le conseguenze in ordine all'ampliamento del repertorio degli argomenti e delle forme lessicali, e alla comprensione della complessità delle emozioni, aspetto quest'ultimo particolarmente rilevante nella formazione forense. Sottolinea quindi l'importanza della deontologia, intesa non solo e non tanto come insieme di regole, quanto come costruzione a tutto tondo della figura dell'avvocato contemporaneo, che opera immerso in una rete di rapporti sociali.

Le opere e gli uomini

Da sempre diritto e letteratura intrecciano un rapporto strettissimo.

Oltre alle opere, lo dimostrano le biografie di molti celebri giuristi, e di altrettanti scrittori e filosofi.

Cicerone e Seneca erano avvocati; filosofi, letterati ed uomini di stato come Tommaso Moro, Bacone e Montesquieu avevano una preparazione giuridica; Dickens fece il garzone di studio (e poi il cronista giudiziario); nel novecento Jorge Amado, un poeta come Wallace Stevens, John Luther Long (l'autore di *Madama Butterfly*) o Bernardo Guimaraes, il creatore della *Schiava Isaura*, erano tutti giuristi; in Italia, bastino i nomi di Salvatore Satta e di Francesco Galgano, oggi di Michele Salazar². Scrittori, quindi, sia di generi "alti" che di più popolari, per non parlare dei protagonisti di alcuni filoni letterari oggi molto frequentati (dai gialli ai veri e propri *legal thriller*).

Perché allora dedicare un'ora di questo Congresso a diritto e letteratura ? Poco tempo, o troppo, (o, meglio, inutile) ? una sorta di pausa-caffè per alleggerire l'impegno di altri interventi più tecnici, ed almeno per quanto mi riguarda, sicuramente più autorevoli ?

Forse un motivo c'è, od addirittura più di uno.

E il primo è tratteggiare una risposta anche sotto questo punto di vista a quell'invito pressante, e spesso strumentale, cui siamo quotidianamente sottoposti come categoria: *guardate all'Europa, agli Stati Uniti, al mercato globale !* certamente; nessuna remora, perchè si avranno anzi piacevoli sorprese.

Il movimento detto Diritto e Letteratura (*Law and Literature*) nasce negli Stati Uniti quasi quarant'anni fa, annoverando tra i primi apostoli James Boyd

² Ricordiamo soltanto, nell'ordine di citazione: S. SATTA, *Il mistero del processo*, Milano, Adelphi, 1994; F. GALGANO, *Tutto il rovescio del diritto*, Milano, Giuffrè, 2007; M. e M. SALAZAR, *Scritti sfaccendati su diritto e letteratura*, Milano, Giuffrè, 2011.

White, con l'opera *The Legal Imagination* ³; per dare una dimensione del suo successo, mi limito a riferire che le discussioni odierne sui programmi delle Law Schools (che, mi si consenta di notare, arrivano non raramente sulle prime pagine dei quotidiani più importanti, come il New York Times: a testimonianza di un' differente consapevolezza della rilevanza sociale di questa professione da parte di un'opinione pubblica che certamente anche oltre oceano non è tenera con gli avvocati) vedono tra gli argomenti più trattati quello dell' *eccessivo* spazio dato a questo genere di studi, il cui inserimento nei percorsi della formazione per l'accesso è dato per indispensabile e scontato.

Anche in Italia non mancano significative esperienze e corsi, come quello della facoltà di Giurisprudenza di Torino, diretto da Pier Giuseppe Monateri, e quello di Roma Tre, che ha visto tra gli altri gli interventi – oltre che di Emanuele Conte che lo dirige – di Eligio Resta, di Vincenzo Zeno Zencovich, di Mario Aschieri), né associazioni (come l' AIDEL – Associazione Italiana Diritto e Letteratura, e la SIDL - Società Italiana di Diritto e Letteratura⁴) alle cui attività partecipano giuristi come Francesco Galgano, Luigi Lombardi Vallauri, Eugenio Ripepe, Umberto Breccia, e che si caratterizzano per una forte interazione con analoghe esperienze europee⁵.

Un filosofo italiano, Mauro Barberis, ha messo in guardia da un eccessivo entusiasmo, ricordando come il successo americano delle *humanities* non sia indenne dal rischio che talvolta corrono le doppie traduzioni: si tratterebbe infatti di re-importare sul continente europeo approcci in realtà lì nati e cresciuti (il post-modernismo, lo strutturalismo⁶), sì che tornerebbe attuale la battuta di Tarello ⁷.

³ Ma è proprio J. B. WHITE, (*The Cultural Background of The Legal Imagination*, 2010, Univ. of Michigan Public Law Working Paper No.180, SSRN: <http://ssrn.com/abstract=1535599>) che trova "*ludicrous*" far risalire alla sua opera la connessione tra Law e Humanities.

⁴ I rispettivi siti internet: www.aidel.it e www.lawandliterature.org.

⁵ In generale v. M. P. MITTICA, *Diritto e costruzione narrativa. La connessione tra diritto e letteratura: spunti per una riflessione*, in *Tigor*, A.II (gen-giu 2010).

⁶ G. MINDA, *Teorie postmoderne del diritto*, Bologna, Il Mulino, 2001; F. OST, *Mosè, Eschilo, Sofocle. All'origine dell'immaginario giuridico*, Bologna, Il Mulino, 2007. Per un quadro generale dell'esperienza italiana, v. M. P. MITTICA, *Diritto e letteratura in Italia. Stato dell'arte e riflessioni di metodo*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, XXXIX-1, 2009, 273 ss.

⁷ "*L'enunciato 'Lo spirito è forte ma la carne è debole', tradotto in un'altra lingua e poi ri-tradotto in italiano, rischia di diventare 'I liquori sono buoni ma la carne è fetente'* citato da M. BARBERIS,

Forse è un rischio da correre, pur di avere un risultato; quale debba essere però questo risultato, è il primo ed essenziale oggetto di queste riflessioni.

Diritto *nella* letteratura e diritto *come* letteratura

Proviamo a chiarirci le idee; di solito il binomio diritto/letteratura viene affrontato sotto due profili⁸. Si parla di “diritto *nella* letteratura”, quando l’accento è posto sulla riflessione sulle tematiche giuridiche riscontrabili in opere letterarie: è spontaneo rammentarsi quale rilievo abbia il diritto nelle creazioni di Rabelais e Cervantes, Shakespeare e Milton, Balzac e Dickens, Tolstoj e Dostoesvskij, Hugo, Kafka, Gide e quanti altri.

Parlare invece di “diritto *come* letteratura” presuppone un approfondimento più ambizioso nello studio delle “regole” proprie di uno dei generi letterari appartenenti alla galassia giuridica (dal testo normativo alla monografia, dal saggio breve all’articolo, dal provvedimento giudiziale all’atto di parte) sotto le specie dell’ermeneutica e della stilistica giuridica. Anche negli Stati Uniti e nei corsi di formazione delle Law School questi sono i due approcci più noti: basti scorrere qualche programma di studi⁹.

Ve ne è sicuramente almeno un terzo, che è quello storiografico, *sub specie* di storia del diritto; la migliore comprensione di un fenomeno giuridico può essere sicuramente agevolata da una ricostruzione dell’ “ambiente” sociale e professionale che ne ha visto la genesi e poi lo sviluppo: è un caso ormai di scuola (proprio nel senso che ha assunto un’importanza paradigmatica nell’insegnamento) quello dello studio dell’ *equity*, dove non manca quasi

Tutta un’altra storia. *Equity, diritto e letteratura*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 2008, 285 ss.

⁸ V. di F. GALGANO, *L’esperienza del giurista*, e di L. LOMBARDI VALLAURI, *Le aspettative della filosofia del diritto*, in *Il Bigiavi, Taccuini della SIDL*, Dicembre 2008, entrambi reperibili sul sito della SIDL, ed ancora di F. GALGANO, *Il giurista scrittore*, in *Contratto e Impresa*, 2009, 235 ss.

⁹ Per esempio quello per il 2010 di D. SOLOVE alla George Washington University (in <http://docs.law.gwu.edu/facweb/dsolove/Law-Humanities/Law-Literature-Syllabus.htm>). In generale sui diversi “filoni” di D. e L., ed a margine di F. DI DONATO, *La costruzione giuridica del fatto. Il ruolo della narrazione nel processo* (Milano, Angeli 2008), v. di R. CAPPELLETTI, *Le Narrazioni prese sul serio*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 2008, 561 ss. Utilissimi i “materiali di lettura” raccolti da M. MARCHESIELLO e R. NEGRO in *Il diritto allo specchio della letteratura*, Genova, De Ferrari, 2010.

mai il richiamo a *Casa desolata* di Dickens¹⁰; mentre, d'altro lato, aiuta a valutare la grandezza di un'opera letteraria come *Resurrezione* il saperla ispirata da un fatto di cronaca suggerito a Tolstoj dall'amico giurista Koni (ciò che quindi spinge ad approfondire la conoscenza dell'ordinamento giuridico zarista); ovvero conoscere l'art.58 del Codice penale sovietico per leggere *Il primo cerchio* di Solgenitsyn.

Non ci sentiamo però appagati da queste tre indicazioni.

La letteratura come superconduttore...

Il ruolo della letteratura nella formazione del giurista può realisticamente essere giustificato anche da altre ragioni, la più importante delle quali vorrei rendere immediatamente presente a tutti ricorrendo ad una definizione presa a prestito dal mondo della scienza, quella di "superconduttore".

Dicono gli scienziati che nei materiali superconduttori si manifesta una improvvisa e totale caduta della resistenza a zero quando sono raffreddati a temperature inferiori alla loro temperatura critica.

Ebbene, vorrei provare a verificare se il *medium* letterario può svolgere la funzione di un simile materiale quando attraverso di esso si faccia passare la "corrente" dell'impegno non solo strettamente professionale, ma legato anche al ruolo sociale della categoria.

Fuor dalla metafora un poco ardita intendo dire che un'opera letteraria (volendo limitare l'ambito dell'indagine: ma l'orbita delle *humanities* è assai più ampia ed include – per fare un solo riferimento - il cinema¹¹) può fornire da un lato il "codice" interpretativo di un testo (in particolare di un testo normativo), e dall'altro porre al giurista e specialmente all'avvocato, se non la risposta, quantomeno il problema da affrontare. Un esempio forse troppo sfruttato: l'ampia ricezione di *To Kill a Mockingbird* (Il buio oltre la siepe) di Harper Lee, romanzo canonico per la figura del difensore come eroe civico¹².

¹⁰ V. D. CARPI, *The Concept of Equity. An Interdisciplinary Assessment*, Heidelberg, Universitäts-verlag Winter 2007.

¹¹ R. DANONI, *Processo al buio*, Milano, Rizzoli, 2010; U. BRECCIA, *Cinema e diritto*, sul sito SIDL.

¹² Un resoconto in M. E. MAATMAN, *Justice Formation from Generation to Generation: Atticus Finch and the Stories Lawyers Tell Their Children*, *Journal of the Legal Writing Institute*, Vol.14, 207, 2008, <http://ssrn.com/abstract=1615087>.

Il primo passaggio è quello della verifica sul campo della formazione; ed il riferimento non può che essere quello delle esperienze più diffuse, come quelle statunitensi, con una non irrilevante premessa che traggo da osservazioni di Martha Nussbaum, la filosofa americana di formazione classicista: che cioè negli U.S.A. è più probabile (perché in tal senso è conformato il sistema dei *college*) che lo studente della Law School abbia già alle spalle un'educazione letteraria di livello universitario¹³. Ricaviamo allora da questa ricerca che la presenza della letteratura nei corsi giuridici era affermata sin dai tempi di Cardozo¹⁴, per giungere fino a Dworkin¹⁵, nella variante del "diritto come letteratura". La stessa Nussbaum in anni recenti, lavorando a Chicago insieme ad altro famoso giurista, Richard Posner¹⁶, individua un'altra motivazione, che crediamo ben espressa nelle parole di un avvocato al lavoro nella Law School di Charlotte, William Terpening: "Essere un avvocato di alto livello richiede stile, passione, una forte "bussola etica", creatività, abilità argomentative maggiori di quelle che possono essere tratte dal mero studio dei casi; un'abilità di scrittura "stellare", compassione, ed ancor di più"¹⁷. In poche parole ecco quindi espressi i valori aggiunti dalla letteratura al diritto: lo stimolo alla lettura, in linea generale, con un primo *precipitato* (tanto per ricorrere ad un altro termine proprio delle scienze dure) che è l'ampliamento del repertorio degli argomenti e delle forme lessicali; e poi (e soprattutto) l'aiuto alla comprensione della complessità delle emozioni.

Lo stimolo alla lettura

Sotto il primo profilo, sono note le pessimistiche considerazioni sulla lettura in Italia. IlSole 24Ore apre il suo inserto culturale dell'11 marzo col titolo di "Noi, analfabeti seduti su un tesoro", proseguendo nella meritoria opera intrapresa con la pubblicazione del Manifesto per la costituente della

¹³ M. CUCCU, *Interview with Martha C. Nussbaum*, "ISLL Papers Collection", 2011, vol. 4.

¹⁴ B. CARDOZO, *Law and literature and other essays and addresses*, New York, Harcourt, Brace 1931.

¹⁵ R. DWORKIN, *Diritto come letteratura*, in *Questioni di principio*, Milano, Il Saggiatore, 1985.

¹⁶ R. POSNER, *Law and Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.

¹⁷ terpeningonlawandliterature.com/wp-content/uploads/2010/11/10.10.10-Syllabus2.pdf

cultura¹⁸, e descrivendo il “livello di guardia” raggiunto dal tasso di analfabetismo funzionale nel nostro paese, che ci vede al primo posto di una desolante classifica mondiale: il 47% degli italiani dai 14 ai 65 anni ha forti deficienze nella semplice comprensione di un testo (la Gran Bretagna il 21,8%; la *felix* Svezia solo il 7,5% !)¹⁹.

Con maggior dettaglio Giovanni Solimine, in “L’Italia che legge”²⁰, aveva descritto un quadro analogamente sconcertante. In sintesi, si legge poco ed in modo disomogeneo, ed in particolare:

- dirigenti, imprenditori e professionisti italiani leggono (poco) di più dei propri dipendenti per motivi strettamente professionali, ma complessivamente di meno se teniamo conto di tutti i generi di lettura (quelli francesi e tedeschi leggono in misura doppia)
- non sarebbe peraltro vero che tra i giovani ci siano meno lettori che tra gli adulti: anzi, è il contrario; ma se si scompongono i dati in categorie di lettori (“deboli”, “medi” e “forti”, rispettivamente : da 1 a 3, da 4 a 11, da 12 e oltre libri letti in un anno) si constata che i lettori “deboli” si annidano nella fascia fino a 24 anni d’età;
- si legge soprattutto narrativa
- al Nord si legge di più che al Sud
- solo gli spagnoli in Europa leggono meno degli italiani
- gli italiani sono gli europei più “teledipendenti” (persone per le quali la televisione è l’unico *medium* utilizzato).
- per fortuna, lettura ed altri “consumi culturali”, in particolare quelli digitali, non sono alternativi (cioè non si sottraggono terreno l’un l’altro).

Pochi giorni fa Sebastiano Vassalli titolava un breve intervento sulle pagine culturali de Il Corriere della Sera “*Lasciate che i ragazzi leggano a caso*”²¹, affermando in sostanza che, nella situazione attuale, per gli adolescenti è pur meglio leggere *qualsiasi* cosa che nulla.

E non si tratta solo di leggere poco e male: il linguaggio ne risulta impoverito, omologato al livello più basso, soggetto a stereotipi e

¹⁸ I “Cinque punti per una ‘costituente’ che riattivi il circolo virtuoso tra conoscenza, ricerca, arte, tutela e occupazione” sono pubblicati su IlSole 24Ore-Domenica del 19 febbraio 2012.

¹⁹ V. anche l’intervista a Gian Arturo Ferrari, presidente del Centro per il Libro e la Lettura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, in 451, 9/2011, 4 ss.

²⁰ G. SOLIMINE, *L’Italia che legge*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

²¹ Il Corriere della Sera, Domenica 11 marzo 2012.

manipolazioni spesso indotte dai mass media²². Gli avvocati non sono estranei a questi fenomeni, che anzi e purtroppo possono essere tentati di aggravare – più o meno consapevolmente – sommandovi i propri specifici difetti. Quante volte ci siamo lamentati – anche di recente, pochi giorni fa, a Firenze, al convegno organizzato dalla Scuola Superiore dell’Avvocatura, con l’Accademia della Crusca e la Fondazione forense fiorentina, su *Lingua e diritto. Scritto e parlato nelle professioni legali* – dei “fossili lessicali” che ancora abbondano nel legalese, insieme al latinetto e alle sintassi contorte della “*lingua avvocata*” di Gadda²³.

La Scuola Superiore si è già fatto carico di rispondere sotto questo profilo, con il suo Progetto Libro, che si propone come uno strumento maieutico consistente in una serie di domande su alcune delle principali questioni che possono coinvolgere i giuristi (dagli effetti della globalizzazione, al rapporto tra linguaggio e conoscenza, alla deontologia) per suggerire non delle risposte, ma dei testi sui quali ognuno può cimentarsi nel tentativo di ricavarle ²⁴.

Alcune Scuole si sono poste il problema dell’avvicinamento dei giovani alla lettura, nel timore che chi non è abituato ad aprire un *qualunque* libro diffidi del suggerimento di dedicarsi a testi che comunque trattano di diritto, di professione, di storia, di economia, di filosofia; ed hanno rivendicato che la lettura deve essere in primo luogo un *piacere*. Chi, come il sottoscritto, si è adoperato in questa particolare direzione²⁵ non può non registrare con soddisfazione che un simile spirito si ritrova quasi con le stesse parole

²² V. di chi scrive e C. AGONIGI la recensione a G. Zagrebelsky, “*Sulla lingua del tempo presente*”, Torino, Einaudi, 2010; G. Carofiglio, “*La manomissione delle parole*”, Milano, Rizzoli, 2010; V. Klemperer, “*LTI. La lingua del terzo Reich*”, Firenze, Giuntina, 1998, in *Diritto e formazione*, 2011, 151 ss.

²³ Basti il richiamo a B. Mortara Garavelli, *Le parole e la giustizia*, Torino, Einaudi, 2001. Su Gadda e *Quel pasticciaccio brutto de Via Merulana* (1957) v. R. MARRA *La cognizione del delitto. Reato e «macchina della giustizia» nel «Pasticciaccio» di Gadda*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, XL-1, 2010, 157 ss.

²⁴ Il Dossier della Scuola Superiore sul Progetto Libro si consulta in <http://www.scuolasuperioreavvocatura.it/arch/docs/531/Dossier.pdf>. V. inoltre di A. MARIANI MARINI, *Un ritorno alla lettura dei giovani avvocati per “ricostruire” il sapere della categoria*, in *Guida al diritto*, 5/2011, 11 ss., e S.RACHELI, *Il Progetto-libro della Scuola Superiore dell’Avvocatura*, in *Diritto e formazione*, 2011, 319 ss.

²⁵ Sia consentito il rinvio a D. CERRI, *Il ruolo della letteratura nella formazione e nell’educazione del giurista*, in *Diritto e formazione*, 2011, 312 ss.

nell'esperienza di prestigiose scuole statunitensi, come quella già ricordata di Chicago. La Nussbaum, che ne è una dei protagonisti – lamentando anch'essa il declino nella lettura da parte dei giovani – spiega che *“la prima cosa da fare è far sì che la gente si ecciti alla lettura e mantenga l'abitudine – continui a leggere e si senta sempre più coinvolta”*²⁶ ; e non si ferma qui, sottolineando la necessità di tornare ad una più profonda connessione della letteratura con la filosofia *“che si occupa delle percezioni di ciò che è essenziale”*, tipica della prima diffusione degli studi di Diritto e Letteratura promossa da White.

Le emozioni nella formazione

Più difficile da spiegare forse (e più suscettibile di far alzare qualche sopracciglio) è l'altro stimolo indicato, quello che ho provato a definire come indirizzato alla considerazione delle “emozioni”. Spiace citarsi, ma mi sarà perdonato ripetere anche qui che *“la com-passione che i testi indicati dovrebbero suscitare nel lettore non dovrebbe rimanere estranea a chi esercita la professione che più di ogni altra – con l'eccezione forse di quella medica – ha come caratteristica essenziale quella del rapporto con gli altri. Chi non si commuove a leggere dell' “urlo di lupo” di Rosa nello scialle di Magda²⁷, o la descrizione di sapore cinematografico della rivelazione di Aleksej alla tastiera²⁸, o lo svelamento di Diadorim²⁹, potrà anche fare lo stesso l'avvocato: ma c'è da tremare all'idea di come lo farà”*³⁰.

E' intuitivo, a questo punto, come in questo approccio a Diritto e Letteratura – e mi piace ricordare il titolo di un corso della Nussbaum: *“Emotions, Reason and the Law”* – emerga l'importanza della deontologia, intesa non solo e non tanto come insieme di regole, quanto come costruzione a tutto tondo della figura dell'avvocato contemporaneo, che opera immerso in una rete di rapporti sociali.

²⁶ *Interview with Martha C. Nussbaum*, cit..

²⁷ C. OZICK, *Lo scialle*, Milano, Feltrinelli, 2003.

²⁸ A. MAKINE, *La musica di una vita*, Torino, Einaudi, 2003.

²⁹ J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, Milano, Feltrinelli, 1999.

³⁰ D. CERRI, op. cit.

Partendo da una definizione della giustizia (ed ancor prima della conoscenza³¹) come bene comune, scelgo allora l'impostazione di Michael Sandel, autore del celebre Corso sulla Giustizia ad Harvard ³² e di alcuni dei testi più noti degli ultimi anni ³³, che nella critica a posizioni come quelle di John Rawls ³⁴ si distingue per la rivalutazione del concetto di persona. Non condividendo l'approccio utilitarista, per il quale "giusta" è ogni decisione e norma che conduce al maggior benessere per il maggior numero di consociati, né quello "liberale", fondato sulla più ampia libertà di scelta, Sandel indica che è al "fine" della "vita buona" (*good life*) che si deve puntare, per ricostruire appunto un significato di giustizia come bene comune. Se – con Ronald Dworkin ³⁵ – pensiamo di dover porre l'accento sulla "performance" del vivere, il ricorso alla letteratura come strumento ermeneutico pare agevole e direi quasi consequenziale.

L'opera della fantasia, più della saggistica stessa, può configurarsi come un laboratorio delle emozioni, che a loro volta stimolano la riflessione; come altrimenti *sperimentare* una serie di situazioni che i nostri clienti si possono trovare a vivere in prima persona? Come calarsi in realtà sociali ed in subculture settoriali? Ovvero, in quale altro modo confrontarsi con le scelte che epoche storiche diverse e la stessa contemporaneità hanno posto e continuano a porre agli uomini, ed agli avvocati in particolare?

Quando ci occupiamo di diritto e di letteratura, quindi, non "divaghiamo" né perdiamo tempo, ma semplicemente curiamo la nostra formazione, dotandoci anche in quel modo di strumenti indispensabili; se poi questi strumenti sono particolarmente piacevoli, è un problema per qualcuno?

³¹ L. GALLINO, *La conoscenza come bene pubblico globale nella società delle reti*, che cita J. S. STIGLITZ, *Knowledge As a Global Public Good*, in I. HAUL - I. GRUEMBERG, M.A. STERN (eds.) *Global Public Goods. International Cooperation in the 21st Century*, U.N. Dev. Programme, New York, 1999.

³² Disponibile on line: <http://www.justiceharvard.org/>.

³³ Come *Il liberalismo e i miti della giustizia*, Feltrinelli, Milano 1994; *Giustizia: il nostro bene comune*, Feltrinelli, Milano 2010. Michael Sandel è professore di Filosofia politica e teoria del governo alla Harvard University.

³⁴ Di J. RAWLS *Una teoria della giustizia*, [1° ed. 1971], Feltrinelli, Milano, 2008; e dello stesso *Giustizia come equità. Una riformulazione*, Milano, Feltrinelli, 2002.

³⁵ R. DWORKIN, *Una vita "buona": che cos'è?* in 451, 4/2011, 28 ss.



FRAMMENTI DI FILOSOFIA DEL DIRITTO E DI LETTERATURA

Vittorio Capuzza

Università di Roma Tor Vergata

vittorio.capuzza@uniroma2.it

Abstract

Fragments of Philosophy of Law and Literature

The work deals with the main topics of law's Philosophy and Literature. The purpose is testing out how literature and art can contribute to jurist's activity: as a matter of fact, only art can catch the unbounded human essence, which law is addressed to.

Key Words :

Law and Literature, Legal Education.

Published in 2012 (Vol. 5)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

FRAMMENTI DI FILOSOFIA DEL DIRITTO E DI LETTERATURA

VITTORIO CAPUZZA

1. SUPERSTIZIONE, RITO, DIRITTO E PAROLA ¹

Il codice penale sanziona gravemente la condotta mediante la quale il soggetto attivo sottopone una persona al proprio potere, in modo da ridurla in totale stato di soggezione (art. 603 c.p.): il reato va sotto la rubrica di plagio.

Altre volte, la norma penale considera come aggravante l'azione delittuosa che truffa captando e facendo leva sulla superstizione altrui; perciò, è punito più gravemente chi ingenera nella persona offesa il timore di un pericolo immaginario e la raggira per ottenere denaro (art. 640, comma 2, n. 2, c.p.); in quest'ultimo senso, già Seneca aveva letto così uno dei tratti che più rende, in un certo senso, affascinante la superstizione: "*Superstitiones novas inducere*" (Ep. 123)

La superstizione, ancora oggi diffusa nonostante il grado culturale più elevato nella società contemporanea, è da secoli presente nel tessuto dei rapporti umani, rivestendo i panni di una pretesa sovranaturalità, del tutto immaginaria. Egidio Forcellini, nel *Lexicon totius latinitatis* (1827: *sub voce*), alla voce *Superstitio* precisa che: "*Non enim philosophi solum, verum etiam majores nostri superstitionem a religione separaverunt. Nam qui totos dies precabantur et immolabant, ut sui sibi liberi superstites essent, superstitiosi sunt appellati*". Cicerone, nel *De natura deorum* (4.7.) inquadra le coordinate della superstizione; essa si annida nella debolezza: "*Superstitio hominum imbecillitatem occupavit*"; non diversa lettura gli dà Plutarco: "*Imbecilli animi superstitiosa concipiunt*" (*De Superst.* c. 10). Le norme penali vigenti, dunque, intendono colpire più gravemente coloro che approfittano della situazione di debolezza altrui per compiere la loro condotta delittuosa.

La superstizione si presenta attraverso due forme principali; la prima consiste un *culto non dovuto*; la seconda corrisponde al *culto esercitato in modo indebito*. La prima forma determina o l'*idolatria* o la cd. *divinazione* (astrologia, oniromanzia, *auspicia*, *auguria per sortes*); invece, il culto indebito è pur sempre rivolto a divinità vera, quindi c'è il culto che si esprime, però, con errore.

Tacito delinea così incisivamente le caratteristiche della superstizione: "*Superstitio error insanus est: amandos timet; quos colit, violat*" (12 Ann. 59).

Da quanto finora detto, appare chiaro che la superstizione è un modo di pensare immaginario o errato, connesso a "qualcosa" di "sovranaturale" e come tale si esplica mediante formule, parole ritenute efficaci, azioni determinate. Dunque, anche alla superstizione appartengono dei riti, alcuni creati nel tempo e tramandati; e il rito, si sa, è connessione di azioni e parole.

Anche la norma giuridica per dispiegare quegli effetti che le sono propri presuppone un *rito*, sia esso di natura giurisdizionale, sia esso meramente

¹ Le voci, *Superstizione*, *Letteratura*, *Censura* e *Plagio*, qui in poche parti rivisitate, sono destinate alla pubblicazione in *Cento e una voce di Filosofia del diritto*, a cura di F. D'Agostino e A. Amato Mangiameli.

procedimentale; solo che nel diritto si parla di realtà, di quelle verità cioè incardinate nella norma stessa, mentre nella superstizione tutto è immaginazione o errore. La norma giuridica dà luce alle storie singole che in essa siano riconducibili, secondo la dialettica delle fattispecie astratta e concreta, la superstizione invece appartiene al mondo dell'irrealtà e dell'irrazionalità. Quindi, il rito accomuna i due paradigmi, quello legale e quello culturale, ed in quest'ultimo anche la sua erronea e indebita applicazione, cioè la superstizione.

La legge è espressione davvero forte di forme, riti e formule. Le matrici del suo sistema (Cordero 2006: 17) sono nella storia deducibili sia nelle ordalie sia dai procedimenti inquisitori; nelle prime si manifesta maggiormente il carattere rituale:

“l'accusato esce indenne con una performance bene eseguita; non interessa cosa fosse accaduto; il giudice constata gli eventi sulla scena; (...) simili meccanismi ignorano fatto e diritto. L'eventuale effetto razionalmente criptoselettivo è mediato. Le ordalie, ad esempio, avvengo in un contesto liturgico” (Cordero 2006: 17).

Il linguaggio del diritto diviene allora realmente *simbolico*: Jeremy Bentham lo qualificava come costitutivo della *nomografia* (Scillitani 2011:153 e ss.).

La parola del diritto reca in sé un fondamentale concetto della vita dell'uomo.

Kant, nella prefazione alla sua *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* del 1798, aveva operato la distinzione sostanziale dell'antropologia in *fisiologica* e *pragmatica*, intendendo la prima come tutto ciò che la natura compie sull'uomo, determinandone le condizioni, e la seconda come la considerazione di ciò che l'uomo, in quanto essere libero, fa di se stesso. In questa dualità naturale, fra la natura stessa e l'uomo, fra il reale e la volontà, fra la condizione e la libertà, fra la necessità e la scelta, fra equità e giustizia, si potrebbe individuare l'*origine della parola*, che segna anche l'inizio di una civiltà.

E in tale ottica, necessariamente il discorso investe, oltre al culto religioso corretto, anche il diritto, fondato sulle parole e sulla grammatica che le esprime, in forza del quale viene costituita una *societas*: la civiltà in senso concreto *est civium multitudo in eadem loco habitans eodemque jure vivens* (Cicerone, *De Repub.* 13.3). Nel discorso pronunciato “à sa réception à l'Académie Française”, Voltaire dimostra che ogni etnia ha il suo codice genetico, la ragione specifica per essere popolo, cioè “*Le génie des langues*”. La parola, così come la grammatica con le sue formule, e la conformazione che aderisce all'ambiente (*ta epikoria*) sono così unite che le cose esistenti in natura non potrebbero essere comprese se in esse non si innestasse il linguaggio. Per eccellenza ai poeti è demandata, tramite il potere della parola, la nascita vera di una civiltà. Giacomo Leopardi, che sin alla sua infanzia “*si arricchì traducendo, toccò la calma e la felicità di chi crea, traducendo*” (De Robertis 1973: 6), fu il più grande annunciatore di un'Europa nuova (pp. 3338-3340 dello Zibaldone), plasmata come da un demiurgo, nata non casualmente ma scientemente dalla lingua di Dante Alighieri, al quale debbono “*non pur la lingua italiana, (...), ma la nazione istessa, e l'Europa tutta e lo spirito umano*”.

La parola del diritto per dire tutto ciò in ogni sua norma, che deve essere ontologicamente il frammento del pensiero conquistato nel tempo di un popolo, destruttura l'idea nella grammatica del precetto, il quale vive così di vita autonoma, valendo *ex se* ed imprimendo la coercizione di *fare* o *non fare* mediante: a) l'uso dei termini proprio di una scienza; b) ovviamente, secondo le regole grammaticali del

linguaggio a cui appartiene; c) secondo ritualità previste dalle stesse norme giuridiche.

La parola, la formula, il rituale che, invece, esprimono una concezione superstiziosa appartengono a luoghi mai esistiti, nella convinzione soggettiva ed erronea che il rispetto di quelle regole inventate nel tempo produca effetti specifici, di difesa o di ottenimento. Eppure, già la Scolastica aveva insegnato che tra le operazioni della ragione, i *signi* attraverso i quali esse si esprimono (termine o vocabolo, proposizione e sillogismo), sono per tal fine intimamente legati alle *forme dell'intelletto* (semplice apprensione, giudizio e raziocinio) e ai *modi* con cui si manifestavano quelle operazioni (definizione, divisione e argomentazione). Il segno, fuori da tale ambito, si sviluppa fuori dalla ragione, e perciò naviga nel vago sentimentalismo che, nel caso della superstizione, debilitando il vero culto, concatena unicamente una serie di errori.

2. LETTERATURA

Chiara è la radice terminologica latina da cui deriva il sostantivo letteratura: *littera vel litera, ae*.

A sua volta, *littera* viene dal supino del verbo *lino* (stendere, applicare), cioè *litum: unde litura*, che indicava la cancellatura con la cera spalmata su una tavoletta.

Litum è, quindi, un'azione che però indica molto bene il momento della riflessione: cancellatura significa ripensamento, meditazione, ritorno. L'azione di riflessione di *litura* finirà per indicare l'operazione creatrice e ideale, propria dell'arte: la letteratura.

Diversi sono poi in significati traslati che nel tempo la parola letteratura ha portato con sé: indica la parola, il carattere, l'epistola, la scrittura (*ars scribendi*). L'etimologia della parola reca, altresì, stretti legami con il diritto: si pensi al significato di *littera* come Editto: *pro Edicto et jussis magistratus: litteras revocavit*, per indicare il decreto di nomina (Cic. 7 Verr. e Svetonio, Vesp. 8); o, meglio ancora, si rifletta sul contiguo termine “leggere”, da *lectura (litura): legere est colligere*, indica il Forcellini (*Lexicon*, 1827), infatti la lettura avviene mediante il legamento delle parole e, prima ancora, delle sillabe. Da *legere*, deriva *lex*: tutto sommato, l'idea del legare è proprio il fine del diritto; sotto tale profilo, si pensi anche a *Ius* da *iungere*, come più volte Francesco Carnelutti ha indicato (Carnelutti 1949: 3 ss.).

La letteratura è la forma d'arte più vicina al diritto proprio perché entrambi si manifestano con le parole, con i suoni del linguaggio.

La letteratura, nel senso più comune, è l'insieme delle opere scritte in una lingua: “*Et saepe pro libris et scriptionibus doctrinam et eruditionem continentibus*”. Il linguaggio è il fondamento di una letteratura, attraverso la quale si ha, come insegnava Francesco De Sanctis una “sintesi organica dell'anima e del pensiero di un popolo”; ma alla base di questo pensiero sta la parola: *littera sumitur pro verbo*. Non a caso, etimologicamente e in senso proprio, letteratura deriva, come si è detto, da *littera* intesa principalmente come *minima pars vocis compositae. Ceterum littera est elementum, minima atque individua pars orationis, ex qua syllaba constituitur, ut* (in greco) *gramma* (Forcellini 1827: *sub voce*).

Dalla lingua di un popolo, alla famiglia di linguaggi: attraverso la glottologia indoeuropea si è giunti a considerare questa parentela di lingue fra loro geneticamente imparentate e risalenti ad un complesso di dialetti omogeneo (Pisani

1961: XIII ss.); sicché nella famiglia indoeuropea (indiana, iranica, armena, greca – con i dialetti eolici, dorici, ionico attici, beotico -, albanese, oscumbra – osco, umbro, peligno, marrucino, volsco e altri dialetti “sabellici”-, celtica, germanica (antica fase è nel gotico), baltica, slava, l'ittito dell'Asia Minore, il tocario, latina – da cui le lingue romanze italiano, francese, spagnolo catalano, portoghese, rumeno) si è giunti alla scoperta, sin dai primi anni del XIX secolo, della sussistenza di famiglie linguistiche e di loro connessioni (i padri della teoria furono R. Rask, F. Bopp e prima ancora lo Schlegel, rispettivamente con pubblicazioni del 1818, 1816 e 1808).

Non è un caso che dappprincipio Dante Alighieri elaborò il trattato sulla lingua volgare (*De vulgari eloquentia*) prima di comporre l'opera incommensurabile della sua Commedia: importante è la lingua per fondare una letteratura attraverso cui esprimere il volto della società, in quel tempo determinato e variabile di opera in opera. La lingua è la letteratura.

Nella letteratura i contenuti coincidono con l'idea soggettiva dell'autore: non è possibile fondare una *metodologia* della letteratura, proprio perché la scienza che studia la scienza letteraria non può che esaurirsi nell'atto intellettuale creativo e non verificabile, così come lo sono la *storia* e il *diritto*: Manzoni rinveniva queste caratteristiche nel *vero* della storia e nel *verosimile* della poesia; così come G. Humboldt nel discorso *Über die Aufgabe des Geschicht schreiber*, nel 1827 affermava che lo storico e il poeta si differenziano per il fatto che l'*intuizione* di entrambe è verificabile per l'uno, mentre non così per l'altro.

La via per raggiungere il fine scelto dall'autore è la *scienza della letteratura*: la poetica è, in tal senso, la strada attraverso la quale si ricercano le regole necessarie per la poesia; quest'ultima avrà perciò regole d'applicazione per riuscire ad esprimere al meglio i contenuti intuiti a livello artistico dallo scrittore. Questi ultimi sono tratti dalla vita, scevri dalle regole: si imita il reale perché “*tu somigli allo spirito che tu comprendi*” (Goethe, *Faust*, I parte, v. 512).

Quel *contenuto* è espresso in uno *stile*, che, come insegnava Ungaretti nelle sue lezioni su Leopardi tenute a Roma dal 1942, è la *forma* che delimita quell'umanità: l'uso letterario del linguaggio si rende così diverso dagli altri linguaggi.

La *funzione* della letteratura coincide con i suoi *contenuti*: dal piacere spirituale, intellettuale, di liberazione dal dolore e dalla debilitante *diuturnitas*, alla denuncia della limitatezza del reale, come protesta contro l'ingiustizia naturale (si pensi, ad esempio, al canto titanico leopardiano) o per colpa umana (si ripensino le pagine di Pirandello relativamente alla società e al peso della parola-figura); in ogni modo si tratta di un dolore dal significato metafisico (ontologico – la natura, appunto -, o antropologico – la condotta umana).

Le *forme* presentano svariati *generi*, che sono possibili tecniche discorsive che l'aspettativa del lettore connette a possibili contenuti (Corti 1976).

3. CENSURA

Fra le operazioni dell'intelletto, oltre all'*apprensione* e alla *capacità razionale* di collegare all'antecedente il conseguente, la più emergente facoltà è quella del *giudizio*; esso è definibile come l'operazione secondo la quale l'intelletto compone e divide, affermando o negando.

Quando a giudicare è il legislatore, il risultato della sua ormai insindacabile valutazione (morale o religiosa ovvero civile, se non addirittura quella odiosa di regime) lo fissa in precetti; il comando, è noto, può avere due forme, l'una positiva, l'altra negativa: esso si risolve nel sancire un *fare* o un *non fare*. *Tertium non datur*. L'obbligo di astensione dal commettere una determinata condotta è, a sua volta, definibile come "censura"; inoltre, alla trasgressione consegue la prevista sanzione: allora il termine "censura" equivale anche ad un rimprovero della legge o dell'autorità che applica un determinato provvedimento.

Per meglio dire, l'*actus censendi* può essere esaminato in senso *proprio* ed in senso *improprio* (o *figurato*); in senso *proprio* la censura ha due significati: *structu sensu* indica il *munus Censorum, et Romae et in Provincia*, quindi l'ufficio del Censore ai tempi di Roma (da qui il proverbio di Giovenale "*Dat veniam corvis, vexat censura columbas*"); *in senso lato*, il termine censura indica, appunto, l'esame del pensiero altrui, che si esprime o *verbis* e per iscritto; allora, il giudizio dovrà vertere necessariamente *de ingenio et scriptis alicujus*. La prima edizione dell'*Index librorum proibitorum* è del 1559; ancora nel 1934 il libro di Giuseppe Rensi, dichiarato antifascista, dal titolo *Raffigurazioni (Schizzi di uomini e di dottrine)*, edizione Guanda, tipografia Ferraguti di Modena, reca sulla 1^a di copertina la dicitura "*Pagine tolte, righe e parole cancellate per ordine dell'Autorità*" (G. Marcenaro 2010: 177 e ss.).

Infine, *in senso figurato* la censura indica la gravità, la severità: da qui il significato che assume nel mondo giuridico, tanto di precetto quanto di sanzione che ne consegue.

Un esempio eclatante, del quale a breve si dirà, indica la capacità fortemente tagliente del potere della norma giuridica, la sola idonea ad affermare in un certo grado il *lecito* e il *censurabile*. E siccome la legge raccoglie anche la cronaca e la stratificazione del pensiero ad essa contemporaneo, essa facilmente diventa "vecchia", capace nella odierna lettura dei suoi paradigmi anche di far sorridere o di far inorridire i pochi interessati lettori venuti al mondo in tempo successivo: eppure, *temporibus illis*, la legge c'era, eccome!

E' il caso di un Regolamento emanato nel Regno delle Due Sicilie, entrato in vigore dal 5 luglio 1856 e recante norme relative alla vendita libraria e alle letture consentite. In particolare, agli artt. 6 e 7 era sancita la condanna penale per la semplice detenzione, senza permesso, "*di opere in istampa, di figure e d'immagini contrarie alla nostra sacrosanta Religione, alla Monarchia, ovvero alla morale*". Nella notte tra il 5 e 6 luglio 1856 – a poche ore, quindi, dalla vigenza del suddetto Regolamento – il Commissario di Polizia di Reggio Calabria si reca con la forza pubblica nel domicilio di Pietro Merlino, barbiere di anni 25; dopo avergli intimato di aprire la porta del salone "*ove costui esercita il mestiere di parrucchiere, vi procedè alla visita suddetta e rinvenne un libro scritto in poesie intitolato Canti di Giacomo Leopardi, che si conservava in una piccola scatola senza fermatura, sita nel dietrostanza ossia laboratorio del salone medesimo, e poiché detto funzionario lo riconobbe in contravvenzione alle Leggi, se ne è impossessato dello stesso, procedendo all'arresto del Merlino*". E, prosegue il verbale giudiziario, considerate anche le "*uniformi deposizioni dei testimoni intesi in pubblica discussione, viene luminosamente dimostrato di essere stato egli il detentore del libro intitolato Canti di Giacomo Leopardi. (...) Si evince che il libro suddetto tratta contro la Religione ed il buon costume, (è) quindi proibito dai regolamenti in vigore*". Curioso che una

disposizione di legge sia arrivata a qualificare l'alta poesia leopardiana come "contraria al buon costume"!

Quanto debole è il giudizio e come soggiace a parametri di cronaca; ancor più debole esso può apparire in talune ipotesi, come quella appena descritta, quando esso si riveste dei panni legali, coercitivi perché dettati da "visioni superiori" aspiranti al "bene comune".

4. PLAGIO

Il termine *plagio* non compare in nessun testo di legge; inizialmente, designava anche un concetto diverso da quello attuale di usurpazione d'opera: il *plagium* nell'età classica era il crimine attraverso il quale si vendeva o donava illecitamente uno schiavo altrui o, correlativamente, si accettava al proprio servizio: *est crimen – annota il Forcellini (Lexicon, 1827, sub voce) – illud, quo quis hominem, quem scit liberum esse, emit, et pro servo tenet, vel vendit: item qui alieno mancipio persuadet, ut a domino fugiat, vel ipsum, invito vel insciente domino, celat, vinctum habet, emit, vendit, donat.*

Ancora di recente, la Cassazione Penale (Sez. V, sent. n. 10311 del 03 marzo 2001) ha avuto modo di pronunciarsi (per la manifesta infondatezza della questione di legittimità costituzionale dell'art. 600 cod. pen., riguardante il reato di riduzione in schiavitù) "*sulla fattispecie incriminatrice del plagio per distinguerlo dalla riduzione in schiavitù, dove manca la conculcazione dell'intimo volere che caratterizza la prima*".

Fu un poeta che utilizzò il termine in senso figurato: Marziale nell'epigramma n. 52 paragona a quell'assoggettamento di schiavo l'usurpazione della paternità di un'opera letteraria: "*Hoc si terque quaterque clamitaris, / Impones plagiaro pudorem*". Da lì, la parola ha assunto il significato che ancora oggi le viene più comunemente dato.

Nel vigente ordinamento giuridico la Legge 22 aprile 1941 n. 633 - Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio, all'art. 171 prevede l'espressa sanzione penale per il plagio; il comma 2 di detto articolo, infatti, prevede come aggravante delle condotte indicate al comma 1, anche l'usurpazione di paternità dell'opera.

In particolare, l'art. 171 punisce chiunque, senza averne diritto, a qualsiasi scopo e in qualsiasi forma:

a) riproduce, trascrive, recita in pubblico, diffonde, vende o mette in vendita o pone altrimenti in commercio un'opera altrui o ne rivela il contenuto prima che sia reso pubblico, o introduce e mette in circolazione esemplari prodotti all'estero contrariamente alla legge italiana;

b) mette a disposizione del pubblico, immettendola in un sistema di reti telematiche, mediante connessioni di qualsiasi genere, un'opera dell'ingegno protetta, o parte di essa;

c) rappresenta, esegue o recita in pubblico o diffonde con o senza variazioni od aggiunte, una opera altrui adatta a pubblico spettacolo od una composizione musicale. La rappresentazione o esecuzione comprende la proiezione pubblica dell'opera cinematografica, l'esecuzione in pubblico delle composizioni musicali inserite nelle opere cinematografiche e la radiodiffusione mediante altoparlante azionato in pubblico;

- d) compie i fatti indicati nelle precedenti lettere mediante una delle forme di elaborazione previste dalla legge stessa;
- e) riproduce un numero di esemplari o esegue o rappresenta un numero di esecuzioni o di rappresentazioni maggiore di quello che aveva il diritto rispettivamente di produrre o di rappresentare;
- f) ritrasmette su filo o per radio o registra in dischi fonografici o altri apparecchi analoghi le trasmissioni o ritrasmissioni radiofoniche o smercia i dischi fonografici o altri apparecchi indebitamente registrati.

In tali condotte non è vi è alcun accenno all'usurpazione della paternità di un'opera altrui; è il comma successivo che qui interessa. In esso è indicato che la pena prevista nel comma 1 dell'art. 171 (relativa alle suddette condotte) è aggravata se quei reati sono commessi sopra un'opera altrui non destinata alla pubblicazione, ovvero con *usurpazione della paternità dell'opera* (cd. plagio), ovvero con deformazione, mutilazione o altra modificazione dell'opera medesima, qualora ne risulti offesa all'onore od alla reputazione dell'autore. Come ribadito dalla Cassazione Penale (Sez. III, sent. n. 4204 del 07 aprile 1987), le ipotesi di plagio, deformazione, mutilazione o altra modificazione non sono ipotesi autonome di reato ma configurano circostanze aggravanti.

L'*usurpazione* consiste in una *riproduzione*, la quale può essere *totale*, *parziale* ovvero *camuffata*, cioè un lavoro “*di ritaglio, composizione, trasferimento, di cambiamenti meramente formali*” (Algardi 1978: 452). Pertanto, l'usurpazione presuppone un diritto in capo all'autore di un'opera (cd. diritto d'autore): scalfire quella situazione giuridica soggettiva produce gli effetti sanzionatori suddetti, configurando il plagio.

Gli elementi costitutivi del diritto d'autore sull'opera dell'ingegno sono il *carattere creativo* e la *novità dell'opera*; pertanto, hanno più volte affermato i giudici, prima ancora di verificare se un'opera possa costituire plagio di un'altra (e quindi sia plagio reprimibile, cioè giuridicamente rilevante), il giudice del merito deve verificare se quest'ultima abbia o meno i requisiti per beneficiare della protezione richiesta, e ciò sia sotto il profilo della compiutezza espressiva, sia sotto il profilo della novità (Cassazione Civile, Sez. I, sent. n. 25173 del 28 novembre 2011).

In verità, tali aspetti caratterizzanti il diritto dell'autore (creatività e novità) sono astratti, immateriali *ex se*; si manifestano nella forma d'arte o dell'opera scientifica idonea ad accogliere quell'elaborazione intellettuale. L'illecita riproduzione di quell'idea si materializza in un'altra forma, quella in cui si compie il plagio da parte di colui che non ha la paternità di quella intuizione nuova.

D'interesse per la casistica giurisprudenziale è quella forma di plagio – con grado, per così dire, più attenuato, almeno moralmente - che riguarda la trasformazione di opere letterarie in rappresentazioni teatrali e cinematografiche (Colucci & Fiore 1996: 63 e 64): laddove l'autore letterario abbia acconsentito, l'art. 4 della Legge n. 633/41 e s.m. troverebbe applicazione su quella riduzione (in esso è stabilito, infatti, che senza pregiudizio dei diritti esistenti sull'opera originaria, sono altresì protette le elaborazioni di carattere creativo dell'opera stessa, quali le traduzioni in altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria od artistica, le modificazioni ed aggiunte che costituiscono un rifacimento sostanziale dell'opera originaria, gli adattamenti, le riduzioni, i compendi, le variazioni non costituenti opera originale). Diverso quadro, invece, genera una riduzione che

consista nel cd. *liberamente tratto* da un'altra opera; le due opere, affinché sia inquadrabile il plagio, devono presentare

“una identità di rappresentazione (...). Le opere vanno considerate nella loro sintesi complessiva (...); dal plagio della creazione scientifica ed artistica; dal loro contenuto ideologico, psicologico e sentimentale; dall'originalità della forma di espressione; dalla caratterizzazione dei personaggi. Solo attraverso la valutazione armonica di tutti questi elementi può stabilirsi se le due opere siano sostanzialmente diverse” (Trib. Napoli, 28 novembre 1986).

Il plagio, dunque, è espressione di una incapacità di pensare autonomamente, è la negazione della libertà dell'intelligenza da parte di chi usurpa l'idea altrui. Questo “furto intellettuale” conosce una natura più scusabile – e in questa forma è più frequente nei giovanissimi –, cioè si “copia” a causa di una certa pigrizia o di un'inesperienza che porta a considerare sempre migliore il lavoro fatto dagli altri. Solo attraverso una educazione costante si giunge a considerare intoccabili le idee che altri hanno elaborato e fissato per la collettività, alla stessa stregua degli oggetti che non ci appartengono; questi cadono nella sfera dello spazio e sono tangibili, quelle appartengono al tempo e perciò sembrano meno protette.

5. GRAMMATICA

La parola è convenzione: il fine è quello di trasmettere un contenuto mentale, un pensiero elaborato secondo categorie sorte nel tempo e dall'esperienza, e comunicato per mezzo di precise strutture levigate, scelte, edificate dallo stesso pensiero umano.

Egidio Forcellini, nel *Lexicon totius latinitatis* (1827), alla voce *Grammatica* precisa che *“est ars emendate loquendi et scribendi (...): a gramma id est littera (...), hoc est ars legendi scribendique, sero enim praecepta recte loquendi observata, inque artem congesta sunt”*. Dunque, legata al concetto di grammatica c'è l'idea della regola (gramma: *enim est linea*), la quale s'esprime attraverso le due facoltà umane della parola scritta (*ars scribendi*) o emessa verbalmente (*ars legendi*). L'idea lineare che la grammatica porta in sé sarà elaborata nel mondo romano e porterà alla concezione dell'*aequitas*, la quale dal suo stato naturale *in rebus ipsis* è qualificabile come *rudis*: solo il pensiero umano potrà conoscerla e quindi ripulirla e porla come fondamento della convivenza: Cicerone parla in tal senso di *aequitas constituta*. Ma come esprimere l'idea della regola, della convivenza e quindi della società? La parola, sia scritta (*leges*) che orale (*iura*), porterà su di sé il carico del pensiero e si manifesterà secondo la “regola delle regole”: la grammatica come *ars* garantisce uniformemente la destinazione di quell'idea, della precisa e relativa scelta, della singola ennesima convenzione.

La grammatica non è la parola; infatti: a) esprime l'ordine *per/delle* parole, affinché si esprima il senso del pensiero elaborato (in noi stessi, infatti, comunichiamo a parole in un tempo vissuto (*Kairòs*) anziché nel tempo cronologico (*Krònos*)) e/o comunicato (da qui la struttura del periodo sintattico e delle proposizioni). *Per accidens*, però, l'idea può essere comunicata anche con errori grammaticali (in sé l'errore è riconoscibile perché esiste la regola): il parlato, l'uso, la deduzione sono strumenti per comprendere, comunque, l'idea dell'altro o per

formarsi un giudizio interiore. Addirittura, dell'errore rispetto alla regola è possibile strutturare una grammatica, che è e rimane pur sempre una convenzione: si pensi, ad esempio, al complesso movimento letterario italiano dei cd. futuristi.

La grammatica si sviluppa nella terza operazione della ragione, quella cioè dei c.d. *segnis*: termine o vocabolo, proposizione, sillogismo.

Nelle parole indoeuropee che possiedono flessione, due forme si sviluppano e cioè il verbo e il nome, presentando grammaticalmente le rispettive coniugazione e declinazione; il verbo comincia da subito ad indicare la persona, il numero, la voce e il tempo, mentre il nome indica il genere, il numero e il caso, intendendosi con quest'ultimo il posto ricoperto nella proposizione. Così dal verbo e dal nome sorge man mano, con moto, per così dire, centrifugo, la grammatica.

La grammatica viene anche in soccorso della scienza giuridica: lo stabilisce l'art. 12 della cd. *preleggi* al codice civile. L'interprete ha come coordinate metodologiche per comprendere ed applicare la singola fattispecie nel caso concreto, la *ratio legis* (il fine del precetto) e la *vox legis*, cioè il senso fatto palese dalle parole, lette nella struttura grammaticale in cui si è incastonato il singolo comando.

Dal diritto, dunque, riceviamo l'insegnamento del valore della grammatica della lingua: per il peso di una parola mal letta (per errore o per forzatura letterale) nel suo paradigma grammaticale, nel mondo tagliente del diritto può anche generare ingiustizia morale (male in sé).

6. LOGICA

La Scolastica definisce la Logica come *scientia rationis*, o filosofia razionale (Farges & Barbedette 1931: 10 ss.).

In particolare, la logica è *scientia operationum intellectus ad verum directiva*.

E' *scienza* e come tale è propriamente *logica "artificiale"*, la quale differisce dalla *logica "naturale"*; allo stesso modo si distinguono l'arte dalla natura.

E' *operazione dell'intelletto* disciplinata ed indirizzata dalla *scienza (scilicet, systema cognitionum)* verso il *vero*.

In breve, così San Tommaso definisce la logica: *ars directiva ipsius actus rationis* (In *Post. Anal.*, L.I, lect.1).

A sua volta nella logica sono rinvenibili due ambiti: la dialettica, cioè l'arte di disputare, *scientia ratiocinii* oppure *ars disserendi et demonstrandi*; la critica, intendendo con essa *ea pars Logicae quae disserti de legitimitate cognitionis humanae et ideo de criteriis viaque veritatis*.

La dialettica studia le operazioni della mente (*de tribus mentis operationibus*) e cioè:

- l'idea;
- il giudizio;
- il raziocinio.

I corrispondenti strumenti della mente (*de tribus signis operationum*, c.d. *logica minor*) per poter operare in concreto sono:

- il termine (la parola);
- la proposizione;
- il sillogismo.

Le prime due forme sono le componenti della grammatica e del periodo sintattico (c.d. analisi logica).

Poiché tali facoltà non avrebbero significato senza uno scopo preciso, allora possiamo affermare che il fine loro è quello della *conoscenza*; da qui, i correlativi tre modi della manifestazione della conoscenza (*de tribus modis sciendi*, c.d. *logica major*):

- nella definizione;
- nella divisione;
- nell'argomentazione.

Questo quadro concettuale indica il presupposto dell'agire umano quando il *soggetto* elegge un *oggetto*.

Anche per l'arte il fine è sempre quello della conoscenza, la quale, come s'è appena detto, si manifesta in tre modi; pertanto, la *definizione*, la *divisione* e l'*argomentazione* sono il punto d'arrivo – anche se parziale nella concatenazione indeterminata del cammino verso il sapere –, non già lo strumento (che abbiamo detto essere invece la *grammatica* e l'*analisi del periodo* in senso stretto).

Soprattutto il diritto si esprime mediante la logica e attraverso le costruzioni mentali che passano per questa maglia la legge trova applicazione: a seconda di come si intersechino e si uniscano i concetti, può nascere una verità diversa anche per uno stesso fatto storico. Per la legge, allora, la verità ha bisogno di un attributo che la qualifichi ulteriormente: nasce il costrutto 'verità processuale', quasi a dimostrare la debolezza intrinseca dei tribunali di riuscire a riportare alla luce il fatto che nel passato è realmente accaduto. Tale 'debolezza' ha la sua causa nell'abilità e nella sveltezza delle parti processuali, parlanti o scriventi secondo logica: anche dalla mera forma espositiva dipende l'impatto e il grado di incisività che nella psicologia del giudice quel racconto può determinare.

Affinché la verità sia sempre più tesa a coincidere con il fatto storico, nell'esposizione delle parti processuali occorre servirsi della forma estrinseca della *divisione*, nella credenza che la *parola* (strumento) abbia in sé la ricchezza e la compiutezza dell'*idea*, in forza delle quali il destinatario possa aver termine *dialettico* per formare, contraddire o corroborare il proprio *giudizio*. Alcune parole quella ricchezza o la maturano sempre più col tempo o la mantengono intaccata (*depositum*) al di là della moda.

Ex ratiocinatione animi tranquilli (Thomasius: L. I, c. V, § 29). In questo, il *raziocinio* accomuni i giuristi. E così le tre forme con cui la mente opera sono entrate in dialettica fra loro, creando di fatto un ponte fra *actus* e *mens*.

Al contrario, il rischio è quello di armonizzare con innaturalità e artificio tanti segmenti di concetti, in sé corretti, ma fra essi slegati, lontani da una *logica major* vera, frutti di una dissociazione fra il reale e il pensato: *per saltum* così si arriverebbe, come il Don Ferrante del Manzoni (*Promessi Sposi*, cap. 37), a "negare la peste" in forza di ragionamenti farneticanti, basati su proposizioni per lo più corrette. E la conseguenza sarebbe inevitabile: "*His fretus, vale a dire su questi bei fondamenti, - scrive Manzoni su Don Ferrante- non prese nessuna precauzione contro la peste; gli s'attaccò; andò a letto, a morire, come un eroe di Metastasio, prendendosi con le stelle*".

In questo delirio della ragione dal tragico epilogo, pur se tendiamo a giustificare per simpatia il personaggio manzoniano, si interrompe anche il legame fisico con i libri; vieppiù che il legame spirituale fra Don Ferrante e la sua Biblioteca in verità non v'era mai stato se il *depositum* della sapienza gli è poi servito a nulla, nemmeno a

riconoscere la peste. L'epilogo anche della biblioteca è, dunque, melanconico: “*E quella sua famosa libreria? È forse ancora dispersa su per i muriccioli*”.

In conclusione, l'augurio è di giungere con sempre maggiore consapevolezza a credere che tutta la *Logica*, se non è accompagnata dalla *Metafisica* e dall'*Etica*, rischia di ridursi a mero *razionalismo*, dimenticando quanto insegnava B. Pascal, e cioè che il primo passo della ragione è di riconoscere che ci sono delle verità che la sorpassano.

Così si accese la meditazione filosofica e poetica di Giacomo Leopardi sul colle dell'*Infinito*, a Recanati.

7. BELLO E SUBLIME

7.1. Il *sublime* è l'effetto della rappresentazione di una realtà senza limiti; il *bello* è l'effetto nell'uomo provocato dalla forma dell'oggetto, il quale per sua natura si trova sempre nel limite spaziale. È noto che Kant nella *Critica del giudizio* abbia indicato il sublime come effetto non afferente alle cose, ma esistente nell'uomo. Egli dinnanzi il sublime *matematico* (l'illimitato nello spazio) o *dinamico* (l'illimitato nella forza) considera la propria piccolezza e attraverso tale presa di coscienza razionale e sentimentale sa di pensare, superando così il resto della natura, che rimane grande o potente.

Il bello è, invece, nelle cose ma non nel senso che configuri esso una loro proprietà oggettiva, bensì come immagine dell'oggetto “*commisurata al nostro sentimento di piacere e che noi attribuiamo agli oggetto stessi*” (Reale & Antiseri 1989: 695).

Possiamo, dunque, affermare che il centro di imputazione soggettiva degli effetti derivanti dal sublime o dal bello è sempre l'uomo: nel primo caso, l'uomo che conosce la sua fragilità dinnanzi all'illimitato; nel secondo, l'uomo a cui piace la caratteristica di un oggetto.

In Giacomo Leopardi, tutta la poesia, con la riflessione teoretica che ne è sempre alla base, è il canto o del sentimento del sublime o del piacere legato alle immagini della vita quotidiana. Basti sin da subito pensare al tocco sublime *nei e dei* versi siderali de *L'infinito* o alle domande del *Pastore errante nell'Asia* rivolte alla silente luna, o ancora alla meditazione leopardiana da quei campi inariditi dalla lava vulcanica da cui il poeta considera la piccolezza del mondo rispetto al cosmo, del nostro sistema planetario nell'immensa composizione della via lattea (*La ginestra* vv. 158-201).

E, parallelamente, come non considerare belle, piacevoli, le famosissime immagini della più alta lirica leopardiana? Il rientro della donzella in quel sabato nell'innocenza, il narrare della vecchierella tornando alla sua giovinezza; la primavera (invisibile in sé) che brilla nell'aria e che esulta attraverso i campi (visibili); la figura di Silvia nei cui occhi “*ridenti e fuggitivi*” (*A Silvia*, v. 4) risplendeva la bellezza, significando così il suo *essere in vita*.

7. 2. Sul bello.

Percorriamo alcune grandi linee della riflessione leopardiana intorno al bello.

Scrive Leopardi nello Zibaldone, pagina 174 (12-23 luglio 1819) “*questo che io dico della grandezza è un effetto materiale derivante dalla inclinazione dell’uomo al piacere, non dalla inclinazione alla grandezza*”.

Nelle pagine dello Zibaldone comprese tra la 2960 e la 2972 (14-15 luglio 1823) è possibile rinvenire una sorta di micro-trattato che Leopardi scrive sulla bellezza.

Tra i molteplici riferimenti contenuti nelle pagine dello Zibaldone, altre tre colonne, per così dire, possono delinearci le caratteristiche principali ed innovative della riflessione leopardiana sul bello. Si tratta di alcune pagine composte nel luglio 1820. Possiamo prenderle come riferimento, utile per poggiare la nostra analisi su un ulteriore perno che a tutta la fragranza concettuale dell’intera speculazione teoretica del Leopardi.

La prima è espressa dalla pagina 155 Zib. scritta il 6 luglio 1820, nella quale Leopardi unisce nella medesima matrice concettuale i suoni, i colori, il marmo come materia rispettivamente della musica, della pittura, della scultura: l’effetto naturale, e perciò elettrizzante, che quei contenuti delle diverse arti determinano nell’animo è indipendente dall’arte dell’uomo; appartiene all’influsso naturale e non alla bellezza, la quale, pertanto, non è assoluta ma dipende dalle idee che ciascuno si forma della convenienza di una cosa con l’altra.

Il secondo importante riferimento nello Zibaldone è nelle pagine 157- 158 (7 luglio 1828): nella musica, assunta dal Leopardi come espressione più alta dell’arte in quanto è immediata, il suono produce il sentimento piacevole e non l’armonia. Giacomo conosce la musica di Rossini e le sue considerazioni sul ritmo ci possono benissimo ricondurre anche nella musica di W.A. Mozart. Scrive Leopardi che il piacere portato con sé dal suono non va nella categoria del bello, ma è da considerarsi come il gusto, l’odorato, anche se il suono produce per se stesso un effetto più spirituale dei cibi, dei colori, degli oggetti. Tuttavia gli odori risvegliano l’immaginazione; ma il suono non ha bisogno dell’attenzione dell’anima, la tira e la commuove immediatamente; la bellezza, artificiale o naturale che sia, non fa effetto invece se l’anima non si dispone e il piacere che dà è intellettuale.

Infine, molto esplicitiva è la riflessione di Leopardi espressa nelle pagine 186-188 del 26 luglio 1820:

Ora io domando perchè noi vedendo una campagna, un paesaggio dipinto o reale ec. d’un colpo d’occhio come un parterre, e gli oggetti di quella e di questa vista, essendo i medesimi, noi vogliamo in quella la varietà, e in questa la simmetria. (...). I detti piaceri, e gran parte di quelli che derivano dalla vista, e tutti quelli che derivano dalla simmetria, appartengono al bello. Il bello dipende dalla convenienza.

Dall’analisi sin qui compiuta emerge chiaramente che il bello è l’espressione del piacevole, il quale a sua volta è una sensazione pura non un’idea; il piacere è una sensazione come il caldo, il freddo, l’amaro, il dolce. Con questa convinzione che Leopardi ci pone all’attenzione è possibile rileggere la natura stessa della poesia.

Proviamo a tracciare qualche considerazione in proposito.

Per sua natura la poesia *tratta il bello*, fino a diventare essa stessa *bella* quando riesce efficacemente a tratteggiare delle immagini piacevoli per il lettore. Quando la poesia si innalza dalle immagini della vita quotidiana alle vette altissime e profonde del significato dell’esistenza umana, l’effetto quasi di smarrimento del lettore manifesta l’idea del sublime.

Le letterature greca, latina, italiana presentano una costellazione di componimenti lirici e poetici ricchi di contenuti belli e sublimi.

Si pensi, ad esempio, ai tantissimi luoghi nell’Odissea di Omero in cui un dio, l’ambiente, le parole pronunciate, finanche Odisseo medesimo sono chiamati “belli”: Alcino, vedendo Odisseo (a lui ancora sconosciuto), “*riconobbe il manto, la tunica e le belle vesti*” che avevano fatto Nausicaa e le ancelle, e che Odisseo portava indosso dopo esser naufragato in quell’isola dei Feaci (Libro VII vv. 234-235); quando il ciclope Polifemo, accecato, viene a conoscere l’identità dell’astuto Odisseo, dirà “*una profezia molto antica si avvera. (...). Ma io ho sempre aspettato che arrivasse qui un uomo grande e bello*” (Libro IX, vv. 507, 514-515); a tal proposito va precisato che, forse, proprio per tale ragione Odisseo, prima di narrare ad Alcino il suo viaggio, rispondendo ad Eurialo che lo aveva ingiuriato apertamente, dirà

Non a tutti concedono i loro favori gli dei: figura, senno, parola. Un uomo infatti è di aspetto meschino, ma un dio ne inghirlanda di beltà le parole e gli altri con piacere lo fissano (...), un altro nell’aspetto somiglia agli dei ma la grazia non ne incorona i discorsi (Libro VII, vv. 167- 171 e 174 – 175).

Nella letteratura italiana il primo autore che tratterà del bello nella prima opera organica scritta in volgare è Dante Alighieri: nel Convivio, infatti, al capitolo V (13-15) del Trattato I scrive:

Quella cosa dice l’uomo essere bella cui le parti debitamente si rispondono, per che de la loro armonia resulta piacimento. Onde pare l’uomo essere bello, quando le sue membra debitamente si rispondono; e dicemo bello lo canto, quando le voci di quello, secondo debito de l’arte, sono intra sé rispondenti.

Negli esempi omerici e danteschi appare chiaro che la sensazione del piacevole produce in noi l’esperienza di ciò che concettualmente abbiamo elaborato con l’idea del perfetto, dell’armonico fino ad arrivare alla creazione del termine “bello”; allora il bello, per tornare a Leopardi, non coincide con la perfezione, la proporzione e l’armonia, (che sembrano più appartenere all’idea che alla sensazione), bensì nel movimento, nel tratteggio, nel ritmo, nel suono, che colpiscono l’anima di chi vede o ascolta.

Su queste considerazioni si sviluppano le efficacissime considerazioni di Leopardi nello Zibaldone a proposito della bellezza nei versi di Omero. Consideriamoli.

Inni di Omero, XXXI A Elio: “*Ed ora, figlia di Zeus, (...) comincia a cantare Elio, il dio luminoso, che Eurifaessa dagli occhi di giovenca generò al figlio della Terra e del Ciclo coperto di stelle*”. Occhi di giovenca, in greco: *Boopis*.

Leopardi, nello Zibaldone alle pagine 2546-2547 scrive:

La grandezza degli occhi di bue, alla quale Omero ha riguardo, è certo sproporzionata al viso dell’uomo. Nondimeno i greci intendentissimi del bello, non temevano di usare questa esagerazione in lode delle bellezze donnesche e di attribuire e appropriar questo titolo, come titolo di bellezza indipendentemente anche dal resto, e come contenente una bellezza in sé, contuttoché contenga una sproporzione.

La bellezza non è allora solo nella proporzione, così come in parallelo non appartiene al bello il suono “canto per se stesso”, che insieme all’armonia sono gli

effetti della musica (Zib. 4785). Invece, nella classica definizione di bellezza, si ha sempre un riferimento al fatto che essa “*sta nella proporzione e nell’ordine delle parti, e nel colorito della persona*” (Tommaseo 1838: *sub voce* bellezza).

Sicché, tornando alla riflessione leopardiana, il suono come innata disposizione dell’animo umano, fonte da cui si genera attraverso il ritmo, il piacere nell’intimità profonda di chi ascolta, non appartiene al bello.

La parola poetica non è disgiunta da questo principio, infatti è la sola capace di creare l’immagine della dea ‘dagli occhi di giovenca’ e di trasmettere al lettore un’idea di bellezza sciolta dal tedioso canone della sfericità; così come avviene nella musica con le note unite nel ritmo e liberate dall’armonia in sé.

Ancora una volta la parola e la musica si presentano nella riflessione di Leopardi secondo l’insegnamento Aristotelico, per individuare in esse la fonte del vero piacere.

Nel verso sciolto e musicale finiscono per fondersi piacere e sogno, illusione e creazione, vita e dolore, in una sinfonia universale e intima al contempo, così come l’universo viene superato dal pensiero umano, secondo l’insegnamento di Pascal.

Nasce la vera bellezza, la fonte del vero piacere, sciolta da legami formali e dalle regole rigide, per donare al vero volto dell’uomo l’espressione più propria, come un pittore scopre con i colori la verità nell’immagine plasmata, creandone negli occhi la dimensione di reciproco piacere, in una corrispondente vita.

La parola e la luce, l’immagine e l’espressione di un volto; riaffiora il concetto dantesco del *visibil parlare*.

7. 3. Il cammino verso *L’infinito*.

Se l’effetto del sublime riguarda l’illimitato, l’infinito, il bello, soprattutto nella poesia, nascendo dal sentimento piacevole, scaturisce allora dall’indefinito che in modo particolare le parole scelte dal poeta provocano nel lettore.

A tal proposito, è ormai un manifesto della poesia leopardiana la pagina dello Zibaldone che, riguardo alla cosiddetta teoria del piacere e quindi al desiderio perpetuo dell’animo umano, disegna la matrice dell’indefinito poetico in quello che può essere considerata la doppia visione.

Fra i giorni 12 e 23 luglio 1820 Leopardi annota per la prima volta le caratteristiche di quella che chiamerà “Teoria del piacere” e che sarà oggetto di ulteriori riflessioni fino al 6 aprile 1825, quando nello Zibaldone ne farà l’ultimo richiamo. Nelle pp. 165 e seguenti Giacomo annota che “*l’anima umana desidera sempre essenzialmente e mira unicamente al piacere, ossia alla felicità (...). Questo desiderio e questa tendenza non ha limiti, perch’è ingenita o congenita coll’esistenza*”.

Il sentimento “di nullità di tutte le cose, “il male della noia” si determinano nell’uomo proprio perché gli è impossibile soddisfare a pieno e durevolmente il suo desiderio. Ma la natura, mentre ha dato all’uomo quell’impossibilità, gli ha offerto dei rimedi: il sentimento del piacere rintracciabile in tutto ciò che richiami l’idea del vago, dell’indefinito, che lasci spazio all’immaginazione, fino a giungere all’infinito. Pur nella consapevolezza che l’infinito appartiene al sublime, l’indefinito appartiene al bello, *infinito e indefinito* si sfiorano, come si sfiorano il sublime e il bello.

In quelle pagine dello Zibaldone Leopardi scrive una sorta di postilla riferibile all’idillio più famoso, *L’infinito*, composto l’anno prima a Recanati:

“L’anima si immagina quello che non vede, che quell’albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perchè il reale escluderebbe l’immaginario” (Zib. pp. 171-172).

Il sentimento del piacere generato dall’indefinito e dal vago è, in un certo senso, l’anticamera per la nascita del sentimento del sublime: l’infinito.

7. 4. Sul sublime: *L’infinito*.

Quel che Leopardi considera con riguardo al sublime, se è espresso in pochissimi luoghi dello Zibaldone, è manifestato a livello di genio nell’Idillio *L’infinito*.

Dinnanzi a questo capolavoro che appartiene all’umanità non possiamo che tentare di formulare qualche semplice postilla.

Innanzitutto, la scelta del titolo ci porta già nella sfera del sublime; ma, il punto di partenza della meditazione che si snoda su ciò che va oltre il nostro sguardo fisico è dalle cose, in un ritmo dualico. Pertanto, non si può arrivare al sublime senza passare per il bello; o meglio, il sublime si risolve in un sentimento piacevole che comprende e sorpassa il piacere indefinito, appartenente al bello: spinto il pensiero verso l’orizzonte, provando quindi fragilità e paura, quel sentimento complessivo che unisce ragione e cuore è il piacere del sublime: *“e il naufragar m’è dolce in questo mare”*.

E’ proprio l’applicazione della cosiddetta *doppia visione* che si rinviene nel gioco leopardiano di abbinare un’immagine particolare e semplice, appartenente alla vita quotidiana dell’uomo, alle considerazioni che metaforicamente da quelle immagini nascono:

“Or dov’è il suono / di que’ popoli antichi? (...) tutto è pace e silenzio, e tutto posa / il mondo, e più di lor non si ragiona. (...) ed alla tarda notte / un canto che s’udia per li sentieri / lontanando morire a poco a poco, / già similmente mi stringeva il core” (*La sera del dì di festa*, vv. 33 – 34; 38 – 39; 43- 46).

Alla stessa maniera la poesia di Leopardi con le sue domande attraversa i cieli, tocca la luna, si perde nella grandezza del tempo e della storia fino a considerare il significato dello *“scolarar del sembiante”* (*Canto notturno*, v. 66); al contempo si sprofonda nelle più piccole e quasi inosservate realtà dell’esistenza tanto dell’uomo quanto della natura considerata in alcuni suoi elementi: una zolla di terra, il lavorio incessante e sproporzionato delle formiche, il suono che proviene dal camminare di uno sconosciuto lungo una viuzza in un paese di notte.

Nell’idillio *L’infinito* lo slancio verso il sublime, verso l’illimitato il poeta l’ha dalla sponda del colle: va all’illimitato attraverso il limitato, che appartiene immediatamente alla vita dell’uomo nel tempo e nello spazio. Ma l’uomo non appartiene totalmente né al tempo né allo spazio.

“Sempre”: è un avverbio che richiama il tempo dell’infinito; Leopardi però lo abbina al tempo della sua umanità e il miglior tempo per l’uomo è quello passato perché dà contenuto alla rimembranza: la poesia è raccogliere da un tempo passato per mantenere all’esistenza presente.

Il *“sempre”* abbinato al *“fu”* non è allora un paradosso, ma scopre la natura di quel verbo espresso al tempo remoto come valore non di *perfetto*, ma di *aoristo greco*; l’aoristo, che temporalmente indica l’azione avente valore *ex se* e fuori dalle regole

cronologiche (si consideri specialmente l'*aoristo gnomico*), già etimologicamente indica ciò che è *senza limiti*: privo della negazione, *orizzo* vale anche per indicare la *definizione*, propria della ragione, e la *decisione* (*id est: amputo, abscindo*, in Forcellini *sub voce*) appartenente soprattutto alla legge, ma non al diritto che mira alla giustizia: nell'assoluto si ha circolarità perfetta fra giustizia, bellezza, bontà. La sensazione di Leopardi (quindi dell'uomo), salito come Dante su un colle, è data dall'armonia, dalla circolarità tra quello spazio e l'orizzonte illimitato con cui quel luogo entra in una sproporzionata dialettica. Non sono, infatti, due termini antitetici o polari, ma il colle si immerge nell'orizzonte, il finito nell'infinito, il limitato nell'illimitato; solo l'uomo può accorgersi di questo innesto attraverso il pensiero, e consapevole di ciò ne prova sgomento e al contempo dolcezza: questo è il sublime che canta Leopardi.

La "*siepe*" è il punto d'appoggio della doppia visione che stavolta Leopardi ha steso al massimo provando l'infinito; quelle piante sono un'ancora di Leopardi al fenomenico; si tratta di un'ancora che la razionalità dell'uomo, prossimo a tuffarsi e a naufragar nell'illimitato, vuole mantenere quasi come estremo tentativo di salvezza, di garanzia, di sicurezza proprio perché il primo sentimento che giunge dal sublime appena ci si rivolge ad esso è quello della paura, non della dolcezza che seguirà quando il tuffo è stato fatto totalmente.

Allora l'immagine della siepe sta ad indicare i tempi poetici ed umani che Leopardi attraversa nel tratteggiare questa sua immersione da un luogo – il colle – alla realtà dagli "*spazi interminati*"; la siepe dice che ancora non c'è abbandono; esso verrà quando, divenuto consapevole del limite proprio del fenomenico ("*il guardo esclude*"), Leopardi *siede e mira* oltre.

Il *sedersi* richiama l'idea dell'*abbandono* dell'uomo al mondo reale, all'*isòtatos*; l'abbandono significa aver superato col cuore il limite che una eccessiva prudenza provocherebbe. La ragione è la regina di quella eccessiva prudenza, è l'atto di fermarsi alla siepe e continuare a difenderci dettagliando metaforicamente la forma di quella siepe in mille particolarità proporzionate, geometriche, matematiche. In tal senso la ragione, che non ammette il superamento del cuore irrobustito e invecchiato grazie ad essa (come invece avviene nella consapevolezza di ciò che Leopardi aveva definito *ultra-filosofia*, Zib. 7 giugno 1820, pp. 114-115), è e rimane l'antitesi alla natura, il tentativo estremo e costante dell'uomo di difendersi da se stesso, dagli altri e dall'ambiente dopo aver egli abbandonato la purezza e la freschezza dell'alba, del primo giorno della sua storia, dell'illusione. Il diritto, che forma una società, è l'espressione di questa difesa estrema e innaturale dell'uomo, che geometrizzando i suoi limiti vuole tamponarne artificialmente gli effetti; il diritto, allora, per Leopardi è una medicina senza effetti, e l'espressione di quanto più antipoetico ci sia: il diritto, e più in generale la ragione, restano incagliati tra i rami piccoli e aguzzi della siepe. Ma l'uomo dalla natura è chiamato a *guardare oltre*: Leopardi siede, abbandonandosi alla natura, e sol per tal motivo riesce a guardare oltre. I gerundi "*sedendo e mirando*", che sono i due tempi del *mirare-oltre*, dicono come questo atteggiamento sia costante durante l'esistenza umana, circolare come l'idea che porta l'*aoristo*.

Insomma, l'immaginazione e la difesa dell'uomo attraverso il diritto e la ragione civile rimangono azioni opposte: l'uomo deve operare ogni momento una scelta; quella de *L'infinito* è radicale in quanto richiede un abbandono.

Leopardi offre le coordinate di questo infinito: “*interminati spazi*” spinge la mente ed il cuore a guardare fino all’estremo orizzonte; “*sovrumani silenzi*” ci porta fino alle stelle; “*profondissima quiete*” ci scaraventa fino al centro della terra, o meglio al centro dell’universo che dal nostro punto di vista avvolge da sotto la terra. Gli aggettivi si risolvono nell’idea dello spazio e del silenzio: tace ogni cosa perché non ha il dono della parola; solo l’uomo è capace in quello smarrimento sublime, di poter *parlare* attraverso il *ricordo*, la *rimembranza*. E’ nata la poesia del sublime, capace per noi di carezzare quella quiete altissima e di stendersi lungo quei luoghi interminati. Appunto perché la siepe esclude, l’immaginazione è spinta ad andare oltre e a cantare quel che non vede la ragione.

“*Ultimo orizzonte*”: esso è escluso dalla vista fenomenica; non è che non ci sia, ma io non lo posso vedere. Il fenomenico, che come insegnava Pirrone è già di per sé in giudicabile oggettivamente e che quindi presuppone una scelta (*oy mallon; id est: ‘o questo o quello’*), Leopardi sa che potenza d’assorbimento abbia; la realtà mi conserva nel caduco e nel fallace, perciò mi toglie lo sguardo dell’oltre. L’ultimo orizzonte è quello che si vede solo sedendo, *abbandonando-mi*.

“*Ma*”: Leopardi indica in tale particella il superamento di questo limite rimanendo comunque nella realtà; è la presa d’atto come vero ruolo umano del valore della ragione secondo natura, cioè della potenza nell’uomo che lo differenzia da tutte le cose e su tutta la natura. Il sentimento del sublime è espresso anche da questa particella, la quale è sì un punto, ma che tiene un sistema, che fonda il senso della vita. Quel “*ma*” non è “avversione”, ma “cognizione”, non è un dualismo, ma una dualità. Leopardi così ne *L’infinito* anticipa quello che esprimerà nel concetto di *ultra-filosofia*.

“*Di la da quella*”: non c’è alcuna definizione; Leopardi non può e non deve indicare altro. Sono il luogo e il tempo dell’infinito sublime.

“*Io*”: è il vero soggetto che sa di viaggiare. Da un lato è corretto riconoscere, come fa tra molti Schopenhauer nella *Metafisica dei costumi*, che “*l’individuo è il soggetto conoscente e come tale è colui che porta l’intero mondo oggettivo*” (cap. VI, egoismo); l’intera natura, eccetto lui, sono nella sua rappresentazione.

Però con il Leopardi de *L’infinito* si va oltre: nell’idillio si rappresenta l’irrappresentabile oggettivamente, infatti il verbo *finco* porta all’azione dell’immaginazione che va oltre il naturale limite, e che in tale superamento assolve al compito che la natura aveva formato nell’uomo antico. In altri termini questa rappresentazione dell’irrappresentabile non è un artificio, ma è espressione della natura dell’uomo, della sua *ragione naturale*.

L’immaginazione dapprima passa attraverso il pensiero: “*io nel pensier mi finco*”. E’ la ragione, non il cuore, che lavora in questa fase interiore viva nell’animo dell’uomo fermo sul limitare di un colle, ancorato con lo sguardo immediato alla siepe e che, per una sorta di doppia visione, immagina quel che non si vede: un’altra siepe, un altro colle, e li sente immersi in coordinate spaziali e temporali senza limiti. E’ l’incontro del limite con l’illimitato: un paradosso, eppure il primo passo dell’immaginazione avviene con la ragione. E’ di nuovo celebrato un distacco fra la *ragione naturale* e la proporzione, come per il sentimento del bello.

La ragione è anche il luogo in cui il cuore sta per impaurirsi: “*ove per poco il cor non si spaura*”. L’immaginazione parte dall’intelligenza e affonda nel cuore; e l’uomo ora prova timore.

E' il brivido dinnanzi al sublime, il senso di totale immersione, di una tale considerazione della vita che la sentiamo pulsare senza requie dentro di noi; è l'attimo in cui si assapora il senso dell'intera esistenza; è il momento della pienezza che vorremmo non finisse mai per gustarne la delicatezza e la potenza, ma che al contempo vorremmo cessasse per il senso di schiacciamento che provoca in petto.

Ove: quello spazio è anche il luogo che accoglie la ragione; essa si spinge fino a naufragare e si realizza nella spontanea tensione alla vetta; e il cuore tocca gli estremi con il suo linguaggio: o si spaura o prova dolcezza del naufragio.

Pare che mentre la ragione cammini, il cuore abbia timore; e poi, quando la ragione sorpassa quelle 'colonne' e inevitabilmente naufraga come Ulisse, il cuore provi dolcezza del naufragio. Profonda ironia leopardiana!

Tale è l'armonia nelle duali attività fra mente e cuore; tutto *L'infinito* è scandito e raffigura il ritmo dualico: la mente vede quel che non c'è, il cuore prova paura e dolcezza lì ove la mente 'finge' e naufraga. *In e per* questa immersione, dall'interno dell'uomo irrompe il senso dell'eterno ("mi sovviene l'eterno"), che esprime davvero la fugacità del tempo, quello passato e quello presente. Anzi, meglio ancora: la mente vede la vita presente e il cuore ne sente il suono ("e la presente e viva, e il suon di lei"): la virgola posta da Leopardi fra "viva" "e il suon" indica proprio questo intervallarsi fra ragione e sentimento in questa sublime dialettica.

L'uomo scopre così se stesso, la sua fragilità, il suo dolore come la sua gioia sostando su quel colle: Leopardi ci insegna a salire lassù, ove il refrigerio verrà dal nostro animo, non dal di fuori; giungerà a noi dalla *ragione*, capace di immaginare, e dal *sentimento* che conserva, in quella circolarità sempre più elevata che va dal bello al sublime, la memoria del tempo vissuto.

Quel "fu" così vale ancora come verità presente: un ponte di stelle unisce il nostro cielo alla nostra terra. Solo la poesia può farcelo percorrere in entrambe le direzioni.

8. CONCLUSIONE.

Al termine di queste brevi riflessioni, quasi come un *colligite fragmenta ne pereant*, occorre domandarsi a cosa esse possano servire per un giurista, uomo che vive il diritto, chiamato soprattutto ad applicare la legge nella società odierna, sempre più geometrizzata nei rapporti, fino al punto di rischiare l'immobilità.

Una delle possibili risposte potrebbe essere dedotta da due voci, quelle di due giuristi e letterati del secolo scorso.

Il primo di essi è Piero Calamandrei che nell'*Elogio dei giudici scritto da un'avvocato* riconosce che "la cultura che permette di intendere i lieviti sociali che bollono sotto le leggi, la letteratura e le arti, che aiutano a discendere nei misteri più profondi dello spirito umano" (Calamandrei 1999: 272), formano quella necessaria esperienza che rende l'animo esercitato a comprendere l'umanità e quindi, in ultima analisi, a non saper più giudicare secondo la misura del contingente, ritmato dal tempo di ogni giorno.

D'altra parte, però, come riconosceva Carnelutti (*Morale a diritto* 1945: 24 e 26), l'etimologia del verbo 'obbedire' indica lo stato di colui che è 'spontaneamente' pronto all'ascolto: la morale è tutta fondata sull'idea della libertà e il diritto, nella comune concezione, è invece tutto fondato sull'idea del dovere.

Ma la prescrizione della legge non limita il fatto che vi si possa aderire spontaneamente. Allora, oltre alla morale, custode di questa libertà che pulsa sotto l'idea del diritto, anche la letteratura e l'arte formano l'intelligenza, la coscienza e volontà, per far aderire 'naturalmente' l'animo alla tensione del giusto.

La seconda voce a cui far riferimento per tentare di comprendere il significato dell'unità fra il diritto, la sua filosofia e la letteratura è, ancor una volta, quella di Francesco Carnelutti, il quale nella sua *Metodologia del diritto* giunge a definire come 'creativa' la funzione dell'interprete della norma giuridica:

E non vi è una gran differenza tra l'interprete di una musica e l'interprete di una legge. Vuol dire, fra l'altro, che per essere scienziati, occorre prima essere artisti del diritto. (...) La verità è che leggere il codice è come leggere uno spartito. Secondo che passa o non passa per il cervello di Toscanini, la musica di Wagner è una o un'altra cosa. Quanto c'è dentro del creatore e quanto del ricreatore?

S'apre così il grande problema della ricerca della 'verità', avvertendo profondamente quel senso di debolezza rispetto l'oscurità dei fatti passati e rilevanti per la legge: per questo occorre svelarli quanto più è possibile. Ma l'interrogativo fermo e incisivo formulato dal sig. Laudisi nel celebre *Così è (se vi pare)* di Pirandello, scuote ogni giurista, chiamato, appunto, a giudicare: "Che possiamo noi realmente sapere degli altri?". Per questo, allora, in un giudizio occorre scegliere una delle due tesi contrapposte, e in quella scissione si garantisce l'unitarietà della legge; eppure, riferito alle parti e alla scelta del giudice, "non v'ingannate nessuno dei due", dirà ancora il Laudisi di Pirandello, segnando ancora una volta una meravigliosa alimentazione da parte della letteratura per il diritto.

Nelle cose degli uomini, la verità, allora, parla lo stesso linguaggio della signora Ponza, che comparso nella scena al termine delle vicende del *Così è (se vi pare)*, insegna a tutti la più amara delle 'verità': "per me io sono colei che mi si crede".

BIBLIOGRAFIA

- Algardi, Z.O., 1978. *La tutela delle opere dell'ingegno e il plagio*. Padova: Cedam.
- Calamandrei, P., 1999. *Elogio dei giudici scritto da un avvocato*. Firenze: Ponte alle Grazie.
- Carnelutti, F., 1939. *Metodologia del diritto*. Padova: Cedam.
- Carnelutti, F., 1945, *Morale e diritto*, in *La crisi dei valori*. Vol. I, Roma: Archivio di filosofia.
- Carnelutti, F., 1949. *Ius iungit*, in *Riv. dir. proc.* IV, n. 2, Padova: Cedam.
- Colucci, A. & Fiore, F., 1996. *La tutela penale nel diritto d'autore*. Torino: Giappichelli.
- Cordero, F., 2006. *Procedura penale*. Milano: Giuffrè.
- Corti, M., 1976. *Principi della comunicazione letteraria*, Milano: Bompiani.
- Dante, 1993, *Convivio*. A cura di G. Inglese, Milano: BUR.
- De Robertis, G., 1973. *Le Operette morali*, in *Saggi sul Leopardi*. Firenze: Vallecchi.
- Farges, DD.A. & Barbedette, D., 1931. *Philosophia Scolastica*. T.I, Parisiis: Berche et Pagis Editores.

- Forcellini, E., 1827. *Lexicon totius latinitatis*. Padova.
- Leopardi, G., 1997. *Zibaldone*. Premessa di E. Trevis, Indici filologici di M. Dondero, Indice tematico e analitico di M. Dondero e W. Marra, a cura di L. Felici. Roma: Newton & Compton. Si veda anche il sito del Centro Nazionale degli Studi Leopardiani in Recanati, www.leopardi.it, in *Vita e Opere*.
- Marcenaro, G., 2010. *Libri. Storie di passioni, manie e infamie*. Milano-Torino: Mondadori.
- Omero, 1997. *Inni omerici*. A cura di F. Càssola, Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Omero, 2010. *Odissea*. Trad. it. di G. A. Privitera, Milano: Mondadori.
- Pisani, V., 1961. *Glottologia indoeuropea*. Torino: Rosenberg e Sellier.
- Reale, G., & Antiseri, D., 1989. *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*, v. II, Torino: La Scuola.
- Scillitani, L., 2011. *Antropologia filosofica del diritto e della politica*. Catanzaro: Rubbettino.
- Thomasius, C., *Fundamenta juris naturae et gentium*, L. I, c. V, § 29.
- Tommaseo, N., 1838. *Dizionario dei sinonimi*. Firenze: presso G. P. Vieusseux.

UN WEILIANO INASPETTATO.
NORBERTO BOBBIO E LA MITEZZA

Tommaso Greco
Università di Pisa
greco@ddp.unipi.it

Abstract

An unexpected 'Weilian'. Norberto Bobbio and the meekness

This article deals with the possibility of linking the ideas offered by Norberto Bobbio in his essay *Elogio della mitezza* with Simone Weil's thought. The comparison between two authors who are apparently so different is made possible by the concepts mentioned in Bobbio's essay: sociality, weakness, sobriety, gift, compassion. These concepts, which can be further explored thanks to some literary references, have significant matches in the reflections of the French philosopher and they promote a positive outlook on the anthropological and political ground.

Key Words :

Bobbio (Norberto), Weil (Simone), Meekness.

Published in 2012 (Vol. 5)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

Un weiliano inaspettato. Norberto Bobbio e la mitezza *

di Tommaso Greco

1. A cavallo tra 2009 e 2010 diversi convegni hanno celebrato il centenario di due personaggi che, a parte l'anno di nascita, sembrano aver avuto davvero poco in comune. Si tratta di Norberto Bobbio e di Simone Weil. Entrambi nati nel 1909 – a Parigi, il 3 febbraio la Weil; a Torino, il 18 ottobre Bobbio –, hanno avuto vite profondamente diverse¹. Concludendo tragicamente la sua esistenza ad Ashford, in Inghilterra, all'età di 34 anni, la Weil morì lontana da tutte le persone che le erano care, lontana dalla sua città, lontana dalla patria per la quale stava soffrendo. Dopo una vita di lotte a fianco di coloro che di volta in volta le apparivano come gli 'ultimi', ella si spense nell'anonimato, abbandonata forse da se stessa ancor prima che dagli altri. Quanto diversa è stata la vita di Bobbio: una vita certamente coronata da successi e soddisfazioni (per quanto egli sia stato perennemente un "dubbioso insoddisfatto"), conclusa nel 2004 a 95 anni, circondato dall'affetto dei familiari e di tutta Torino, nonché dal cordoglio sincero di una grandissima parte del popolo italiano. Due vite diverse, dunque, ed anche due sistemi di pensiero profondamente diversi: ancorato al piano metafisico e religioso quello weiliano; convintamente laico e aderente al mondo fenomenico (politico-giuridico) quello bobbiano.

E tuttavia, esiste uno scritto che possiamo prendere in considerazione come punto d'incontro ideale di questi due straordinari personaggi del Novecento. Si tratta di uno scritto di Bobbio che occupa un posto molto particolare nella ingente produzione del filosofo torinese e che, al momento della pubblicazione, spiazzò i suoi lettori abituali. Parlo dell'*Elogio della mitezza*: pubblicato nel 1993, in una edizione fuori commercio allegata come strenna natalizia alla rivista «Linea d'ombra» diretta da Goffredo Fofi, riprendeva il testo di una conferenza tenuta a Milano l'8 marzo 1983.

* Una prima versione di questo scritto è stata presentata al "Cenacolo dei cittadini" su *La nobiltà d'animo*, tenutosi a Carpegna il 23-24 maggio 2011. Ringrazio la professoressa Ebe Francioni per avermi invitato e dedico a lei – alla sua arte di 'tessitrice' di relazioni – le pagine che seguono.

¹ I riferimenti essenziali per le biografie dell'uno e dell'altra sono: N. Bobbio, *Autobiografia*, a cura di A. Papuzzi, Laterza, Roma-Bari 1997; S. Pétrement, *La vie de Simone Weil*, Fayard, Paris 1973; tradotto parzialmente in italiano con il titolo, *La vita di Simone Weil*, a cura di M.C. Sala, con una nota di G. Gaeta, Adelphi, Milano 1994.

È uno scritto molto noto – tornato peraltro di attualità recentemente per alcuni richiami ad esso provenienti dal dibattito politico² – che ha fatto pensare a un cambiamento radicale nella riflessione di Bobbio. Era come se il filosofo torinese, definitivamente deluso dalle vicende politiche e dalle degenerazioni del gioco democratico, si fosse deciso ad abbandonare la riflessione filosofico-politica a favore di quella squisitamente morale³. Un'affermazione però difficile da sottoscrivere, in quanto quello scritto del 1983 fu seguito da anni di impegno, nei quali Bobbio ha prodotto alcune delle sue più opere più significative sul piano della teoria politica e democratica (basti pensare soltanto a *Il futuro della democrazia* del 1984 e a *Destra e sinistra* pubblicato dieci anni dopo, successivamente quindi alla pubblicazione del testo sulla mitezza, per non dire della sua attività di pubblicista che, sulle pagine della *Stampa*, si è protratta fino alla metà degli anni novanta).

Anche ai fini di una migliore collocazione di questo scritto nell'ambito dell'itinerario di Bobbio conviene perciò ripercorrerne le principali linee argomentative.

2. Com'è noto, Bobbio cerca di definire la specificità della mitezza in mezzo alle varie virtù che guidano l'azione dell'uomo. Per giungere al suo scopo costruisce una mappa di concetti – com'è frequente nel suo stile analitico – tale da far vedere la mitezza attraverso ciò cui essa si oppone o da cui si distingue: per dire *cosa* è la mitezza, dobbiamo prima dire cosa essa *non* è. Egli comincia dunque dalle virtù che le sono opposte: l'arroganza, la protervia, la prepotenza.

L'*arroganza*, dice Bobbio, è quell'«opinione esagerata dei propri meriti, che giustifica la sopraffazione»; la *protervia* è «l'arroganza ostentata»; la *prepotenza* è «abuso di potenza non solo ostentata, ma concretamente esercitata»⁴. Si tratta di un crescendo, fitto di rimandi: l'arroganza è la via per la protervia, la quale a sua volta si trasforma in prepotenza. In questo 'crescendo' vengono in luce alcuni caratteri dell'azione dai quali rifugge il mite. Lascio da parte, per il momento, il fatto che Bobbio consideri questi caratteri come propri dell'agire politico ricavandone l'«impoliticità» della mitezza: qui si apre infatti una questione sulla quale si è discusso (in particolare, Bobbio è stato cri-

² Riassume i punti salienti di questo dibattito S. Fiori, *Il ritorno della mitezza. Così la politica cerca un nuovo linguaggio*, in «La Repubblica», 27 giugno 2011 (disponibile anche in rete all'indirizzo <http://www.gruppolaico.it/2011/07/01/il-ritorno-della-mitezza-cosi-la-politica-cerca-un-nuovo-linguaggio/>).

³ Cfr. N. Bobbio - P. Polito, *Dialogo su una vita di studi*, in «Nuova Antologia», fasc. 2200 (ott.-dic. 1996), pp. 31-63.

⁴ N. Bobbio, *Elogio della mitezza e altri scritti morali*, Linea d'Ombra, Milano 1994, pp. 24-25.

ticato su questo punto da Giuliano Pontara⁵) e si può ancora utilmente discutere. Mi interessa per il momento mettere in luce le due costanti che emergono dalla 'scala' bobbiana: la *sopraffazione* dell'altro e l'*ostentazione* della propria forza. Due caratteristiche negative che ci permettono di fare un primo passo importante in direzione della mitezza.

Dice Bobbio: la mitezza è una virtù sociale, nel senso aristotelico di una «disposizione buona rivolta agli altri»; e in particolare (qui rifacendosi a Carlo Mazzantini), «consiste “nel lasciare essere l'altro quello che è”»⁶. Abbiamo qui una prima importantissima acquisizione. Il mite è consapevole del proprio *essere sociale*; lo è, non solo in un senso meccanico, come riconoscimento cioè del proprio “stare in mezzo agli uomini” (anche il prepotente sa di stare in mezzo agli altri), ma in un senso propriamente morale: egli si pone rispetto agli altri come essere *socievole*, come un essere che “tende la mano all'altro” e lo fa essere “quello che è”.

Ora, “fare in modo che l'altro sia quello che è” vuol dire sostanzialmente evitare, rispetto agli altri, di mettere in gioco quella potenza di cui pure si potrebbe essere capaci. A quella presunta legge di natura che gli ateniesi opponevano ai Meli, in base alla quale bisogna che «chi è più forte comandi», il mite risponde “ritirandosi”, rinfoderando quella spada che poteva essere il mezzo della sua affermazione. Egli sa, infatti, che solo questa operazione di sottrazione può permettere all'altro di esistere nella sua qualità di *fine*, senza cioè che egli si debba sottomettere o degradare a *mezzo*. Essere miti vuol dire allora, nel suo primo fondamentale significato, evitare di esercitare potere sull'altro tutte le volte che se ne abbia occasione, cioè evitare di presentarsi all'altro nella veste di uno che esercita una potenza (come professore verso uno studente; come padre verso un figlio; come funzionario amministrativo verso un utente; come medico verso un paziente; come automobilista verso un ciclista o un pedone, ecc.).

Proprio su questo punto avviene l'incontro di Bobbio con Weil. L'operazione di “sottrazione”, infatti – questo ritirarsi dalla potenza che si potrebbe esercitare e che si decide di non esercitare –, ha un nome che meglio di altri la sa esprimere: *decreazione*. È il nome che le ha dato Simone Weil per indicare il gesto con il quale Dio ha creato il mondo (diminuendo così, e non incrementando, la sua potenza) e che l'uomo è chiamato a ripetere per poter rispondere a quel gesto d'amore⁷. Per quanto la meccanica del mondo ci porti nella direzione opposta – perché, lo sappiamo bene, nel mondo «non c'è altra forza che

⁵ Cfr. il contributo di G. Pontara, *Il mite e il nonviolento. Su un saggio di Bobbio*, pubblicato originariamente in «Linea d'Ombra, n. 93, marzo 1994, pp. 67-70, e ora riprodotto nel volume di Bobbio alle pp. 33-45.

⁶ Bobbio, *Elogio della mitezza*, cit., p. 20.

⁷ S. Weil, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Borla, Roma 1999, p. 205.

la forza»⁸ – abbiamo dentro di noi la possibilità di agire diversamente, *sottraendoci* al dominio della forza. Decrearsi vuol dire evitare di occupare tutto lo spazio; vuol dire perciò creare le condizioni affinché l'altro possa esistere. Proprio mentre constata che il mondo è forza – arroganza, protervia, prepotenza – il mite sa che è possibile mettere in atto un'operazione di "compressione dell'io" che, sottraendo forza alla forza, toglie il terreno su cui essa germoglia.

Ma chi può realizzare questa operazione? Chi può sottrarre qualcosa al proprio io? Solo il forte può spogliarsi della forza, ci verrebbe da pensare. Come può il debole spogliarsi di qualcosa che non possiede?

Bobbio e Simone Weil concordano nel pensarla diversamente, sebbene da due prospettive che non coincidono perfettamente. La mitezza è una virtù "debole", dice Bobbio, perché appartiene ai deboli, a coloro che «nella gerarchia sociale [stanno] in basso», a coloro che non detengono alcun potere; bisogna cercarla in quella «parte della società dove stanno gli umiliati e gli offesi, i poveri, i sudditi che non saranno mai sovrani»⁹. Il mite, si potrebbe dire, è definito dalla sua condizione sociale, anche se questa non appare sufficiente a garantire la presenza di quella virtù. Da parte sua, Simone Weil utilizza il mito di Antigone per dimostrare come sia in realtà sempre il debole a produrre la rinuncia, quasi a dire che non si è mai abbastanza deboli da non dover rinunciare a qualcosa. Qui il debole è tale perché *si fa* debole, accettando persino di andare incontro alla morte piuttosto di contribuire al dominio della forza. Potrebbe sembrare un elogio della codardia e dell'abbandono della lotta, suggerito a chi invece proprio la lotta dovrebbe ingaggiare per mutare il corso delle cose del mondo. Ma per la Weil è solo questa la via che può portare alla negazione del dominio della forza. Antigone sta a dimostrare che se ci si vuole sottrarre al principio per cui «non c'è altra forza che la forza», lo si può fare soltanto appellandosi a una «forza che non è di questa terra», sapendo che «il contatto con essa si paga solo a prezzo di un transito attraverso qualcosa che assomiglia alla morte»¹⁰.

Se la mitezza non è sopraffazione, essa per Bobbio non è nemmeno *ostentazione*. La mitezza non ostenta la forza innanzi tutto perché non la mette in campo (e non si può ostentare ciò che non si pratica), ma non ostenta nemmeno la sottrazione della forza, e dunque non ostenta nemmeno ciò che pratica. Non lo può fare, per una ragione che attiene alla stessa logica delle virtù, che Bobbio e Weil vedono entrambi con molta chiarezza: «l'ostentazione, ovvero il

⁸ S. Weil, *La prima radice. Preludio a una dichiarazione dei doveri verso l'essere umano*, Leonardo, Milano 1996, p. 199.

⁹ Bobbio, *Elogio della mitezza e altri scritti morali*, cit., p. 22.

¹⁰ Weil, *La prima radice*, cit., p. 199. Sul dilemma nel quale si trova l'inerte di fronte alla potenza del carnefice si vedano le belle pagine di F. Cassano, *Partita doppia. Appunti per una felicità terrestre*, Il Mulino, Bologna 2011, cap. 3 ("Essere vinti"), p. 49 ss.

mostrare vistosamente, sfacciatamente, le proprie pretese virtù, è di per se stesso un vizio. La virtù ostentata si converte nel suo contrario»¹¹, dice Bobbio; e Simone Weil mette in luce come il prestigio che deriva dall'esercizio della virtù inquina senza rimedio quella stessa virtù, in quanto il prestigio è in realtà strettamente legato alla (anzi è costitutivo della) forza¹². Tanto è vero che quando si è acquisito il prestigio come strumento di dominio, si può fare a meno della forza. La 'nudità' della mitezza, il suo non accompagnarsi col prestigio e con la 'fama', è garanzia della sua autenticità e, vorrei dire, della sua autentica 'forza'.

3. Possiamo fare ora un passo in avanti. Nella mappa bobbiani, la mitezza non viene confrontata soltanto con vizi che le sono contrari, ma anche con virtù affini da cui occorre distinguerla. Essa non è *remissività*, non è *bonarietà*, non è *umiltà*, non è *modestia*, non è *tolleranza*¹³. Se dalle prime due si distingue per essere una virtù 'attiva' e non 'passiva', e dalle seconde si distingue per essere una virtù rivolta agli altri e non innanzi tutto a se stessi, la mitezza si distingue dalla tolleranza per il modo in cui interpreta la relazione con l'altro.

Sofferamoci su questo punto. Mentre la tolleranza esige la reciprocità, la mitezza può farne benissimo a meno. «Il mite non chiede, non pretende alcuna reciprocità: la mitezza è una disposizione verso gli altri che non ha bisogno di essere corrisposta per rivelarsi in tutta la sua portata». E ancora: «la tolleranza nasce da un accordo e dura quanto dura l'accordo. La mitezza è una donazione e non ha limiti prestabiliti»¹⁴.

Si deve richiamare l'attenzione su queste ultime righe. «La mitezza è una donazione» dice Bobbio, con una espressione che egli non approfondisce in questa sede ma che apre la via a ulteriori riflessioni. L'espressione usata da Bobbio, infatti, richiama una nozione che ci permette di arricchire e di meglio precisare il quadro offerto dal nostro filosofo.

Dono è una parola che appartiene al nostro quotidiano – come Bobbio stesso sottolinea in una intervista purtroppo poco conosciuta¹⁵ – e che negli

¹¹ Bobbio, *Elogio della mitezza e altri scritti morali*, cit., p. 24.

¹² Il prestigio «per più di tre quarti costituisce la forza» (*La Grecia e le intuizioni precristiane*, cit., p. 21), è «forse in ultima analisi l'essenza della forza» (*Sulla guerra*, a cura di D. Zazzi, Pratiche Editrice, Milano 1998, p. 99). Per un'analisi di questo tema weiliano, S. FRAISSE, *La force, le prestige et les mystifications historiques*, in AA. Vv., *Simone Weil. Philosophe, historienne et mystique*, cit., pp. 163-165.

¹³ Cfr. Bobbio, *Elogio della mitezza e altri scritti morali*, cit., p. 25 ss. Sui rapporti, e le sovrapposizioni, tra queste virtù si è soffermato Carlo Ossola nella *Lectio Magistralis* tenuta al Teatro Carignano di Torino in occasione di una settimana di studi dedicata proprio all'*Elogio della mitezza*. Cfr. la sintesi dell'intervento pubblicato con il titolo *Bobbio: una mitezza ben temperata*, in «La Stampa», 17 ottobre 2010.

¹⁴ Bobbio, *Elogio della mitezza*, cit., p. 28.

¹⁵ «Nelle maggior parte delle cerchie in cui l'uomo vive vige il principio del dono e non quello dello scambio»: N. Bobbio - G. Banterla, *Elogio del dono*, in «Campus - Il giornale

ultimi anni si è prepotentemente affermata negli studi sociali, soprattutto attraverso la riproposizione e discussione delle tesi sostenute da Marcel Mauss nel suo *Saggio sul dono*¹⁶. Essa viene usata sostanzialmente per designare una maniera peculiare di attivare relazioni sociali. Donare qualcosa (il cibo che ho preparato, un bene che può esserti utile, il tempo a disposizione per ascoltarti o per aiutarti) è un modo efficacissimo per attivare e per mantenere il legame sociale. Non è dunque solo un modo alternativo per lo scambio dei beni, e non è innanzi tutto rivolto a soddisfare esigenze economiche. Gli studiosi che se ne sono maggiormente occupati hanno insistito sul fatto che esso ha, prima di ogni cosa, una *funzione di legame*. Nella rete instaurata dal dono, ha scritto uno dei suoi teorici, Alain Caillé, «i beni sono messi al servizio della creazione e del consolidamento del legame sociale, e ciò che importa in primo luogo non è tanto il valore d'uso o il valore di scambio quanto quel che si potrebbe chiamare il valore di legame»¹⁷. Il suo scopo è quello di stabilire una relazione e quindi non è uno scopo competitivo, ma di cooperazione. Il dono, perciò, appartiene perfettamente allo spirito del mite, il quale secondo Bobbio «non entra nel rapporto con gli altri con il proposito di gareggiare, di conflaggare, e alla fine di vincere»¹⁸.

4. A questo punto si possono incontrare alcune virtù che accompagnano in positivo la mitezza; virtù che Bobbio considera ad essa complementari in quanto la rafforzano, ricevendone a loro volta ulteriore incoraggiamento. Si tratta della *semplicità* e della *compassione*.

Stavolta, più che ad una progressione, ci troviamo di fronte ad una serie di propedeuticità. Nel senso che la mitezza ha bisogno della semplicità – senza la quale non potrebbe sussistere – ed è a sua volta condizione necessaria della compassione. Per giungere al gradino più alto, la compassione, bisogna essere semplici e miti.

La *semplicità* è definita da Bobbio come «il rifuggire intellettualmente dalle astruserie inutili, praticamente dalle posizioni ambigue». Essa si unisce «alla limpidezza, alla chiarezza, al rifiuto della simulazione»¹⁹. Aiutandoci con il biografo di Francesco d'Assisi – il «semplice» per eccellenza –, possiamo dire che

dell'Università, della Ricerca e della Formazione», n. 9 (settembre 1997), pp. 16-20 (la citazione è a p. 19). Il testo dell'intervista è disponibile ora on-line grazie alla Bibliografia bobbiana approntata dal Centro Studi Piero Gobetti, all'indirizzo www.erasmo.it/bobbio/.

¹⁶ M. Mauss, *Saggio sul dono*, in Id., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino 2000, p. 153 ss.

¹⁷ A. Caillé, *Il terzo paradigma. Antropologia filosofica del dono*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 9. Nella ormai vasta letteratura sull'argomento, si vedano anche i contributi di J.T. Godbout, a cominciare da *Lo spirito del dono*, con la collaborazione di A. Caillé, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

¹⁸ Bobbio, *Elogio della mitezza e altri scritti morali*, cit., p. 25.

¹⁹ Ivi, p. 28.

la semplicità è qualità propria di chi lascia agli altri gli ornamenti e le sottigliezze «e cerca non la cortecchia ma il midollo, non l'involucro ma il nucleo»²⁰. È un pensiero, quello del semplice, che va all'essenza delle cose; è il pensiero di chi sa vedere quali sono i veri valori in gioco e non si fa distrarre dalle strategie di chi lo vuol confondere.

La semplicità, perciò, è una forma dell'*andare verso l'altro*; è spogliarsi di tutto ciò che può far rimanere l'altro dietro una barriera che separa. Sotto questo aspetto, si può forse attribuire il carattere della mitezza a tutta la produzione scientifica di Bobbio: nessuno come il pensatore torinese ha saputo infatti tenere insieme la chiarezza, la semplicità e la linearità con l'individuazione dei nuclei essenziali delle questioni di cui si andava occupando, facendo di questo stile uno strumento di dialogo costante²¹. Si è trattato davvero, almeno per questo aspetto, di quella che è stata felicemente chiamata «una filosofia delle linee orizzontali»²².

Quello della semplicità è un tema sul quale ci si può fruttuosamente servire di uno spunto letterario al fine di poter sviluppare ulteriormente il discorso di Bobbio nella direzione weiliana che stiamo seguendo in questo scritto. Credo infatti che la testimonianza più esemplare di un pensiero 'semplice' (o dei 'semplici') si trovi in un episodio raccontato nel romanzo *Una manciata di more* di Ignazio Silone. Il nome di Silone non è citato a caso: egli era un grande ammiratore di Simone Weil, di cui aveva fatto il personaggio principale del suo ultimo romanzo incompiuto, *Severina*.

L'episodio è il seguente. Silone racconta di due contadini, i quali non riescono a capire il linguaggio di un carabiniere che viene prima a minacciare una sanzione e poi ad annunciare la concessione di una medaglia perché hanno dato del pane a un uomo che aveva fame. La contadina aveva visto semplicemente «un figlio di madre», là dove il carabiniere e il potere di cui era mandatario vedevano prima un nemico e poi un alleato.

I due contadini non capiscono le costruzioni artificiose del carabiniere e ripetono continuamente: «era un pezzo di pane scuro, come usiamo noi contadini. Un pezzo di pane qualsiasi. L'uomo aveva fame. Anche lui era un figlio di

²⁰ Fra Tommaso da Celano, *Vita di San Francesco d'Assisi e Trattato dei Miracoli*, Edizioni Porziuncola, Assisi 1993, pp. 364-5 (*Vita seconda*, cap. CXLII).

²¹ In più punti ricorda questo aspetto Pietro Polito (cui va riconosciuto il merito di aver favorito la pubblicazione di molti degli scritti che stiamo analizzando, a cominciare proprio da quello sulla mitezza) nel dialogo *Il mestiere di vivere, il mestiere di insegnare, il mestiere di scrivere*, in «Nuova Antologia», fasc. 2211 (lug.-sett. 1999), pp. 5-47. A favore di una considerazione della mitezza quale cifra rappresentativa di tutti gli ideali di Bobbio argomenta W. Magnoni, *Persona e società: linee di etica sociale a partire da alcune provocazioni di Norberto Bobbio*, Edizioni Glossa, Milano 2011, p. 206 ss.

²² S. Amato, *Una filosofia delle linee orizzontali*, in Aa.Vv., *Metodo Linguaggio Scienza del diritto. Omaggio a Norberto Bobbio (1909-2004)*, a cura di A. Punzi, Quaderni della Rivista Internazionale di Filosofia del diritto, Giuffrè, Milano 2007, p. 33.

madre». Essi non riescono a capire come possa cambiare questo fatto la considerazione che «in città» le cose sono cambiate; non riescono soprattutto a capire come possa essere cambiato «il modo di decidere se un fatto è bene o male». Per loro, il bene e il male non possono cambiare, allo stesso modo in cui «le pietre sono rimaste dure [e] la pioggia è sempre umida»²³.

Ora, non è un caso che questo episodio abbia al centro un pezzo di pane. Il pane è il cibo più semplice ed è per antonomasia il cibo dei semplici. Ma è anche il cibo più essenziale. Quando manca il pane, manca tutto. Inoltre, il pane è per definizione qualcosa che si condivide; spezzare il pane è la via per moltiplicarlo²⁴. Nell'immagine stessa del pane si esprime perciò quella "misura umana" che uno scrittore come Jean Giono attribuiva propriamente ai contadini. Eccoci all'incontro con un altro compagno di viaggio sulle strade della mitezza. Jean Giono è l'autore di una splendida *Lettera ai contadini sulla povertà e la pace* che è un inno alla mitezza ed è un attacco radicale alla logica della forza che si esprime attraverso lo Stato, il denaro, la guerra. Per Giono, «c'è una misura dell'uomo alla quale bisogna costantemente rispondere»²⁵. Il semplice è colui che non smarrisce questa misura; che non si perde per le strade del mondo (del consumo, dell'apparire, del travisare, del costruire nemici, ecc.).

La semplicità di Bobbio può essere perciò accostata alla 'misura', una virtù (e una parola) alla quale Simone Weil assegnava valenze positive contro il negativo della dismisura. Poiché senza misura sono la forza e il potere, cercare di stare dentro una misura – avere consapevolezza del limite – fa parte della strategia di contenimento della forza e del suo dominio, alla quale altrimenti non si può che soggiacere. È un punto sul quale, significativamente, le analisi di Bobbio e della Weil coincidono perfettamente: la forza per sua natura non conosce equilibri, e anzi la stessa ricerca di un equilibrio tra le forze assomiglia spesso a «un principio di guerra» poiché essere più forti dell'altro è l'unica maniera che si ha per non soccombere²⁶.

²³ I. Silone, *Una manciata di more*, parte terza, cap. 5, Mondadori, Milano 1990, p. 250 ss.

²⁴ Rinvio qui alle belle e sempre intense pagine di E. Bianchi, *Il pane di ieri*, Einaudi, Torino 2008, in particolare p. 39 ss.

²⁵ J. Giono, *Lettera ai contadini sulla povertà e la pace*, a cura di M.G. Gini, Ponte alle Grazie, Firenze 1997, p. 92.

²⁶ Cfr. le considerazioni di Bobbio relative all'equilibrio del terrore contenute ad esempio in *Il terzo assente. Saggi e discorsi sulla pace e la guerra*, a cura di P. Polito, Sonda, Torino, 1989, p. 63 ss e quelle di S. Weil relative all'equilibrio europeo nel periodo tra le due guerre in *Sulla guerra*, a cura di D. Zazzi, Pratiche, Milano 1998, p. 77 e 90. «Il presunto equilibrio del terrore – scrive Bobbio in *Etica della potenza ed etica del dialogo* – si è continuamente squilibrato e si è riequilibrato sempre, ripeto, sempre, a un livello superiore, in un processo che non può condurre [...] se non all'invenzione dell'arma assoluta» (in *Etica e politica. Scritti di impegno civile*, a cura di M. Revelli, Mondadori, Milano 2009, p. 1029); «è evidente – scrive la Weil nell'articolo *L'Europa in guerra per la Cecoslovacchia?* – che il grande principio dell' "equilibrio europeo" è, se vi si riflette, un principio di guerra. In base a tale principio, un paese si sente privo di sicurez-

Da questo punto di vista, la mitezza assurge davvero ad una scelta metafisica, come dice Bobbio, in quanto «affonda le radici in una concezione del mondo»; ma si tratta di una scelta metafisica che si traduce immediatamente in storia, in quanto realizza «una reazione alla società violenta in cui siamo costretti a vivere».

5. Ora, è forse nell'ultima parola che Bobbio ci presenta che possiamo trovare la risposta definitiva a questa violenza. La *compassione* o *misericordia* non è per Bobbio una virtù che consegue necessariamente alla mitezza; essa è (può essere) piuttosto un'aggiunta. Certo è che nella compassione la mitezza trova la sua compiutezza, la sua perfezione; dice Bobbio: la sua «unicità».

Questo com-patire, questo "sentire l'altro" e in particolare il dolore dell'altro – lo scriveva già Rousseau nel *Discorso sull'origine della disuguaglianza* –, è propriamente ciò che rende umano l'uomo, ciò che per Bobbio lo distingue dal regno della natura non umana.

Compassione è virtù che contiene sviluppi, non detti ma adombrati nella trattazione di Bobbio. Il compassionevole, il misericordioso è colui che si fa pietoso, e perciò si fa carico del bisogno, è colui che *si prende cura*. Ecco un'altra parola che di recente sembra divenuta di moda e che sembra segnalare un modo nuovo di stare nel mondo. "Cura" è attenzione, responsabilità, servizio. È manutenzione delle cose del mondo; è toglier via le incrostazioni che inceppano i meccanismi delle relazioni; è fare in modo che siano le nostre preoccupazioni quotidiane ad occupare il centro della scena politica²⁷.

La cura riguarda tutti, perché tutti siamo allo stesso tempo esseri che hanno bisogno di cura ed esseri che si prendono cura. Non siamo individui che possono crogiolarsi nell'illusione dell'indipendenza assoluta. È questo del resto il senso di un'altra meditazione dell'ultimo Bobbio, quella dedicata alla vecchiaia e contenuta nei saggi del *De senectute*.

Il percorso che abbiamo compiuto può trovare così una sintesi che va certamente al di là del discorso bobbiano, ma che non forza – mi pare – il senso delle considerazioni che egli svolge. Vorrei proporre di collegare la mitezza,

za, posto in una situazione intollerabile quando è il più debole rispetto a un possibile avversario. Ora, poiché non esiste una bilancia per misurare la forza degli Stati, un paese o un blocco di paesi ha un solo mezzo per non essere il più debole: essere il più forte» (*Sulla guerra*, cit., p. 77).

²⁷ A questo tema sembra alludere Bobbio quando afferma che la mitezza è una «virtù femminile» che gli è parsa «sempre desiderabile proprio per la sua femminilità» (*Elogio della mitezza*, cit., p. 30). Nella vasta letteratura sulla cura mi limito a ricordare J. Tronto, *Confini morali. Un argomento politico per l'etica della cura*, a cura di A. Facchi, Diabasis, Reggio Emilia 2006, nonché E. Pulcini, *Il potere di unire. Femminile, desiderio, cura*, Bollati Boringhieri, Torino 2003. Segnalo anche che a questo tema è dedicata l'ampia sezione monografica della rivista «La società degli individui», n. 2 del 2010. Va da sé – ed è sicuramente superfluo precisarlo – che l'essere una "virtù femminile" non voleva affatto significare, per Bobbio, che si trattasse di una virtù praticata (o da praticare) esclusivamente da parte delle donne.

insieme a tutte le pratiche e le virtù che abbiamo considerato a fianco ad essa, con un termine che Bobbio ha usato in altri contesti e collegandolo ad altre reti concettuali. Mi riferisco alla giustizia.

Come per molti altri concetti, è stato proprio Bobbio a fornire un quadro analitico dei diversi significati che questo termine così carico di valore ha assunto nella storia e può assumere ancora oggi. La giustizia ha significato di volta in volta 'ordine', 'legalità' 'uguaglianza'²⁸. Sono tutti significati che fanno riferimento al rapporto tra gli individui, da un lato, e una dimensione istituzionale che li trascende – diciamo pure lo Stato –, dall'altro lato.

Ebbene, il testo sulla mitezza può condurci a introdurre nelle analisi di Bobbio, e a ricordare a noi tutti, un significato diverso (se non alternativo) di giustizia, che non guarda più alla garanzia di una uguaglianza 'dall'alto' ma investe direttamente i rapporti tra i soggetti, mettendo in gioco la loro responsabilità e le loro relazioni. Se la mitezza è il "far essere l'altro", se è anche il "farsi carico" di quanto e quanti hanno bisogno d'essere curati, allora in essa si intravede una dimensione orizzontale della giustizia che è quella propria dei semplici e dei compassionevoli, che muove sempre dall'invocazione di giustizia e ambisce a portare l'uguaglianza là dove essa non esiste e dove forse non potrà mai esistere²⁹. Per Simone Weil, fortemente critica nei confronti del diritto, era questa la vera giustizia, ed ella la confondeva senz'altro con la carità e con l'amore³⁰. Bobbio ci ha insegnato che esistono molte dimensioni della giustizia, la quale può passare anche dal diritto e da una retta costituzione repubblicana; e tuttavia, lo scritto sulla mitezza ci richiama alla responsabilità di essere giusti *qui ed ora*, ogni volta che siamo in gioco in una relazione con gli altri e col mondo. «Amo le persone miti – è scritto nel volume di Bobbio – perché sono quelle che rendono più abitabile questa "aiuola", tanto da farmi pensare che la città ideale non sia quella fantasticata e descritta sin nei più minuti particolari dagli utopisti, dove regna una giustizia tanto rigida e severa da diventare insopportabile, ma quella in cui la gentilezza dei costumi sia diventata una pratica universale»³¹.

²⁸ Cfr. N. Bobbio, *Sulla nozione di giustizia* (1985), in Id., *Teoria generale della politica*, a cura di M. Bovero, Einaudi, Torino 1999, p. 257 ss; ma si veda anche il corso di lezioni pubblicato in dispense da Bobbio nel 1953 e ora riedito con una prefazione di Gregorio Peces-Barba: *Teoria della giustizia. Lezioni di filosofia del diritto. 1953*, Nino Aragno Editore, Torino 2012.

²⁹ Rinvio su questo punto alla riflessione che Gustavo Zagrebelsky ha condotto, muovendo proprio da una rimediazione delle categorie bobbiane: cfr. *Il rifiuto dell'ingiustizia come fondamento minimo*, in Aa. Vv., *Lezioni Bobbio. Sette interventi su etica e politica*, introduzione di M. Revelli, Einaudi, Torino 2006, pp. 81-109.

³⁰ Per un approfondimento del concetto weiliano di giustizia sia consentito rinviare a T. Greco, *La bilancia e la croce. Diritto e giustizia in Simone Weil*, Giappichelli, Torino 2006.

³¹ Bobbio, *Elogio della mitezza*, cit., p. 30.

6. Quest'ultima considerazione ci ha condotti indubbiamente lontano dalle intenzioni del filosofo torinese ma ci porta vicino al punto che ad altri è parso il più discutibile del saggio sulla mitezza; il fatto cioè di considerare quest'ultima come una virtù del tutto 'impolitica'. Quale significato, a questo punto, possiamo attribuire a questa convinzione bobbiana? Davvero la mitezza è una virtù 'privata' che non ha a che fare con la dimensione pubblica o politica?

È appena il caso di ricordare che il terreno sul quale questa convinzione riposa è, né più né meno, che l'intero impianto teorico costruito da Bobbio lungo i decenni del suo lavoro intellettuale. Non è difficile constatare, ad esempio, che le considerazioni sulla mitezza rappresentano un punto di vera e propria contraddizione rispetto all'antropologia hobbesiana cui il filosofo torinese aveva aderito fin dall'immediato dopoguerra e che rappresenta il punto di riferimento dell'intero suo pensiero giuridico e politico, dalla teoria della norma e dell'ordinamento alla teoria della politica, della democrazia e della pace. Considerate queste premesse, è piuttosto ovvio che Bobbio considerasse la mitezza come una virtù lontana dalla politica, anzi addirittura ad essa contrapposta³². La definizione della politica alla quale egli ha sempre fatto riferimento è infatti quella realistica di marca weberiana che fa perno sull'uso legittimo della forza, la quale non può non escludere dal suo campo l'azione del mite (peraltro identificato con il nonviolento)³³.

Certo, non è difficile – e anzi, appare quasi doveroso – leggere nel testo in questione il tentativo bobbiano di delineare una morale radicalmente contrapposta a quella corrente sulla scena pubblica italiana, individuando in esso una «intrinseca politicità» che si esprime nella «consapevole opposizione ai valori dominanti emergenti»³⁴. E tuttavia, rimane indubbio che sul piano delle definizioni e della comprensione teorica, per Bobbio, la sfera politica sembra esigere altre qualità, altri atteggiamenti.

³² «Nella lotta politica, anche in quella democratica [...] gli uomini miti non hanno alcuna parte» (Bobbio, *Elogio della mitezza*, cit., p. 24). «Identifico il mite con il nonviolento, la mitezza con il rifiuto di esercitare la violenza contro chicchessia. Virtù non politica, dunque, la mitezza. O addirittura, nel mondo insanguinato dagli odi di grandi (e piccoli) potenti, l'antitesi della politica» (*ivi*, p. 31).

³³ Non si può che concordare con Pier Paolo Portinaro quando scrive che, per quanto Bobbio non sia «un autore che si possa definire machiavellico», e per quanto non sia «dato rintracciare nei suoi scritti l'iperrealismo della concezione trasimachea della giustizia, né alcuna concessione alla tesi del volto demoniaco del potere», appare indubbio che «la sua è qualcosa di più che una generica versione metodologica del realismo politico come dottrina che cerca di guardare ai fatti prescindendo dai giudizi di valore. Non è difficile infatti rinvenire in molte sue analisi la condivisione dei presupposti degli autori realisti, a cui così spesso fa riferimento, tanto sul piano antropologico quanto su quello della concezione della storia. Sul pessimismo antropologico applicato alla dimensione politica non è il caso d'insistere – esso è documentato in modo eloquente anche dalla sua apologia della virtù *impolitica* della mitezza» (*Introduzione a Bobbio*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 91-92).

³⁴ M. Revelli, *La politica della mitezza*, in «Micromega», 2010, n. 2, pp. 143-151 (la citazione è a p. 144).

Solo accogliendo una diversa e più ampia definizione della politica, l'identificazione tra mitezza e nonviolenza poteva rientrare nel cerchio del 'politico' e portare ad affermare che il nonviolento «smentisce, con il suo agire, la definizione della politica come il regno esclusivo della volpe e del leone»³⁵. Per Giono, ad esempio – l'autore che abbiamo richiamato poc'anzi –, il passaggio dall'esercizio della virtù privata alla dimensione pubblica era immediato e diretto. Se accettiamo di vivere nella misura dell'uomo, «tutto intorno a [noi] acquisirà la misura dell'uomo. Lo Stato diventerà quel che deve essere: il nostro servitore, non il nostro padrone» e in questo modo avremo «liberato il mondo senza battaglie». Avremo addirittura «cambiato il senso dell'umanità intera», donandole «più libertà, più gioia, più verità di quanto le abbiano mai potuto dare tutte le rivoluzioni di tutti i tempi»³⁶.

Si sarebbe tentati perciò di concludere che il testo sulla mitezza delimita il luogo nel quale esprimere un rammarico: quello di non aver condotto Bobbio a ridiscutere alcune delle sue convinzioni teoriche più radicate, relative alla natura del diritto e della politica. L'essere socievole – socievole fino al sacrificio – rappresentato nella figura del mite poteva ben costituire un nuovo punto di partenza per guadagnare un'idea della giuridicità e della politicità maggiormente aderenti alla socievolezza e alla capacità umana di stabilire relazioni pacifiche con gli altri suoi simili. Ma sarebbe una conclusione poco adeguata, in quanto ci sono aspetti significativi del pensiero bobbio che possono ben essere considerati come una proiezione – teorica e pratica allo stesso tempo – dell'ideale della mitezza. Penso innanzi tutto alla vera e propria categorizzazione delle condizioni del dialogo che Bobbio ha operato in *Politica e cultura* e alla vocazione per il dialogo stesso che egli ha messo in atto in tutto il suo magistero. Fin dall'*Invito al colloquio* del 1951 – il saggio che apre la fortunata raccolta del 1955 –, le possibilità del dialogo sono legate alla capacità delle parti di “far esistere l'altro”, di prendere cioè in considerazione le ragioni che l'altro avanza e difende³⁷. “Disarmati di tutto il mondo unitevi!” è il messaggio che Bobbio lancia agli inermi, come unica possibilità di «far crollare i

³⁵ Così Thomas Casadei nel saggio – che è una vera e propria rimediazione critica dello scritto di Bobbio – *Il volto mite della politica. Note su mitezza e pace*, in *Filosofia e pace. Profili storici e problematiche attuali*, a cura di I. Malaguti, FaraEditore, Santarcangelo di Romagna 2000, p. 146. Un più recente tentativo di recupero, con spunti riferiti alla storia d'Italia e del Risorgimento in particolare, è quello compiuto da P. Ginsborg in *Salviamo l'Italia*, Einaudi, Torino 2010, p. 46 ss, e soprattutto pp. 75-83.

³⁶ Giono, *Lettera ai contadini sulla povertà e la pace*, cit., p. 94.

³⁷ Cfr. ad es. *Invito alla colloquio* (1951), in *Politica e cultura*, Einaudi, Torino 1977, p. 31. Sulla connessione tra mitezza e dialogo Bobbio si sofferma, accogliendo una indicazione di Giuliano Pontara, in *De senectute e altri scritti autobiografici*, a cura di P. Polito, Einaudi, Torino 1996, p. 10 s. Cfr. a questo proposito, Magnoni, *Persona e società*, cit., p. 207.

molti muri di Berlino che ciascuno di noi ha innalzato fra sé e i diversamente pensanti»³⁸.

Si può allora dire che è proprio nella *impoliticità* che risiede la *politicalità* della mitezza, in maniera ancora più radicale e incisiva di quanto la *politica della cultura* esprimeva la *politicalità* peculiare dell'intellettuale militante: nel suo rifiuto, quindi, di uno spazio pubblico occupato da forze che tentano di annullarsi e che rischiano di mettere a rischio la possibilità stessa della convivenza. In particolare, la *politicalità* della mitezza si esprime nel suo essere contraria alla prepotenza, nel suo tentativo di costruire uno spazio per le relazioni, nella sua ambizione di superare il principio-paura. Così, nel proporre una misura umana alle situazioni e alle cose, la mitezza si fa politica, se non altro perché pone un argine al dilagare della violenza e della paura, che travolge e stravolge ogni cosa. Essa pretende di spargere un seme che dalla società guarda alla politica, superando perciò quella distinzione netta che vorrebbe questi due ambiti separati da un fossato³⁹.

Il mite, in fondo, assomiglia al *persuasivo*, nella lettura che di questa figura morale e politica ha dato lo stesso Bobbio introducendo l'ultimo libro di Aldo Capitini: a differenza dell'utopista, il quale «disegna una stupenda struttura di società ideale ma ne rinvia l'attuazione a tempi migliori» il persuasivo (o profeta) «comincia subito, qui ed ora»⁴⁰. Così, possiamo dire, se divenire 'piccoli' e 'miti' è una forma di perfezione, che in quanto tale rimane irraggiungibile, «tentare di diventarlo è "inizio, dunque azione", anche se può sembrare il contrario dell'azione»⁴¹.

³⁸ *Etica della potenza ed etica del dialogo*, in *Etica e politica*, cit., p. 1033.

³⁹ In tal senso parla della *politicalità* della mitezza Gustavo Zagrebelsky: «Possiamo immaginare una società mite sotto un governo violento? Oppure, al contrario, una società violenta e un governo mite? A me pare che no, non possiamo. Non possiamo immaginare questa separazione. Ogni forma di governo, cioè ogni forma di esercizio della funzione politica, corrisponde a una sostanza sociale. Così, se vogliamo una politica democratica, dobbiamo volere anche una società democratica» (*Bobbio: perché la mitezza è ancora una virtù*, in «La Stampa», 13 ottobre 2010).

⁴⁰ N. Bobbio, *Introduzione a A. Capitini, Il potere di tutti* (1969), ora in *Maestri e compagni*, Passigli, Firenze 1984, p. 285. Il rapporto tra Bobbio e Capitini può essere ora meglio inquadrato grazie alla recente pubblicazione del carteggio promossa dal Centro Studi Aldo Capitini: cfr. A. Capitini - N. Bobbio, *Lettere 1937-1968*, a cura di P. Polito, Carocci, Roma 2012.

⁴¹ Cassano, *Partita doppia*, cit., p. 61.

LA DONNA CHE “NON ESISTE”. RAPPRESENTAZIONI DEL FEMMINILE NELL’OPERA GIURIDICO-LETTERARIA DI SALVATORE SATTA

Ilario Belloni

Università di Pisa

belloni@ddp.unipi.it

Abstract

The woman who “does not exist”. Female representations in Salvatore Satta’s legal and literary work

The aim of this essay is to explore Salvatore Satta's work, with a special focus on the female characters which appear in his novels. Through Kafka and Benjamin's vision of the law mythical trait, the article analyses the masterpiece *Il giorno del giudizio* showing how Satta presents gender discrimination in the Sardinian cultural imagery. The narrative of the female figures and of their “guilt” of existence offers the same idea of law as life and life as judgment (i.e. as trial) which is typical of Satta’s thought.

Key Words :

Law and Literature, Satta (Salvatore), Women, Life, Guilt.

Published in 2012 (Vol. 5)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

La donna che “non esiste”.

Rappresentazioni del femminile nell’opera giuridico-letteraria di Salvatore Satta

di Ilario Belloni

1. Colpevole di esistere

Tra i monti della Sardegna e nelle aule universitarie prende vita l’opera di Salvatore Satta. Opera, già solo per questo, alquanto atipica e originale; ma che, proprio per questo, non si pone mai sul piano dello sterile concettualismo o dell’astrazione teorica, riuscendo invece a cogliere il diritto e la realtà sociale nelle loro più diverse forme e manifestazioni nonché, soprattutto, nei loro inestricabili intrecci. Come è stato notato, uno dei tratti principali dell’opera di Satta è per l’appunto il diritto colto nella sua dimensione *esistenziale*¹. E ciò in un duplice senso: il diritto viene colto *nella* vita, nel suo concreto divenire, poiché è frutto dell’“umana esperienza”; il diritto stesso, in tal senso, «è vita, è esperienza di vita»². Ma vi può essere anche un significato più recondito e pregnante del rapporto tra diritto e vita nell’opera sattiaiana, ed è quello che si riferisce alla vita *come* diritto, ovvero come “processo”, ovvero (o meglio) ancora come *giudizio* (dacché ogni processo è già di per sé giudizio³).

È, questo, un motivo tipicamente kafkiano: il *processo* è anzitutto processo alla vita, ovvero *normalizzazione* della vita stessa, il che avviene attraverso una sottoposizione (operata proprio dal diritto) di quest’ultima «a un giudizio in grado di prevenire ogni possibile effrazione, ogni colpa eventuale»⁴. La vita viene così sottoposta ad uno stato di “fermo” perenne, dal momento che figura quale elemento (presunto) colpevole. È questo il senso del meccanismo sequenziale legge-vita-colpa, che nel “processo” kafkiano trova applicazione piena⁵.

· In anteprima una versione di un saggio destinato al volume *Frammenti di donna. Intorno alle rappresentazioni del femminile*, a cura di C. Castellano, di prossima pubblicazione.

¹ Cfr. A. Delogu, *Giustizia e pena in Salvatore Satta*, in «Rivista internazionale di filosofia del diritto», n. 4, 2007, p. 564.

² Ivi, p. 557. In ciò resta determinante l’influsso sul pensiero di Satta dell’opera di Giuseppe Capograssi e della sua filosofia dell’“esperienza giuridica”; di tale influsso, e dei rapporti tra i due studiosi, resta traccia, oltre che nei motivi di fondo dell’opera sattiaiana e nei rimandi frequenti del giurista sardo al filosofo abruzzese, anche nel carteggio tra loro intercorso e negli interventi di Satta dedicati a Capograssi. Cfr. S. Satta, *Giuseppe Capograssi* nonché Id., *Il giurista Capograssi*, ora entrambi in Id., *Soliloqui e colloqui di un giurista*, Cedam, Padova 1968, pp. 413-426 e pp. 427-442.

³ Cfr. S. Satta, *Il mistero del processo*, in Id., *Soliloqui e colloqui di un giurista*, cit., pp. 10 e ss.; su questo aspetto dell’opera di Satta si veda A. Delogu, *op. cit.*, pp. 564 e ss.

⁴ R. Esposito, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002, p. 38.

⁵ Una delle guardie, che si è presentata in casa sua dichiarandolo in arresto, dice a K.: «Le nostre autorità, per quanto le conosco, e ne conosco soltanto i gradi più bassi, non cercano già la colpa nella popolazione ma, come dice la legge, sono attratte dalla colpa e devono mandare noi a fare i custodi. Questa è la legge» (F. Kafka, *Der Prozess. Roman*, Verlag Die Schmiede, Berlin 1925; trad. it. *Il processo*, in Id., *Romanzi*, a cura di E. Pocar, traduzione di A. Rho, Mondadori, Milano 1969, p. 322). Nota Calasso in proposito: «La legge riconosce esplicitamente l’attrazione che la colpa esercita, unico magnete di qualsiasi azione. La legge è come un animale che fiuta la preda: segue solo il richiamo che emana dalla colpa. *Dalla vita in genere*» (F. Calasso, *K.*, Adelphi, Milano 2005, p. 233, corsivo mio).

Una vita che pre-cede la colpa, anzi ne è essa stessa espressione; una vita considerata “sempre colpevole” e un senso di colpa per tale (e per tutta la) vita che sopravvive addirittura anche alla morte, come viene detto a proposito dell’esecuzione finale di Josef K.⁶: sta tutta qui quella concezione “mitico-destinale” del diritto cui Benjamin aveva dato voce proprio attraverso l’analisi del rapporto padre-figlio in Kafka: il figlio, che nel racconto *La condanna* viene condannato dal padre a morire per affogamento⁷, è toccato da quella colpa così “originaria”, talmente ereditaria, che si è persa la cognizione di quelle leggi (non scritte) che possono averla determinata. Leggi “preistoriche”, nel senso stretto del termine: l’uomo si trova allora a «violare senza saperlo e incorrere così nel castigo. Ma per quanto crudelmente possa colpire chi non se l’aspetta, il castigo, nel senso del diritto, non è un caso, ma destino, che si rivela qui nella sua ambiguità»⁸.

Il meccanismo legge-vita-colpa e la dimensione mitico-destinale del diritto, tipicamente kafkiani, sembrano perfettamente adattabili ai temi e ai personaggi sattiani: il “giorno” del giudizio, la vita come giudizio, come processo di autoaccumulazione della colpa, il giudizio come pena sono i motivi che caratterizzano l’opera del giurista sardo e, più in particolare, il suo capolavoro *Il giorno del giudizio*, opera letteraria e giuridica insieme⁹. Del resto, già in uno scritto minore del 1955 Satta, riferendosi ai “Sardi”, dava una definizione del tutto peculiare della loro “legge” che sembra andare nella direzione appena tracciata:

è piuttosto una legge individuale, che si sovrappone o si giustappone all’individuo, senza comporsi in una superiore armonia, e nella quale se mai, almeno nei più deboli, l’individuo tende disperatamente a dissolversi. Di qui la caratteristica perplessità, e nei più deboli ancora, paralisi dell’azione, la sfiducia nella propria azione, che non è poi se non sfiducia in una divina provvidenza, il fondamentale pessimismo, la disperata ricerca di una solitudine che mai si potrà raggiungere, perché colui che ha accanto a sé, come «un altro da sé», la propria legge, non è mai solo¹⁰.

2. L’esautorazione

In particolare, questi motivi kafkiani sembrano valere ancor di più per i personaggi femminili della narrazione di Satta: in fondo, sono proprio questi i veri protagonisti del suo romanzo, i suoi (anti)eroi. A caratterizzare, infatti, la rappresentazione del femminile nell’opera sattiana sembra poter essere lo “stigma dell’esautorata”, con ciò riferendosi all’espressione impiegata da Anders per qualificare il tipico personaggio kafkiano:

⁶ «Ora le mani di uno dei signori si posarono sulla gola di K. mentre l’altro gli immergeva il coltello nel cuore e ve lo girava due volte. Con gli occhi prossimi a spegnersi K. fece in tempo a vedere i signori che vicino al suo viso, guancia contro guancia, osservavano l’esito. “Come un cane” disse e gli parve che la vergogna gli dovesse sopravvivere» (F. Kafka, *Il processo*, cit., p. 532).

⁷ F. Kafka, *La condanna*, in Id., *Racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1992, p. 153.

⁸ W. Benjamin, *Franz Kafka*, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, vol. II/2; trad. it. *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. e intr. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1981, p. 278. Si veda anche W. Benjamin, *Schicksal und Charakter*, in *Gesammelte Schriften*, cit., vol. II/3; trad. it. *Destino e carattere*, in Id., *Angelus novus*, cit., pp. 31-38. Cfr. su ciò R. Esposito, *Immunitas*, cit., pp. 38-39 e F. Desideri, *La traccia del pensiero: oltre la scrittura (In luogo di un’introduzione)*, in Id., *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Edizioni Pendragon, Bologna 1995.

⁹ Si veda al riguardo la raccolta di saggi *Salvatore Satta, oltre il giudizio. Il diritto, il romanzo, la vita*, a cura di U. Collu, Donzelli, Roma 2005.

¹⁰ S. Satta, *Spirito religioso dei Sardi*, in «Il Ponte», 1955, ora in Id., *Soliloqui e colloqui di un giurista*, cit., p. 538. Poco prima Satta scriveva, riferendosi alla Chiesa e al Tribunale: «non sono due cose, ma una sola, la sede umile e solenne nella quale ognuno di noi riceve l’investitura della legge, che, come una sacra unzione, o come un marchio rovente, si porta appresso tutta la vita. Legge umana e divina ad un tempo, se pure questa tardiva distinzione ha qualche senso per noi» (*ibidem*).

L'infamità del mondo kafkiano consiste [...] nel fatto che, sebbene ognuno sia soltanto un "funzionario" del mondo, nessuno gode del diritto di capire il ruolo che egli rappresenta nella totalità ufficiale. Perfino chi viene "percepito" solo come possibilità o mezzo non ha accesso alla verità, dunque vive agnosticamente. *Illibertà e agnosticismo sono soltanto nomi di un unico fenomeno*. Ma se nessuno sa che assetto hanno le cose intorno a lui, che cosa deve aspettarsi, a chi deve qualcosa, di che cosa potrebbe essere sospettato, perché è accusato, se è tollerato, e se sì, per quanto tempo, se no, da quale ufficio competente, allora ogni energia ancora così viva si trasforma in una *furia interpretativa* smisurata e senza requie. Allora non esiste nessun fenomeno che sia troppo insignificante, nessun gesto che sia troppo fugace da non suscitare la domanda: che cosa significhino io? Il furore interpretativo che essa suscita è dunque lo stigma dell'esautorato, di colui che (per variare un'espressione classica) *deve interpretare il mondo perché sono altri ad amministrarlo e a modificarlo*¹¹.

E la pena, ovverosia la colpa – il che non è poi così diverso –, sta tutta qui, in tale esautorazione, e in ciò che essa genera: un'esautorazione che significa anche una *rimessione*, un *etero-giudizio*, una *etero-direzione* cui si è sottoposti per tutta la vita¹²; un'esautorazione che viene vissuta come il prezzo che si paga per *passare* (nella vita), per vivere, *per* la vita stessa¹³.

Nel romanzo di Satta lo stigma dell'esautorata appare come il marchio che segna indelebilmente le donne: affligge chi non è moglie e madre, la Santa (Gonaria) come la Prostituta (Giggia). Gonaria è una santa per il semplice motivo che ha deciso di dedicare tutta la sua esistenza a Dio, ovvero al fratello Ciriaco, che di Dio è reincarnazione e prova vivente, dal momento che sarebbe stato nominato canonico dal vescovo, e allora – si sa – in casa «sarebbe entrato più Dio, perché non c'è dubbio che la presenza di Dio cresce con il crescere dei gradi». Gonaria aveva da sempre provveduto a preparare per l'"esigente" e "insofferente" fratello «i manicaretti più delicati, i biscotti per il latte più leggeri dell'ostia consacrata. Ma che importava? Quando sarebbe venuto il cordone rosso, ogni male si sarebbe dileguato: e lei lo avrebbe servito con fede più grande, avrebbe fatto della sua stanza un altare»¹⁴. Ciriaco si ammalò, poco dopo la sua nomina a canonico, ma per Gonaria «non poteva morire perché egli

¹¹ G. Anders, *Kafka. Pro und contra. Die Prozess-Unterlagen*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1951, trad. it. *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo*, Gabriele Corbo, Ferrara 1989, p. 63.

¹² Anche in tal senso (anzi, soprattutto in questo) la vita deve allora intendersi *come* giudizio. Forse è pure in ragione di ciò che Satta, dopo aver notato come gli uomini aborriscono, più di qualunque altra cosa, il giudizio e come intimamente possano anche essere innocenti, afferma con più profondità: «il vero innocente non è colui che viene assolto, bensì colui che *passa nella vita senza giudizio*», ovverosia nessuno (S. Satta, *Il mistero del processo*, cit., p. 12, corsivo mio).

¹³ Emblematici restano, al riguardo, i passi de *Il giorno del giudizio* (cap. VII) ambientati nel cimitero di Nuoro (il "cimitero di vivi") nonché quelli finali del romanzo, che ne compongono la "Parte Seconda" (cfr. S. Satta, *Il giorno del giudizio*, Adelphi, Milano 1979). Scrive Satta nel saggio, già citato, sullo spirito religioso dei Sardi: «Ma la legge, come tutte le leggi, non si avverte per se stessa, bensì per il suo contrario, la sua negazione: quella negazione che giuridicamente si chiama delitto, religiosamente peccato. La distinzione ha però, come dicevo, poco senso per noi: il volto della legge che noi vediamo, nel quale angosciamente ci rispecchiamo, è il volto stesso del peccato. Noi siamo forse l'ultima gente che ancora sente il peccato originale come un proprio, individuale peccato, che nessuna redenzione riuscirà mai a cancellare. L'idea della redenzione, accolta nella religione positiva, esaltata nella grande statua sull'Ortobene, non è riuscita a fondersi nei cuori» (S. Satta, *Spirito religioso dei Sardi*, cit., pp. 538-39). E più avanti, così si legge: «l'idea dell'immanente peccato ha manifestazioni che possono considerarsi positive [...]. E la più notevole è certo il senso augusto del giudizio, il concepire la vita stessa come giudizio, il non lasciare alcun margine alla libertà e all'indifferenza dell'azione» (ivi, pp. 539-40). Cfr. in proposito V. Gazzola Stacchini, *Come in un giudizio. Vita di Salvatore Satta*, Donzelli, Roma 2002, la quale nota, in riferimento alle "vite" dei personaggi del romanzo sattiano: «Viene messo in questione l'intero problema cristiano del libero arbitrio. Il riscatto da una vita così segnata consiste nell'unico atto liberatorio possibile: ammettere che vivere è di per sé una colpa che si può redimere nell'atto della confessione, scaricandola su qualcuno, il "ridicolo Dio", che può addossarsene la responsabilità accogliendone il profondo senso morale» (p. 159).

¹⁴ S. Satta, *Il giorno del giudizio*, cit., pp. 241-42.

era prete, anzi canonico, cioè era la presenza stessa di Dio nella sua casa, la prova che il Dio, per il quale aveva fatto della sua vita un cero ardente, esisteva»¹⁵. E invece Ciriaco muore e Gonaria chiude la stanza in cui egli aveva vissuto la sua vita, la sua fede, la sua malattia; la chiude per sempre – pensa – perché solo così ne avrebbe preservato la sacralità. Ma sa benissimo, come l'esautorato kafkiano, che non è lei ad amministrare quel piccolo mondo che pure le sta intorno e che ha costruito: non riuscirà a custodire inviolato l'altare del fratello, perché altri, a cominciare dalle sue sorelle, hanno già deciso che la stanza verrà affittata.

Giggia, invece, è una prostituta, anzi, come la chiamano in paese, una “puttana di quindici anni senza malizia”; e non perché avesse davvero quindici anni e non fosse ancora smaliziata – che, anzi, era ormai vecchia e aveva servito, da giovane, nuda ai tavoli dei “tagliatori di foreste” che venivano dal continente –, piuttosto perché gli scapoloni del caffè Tettamanzi erano avvezzi a «vederla così svagata e smarrita, quando docilmente prestava il suo corpo»¹⁶. Anche lei, come Gonaria, perde tutto ciò che aveva, ovvero una stanza, o meglio un tugurio¹⁷ di proprietà di un illustre avvocato che si professava socialista ma pretendeva, in quanto “padrone” dell'antro, un affitto. E anche nel caso di Giggia il mondo è amministrato e modificato da altri rispetto a lei, figure di cui ella nemmeno intende i nomi e la funzione, come, tra gli altri, «una persona che brandiva un altro foglio e due facchini che senza dirle né come né perché portarono il letto, il comodino, le altre povere masserizie sulla strada, chiusero la porta con un lucchetto e se ne andarono»¹⁸. L'“affitto”, lo “sfratto”, le *cose* del diritto sono per Giggia, come per Gonaria, qualcosa di tanto lontano da loro quanto incomprensibilmente vicino: è la “legge” come l'aveva definita Satta in riferimento ai “Sardi”, la legge *propria* di ciascuno di loro, la legge che ognuno «ha accanto a sé, come “un altro da sé”»¹⁹. È, di nuovo, la legge come *destino*, imperscrutabile e individualizzante, incomprensibile eppure così evidentemente manifesta. Del diritto Giggia comprenderà solo l'angoscia, quando, il giorno dello sfratto, inizierà a calare la notte e lei si aggrapperà al lucchetto della porta del tugurio cercando invano di sradicarlo; è a quel punto che sentirà l'“immenso vuoto del mondo” che la circonda e l'unica cosa che le resterà sarà la paura.

3. *La fuga*

Per queste due donne, per la Santa come per la Prostituta, c'è, più che il diritto, il *dovere* di fuga²⁰. E così infatti finiscono, a loro modo, per fare entrambe: Giggia fugge nel senso che comincia a vagare come un fantasma dopo che è stata sfrattata dal suo tugurio e non è più buona nemmeno per fare la puttana: non ha più un posto nel mondo, non può più “sentirsi viva, sentirsi lei”.

[...] improvvisamente si alzò come un automa, e avvolta nei pochi stracci iniziò il suo pellegrinaggio per le vie deserte di Nuoro. Senza una meta, scese ululando per le viuzze di San Pietro [...] «Cosa hanno fatto di me stanotte» mugolava. «Mi hanno rovinato. Mi hanno portato

¹⁵ Ivi, p. 245.

¹⁶ Ivi, p. 254.

¹⁷ Si trattava di «un antro privo di finestre, privo di ogni cosa, ma che per lei aveva un immenso valore perché la riparava dalla pioggia e dal vento, le consentiva di sentirsi viva, di sentirsi lei, anche nella sua infinita miseria» (ivi, p. 254).

¹⁸ Ivi, p. 255.

¹⁹ Cfr. *supra*, p. 2.

²⁰ Si mut(u)a, qui, il titolo del saggio di S. Mezzadra, *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*, Ombre corte, Verona 2001.

via la casa. Carabinieri, aiutatemi. Io sono morta...». L'urlo batteva contro le finestre chiuse, e i nuovesi si rivoltavano nel letto. «Aiuto, aiuto. Mi hanno uccisa stanotte...»²¹.

Anche Gonaria, dopo aver ascoltato, seduta sul letto, l'“ululo” di Giggia, si incammina e va verso il mare: ha realizzato l'ineluttabile, ha capito che la stanza del fratello (il suo posto nel mondo) verrà aperta e violata quel giorno stesso. Superata la cima del monte, di fronte a una vallata di dirupi si sente sprofondare; nel terrore, un urlo le esce dalla gola: «Aiuto, aiuto. Mi hanno uccisa, mi hanno cacciato via di casa stanotte. Era lo stesso grido di Giggia, e come quello lanciato nel vuoto, al cielo privo di stelle e di Dio»²².

Invece Donna Vincenza – l'altra grande figura femminile del romanzo di Satta – resta, nonostante *tutto*, perché ancora *ha un posto* nel mondo, per quanto vissuto precariamente. È moglie, madre e “custode” della *domus*. Quella freddura che spesso le lancia suo marito, il notaio Don Sebastiano Sanna Carboni, al di là dell'offesa, va presa proprio alla lettera: “Tu stai al mondo soltanto perché c'è posto”²³. Non c'è posto, invece, per chi (non) sceglie la propria miseria, subalternità, emarginazione: così è anche per quella “povera donna” che aveva convissuto tutta la vita con un “disgraziato”, del quale il notaio Don Sebastiano Sanna Carboni aveva raccolto l'ultima volontà in favore della donna. Il guaio è che al notaio il disgraziato era morto tra le mani, prima che gli «finisse di leggere l'atto, ed egli [il notaio] non se l'era sentita di dichiarare un piccolo falso, che pure avrebbe salvato la miseria di quella donna. Non era un uomo crudele, è la vita che è crudele, e il diritto esprime tutta la crudeltà della vita»²⁴.

Questo fatto, prima di divenire “finzione” nel romanzo, era stato un episodio di vita vera, vissuta da Satta, ovvero della vita di suo padre, che di professione faceva il notaio: lo scrittore lo aveva già citato in una relazione al congresso per il notariato latino di Rapallo del 1955²⁵, e in quell'occasione così aveva concluso il racconto del fatto: «Basterebbe che egli [il notaio] scrivesse ancora una riga, nella stanzetta isolata del mondo: e di ciò lo pregano, lo scongiurano in ginocchio parenti, amici e testimoni. Ma che cosa egli può fare se non lasciare che *il destino, cioè il diritto, si compia?*»²⁶. La descrizione che qui Satta fa della donna, nel momento in cui “il diritto si compie”, non lascia adito a dubbi: siamo di fronte ad un'altra “esautorata”, ad un'altra Giggia, un'altra Gonaria: «il notaio [...] vede la povera donna che ora singhiozza cacciata di casa, privata di tutto, irrisa forse e derisa per la vita vanamente offerta a quell'uomo»²⁷. Ancora il diritto come incomprensibile e ineluttabile compiersi del destino: un destino *crudele*, come crudele è la vita che il diritto plasma e con cui si identifica. Ancora una donna che perde il suo posto nel mondo, ovvero la casa, senza poter far nulla, senza più nulla per sé: la donna singhiozza, è irrisa e derisa ad un tempo, vagherà anche lei chissà dove, non le resta altro da fare.

È emblematico il fatto che Satta rappresenti questo genere di donne come fossero dei morti viventi, dei fantasmi, ovvero come se il compimento del loro più drammatico destino le facesse divenire pazze e la pazzia le trasfigurasse, rendendole quasi esseri spettrali, che si aggirano inquieti, come a ricordare che la loro sorte potrebbe toccare a chiunque altro, e tendono a ricomparire nonostante la comunità cerchi di neutralizzarli, di rimuoverli dopo aver scaricato su di essi tutte le ansie, le angosce e i conflitti che la lacerano al suo interno. Satta

²¹ S. Satta, *Il giorno del giudizio*, cit., pp. 255-56.

²² Ivi, p. 259.

²³ Ivi, p. 24.

²⁴ Ivi, pp. 146-47.

²⁵ Il titolo della relazione era *Poesia e verità nella vita del notaio*, il cui testo si può ora trovare in S. Satta, *Soliloqui e colloqui di un giurista*, cit., pp. 75-85.

²⁶ Ivi, p. 85 (corsivo mio). Ritorna qui, come si vede, quel carattere mitico-destinale del diritto a cui si è fatto precedentemente riferimento.

²⁷ *Ibidem*.

descrive infatti Gonaria come una «pazza, ma non tanto da non capire che il destino era segnato [...]. Seduta sul letto ascoltava i rumori della notte nuorese. Da quando aveva smesso di pregare passava le notti così, senza dormire, senza nemmeno spogliarsi, come nell'attesa di un'improvvisa chiamata. Quella che stava vivendo poteva essere l'ultima della sua vita, perché l'indomani doveva aprire la porta»²⁸. E Giggia viene colta nell'atto improvviso di alzarsi “come un automa” e, “avvolta nei pochi stracci”, iniziare il suo pellegrinaggio per le strade deserte di Nuoro:

Senza una meta, scese ululando per le viuzze di S. Pietro, imboccò il corso che si era fatto deserto, passò davanti al caffè Tettamanzi, dove i clienti si erano ritirati all'interno perché si sentiva già la frescura. Solo Giovanni Maria Musiu si affacciò alla porta, ma vedendo Giggia si vergognò perché era stato uno dei suoi clienti, e subito si ritrasse [...]. Il lamento della prefica gravava su Nuoro come una cappa di piombo. Giggia avrebbe fatto bene, invece di errare per le strade, ad andarsene al cimitero, e scavarsi la fossa con le sue mani. Tanto là doveva arrivare²⁹.

La rappresentazione così della Santa come della Prostituta, ovvero di soggetti *borderline*, *out of law* o di *homines sacri* che dir si voglia³⁰, finisce in tal modo per ricalcare il prototipo della *pazza-zombie*. In ciò molte affinità sembrano emergere anche con la rappresentazione più recondita del femminile nell'immaginario e nella tradizione del tarantismo³¹. Le donne “tarantate”, in realtà, vivevano il più delle volte la crisi della loro esistenza – frutto di miseria, subalternità, di “eros precluso”³² e di una forte pressione sociale sulla donna – sperimentando periodicamente su se stesse una sorta di “annullamento della coscienza”, uno stato di “assenza” (ricollegato dalla tradizione popolare al morso di un ragno, la “taranta” appunto) che sfociava in violenti picchi di alterazione psico-motoria e in stati di

²⁸ S. Satta, *Il giorno del giudizio*, cit., p. 251. Della pazzia di Gonaria è la comunità tutta a farsi “sostenitrice”, sebbene per un preciso motivo, a partire dalla sorella Tommasina, la quale «cominciò a dire a tutte le donne del vicinato che avevano ripreso a frequentare la casa che Gonaria era pazza, lasciava lei nella miseria dopo aver voltato le spalle alla chiesa. Solo una pazza poteva tener chiusa una stanza (che poi era anche sua) per dieci, quindici anni. E quelle donne le davano ragione, e poiché anch'esse parlavano in giro e spargevano i lamenti di Tommasina per tutta Nuoro, tutta Nuoro prese a darle ragione» (ivi, pp. 250-51).

²⁹ Ivi, pp. 255-56.

³⁰ È indubbio infatti che si tratti di soggetti esposti su uno spazio anomico, ovvero situati sul limitare della legge, relegati ai suoi margini, inclusi in essa unicamente attraverso una loro esclusione. Per questi significati e suggestioni, efficaci a far comprendere gli effetti del potere sulla “nuda vita” e la realtà delle tante marginalizzazioni, ovvero delle “esclusioni inclusive”, che lo spazio dell'eccezione sovrana produce nel nostro tempo, si rinvia a G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la “nuda vita”*, Einaudi, Torino 1995.

³¹ Imprescindibile risulta al riguardo, nonostante sia un po' datato, lo studio di E. De Martino, *La terra del rimorso. Il Sud, tra religione e magia*, Il Saggiatore, Milano 1961. Efficace, ai nostri fini, è la rappresentazione della “tarantolata” che si può ritrovare nel blog <http://phatamorgana.splinder.com/tag/tarantolata>: «Camminava per strada con quel suo fare da donna. Perché lei era donna, il suo odore era l'accento a quel corpo da donna, e i capelli, crespi, neri, nascosti da quel fazzoletto, loro erano la stessa essenza di donna, erano soprattutto Lei, la donna. Camminava e respirava. Camminava sola con i suoi pensieri e sola con i commenti dei suoi dirimpettai in quel paese del sole, e il vento salmastro seccava e bruciava la palle dei vecchi, suoi dirimpettai. La donna camminava e sentiva il petto crescere dentro il suo vestito bianco, ingiallito dal sole, ingiallito dalla salsedine. Sentiva l'odore della sua terra e sentiva tremare sotto quel vestito ingiallito dal sole. Era lei, la Tarantolata. Inquietudine e follia, amarezza, spensierata e ingenua ma era lei, la tarantolata. Il buio del mare le faceva paura, come il rumore delle onde, e quel profumo della sua terra la estasiava. Ma ora lei è stesa sul quel lenzuolo bianco e ci sono tre uomini intono a lei che le suonano e le cantano il Suo ballo, è la sua mente che smette di lavorare e la sua anima che esce dal suo petto gonfio. Ogni colpo, ogni nota si lega ad un battito e ad un respiro. È lei pazza, folle, tarantolata. Sopraffatta da spasmi di emozioni si contorce sul lenzuolo bianco come la sua pelle, e le note devono far uscire il veleno del suo corpo, il veleno dai suoi capelli neri, dai quegli occhi troppo vivi. tum. tum. tum. Ma la gente la guarda, quella pazza, e lei non è mai stata così donna, il suo odore non è mai stato tanto penetrante e le note non sono mai state tanto vive. Era follia. Era il salento, era il vestito bianco e le sue gambe nude, era la vergogna della gente. Era il suo orgoglio di essere tarantolata».

³² È l'espressione – ed uno dei temi ricorrenti di indagine – spesso evocata nello studio di E. De Martino, *La terra del rimorso*, cit., pp. 169, 270.

vera e propria *trance*. Il potere taumaturgico della musica e l'azione catartica del ballo erano ritenuti, nella credenza popolare, in grado di risolvere le manifestazioni violente di tale fenomeno; finiva così per ritualizzarsi il "controllo" delle crisi del soggetto "avvelenato" dal morso del ragno³³.

4. Sulla soglia

Se per Gonaria e Giggia vale il dovere di fuggire, per Donna Vincenza invece vale il dovere di *restare*, ovvero l'impossibilità di andare, vagare, impazzire. Perché Donna Vincenza ha un posto e un ruolo: è la padrona della casa, e come tale viene rappresentata; ma basta già questo a generare l'impossibilità di varcarne la soglia:

non si poteva lasciare così una donna sull'orlo di un abisso, ché tale era per lei la soglia della casa nella quale a poco a poco si andava rinchiudendo. Perché questo appunto avveniva, che giovine ancora e piena di vita non uscisse più, si immergesse in una solitudine disperata, che solo l'immensa cura dei figli e della casa di cui era pur la padrona riusciva a farle sopportare. Ma il peggio era che l'immobilità cominciava a minarle la salute, le si ingrossavano le gambe, si deformava [...]. Lui, lui, l'avrebbe potuta salvare. E lui lo voleva, le dava i denari perché andasse a curarsi. Dove, come, con chi, se le era impossibile varcare la soglia?³⁴.

Vanna Gazzola Stacchini ha parlato, in proposito, di "eternità" della donna sattiana nella casa ove il tempo non può entrare: ridotte a meri simboli del potere e della ricchezza che, transcendendole, le sovrastano, «le donne a Nuoro sono eterne, eterne come gli animali "perché non hanno speranza". Questa eternità riguarda la donna in quanto casalinga e reclusa, e dunque è la garanzia della sua esclusione dalla sfera esterna, sociale. Ma questa esclusione era considerata un bene morale, lentamente ma profondamente interiorizzato e alla fine sedimentato come un valore di status sociale»³⁵. Basta già la prima descrizione di Donna

³³ De Martino mostra come il simbolismo della "taranta" si fosse reso autonomo dal latrodectismo, ovvero dalla sindrome tossica da morso di *latrodectus*, senza per questo esserne indipendente: «Tale autonomia assumeva due aspetti fondamentali: o la crisi reale di latrodectismo diventava semplicemente l'occasione per evocare e configurare, per far defluire e per risolvere altre forme di "avvelenamento simbolico", e cioè i traumi, le frustrazioni, i conflitti irrisolti nelle singole biografie individuali, e tutta la varia potenza del negativo che, vissuta nei momenti critici dell'esistenza, si traduceva in altrettanti *perils of the soul* [...]; oppure, a un livello più alto di autonomia simbolica, in occasione di determinati momenti critici dell'esistenza – come [...] un amore infelice o un matrimonio sfortunato, la condizione di dipendenza della donna, i vari conflitti familiari, la miseria, la fame, le più svariate malattie organiche – insorgeva la "crisi dell'avvelenato" utilizzando il modello del latrodectismo simbolicamente ripulmato come morso di taranta che scatena una crisi da controllare ritualmente mediante l'esorcismo della musica, della danza e dei colori» (ivi, p. 53).

³⁴ S. Satta, *Il giorno del giudizio*, cit., p. 152. L'immagine della "soglia di casa" è ricorrente nelle pagine dedicate a Donna Vincenza. In un altro passo si legge di una Donna Vincenza ancora giovane che si era recata per la prima volta in chiesa con sua madre e aveva notato che tutti le guardavano, quasi sdegnati, «quel povero abito scuro a palline bianche». Aveva detto allora a suo marito, Don Sebastiano, che aveva bisogno di un altro abito, «ed egli, tra un atto e l'altro, le aveva risposto: i danari ci sono, compratelo. Era stato come il primo schiaffo che avesse ricevuto. Come può una giovinetta inesperta prendere i soldi, andare, fare, senza che l'uomo in qualche modo l'aiuti, anche solo a varcare la soglia di casa?» (ivi, p. 151). Vanna Gazzola Stacchini così ha scritto, a proposito della figura di Donna Vincenza: «Chiusa fra le mura di casa ella capiva il mondo esterno. Ma non poteva uscirne, la soglia era invalicabile come nel film di Buñuel, *L'angelo sterminatore*, dove nessuna persona di quelle riunite per una cena riesce più ad uscire dalla casa che la ospitava: eppure non esisteva alcun impedimento materiale. Per Satta la donna è emblema dell'immobilità senza tempo di Nuoro e della Sardegna tutta» (V. Gazzola Stacchini, *op. cit.*, p. 152).

³⁵ V. Gazzola Stacchini, *op. cit.*, p. 152. «Nel mondo di Don Sebastiano e Donna Vincenza la donna ha la funzione di "rappresentanza": rappresentare la ricchezza e il potere del marito: è la "padrona", nel senso che tiene le chiavi, ma il potere e il denaro sono in mano del marito e lei deve andare a frugare, mentre lui dorme,

Vincenza fornita da Satta nel suo romanzo a dare il senso di questo “valore”: nella stanza da pranzo riscaldata da un caminetto che illuminava i visi dei sette figli,

Donna Vincenza, moglie e madre, stava in un angolo, avvolta nei suoi panni neri, come si conveniva ai suoi cinquant'anni, esausta, ingrossata dalla maternità, il capo sempre chino sul petto. Ciascuno di quei figli era ancora dentro le sue viscere, e nel suo silenzio ascoltava le loro voci come i moti segreti e misteriosi di quando erano nel suo seno. Essi erano la sua vita, non la sua speranza. Perché Donna Vincenza era una donna senza speranza³⁶.

Gonaria, nella sua fuga, non era riuscita in realtà ad arrivare chissà dove: stremata dalla fatica e dalla sete dopo pochi chilometri di cammino verso il mare, veniva soccorsa da una famiglia che abitava in una povera casa lungo la strada. Donna Vincenza invece non va da nessuna parte, ma è come se fosse riuscita in una fuga tutta particolare; qui l'ironia amara di Satta non lascia scampo alcuno: «La fuga che non era riuscita alla cugina Gonaria era riuscita a Donna Vincenza, sempre più inchiodata dall'artrite nel seggiolone sotto la pergola. Ma Gonaria era spinta dall'amore, Donna Vincenza era spinta dall'odio. Quella indifferenza verso il marito [...] era diventata un'assenza»³⁷. Questa è l'unica fuga consentita per la padrona della casa: un'estraniata assenza nonostante una forzata presenza che la inchioda su di un seggiolone. L'espiazione di Donna Vincenza sta tutta qui, nell'essere la “padrona” della sua stessa prigionia. Questo suo “ruolo” è colpa e pena al tempo stesso; e il suo ruolo, in realtà, è la sua stessa vita, si esaurisce totalmente in essa.

Se il dovere di fuggire si determina in capo all'“esautorata”, il dovere di *restare* di Donna Vincenza segna lo stigma della *sradicata*, della *trapiantata*, quale pure lei è: di origini piemontesi ma nata in Sardegna, ella aveva vissuto fino al matrimonio tra la casa del padre, allevata da signora Nicolosa – ritrovatasi presto sola «con tanti figli e poca fortuna» – e l'orto di Vugliè, in Istiritta, a cui era rimasta legatissima. Passò da quelle parti un giorno il giovane Don Sebastiano, in realtà dieci anni più grande di lei, e la chiese in sposa. E come poteva la signora Nicolosa «dire di no a un diplomato notaio, pieno di avvenire, e nobile per giunta?»³⁸. E così la figlia di Monsù Vugliè lasciò la casa, l'orto ed il “costume” e divenne Donna Vincenza. Ma fu proprio l'aver dovuto “lasciare il costume” a segnare «l'origine delle sue sventure. Perché non si tratta di cambiare un abito, è tutto un mondo che si accetta con le sue leggi, con le sue persone, con le sue pretese e i suoi pregiudizi, anche in un piccolo borgo come Nuoro. Passando da *sa bena* a Santa Maria, e non erano che ottocento metri di distanza, forse un chilometro, era passata da un mondo a un altro»³⁹.

Ma Donna Vincenza, sradicata e trapiantata, è anche il prototipo della “donna sarda”, ovvero – come scrive Satta in apertura – della donna che «non esiste»⁴⁰. E proprio per questo,

nelle sue tasche a racimolare qualche spicciolo per fare la spesa, non volendo umiliarsi a chiederglieli. È questa mancanza di autonomia che la vela di eternità e, mettendola fuori del circuito sociale, la preserva dall'usura del tempo» (ivi, p. 153).

³⁶ S. Satta, *Il giorno del giudizio*, cit., pp. 15-16.

³⁷ Ivi, p. 276.

³⁸ Ivi, p. 45.

³⁹ Ivi, p. 151.

⁴⁰ Ivi, p. 50. Così Satta spiega la sua perentoria affermazione: «In Sardegna non esiste la gelosia, non esistono i delitti d'onore, come li chiamano, non esiste nulla. A differenza che nel resto del meridione, e anche in tanti altri paesi, la donna non segue a piedi il marito a cavalcioni sull'asino quando scendono al poveretto, va sul carro con lui, e quando tornano per le strade erte, e i buoi muggiano sotto il carico, la donna sta sul carro, ed è il marito che scende e fatica più dei buoi. A casa governa le masserizie, comanda alle serve ed anche ai servi, custodisce le chiavi, e vende alla spicciolata i prodotti [...], ma non appare mai quando ci sono ospiti, neppure se sono amici di posata. Il motivo è che, come dicevo, la donna non esiste. Per il sardo, parlo del sardo di allora, s'intende, prima che fosse un semplice inquilino di un'isola, com'è adesso, la donna, la moglie era come l'oggetto di un culto silenzioso, esposto alle vicende della vita, strumento delle esigenze della vita, e quindi anche delle esigenze del marito e della famiglia, ma come rarefatta, esterna a quello che è il dominio dell'uomo,

forse, può non pagare fino in fondo il prezzo della propria esistenza, la colpa (e la pena) del proprio vivere. Proprio perché “inesistente”, Donna Vincenza può non fare la fine di Gonaria o di Giggia, le quali, anche se a prima vista sembrano – proprio loro – così “inesistenti”, sono in realtà quelle che esistono di più e di ciò pagano il prezzo, come accade ai personaggi kafkiani⁴¹: Gonaria è istruita, è maestra e non si è mai sposata, Giggia è un “problema” per la comunità, dal momento che gli uomini la frequentano senza che però si debba sapere; un problema che dunque va tenuto nascosto quanto più possibile (e risolto quanto prima, *eliminandolo*). Donna Vincenza, invece, è stata *sepolta* nella famiglia da Don Sebastiano. Non può esistere più di tanto. È già morta, né può riemergere come *zombie*. C’è un elemento di forte *riducibilità* in Donna Vincenza, la quale re-(e)siste unicamente al marito attraverso l’indifferenza nei suoi confronti; un elemento che non riesce invece ad emergere del tutto nel caso di Gonaria e Giggia, le due *pazze-zombie*: esse continueranno a vagare, facendo “sentire in colpa” la comunità tutta, e in ciò presentando anzi forti tratti di *irriducibilità*. Ecco perché, come è proprio dell’elemento irriducibile, *devono essere rimosse*.

Di ciò la storia ha fornito molti esempi; Satta, invece, no, perché non ne vuol dare, nel caso specifico: non è concesso di conoscere il destino, ovvero la fine, delle due donne. Di Gonaria si sa solo che il suo tentativo di raggiungere il mare fallisce, ma non è dato sapere cosa *sarà* di lei o di Giggia. La comunità ha provato a rimuoverle, ma potrebbe non esservi riuscita del tutto: è forse proprio questa incertezza a renderle ancora “vive”, e non già sepolte nel cimitero di Nuoro in cui Satta si aggira e “ritrova” i personaggi del suo romanzo. Vive significa anche non più morte sui roghi come streghe, bensì esorcizzate dalla comunità come paure, perché tali per essa continuano ad essere (le paure della comunità, i suoi fantasmi). Allo stesso modo delle donne tarantate di un tempo, che non potevano essere rimosse o eliminate, ma soltanto esorcizzate attraverso una musica, tanto indiavolata nei ritmi quanto lieta, catartica e riconciliatrice negli scopi, curativa più per la comunità che per le donne stesse⁴². Questa musica tutt’oggi continua a sopire ed assorbire le tensioni nella comunità, a fungere da strumento di quella re-integrazione, di quella pace che ancora, nonostante il luogo, non è dato respirare tra le tombe del cimitero di Nuoro, dove Satta ambienta la propria storia e

cioè al governo del piccolo stato familiare. In questo governo non poteva né doveva entrare, più di quanto non possa entrare la regina nel governo del re» (*ibidem*).

⁴¹ Non v’è dubbio, infatti, che Josef K., il protagonista de *Il processo*, nonostante appaia alle prime come un “uomo medio”, un impiegato qualunque, che conduce un’esistenza abitudinaria ed omologata, sia in realtà un personaggio a suo modo sovversivo, che mette in questione alcuni schemi consolidati della società in cui vive, primo tra tutti la famiglia e l’istituzione (il Tribunale stesso), e che forse proprio per questo (e di questo) viene considerato colpevole. Ma lo stesso dicasi per il protagonista de *Il castello* nonché per il giovane Karl Rossmann del romanzo *America*. Cfr. F. Kafka, *Romanzi*, cit.

⁴² Cfr. E. De Martino, *La terra del rimorso*, cit. Scrive l’autore, che spesso insiste sulla funzione di ricomposizione e reintegrazione sociale del fenomeno del tarantismo: «Anche il tema simbolico del morso che torna in successive stagioni rituali acquista qui il significato di un ordine culturale chiamato a disciplinare un “ritorno” che altrimenti potrebbe esplodere in un qualsiasi momento del tempo, assumendo tutti i caratteri antisociali della crisi individuale senza orizzonte. Oltre il tempo del vibrante esorcismo riordinatore, oltre le date di un piano calendariale sorvegliato dalla società e accreditato dalla tradizione nella pausa fra stagione e stagione, nell’intervallo fra le due epoche del rimorso che coincidono con quelle del raccolto dei frutti estivi, torna a distendersi il “tempo salvato” della vita di ogni giorno» (ivi, pp. 63-64). E ancora: «Il simbolo della taranta mette in movimento un dispositivo di sicurezza che ha tutti i caratteri della plasmazione culturale [...]. Nel simbolo della taranta il rimorso appare alienato nel primo morso e nella ripetizione stagionale del nesso crisi-esorcismo, ma la vicenda mitico-rituale è orientata complessivamente verso la liquidazione delle passività psichiche, secondo una posologia “pro anno” che utilizza, con la collaborazione della comunità, il piano di evocazione e di deflusso del mito e del rito. Per questo orientamento il simbolo della taranta comporta un *ethos*, cioè una mediata volontà di storia, un progetto di “vita insieme”, un impegno ad uscire dall’isolamento nevrotico per partecipare ad un sistema di fedeltà culturali e ad un ordine di comunicazioni interpersonali tradizionalmente accreditato e socialmente condiviso» (pp. 178-79).

dove “ritorna” col pensiero, affacciato a una finestra mentre fuori nevicava, nell’epilogo del romanzo⁴³.

Proprio lì, nel cimitero di Nuoro, «non si distinguerà il vecchio dal nuovo» e tutti i personaggi del racconto «avranno un’*effimera pace* sotto il manto bianco»⁴⁴. Ma non è allora tutta Nuoro un grande e unico cimitero? Anche Nuoro infatti, come la donna sarda, “non esiste”: Nuoro è per i nuoresi – scrive Satta nelle prime pagine de *Il giorno del giudizio* – come «una di quelle grandi e tristi donne» che i cittadini del luogo ignoravano e “deridevano”⁴⁵, lasciandole agli “estranei”, agli uomini dei minuscoli paesi intorno, a quelli «di Orune, di Gavoi, di Olzai, di Orotelli, persino di Ovodda, [...] che guardavano a Nuoro come alla capitale»⁴⁶:

Gli estranei sapevano il valore, a parte anche l’eredità, di quelle donne, e d’altronde non si presentavano soltanto come cacciatori di dote, ma mettevano sulla bilancia la spada di Brenno della loro operosità. Le zitelle erano ben felici di lasciare nei lugubri palazzi il loro titolo di ‘donna’ per abitare le case linde e di cattivo gusto della nuova gente, che già cominciavano a sorgere nella periferia⁴⁷.

Questi uomini estranei si ritrovavano così ad avere in mano l’“amministrazione” delle donne nuoresi e, quasi per simbiosi, l’amministrazione della città: erano loro, infatti, “i candidati”, quelli che alla fine «facevano politica»⁴⁸. Ma se Nuoro non esiste e neppure esistono quelle “grandi e tristi donne”, allora non c’è nulla da “amministrare”, e il potere maschile, degli uomini “estranei”, si rivela, nella sua “eternità”, quanto di più effimero possa esserci nella vita. Come una morte, quella morte che «è eterna ed effimera in Sardegna non solo per gli uomini ma anche per le cose»⁴⁹ e per salvarsi dalla quale – come scrive Satta nella pagina finale del suo romanzo – forse non resta, in fondo, che l’oblio.

⁴³ Cfr. S. Satta, *Il giorno del giudizio*, cit., cap. VII e pp. 291-92.

⁴⁴ Ivi, p. 291 (corsivo mio).

⁴⁵ Ivi, pp. 19-20. «Nelle lisce muraglie di quelle antiche corrose case civili, c’era un varco invisibile, ma sicuro, ed erano le donne. Ne erano tutte piene, perché pareva che i nuoresi, quelli degni, avessero la vocazione del celibato; in realtà il matrimonio diventa impossibile a chi non riconosce la semplicità della vita. Così deridevano quelle donne ricche e pallide che sognavano e intristivano nella clausura, e apparivano qualche volta dietro i vetri come fantasmi, o uscivano per andare alla Messa» (p. 19).

⁴⁶ Ivi, p. 18.

⁴⁷ Ivi, pp. 19-20.

⁴⁸ Ivi, p. 18.

⁴⁹ Ivi, p. 15.



ACCESSING LAW THROUGH *THE HUMANITIES*: DEGREES OF
AGENTIVITY WHEN ACTORS ARE NATIVES OR IMMIGRANTS.
COMPARING SOUTHERN ITALY/NORTHWEST SWITZERLAND

Flora Di Donato
Università Telematica Unipegaso
flora.didonato@unipegaso.it
flora.didonato@unine.ch

Abstract

Recent contributions of *Law and Humanities* have showed how complex is the interaction between *law* and *culture*. Cultural models influence people in their representations of law, orienting them towards the definition of legal meanings that are shared and narrated through stories. The aim of this paper, that is a part of a larger research lead in Italy and Switzerland, is to propose a comparative analysis of legal stories coming from two different contexts (South of Italy and Northwest Switzerland), showing the effects of different degrees of *legal agentivity* when actors are *nationals* (Italian cases) – or *immigrants* – (Swiss cases).

Key Words :

Law and Humanities, Legal Agentivity, Natives/Immigrants.

Published in 2012 (Vol. 5)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE
ISSN 2035 - 553X

**Accessing Law through the Humanities: Degrees of Agentivity
when Actors Are Natives or Immigrants.
Comparing Southern Italy / Northwest Switzerland**

di Flora Di Donato

Sommario: Accessing *Law* through the *Humanities* - 1. Theoretical Insights: the Notion of *Agentivity* - 2. Data, Methods and Results - 3. Conclusions.

Introduction: Accessing *Law* through the *Humanities*

This contribution can be considered as a preliminary step of a more extended research about “the access to administration and justice by immigrants in Northwest Switzerland: a qualitative interdisciplinary approach”, it arises in the frame of a scientific collaboration with the *Center for migration studies* of the University of Neuchâtel¹. It can be also meant in continuity within a previous line of researches that I specifically dedicated to explore the role of lay people in *constructing legal-cultural reality*².

Indeed the description of the law as a product of *human beings* (meant also as *minorities* and *oppressed*) who act for the recognition of their rights and their stories

¹ This paper has been presented at *2012 International Conference On Law And Society* (Honolulu, June 5-8, 2012), panel on “Gender and Judicial Education, Legal Education, Comparative Studies of the Legal Professions”.

² See, for example, Flora Di Donato, *La costruzione giudiziaria del fatto*, Franco Angeli, Milano, 2008; Id., “Constructing legal narratives. Client-Lawyer Stories”, in *Exploring Courtroom Discourse*, Ashgate, Surrey, 2011, pp. 111-131; Id., “Le storie come chiave di accesso alla cultura (locale). Il caso di T*”, in Jerome Bruner, Flora Di Donato, Andrea Smorti (a cura di), *Contesto, cultura, diritto. “Psicologia culturale”* (special issue), in print; Id., *La realtà delle storie. Tracce di una cultura*, Guida, Napoli, in print.

in societies³ is typical of movements such as the *Law and Humanities* and the *Legal Storytelling* influencing the study of law in contemporary societies⁴.

Approaching law “through the Humanities” has at least three relevant and related implications: first, it means to study law through an interdisciplinary approach, weaving together areas including literature, narration, anthropology and, so on; second, it emphasizes the nature of the complex interaction between *law and culture*, highlighting how (legal) stories are shaped by cultural models and how human narrations affect the daily representations of law and justice by influencing the way legal systems function; third, the specific field of *migration studies* would benefit of from a humanistic and interdisciplinary approach despite generalising tendencies in contemporary societies where the stories of immigrants tend to be “assimilated” to the “stories” of natives and cultural rights are not always recognised by the States⁵.

On these premises I am going to propose a comparative analysis of legal stories arising in two different contexts (South of Italy and Northwest Switzerland) to highlight the effects of different degrees of *legal agentivity* when actors are *nationals*

³ Martha C. Nussbaum, *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1997; Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*, Harvard University Press, Harvard MA, 1989.

⁴ *The Law and Humanities* movement has very classical roots, referring for example, to the study of literature in the law as a critical way to reason on legal issues by finding solutions that are not just “local” but related to a more complex and humanistic way to consider human problems. See Austin Sarat, Matthew Anderson, Cathrine O’ Frank (a cura di), “On the Origins and Prospects of the Humanistic Study of Law”, in *Law and Humanities. An Introduction*, Cambridge University Press, New York, 2009. See also “No Foundations, An Interdisciplinary Journal of Law and Justice”, special issue on Law’s Justice: A Law & Humanities Perspectives, vol. 9, 2012.

⁵ According to Arango: “Scholars have striven to provide general explanations for the phenomenon of human migration, more or less abstracted from its specific manifestations [...]. The end result of such efforts has been models, analytical frameworks, conceptual approaches, empirical generalisations, simple notions, and only seldom real theories. [...] Migration is too diverse and multifaceted to be explained by a single theory”. Joaquín Arango, “Explaining migration. A critical view”, in *Migration*, Routledge, London and New York, 2010, vol. I, pp. 97-114.

Despite assimilatory tendencies, contemporary research projects try to develop interdisciplinary and multi-level theories of civic and political participation and engagements of immigrants. See for example the European Project PIDOP (Processes Influencing Democratic Ownership and Participation at <http://www.fahs.surrey.ac.uk/pidop>).

– as it is in the cases arising in Italy – or *immigrants* – as it is in certain cases arising in Switzerland.

By using the expression of *legal agentivity* I mean the “activity” of human beings who act as “protagonists” in daily life also in solving legal problems, despite a traditional vision where people are represented having a passive role in society⁶.

The questions that I would like to answer through the analysis of legal cases can be formulated as follows:

– *Under what conditions can legal agentivity be acted with efficacy by lay people when they are natives?*

– *Do immigrants who arrive in an established social and cultural context exhibit legal agentivity in solving their legal problems? Which kind of agentivity do they exhibit?*

My hypothesis is that the degree of *legal agentivity* of lay people is closely tied to their awareness both of “formal law” and of “cultural rules” in their context of activity and life⁷. In this sense a comparative analysis between the South of Italy and the Northwest Switzerland could be very effective as they are very different socio-legal contexts: starting from literature and from sociological and statistical data I assume that the application of the (formal) law in the (Northern) Swiss context is narrower than in the (South) Italian one⁸. Moreover I can remark that Swiss people seem to be very attentive to save traditional customs and daily practices of life – a situation

⁶ The word *agentivity* refers to the capacity of human beings “to act”. It started to be diffused at the beginning of 1970’s as a reaction to structuralism which did not consider the role of human activities in society. The aim of movements such as feminism was to demonstrate how human *agentivity* can shape social and political structures. Giddens was one of the first sociologists to use the word *agentivity*. It has been also adopted by anthropologists and developed by linguists. See the voice “Agentività/Agency” by L.M. Ahearn (Laura M. Ahearn, “Agentività/Agency”, in *Culture e discorso*, Carocci, Roma, 2001, pp. 18-23).

⁷ For “implicit rules” I mean rules arising from daily practices of social “participation”.

⁸ It is well known that Italy is a country highly deviant: see Alberto Giasanti, Guido Maggioni (a cura di), *Opinione pubblica e devianza in Italia*, Franco Angeli, Milano, 1979.

which also anthropologists highlight⁹ – more than the Italian ones.

So the analysis of legal cases will partly show what happens in some South Italian *labour law* and *family law* cases where people tend to act “behind the law” being oriented not only by formal rules but even by “codes of actions” that arise in their specific cultures. On the other side I will analyze cases coming from the Swiss context (the Northwest) to show how the difficulties of getting in contact and managing legal and cultural rules make some categories of immigrants less “active” than natives. As we will see, many restrictions are caused by the law itself; in some cases immigrants don’t master the local language and consequently the legal system (further many do not have both enough money to live and in addition to pay for representation in a trial). These factors may reduce the sphere of *agentivity* of immigrants so that the protection of their rights could be compromised or they would have to renounce defending their rights. In many cases they are obliged to leave, as in the case of women who are the victims of *domestic violence* that I am going to explore.

Concerning methodological analysis, moving from a socio-constructivist perspective that considers as central the role of human beings in shaping their social context of life¹⁰, I propose to approach some socio-ethnographical methods to sketch the game played by individuals (natives/immigrants) and institutions in society.

1. Theoretical insights: the notion of *agentivity*

In order to introduce my idea of *human-legal agentivity* I propose discussing three fundamental notions that are very related: *culture*, *context* and, *agentivity*.

Scholars well know how difficult it is to discuss a generic notion such as *culture*. There are about 160 definitions of the term “culture” suggested by anthropologists

⁹ Pierre Centlivres (a cura di), *Devenir Suisse*, Georg, Genève, 1990.

¹⁰ Even if in a kind of permanent tension between established or canonical visions expressed by institutions and transformative visions expressed by cultural and demographic changes in society. See Peter Berger, Thomas Luckmann, *Modernity, Pluralism and the Crisis of Meaning: The Orientation of Modern Man*, Bertelsmann Foundation Publishers, Gütersloh, 1995.

and sociologists.

I will propose a very classical one coming from anthropology: in a geertzian sense *culture* can be basically defined as the capability of human beings to get connected with each other by sharing a common language and symbolic resources (i.e. religion, cooking, storytelling and other daily activities)¹¹.

So it is interesting to focus on the idea of culture as a kind of process of “social network building” that makes it possible to construct and share “common meanings” arising from daily contexts of life and activity.

The socio-anthropological meaning of culture fits also with a juridical one. Cotterell¹², for example, introduces the notion of legal culture to describe the function of law to shape and orient social relationships; reciprocally social relationships affect the ways in which law is interpreted and practiced by common people in a community. The notion of legal culture has been created by jurists not only in a technical sense – as the expertise of lawyers in filtering legal notions arising inside and outside of the legal system – but also to conceive the participation of common people in a shared construction process of legal meanings¹³.

The other important notion that I would like to introduce is that of *context*: it is less used by jurists and mostly developed by social and cultural psychologists. I adopt a “flexible” notion of context that refers to a “meaning-making activity” as the product of negotiations between different visions of the reality, intentions and, emotions among social actors. These negotiations can be translated into daily conversations or can be expressed in daily activities.

Finally the notion of *agentivity* is related to that of context, thereby highlighting the active role of individuals *inter-acting* in social contexts with the intention to produce

¹¹ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, 1973.

¹² Roger Cotterell, “Law in Culture”, in *Ratio juris*, vol. 17 (1), 2004, pp. 1-14.

¹³ Lawrence M. Friedman, “The Concept of Legal Culture: A Reply”, in *Comparing Legal Cultures*, Dartmouth Publishing, Brookfield, VT, 1997, pp. 33-40.

results (aims) that can be shared within a community¹⁴.

The psychologist Bruner proposes some important specifications of *agentivity*¹⁵; most of them require social implications or engagements. In particular I present three or four of those characteristics described by Bruner:

1. The first one concerns the same notion of *agency*. Bruner defines it as voluntary acts that are produced with the intention to realize aims.
2. The second one – *commitment* – requires the coherence of an agent with respect to a projected line of actions. It refers to tenacity, sacrifice, and so on.
3. The third – *resources* – focuses on *internal* (to be patient, intelligent and so on) but also *external* resources meant as tools for the action: power, social legitimation, sources of information and so on.
4. The fourth – *social references* – refers to people whom an agent gets in contact with to obtain evaluations and legitimation of aims, commitments and resources. They can be the members of a group (syndicate) or ideal or cognitive groups (i.e. the police or the justice system)¹⁶.

All these factors make individual *agentivity* as socially shaped/shared: researchers speak of “social Self”, also to refer to shared or distributed commitments among individuals in society.

So the notion of *agentivity* first elaborated by sociologists and later adopted by anthropologist and linguists seems to be particularly appropriate, as defined by psychologists, to emphasize the role of human beings in solving their life problems, including legal or judicial ones.

¹⁴ In this sense I adopt the notion of *agentivity* despite that of *agency* to underline the social meanings of individual actions.

¹⁵ See: Jerome Bruner, “A Narrative Model of Self-Construction”, in *Annals of the New York Academy of Science*, n. 818, 1995, pp. 145–161.

¹⁶ *Ibidem*.

2. Data, methods and results

As I have announced, the data that I am considering comes from two different contexts: the Italian one and the Swiss one.

In Italy I collected and analyzed in depth over ten legal cases coming from two geographical areas of my region in the South, the Campania: specifically Naples and Irpinia. These two areas are very different both for the geographical aspects and for cultural and anthropological reasons. This collection of data has been possible thanks to the collaboration of two different legal offices (located in the cities of Naples and Avellino), that permitted me to analyze the official case documents. I also received permission to meet and interview the clients and analyze the private correspondence between the lawyer and the client¹⁷.

My adopted methodology can be considered quite ethnographic as I read cases in their socio-cultural context. For example, I considered articles from locally relevant newspapers. I also did narrative analysis of all the communications coming from the actors involved in the case (i.e. the employer and the employee in a labour dispute) and of the client's personal notes recounting their side of the story. Finally I examined evidences (i.e. declaration of witnesses) and judicial findings.

The data related to the Swiss study has been collected and published by the Observatory for Foreign Law of Romand Suisse (*Observatoire romand du droit d'asile et des étrangers* ("O.d.a.e.")). O.d.a.e. was founded in Geneva in 2008 with the aim to observe the daily life of immigrants and to create a public "voice" about the possible consequences of applying the law towards human rights violations, including

¹⁷ These data have been collected through the framework of the project "La costruzione dei significati giuridici tra pratiche legali-giudiziarie e teorie postmoderne del diritto" that I developed over the last three years as a researcher in legal philosophy at the Open University Pegaso (Naples). They are fully analyzed in Flora Di Donato, *La realtà delle storie. Tracce di una cultura*, Guida, Napoli, in print. See also, Flora Di Donato, Francesca Scamardella, *La ricerca della verità tra diritto e cultura. Note a margine di casi giudiziari*, paper presented at the 4th meeting of the Italian Society for Law and Literature, "Il contributo di Law and Humanities nella formazione del giurista", Università degli Studi del Sannio, Benevento, May, 31-June, 1st, 2012 (in preparation).

cases of *domestic violence*,¹⁸ a topic that I will specifically explore below.

I start my analysis considering the *Italian cases*: first a labour law case, the case of T*, who has a high level of *agentivity*. The protagonist is a theatre actor who shows herself to be very able to play the role of the “actor and director” in the solution of her case that is a case of *mobbing*. One of her colleague who plays a kind of management role tries to abuse of and to expulse her from the theatre company. Thanks to a quick intuition and starting from a good *consciousness* of the social environment, T* is able to react. In the case of T* it is possible to observe an interesting combination of different levels of *agentivity* as described above (cfr. *supra*: § 1):

1. The first one is “individual” and concerns the personal *resources* of T*: *internal* resources (she is capable to interpret the situations and to project a coherent line of action) and *external* resources (she involves her colleagues by sharing her problems and emotions and looking for solutions with them) with a high level of *commitment*.

2. The second one is “social” (*social resources*) as T* is capable of using territorial and institutional networks to legitimate her *agentivity* against the company theatre that engaged her. She denounces the police the man who molests her and who tries to expulse her from the job; she involves the syndicate as economic retributions for workers are not correct; finally she involves the mayor of the village denouncing irregular procedures by obliging the company theatre to stop all the activities. This kind of “agentivity” makes possible for T* to obtain good results at the trial: she is supported by a good lawyer, who thanks to the good strategies employed by T* can easily demonstrate the torts provoked against her by some colleagues and supervisors of the company theatre (i.e. the man who molests her and the molester’s lover, the president of the theatre who tries to push T* outside the job as retaliation). Even the

¹⁸ For a definition of “domestic violence” see Barzé: “Le terme de ‘violences domestiques’ doit être entendu au sens large, à savoir tant les violences conjugales, que le situations d’inceste, les menaces proférées par l’époux ou d’autre parents, les abus d’ordre sexuel, etc.”. Liselotte Barzé-Loosli, “La pratique de l’ODM en matière de persécutions liées au genre”, in *Persécutions liées au genre. La pratique suisse au regard des évolutions européennes et globales*, Weblaw, Berne, pp. 78-79.

judge (who is a woman) is capable of “reading” the clear but implicit dynamics of exclusion in the professional context and to declare as discriminatory and illegitimate the decision of the theatre company to dismiss T* from the job. Consequently, the torts are repaired: T* receives money damages from the company who is required to pay; the company is also obliged by the mayor to stop all the activities. In the end, the colleagues of T* organize a new autonomous theatre company.

Turning to the *family law cases*, I briefly compare two opposing cases, the one of F* and S*, to show how in these cases the degree of *agentivity* of the protagonists is mostly conditioned by their cultural background, and in particular, the family context.

The first one is the case of F*, a woman who come from the Naples area and is divorced from her husband who abandoned her without any explanation. During the meetings with the lawyer she is always in company of her mother and her sister. Usually she is in silence and she shows clear difficulties accepting her husband’s abandonment. She is not cooperative with the lawyer who tries to reconstruct facts and to imagine a good legal strategy to protect her rights. In contrast to F*’s silence, her mother is very forward, asking for a kind of “restorative justice” by demanding the restitution of the so-called “dote nuziale”, as the divorce has triggered a kind of dishonour to the family. The case is considered resolved by the mother when “the dote” is returned from the husband, despite denial of real protection of F*’s rights (i.e. the right to receive financial support by the husband who abandoned her.).

In contrast to F*, S* is a very “enterprising” woman, full of initiatives in her personal and professional life. Her enterprising nature is disliked to her husband's family who is very traditional and can’t conceive that a woman – who is presumed to have such a low status compared to a man’s high status – can be so active in improving the economic conditions of family. In this instance, the family’s influence is so strong that S* and the husband divorce, despite S*’s emotions of love towards him.

In order to analyze the *Swiss cases*, it would be helpful to give some explanation

regarding Swiss Foreigners Law.

Indeed, the Federal law pertaining to foreigners (LEtr, art. 50, 2), approved in Switzerland since 2006, contains a special rule to protect women who are victims of domestic violence: if they have been married to a Suisse person or to a somebody who has a medium/long term residency permission – called B and C permission – in the case of separation, they could have the right to remain in Switzerland when the possibility to return to their home country appears “compromised”. As a result, authorities normally evaluate two different types of conditions expressed by the law: the type of violence and the likelihood for these women to be reintegrated in their countries of origin¹⁹.

Despite the legislative formula, Swiss authorities tend to apply this law narrowly by requiring clear evidence of domestic violence so that women are permitted to stay in Switzerland only in cases of extreme violence (physical and psychological) verified by experts. They also consider the level of *integration* of the victim in the Suisse context – even if it is not explicitly required by the official law. Specifically, the authorities will evaluate if these women have a job, speak the local language, are socially integrated, etc. Experts find in these kind of cases that the narrow application of the law creates countervailing conditions: women who are victim of violence live in such dire and alienated conditions that in many cases they are not able to look for a job, take care of their children, attend language courses, or generally integrate into Swiss society. In such situations, these women, afraid of leaving Switzerland and returning to their home country, choose to remain with their abusive husbands. Consequently,

¹⁹ See the content of the law: Art. 50 *Dissolution de la famille* (LEtr 2006):

1 Après la dissolution de la famille, le droit du conjoint et des enfants à l’octroi d’une autorisation de séjour et à la prolongation de sa durée de validité en vertu des arts. 42 et 43 subsiste dans les cas suivants:

a. l’union conjugale a duré au moins trois ans et l’intégration est réussie;
b. la poursuite du séjour en Suisse s’impose pour des raisons personnelles majeures.

2. Les raisons personnelles majeures visées à l’al. 1, let. b, sont notamment données lorsque *le conjoint est victime de violence conjugale et que la réintégration sociale dans le pays de provenance semble fortement compromise.*

3. [...]

they become *double victims*: «en tant que femme face à un mari violent, et en tant qu'étrangère face aux autorités qui cherchent à limiter le nombre d'immigrés»²⁰. Some women are even killed as a result of domestic violence. Considering these extreme and paradoxical situations, volunteer associations such as O.d.a.e., mentioned earlier, have been created recently in Northwest Switzerland to provide support to women who are victims of domestic violence by helping them *alert the administration and pursue justice*.

So finally, I'd like consider three stories of *domestic violence*:

The first one is the story of Zorica who is married to a Serbian man who also has Swiss nationality. After marriage Zorica discovers that her husband is violent. During an violent episode while she is pregnant, Zorica is obliged to inform the police and to press charges. Her husband is found guilty and chooses to return to Serbia. However, he continues to menace Zorica and threatens to kill her if she returned to Serbia. Zorica is strongly depressed and tries to commit suicide. She requires hospitalization and asks Swiss authorities for permission to remain in Switzerland as she is afraid to returning to Serbia post-divorce. The Swiss authorities recognize that Zorica is victim of violence (this is one of the two conditions required by the law) but they deny her permission to stay by finding that Zorica is not sufficiently "integrated", a non-requisite factor for evaluation. Authorities find that Zorica doesn't speak French and does not financial autonomy, and lacks the support network that she has in Serbia.

With the help of a "mediator" Zorica seeks recourse before the Federal Tribunal ("FT"). As a result, her case receives public attention and becomes the object of a parliamentary interrogation²¹. The Federal Office for Migrations (ODM), who first asked the *FT* to refuse recourse to Zorica, subsequently grants Zorica²² permission to

²⁰ Rapport annuel d'observation, *Femme étrangères. Victimes de violence conjugales en Suisse romande*, 2011, [http://odae-romand.ch/IMG/pdf/ODAE - Rapport FEVVC - 3-3-2011-2.pdf](http://odae-romand.ch/IMG/pdf/ODAE_-_Rapport_FEVVC_-_3-3-2011-2.pdf)

²¹See the parliamentary interrogation at the following link:

http://www.parlament.ch/F/Suche/Pages/geschaefte.aspx?gesch_id=20105275

²²See the case of Zorica at the following link:

http://odae-romand.ch/IMG/pdf/Cas109_Zorica.pdf

stay in Switzerland.

Another typical story is that of Zlata who come moves from Croatia to Switzerland to get married to a man possession permission B (medium term residency). The couple has two children and Zlata is the victim of psychological and physical violence from the husband. Her friends involve the police. She seeks penal justice and, subsequently the permission to stay in Switzerland as she files for separation from her husband. The Federal Office for migration (ODM) refuses to grant her permission as Zlata is separating from her husband and Zlata's reasons for remaining in Switzerland do not exist anymore.

Zlata is helped by a mediator who underscores that Zlata is integrated in Switzerland. Namely, her employment sustains her family financially. She speaks French well and unlike her positive living conditions in Switzerland, in Croatia she could not readily survive. Unfortunately for Zlata, the answer from the authorities is negative. Zlata, worried about the possibility of returning to her home country, decides to return to live with the husband notwithstanding the evident risk of violence²³.

Finally an interesting and recent story under the attention of the Parliament and the public opinion is that of Carolina²⁴. She is a woman from Chile married to a Swiss man. Carolina's husband tries to kill her so she leaves the house and goes to live with a friend. She has financial problems and also requires psychotherapy in order to cope with the trauma sustained by the violence. She denounces her husband and presses criminal charges. At first, the authorities do not recognize her right to stay in Switzerland as she has left her husband. After Carolina presented evidence of violence, however, the (local) authorities grant her permission to stay in Switzerland. Despite this positive answer the Federal Office for Migrations refuses to recognize the right of Carolina to stay in Switzerland as she renounced to divorce from the husband

²³See the case of Zlata at the following link:

http://odae-romand.ch/IMG/pdf/Caso23_violences_conjugales_r.pdf

²⁴ See the case of Caroline at the following link:

http://odae-romand.ch/IMG/pdf/Cas_170_Carolina.pdf

and renounced to proceed against him. Carolina did recourse to the Federal Tribunal and actually her case is the object of a parliamentary interrogation²⁵.

In the cases that have been analysed from Italy and Switzerland, I can observe some opposite phenomena: in the South-Italian cultural-legal context the degree of *agentivity* of legal actors (meant as clients) seems to be “high” when actors come from an emancipated cultural background as can be seen in the case of T* who is a theatre actor and able to deal very well with local networks. Anyway T* also needs a kind of social sharing to obtain the results that she aims both at the legal and the socio-personal level: being respected in her rights of worker and being recognised as a woman “able to play” social meaning’ actions ”.

On the other side, in the cases of women who are victims of violence, as in the Swiss cultural-legal context, I can observe a very low degree of *agentivity* for two different but related reasons: first as victims of domestic violence these women cannot fully engage in their personal and social life (such as having difficulty finding employment, finding and sustaining friendships, gaining or furthering their education, rearing children and so on). Second these women as immigrants are expected by the State to fulfill some “implicit obligations” – i.e. to learn the local language, to attend a course of civic education, to gain financial autonomy – in order to be admitted to stay in the country. These women live in a very paradoxical situation where they are expected to be “active” in the foreign country but prevented from doing so based on personal and contextual factors.

As I showed in the cases of Zlata, Zorica and Carolina, the only kind of *agentivity* that they experience is an “external agentivity” that comes from the sensitivity of friends, public opinion, mandatory acts, the attention of some parliamentary, from volunteer association – as the O.d.a.e. – and so on.

²⁵ See the parliamentary interrogation about this case at the following link:
http://www.parlament.ch/f/suche/pages/geschaefte.aspx?gesch_id=20125071

3. Conclusions

This paper is exploratory as it is not possible to draw final conclusions starting from a relatively small corpus of data including both South Italian and the Northwest Swiss cases.

It deals with the “human dimension” of *legal stories* showing how cases arise in specific cultural contexts and how they do find solutions thanks to differing kinds/degrees of legal actors’ *agentivity*. Indeed from the comparative analysis between South Italy-Northwest Switzerland very different results have come showing in which “legal” and “cultural” conditions the *agentivity* of the protagonists is more or less effective or reduced when actors are natives or immigrants.

In the *Italian context*, the data showed how personal or internal conditions of *agentivity* could be sustained by a kind of social sharing meaning to manage the case with success even when actors are natives and are aware of their context of life and activity (i.e. to protect the labour rights as it is in the case of T*, or to deal with an ideal conception of being an emancipated woman in a traditional family as it is in the case of S*). In the *Swiss context* the cases of domestic violence are very impressive as restrictions of women’s *agentivity* derive both from personal conditions (being violated in the private and familial life), legal restrictions (arising by the art. 50 LEtr) and contextual constraints (as they need to learn the local language, to have a financial autonomy, to get in social relationships in a foreign context). So in these cases both personal and social *agentivity* is quite reduced. The *agentivity* of immigrated women who are victims of domestic violence is almost replaced by mandatory’s actions or associations’ initiatives, parliamentary interrogations. In most cases *agentivity* couldn’t exist at all as these women tend to decide to not denounce their husbands as they are worried to leave Switzerland if authorities don’t recognize their right to stay. Finally they couldn’t be aware about the possibility to ask for a mandatory intervention.

Concerning these cases we should also consider that the narrow decisions of

authorities in most cases are judged to be “discretionary”²⁶. *How can we deal with this being discretionary by Swiss authorities?* May we explain it as a legal-cultural attitude of Swiss authorities and as a more general expression of Swiss people’ legal *consciousness* that make possible also a narrow application of the law in the daily life²⁷?

It is important to know that last years some important calls have come from international organizations as the ONU, the *Comité des droits de l’homme*, the *Comité contre la torture*, to reduce strength applications of the Swiss law migration. Calls concern mainly discriminations against immigrated women who are required to be “integrated” even when they are not in conditions to do that as victims of violence. So even since an important decision of the Federal Tribunal (ATF 136 II 1, 2009) the application of the art. 50 (al. 2) has been partly changed in the sense that authorities are not officially required to evaluate the degree of integration when violence is proved.

How further explain this changing tendency by Swiss authorities?

My personal conclusion is that both external solicitations (by the International Community) and internal ones (supporting group’s actions, parliamentary sensitivities and so on) are increasing the public awareness about the opportunity of a more humanistic and contextualized decisions by the Swiss authorities in the cases of *domestic violence*.

This is also the sign that *Telling the Stories* of the “oppressed” may contribute to increase awareness about the strong interdependency between *law and individual agentivity* in contemporary societies.

²⁶See the 2012 o.d.a.e’s report.

²⁷ Scholars generally speak of *legal consciousness* to refer to the “legal meanings” that are constructed and shared within members of a community in a given social and historical moment. For more see: Sally E. Merry, “Culture, Power, and the Discourse of Law”, in *New York Law School Law Review*, vol. 37 (1, 2), 1992, pp. 209-226; Patricia Ewick, Susan S. Silbey, *The Common Place of Law: Stories From Everyday Life*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1998.

References

- Laura M. Ahearn, “Agentività/Agency”, in *Culture e discorso*, Carocci, Roma, 2001, pp. 18-23.
- Joaquín Arango, “Explaining migration. A critical view”, in *Migration*, Routledge, London and New York, 2010, vol. I, pp. 97-114.
- Liselotte Barzé-Loosli, “La pratique de l’ODM en matière de persécutions liées au genre”, in *Persécutions liées au genre. La pratique suisse au regard des évolutions européennes et globales*, Weblaw, Berne, pp. 78-79.
- Peter Berger, Thomas Luckmann, *Modernity, Pluralism and the Crisis of Meaning: The Orientation of Modern Man*, Bertelsmann Foundation Publishers, Gütersloh, 1995.
- Jerome Bruner, “A Narrative Model of Self-Construction”, in *Annals of the New York Academy of Science*, n. 818, 1995, pp. 145–161.
- Pierre Centlivres (a cura di), *Devenir Suisse*, Georg, Genève, 1990.
- Roger Cotterell, “Law in Culture”, in *Ratio juris*, vol. 17 (1), 2004, pp. 1-14.
- Flora Di Donato, *La costruzione giudiziaria del fatto*, Franco Angeli, Milano, 2008.
- Flora Di Donato, “Constructing legal narratives. Client-Lawyer Stories”, in *Exploring Courtroom Discourse*, Ashgate, Surrey, 2011, pp. 111-131.
- Flora Di Donato, “Le storie come chiave di accesso alla cultura (locale). Il caso di T*”, in Jerome Bruner, Flora Di Donato, Andrea Smorti (a cura di), *Contesto, cultura, diritto. “Psicologia culturale”*, special issue, in print.
- Flora Di Donato, Francesca Scamardella, *La ricerca della verità tra diritto e cultura. Note a margine di casi giudiziari*, paper presented at the 4th meeting of the Italian Society for Law and Literature, “Il contributo di Law and Humanities nella formazione del giurista”, Università degli Studi del Sannio, Benevento, May, 31-June, 1st, 2012, in preparation.
- Flora Di Donato, *La realtà delle storie. Tracce di una cultura*, Guida, Napoli, in print.

Patricia Ewick, Susan S. Silbey, *The Common Place of Law: Stories From Everyday Life*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1998.

Lawrence M. Friedman, “The Concept of Legal Culture: A Reply”, in *Comparing Legal Cultures*, Dartmouth Publishing, Brookfield, VT, 1997, pp. 33-40.

Alberto Giasanti, Guido Maggioni (a cura di), *Opinione pubblica e devianza in Italia*, Franco Angeli, Milano, 1979.

Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, 1973.

Sally E. Merry, “Culture, Power, and the Discourse of Law”, in *New York Law School Law Review*, vol. 37 (1, 2), 1992, pp. 209-226.

Martha C. Nussbaum, *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1997.

Austin Sarat, Matthew Anderson, Cathrine O’ Frank (a cura di), “On the Origins and Prospects of the Humanistic Study of Law”, in *Law and Humanities. An Introduction*, Cambridge University Press, New York, 2009.

Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*, Harvard University Press, Harvard MA, 1989.

“No Foundations, An Interdisciplinary Journal of Law and Justice”, special issue on *Law’s Justice: A Law & Humanities Perspectives*, vol. 9, 2012.

Rapport annuel d’observation, *Femme étrangères. Victimes de violence conjugales en Suisse romande*, 2011, http://odae-romand.ch/IMG/pdf/ODAE_-_Rapport_FEVVC_-_3-3-2011-2.pdf



“UN FATTACCIO DI CRONACA”: IL CASO KARAMAZOV DI FRONTE AL DIRITTO PENALE

José Antonio Ramos Vázquez
Universidade da Coruña (España)
jramosv@udc.es

Abstract

A nasty business for the news: case Karamazov and Criminal Law

In this paper, the author examines the legal aspects of the play *The Brothers Karamazov* by F. Dostoevsky, with reflections on the figure of Dmitri and its relationship with modern criminology birth, boundaries between legal guilt and moral guilt (through the character of Ivan) and technical-legal aspects of the murder of Fiodor Pavlovich Karamazov.

Key Words :

Criminal Law. Literature. Criminology. Murder.

Published in 2012 (Vol. 5)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

“UN FATTACCIO DI CRONACA”: IL CASO KARAMAZOV DI FRONTE AL DIRITTO PENALE*

José Antonio Ramos Vázquez**

INTRODUZIONE

“A mio parere, il vecchio ha effettivamente l’occhio lungo: ha futo il fattaccio di cronaca. C’è puzzo di bruciato, in casa vostra.

- *Quale fattaccio?*

- *Nella vostra parentela si verificherà, questo fattaccio. Accadrà tra i tuoi fratelli e il tuo babbo, quattrinoso com’è”¹*

Se dovessi citare un unico scrittore della storia della letteratura che abbia concretizzato nelle sue opere riflessioni circa il crimine, che ancora oggi conservano uno straordinario interesse per quelli che si dedicano al Diritto penale, fra tutte le possibili opzioni spicca, senza dubbio, quella di Fiodor Mijailovich Dostoevski.

In effetti, le questioni relative al delitto: il rimorso, la colpa (tanto nel suo senso giuridico, quanto in quello morale), la redenzione del criminale, etc, sono una costante nell’opera di Dostoevski e non solo in “Delitto e castigo”(1866), ma anche -ad esempio- ne “L’idiota” (1868), “I demoni” (1872) e, infine, nella sua ultima opera maestra “I fratelli Karamazov” (1879).

Nelle pagine di queste opere sfilano personaggi psicotici, passioni e idee² che sfociano nell’alienazione e nel delitto, violente trame politico-rivoluzionarie etc. sempre con la costante dell’omicidio, dello strappo con la morale, del pentimento e della lotta dell’individuo per riscattarsi dalla colpa attraverso la sua redenzione personale.

Su “Delitto e castigo” si è scritto di tutto, dato che implica, magari, il paradigma perfetto di “letteratura penale” (per così dire). La decisione delittuosa di Rodion R. Raskolnikov, la pianificazione ossessiva dell’assassinio dell’usuraia, l’insperata apparizione di sua sorella e il suo conseguente omicidio, l’eliminazione delle prove, etc. compongono un esempio letterario ben definito del luogo comune del “delitto perfetto”. La descrizione della mente criminale, le sue motivazioni, le sue contraddizioni e le sue ansie per sfuggire all’ambiente alienante in cui vive³ compongono, senz’altro una delle maggiori opere della storia della letteratura.

* Traduzione della Dottoressa Gabriella Liberatori, Università degli studi di Modena e Reggio Emilia.

** Ricercatore di Diritto penale, Università della Coruña (Spagna).

¹ Dostoevski, F.M. I fratelli Karamazov, Libro II, capitolo 7 (Traduzione di Agostino Villa: Einaudi, Torino, 1981).

² Sul concetto di “idea dominante” in Dostoevski, mi rimetto al classico (anche se discutibile per alcuni aspetti) libro di Bajtin: Bajtin M. *Problema della poetica di Dostoevski*, Fondo di cultura economica, Messico D.F., 1986.

³ Non condivido la visione di quest’opera in cui si afferma che *il motivo ultimo* del crimine di Raskolnikov è il suo desiderio di affermare la propria superiorità intellettuale o il suo nichilismo morale. Secondo la mia opinione –di semplice lettore, cioè in assoluto qualificata– il crimine di Raskolnikov è la conseguenza dell’ambiente alienante in cui vive e, in certo modo, l’unica via che il protagonista trova per affermare la sua individualità, *davanti* al mondo, ma anche *nel* mondo.

Il crimine in questo caso, non è che una traccia della sua razionalità nell’ambito della spinta irrazionale del suo ambiente. La sua individualità cerca disperatamente di esternarsi e lo fa attraverso il crimine. Nel corso dell’opera

Ciò nonostante, malgrado il carattere di “pietra miliare” della letteratura penale che ha “Delitto e castigo”, secondo la mia opinione, “I fratelli Karamazov” è l’opera di Dostoevski che presenta maggior interesse dal punto di vista del Diritto penale.

In tal senso. “*I fratelli Karamazov*” è un’opera molto complessa nelle relazioni tra i personaggi, che compongono un preziosissimo affresco umano, di un’insuperabile ricchezza psicologica, piena di chiaroscuri, in un complicato intreccio di azioni e reazioni che si bilanciano in un delicatissimo equilibrio⁴.

Precisamente questo complicato intreccio sarà oggetto di queste pagine che serviranno di base per realizzare alcune riflessioni da una prospettiva di Diritto penale. Però, risulta impossibile, nello spazio di queste pagine, esplorare tutti gli aspetti interessanti che l’opera presenta dal punto di vista giuridico, cosicché mi limiterò a puntualizzare alcune riflessioni sugli aspetti più salienti.

Detto questo, immergiamoci, senza aggiungere altro, nell’affascinante mondo de’ “I fratelli Karamazov” e vediamo quali aspetti interessanti presenta per il Diritto penale.

II. LA VITTIMA: FIODOR PAVLOVICH KARAMAZOV.

“*Egli era sentimentale. Era cattivo e sentimentale*”³

La vittima del crimine su cui si incentra l’opera è Fiodor Pavlovich, padre dei quattro fratelli Karamazov (Dmitri, Ivan, Pavel e Aliosha⁴), che è molto lontano dall’essere un personaggio positivo.

Anzi, al contrario, Fiodor Pavlovich presenta un alto livello di degradazione morale: fin da molto giovane si è dedicato unicamente ed esclusivamente a soddisfare i suoi desideri e le sue pulsioni: donne, alcool, gioco, usura, festini, riempiono tutta la sua vita.

Dal suo primo matrimonio, nasce Dmitri, il primogenito. Separatosi dalla moglie, Fiodor Pavlovich si disinteressa del figlio (di soli tre anni di età) che passa alle cure di Grigori, il domestico della casa, mentre Fiodor Pavlovich si abbandona alla vertigine della sua caotica vita.

Dal suo secondo matrimonio, con una donna sventurata che il *modus vivendi et essendi* di Fiodor Pavlovich porta alla pazzia e, in seguito, alla morte, nascono Ivan e Aliosha, che, deceduta la madre, il padre abbandona, prima alle cure di Grigori, poi a quelle di un lontano parente.

Oltre ad aver abbandonato i suoi tre figli legittimi alla loro sorte ancora bambini, Fiodor Pavlovich commette un atto molto più grave: violentare una indigente oligofrenica, lasciandola incinta. La donna, che viveva esposta alle intemperie, alimentandosi solo con “pane nero e acqua”⁵, dà alla luce un figlio nell’orto della casa di Fiodor Pavlovich, morendo più tardi. Questo bambino è –ancora una volta - allevato da Grigori e da sua moglie Marfa. Col tempo, Fiodor Pavlovich accetta che il bambino –Pavel – porti il suo patronimico –Fiodorovich⁶ – sebbene non il suo cognome, ma quello della madre: Smerdiakov⁷. Smerdiakov, al tempo della storia, è cuoco in casa di Fiodor Pavlovich.

scoprirà, con Sofia Semionova, altre forme per uscire dall’*horror vacui* che produce il mondo, da un lato, e il proprio io, dall’altro.

⁴ La ragione di tale complessità, aparte la genialità dell’autore, forse si trova nel fatto che “*I fratelli Karamazov*” è basato su un fatto vero. Dostoevski era molto appassionato nel collezionare ritagli di giornale relativi alla cronaca nera, molti dei quali finirono per riflettersi nella sua opera. Per esempio, i casi di tortura a bambini che riferisce Iván Karamazov nel capitolo V del libro IV -“La ribellione”- sono fatti reali.

³ Libro I, capitolo IV.

⁴ In realtà Aleksei, Aliosha è il diminutivo.

⁵ Come è riferito nel Libro III, capitolo II.

⁶ Il nome russo si divide in nome, patronimico (il nome del padre) e cognome. Per esempio Fiódor Mijailovich Dostoevski, in cui Mijailovich indica che il padre del nostro autore si chiamava Mijail. Consentendo che Smerdiakov usi come patronimico “Fiodorovich”, Fiódor Pavlovich sta riconoscendo implicitamente che è suo figlio.

⁷ In realtà, la madre di Smerdiakov si chiamava Lisaveta Smerdiaschaia, ma “*смердящая*” non era in realtà il cognome della donna, ma un soprannome (il cui significato sarebbe “maleodorante”) derivato dalle condizioni di miseria nelle quali la donna viveva.

Con un percorso di vita come questo, le relazioni padre-figli erano destinate alla tensione, specialmente perché per varie vicissitudini, tutti vivono nello stesso luogo per la prima volta dopo tanto tempo.

Ciò nonostante, l'elemento che scatena la tragedia è il fatto che sia Dmitri che suo padre corteggiano la stessa donna, Grushenka, e, inoltre, in condizioni veramente straordinarie, Dmitri ritiene che suo padre gli debba tremila rubli dell'eredità di sua madre, denaro che Fiodor Pavlovich non solo rifiuta di dare, ma, altresì pretende sia dato a Grushenka in caso che questa asseconi i suoi desideri sessuali. Insomma, Dmitri vede come suo padre intende attrarre Grushenka, - la donna per la quale prova una passione smodata- né più né meno che col suo denaro.

Fiodor Pavlovich., alcuni giorni dopo, viene ritrovato, colpito a morte, in casa sua.

III DMITRI: GLI INIZI DELLA CRIMINOLOGIA

“..giuro dinanzi a Dio e al Suo formidabile giudizio che del sangue del padre mio non sono colpevole”⁸.

Dmitri, il primogenito dei fratelli Karamazov, sembra, in tutta la prima parte del romanzo, predestinato al crimine. E' rivelatrice, in questo senso, la riunione al monastero attorno a cui ruota il libro II.

Nel luogo in cui si svolge l'opera, c'è un monastero in cui abita il monaco Zosima, conosciuto per i suoi miracoli e per la sua saggezza⁹. Al fine di superare le loro discordie, Dmitri e suo padre si recano lì per sottoporsi al giudizio dell'anziano.

Ciò nonostante, l'incontro sfocia in aspri rimproveri tra padre e figlio che culminano nell'esclamazione di Dmitri:

“Che vive a fare, un uomo simile? No, ditemi se è possibile permettergli ancora di disonorare con la sua presenza la terra”, al che Fiodor Pavlovich risponde: *“Sentite. Sentite, monaci, il parricida!”*.

La scena termina improvvisamente quando Zosima si alza e si inginocchia davanti a Dmitri, tra lo stupore di tutti. Alcuni minuti dopo, un seminarista rivela ad Aliosha che il significato del comportamento del anziano monaco è quello di una profezia. Zosima ha il presentimento di un delitto e ne ha indicato l'autore.

Al di là della profezia, la pericolosità di Dmitri si mostra poco dopo la riunione al monastero, al suo irrompere violentemente in casa di suo padre - credendo che Grushenka sia lì. Dmitri, furioso, colpisce Grigori, scaraventa al suolo Fiodor Pavlovich e lo colpisce varie volte al viso con il tacco dello stivale.

Finalmente, Ivan e Aliosha riescono a separarlo dal padre:

“Pazzo, guarda, tu l'hai ammazzato –gridò Ivan.

“Questa è la fine che deve fare –affannato prorrupe Dmitri- E se non l'ho ammazzato, tornerò ad ammazzarlo”¹⁰.

Naturalmente, tutti i sospetti circa l'omicidio di Fiodor Pavlovich ricadono su Dmitri, che è detenuto, processato, giudicato e, infine, condannato. Durante il processo molti lo chiamano “mostro” e giungono alla conclusione che il parricidio era inevitabile, dato il carattere aggressivo di Dmitri e la sua spirale di violenza.

E, ciò nonostante, il lettore sa che il primogenito dei Karamazov dice la verità quando proclama la sua innocenza. Questo è ciò che, sinteticamente, è accaduto:

Credendo che Grushenka abbia accettato le proposte di suo padre, Dmitri va, furibondo, a casa di costui, salta il muro della tenuta e si apposta di fronte alla finestra della camera da letto di Fiodor Pavlovich, con l'intenzione di assalirlo e - presentandosi l'occasione - ucciderlo.

⁸ Libro III, capitolo XIV.

⁹ Saggezza raccolta nel VI libro,. “Un monaco russo” che costituisce una vera apologia del cristianesimo.

¹⁰ Libro III, capitolo IX.

Effettivamente, l'idea dell'omicidio passò per la sua mente, però, Dmitri non la portò a termine, perché Grigori lo scoprì lì e gli si lanciò contro al grido di "parricida". Dmitri colpì al capo Grigori, con un oggetto contundente, lasciandolo a terra ferito gravemente, e immediatamente, fuggì.

Dmitri, quindi, non ha ucciso suo padre, ma dalla sua condanna possiamo ricavare qualche riflessione giuridica.

In primo luogo, come abbiamo notato in precedenza, tutto suggerisce, dall'inizio dell'opera, che Dmitri ucciderà suo padre. In questo senso, come è risaputo, la società ha sempre cercato di accertare quali siano le cause del delitto, e cosa spinge l'essere umano a diventare delinquente.

Per dare risposta a queste domande è nata la criminologia, vale a dire la disciplina che si occupa dello studio del crimine e del delinquente¹¹. E inizia, precisamente nell'epoca in cui Dostoevski scrisse "I fratelli Karamazov".

Alla fine del XIX secolo si inizia, con la Scuola positiva, a studiare in modo *scientifico* il crimine e il delinquente, nascono immediatamente due grandi correnti: la corrente antropologica (il cui principale esponente è Lombroso¹²) secondo la quale si nasce delinquente e, pertanto, vi è una serie di caratteristiche che permettono di dedurre se una persona è o *non* è delinquente; e la corrente sociologica, secondo la quale il delinquente è, anzitutto, un prodotto della società.

Orbene, sette anni prima che Lombroso desse inizio alla Criminologia moderna, Dostoevski descrive ne "I fratelli Karamazov", un personaggio, Dmitri, nel quale si preannunciano entrambe le cose: che è un delinquente nato e che è un delinquente per colpa dell'ambiente sociale in cui vive.

Così, nel corso dell'opera, si riscontrano continue allusioni al carattere *karamazoviano*, cioè, a che c'è qualcosa dentro tutti loro che li porta alla lussuria, la violenza, la depravazione. Lo stesso Dmitri dice al minore dei fratelli, Aliosha, che, inizialmente, sembra estraneo al mondo sordido nel quale si muovono gli altri, che tutti i Karamazov hanno dentro di sé *un insetto*, e che Aliosha arriverebbe a sentirlo nel suo sangue¹³.

In questo modo, da una parte tutti i personaggi – inclusi gli stessi Karamazov – sono convinti di avere una pulsione incontrollabile che li porta alla bassezza morale.

Però, d'altra parte, e in secondo luogo, anche l'ambiente e le circostanze avrebbero pesato nell'ipotetico omicidio commesso da Dmitri. Qui abbiamo una chiara dimostrazione di fino a che punto Dostoevski, era a conoscenza delle ultime correnti teoriche, dato che uno dei suoi personaggi, Rakitin pretende di scrivere un articolo sulla morte di Fiodor Pavlovich in cui giunge alla conclusione che Dmitri non poteva che ucciderlo, visto l'ambiente in cui viveva.

Il nostro autore, come vediamo, si fa portavoce delle nuove teorie sul delitto, soprattutto di quelle che insistono su come il contesto perverte l'essere umano e lo spinge al crimine. E anzi ironizza su quelle, attraverso Dmitri, il quale fa notare che Rakitin "*Ha intenzione di comporre su me, sulle mie vicende, un articolo (...) "non gli era possibile non uccidere, depravato com'era dall'ambiente" e altre cosette del genere, come m'ha spiegato. Ci sarà (dice) una sfumatura di socialismo...Insomma, che vada all'Inferno. Sfumatura o non sfumatura, non me n'importa un'acca*"¹⁴.

In questo modo tutti fanno ipotesi sul parricidio di Dmitri, tutti sono sicuri che, in alcun modo, c'erano elementi che lo prevedano, e tutti, in seguito sbagliano. Perfino la profezia di Zosima aveva il senso contrario rispetto a quel che si suppone: non si inginocchiò davanti al suo assassino, ma davanti all'innocente ingiustamente condannato.

¹¹ In realtà, oltre al crimine e al delinquente, la criminologia studia anche la vittima e il controllo sociale come fenomeno.

¹² Lombroso, nella sua famosa opera "L'uomo delinquente" (1876) espone la sua teoria sui diversi tipi di delinquente e le loro caratteristiche fisiche. Ai nostri tempi, questa opera risulta quasi grottesca, ma è indubitabile che ha posto una pietra miliare nella configurazione della criminologia come disciplina scientifica.

¹³ Libro III, capitolo III. "I fratelli Karamazov" in realtà, era stato pensato come un romanzo introduttivo di un secondo romanzo che Dostoevski, disgraziatamente, non ha potuto scrivere. In quello la profezia di Dmitri diventa realtà, dato che Aliosha avrebbe finito per commettere un delitto politico e poi sarebbe stato giustiziato.

¹⁴ Libro XI, capitolo IV.

La conclusione è chiara: la Criminologia non è, né può arrivare ad essere, una scienza esatta. Il crimine non è prevedibile, né è possibile sapere cosa porta una persona a trasgredire. La Criminologia, certamente, ha lasciato, da molto, le teorie monocausali (che consideravano che il delitto avesse soltanto una causa possibile) e assume –come non poteva essere diversamente– che la libertà degli uomini non è riducibile, nel senso che non è possibile raggiungere *certezza* sulla condotta criminale o il suo autore.

Per questo, la prima riflessione che potremmo fare su Dmitri riguarda il dominio della libertà nell'azione umana, (e conseguentemente nelle scienze umane). Da questa libertà nasce, per l'appunto, la responsabilità giuridica. Se l'essere umano non fosse libero, non avrebbe senso parlare di colpevolezza e, pertanto, di responsabilità e imposizione di una pena.

In questo caso, tragicamente, Dmitri sarà sottoposto ad una responsabilità giuridica (venti anni di prigione in Siberia), per un delitto che non ha commesso, mentre il vero parricida non avrà alcuna responsabilità, o quanto meno, non giuridica.

IV. IVAN KARAMAZOV: NEI CONFINI TRA COLPA MORALE E RESPONSABILITA' GIURIDICA

-Non sei stato tu a uccidere il babbo, non sei stato tu!

- Grazie, lo so da me, che non sono stato io: vaneggi forse?

- No, Ivan. Tu, nel tuo intimo, più d'una volta ti sei detto che l'assassino sei tu¹⁵.

Senza dubbio, uno degli aspetti più interessanti de "I fratelli Karamazov" dalla prospettiva giuridica (insieme all'affascinante episodio de "Il grande inquisitore"¹⁶) è la questione della partecipazione di Ivan alla morte di suo padre, questione così complessa che noi non potremmo finirla qui del tutto. Riassumiamo i fatti molto brevemente.

Ivan è il secondo dei figli di Fiodor Pavlovich e la sua misteriosa personalità, riflessiva e razionale, fa sì che gli altri personaggi lo considerino un enigma¹⁷. Un enigma in cui c'è una lotta interna di uno straordinario potere filosofico.

Una delle conclusioni a cui si giunge in questa lotta e che appare quasi all'inizio dell'opera¹⁸, è la seguente: *"Il delitto, non solo deve essere permesso, --- ma deve addirittura riconoscersi come l'uscita più naturale e più intelligente di ogni ateo"*. In effetti, secondo il suo ragionamento, se non esistono né Dio né l'immortalità dell'anima, non c'è modo di costruire né la morale, né la norma giuridica, e il puro egoismo, o, addirittura, il reato, diventerebbero, l'unica legge possibile¹⁹.

"Tutto è lecito" è uno dei motti che ripete Ivan durante la prima parte dell'opera; l'ultima volta alcuni minuti prima di conversare con Smerdiakov, suo fratellastro; fatto che cambierà la direzione del romanzo e di cui daremo conto in seguito.

I fratellastri si incontrano sulla porta della casa del loro padre. Ivan prova repulsione davanti a Smerdiakov, però, comunque, va verso di lui e –addirittura, e contro la sua volontà²⁰– si ferma a parlare con lui.

Smerdiakov chiede a Ivan perché non va a Chermashnia, località a cui Fiodor Pavlovich insiste per mandarlo a caccia di affari, Ivan non capisce che interesse abbia il suo fratellastro a che egli vada

¹⁵ Libro XI, capitolo V.

¹⁶ Libro V, capitolo V.

¹⁷ Così lo chiama Aliosha nel capitolo III del Libro V.

¹⁸ Concretamente nella riunione al monastero – Libro II, capitolo VI.

¹⁹ Per disgrazia, questa argomentazione, che cerca di distruggere ogni fondamento della morale e del diritto non potrà qui essere oggetto del trattamento che merita.

²⁰ Durante tutta la conversazione, Dostoevski ci fa notare che molte delle cose che Iván fa, sono del tutto contrarie ai suoi desideri, come se due facce di se stesso agissero in modo indipendente. Come vediamo, si tratta di una lotta tra il suo conscio e il suo inconscio.

in questa città, ma Pavel non soddisfa la sua curiosità e, cambiando deliberatamente argomento, si lamenta della pressione alla quale è sottoposto da parte di Dmitri e di suo padre.

In effetti, Fiodor Pavlovich lo ha incaricato di vegliare tutte le notti la proprietà e di avvisarlo dell'arrivo di Grushenka –nel caso ciò avvenga–. A sua volta, Dmitri lo minaccia di morte: “Se lei viene e non mi avvisi, ti ucciderò, te, prima di tutti”, Smerdiakov dice ad Ivan che si sente preso in mezzo all'ossessione, sempre in aumento, dei due Karamazov, e, subito, afferma:

“Ho le mie buone ragioni di credere che domani, signore, mi prenderà un lungo attacco di malcaduco (...) per parecchie ore e magari anche per tutto il giorno e il seguente”.

Ivan gli chiede, come può saperlo, se gli attacchi non sono prevedibili.

Smerdiakov gli dà ragione:

“Questo è vero, che prevedere non si può mica”.

Ivan è confuso:

“Vai tramando qualcosa, lo vedo, e io non riesco a capirti bene (...) vuoi fingere forse, domani, di restar per tre giorni in preda a un attacco?”

Smerdiakov contesta che se così fosse –e a lui risulterebbe facile farlo- sarebbe in suo diritto, come mezzo di difesa.

La conversazione devia in una sorta di zona di penombra, piena di insinuazioni, Smerdiakov afferma che Dmitri, il giorno seguente ucciderà Fiodor Pavlovich e che egli –essendo preda di un attacco epilettico- non potrà impedirlo. Inoltre, prosegue, neanche gli altri domestici, il giorno seguente, saranno in grado di impedirlo, dato che gli risulta che dovranno sottoporsi ad un trattamento medico che provoca una profonda sonnolenza.

“Che razza di pasticcio!” –dice Ivan– *“E tutto quanto, nemmeno a farlo apposta, dovrebbe succedere nello stesso momento: tu con l'attacco e quelli, tutt'e due, senza coscienza (...) Ma non sarai tu stesso, piuttosto, che vuoi condurre le cose in modo da far succedere questo?”*

Smerdiakov, neanche ora dà maggiori spiegazioni e si limita a dare un nuovo andamento alla conversazione, mostrando a Ivan che se suo padre arrivasse a sposarsi con Grushenka, questa riuscirebbe a far mettere il testamento a suo nome, pertanto, né lui né i suoi fratelli riuscirebbero a incassare neanche un rublo dell'eredità. Ivan lo interrompe:

“Sicché, dunque, con quale scopo tu, dopo tutto questo, a Chermashnia mi consigli di andare? Che cosa hai voluto dire? Io me ne andrò e qui, da voi, ecco, qualche cosa accadrà!”

La risposta di Smerdiakov è tagliente.

“E' più che verosimile, signore”

Il giorno dopo questa conversazione, Fiodor Pavlovich torna a ripetere a Ivan il desiderio che vada a Chermashnia. Ivan accetta, e poco dopo, dice a Smerdiakov:

“Lo vedi..a Chermashnia vado...”.

Al che Smerdiakov, fissandolo, risponde:

“Dunque è vero come si disse che con un uomo intelligente anche due chiacchiere sono interessanti”.

Questo è il contenuto della famosa conversazione tra Ivan e il suo fratellastro. Il giorno dopo Fiodor Pavlovich viene ucciso come Smerdiakov aveva previsto sarebbe successo. Vediamo quali conseguenze ha questo fatto in entrambi i personaggi.

Come sappiamo, sarà Dmitri che sarà sottoposto a giudizio e, infine, condannato. Ciò nonostante, risulta come Ivan apprende la notizia dell'omicidio: rifiuta sempre di incontrarsi con Smerdiakov e, per settimane, si tormenta con pensieri confusi, al punto che tutte le persone che lo incontrano, parlano del suo aspetto malaticcio o, anche, dicono che “è diventato pazzo”.

Sarà Aliosha, -nel frammento con cui inizia questo capitolo- che manifesterà per la prima volta la ragione della sofferenza di suo fratello: “Non sei stato tu”.

“Non sei stato tu”. Ma per caso Ivan avrebbe potuto commettere il delitto? Impossibile, era in viaggio. E, ciò nonostante, Ivan soffre, perché inconsciamente, si accusa della morte del padre.

Perché una persona razionale come Ivan può sentirsi colpevole? “Non è stato lui”, non era in città, e, rammaricato di ciò, l'ossessione per la sua colpevolezza, è così grande che, addirittura, soffre di

allucinazioni nelle quale un diavolo (che identifica con se medesimo) lo riempie di rimproveri. E', forse, il suo subconscio²¹ che sa che egli è implicato nella morte? O forse non il suo subconscio, ma lui stesso? sa Ivan che ha ucciso suo padre?

Sprofondato in questi dubbi e nelle incoscienti autoaccuse di parricidio, Ivan decide alla fine di interrogare Smerdiakov, suo interlocutore in quella vaga conversazione. Per ben tre volte si rivolge a lui per esorcizzare il suo senso di colpa (l'ultima delle quali, la vigilia del processo a Dmitri) e lì Ivan si trova davanti alla sua responsabilità nella morte di Fiodor Pavlovich.

Ivan fa molte domande al suo fratellastro, ma Smerdiakov è molto abile nell'eluderle. Quando la pazienza di Ivan sembra arrivare al limite, Smerdiakov, come un'eco alla frase di Aliosha, gli dice: *“Perchè voi state sempre in agitazione? (...) è forse perchè il processo domani incomincia? Ma se a voi non accadrà nulla, persuadetevne una buona volta (...) Andate a casa vostra, non siete stato voi l'assasino”*²².

Ivan, logicamente, ricorda la frase di Aliosha, e, balbettando, contesta:

“Lo so anch'io che non sono stato...”

Come in un gioco di contrari, Smerdiakov parla chiaro:

“Lo sapete? (...) Anche l'altra volta vi tratteneste con me e capiste tutto: badate di capire anche adesso (...) Voi avete ucciso, voi siete il principale assasino, mentre io non sono che il vostro mandatario, il fido servo Licharda²³ e come voi mi avete detto, così io ho fatto”

In effetti, Smerdiakov aveva udito molte volte da Ivan il suo motto “tutto è lecito”. Aveva anche sentito come, dopo l'aggressione di Dmitri a Fiodor Pavlovich, Ivan avesse detto: *“Dio ce ne guardi? (...) Un rettile si mangerà l'altro. Così andranno a finire tutt'e due”*.

Da ciò Smerdiakov dedusse che Ivan, in qualche modo, desiderava la morte di suo padre e, senza dubbio, qualcosa di questo aveva in mente il suo fratellastro. Smerdiakov è in grado di udire la voce interiore di Ivan, perché, in buona misura, e questa è una caratteristica particolarmente dostoevskiana, è, per così dirlo, il suo *Doppelgänger*, qualcuno che conosce i desideri mai espressi da Ivan Fiodorovich.

In mezzo al magma di frustrazioni, odio e desideri che si annidano nel subconscio di Ivan²⁴, Smerdiakov, sentì perfettamente le sue angosce parricide e, con un insolito sangue freddo²⁵, arrivò alla conclusione, che ordendo bene l'omicidio, Dmitri sarebbe stato accusato e, come conseguenza, Ivan avrebbe ereditato i quarantamila rubli a cui aveva diritto, anziché rischiare che Grushenka si sposasse con suo padre ed entrasse in possesso di tutta l'eredità.

La domanda: *“Signore, perché non va a Chermashnia?”* aveva il senso di un permesso²⁶. Ivan sapeva, o almeno, poteva supporre che Smerdiakov, poteva fingere un attacco e che Fiodor Pavlovich, sarebbe rimasto indifeso.

Ricordiamo il finale della conversazione:

“Io me ne andrò e qui, da voi, ecco, qualche cosa accadrà!”

“E' più che verosimile, signore”

Smerdiakov gli stava dicendo che con assoluta certezza stava per commettersi l'omicidio. Da questa prospettiva la frase: *“Lo vedi..a Chermashnia vado...”* aveva il senso di un “Avanti, non mi

²¹ Non invano, Sigmund Freud ha affermato che questo romanzo è il migliore che sia mai stato scritto. L'esplorazione della psiche di Iván è uno dei grandi scopi raggiunti da *“I fratelli Karamazov”* e, certamente, ha deliziato il padre della psicanalisi.

²² Libro XI, capitolo VIII.

²³ Licharda era un personaggio letterario famoso per la sua fedeltà.

²⁴ Gran parte di questo magma verrà alla luce, come un'eruzione vulcanica, nel capitolo dell'ossessione di Iván Fiodórovich.

²⁵ Parlavamo nella parte precedente degli inizi della criminologia...Quale teoria potrebbe spiegare *scientificamente* il crimine di Smerdiakov? Di fatto possiamo chiederci cosa lo ha portato all'omicidio: lui guadagna poco colla morte di Fiódor Pavlovich e mai aveva avuto il benché minimo comportamento aggressivo.

²⁶ “Il suo consenso mi ha dato l'autorizzazione”, dirà Smerdiakov a Iván.

opporrò”. Ivan sembrava aver compreso perfettamente di cosa avevano parlato la notte precedente²⁷.

Smerdiakov, pertanto, credeva di essere autorizzato da Ivan ad uccidere Fiodor Pavlovich, Anzi, credeva di essere stato incaricato da Ivan di farlo, e in modo convincente, finse un attacco, sperò che gli altri domestici fossero completamente addormentati e uccise a sangue freddo, alle spalle, Fiodor Pavlovich. Nessuno avrebbe potuto pensare che egli (in preda ad un attacco di epilessia) o Ivan (in viaggio) avessero qualcosa a che vedere con questa morte. Nuovamente, un dostoevskiano delitto perfetto.

Ivan esce dalla casa di Smerdiakov, abbattuto. Quella stessa notte, Smerdiakov si impicca. Quella stessa notte la colpa, intesa come responsabilità morale, si abatte con molta più forza di prima su Ivan, che soffre per un'allucinazione in cui il diavolo (lui stesso) torna a visitarlo e lo tormenta²⁸.

Il giorno dopo, deciso ad accusare suo fratello, Ivan espone la sua famosa deposizione nel processo contro Dmitri.

*“E’ lui che ha ucciso mio padre, non è mio fratello. Lui ha ucciso e io gli ho insegnato che uccidesse...chi è che non desidera la morte di suo padre?”*²⁹.

Nonostante la sua autoaccusa, il tribunale ritiene che non sia sano di mente e non tiene conto della sua testimonianza. Dmitri è condannato e Ivan affonda nel pozzo della follia.

Fin qui il racconto di Ivan e la sua responsabilità morale (che egli stesso si assume). Ma, e la responsabilità giuridica? Se un fatto esattamente uguale a questo accadesse al giorno d’oggi, Ivan sarebbe condannato?

V. L’OMICIDIO DI FIODOR PAVLOVICH SECONDO IL CODICE PENALE SPAGNOLO.

*“Se l’assassino non è Dmitri, ma Smerdiakov, allora, in definitiva, io sono suo complice, giacché l’ho istigato. Se davvero io lo abbia istigato, è una cosa che ancora non so. Ma certo che, se è stato lui a uccidere, e non Dmitri, di qui non si scappa: assassinio sono anch’io”*³⁰.

Nel linguaggio comune, *omicidio* e *assassinio* sono sinonimi. Al contrario, tecnicamente, per il Codice penale c’è una differenza: *omicidio* è il concetto generico, vale a dire, “uccidere altrui”³¹, mentre *assassinio* è un omicidio in cui ricorre una delle seguenti circostanze³².

- Con perfidia.
- Per denaro, ricompensa o promessa.
- Con accanimento, aumentando volontaria ed in modo inumano la sofferenza della vittima.

Di queste tre circostanze che fanno diventare un omicidio semplice, un assassinio (nel senso giuridico del termine), sarà la mala fede che maggiormente qui ci interessa.

Orbene, “si ha perfidia –dice il Codice penale spagnolo- “quando il colpevole commette un qualsiasi dei delitti contro la persona usando, nell’esecuzione, mezzi, modalità o forme,

²⁷ Ciò rende chiara la risposta di Smerdiakov: “Dunque è vero come si disse che con un uomo intelligente anche due chiacchiere sono interessanti”.

²⁸ Il capitolo del incubo (Libro IX, capitolo IX) ci presenta un’autodistruzione del senno che raggiunge livelli paurosi L’incontro crudele di Iván con se stesso è molto più brutale di qualsiasi rimprovero altrui o che la pena di venti anni che ricadrà su suo fratello. Facendo una lettura intrasistematica, Dostoevski insiste nel fatto terribile che è “cadere nelle mani dell’Iddio vivente” (frase tratta dall’Epistola agli Ebrei, cap. X, versetto 31, enunciata nel Libro VI, capitolo II). Maggiormente terribile anche quando parliamo di una persona - Iván - che ha sempre ribadito che tutto era lecito e che, conseguentemente, tutti potremmo essere il nostro Dio. La sua terribile caduta nelle mani dell’Iddio vivente è, insomma, una caduta nelle sue proprie mani, in quelle della sua coscienza.

²⁹ Libro XII, capitolo V.

³⁰ Libro XI, capitolo VII.

³¹ Così lo definisce l’articolo 138.

³² Articolo 139.

direttamente o specialmente tese ad assicurarla senza che la sua persona sia sposta al rischio che potrebbe derivare dalla difesa da parte della vittima”³³.

In questo modo, per le circostanze in cui si verifica la morte di Fiodor Pavlovich (premeditazione, provocazione delle circostanze, e la coincidenza del viaggio, aggressione alle spalle...) possiamo affermare che Smerdiakov avrebbe potuto essere stato condannato come autore del delitto di assassinio previsto dall’art. 139 del Codice penale a una pena oscillante tra i 15 e i 20 anni di prigione.

Ma, e Ivan? Molto aldilà del suo atroce senso di colpa –come abbiamo visto nel paragrafo precedente – potrebbe essere giuridicamente responsabile?

Nel frammento che dà inizio a questo paragrafo, Ivan dice:

“Se l’assassino non è Dmitri, ma Smerdiakov, allora, in definitiva, io sono suo complice, giacchè l’ho istigato. Se davvero io lo abbia istigato, è una cosa che ancora non so. Ma certo che, se è stato lui a uccidere, e non Dmitri, di qui non si scappa: assassinio sono anch’io”.

Nel confuso ragionamento del personaggio (se l’ho istigato, sono complice e, pertanto, anche assassino) c’è qualcosa di giuridicamente certo e un errore.

Quello che vi è di certo è che, nel nostro Codice penale, coloro che istigano sono puniti con la stessa pena riservata agli autori, pertanto, l’istigatore di un assassinio è considerato, a questo fine, autore del delitto. Nel nostro caso, se consideriamo Ivan istigatore del crimine, gli spetterebbe la stessa pena che allo stesso Smerdiakov.

D’altra parte, non è nel giusto Ivan quando dice *“anch’io sono complice perché l’ho istigato”*. Intendiamo spiegare brevemente la differenza.

Nel linguaggio comune, “complice” è colui che collabora ad un delitto, ma nel Codice penale spagnolo sono previste tre figure distinte:³⁴

- *Istigatore*: vale a dire, colui che fa nascere nell’altro la decisione a commettere il delitto.³⁵
- *Cooperatore necessario*: vale a dire, chi coopera nell’esecuzione del delitto con un atto, senza il quale non ne sarebbe venuto a capo.
- *Complice*: chi coopera nell’esecuzione di un delitto, senza essere istigatore né cooperatore necessario.

Stabilito questo, vediamo se Ivan rientra in qualcuna di queste categorie. Se la risposta è negativa, dovremmo concludere che questa condotta non è punibile, vale a dire, che giuridicamente nulla le si può rimproverare.

Iniziamo dall’istigazione, Ivan ha istigato Smerdiakov? Cioè, ha fatto nascere in lui la determinazione criminale?

Tralasciamo, per il momento, i dubbi circa l’intenzione di Ivan di indurre il suo fratellastro³⁶, per intrare che è chiaro: l’istigazione bisogna che sia *diretta*, cosa che non succede nel caso Karamazov. In effetti, le insinuazioni, le allusioni più o meno velate, non sono suscettibili di essere punite come istigazioni. Anzi, risulta che è lo stesso Smerdiakov che forza la conversazione e la porta –in modo magistralmente sibillino– sul terreno del delitto, mostrando la sua disponibilità a ciò e sollecitando, in qualche maniera, il *placet* di Ivan. E’ chiaro che non è punibile l’istigazione né in chi ha già deciso di commettere il delitto³⁷, né in chi non è in alcun modo predisposto ad esso³⁸.

Ivan, pertanto, non può essere considerato istigatore –nel senso giuridico del termine, dell’uccisione di Fiodor Pavlovich³⁹.

³³ Articolo 22, 1°.

³⁴ Articoli 28 e 29.

³⁵ In questo caso, il corrispondente letterario più evidente il Iago shakesperiano.

³⁶ Questo ha una grande rilevanza, nella misura in cui l’istigazione si punisce solo se dolosa, vale a dire, se ha una vera intenzione di istigare, di provocare in un altro l’idea di commettere un delitto.

³⁷ Chiamato tecnicamente *omnimodo facturus*. Logicamente, non avrebbe senso parlare di istigazione nel caso di qualcuno che già di per sé sta per commettere il crimine.

³⁸ Almeno a mio parere, ciò potrebbe essere discutibile.

³⁹ Infatti, lo stesso Ivan dice “non so se l’ho istigato”, qualcosa che sclude logicamente l’istigazione (che deve essere intenzionale e diretta).

Passiamo al secondo stadio: Ivan può essere considerato partecipe⁴⁰ della morte di suo padre?

La questione è molto problematica.

Analizziamo per parti: in primo luogo Ivan desiderava la morte di suo padre?⁴¹ O, per essere più precisi, Ivan desiderava partecipare all'uccisione di suo padre?

Sembra chiaro che Ivan non aveva l'intenzione diretta di collaborare all'uccisione di suo padre, ma per il Diritto penale non è importante solo ciò che si desidera direttamente, perché il concetto di intenzione nel Diritto penale comprende anche il *dolo eventuale*.

Credo che Ivan avesse, quando decise di andare a Chermashnia, indizi sufficienti per supporre che era molto probabile che qualcosa stava per succedere a suo padre.

Ricordiamo, di nuovo, il momento chiave della conversazione:

"Io me ne andrò e qui, da voi, ecco, qualche cosa accadrà!"

"E' più che verosimile, signore".

Ivan sa che qualcosa può succedere e addirittura è probabile che succeda e non solo decide - contraddicendo tutto quello che aveva detto fino ad allora- andare a Chermashnia bensì, inoltre, si prende il disturbo di dirlo a Smerdiakov: *"Lo vedi..a Chermashnia vado..."*.

Il suo atteggiamento questa notte e il giorno seguente, unito alla sua sofferenza morale dopo l'assassinio sembrano prove sufficienti per supporre che Ivan ha assunto che voleva la morte di Fiodor Pavlovich e che quella notte si disinteressò di ciò che avrebbe potuto accadere a suo padre.

Ciò nonostante, tutto ciò è troppo vago.

Supponiamo che, effettivamente, Ivan avesse compreso il messaggio che Smerdiakov gli stava inviando e che, intenzionalmente, avesse abbandonato la casa paterna, perché suo fratello capisse che egli era d'accordo che si verificasse la morte di Fiodor Pavlovich. Potremmo dire che Ivan ha collaborato all'omicidio? Importa qualcosa il permesso di Ivan?

Dal punto di vista materiale no. L'assenza di Ivan non ha implicato, in pratica, un apporto materiale al delitto. Neppure la sua presenza in casa sarebbe stata di ostacolo, tranne dal punto di vista psicologico, che è, alla fine dei conti, l'unico nesso tra la condotta di Ivan e l'assassinio di Fiodor Pavlovich.

In effetti, tutto il contributo di Ivan nel delitto di Smerdiakov potremmo oggettivarlo in un appoggio a livello *motivazionale*. Smerdiakov, mise in atto, perché credette di avere il permesso del suo fratellastro⁴² e, se non lo avesse avuto, molto probabilmente, non lo avrebbe attuato.

Malgrado ciò, la punizione di una complicità psicologica, è molto discutibile. Dalla prospettiva del risultato è chiara l'influenza del permesso: non sarebbe strampalato affermare, addirittura, che Fiodor Pavlovich è stato ucciso, *perché* Ivan lo ha permesso. Ciò nonostante, se osserviamo la questione dalla prospettiva di come Ivan effettivamente agisce, ogni responsabilità giuridica -a mio giudizio- svanisce.

Ivan andò in viaggio, potendo immaginare comunque che questo, in un modo o nell'altro, poteva costituire un rischio per suo padre, però risulta molto complicato articolare una responsabilità giuridica tra tante velate allusioni di Smerdiakov e tante ambiguità nell'atteggiamento di Ivan. La complicità richiede un apporto rilevante al delitto, qualcosa di più, che il semplice desiderio più o meno espresso, che il mero sottintendere.

Per queste ragioni, credo che Ivan Fiodorovich Karamazov non potrebbe essere considerato responsabile -in accordo con il Codice penale spagnolo-, sotto nessun aspetto, della "tragica e oscura fine" di suo padre, (il cattivo e sentimentale) Fiodor Pavlovich Karamazov.

VI. CONCLUSIONE

⁴⁰ Partecipe è il termine generico in cui ricomprendiamo i cooperatori necessari e i loro complici.

⁴¹ Egli stesso lo dice nel Libro XI, capitolo VII: *"Sì, era questo che allora aspettavo, è la verità! Volevo, io, proprio, volevo questo assassinio! Ma davvero ho voluto questo assassinio? L'ho voluto?"*.

⁴² *"Insieme a voi ho ucciso"* arriva a dire Smerdiakov. (Libro XI, capitolo VIII).

Ragionando giuridicamente, Ivan né ha assassinato suo padre, né ha istigato Smerdiakov a farlo, né ha collaborato in modo penalmente rilevante alla morte di Fiodor Pavlovich.

Invece, nel giudizio morale che dà di se stesso, risulta condannato. Morale e Diritto si muovono, naturalmente, entro parametri molto distinti e delimitare correttamente i loro rispettivi ambiti è il modo migliore per comprendere adeguatamente il Diritto.

Lo spazio assegnato a questo lavoro termina, ma desidererei suggerire molto brevemente un'idea al filo di quanto detto (idea che meriterebbe anche un allargamento più ampio).

In tante occasioni, i mezzi di comunicazione ci fanno giungere notizie che suscitano molto allarme, ma che, giuridicamente, non sono rilevanti.. In questi casi, la sensazione che si provoca nel cittadino, è che il Diritto penale non funziona.

Ciò nonostante, questa sensazione reca implicitamente un doppio presupposto che risulta pericoloso.

In primo luogo, che il Diritto penale dovrebbe intervenire sulle intenzioni. Il Diritto penale non punisce la malvagità o l'immoralità, ma semplicemente condotte lesive o che mettono in pericolo elementi fondamentali della vita sociale. Il pensiero non delinque e le cattive intenzioni *in sé* nemmeno. Se si riflette sulle conseguenze di penalizzare pensieri o intenzioni, si scoprirà l'opportunità di questa scelta.

In secondo luogo, non si deve giocare con la *logica dell'altro*. Si tende a considerare che il criminale è sempre *altro*, un deviato, (sia per i suoi geni, sia per il suo ambiente sociale) come Dmitri o un essere immorale come Ivan, quando, in realtà, colui che ha ucciso è Smerdiakov, una persona, che sembra *normale*.

Ivan, nella sua testimonianza in tribunale, riassume la questione dicendo:

*“Mentitori! Tutti desiderano la morte del padre (...) Fa' che il parricidio fosse escluso, si stizzirebbero tutti e se n'andrebbero via arrabbiati...vogliono gli spettacoli! Panem et circenses!”*⁴³.

In effetti, *tutti* siamo in condizioni di commettere un crimine e sarebbe un ottimo modo di affrontare la questione, cominciare a riconoscere che il Diritto penale deve limitarsi ai fatti e non a *intenzioni* e che il “*panem et circenses*” mediatico che gira intorno a molti casi non giova per nulla al Diritto penale, né alla giustizia (supponendo che essa esista), né -conseguentemente- all'intera società.

Questa è uno dei tanti insegnamenti che potremmo ricavare dal caso *Karamazov* grazie al genio di Dostoievski.

⁴³ Libro XII, capitolo V.



LE ASPETTATIVE DELLA FILOSOFIA DEL DIRITTO

Luigi Lombardi Vallauri
Professore Emerito
Università di Firenze

Abstract

The expectations of legal philosophy

ISLL Papers proposes the contribution by Luigi Lombardi Vallauri devoted to the introductory lecture that Paola Mittica and Arianna Sansone gave at the seminar "Law and Literature Today," held in Bologna on 25 October 2008 at CIRSFID, of the University of Bologna, for the initial meeting of the Italian Society for Law and Literature (ISLL).

Key Words :

legal philosophy, law in literature, law as literature.

Published in 2012 (Vol. 5)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

LE ASPETTATIVE DELLA FILOSOFIA DEL DIRITTO*

Luigi Lombardi Vallauri

0. *Il thaumázēin*

Ogni volta che “prendo la parola” mi trovo immerso nello sveglio stupore che aggregati di materia cosmica — i piccoli cavolfiori di carne speciale intrisa di sangue che chiamiamo cervelli umani trasformino ciechi eventi materiali, vibrazioni e processi elettromagnetici — in concetti coscienti! trasformazione alchemica e più che alchemica, incomprensibile allo stesso cervello che la compie e che, se è un cervello neuroscienziato cognitivo, la studia!

1. *Io*

Desidero che sappiate con chi avete a che fare. Io sono uno scrittore mancato. Ventenne, le due vocazioni rivali che mi si disputavano erano il missionario gesuita e lo scrittore. Nel 1960, in una camera di pensionato a Göttingen, ho ricevuto, senza aver letto Thomas Mann, la visita del Tentatore. Che mi ha “sussurrato”: se vuoi diventare scrittore devi dormire con la prostituta, devi buttare via il Pierino di buona famiglia professorale e cattolica, devi compiere il peccato mortale (a quell’epoca — vedi Denzinger — anche il bacio senza escalation era peccato mortale), devi lasciare la borghesia, mettersi uno zaino sulle spalle e perdersi nel mondo. Io ho fatto il gran rifiuto, ho scelto benpensanza professorato e famiglia... ed eccomi qua: ordinario di filosofia del diritto, nonno numeroso, *all that sort of things*. Addio santità o genialità (genio giuridico è *contradictio in adiecto*). Un po’ mi consola (non dell’essere nonno, quella è felicità) pensare che quando una volta ho detto, in un piccolo gruppo di giuristi tra cui Kunkel e Wieacker, “jeder gute Jurist ist immer ein misslungenes Was Anderes”, “ogni giurista bravo è sempre un mancato Qualcos’Altro”, ho ottenuto unanimi consensi. Forse sì, forse solo chi non è nato solo giurista può essere un buon giurista, e allora anch’io potrei illudermi...

Ma veniamo al tema. Quando Enrico Pattaro mi ha reclutato per oggi, il tema che mi aveva dato era “Cosa mi aspetto da Diritto e Letteratura”. Poi, ligio a un qualche Braghettone interiore, ha mitigato: “Le aspettative della filosofia del diritto”. Io però avevo preso sul serio la prima, terribile domanda, il “Cosa mi aspetto”? Terribile, da bambini! Ed ecco che in uno dei due crepuscoli veggenti ben noti alla psicospiritualità indiana, l’addormentamento o il risveglio, mi trovo lì in letto al buio con gli occhi sbarrati: *cosa mi aspetto?* e ho risposto come se fossi ancora piccolo, in modo delirante.

“Cosa mi aspetto” dalla Vita? Beh è chiaro, l’infinito. La felicità, l’amore, la genialità riconosciuta, la vita eterna... Una sera di quest’anno ero nel mio studio con Jacopo, nipotino di quattro anni, dolce, assennato, e c’era lì un cranio di camoscio trovato in montagna e lui mi ha chiesto cos’era e io gliel’ho spiegato e battendo dei colpetti sulla mia testa gli ho

* Intervento al Seminario di studi “Diritto e letteratura oggi”, tenuto a Bologna il 25 ottobre 2008, presso la sede della ISLL (Italian Society for Law and Literature) – Cirsfid, Università di Bologna, in occasione della prima riunione ufficiale della Società.

detto anche noi sotto la pelle siamo duri e un giorno diventeremo così, e lui è scoppiato a piangere “io non volevo morire!”. Non “io non voglio”, ha detto “io non volevo morire”, all’imperfetto, non erano questi i patti, non era questo che mi aspettavo, quell’imperfetto mi ha straziato, e lui ha pianto tutta la sera e noi non sapevamo consolarlo, perché come consoli un bambino che scopre il suo destino di morte? E già mio figlio Stefano, anche lui a quattro anni (lo trovate nel *Corso di filosofia del diritto*), aveva gridato “io non vòio essere morto!”. Questa sì è la risposta al “Cosa mi aspetto”: lo struggente, indimenticabile “immaginar” (il “caro immaginar”, il “confidente immaginar”) delle *Rimembranze* di Leopardi, il “mot d’enfant” che, dice Péguy, lascia sbigottiti, straniti, i grandi, gli “hommes à table”... due testi che non posso rileggere senza un inizio di piangere, vai a sapere perché.

E “cosa mi aspetto” dal Diritto? Beh è chiaro: una società di perfetta giustizia. E dalla Letteratura? Beh è chiaro: il tripudio di Tutti i possibili mondi. Il trionfo della fantasia più scatenata e al tempo stesso più smaliziata... l’armonia la più difficile, quella conquistata sul groviglio, sul caos... Letteratura è, e deve essere, la Versatile, l’ininventabile, la contorsionista assoluta fino all’autoeloquio... Io, se scrivevo, avrei chiesto al libro più o meno lo stesso che alla vita: sarebbe stato il libro-vita alla Proust o alla Musil, non una serie di libri-composizione alla Thomas Mann ma un unico Tutto-quello-che-avevo-da-dire, probabilmente un romanzo non narrativo trapunto di liriche, un libro-io protesta contro il destino umano di morte anziché di non essere, l’equivalente prolisso di quel grido di Jacopo “io non volevo morire”. Forse ho fatto bene a tradire la letteratura, forse non mi ci potevo arrischiare per troppa consumazione, per troppo struggimento. Sempre intorno a quei tali vent’anni ho avuto una specie di seborrea nervosa e il professore dermatologo mi ha erogato una delle frasi più importanti della mia vita: “si ricordi Lombardi che il mondo è dei nervosi”. Chissà cosa succedeva se incoraggiato da lui non mi tiravo indietro... ma ormai le cose sono andate come sono andate. E oggi la pulsione letteraria sembra svaporata: la letteratura forgiativa e lo stesso leggere letteratura sembrano come sovrastati dal puro patire la vita, la passività-patimento sembra più vera, scolora, svuota l’ipotesi di attività.

E allora “cosa mi aspetto” da Diritto e Letteratura? Beh è chiaro: una società di perfetta giustizia con dentro il fiorire di tutti i possibili mondi.

2. *Il giurista*

Ma finite le cose deliranti veniamo alle cose mitigate, al cosa può aspettarsi non un io, ma la filosofia del diritto. Qui ci si deve fare disciplinati, disciplinari; anche se chiaramente nessuno è “la” filosofia del diritto. Distinguerò le aspettative del filosofo del diritto che parla *a nome* del giurista e quelle del filosofo del diritto che parla *in nome* specificamente della filosofia del diritto. E più o meno manterrò la distinzione standard tra Diritto nella Letteratura (d’ora in poi “Diritto nella”) e Diritto come Letteratura (d’ora in poi “Diritto come”). Nessuna di queste distinzioni o dicotomie è vangelo. Inoltre, i miei risultati sono primimpressionistici e confusionali; anche se ordinati coi numeretti non hanno nulla di sistematico; per un’esposizione organica rinvio ai veri specialisti e segnatamente al libro della nostra gentile introduttrice Arianna Sansone.

2.1. “Diritto nella”

Allora: cosa può aspettarsi il giurista da “D nella”. Con giurista intendo in primo piano il consulente, il giudice, lo studioso; e in secondo piano, ma non trascurabilmente, anche il legislatore. Infatti da un lato l’ambiguità semantica e soprattutto la vaghezza casistica della

norma impongono quasi sempre all'esperto di intervenire interpretativamente (vedi Huber e il suo articolo 1) come se fosse legislatore, cioè filosofico-sociologicamente; e d'altra parte il legislatore non può non essere anche giurista e perfino teorico del diritto, perché non ha senso che faccia una legge se ce n'è già una uguale e forse non ha nemmeno senso che faccia una nuova legge se una delle molte logicamente possibili interpretazioni della vecchia ha ottenuto un grado di effettività che ne fa la norma reale e questa norma è quella che a lui va bene: insomma deve sia conoscere il ventaglio di norme giuridico-positivamente plausibili chiamato diritto, sia avere una sua teoria della vigenza, scegliendo se dare il primato alla validità formale o all'effettività (io gli consiglierei un vigile realismo giuridico).

2.1.1. Il giurista così inteso, cioè consapevole della propria ineludibile libertà/politicità, può aspettarsi dalla letteratura quello che può aspettarsi dalla filosofia: e cioè tanta filosofia "del" diritto e tanta filosofia "per il" diritto (spiego dopo cosa voglio dire). Senza malizia: un grande scrittore magari è più interessante filosofo di un collega Jus 20. Qui può inserirsi il discorso, che molto approvo, sulla *po-ethics*, sulla letteratura come "ethical discourse"; io anzi sostengo a volte che la migliore etica è proprio una poetica, che l'essenziale o il culminante in etica è la poeticizzazione dell'esistenza. Forse il migliore esperto in etica è il capace di licenza etica proprio come il migliore esperto in grammatica e metrica è il capace di licenza poetica; la buona licenza sta al di là, non al di qua della norma, e quindi ben venga la *poethics* (mi sono preso la licenza linguistica di trasformare in un singolare femminile un plurale neutro).

2.1.2. In secondo luogo il giurista può aspettarsi da "D nella" (e comunque dalla letteratura anche senza diritto dentro) ovviamente cultura umanistica: raffinatezza di parola e di scrittura, nobiltà di comportamento, di animo e di intelletto: stile. È un superfluo, lo stile? Più no che sì. In una città ideale sarebbero normali i litiganti gentiluomini, il padrone di casa che insiste con l'inquilino per ridurgli il fitto e l'inquilino irremovibile nel chiederne l'aumento; ma anche nella città reale sarebbero desiderabili avvocati gentiluomini: ci sono comparse avvocatesche, tese a *noircir* l'avversario, di una volgarità estetica, culturale, civile, morale da fare vergogna. "Ein guter Jurist ist immer auch ein gutes Was Anderes". Il cittadino ha diritto a un giurista non-solo-giurista, a un giurista colto.

2.1.3. Il cittadino può aspettarsi dal giurista letterariamente colto (e quindi il giurista *deve* trarre da "D nella") conoscenza di vita, comprensione esistenziale, psicologica e sociale del caso concreto, consapevolezza degli interessi e valori in gioco (*Interessenjurisprudenz*, *wertende Jurisprudenz*): esattamente il contrario della *Weltfremdheit*, della estraneità al mondo, della separatezza autoreferenziale già lamentata dal Freirecht e segnatamente dal "profeta di Karlsruhe" Fuchs agli inizi del Novecento. Qui si profila (secondo me, felicemente) prossimità tra il diritto e la mediazione, la conciliazione, la giustizia senza processo, la risoluzione alternativa delle controversie che da alcuni decenni rivaleggia con l'informatica giuridica, per opposta via, nel mandare tendenzialmente a casa il giurista classico. "D nella" può illuminare il giurista sulle premesse e sulle conseguenze dei suoi pareri, delle sue decisioni; su cosa succede all'uomo (e ai, teoricamente non responsabili, familiari dell'uomo!) processato, giudicato, perdente, condannato, imprigionato. Penso, per esempio, alla letteratura e al cinema sul carcere e a miei ex-studenti giudici che mi raccontavano di avere mandato in prigione non so quanti imputati in un pomeriggio e di non avere mai visitato una prigione. "D nella" darebbe al giudice più comprensione degli uomini giudicati sia prima che durante e che dopo il giudizio. Il cittadino ha diritto a un

giudice *humane* più ancora che *human*: gli automi giuridici, se fatti bene, mi stanno simpatici, quindi mi sembra importante che il giudice sia, quasi più che tassonomicamente, “umanamente” umano; oggi il cittadino ha diritto a Pierini vincitori di concorso in virtù di memoria infallibile e prosa curial-rassicurante.

2.1.4. “D nella” può donare al giurista visione di sé con occhi esterni, voglio dire esterni all’endocosmo tutto colleghi in cui può finire rannicchiato come in un ghetto o in un profilattico. Gli occorre una giusrtrattistica. Il cittadino ha diritto a giuristi consapevolizzati (ma è pensabile un diritto a genii?) da sempre nuovi Daumier.

2.1.5. Il giurista, cominciando questa volta dal legislatore, può attendersi, e deve trarre, da “D nella” una provvida esaltazione dei sentimenti giuridici più nobili, delle emozioni giuridiche alte, generose (sacro sdegno per l’ingiustizia compreso). Non di sola razionalità vive l’uomo. O meglio: non di solo raziocinio vive la razionalità. Chesterton ha detto che il pazzo non è quello che ha perduto la ragione ma quello che ha perduto tutto eccetto la ragione. L’uomo razionale non è il frigido, il senza cuore, il senza emozioni: è quello che ha il cuore al posto giusto e le emozioni giuste, cioè approvate dall’esperienza e dalla ragione. Scarseggia, nella filosofia del diritto professionale, lo studio delle giuste emozioni giuridiche. Il cittadino ha diritto a giuristi appassionati.

2.1.6. Supersemplificando tutto 2.1: il giurista può attendersi (e deve trarre) da “D nella” buone descrizioni di fatti e buone descrizioni di valori.

2.2. “D come”

Anche qui reagisco per prime impressioni, lasciando la sistematica agli specialisti e al lavoro che resta da fare.

2.2.1. Mi aspetterei, nel giurista letterato di cui sopra, il superamento del giuridichese: la caduta dei vecchiumi (il “congresso carnale” al posto del “fare sesso”), delle mistificazioni pseudologiche o pseudosociologiche (i “non-è-pertanto-che-non-veda-che”), delle frasi a forma di intestino tenue o di verme solitario (il “Bandwurmstil” dei tedeschi), dei nulliloqui dogmatici *begriffsjuristisch* (che dalla civilistica bersaglio degli Jhering e degli Heck si sono estesi alla “dottrina” del diritto amministrativo), delle pseudo-aristotelicizzazioni nobilitanti la grigia materia pratica e tutto questo genere di cose. Il giurista non può non usare termini tecnici (anche se io non mi sono del tutto ripreso dal mio giovanile choc da usucapione: è incredibile, “usucapione”!), ma in tutto il resto dovrebbe parlare e ragionare come l’“honnête homme” di Pascal e di Molière, anche tra i giuristi allignano le “précieuses ridicules” e le “femmes savantes”. Senza contare che il giuridichese è anche loscamente profittevole, perché ammanta di pseudoprestigio, e dunque di potere tecnico in senso deteriore chi lo parla.

(L’accenno alle *précieuses* mi induce ad aggiungere, per giustizia, che esiste anche il letteratese o letterariese: l’ho appreso da discussioni di tesi in Facoltà di Lettere con frasi che erano la linea più lunga tra determinati punti, o da incontri tra poetesse dove ognuna incensava all’altra il di lei “canto”, o ancora dalla lettura terrificante di critici letterari, artistici, musicali. Flaubert diceva che lo scrittore dovrebbe formarsi sul codice Napoleone).

2.2.2. La frequentazione di “D come” non può non educare il giurista alla comprensione e al buon uso dei propri, ben distinti, generi letterari. Con tutto che sono animalista militante

e vegetariano, la pur giusta e meritoria riscrittura 1993 dell'articolo 727 del codice penale mi sembra verbosa. Invece la narrazione del fatto da parte del soggetto interessato può e forse deve avvenire in forme anche inesperte e profuse, specialmente se quel soggetto proviene da subculture o da culture altre; il *Sachverhalt* non deve prematuramente e sommariamente trasformarsi in fattispecie tipica (*Tat bestand*): qui un giurista esperto in narrazioni può rendere migliore giustizia.

2.2.3. La cultura letteraria non può che giovare alla scienza della legislazione, all'interpretazione delle norme e all'argomentazione; fermo restando che anche qui lo scrittore e il critico possono apprendere cose utili dal giurista.

2.2.4. La reciproca frequentazione non può non approfondire, nel giurista e nel letterato, la comprensione del lavoro comune fatto con strumenti diversi, con un articolo di Costituzione o con un *La capanna dello zio Tom*: costituente e romanziere, legislatore e poeta (ho in mente la bellissima raccolta *Macello* di Ivano Ferrari) possono sentirsi affratellati nell'edificazione di un approvabile ethos condiviso, di una coscienza comunitaria, di un'opinione pubblica illuminata. Sono entrambi educatori, entrambi artisti del persuadere. Ma ognuno dei due deve rispettare l'ontologia del mezzo che ha a disposizione.

2.2.5. Inserirei qui anche lo studio, soprattutto lessicografico, della lingua giuridica. Il diritto, oltre che letteratura, è appunto lingua. Mi è dispiaciuto quando il CNR ha lasciato cadere l'opera del Vocabolario giuridico italiano.

3. *Il filosofo del diritto*

Sorvolo il baratro dei rapporti tra filosofia e letteratura, vasto e profondo quanto quello dei rapporti tra filosofia e scienza, ma non senza accorgermi che si potrebbe creare qualcosa come un "Philosophy and Literature" ("in", "as", "of") assai speculare a "Law and Literature", con esiti altamente interessanti. E propongo di tripartire, artigianalmente, la filosofia del diritto in filosofia "del", "per il" e "dal" diritto. La prima, centrale e classica, pensa l'esperienza giuridica in categorie teorico-generalì e da prospettive filosofiche generali, la seconda critica assiologicamente il diritto *conditum* e fonda assiologicamente proposte di *ius condendum*, la terza usa il diritto, l'esperienza giuridica, come base attendibile per filosofare sull'uomo, per fare filosofia generale. Ciò posto, riprendo la bipartizione "D nella" e "D come" letteratura.

3.1. "D nella"

Il filosofo "del" e il filosofo "per il" diritto possono, come i colleghi giuristi, aspettarsi dalla letteratura anzitutto e semplicemente tanta filosofia (vedi 2.1.1). Sarà una filosofia forse più chiaroscurale, meno tutta-d'-un-pezzo di quella dei filosofi; anche perché lo scrittore può accettare di più i sentimenti, e disponendo di tutti i personaggi che vuole può ammettere pienamente la contraddizione. Io un tempo pensavo che i filosofi, come gli scienziati, dovessero tendenzialmente dire tutti la stessa cosa e gli scrittori potessero sbizzarrirsi a dire le cose più diverse. Poi invece mi è sembrato di accorgermi che gli scrittori dicono molto di più la stessa cosa che i filosofi, perché possono esprimere l'uomo come groviglio e non come sistema, come complessità e non come schema appeso a

qualche superprincipio. Risultato, i ritratti filosofici del mondo sono più divergenti (e spesso più strani! penso a san Tommaso o a Hegel...) dei ritratti letterari.

3.1.2. La filosofia “dal” diritto può aspettarsi molta buona filosofia generale da ogni buona descrizione letteraria del diritto. Mentre è spesso vero che “les intellectuels sont légers”, il diritto, lui, è un intellettuale pesante: dice sull’uomo e sulla situazione dell’uomo nel mondo cose collaudate, plurisecolari, spesso pluriculturali. Chi narra il diritto narra anche l’uomo che il diritto narra. Il diritto ha una sua antropologia, non esaltante ma meritevole di attenta considerazione. Chi conosce l’uomo capisce il diritto; ma anche, in senso inverso: chi capisce il diritto conosce l’uomo meglio di chi il diritto non lo conosce o non lo capisce. È un progetto sensato quello di conoscere l’uomo anche attraverso il contributo del filosofo generale prof. Diritto.

3.1.3. Forse “D nella” (o, globalmente, “D e L”) può essere un salutare antidoto contro l’informaticismo giuridico, intendo l’invasamento per l’informatica giuridica. La letteratura è un po’ l’antitesi (spero non hegeliana) dell’informatica. Forse perché, come dicevo all’inizio, è la suprema Versatile, la suprema contorsionista, la letteratura nel suo insieme — dal romanzo al sonetto, dall’aforisma al melodramma, dalla rima al cinema — sembra una delle attività umane meno simulabili/programmabili (eccetto, ovviamente, la produzione in serie di bestseller o di telenovelas). Trovo divertente lodare un’entità che sta all’informatica più o meno come l’antimateria alla materia proprio in un altoluogo dell’informatica; ma Musil in qualche luogo si lascia definire la filosofia come un segretariato generale della precisione e dell’anima, definizione che molto approvo perché non apprezzo né le filosofie della precisione senz’anima né quelle dell’anima senza precisione; e allora trovo, anzi, bello e congruo che proprio Via Galliera Tre, noto altoluogo di diritto-e-informatica, diventi anche altoluogo di diritto-e-letteratura.

3.1.4. Molto spesso il diritto (per esempio lo *ius belli*, cioè il diritto che regola le carneficine di Stato, o il biodiritto, cioè il diritto che regola questioni di vita e di morte animal-umane e animal-animali) incontra paradossi e scelte tragiche. Beh, la letteratura è un esperto in tragedia, che molta può insegnarne al grande partner come molta impararne da lui.

3.2. “D come”

3.2.1. La filosofia “del” diritto può imparare molto dalla critica letteraria in tema di interpretazione. Questo aspetto è ben noto e, del resto, evidente. L’ermeneutica giuridica è superesperta nel trattamento della vaghezza casistica, ma può molto affinarsi, frequentando l’allusivo-evocativo letterario, nel trattamento della polivalenza semantica.

3.2.2. Sviluppando la consapevolezza del “D come”, il filosofo del diritto può meglio pensare la norma giuridica non solo come comando munito di sanzione, come regola sull’uso della forza, ma anche come parola volta a persuadere, come strumento retorico in senso buono, edificatore di un approvabile ethos condiviso (vedi 2.2.3). Le filosofie del diritto positivo sono in genere un po’ troppo forziste o forzute, un po’ troppo imperativiste, fanno dipendere l’effettività un po’ troppo dall’efficienza della coercizione. Non di sola obbedienza obtorto collo vive l’*homo iuridicus*.

3.2.3. Risalendo verso le sorgenti del Gange la valle di Gangotri nel tardo luglio 2002, cioè poco prima del compleanno di Siva, non ho incontrato un solo divieto giuridico tra i fitti incentivi poetici a non superare i limiti di velocità. Ne riproduco alcuni:

Road is hilly
Don't drive silly

This is not rally or race
Drive with grace

Mountain is a pleasure
Drive with leisure

No race nor rally
Enjoy the valley

Speed thrills
But kills

C'erano anche acrostici che univano arte della parola e arte figurativa:

Always
lert
void
ccident

Don't mix
rink with
rive

E non mancavano sensate esortazioni in prosa:

Life is a journey
Complete it.

Don't drive hurry
Enjoy the splendor (sic)
Of the Himalayas

Forse è un po' naïf, ma non so se preferire un "I contravventori saranno severamente puniti a termini di legge". Dunque la norma, almeno qualche volta, come arguzia rimata? come seduzione poetica? Perché no. Ai teorici generali il compito di costruirla come giuridica. Succede anche di peggio.

3.3.4. Collocherei qui, sotto "Diritto e Linguistica" e come appartenente alla squisita filosofia "del", il parallelismo tra diritto e linguaggio: nobilmente studiato ai vecchi tempi dalla Scuola storica e, mezzo secolo fa, da un cenacolo di spiriti fiorentini che

comprendeva Fiorelli, Nencioni, Piovani. Entrambi — il diritto nel suo nucleo più antico e centrale, il linguaggio — sono sistemi normativi che si articolano in istituti originati dall'azione umana collettiva nel modo del sentiero nel bosco, del voluto involontario; hanno falde, e fonti, popolari e culte; per l'uno e per l'altro la vigenza si pone, almeno ultimamente, come effettività, anche per il diritto quello che conta alla fine è che sia parlato; il modo non autoritario, non per decreto, in cui il linguaggio acquista forza normativa può insegnare molto al giurista e al sovrano; entrambi i sistemi scaturiscono dall'ansia dell'azione umana di proiettarsi oltre il limite, oltre il tempo delle singole vite, oltre il perimetro delle minime unità familiari; entrambi hanno il loro logos e le loro incarnazioni, le loro concrezioni locali-contingenti (le lingue storiche, gli ordinamenti giuridici storici) e i loro universali...

4. Fantastico! Ho finito.

Note

Rinuncio alle note: *intendentibus, pauca*. Vorrei solo segnalare al lettore un accesso facile al passo di Wurzel sul giuridichese logico-argomentativo: lo trova in Corso, cit., p. 109.

TÍTERES Y DERECHO. LA JUSTICIA Y LAS JUSTICIAS DE SANCHO EN LA ÓPERA PARA MARIONETAS, *VIDA DO GRANDE D. QUIXOTE DE LA MANCHA E DO GORDO SANCHO PANÇA*, DE ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA (1705-1739)

José Calvo González
Universidad de Málaga, España
jcalvo@uma.es

Abstract

Puppets and Law. Justice and prosecutions of Sancho in the opera for puppets by António José da Silva.

Taking as a subject the comic opera for puppets written by António José da Silva in 1733, the essay analyses the scene IV of Part Two at three levels. At the first level it explores the interpretation of the Justice and functions of its iconography, where da Silva/Sancho Pança are fierce iconoclasts. At the second level the paper aims to verify the hypothesis of "absence of original" that connects the scene IV with *The Fall* (1956) by Albert Camus and the concept of "non-place" by Michel Foucault. Finally, at the third level, the essay analyses Justice's seriousness in the world of carnival through some ideas by Mikhail Bakhtin.

Key Words :

Comedy and Law. Legal languages. Theatre. Puppets. Quixote.

Published in 2012 (Vol. 5)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

Títeres y Derecho
La Justicia y las justicias de Sancho en la ópera para marionetas
Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança,
de António José da Silva (1705-1739)*

José Calvo González
Universidad de Málaga
España

RESUMEN

Estudio acerca de la obra teatral de António José da Silva, O Judeu (1705-1739), con especial atención a la ópera jocosa para marionetas *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733). El ensayo analiza la escena IV de la Parte Segunda en tres niveles. En el primero explora la interpretación de la Justicia y las funciones de su representación iconográfica, donde da Silva/Sancho Pança son, propiamente, feroces iconoclastas. Para el segundo, la hipótesis de “ausencia de original” v. copia, que conecta a un intertexto, en *La Chute* (1956), de Albert Camus (1913-1960), así como al concepto de “no-lugar” de Michel Foucault. Finalmente, el atrevimiento de instalar a la seriedad de Justicia y sus enjuiciamientos en el universo del carnaval, conectando desde ahí a las tesis de Mijail Bajtin

PALABRAS CLAVE

António José da Silva (1705-1739), El Judío. Comicidad y Derecho. Lenguajes profesionales jurídicos. Teatro y Derecho. Teatro de marionetas. Óperas cómicas. Marionetas. Títeres. Don Quijote y Sancho Panza. Justicia. Iconografía. Inquisición. Albert Camus (1913). Michael Foucault (1926-1984). Mijaíl Bajtín (1895-1975).

Obedecieronle don Quijote y Sancho, y vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que le hacían vistoso y resplandeciente. En llegando, se metió maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las figuras del artificio, y fuera se puso un muchacho, criado del maese Pedro, para servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo: tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían

Miguel de Cervantes Saavedra,
El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (1615), Segunda Parte, cap. XXV

SUMARIO: 1. António José da Silva en la cultura literaria cervantina ibérica y brasileña; 2. António José da Silva y la cultura literaria del Derecho; 3. La Justicia y las justicias de Sancho en la ópera para marionetas *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*. 4. António José da Silva, en reguero. Apéndice I. *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*. Parte Segunda. Cena IV. Apéndice II. a) Cronología de la producción literaria de António José da Silva. b) Principales ediciones de sus óperas. b) Bibliografía.

1. António José da Silva en la cultura literaria cervantina ibérica y brasileña

La ópera jocosa para marionetas (teatro musicado para bonecos articulados o bonifrates) titulada *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733), del judío António José da Silva (1705-1739), natural del Brasil portugués y comediógrafo en Lisboa, representa un impar punto de conexión entre la cultura literaria cervantina ibérica y brasileña, así como una oportunidad singular desde donde explorar la conocida aventura sanchopanzesca del gobierno de Barataria en el *Quijote* aportando aspectos inéditos relacionados con “derecho y literatura”. Debe destacarse que António José da Silva, “*O Judeu*”, es también “*O Advogado*” António José da Silva¹. Así, en efecto, lo inscribe el historiador de la literatura portuguesa José Maria da Costa e Silva (1788-1854), quien sobre su ópera quijotesca reseña: “No *D. Quixote* soube o author com muito gosto e engenho reduzir as pequenas dimensões de um quadro dramático os principaes acontecimentos da Novella de Cervantes”.

António José da Silva estudió derecho canónico y civil en Coimbra, obteniendo el grado de bachiller en Cánones el año 1726, de donde pasó a Lisboa para trabajar junto a su padre, el doutor João Mendes da Silva, en el escritorio jurídico de éste, cuya dirección asumiría a su muerte el 9 de enero de 1736.

António José, nacido el 8 de mayo de 1709 en la ciudad de Rio de Janeiro, siendo todavía muy niño había viajado a Portugal en 1713, junto al resto de su familia, cristianos nuevos, por la denuncia de criptojudaismo recaída sobre su madre, Lourença Coutinho, en octubre de 1712. El padre y los tres hijos del matrimonio pronto fueron dados en libertad, debido a la debilidad de las sospechas e insuficiencia de pruebas. La madre aún permanecería en las cárceles del Santo Oficio hasta 20 de julio siguiente, fecha en que se la condenó a penas de abjuración, sambenito (hábito penitencial) y confiscación de bienes.

A este primer proceso inquisitorial, que de modo tan directo debió marcar su infancia, se añadirá uno más, en agosto de 1726, resultando allí implicado, como sus otros hermanos, ante nueva denuncia formulada contra la madre. António José, detenido y duramente torturado, será sentenciado el 13 de octubre a cárcel y hábito penitencial perpetuo, y sólo pasados diez días después recobrará la libertad por auto de fe en pública adjuración de creencias judaicas. Lourença no la recibiría hasta el 16 de octubre de 1729.

Será para entonces, luego de terminada su formación jurídica en Coimbra y ya instalado en Lisboa, cerca del Patio de Comedias del Barrio da Mouraria, cuando António José comience a visitar el teatro de marionetas, instalado por el Conde de Soure en el Barrio Alto. En su *Histoire de la littérature brésilienne* refiere al respecto el hispanista y lusitanista austriaco Ferdinand Joseph Wolf (1796-1866) que, al par de composiciones poéticas, nuestro personaje también había compuesto ya en 1729 una zarzuela o vaudeville en ocasión de la boda del infante don José². Este mismo historiador cuestiona su brasilidad, pues únicamente lo tiene brasileño por el lugar de nacimiento, considerándolo en todo lo demás –cultura y actividad– portugués. Sin embargo, tal juicio sobre la brasilidad de António José da Silva no es unánime, y antes más bien lo contrario.

* Conferencia de clausura en el Programa de Pós-Graduação em Direito, Centro de Ciências Jurídicas. Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis. Brasil), 28 de novembro a 2 de dezembro de 2011, “Direito e Literatura. Don Quixote e o Direito”.

¹ José Maria da Costa e Silva, *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes*, Lisboa: Imprensa Silvana, 1850-1855, en espec. v. X [1855], pp. 345-371 [Lib. XXV, cap. IV: “O Advogado Antonio José da Silva”]. Allí también se reproducen algunos fragmentos de *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, en particular de la Escena viii de La Primera Parte. Como “advogado judeu” lo presenta Manuel Carlos de Brito; vid. su trabajo “Ópera y teatro musical em Portugal no século XVIII: uma perspectiva ibérica”, en Rainer Kleinertz, *Teatro y música en España (siglo XVIII): Actas del Simpósio Internacional, Salamanca 1994*, Kassel: Reichenberger, 1996, pp. 177-187, en espec. p. 182.

² Ferdinand Joseph Wolf, *Le Brésil littéraire. Histoire de la littérature brésilienne: suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens*, Berlin: Asher & Co. (Albert Cohn & D. Collin), 1863, pp. 27-41, en espec. pp. 32 y 34.

No carece de significación comprobar que un tan profundo especialista en la obra de António José da Silva como Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878) lo haya incluido en su *Florilegio da Poesia Brasileira*³, o que otras tempranas y semejantes menciones las hallemos en *Os varões illustres do Brazil durante os tempos coloniães*⁴, de João Manuel Pereira Silva (1817-1898), y en los eruditos registros bibliográficos de Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882)⁵. Por lo demás, rotundo fue Cândido Jucá (filho) con su *Antônio José, o judeu. A brasiladade de Antônio José: O teatro de Antônio José*⁶. De adverso, no resulta pues tan decisivo el criterio «portugués» a que pudiera inclinar Ferdinand Denis (1798-1890), docto administrador de la Bibliothèque Ste-Geneviève, cuando en su traducción y edición de maestros del teatro portugués⁷ haga figurar la *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* («La vie du grand Don Quichotte de la Manche et du gros Sancho Pança») junto a obras como *Nova Castro*, de João Baptista Gomes Júnior (1775?-1803), o *Conquista do Peru* («La conquête du Pérou») y *Character dos lusitanos* («Le caractère des lusitaniens»), de Manoel Caetano Pimenta de Aguiar (1765-1832), pues tales autores y obras más bien parecen elegidos sobre todo por su cercanía con los estilos dramáticos franceses (*à la molierenne* y neoclasiciste). Aparte de estas adscripciones⁸ está el hecho, quizá mucho más significativo, de lo que sin duda se reveló como sentimiento de una común identidad entre las literaturas brasileña y portuguesa, y que en su día hubo de servir para estrechar lazos de mutua pertenencia en un compartido patrimonio cultural, el ibérico. Me refiero a la figura de António José da Silva como motivo literario de espíritu romántico.

El acontecer vital de António José da Silva inspiró, en efecto, diversas obras de espíritu romántico en Brasil y Portugal. Se trata de obras cuyo asunto aprovecha para su fábrica ficcional del material histórico relacionado con la información secreta originen de su arresto, un 5 de octubre de 1737, sucesivo confinamiento en los calabozos del Palacio dos Estaus del Rocio, así como del ulterior y definitivo tercer proceso donde un torturante e inclemente Tribunal del Santo Oficio le sentenció el 18 de octubre de 1739 condenándolo por “convicto, negativo y relapso”, y que luego de exhibirlo en público Auto de Fe, con presencia del rey João V (*O Magnânimo*), lo entregaría al brazo secular para que fuera “relajado en carne”, y éste así lo ejecutó degollándolo y dando su cadáver a la hoguera del quemadero del Terreiro do Trigo – esas otras terriblemente luminosas hogueras del siglo XVIII– cuyas cenizas por último se arrojaron al río Tajo, que las disipó⁹.

³ Francisco Adolfo de Varnhagen, *Florilegio da Poesia Brasileira: Ou, Collecção das Mais Notaveis Composições Dos Poetas Brasileiros Falecidos, Contendo As Biographias de Muitos Delle, precedido de um ensaio historico sobre as letras no Brazil*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1850 [otra ed., con nota preliminar de Afrânio Peixoto, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1946]. No obstante, poco antes del *Florilégio* Varnhagen se había ocupado de Antonio José da Silva en su “Biographia dos brasileiros distintos por letras, armas, virtudes, etc. Antonio José da Silva”, en *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* IX, 1847 (2ª ed. 1869), pp. 114-124.

⁴ João Manuel Pereira Silva, *Os varões illustres do Brazil durante os tempos coloniães*, Pariz: Livraria de A. Franck- Livraria de Guillaumin et Cia, 1858, 2 v.

⁵ Joaquim Manoel Macedo, “Antonio José Da Silva, The Jew”, en *Brazilian Bibliographical Annual* (Rio de Janeiro) (1876), pp. 31-34 [Appendix VIII y IX].

⁶ Cândido Jucá (filho), *Antônio José, o judeu. A brasiladade de Antônio José: O teatro de Antônio José*, Rio de Janeiro: Livraria Civilização brasileira, 1940.

⁷ Ferdinand Denis (ed.), *Chefs-d'oeuvre du théâtre portugais*, Paris: L’advocat, 1823.

⁸ Un enfoque sereno y muy sensato acerca de esta pugna de adscripciones puede verse en Raimundo Matos de Leão, “Antônio José da Silva: entre dois mundos”, en *Diálogospossíveis* 5, 1 (jan./jun. 2006), pp. 97-110.

⁹ Vid. Meyer Kayserling, *Geschichte der Juden in Portugal*, Leipzig: Leiner, 1867, en esp. pp. 329-333; George Alexander Kohaut, *Jewish Martyrs of the Inquisition in South America*, Baltimore: The Friedenwald Company, 1895, pp. 79-87 [“Bibliography of Works Relating to Antonio José da Silva”, Appendix X-XIII, en esp. Appendix XII, pp. 81-84]; Evaristo de Moraes, *Carceres e fogueiras da Inquisição, processos contra Antonio José, o Judeu*, Rio de Janeiro: Athena Editora, 1935. [Moraes, Evaristo de, 1871-1939. Abogado, criminalista e historiador]; Olga Obry, “Antonio José da Silva, les comédies et la tragédie du "Juif"”, en *Preuves* (aout-septembre 1953), pp. 165-172; António José Saraiva, *Inquisição o cristãos novos*, Porto: Ed. Inova, 1969, y *The Marrano Factory: the Portuguese Inquisition*

Conviene advertir no obstante que ninguna de las creaciones a que me referiré llegó a beber directamente en las actas judiciales del proceso, sin transcripción hasta 1896, por mano Varnhagen¹⁰, acudiendo en lo fundamental¹¹ sólo al *Ensaio biographico-critico* (1850-1855) de Costa e Silva¹², y al *Dicionário Bibliográfico Português* (1858-1862) de Francisco da Silva Innocêncio (1810-1876)¹³.

Ellas son, en Brasil, la tragedia *Antonio José, ou o Poeta e a inquisição*¹⁴, primera muestra de dramática nacional, fechada en 1839, obra de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), allí también hallando estudios de crítica como los que al teatro de “Antônio José” dedicó en 1879 Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908)¹⁵. Y en Portugal, primero *O judeu: romance histórico* (1866)¹⁶, de Camilio Castelo Branco¹⁷, y más tarde Theophilo Braga (1842-1924) y su *O martyr da inquisição portuguesa Antonio José da Silva (O Judeu)*¹⁸, del año 1904,

and its New Christians 1536-1765, trad., rev. y aum. de Herman Prins Salomon & I. S. D. Sassoon, Boston-Leiden: Brill, 2001; Claude-Henri Frèches, *Antônio José da Silva et l'inquisition*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1982; Alberto Dines, *Vículos de fogo: I. Antônio José da Silva, o Judeu, e outras histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil*, São Paulo: Projecto Cultural / Banco Safra/ Companhia das Letras, 1992, Isolina Bresolin Vianna, *Masmorras da Inquisicao: Memórias de Antonio Jose da Silva, o judeu: romance historico*, São Paulo: Editora e Livraria Sefer, 1997; Jacobo Kaufmann, “Antonio José da Silva (O Judeu), su teatro y su vida”, en *Raíces: revista judía de cultura* 67 (2006), pp. 56-60; Claude B. Struckzynski, “Antônio José da Siva “O Judeu” ant the inquisition. History and memory”, en *Hispania judaica blulletin* 5 (2007), pp. 213-237; VV. AA., *Anais do IV Encontro Nacional do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, Memória, história, identidade, 300 anos do nascimento de Antonio José da Silva, O Judeu*, São Paulo: Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, 2008.

¹⁰ Francisco Adolfo de Varnhagen, “Traslado do processo feito pela Inquizição de Lisboa contra Antonio José da Silva”, en *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* LIX, I (1896), pp. 5-261. La transcripción de Varnhagen se encuentra ahora disponible en <http://www.ihgb.org.br/rihgb.php?s=p> (consulta 8.X.2011) y <http://www.ihgb.org.br/rihgb/rihgb1896t00591c.pdf> (consulta 8.X.2011). También, aunque inédita y aún no disponible, Gaël Le Boulluec; Marie-Joëlle Lefeuvre; Claude Durieu, *Procès (deuxième) d'inquisition d'Antonio Jose Da Silva: "O Judeu". Lisbonne: 1737-1739*, ed. critique, introd. et notes de ***, *Mém. Maîtrise: Lettres: Aix-Marseille* 1, 1971 (361 pp.).

¹¹ Castelo Branco Chaves, *O Romance Histórico no Romantismo Português*, Lisboa: Ministério da Cultura e da Ciência, Secretaria de Estado da Cultura, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979, pp. 53 y ss.

¹² Cit. *supra* n. 1.

¹³ Francisco da Silva Innocêncio, *Diccionario Bibliographico Português. Estudos de *** applicáveis a Portugal e ao Brasil*, Lisboa: A Imprensa Nacional, 1858-1862, 7 t.. Existe ed. facs de la de 1868, en 10 t., Lisboa: la Imprensa Nacional-Casa Moeda, 2000. La obra, continuada por Brito Aranha, se amplió hasta 22 v. en la edición de 1923. La voz “ANTONIO JOSÉ DA SILVA” aparece en el t. I (1858), pp. 176-180.

¹⁴ Domingos José Gonçalves de Magalhães, *Antonio José, ou o Poeta e a inquisição, tragedia*, por***, Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de F. de Paula Brito, 1839. A la obra precede asimismo la nota “Breve notícia sobre Antônio José da Silva” (pp. I-V). Vid. también Käthe Windüller, “*O judeu*” no teatro romantico brasileiro: uma revisao da tragedia de Goncalves de Magalhaes, Antonio Jose, ou, O poeta e a Inquisicao, São Paulo: FFLCH/USP, Centro de Estudos Judaicos, 1984, e Ivete Huppés, *Gonçalves de Magalhães e o teatro do primeiro romanticismo*, Porto Alegre- Lajeado: Movimento- Fundação Alto Taquari de Ensino Superior (FATES), 1993.

¹⁵ Aparecido en la *Revista Brasileira*, I, 1879 con el título “Antônio José”, Joaquim Maria Machado de Assis lo incluyó posteriormente en *Relíquias de casa velha*, Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Edditor, 1906, pp. 150-165. Asimismo en Antônio José da Silva, *A vida de Esopo & Guerras do Alecrim e da Manjerona*. Introd. de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1957, p. 84-91.

¹⁶ Camilo Castelo Branco, *O judeu: romance histórico*, Porto: Tip. de Antonio José da Silva Teixeira, 1866, 2 vols. [3ª ed. Lisboa: Pereira, 1906].

¹⁷ Vid. también Duarte Ivo Cruz, *O ciclo do romanticismo: do Judeo a Camilio. História do tratado português*, Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

¹⁸ Theophilo Braga, *O martyr da inquisição portuguesa Antonio José da Silva (O Judeu)*. Lisboa: Typographia do Commercio, 1904.

quien ya desde mucho antes no había ahorrado el elogio de sus óperas, y en particular para la *engraçada* comicidad de la *Vida do grande D. Quixote*¹⁹.

De otro modo, sin embargo, se valoró a António José en España, donde ha tenido casi nula acogida y muy escaso eco –además de negativo– por la crítica literaria. Ello trae causa en Menéndez y Pelayo. La mención que éste le dedica en su *Historia de los heterodoxos españoles*²⁰, aparentemente conducida en la cita autorizada de João Baptista de Almeida Garret (1799-1854), de criterio tal vez no tan apasionado como Braga, pero realmente en absoluto desfavorable²¹, reportó una descalificación sin paliativos que todavía hoy parece perdurar. Para Menéndez y Pelayo, que como en otros lugares de su obra no disfraza aquí su rancio catolicismo más ultramontano, la poesía de *El Judío* es la propia de un “poeta cómico algo *scurril* y tabernario”, sin estimación alguna tampoco para su dramaturgia ni concesión de originalidad a la invención de la *Vida do grande D. Quixote*..., reducida a simple “refundición de un entremés de Nuno Nisceno Sutil, escrito en castellano”; punto de vista que excede en bastante la influencia que a tal entremés (*Entremés de don Quijote*²²) en realidad cupiera reconocerle, ya señalada por el mismo Braga. En suma, juicios de semejante naturaleza y calibre fueron cicateros e inicuos, pero no por ello resultaron menos duraderos. La más moderna y reciente historiografía y crítica literaria sitúa en cambio el influjo de aquel *Entremés de don Quijote*, publicado en 1709²³, únicamente en términos de modelo más próximo al de António José²⁴, y otorgan a la *Vida do grande D. Quixote*..., impresa a finales del s. XVIII, el rango de primera manifestación de recepción cervantina en Portugal²⁵.

No voy a insistir más al respecto, aunque podría extenderme en el detalle de la inercia del prejuicio menéndezpelayano por otras vías y con datos comparativos suplementarios²⁶. Diré

¹⁹ Theophilo Braga, *Historia do teatro portuguez*, v. III (A *Baixa Comédia e a Ópera, Século XVIII*), Porto: Imprensa Portuguesa, 1871, pp. 144-198. Vid. también Kênia Maria de Almeida Pereira, “Machado de Assis y el teatro de Antonio José da Silva”, en *Revista de História e Estudos Culturais* 6, VI, 3 (2009), disponible en: http://www.revistafenix.pro.br/PDF20/ARTIGO_8_Kenia_Maria_de_Almeida_Pereira_FENIX_JUL_AG_O_SET_2009.pdf (Consulta 1.X.2011).

²⁰ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles* [1880-1882], Madrid: CSIC, 1992, v. II, pp. 560-569, en espec. pp. 564, 567 y 569.

²¹ João Baptista de Almeida Garret, *Parnaso Lusitano: ou poesias selectas dos auctores portuguezes antigos e modernos, illustradas com notas, precedido de una historia abreviada da lingua e poesia portugueza*, Paris: Em Casa de J. P. Aillaud (Imprimerie de Rignoux), 1826- 1827, 5 v. Cit. al v. I, p. LXVIII.

²² Vid. Miguel Herrero, “Entremés de don Quijote”, en *Revista bibliográfica y documental* (Suplemento 1), 1948 (contiene el facsímil de la obra) y Abraham Madroñas Durán, “El olvidado “Entremés de don Quijote”: de Nuño Nisceno Suti”, en *Anales cervantinos* 40 (2008), pp. 311-382.

²³ Incluido junto a otros dos bajo título de *Musa jocoza de vários entremezes portuguezes e castellanos*, Lisboa: Miguel Manescal, 1709.

²⁴ José Oliveira Barata, *Antônio José da Silva: criação e realidade*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1985, pp. 207 y 339.

²⁵ Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge UP, 1989, en espec. 1. “Opera during the reign of João V (1708-50)”, y María Fernanda de Abreu, *Cervantes no romantismo português. Cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralísimas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, en esp. cap. 2, pp. 61-105 (“O *Dom Quixote* e Cervantes em Portugal”).

²⁶ En el Portugal más moderno cabe señalar al dramaturgo Bernardo Santareno (1920-1980) con *O Judeu narrativa dramática em tres actos*, Lisboa: Ática, 1966, que si logró una pronta versión española –*El Judío*, a cargo de Francisco Jover, Barcelona: Editorial Occitana, 1968– no suscitó al par el interés que a los críticos lusos y brasileños; v. gr.: José Oliveira Barata, *Para uma leitura de O Judeu de Bernardo Santareno*, Porto: Contraponto, 1983; José António Camelo- Maria Helena Pecante, *O Judeu de Berardo Santareno: subsídios de leitura e seu enquadramento sociocultural*, Porto: Porto Editora, 1984, y Francisco Maciel Silveira, “O Judeu, de Bernardo Santareno: O poder das trevas e o santo ofício da ficção”, en Anita Novinsky -Maria Luiza Tucci Carneiro (eds.), *Inquisição: ensaios sobre mentalidade e heresias e arte*, São Paulo: Edições Universidade de São Paulo, 1992, pp. 638-645. Por otra parte, hay que anotar, ya en el terreno de las adaptaciones cinematográficas, la cinta dirigida por Tom Job Azulay, *O Judeu* (1996), Animatógrafo, Tatu Filmes, Metrofilme Actividades Cinematográficas, A&B Produções. Coprod. Brasil-Portugal, 85 m., pendiente de doblaje o subtitulación a español. Sobre ella vid. asimismo

sólo de mi desconsuelo al constatar una lamentable incuria que no ha permitido disponer de traducción a lengua española para la *Vida do grande D. Quixote* hasta el año 2006²⁷, y el que en el último gran aparato bibliográfico cervantino, de 2008, aún no se recogan arriba de cuatro registros relacionados con António José da Silva²⁸; uno, no del todo bien consignado, correspondiente al historiador español José María Asensio y Toledo (1829-1905), que remonta a 1883²⁹ y sigue de cerca la información ya facilitada por Costa e Silva, otro en anotación al contenido de una monografía portuguesa de 1947³⁰, uno más para un artículo del hispanista norteamericano Dean William McPheeters (1917-1987), fechado en 1968³¹, y el último, concerniente a un trabajo de Lúcia Helena Costigan de 2007³².

Pero es también preciso fijar responsabilidades y repartir con precisión el tanto de culpas. A la desidia lectora y la apatía de investigadores en España para con las operas de António José y, en particular, hacia su *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* asimismo colaboró, acaso sin pretenderlo, algún trabajo de José Fidelino de Figueiredo (1889-1967). Su análisis del tema del Quijote en la literatura portuguesa del siglo XVIII señala que la comprensión de la novela de Cervantes por *O Judeu* “não havia philosophismos, nem symbolismos, nem imaginosas herneneuticas”, de donde concluye que “para o infeliz comedigrapho essa novela mais não era do que un inexaurivel manancial de comico”³³. Y,

Gonzalo Aguiar Malosetti- Joseph Schraibman, “La Inquisición portuguesa em sessão: arte, poder y resistencia en O Judeu, de Jon Tob Azulay”, en *Hispanic Review* 78, 1 (2010), pp. 101-122.

²⁷ António José da Silva, *Obras de teatro de Antonio José da Silva (O Judeu)*, Prefacio y trad. de Jacobo Kaufmann, Zaragoza: Libros Certeza, 2006, v. I (único publicado). No obstante, para ser justos cabe anotar también cómo al menos la versión española de *Vida do grande D. Quixote...* adelanta, aún en su demorada, a la francesa, aunque no a la checa; cf. Philip Krummrich, “The recent boom in translations of José Antônio da Silva, o judeu”, en *1611: revista de historia de la traducción* 4, 4, 2010, disponible en <http://ddd.uab.cat/pub/1611/19882963n4a2/krummrich2.pdf> (consulta 10.X.2011); *Don Quijote a Sancho Panza*, trad. de Dagmar Strejčková al checo a partir de la adaptación de Norberto Ávila, Praha-Beroun: Dilia- Tisk- Ideal, 1987, y “Vie du grand dom Quichotte et du gros Sancho Pança”, ver. de Marie-Hélène Piwnik, en *L'avant-scène théâtre* (Paris) 1243 (1 mai 2008), pp. 16-77.

²⁸ Jaime Antonio Fernández, *La Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de novela*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008 (2ª ed. aum.), p. 91 v. 1., y pp. 635, 1057-1058 y 1075 v. 2.

²⁹ José María Asensio y Toledo, “Un cervantista portugués del siglo XVIII, quemado por el Santo Oficio de la Inquisición”, en *Revista de Valencia*, III, 1883 (nov.-dic.), pp. 517-561. Luego en ed. aparte *Un cervantista portugués del siglo XVIII, quemado por el Santo Oficio de la Inquisición. Apuntes biográficos*, Sevilla: S. Rasco, 1885, 28 pp. y finalmente recogido dentro su colección de artículos *Cervantes y sus obras*, Barcelona: F. Seix Editor, 1902, pp. 437-461. He localizado la referencia a ésta más antigua en *A Inquisição em Portugal, 1536-1821. Catálogo da exposição organizada por ocasião do 1º Congresso Luso-Brasileiro sobre Inquisição*, Ministério da Educação e Cultura, Secretaria de Estado da Cultura, Biblioteca Nacional, 1987, p. 51.

³⁰ Alberto Xavier, “*Dom Quixote*”. *Análise crítica*. Lisboa: Livraria Portugal, 1947 (“*Dom Quixote em Portugal*”, p. 223-267, donde entre los influjos se menciona a Silva y su *Vida do grande Don Quixote*).

³¹ Dean William McPheeters, “El “Quijote” del judío portugués António José da Silva (1733)”, en *Revista Hispánica Moderna* 34, 1/2 [Homenaje a Federico de Onís (1885-1966)], v. I (Jan. - Apr., 1968), pp. 356-362.

³² Lúcia Helena Costigan, “Framing the Quixote in Eighteenth-Century Portugal. *Vida do Grande Dom Quixote e do Gordo Sancho Pança* by Antonio José da Silva”, en Alvin F. Sherman, Jr. (ed.), *Framing the Quijote. 1605- 2005*, Provo. Utah: Brigham Young UP, 2007, pp. 212-136. Existe también, de la misma autora otro trabajo, en realidad una versión algo más extensa que la anterior citada, y tampoco recogida, “*Vida do grande Dom Quixote e do gordo Sancho Pança* by Antonio José da Silva and Miguel de Cervantes’s *Don Quixote de La Mancha*: comparative aspects”, en *Signótica* 21, 1 (jan./jun. 2009), pp. 89-102.

³³ José Fidelino de Figueiredo, “O thema do “Quijote” na litteratura portuguesa do século XVIII”, en *Revista de Filología española* VII, 1920, pp. 47-56, en esp. p. 50. Juicio que aún hoy se repite; vid. João da Mata Costa, “Cervantes na Cultura Brasileira”, en Lenise dos Santos Santiago- Samuel Anderson de Oliveira Lima (org.), *Anais do VI Colóquio de Estudos Barrocos: I Seminário Internacional de Arte e Literatura Barroca* [realizado na UFRN Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 3-5 novembro 2010], pp. 43-62, en esp. p. 51: “Antonio José ver a novela de Cervantes como uma peça cômica, sem

pues el proceso creativo de Silva se habría limitado a “buscar suggestões para as amplificar exaggerando o comico cervantino até ao baixo burlesco”, sólo a ello obedece la decisión que “amplia as scenas do governo de Sancho na ilha, ou melhor, carrega a força comica das scenas, en que Sancho administra justicia”³⁴.

El teatro cómico de *O Judeu* carecería, por tanto, de toda otra pretensión apartada de lo jocoso, grotesco, burlesco, de lo *gracioso* en sentido de la tradición teatral del Siglo de Oro español. Es decir, se le desreconocen cualquiera posibles funciones de carácter político, ético y de valor social³⁵. Y aquí conviene *desfacer entuertos*...

El juicio de Figueiredo es impugnabile porque equivale a sostener que un autor en cuya obra se han predicado ascendientes molierescos, además de definido concurrencia de créditos a favor de Jean-François Regnard (1655-1709) y el veneciano Carlo Goldini (1707-1793), quedaría por completo excluido del *castigat ridendo mores* (*Satyra quae ridendo corrigit mores*), del corrige o enmienda las costumbres, precisamente el distintivo principal de la administración de justicia durante el gobierno en la Ínsula Barataria del Sancho Panza cervantino (*El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Segunda Parte, caps. XLII- XLV, XLVII, LI y LIII)³⁶, luego de

maiores significações filosóficas”. Disponible en: <http://www.substantivoplural.com.br/wp-content/uploads/2011/09/ANAIS-DO-VI-COLOQUIO-BARROCO.pdf> (Consulta 15.X.2011).

³⁴ *Ivi.*, p. 52.

³⁵ Hay quien, como Alberto Xavier, “*Dom Quixote*”, cit. P. 427 sólo ve en *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* propósito de desfiguración y ridiculización del Quijote cervantino, y así niega inteligencia creativa a su autor, y aún simplemente inteligencia. Vid. también Maria Idalina Resina Rodrigues, “Vícios e virtudes da imaginação: El Quijote no teatro português”, en *Península. Revista de Estudos Ibéricos* 3 (2006), pp. 173-186, en espc. p. 176.

³⁶ La bibliografía cervantina sobre este episodio es muy amplia. Me limito a citar lo consultado, ampliando lo ya otra vez visto [mi trabajo “Sobre Derecho y geografías simbólicas. Notas para una Islandia jurídica”, en *Derecho. Revista de la Facultad de Derecho. UNSA* (Universidad Nacional de San Agustín. Arequipa. Perú). 7, 7 (noviembre de 2005), pp. 429-448]; Tomás Carreras y Artau, *La filosofía del derecho en el “Quijote”. Ensayos de psicología colectiva*. Gerona: Tipografía de Carreras y Mas, 1905; Augusto González Besada, “Aptitudes de Sancho para gobernar la Ínsula Barataria”, en VV. AA., *Sesión Solemne que el Colegio de Médicos de la provincia de Madrid dedica al inmortal Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid: Imprenta Hijos de J.A. García, 1905, pp. 135- 142; Camille Pitollet, “Sur un jugement rendu par Sancho Panza dans son île” en *Bulletin Hispanique*, 39 (1937), pp. 105-119; Francisco Javier Conde “La utopía de la Ínsula Barataria”, en *Escorial* 3 (1941), pp. 169-202; Demófilo de Buen Lozano, “La justicia de don Quijote y Sancho”, en *Universidad. Revista de la Universidad Interamericana* (Panamá), (2º semestre 1945), pp. 47-69; Niceto Alcalá-Zamora y Torres, *El pensamiento de “El Quijote” visto por un abogado*, Guillermo Kraft Ltda., Buenos Aires, 1947, pp. 97-121, en esp. pp. 117-121 [en ed. reciente del Parlamento de Andalucía, Diputación de Córdoba, Cajasur y Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres, Priego de Córdoba (Córdoba), 2001, pp. 102-106]; Peter Frank de Andrea, “El gobierno de la Ínsula Barataria, *speculum principis* cervantino”, en *Filosofía y Letras* (México) 13 (1947), pp. 241-257; José María Mariscal y Luis- Ramón Ferreiro Lago, *El gobierno de Sancho. Estudio filosófico-crítico*, Valladolid: Imp. Castellana, 1905; Hans Sckommodau, “Ínsula: zu einem Abenteuer Sancho Panzas”, en *Die neueren Sprachen* 13 (1964), pp. 512-525, y “Die Insula Barataria, die Insula Firme und das Schloss Chambord”, en *Beiträge zur Romanischen Philologie* 6 (1967), pp. 92-104; Jean-Marc Pelorson, “Le discours des armes et des “lettres” et l’épisode de Barataria”, en *Les Langues Néo-Latines* 69, 1-2 (1975), pp. 40-58, y “Le thème de la justice dans le Quichotte: Utopie et contreutopie”, en Christiane Lauvergnat-Gagnière et Bernard Yon (dir.), *Le juste et l’injuste à la Renaissance et à l’Age Classique. Actes du colloque de l’Institut de la Renaissance et de l’âge classique*, Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1986, pp. 211-219; Ludovik Osterc, “Justicia y honradez del gobierno de Sancho Panza”, en *Acta Neophilologica* 18 (1985), pp. 3-10 ; Juan Bautista Avalle-Arce, “La Ínsula Barataria: la forma de su relato”, en *Anales de la literatura española* 6 (1988), pp. 33-44; Carmen Vega-Carney, “Justice in Barataria”, en *Revista de Literatura* 2 (1990), pp. 586-590, y “Righting Wrongs: Don Quixote and the Rhetoric of Justice”, en *Indiana Journal of Hispanic Literature* 5 (1994), pp. 37-55; John G. Weiger, “Prejudice in Barataria: The Judgments of Governor Sancho Panza”, en *Romance Notes* 33, 1 (1992), pp. 81-87; Luz Marina López Montes y Díaz, *Don Quijote de la Mancha. La Justicia del Ingenioso Hidalgo*, México: Edit. Porrúa-Facultad de Derecho, 2002, en espc. pp. 83-87; Ángel Sánchez de la Torre, “Las justicias de Sancho y Don Quijote”, en *Anales de la Real Academia de Jurisprudencia* 35 (2005), pp. 611-646; Santos Manuel Coronas

convertirlo en su abultada caricatura (*gordo Sancho Pança*) al administrar justicia como *O grande governador da Ilha dos Lagartos*³⁷.

En efecto, convenía *desfacer entuertos* y creo que lo hizo muy bien Braga al escribir: “Esta scena do mais irónico desespero em que a justiça desce até se confundir na mais crassa materialidade, foi impressa avulsa em 1774 com o titulo *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, popularisando-se assim na immensa collecção dos entremezes de cordel. Depois de se conhecer as desgraças que até aos vinte um annos de idade António José soffreu no Santo Officio, que verdade se encontra n’este dito de Sancho: «É tal a vontade que tenho de fazer justiça, que logo me sobe a cólera uma mão travessa pelo espinhaço acima, de sorte, que se me não advertir que ainda se não tinha dito quem era o delinquente, era eu capaz de mandar enforcar a vós, Meirinho, que era a pessoa mais prompta que aqui tinha mais á mão de semean»³⁸.

2. António José da Silva y la cultura literaria del Derecho

Ninguna de las ocho óperas para marionetas que de *O Judeu* se han conservado es sorda a resonancias jurídicas, si bien en unas más que en otras la sonoridad resulta particularmente audible: *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), *O Labirinto de Creta* (1736), *Esopaida ou Vida de Esopo* (1734) y *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733). Añádase que aprovechar de la Justicia y el Derecho como recurso de comicidad aunque no sea algo por completo insólito, tampoco era práctica demasiado usual. Quizá la razón se encuentre en que la comedia es siempre un poliedro, en tanto que la geometría de la tragedia parecería, en principio al menos, más proclive a introducir situaciones frontalmente relacionadas con la ley, su aplicación por los tribunales y en general con la idea de Justicia. Las obras mencionadas producen y evidencian asimismo diferentes niveles de perceptibilidad y escucha. Por tanto, el efecto cómico pretendido al acudir al *mundo de lo jurídico* varía; unas veces es hilaridad que suena a partir de una mordacidad de timbre subido, penetrante y fugaz, a modo de chiste, en otras, con empleo de un tono tenue y apagado, de cadencia reposada, se busca producir risa más respirable que el carcajeo, alargando así la chanza y haciendo que perdure la humorada. También en ocasiones ambas escalas se alternan y/o combinan.

Para embromar con el Derecho António José da Silva se vale, básicamente, de dos nutrientes, cuya procedencia remite a su práctica escolar en Coimbra y al bagaje de propias experiencias acumulado hasta 1726 ante la jurisdicción eclesiástica especial –no exenta de importantes

González, *El buen gobierno de Sancho: las Constituciones de la ínsula Barataria*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2005; José J. Sanmartín, “La ínsula Barataria. Filosofía política en “El Quijote””, en *Revista castellano-manchega de ciencias sociales* 7 (2005-2006), pp. 13-26; Jorge Andujar Moreno, “Los cuatro famosos juicios del gran juez don Sancho Panza”, en *Revista peruana de Derecho y Literatura* 1 (2006), pp. 248-260; Carlos Augusto Ramos Núñez, “El viejo del báculo: el juramento decisorio y el hallazgo de la verdad”, en *Revista peruana de Derecho y Literatura* 1 (2006), pp. 353-366; Jesús G. Maestro, “De la teatralidad en el “Quijote”: Sancho en Barataria o la subversión de la preceptiva sobre lo cómico”, en Emilio Martínez Mata (ed.), *Cervantes y el Quijote*. Actas del coloquio internacional, Oviedo 27-30 de octubre de 2004 organizado por la Cátedra Emilio Alarcos, Madrid: Arco Libros, 2007, pp. 97-112; Joaquín María Perramon, “La ejemplaridad de Sancho Panza, honorabilísimo gobernador de la Ínsula Barataria”, en Miguel Ángel Galindo Martín, *Cervantes y la economía*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 115-120; Antonio Santos, *Barataria, la imaginada: el ideal utópico de don Quijote y Sancho*, Centro Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008; Carmen Rivero Iglesias, “El bien común en el Quijote y el gobierno de Sancho en la ínsula Barataria”, en Ignacio Arellano- Christoph Strosetzki- Edwin Williamson (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid: Iberoamericana, 2009, pp. 117-136, y Michael Stolleis, “La ínsula Barataria: unas anotaciones sobre utopías, literatura y política”, en *e-Legal History Review* 12 (2011) [http://www.iustel.com/v2/revistas/detalle_revista.asp?id_noticia=410552].

³⁷ António José da Silva, *Entrmez (sic.) intitulado: O grande governador da Ilha dos Lagartos*, Lisboa: Na officina de Francisco Borges de Sousa. [1774].

³⁸ Theophilo Braga, *Historia do theatro portuguez*, cit., v. III, pp. 163-164.

privilegios reales³⁹– de los jueces e inquisidores del Santo Oficio. El contacto que de forma persistente y con carácter terrible mantuvo en calidad de imputado y reo con la burocracia de la justicia y el derecho inquisitorial dará lugar a un tipo de comicidad grave, *joco-seria*, que va más allá de la comicidad del remedo y la caricatura, incluso si igualmente llegare a adoptar la ligera factura de lo extravagante y disparatado. Existen, por tanto, dos modos de utilización de lo *jurídico* para generar comicidad.

En el primero observamos un fenómeno de hipertextualidad en régimen de imitación no sería⁴⁰ basado en el empleo de fórmulas y argot o jerga particular de la liturgia lingüística de la Ciencia jurídica, así como por referencia al método retórico-escolástico de su enseñanza. Es la burla hecha a la pedantería y pretendida erudición que apoya en el recitado recurrente o extemporáneo de dichos o locuciones en latín, que se estaba ya corrompido (pseudo-latín, o *latín macarrónico*) por hibridación con la prosodia y métrica de las lenguas vernáculas.

Del uso de tal latín macarrónico, que manejado con gran seguridad y enfática grandilocuencia pretende hacer de quien lo profiere poseedor de conocimientos superiores escudados en una hermética de palabras-reliquia exhumadas de la Antigüedad, se chufra a conciencia António José da Silva convirtiéndolo en vehículo de comicidad.

Un ejemplo palmario lo hallaremos allí donde en *Esopaida ou Vida de Esopo* su personaje remata la disputa que con Xanto, Énio y Periandro ha formado acerca las “armas y las letras” arguyendo:

“*Non potest esse; argumentor ita: Não haverá barbeiro, que ad namorandam, vel bichancreandam fregonam non tangat oitavado; atqui que o oitavado é som folgazão; ergo, amor inginhatur com cousa alegre*”⁴¹.

Aprovechar de este *latín macarrónico* trae ocasión para reír del ampuloso estilo que los estudiantes de Derecho en Coimbra imprimían a sus escritos e intervenciones orales, y que tan de singular manera caracterizaba su praxis jurídica.

Es un recurso, desde luego, que no inaugura *O Judeu*, en verdad continuándolo desde Gil Vicente (1465-1536), su introductor (*Auto dos Físicos*, 1512; *Auto de Mofina Mendes*, 1515, *Auto da Barca do Inferno*, 1517, o *Comédia de Rubena*, 1521) e impulsor en la literatura portuguesa, donde también hubo seguidores como el poeta António Duarte Ferrão (+1780) y su *Palito métrico* de 1746 y *Macarronea latino-portuguesa* en 1765. El origen remonta, no obstante, hasta la Italia de 1488, con el *Macarronicum Poemata* del benedictino Teófilo Folengo (1491-1544), Merlinus Cocaius *pseud.* Y así la moda de la macarronea igualmente encontró acogida en España⁴², incluso con rasgos que prefiguran con determinación algunas

³⁹ Para afinar relaciones y armonías vid. por ejemplo Roberto López Vela, “Inquisición y Monarquía: estado de la cuestión”, en *Hispania* L/3, 176 (1990), pp. 1123-1140.

⁴⁰ Acerca de los diferentes regímenes de parodia, travestismo y trasposición textuales remito a Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962), Madrid: Taurus, 1989, y su clasificación de relaciones transtextuales: relación de intertextualidad, o “presencia efectiva de un texto en otro” (p. 10); relación que mantiene un texto con su *paratextualidad*, o órbita textual; relación de *metatextualidad* “que une un texto a otro que habla de él sin citarlo” (p.13); relación de *hipertextualidad* y de *architextualidad*, conectadas a la percepción genérica y el horizonte de expectativas del lector. Genette se detiene en la *hipertextualidad*, definiéndola como “toda relación que une un texto B (que llamare *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamare *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario (p. 14).

⁴¹ António José da Silva, *Esopaida ou Vida de Esopo*, Parte II, Cena III, en *Antonio José da Silva, o Judeu. Obras completas*, Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares, Lisboa: Sá da Costa, 1957, v. I, p. 181.

⁴² Vid. José López Toro, “El primer poema macarrónico en España”, en *Studia Philologica*. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso, Madrid: Gredos, 1961, v. II, pp. 401-411; Alberto Blecuá, “Libros de Caballerías, latín macarrónico y novela picaresca. La adaptación literaria del “Baldu” (Sevilla, 1542)”, en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 34 (1971-1972), pp. 147-239, y José Miguel Domínguez Leal, “La poesía macarrónica em España: definiciones y ejemplo”, en *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica* 2 (2007), pp. 103-110.

muy burlonas disputas en el *Quijote* cervantino⁴³, e igualmente en Francia con las comedias de Moliere, y allí antes en la gracia y chispa de Rabelais⁴⁴.

Al caso, con António José da Silva de lo que se trataría es, en suma, de mofarse de esa clase de *cultismo*, y con ello del modo y manera de decir y hacer de los estudiantes, médicos y jueces que en él se escudaban⁴⁵ y, además, destapar la ignorancia⁴⁶ –más propia que ajena– que bajo aquél habla permanecía oculta. En estos propósitos concierta, a mi juicio, con el rabelaisiano *humor absurdo (nonsense)*, pareciéndome indicativo citar aquí el ejemplo de “poliglotismo” en la práctica del *Alea judiciorum (juego de dados judicial)* del juez Bridoye⁴⁷, que igualmente sigue el juez Sancho en la Ilha dos Lagartos:

Sancho. Olá, Meirinho, mandai preparar os pasmos, tende pronta a admiração, e desenrolai as atenções, para se ouvirem neste tribunal as queixas deste autor de seu delito; que, assim como a ninguém se pode negar a vista, como dispõe o *text. in I. Cæcus, § Tortus ff. De his, qui metit um olho por outro*, e com muitos o provam Pão Mole no *cap. das Côdeas*, também da mesma sorte o ouvido se não deve fechar para ouvir os queixosos, como dispõe a *I. das doze tábuas de Pinho na segunda estância de Madeira, Cod. de Barrois*.
Escrivão. Este homem é um burro de textos!⁴⁸

Mas, sea como fuere, y estando claros los marcadores de habla y hablantes tanto como la intención, cabe aún insistir sobre el contexto y su funcionalidad subrayando que es el de una argumentación típicamente escolástica, idéntica a la que impregnaba todo el ambiente universitario de la época y la concreta atmósfera jurídica coimbreense. Y así, por tanto, *O Judeu* hace jerigonza más que simplemente con el rancio latín –puro o contaminado– de los brocardos jurídicos convertidos en máximas o axiomas legales, con la materia verbal que era industria de las peticiones y querellas ligadas al ejercicio del Derecho –António José, igualmente *O Advogado*– a partir del modelo pedagógico que lo había instruido en su conocimiento y práctica.

Sancho. Eu não nego que há deidades, a quem se deve render tributo no templo da formosura; mas que haja Dulcineias... *ex parte objecti* concedo, *a parte rei* nego⁴⁹.

Con todo, al margen ya de este primer nivel de comicidad, fundamentalmente apoyado en reproducciones burlescas del rarefacto lenguaje ligado a la didáctica del Derecho y sus comunidades de oficiantes, está asimismo el que aparece y se muestra más reflexivo y trascendente; el que ligado a su biografía procesal extrapola y madura ideas acerca de la justicia y sobre los jueces.

El diálogo en uno de los parlamentos de *Esopaida ou Vida de Esopo* pone en el buen camino de conocer las causas de sus desventuras y quebrantos judiciales:

Xanto. Senhor Messénio, que fez Esopo, pois o tem preso?

⁴³ Bonaventura Zumbini, “Il Folengo precursore del Cervantes”, en Id., *Studi di letteratura italiana*, Firenze: Successori Le Monnier, 1894, pp. 163-177, y Francisco Márquez Villanueva, “Teófilo Folengo y Cervantes”, en Id., *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Gredos, 1973, pp. 258-358.

⁴⁴ Andrea Loforte Randi, «F. Rabelais et T. Folengo», en *Revue internationale* 5 (1884-85), 721-749.

⁴⁵ José Pereira Tavares, “Prefácio e notas”, en António José da Silva. *Obras completas de António José da Silva, o Judeu*, Lisboa: Sá da Costa, 1957, v. I, p. XXXV.

⁴⁶ António José Saraiva - Óscar López, *História da Literatura portuguesa*, Porto: Porto Editora, 1989, p. 532

⁴⁷ Vid. François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel* [1532-1564] y *otros escritos*, con Pról. de Luis Hernández Alonso, trad y notas Eduardo Barriobero y Herrán, Madrid: Aguilar, 1967. Cap. XXXIX, Pantagruel asiste al juicio de juez Bridoye que sentenciaba los pleitos por la suerte de los dados, pp. 442-445.

⁴⁸ António José da Silva, *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, Segunda Parte, Cena III, en *Antonio José da Silva, o Judeu. Obras completas*, cit., v. I, p. 94.

⁴⁹ *Ivi.*, Segunda Parte, Cena III, en *Antonio José da Silva, o Judeu. Obras completas*, cit., v. I, p. 80.

Messénio. Por não falar com cortesia à Justiça.

Xanto. Vossa mercê, Senhor Messénio, por quem é, há-de soltar a Esopo; pois bem sabe que é bobo e chacorreiro; e, se alguma cousa respondeu, seria por graça⁵⁰.

Se trataba pues –o así lo creía *O Judeu*– de una tesión mal resuelta respecto del ejercicio del derecho a la libertad de expresión, de una tesión –diríase– entre libertad de expresión seria y “libertad de expresión cómica”; “Por não falar com cortesia à Justiça”.

No obstante, debe puntualizarse que la actitud de António José da Silva nunca llegó a representar un abierto ataque a la injusticia del sistema jurídico y político, por más que su visión estuviera transida de decepción y desencanto. Es por ello que no siempre le será posible evitar las contradicciones. Así, cuando en boca de uno de sus personajes declare:

Esfuziote. Senhor, Vossa Majestade me valha.

Rei. Que tens? Que te sucedeu e de quem foges?

Esfuziote. Fujo de Vossa Majestade.

Rei. Se foges de mim, como vens para mim?

Esfuziote. Porque fujo de Vossa Majestade justiceira, para Vossa Majestade comiserante; fujo da justiça para refugiar-me na misericórdia⁵¹

En busca de tolerancia para la libertad “serio-cómica” *O Judeu* apela al remedio de la misericordia, lo que necesariamente presupone la conciencia de culpa, de donde también acaba produciendo antes asenso de legitimación hacia el poder político-jurídico que disenso respecto de sus injusticias. Su crítica, su sátira, puede arriesgar a poner la carga del acento en el abolutismo de los gobernantes, pero sin trasladar la inflexión directamente sobre la figura del soberano⁵². António José da Silva se sitúa entre el impulso desafiante de la indiscreción (*não falar com cortesia à Justiça*) y la resignada sumisión (*fujo da justiça para refugiar-me na misericórdia*).

En consecuencia, si el mérito de António José da Silva reside en no eludir el doloroso golpe de realidad –la intransigencia (racial y religiosa)⁵³ y su innegociable impiedad–

Canta Anfitrião a seguinte ária e

RECITADO

Sorte tirana, estrela rigorosa,
que maligna influís com luz opaca
rigor tão fero contra um inocente!
Que delito fiz eu, para que sinta

⁵⁰ António José da Silva, *O Labirinto de Creta*, Parte I, Cena VI, en *Antonio José da Silva, o Judeu. Obras completas*, cit., v. III, p. 166.

⁵¹ António José da Silva, *Esopaida ou Vida de Esopo*, Parte I, Cena V, en *Antonio José da Silva, o Judeu. Obras completas*, cit., v. I, p. 61.

⁵² Vid. Francisco Maciel Silveira (1992), *Concerto Barroco às Óperas do Judeu*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, pp. 51-75, quien precisa acerca de esa posición ambigua entre legitimación y crítica del poder como efecto de dicotomía semejante a la cabeza de doble rostro de Jano, forzada a la alternancia de un ir y venir de miradas entre la no ceguera frente a la arbitrariedad y la visión de los condicionamientos religiosos de la conformidad. Asimismo, Juliet Perkins, “Asno ou Tirano? A Lei nas Óperas de António José da Silva”, en Tom F. Earle (ed.), *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. 1 a 8 de Setembro de 1996*, Oxford-Coimbra: Lidel, 1998, v. II, pp. 1227-1233.

⁵³ José Carlos Sebe Bom Meihy se ha cuidado del estudio de la defensa del judaísmo en la obra de *O Judeu*. Vid. sus trabajos “A literatura como defesa: o exemplo do teatro de António José da Silva”, en *Boletim informativo do Centro de Estudos Portugueses* (São Paulo: USP) VII, 9 (jan./dez., 1981), pp. 13-19, y “Antônio José da Silva: O teatro judaizante. História ou Literatura?”, en Anita Novinsky -Maria Luiza Tucci Carneiro (eds.), *Inquisição: ensaios sobre mentalidade e heresias e arte*, cit., pp. 583-607.

o peso desta aspérrima cadeia
 nos horrores de um cárcere penoso,
 em cuja triste, lóbrega morada
 habita a confusão e o susto mora?
 Mas, se acaso, tirana, estrela impia,
 é culpa o não ter culpa, eu culpa tenho;
 mas, se a culpa que tenho não é culpa,
 para que me usurpais com impiedade
 o crédito, a esposa e a liberdade?⁵⁴

también su limitación está, sin embargo, en que ni aún entonces, esto es, cuando ya la tensión de justicia arbitraria es más auténticamente irresistible, parece capaz de vislumbrar otra posible salida diferente de la que por elevación remite a la “*esfera soberana dos deuses*”:

Alcmena. Tirésias, adverti que os deuses não permitem nem as leis ordenam que sem culpa morra uma inocente; e, pois entre os homens não acho piedade, recorrerei à esfera soberana dos deuses, com suspiros nascidos de um peito casto e inculpável. Ó Júpiter soberano, como consentis que morra Alcmena sem culpa?⁵⁵

No cabe duda que en estos pasajes retumba alta la estremecedora biografía del comediógrafo. Pero el planteamiento de la acción cómico-seria ante el par *culpabilidad / inocencia* presenta muy insuficientes consonancias con, por ejemplo, el vigoroso y desenlace iusnaturalista a que Sófocles impulsa la decisión de *Antígona*, independientemente de que aquí se trate de una tragedia, mostrando en lo demás la final elección de António José da Silva una fórmula de resolución que tampoco le aproximaría mínimamente a la iluminista del iusnaturalismo racionalista.

Pero hemos de intentar no ser inicuos, pues de lo contrario seríamos además gratuitamente crueles. No obstante todo lo manifestado es también justo declarar que toda su provocación serio-cómica, precisamente por sinceramente transida de decepción, de desencanto, posee un valor añadido cuando no capitula a la desesperanza.

El desencanto de la Justicia que con insistencia recorre en transversal tantas de sus óperas para marionetas implica en paralelo una consciente renuncia al conformismo, y asimismo la aceptación de riesgos algo más que sólo teóricos. Llevar la provocación joco-seria a asuntos de Justicia en el reinante absolutismo de la primera mitad del siglo XVIII comportaba una audacia de contingente resultado, un atrevimiento –si no una osadía– de siempre incierta consecuencia por lo expuesta y arriesgada, a pesar del artificio de hacer decir libremente a marionetas lo que actores no se atravesarían⁵⁶, y hasta más quizá por la argucia de ese mismo arte mecánica, propiciando imaginarios políticamente comprometedores y quién sabe si también algún día letales; *v.gr.*: la histriónica escena que igualmente retrata la de un pueblo de marionetas en manos del titiritero, o la del teatro absolutista como una continuidad del teatro de manionetas, pero donde también el incesante poder del marionetista, del amo de las marionetas, del que articula y controla sus movimientos, pende a su vez suspendido de un hilo más alto y superior atado al dedo de los dioses. O tal vez, sencillamente, la imposibilidad de prolongar en el futuro –inclusive todavía remoto– todo aquel enredo de marionetas.

⁵⁴ António José da Silva, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, Parte II, Cena VI, en *Antonio José da Silva, o Judeu. Obras completas*, cit., v. II, p. 211.

⁵⁵ António José da Silva, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, Parte II, Cena VII, en *Antonio José da Silva, o Judeu. Obras completas*, cit., v. II, p. 220.

⁵⁶ Pierre Furter, “La structure de l’univers dramatique d’António José da Silva (o Judeu)”, en *Bulletim des Études Portugaises* 25 (1964), pp. 51-75.

No es, pues, únicamente recreo y diversión cuanto las óperas para marionetas de António José da Silva nos prometen y ofrecen. Las funciones ético-jurídicas no están desaparecidas.

Y es que, incluso relegando a segundo plano el extraordinario poder de la risa como forma de liberación y resistencia⁵⁷, en ella resuenan desde el punto de vista de la Justicia y el Derecho *pre-tensiones* muy serias: *Satyra quae ridendo corrigit mores*.

¿Cuándo, si no, ha sido frívolo pretender, más allá del *metus reverentialis*, la humanización de los juzgadores?

D. Nise. Ai, Senhor! Não sei que respeito infunde
a cara de um juiz, que faz titubear o mais valente
coração!⁵⁸

¿Cuándo fue baladí aspirar a la imparcialidad de quienes juzgan, a la confianza en que sus decisiones descansaran en la legalidad?

Sai Saramago com o espelho.
Saramago. Este há-de ser o juiz da nossa causa.
Mercúrio. Pois adverte que tens bom juiz; porque
um juiz, para ser bom, há-de ser como um espelho:
aço por dentro, e cristal por fora. Aço por dentro,
para resistir aos golpes das paixões humanas; e
cristal por fora, para resplandecer com virtudes; e
um juiz desta sorte é o espelho em que a República
se revê⁵⁹.

[...]

Tirésias. Alcmena, como o juiz é somente um
mero executor da lei, por isso não estranhes⁶⁰

Y, ¿cuándo fútil el anhelo en la efectiva realización del Derecho como fundamento de la República y auténtico triunfo de la Justicia?

Tirésias. Não só é o esposo o ofendido, mas
também a República, a quem incumbe castigar os
delitos para emenda de outros e conservação da
virtude, na qual consiste toda a justiça⁶¹

3. *La Justicia y las justicias de Sancho en la ópera para marionetas Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*

La ópera para marionetas *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* que con música de António Teixeira (1707-1769)⁶² fue estrenada por la compañía cómica del

⁵⁷ Paulo Pereira, "O riso libertador em Antonio Jose da Silva, 'o judeu'", en Anita Novinsky -Maria Luiza Tucci Carneiro (eds.), *Inquisição: ensaios sobre mentalidade, heresias e arte*, cit., pp. 608-620, y Kênia Maria de Almeida Pereira, *A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o Judeu*, São Paulo: Annablume Editora, 1998.

⁵⁸ António José da Silva, *Guerras do Alecrim e Mangerona*, Parte II, Cena VII, en *Antonio José da Silva, o Judeu. Obras completas*, cit., v. III, p. 261.

⁵⁹ António José da Silva, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, Parte II, Cena III, en *Antonio José da Silva, o Judeu. Obras completas*, cit., v. II, p. 180.

⁶⁰ *Ivi*, Parte II, Cena VII, p. 219

⁶¹ *Ivi*, Parte II, Cena V, p. 206

español Antonio Rodríguez el mes de octubre de 1733 en el teatro (Casa dos Bonecos) del Palácio dos Condes de Soure sito en Rua da Rosa, Bairro Alto de Lisboa. *Vida do grande D. Quixote...*, ha sido comunmente tenida por la menos brillante de las comedias de António José da Silva, valoración que remolca de desfavorables juicios críticos más arriba indicados. *Vida do grande D. Quixote...* pertenece al grupo de las de tema no mitológico, como asimismo sucede con la titulada *Guerras do Alecrim e a Manjerona*; una, ésta, considerada como *comédia de enganos* o también *comédia carnavalesca*, mientras a la otra le ha correspondido siempre la adscripción de *comédia de inspiração cervantina*.

Pues bien, no vendré aquí a revocar la validez de tal vinculación⁶³, canon bien asentado, aunque si a estimar y acoger determinados puntos de desalineación. Porque siendo innegable la intertextualidad con la obra de Cervantes, lo es asimismo que *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* conserva rasgos diferenciales no insignificantes. Creo que así ha sido señalado cuando tras evidenciar su raigambre en la Segunda Parte del *Quijote* cervantino, igualmente se puntualiza que, aun partiendo de la novela en que se narran las peripecias del magro hidalgo y su orondo escudero, existe no obstante en la comedia de António José la clara traza de una línea en fuga que la aparta del tema de caballerías para abrir y proyectarse en el de la Justicia⁶⁴.

Mi objetivo será ahondar en esa perspectiva, y para ello centraré la atención en la Escena IV de su Segunda Parte, que he recogido completa en Apéndice I a fin de facilitar una más cómoda consulta y mejor examen de circunstancias. En su lectura detecto tres aspectos, a mi parecer interesantes, que no conozco hayan sido abordados con anterioridad.

El primero de ellos se encuentra en la interpretación que con carácter preambular se nos ofrece respecto de la Justicia y las funciones de su representación iconográfica. Sancho explica:

Sabei, primeiramente, que isto de Justiça é cousa pintada e que tal mulher não há no Mundo, nem tem carne, nem sangue, como v. g. a Senhora Dulcineia del Toboso, nem mais, nem menos; porém, como era necessário haver esta figura no Mundo para meter medo à gente grande, como o papão às crianças, pintaram uma mulher vestida à trágica, porque toda a justiça acaba em tragedia [...]

Los registros literarios sobre alteraciones de representación iconografía convencional de la Justicia son numerosos. Para recordar sólo uno, baste citar el de Jonathan Swift en uno de los pasajes más célebres de *Gulliver's Travel* en 1726⁶⁵. La variante ofrecida por António José da Silva en su *Vida do Grande D. Quixote* posee sin embargo una propiedad singularísima e insólita. Parte de establecer una quiebra de la relación de semejanza con el objeto representado: “isto de Justiça é cousa pintada e que tal mulher não há no Mundo”.

Observemos que su postulado es presunta afirmación seguida de infirmación. Cuando *O Judeu/Sancho Pança* sostienen en un primer momento que la Justicia es *pictura* de una mujer y no *pictura* como algo simplemente limitado al *hecho material* de la pintura, se refieren a la *imago (eikón)*, es decir, a la ficción que le está asociada; porque *Pictura “autem dicta quasi fictura; est –como había ya escrito Isidoro de Sevilla en sus Etymologiae– enim imago ficta,*

⁶² La música de *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* no há llegado hasta nosotros. António Teixeira, que pensionado por la Corona había realizado estudios musicales en Roma, compuso a lo largo de su carrera más piezas de música sacra que popular, pese a lo cual musicó otras dos óperas de António José da Silva, *Guerra do Alecrim e da Mangerona* y *Variedades de Proteo*. Vid. José Augusto Alegria, *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo dos Fundos Musicais*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p.164-165.

⁶³ Lo que en alguna oportunidad y en cierta medida sí parece haberse intentado. Vid. Claude-Henri Frêches, “Une source française de l'opéra *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* d'António José da Silva”, en *Bulletim des Études Portugaises* 22 (1959-1960), pp. 255-264.

⁶⁴ Edward H. Friedman, “The Fortunes of Chivalry: António José da Silva's *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 17, 2 (1997), pp. 80-93.

⁶⁵ Jonathan Swift, *Gulliver's Travel*, Part I, cap. IV.

*non veritas*⁶⁶; o sea, *pictura* como apariencia, fingimiento, *simulatio*. Pero a continuación *O Judeu/Sancho Pança* añaden, “e que tal mulher não há no Mundo”, con lo que al cabo la imagen femenina de la Justicia entra en abierto e irreparable conflicto con la realidad. Entonces, la Justicia no es sólo *autem dicta quasi fictura; est dicta pura fictura*.

Por tanto, *O Judeu/Sancho Pança* plantean la Justicia no únicamente como una imagen en conflicto con la realidad, de modo que “isto de Justiça é cousa pintada”, y así pudiera tratarse de apariencia, fingimiento, *simulatio*, sino ya que “tal mulher não há no Mundo”, la *pictura* de la Justicia es *pura fictura*, pura ilusión. En conclusión, la *pictura*, la *imago* de la Justicia, ha dejado de poseer el estatuto de la copia enfrentada con el modelo, e incluso el de un posible plagio del original; sencillamente *no hay representación porque no hay original*. *O Judeu/Sancho* son, propiamente, feroces *iconoclastas*.

En segundo lugar, esta hipótesis de *ausencia de original* me evoca un intertexto, del todo atrapado –en mi opinión– bajo el *peso del sentido moral* que el fragmento de la ópera de Antonio José da Silva inevitablemente nos traslada. Creo descubrirlo en *La Chute* (1956), de Albert Camus (1913-1960).

En determinado momento de *La Chute*, Jean-Baptiste Clamence, su personaje principal, hace una sorprendente revelación. Interpele a su oyente –un francés llegado a Ámsterdam y que ha conocido en el bar “Mexico-City”– para *que abra un armario* (un espacio reservado), dentro del cual se encuentra una parte del políptico “L’Agneau mystique” de Van Eyck⁶⁷; concretamente el retablo conocido como *Los jueces íntegros*. Esa parte del retablo había sido robada en Gante, el año 1934, de la catedral de Saint-Bavon. Representaba unos jueces a caballo que iban a adorar al santo animal. Tras el robo fue sustituido por una copia, pues el original nunca se reintegró. No obstante, el dueño del “México-City” adquirirá el “original” de un cliente por una botella de licor. Durante algún tiempo lo tuvo colgado a la vista de su clientela de su establecimiento, compuesta de proxenetas y borrachos. Más tarde lo cedería en depósito a Clamence. Y éste explica así las razones que le llevan a mantener esa tenencia:

“¿Por qué no he devuelto el panel? [...] En primer lugar porque no es mío [...] En segundo lugar porque entre los que desfilan delante de *El Cordero místico* nadie sería capaz de distinguir la copia del original, y en consecuencia nadie resulta lesionado. En tercer lugar porque de esta manera yo domino. Falsos jueces son expuestos a la admiración del mundo entero y yo soy el único que conoce a los verdaderos. En cuarto lugar porque así tengo una posibilidad de que me envíen a la cárcel [...] En quinto lugar porque esos jueces van al encuentro del Cordeo, y ya no hay cordero, ni inocencia, y por consiguiente el hábil pícaro que robó el panel era instrumento de una justicia desconocida a la que no resulta conveniente llevar la contraria. Y finalmente porque de ese modo volvemos al orden. Una vez separadas definitivamente la justicia y la inocencia, aquélla sobre la cruz y ésta en un armario, tengo vía libre para trabajar según mis convicciones”⁶⁸

Lo que en estos párrafos Camus expresa es, fundamentalmente, la inexistencia –por ausencia, por desaparición, por indisponibilidad– de referente. *Los Jueces íntegros* expuestos en la catedral de Saint-Bavon no son más que una imitación (apariencia, fingimiento, *simulatio*), una parodia de los auténticos, nunca recuperados. *Los jueces íntegros*, los auténticos, se ocultan a la

⁶⁶ Isidoro de Sevilla, *Etymologiae* XIX, 16

⁶⁷ Vid. Harol Van de Perre, *Van Eyck: El cordero místico*, Edit. Electa, Madrid, 1996. La obra *El Cordero Místico*, políptico de los hermanos Van Eyck, se inicia hacia 1420 por Hubert Van Eyck, concluyéndola Jan Van Eyck en 1432. El retablo forma parte de la donación hecha a la antigua Iglesia de San Juan –hoy, Catedral de San Bavón– por Joos Vijd y su esposa Elisabeth Borluut. Cuando a principios del s. XV se completó el coro, Joos Vijd, fabricante y que también fue corregidor de Gante, sufragó la primera capilla gótica decorada en el deambulatorio meridional. Además del retablo, ordenó asimismo la realización de las vidrieras.

⁶⁸ Albert Camus, *La caída*, trad. de Manuel de Torre, Madr: Alianza, 1996 (2ª reimp.), pp. 116-118.

mirada del público; están en el armario, especie foucaultiana de “lugar-otro”⁶⁹, de heterotopía, de localización psíquica de la utopía, “lugar” más allá de los límites de la representación, “espacio” irreal, también *otro* orden del saber. Sólo Clamence conoce el secreto de *Los jueces íntegros*; y nadie más –a excepción ahora de su interlocutor– está al corriente de él. Pero, ya que así ocurre, *los falsos jueces íntegros*, que están de la otra parte del armario, *son los únicos jueces íntegros visibles*.

Por caminos distintos, António José da Silva y Foucault alcanzan un punto de encuentro: el armario de Clamence y la gaveta de Sancho Pança⁷⁰. El interior del armario en el domicilio de Clamence, y la gaveta, el cajón corredizo del mueble escritorio de sauce propiedad de Sancho, son *lugares-otros* donde el límite de la representación se desfigura, redefine, e igualmente desde el que así se repiensa y renegocia la imagen de afuera, que ahora es *lugar que está en otra parte*, que está aparte, y así separado, aislado, incomunicado. La diferencia reside en que mientras en Foucault hay cosas que *existen en un lugar-otro*, más allá de los límites de la representación, en *O Judeu*, también esa misma demarcación se borra y anula, se rescinde, se cancela, porque su término resulta sólo apócrifo, y por tanto vacía en un lugar huero, insubstancial, del total ausencia, que está absolutamente desvanecido, que es plenamente ilusorio; en suma, un vano, *un no-lugar*. Para Sancho la Justicia carece de sinónimo, como también de antónimo; la Justicia es un anónimo.

En *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* la Justicia se ensimisma de fantasma que no involucra sustancia, o sólo apenas la de la imagen pictórica, la de lo simplemente limitado al *hecho material* de la *pictura* que produce su “aparición” como objeto-imagen, la que hace accesible su devenir visible; que permitiendo mirar hacia la *imago* posibilita que el objeto visto surgido de tal contemplación sea exclusivamente la expresión formal inherente a la *pictura*, su huella. La Justicia tiene naturaleza de *eidôlon*, de φαντασμα o *phantasma*; o lo que es igual, fuera o más allá de ella carece de realidad, de consistencia física, no es metapictórica.

Sancho acude al *lugar-otro*, su gaveta, y la Justicia que allí halla es la misma que imparte:

⁶⁹ Michel Foucault, “Des espaces autres” (Conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967), en Id. Daniel Defert- François Ewald (eds.), *Dits et écrits* II, 1976–1988. v. IV, trad. de Carl Gustav Bjurström, et al. , Paris: Gallimard, 1994, pp. 752-762.

⁷⁰ El espejo es asimismo considerado por ambos un *lugar-otro*:

Al fragmento de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* cit. *supra* n. 59, António José da Silva añade (pp. 108 in fine-181):

Saramago. Quanto ao juiz, estamos nós bem,
salvo as molduras; que para os lados de um juiz,
causa que se molda não lhe vem de molde.

Mercúrio. Bastam já tantas asneiras! Anda; vê-te
ao espelho.

Saramago. Agora me lembra; eu ao espelho não
quero ver-me.

Cornucópia. Qual é a razão?

Saramago. Porque não quero, como Narciso*,
namorar-me de mim mesmo.

Mercúrio. Seguro estás que te não sucederá outro
tanto.

Saramago. Porque o diz vossa mercê? Porque
sou feio? Pois saiba que muita gente se namora de
cousas feias.

Mercúrio. Anda; vê-te ao espelho.

Por su parte Foucault escribe en “Des espaces autres”, *cit.*, p. 572:

“Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s’ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là bas, là où je ne suis pas, une sorte d’ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent: utopie du miroir. Mais c’est églement une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j’occupe, une sorte d’effet en retour; c’est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas”.

Homem. Senhor Governador?
Sancho. Que quereis ao Senhor Governador?
Homem. Senhor Governador, peço justiça.
Sancho. Pois de que quereis que vos faça justiça?
Homem. Quero justiça.
Sancho. É boa teima! Homem do diabo, que justiça quereis? Não sabeis que há muitas castas de justiça? Porque há justiça direita, há justiça torta, há justiça vesga, há justiça cega e finalmente há justiça com velidas e cataratas nos olhos. Senhor Governador!
Homem. Senhor, seja qual for, eu quero justiça,
Sancho. Uma vez que quereis justiça... Olá, ide-me justiça esse homem em três paus.
Homem. Tenha mão, Senhor Governador, que eu não peço justiça contra mim.
Sancho. Pois contra quem pedis justiça? Homem. Peço justiça contra a mesma Justiça.
Sancho. Pois que vos fez a Justiça?
Homem. Não me fez justiça.
Sancho. Até aqui, ao que parece, o vosso requerimento é de justiça. Ora andai; dizei de vossa justiça em três dias.
Homem. Isso é muito sumário.
Escrivão. Senhor, não saberemos o que pede este homem?
Sancho. Homem, que é o que pedis?
Homem. Peço recebimento e cumprimento de justiça.
Sancho. E de que cumprimento quereis a Justiça?
Homem. Seja do cumprimento que for, que eu com tudo me contento.
Sancho. Ó Meirinho, ide à gaveta da minha papelreira de chorão da índia, e entre várias bugiarias que lá tenho, tirai uma Justiça pintada que lá está, e dai-a a este homem, e que se vá embora.
Homem. Senhor, eu não quero justiça pintada.
Sancho. Pois, beberrão, não sabeis que não há nesta ilha outra justiça, senão pintada? Ó Meirinho, lançai-me este bêbado pela porta fora, que nenhuma justiça tem no que pede.
Homem. Viu-se maior injustiça! (*Vai-se*).

Si, pues, sólo cabrá guiarnos por las señales visuales del objeto visto, que son "fantasma", lo que veremos será *simulacrum*. Entonces nada más adecuado que asimilar la Justicia a un espíritu, a un espectro de ese *theatrum* –todo lo cual acaso turbe a los adultos, sucediéndoles como a los niños que creen y temen en esas sombras y visiones– que interpretar pictóricamente a la Mujer-Justicia (*speculorum phantasmata*) con el atrezzo histriónico de una actriz (fingidora, impostora), así adecuando su guardarropía a la del género antitético de la comedia, esto es, a la de una trágica, de donde en efecto “toda justicia acaba en tragedia”:

porém, como era necessário haver esta figura no Mundo para meter medo à gente grande, como o papão às crianças, pintaram uma mulher vestida à trágica, porque toda a justiça acaba em tragédia

Sancho Pança no será más asustadizo, medroso e impresionable que prudente, receloso e impassible cuando António José da Silva reescriba el cervantino episodio de la Cueva de Montesinos en su *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*⁷¹, de

⁷¹ António José da Silva, *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, Primera Parte, Cena VI y VII, en *Antonio José da Silva, o Judeu. Obras completas*, cit., pp. 52-60.

modo que este Sancho –en puridad, *O Judeu*- ya destetado⁷² y curado de espanto, y en definitiva hecho a las experiencias negativas de la vida⁷³, y en ellas escarmentado y endurecido y desengañado, pues no otra cosa es el desengaño sino obsequio del conocimiento que nos saca del error; este Sancho realista que hace tiempo dejó de profesar en la hecúra sobrenatural de encantadores y en hechizos *contra natura*⁷⁴, es muy comprensible que aquí, ante la *imago de la Justicia*, no se admire del trampantojo cuya añagaza otros todavía no han desenmascarado. Sancho destapa el embeleco de su imagen y la desnuda de falsos ropajes, percibiendo más allá, o tal vez distinguiendo en el más acá, sin aprensión a ser heterodoxo, asumiendo la herejía de una irreverente negación del debido culto a las sagradas imágenes:

taparam-lhe os olhos, porque dizem que era vesga e que metia um olho por outro; e, como a Justiça havia de sair direita, para não se lhe enxergar esta falta lhe cobriram depressa os olhos. A espada na mão significa que tudo háde levar à espada, que é o mesmo que a torto e a direito. Os Doutores que falam nesta matéria não declaram se era espada colubrina, loba, ou de soliga; mas eu de mim para mim entendo que desta espada a folha era de papel, os terços de infantaria, os copos de vidro, a maçã de craveiro, e o punho seco. Na outra mão, tinha uma balança de dous fundos de melancia, como a dos rapazes: não tem fiel, nem fiador; mas contudo dá boa conta de si, porque esta moça, se não tem quem a desencaminhe, é mui sisuda. Algum dia podia eu ler de ponto nesta matéria, porque vos posso dizer que criei a Justiça a meus peitos; mas as cavalarias do Senhor D. Quixote fizeram-me com que fechasse os livros e desembainhasse as folhas⁷⁵.

La *descortesía* de su iconoclastia es su franqueza:

que é o mesmo que a torto e a directo

É tal a vontade que tenho de fazer justiça, que logo me sobe a cólera uma mão travessa pelo espinhaço acima; de sorte que, se não me advertis que ainda se não tinha dito quem era o delinquente, era eu capaz de mandar enforcar a vós, Meirinho, que era a pessoa mais pronta que aqui tinha mais à mão de semear⁷⁶

Si esa franqueza resulta ruda y tosca, lo será no tanto por indelicada como por escandalizar con su insolencia a tanta gente beatona: “porque esta moça, se não tem quem a desencaminhe, é mui sisuda”. La *descortesía* de su iconoclastia es también su desconsuelo, su aflicción. Pero aún si *O Judeu* revistió a la Justicia de tintes grotescos hinchándola hasta la hipérbole, no adulteraba en este episodio de las Ilha dos Largartos, en lo futuro Ilha dos Panças, los disfraces

⁷² *Ivi.*, p. 57: “Eu já estou desmamado, graças a Deus; eu não quero que vossa mercê [D. Quixote] me desname”.

⁷³ *Ivi.*, Primera Parte, Cena IV, p. 45, donde Sancho confiesa al criado de Sansão Carrasco: “Meu amigo, agora fico mais consolado nos meus infortúnios, pois mal de muitos consolo é. Até aqui, cuidava que só eu era desgraçado, em ser escudeiro de cavaleiro andante; mas já vejo que vossa mercê nasceu debaixo da minha estrela”.

⁷⁴ *Ivi.*, Primera Parte, Cena VIII, ante la ocurrencia de D. Quijote en vacilar si bajo especie de algún encantamiento Sancho no sería su amada Dulcinea, y lo que definitivo éste repone: “Como, Senhor, lho hei-de dizer? Sou tão macho como vossa mercê”, pp. 60-63, en esp. p. 63. No sin cierto humor llama a esta respuesta - WOLF, Ferdinand Joseph, “Vorgelegt. Dom Antonio Jose da Silva, der Verfasser der Sogenannten "Opern des Juden" (“Operas do Judeu)”, en *Sitzungsberichte der Philosophische-Historische Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* (Wien) 34 Bd., Heft 2 (1860), p. 264 “argumentum ad hominem”.

⁷⁵ António José da Silva, *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, Segunda Parte, Cena IV, en *Antonio José da Silva, o Judeu. Obras completas*, cit., p. 90.

⁷⁶ *Ivi.*, p. 95.

carnavalescos⁷⁷ del cervantino en Barataria. La desfachatez del escarnio de *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* sigue estando en la inversión de las jerarquías sociales y sus rígidas estructuras, en la desmesura de la afinidad al emplear personajes no-serios que suplantando funciones serias; y ¿qué más excesivo sino probar a poner en manos de un rústico y borrachín la de juzgar, la más sobria y circunspecta función social, y ninguna tan temible como ella? Es así como también Sancho se metamorfosea y “contamina”, pues la función hace al órgano. Las justicias del gobernador de la Ilha dos Panças no podrán ser otra cosa que justicias a título propio, caprichosas, arbitrarias, a veces indolentes y otras destempladas, siempre injustas, o de otro modo expresado: Justicia. *O Advogado* António José da Silva satiriza la Justicia y las justicias en el retrato del Sancho justiciero. Por añadidura, si el Sancho cervantino carnavaliza⁷⁸ al sabio juez Salomón⁷⁹, como antes hizo Pero Marques en la farsa vicentina de *O Juiz da Beira* (1525)⁸⁰ con sus sentencias “disformes”,

⁷⁷ Presupuestariamente, sobre la transposición del carnaval “al lenguaje de la literatura” y a su “influencia determinante” con relación a ésta, vid. Mijail Bajtin (1895- 1975), *Problemas de la poética de Dostoyevsky* (1929), trad. Tatiana Bubnova, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, en esp. cap. IV, «El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoiévski», pp. 150-168 para el concepto de *satirae menippeae*, y p. 172.

⁷⁸ Vid. Agustín Redondo, “Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza al episodio de la Ínsula Barataria en el *Quijote*”, en *Bulletin Hispanique* 80, 1-2 (1978), pp. 39-70; Néstor de Buen Lozano, “Derecho y justicia en Cervantes: burla burlando”, en *Revista de Derecho Privado* (UNAM) IV, 11, (mayo-agosto 2005), pp. 3-17, y Melvin Campos Ocampo- Tatiana Herrera Ávila, “Sancho Panza y el carnaval salomónico (Batucada Barataria)”, en *Filología y Lingüística* (Costa Rica) 22, 1 (2006), pp. 9-35.

Una muestra de relativa carnavalización de la justicia salomónica es el relato, poco conocido, que lleva por título *Праведный судья*, escrito por de Tolstói entre 1852 y 1872, y que en España se tradujo como *Un juez hábil*, publicándose por primera vez junto a otros del mismo autor en *Páginas rusas*, Valencia: Lib. de D. Pascual Aguilar (imp. de José Ortega), 1899. La versión canónica de *Праведный судья* se hallará en Лев Николаевич Толстой, *Собрание сочинений в 22 томах 1872-1886* [*Obras Completas en 22 v. 1872-1886*], Москва: Художественная литература, 1982, Повести и рассказы [Novelas y cuentos], v. X, pp. 122-124. En cuanto a la traducción directa de *Праведный судья* bien podría ser *El juez justo*, también con significaciones de “juez honesto” o “juez correcto”. En este sentido, otras opciones de traducción como *juez hábil* o *juez sabio* deberían rechazarse, siendo preferibles las de *juge équitable*, empleada por Charles Salomón en la edición francesa de *Les quatre livres de lecture (1869-1872)*, Paris: Editions Bossard, 1928, o *giudice probo*, elegida por Eridano Bazzarelli para *Racconti e novelle, I quattro libri di lettura*, Milano: Mursia, 1989. Personalmente me inclino, no obstante, por la de *buen juez*, que estimo más cercana a la tradición cervantina de “buen juez” Sancho Panza, así como a la jurisdiccional en la figura de Paul Magnaud (1848-1926), Président du Tribunal de Château-Thierry, Aisne, 1887-1906. En relación a esto último vid. Bernardo Beiderman, “La justicia en Sancho Panza y el “buen juez” Magnaud”, en Fernando Pérez Álvarez (coord.), *Serta: in memoriam Alexandri Baratta*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004, pp. 989-998.

Añadiré, finalmente, como claro ejemplo de carnavalización en la línea del Sancho cervantino una obra del dramaturgo español Alejandro Casona (1900-1966), quien en 1931 escribió para el “teatro del Pueblo” de las Misiones Pedagógicas organizadas durante la IIª República, la farsa titulada *Sancho Panza en la ínsula*, cuyo hipotexto son los cap. 45, 47 y 49 de la Segunda parte del *Quijote*. Vid. Alejandro Casona, *Sancho Panza en la ínsula* (1931), incluido en *Retablo jovial. Cinco farsas en un acto*, Buenos Aires: Ateneo, 1949, y ahora en Id., *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1974, pp. 505-528, y por otra ed. *Retablo jovial*, con introd. al teatro de Alejandro Casona por Mario Armiño, Madrid: Editorial EDAF, 1983, pp. 41-66. Es significativo que Casona, quien introduce una voz omnisciente como Cervantes con la de Cide Hamete, hace formular a ese “Cronista” una muy seria advertencia: Y así dice: “Cronista: Por burla se le ha nombrado, pero bien pudiera ser que, si sigue como hasta aquí, las bromas se vuelven veras y salgan burlados los burladores” (*Obras Completas*, cit. p. 511, y en *Retablo jovial* por la ed. de 1983, p. 50).

⁷⁹ Sobre el Juicio del Rey Salomón, vid. I Reyes 3: 16-28. Y en la literatura crítica: Paul J. van den Hoven, “How do we constitute images of justice?”, en *International journal of Semiotics of Law* VIII, 22 (1995), pp. 103-111; Bernard S. Jackson, *Studies in the semiotics of Biblical Law*, Sheffield: Sheffield academic Press, 2000, pp. 65 y ss; Lewis H. LaRue, “Solomon’s Judgement. A short essay on Proof”, en *Law. Probability and Risk* 3 (March 2004), pp. 13-31, y Jean-Jacques Delfour, “Pouvoir de vie et pouvoir de mort: à propos du Jugement de Salomon”, en *Esprit* 3 (mars-avril 2005), pp. 109-207.

las decisiones en el Sancho de *O Judeu* carnavalizan las de ambos para hacer ostensible la inextricable excentricidad del acto de juzgar.

Y por último, ahora ya en tercer lugar, señalar que su *descortesía* está realmente, pues, en el atrevimiento de instalar a la Justicia y las justicias en el universo del carnaval, para asimismo trocar del revés su mundo y renovarlo. No se olvide que las cómicas óperas de António José da Silva, ya fuesen jocosas o joco-serias, se escenificaban siempre en un *universo carnaval*⁸¹, que eran instaladas en la *plaza pública*, no ante la platea aristocrática y con la tramoya de los grandes teatros de la corte real joanina, sino en un popular retablo de títeres, un modesto teatro ambulante de marionetas. Carnaval y plaza pública son el *cronotopo* de sus óperas para bonecos y bonifrates.

La festiva plaza pública bajtiana⁸², otro *lugar-otro*, espacio abierto a un espacio alternativo, en buena medida relevado de muchas normas, zona extraoficial, ámbito populoso donde se pulula continuamente, donde todo bulle y prolifera releyendo sin solución de continuidad los territorios representativos y las distancias de correspondencia entre sí; la plaza pública impone la profanación y disipación de los límites entre sus concurrentes.

António José da Silva ríe. Los espectadores ríen. Es la plaza del Teatro do Bairro Alto, en Lisboa, que ríe. Es la gran ágora de la Literatura que ríe en carnaval. *O Judeu* ríe y con él ríe el pueblo. “La risa no es una bagatela”, escribió Bajtín⁸³. La risa tiene mil máscaras, sugirió el comentario de Kristeva⁸⁴. En esa innúmera mascarada el rostro del reo bien puede ser el rostro del juez, porque no hay lógicas disyuntivas entre lo verdadero y lo falso, ni entre lo cómico y lo trágico. Y tal vez, como apuntó Ortega y Gasset al decir que “sin víctima no hay comedia”⁸⁵, también António José lo fue de las suyas.

El cadáver de António José da Silva –*O Judeu, O Advogado*– ardió en la hoguera inquisitorial el 18 de octubre de 1739 hasta consumirse íntegramente.

4. António José da Silva, en reguero

De ese final atroz se salvaron, no obstante, dos valiosas respuestas a en qué y por qué los títeres en las óperas de un escritor del s. XVIII pueden aprovechar a un jurista del s. XXI.

Una responde a que para para fundar una crítica, y asimismo una estética, alternativa a la razón instrumental que construye las categorías jurídicas no sólo existe respuesta literaria en el drama; la hay también en la COMEDIA. Pareceríamos haber olvidado –y ciertamente así sucede demasiado a menudo– que lo cómico siempre aportó flexibilidad al pensamiento crítico, que

⁸⁰ Gil Vicente, *O Juiz da Beira*, en Id. *Sátiras sociais*, introd. e notas de Maria de Lourdes Saraiva, Lisboa: Europa-América, 1975. Vid. también Márcio Ricardo Coelho Muniz, “Dois autores em cena: o diálogo entre António José da Silva, o Judeu, e Gil Vicente, en Sheila Diab Maluf- Ricardo Bigi de Aquino (Orgs.), *Dramaturgia em cena*, Maceió- Salvador: EdUFAL/ EdUFBA, 2006, pp. 177-192, en espec. 188.

⁸¹ Algunas durante la celebración de Carnaval. Así, *Guerras do Alecrim e Manjerona*, ópera joco-séria para bonecos, estrenada en el carnaval de 1737. Y respecto a la escrita en prosa con el título de *Obras do diabinho da mão furada de António José da Silva, O Judeu*, vid. Isolina Bresolin Vianna, *Antônio José da Silva, o Judeu, e as obras do diabinho da mão furada*, São Paulo: Bauru, 1977 [También incluido en Anita Novinsky -Maria Luiza Tucci Carneiro (eds.), *Inquisição ensaios sobre mentalidade e heresias e arte*, cit., pp. 621-637], y muy en esp. Maria Theresa Abelha Alves, *A dialéctica da carnavalização nas obras do diabinho da mão furada*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

⁸² Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, ver. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid: Alianza Universidad, 1989, pp. 131-149. Vid. también Tatiana Bubnova (ed.), *En torno a la cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos de M. M. Bajtín*. Barcelona: Anthropos / Fundación Cultural Eduardo Cohen, 2000.

⁸³ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, cit., p. 87.

⁸⁴ Julia Kristeva, “La palabra, el diálogo y la novela” (1966), en Id. *Semiótica I*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1981 (2ª ed.), pp. 187-225, en esp. pp. 208-212.

⁸⁵ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, en Id. *Obras Completas*, Madrid: Revista de Occidente, 1966, v. III, p. 382.

también a veces desarrolla y padece peligrosas rigideces. Lo cómico como crítica del Derecho aporta eficacia intelectual a la teoría crítica de la ciencia jurídica y de la teoría crítica de la justicia.

La otra, y con ello termino, responde que la filosofía jurídica crítica, entre cuyas funciones se encuentra subvertir y emancipar de la cotidianidad dogmática y de las rutinas preceptivas, también es, en el fondo, una carnavalización del Derecho existente. Por tanto, al filósofo del Derecho de hoy debería honrarle que en ocasiones le pudieran confundir con alguno de los divertidos títeres creados por António José da Silva, y salir a escena del gran *retablo de las maravillas* del Derecho y hablar en mitad de ella, más de lo que hace, con la desfachatez o al menos la tierna malicia que aquéllos, y en verdad *servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo*.

Y ahora, que caiga el telón.

Málaga, 11 de noviembre de 2011

APÉNDICE I. *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*. Parte Segunda. Cena IV.

“Mutaçãõ de sala de azulejos. Saem várias danças, um Meirinho, um Escrivão, e dizem: Viva o nosso Governador Sancho Pança!

Sancho. Enfim, não há cousa nesta vida que se não vença com trabalho! É possível que me veja eu feito governador! De verdade, parece-me que estou sonhando! Ora o certo é que não há cousa como ser escudeiro de um cavaleiro andante! Ah, sô Meirinho, endireite essa vara, e não ma troça à justiça: saiba Deus e todo o Mundo que me quero pôr recto com a sua espada.

Meirinho. Ora, já que vossa mercê falou em espada e justiça, digame: porque pintaram a Justiça com os olhos tapados, espada na mão e balança na outra, pois ando com esta dúvida, e ninguém ma pode dissolver, e só vossa mercê ma há-de explicar, como sábio em tudo?

Sancho. Que me faça bom proveito! Dai-me atenção, Meirinho. Sabei, primeiramente, que isto de Justiça é cousa pintada e que tal mulher não há no Mundo, nem tem carne, nem sangue, como v. g. a Senhora Dulcineia deI Toboso, nem mais, nem menos; porém, como era necessário haver esta figura no Mundo para meter medo à gente grande, como o papão às crianças, pintaram uma mulher vestida à trágica, porque toda a justiça acaba em tragédia; taparam-lhe os olhos, porque dizem que era vesga e que metia um olho por outro; e, como a Justiça havia de sair direita, para não se lhe enxergar esta falta lhe cobriram depressa os olhos. A espada na mão significa que tudo há-de levar à espada, que é o mesmo que a torto e a direito. Os Doutores que falam nesta matéria não declaram se era espada colubrina, loba, ou de soliga; mas eu de mim para mim entendo que desta espada a folha era de papel, os terços de infantaria, os copos de vidro, a maçã de craveiro, e o punho seco. Na outra mão, tinha uma balança de dous fundos de melancia, como a dos rapazes: não tem fiel, nem fiador; mas contudo dá boa conta de si, porque esta moça, se não tem quem a desencaminhe, é mui sisuda. Algum dia podia eu ler de ponto nesta matéria, porque vos posso dizer que criei a Justiça a meus peitos; mas as cavalarias do Senhor D. Quixote fizeram-me com que fechasse os livros e desembainhasse as folhas.

Meirinho. Já entendo o enigma. Posso agora mandar vir os feitos para a audiência?

Sancho. Oh, magano! Feitos na audiência. Aqui é secreta? Como se chama esta ilha?

Escrivão. A Ilha dos Lagartos.

Sancho. Pois, quando a crismarem, mudem-lhe o nome e chame-se a Ilha dos Panças, em memória da minha barriga. Pergunto mais: a quanto está a canada de vinho?

Meirinho. A seis vintéis.

Sancho. Logo, logo, com pena de morte, se ponha a dez réis; não quero que por falta de vinho deixe de haver bêbados na minha ilha. Mandai vir as partes para a audiência. *(Sai um homem).*

Homem. Senhor Governador?

Sancho. Que quereis ao Senhor Governador?

Homem. Senhor Governador, peço justiça.

Sancho. Pois de que quereis que vos faça justiça?

Homem. Quero justiça.

Sancho. É boa teima! Homem do diabo, que justiça quereis? Não sabeis que há muitas castas de justiça? Porque há justiça direita, há justiça torta, há justiça vesga, há justiça cega e finalmente há justiça com velidas e cataratas nos olhos. Senhor Governador!

Homem. Senhor, seja qual for, eu quero justiça,

Sancho. Uma vez que quereis justiça... Olá, ide-me justiça esse homem em três paus.

Homem. Tenha mão, Senhor Governador, que eu não peço justiça contra mim.

Sancho. Pois contra quem pedis justiça? Homem. Peço justiça contra a mesma Justiça.

Sancho. Pois que vos fez a Justiça?

Homem. Não me fez justiça.

Sancho. Até aqui, ao que parece, o vosso requerimento é de justiça. Ora andai; dissei de vossa justiça em três dias.

Homem. Isso é muito sumário.

Escrivão. Senhor, não saberemos o que pede este homem?

Sancho. Homem, que é o que pedis?

Homem. Peço recebimento e cumprimento de justiça.

Sancho. E de que cumprimento quereis a Justiça?

Homem. Seja do cumprimento que for, que eu com tudo me contento.

Sancho. Ó Meirinho, ide à gaveta da minha papelreira de chorão da Índia, e entre várias bugiarias que lá tenho, tirai uma Justiça pintada que lá está, e dai-a a este homem, e que se vá embora.

Homem. Senhor, eu não quero justiça pintada.

Sancho. Pois, beberrão, não sabeis que não há nesta ilha outra justiça, senão pintada? Ó Meirinho, lançai-me este bêbado pela porta fora, que nenhuma justiça tem no que pede.

Homem. Viu-se maior injustiça! *(Vai-se).*

Sai o Meirinho, trazendo preso um homem

Meirinho. Senhor, este taverneiro foi agora apanhado neste instante deitando água em uma pipa de vinho; que se lhe há-de fazer?

Sancho. Água em vinho! Há maior insolência! Ó homem do diabo, e não te caiu um raio nessa mão? Logo seja enforcado sem apelação, nem agravo. Tenho dito.

Taverneiro. Senhor, este Meirinho mente.

Sancho. Isso é outra cousa: uma vez que o Meirinho mente, ide-vos embora. Mas ouvis? Mandai-me um almude desse vinho, que quero ver se tem água.

Taverneiro. Viva vossa mercê muitos anos! *(Vai-se. Sai um mulher).*

Mulher. Senhor Governador, venho queixar-me a vossa mercê de uma insolência.

Sancho. Como pede, ide-vos embora.

Mulher. Se vossa mercê ainda me não ouviu, como já me despacha?

Sancho. Pois eu não posso deferir sem ouvir-vos?

Mulher. Senhor, foi o caso: Eu sou uma moça donzela e solteira. Fui pecadora, caí na tentação do Diabo: um magano... Já vossa mercê me entende! E agora, diz que não quer casar comigo.

Sancho. Pois não caseis vós com ele, que esse é o maior despique que há nesta vida.

Mulher. Senhor, eu quero casar, mas ele não aparece; suponho que fugiu.

Sancho. Olá, metam essa mulher na cadeia com uma corrente ao pescoço, e grilhões aos pés, bem carregada de ferros, até aparecer o homem com quem ela quer casar.

Mulher. Senhor, isso é contra a Justiça; veja vossa mercê que eu sou uma mulher que nunca fui presa.

Sancho. Por isso mesmo; *andate!*

Mulher. Que isto se permita no mundo!

Meirinho. Ainda cá não entrou Governador mais recto, nem mais sábio!

Sancho. É para ver! Não, comigo ninguém há-de brincar.

Sai outro homem gritando

Homem. À que del-Rei, que me mataram! Não há justiça nesta ilha?

Sancho. Que tens, homem? De quem tem queixas?

Homem. Senhor Governador, eu estou passado de meio a meio; não posso falar, porque estou morto.

Sancho. Não podeis falar, porque estais morto?! Olá, tragam a alma deste homem aqui em corpo e alma, e metam-lha à força, para que fale; que não é razão que fique a República ofendida na impugnação do delito.

Homem. Senhor Governador, ouça vossa mercê o caso mais atroz que tem sucedido nesta ilha; prepare os pasmos, tenha pronta a admiração, e desenrole as atenções para me ouvir.

Sancho. Olá, Meirinho, mandai preparar os pasmos, tende pronta a admiração, e desenrolai as atenções, para se ouvirem neste tribunal as queixas deste autor de seu delito; que, assim como a ninguém se pode negar a vista, como dispõe o *text. in l. Cæcus, § Tortus ff. De his, qui metit um olho por outro*, e com muitos o provam Pão Mole no *cap. das Côdeas*, também da mesma sorte o ouvido se não deve fechar para ouvir os queixosos, como dispõe a *l. das doze tábuas de Pinho na segunda estância de Madeira, Cod. de Barrotis*.

Escrivão. Este homem é um burro de textos!

Sancho. Homem, disseis a vossa querela, que eu tiro a cera dos ouvidos para vos ouvir.

Homem. Senhor, foi o caso...

Sancho. Basta; não me conteis mais; basta que, esse foi o caso! Há maior insolência! Que assim se perca o respeito à Justiça! Olá, olá!

Homem. Senhor, escute vossa mercê, que ainda isto não é nada; ouça-me vossa mercê até o fim.

Sancho. Quem ouviu esse caso não tem mais que ouvir, senão logo fazer justiça a torto e a direito. Ó Meirinho, mandai logo levantar uma forca no meu gabinete, para que mais públicamente seja castigado o delinquente.

Meirinho. Senhor, que delinquente, se vossa mercê ainda não ouviu quem era?

Sancho. É tal a vontade que tenho de fazer justiça, que logo me sobe a cólera uma mão travessa pelo espinhaço acima; de sorte que, se não me advertis que ainda se não tinha dito quem era o delinquente, era eu capaz de mandar enforcar a vós, Meirinho, que era a pessoa mais pronta que aqui tinha mais à mão de semear.

Homem. Senhor Governador, faça vossa mercê de conta.

Sancho. Tenho feito de conta; que mais?

Homem. Que indo eu andando, andando, andando...

Sancho. Ainda não acabastes de andar? Arre lá com tal andar! Sois mui bom para andarilho.

Homem. Indo, pois, andando...

Sancho. Andai, homem, isto já está dito; não me façais criar apostemas, que os instantes que tardo em dar execução à justiça são eternidades de penas que me encaixais nas ilhargas.

Homem. Quando eu, eis que ia andando, manso e pacífico, sem fazer mal a ninguém, estava um burro atado a uma porta. Quis passar; pedi-lhe licença; não me respondeu; tornei-lhe a pedir com palavras corteses; e, levantando os pés do chão, pespegou-me com duas pelotas de ferro bem na boca do estômago, de sorte que me fez deitar a bosta pela boca. Este é, Senhor, o caso; suplico a vossa mercê que não fique sem castigo este insulto.

Sancho. Não ficará por certo, e juro, à fé de escudeiro andante, e pelas remelas de minha muito desprezada mulher, a Senhora D. Teresa Pança, que há-de ver o Mundo o exemplar castigo de tanta culpa.

Homem. Ai, Senhor Governador, aqui, aqui bem na boca do estômago é todo o meu mal.

Sancho. Vede lá não seja isso fome! A graça é que, se assim como o estômago tem boca tivera dentes, que o tal burro lhe deitava os dentes fora. Dizei-me, homem: esse jumento que vos deu os couces, de que tamanho será?

Homem. Eu não tenho aqui com quem o comparar.

Sancho. Olhai bem para mim; será da minha estatura?

Homem. É o que pode ser.

Sancho. Bem está; pois vá o Meirinho convosco e cheguem-se ao burro de mansinho e digam-lhe: *Preso, da parte do Senhor Governador!* É bem atarracado o tragam aqui perante mim.

Vão-se o Meirinho e o Homem e trazem o burro.

Meirinho. Eis aqui o delinquente, preso, que me custou bem a agarrá-lo.

Homem. Senhor Governador, este é o agressor, e este é o que me feriu; ponha-lhe a lei às costas.

Sancho. Vejam vossas mercês quem anda perturbando a República! Dize, burro de Satanás: que mal te fez este homem para o maltratares Desta sorte? O diabo do burro não responde; certos são os touros! Ele que se cala, cometeu o delito, assim como nós aqui estamos. Como te chamas, burro? De quem és? Onde moras? Quem é teu pai? Que dizes? A nada o burro se move: deve ser burro velho, pois se cerra à banda e não quer falar. Ó Meirinho, vós conheceis acaso este burro, que sois mais veterano neste País?

Meirinho. Com que vossa mercê se está fazendo de novas?! Vossa mercê não conhece que este é o seu burro, ou o ruço por alcunha? Isto é mal permitido, que talvez o burro, fiado em vossa mercê, ande fazendo estes insultos. Agora veremos a sua justiça. *(À parte).*

Sancho. Há maior desgraça! Ai, burro da minha alma, quem te dissera a ti que eu havia de ser o mesmo que te sentenciasse? Por isso ao entrar me deitou uns olhos, como quem me dizia que me houvesse com ele com compaixão. Não tem remédio; hei-de sentenciarte; o que poderei fazer é não dar execução à sentença. Olá, ninguém ouça isto. *(À parte).*

Homem. Senhor, despache-me vossa mercê; quando não, farei um desatino.

Sancho. Para que saiba o Mundo a minha inteireza e incorruptibilidade, ouçam todos, que ainda com ser o burro meu, lhe dou a sentença seguinte.

Vai ditando Sancho a sentença.

Visto este burro, acusação do autor, provas dadas por uma e outra parte, mostra-se: que indo o autor roçando-se pelo pé dele réu burro, que por nome não perca, alçando o pé esquerdo despediu um couce, que, pregando na barriga dele autor, salvo tal lugar, o estendeu como um cação; e, porque consta da fé do Meirinho, que presente está e não me deixará mentir, que o dito réu burro trazia escondido no pé uma ferradura de ferro; e, como semelhantes armas sejam proibidas e defesas, por serem armas curtas, mando que ele, dito réu burro, seja desferrado, e vá passear sem albarda pela feira das bestas, exposto à vergonha dos mais burros, seus

camaradas, para que se lhe faça a face vermelha, por me constar que é burro de vergonha. Item, que não possa ser pai de burrinhos, nem que se deite a lançamento. Item, que seja lançado à margem na Cotovia, onde não comerá senão relva ou cascas de melão, e melancia, como burro de aguadeiro. E pagará as custas e todas as perdas e danos, em que o condeno, &c. Ilha dos Panças alargados, &c.

Todos. Viva o nosso Governador Sancho Pança! Viva para exemplo dos ministros e honra das ilhas!

Sancho. Bem folgo que vejais a minha inteireza; pois com ser o burro meu e tendo-lhe tanto amor, não foi este bastante para deixar de fazer justiça. Agora quero escrever uma carta a minha mulher. Ó escrivão, escrevei lá. Ponde em cima a cruz dos quatro caminhos, e uma alâmpada acesa.

Escrivão. Senhor, para que é a alâmpada?

Sancho. Sois asno? Donde vistes vós cruz sem alâmpada?

Escrivão. Está posta.

Carta, que vai ditando ao escrivão.

Sancho. Minha Teresa, já sabereis, que vos diria o Diabo, que estou feito governador em corpo e alma; mas, com me ver levantado do chão um côvado, não é razão que o meu amor conjugal vos falte com o débito de minhas letras. (Três pontos e quatro vírgulas). Porque vós bem sabeis que, quando no tabuleiro do gosto escolho o trigo do vosso carinho, lanço fora a ervilhaca da ingratidão; pois, joeirando as finezas, fica crivado o peito da correspondência; porém, indo meu amor à atafona dos extremos, ali se desfazem em pó as carícias do coração; e, furtandome o atafoneiro da distância as maquiãs da vossa vista, peneiram os meus olhos lágrimas; e com elas amassando a farinha da mágoa no alguidar da saudade, levam em crescimento o suspiro, até que, tendendo-se na tábua dos rigores, vai para o forno das penas, e ali se coze com o fogo do desejo; e dando ao moço a merendeira do pesar, guardo o pão azedo de vossa lembrança no armário de minhas memórias. [Ponto de interrogação]. Enfim, mulher, tenho determinado que andeis em coche vós e minha filha, a quem peço se lembre que tem um pai Governador. Aí vos mando esses caramujos e esse saco de areia, que é o que há nesta ilha. Graças a Deus, que ainda nos dá mais do que merecemos. O burro fica bom e se recomenda com muitas lembranças e diz que hajais esta por vossa; que não vos escreve por ter uns cravos em uma mão, que lhe fez um ferrador em umas bulhas que tiveram. Vede se presto para alguma cousa, que vo-la hei-de fazer. Ilha dos Lagartos. Vosso Marido, se quizeres. Sancho Pança, Governador. Esta carta será logo entregue.

Meirinho. Sim, Senhor. Ora basta já de despacho; não queremos que vossa mercê se esfalte; nem tudo se há-de levar ao cabo. Venha vossa mercê jantar, que o concelho desta ilha tem preparado um magnífico banquete para vossa mercê nas casas da Câmara.

Sancho. Meirinho, jantar de Câmara será de cousa que já foi jantada, e assim vede lá o que dizeis.

Meirinho. Se vossa mercê o não quer na Câmara, será aqui mesmo, e vamos, que depois havemos ir rondar a ilha.

Sancho. Vamos nós reconhecer os pratos, e dai-me de jantar, seja onde for, porque o ventre *non patitur moras*.

Meirinho. Vamos. (*Vão-se*)”

APÉNDICE II.

A) CRONOLOGÍA DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA

Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança (1733)
Esopaida ou Vida de Esopo (1734)
Os Encantos de Medeia (1735)
Anfitrião ou Júpiter e Alcmena (1736)
Labirinto de Creta (1736)
As Variedades de Proteu, em três actos (1737)
Guerras do Alecrim e da Manjerona (1737)
Precipício de Faetonte (1738)
El Prodígio de Amarante (Comedia escrita en castellano, hacia 1737)
Obras do Diabinho da Mão Furada (atribuida)
Amor Vencido de Amor (perdida)
Os Amantes de Escabech (perdida)

B) PRINCIPALES EDICIONES DE SUS ÓPERAS

[SILVA, António José da], *Guerras do Alecrim, e Mangerona*, obra jocoseria. Que se ha de fazer na casa do Bairro Alto. Neste Carne vol [sic] de 1737. Lisboa Occidental: Na Officina de António Isidoro da Fonseca. Anno de M.DCC. XXX VII

[SILVA, António José da], *Theatro comico portuguez ou Colecção das operas portuguezas, que se representarão na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa, offerecidas à muito nobre senhora Pecunia Argentina*, 2ª impressão. Tomo primeiro. Lisboa: na Regia Officina Sylviana e da Academia Real, 1747.

[SILVA, António José da], *Theatro comico portuguez, ou Collecção das operas portuguezas que se representaraõ na casa do theatro publico do Bairro Alto de Lisboa, Offerecidas a' muito nobre senhora Pecunia Argentina*, 4ª impressaõ, Lisboa: na Officina Patr. de Franc. Luiz Ameno, 1759-1761, 4 t. en 5 vols.

- SILVA, António José da, *Entrmez (sic.) intitulado: O grande governador da Ilha dos Lagartos*, Lisboa: Na officina de Francisco Borges de Sousa. [1774] (16 pp.).

[SILVA, António José da], *Theatro comico portuguez ou colecção das operas portuguezas, que se representarão na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa, offerecidas à muito nobre senhora Pecunia Argentina*, 4ª impressão. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1787-1788, 2 t.. [Contiene: T. 1: *Vida de D. Quixote de la Mancha; Esopaida, ou Vida de Esopo; Os Encantos de Medeia; Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*; T. 2: *Labyrintho de Creta; Guerras do Alecrim, e Mangerona; Variedades de Protheo; Precipício de Faetonte*].

[SILVA, António José da,]: DENIS, Ferdinand, *Chefs-d'oeuvre du théâtre portugais*, Paris: Ladvoat, 1823. [Contiene: «Notice sur le théâtre portugais», par Ferdinand Denis; «La

nouvelle Inez de Castro», par Jean-Baptiste Gomes ; «La conquête du Pérou», par Manuel Gaetano Pimenta de Aguiar ; «Le caractère des lusitaniens», par Manuel Gaetano Pimenta de Aguiar ; «La vie du grand Don Quichotte de la Manche et du gros Sancho Pança », par Antonio Jozé da Silva].

SILVA, António José da, *As guerras do Alecrim e Mangerona: comédia original de ****, acomodadas à cena moderna, em 4 actos, por João de Mendonça e Júlio Rocha, Lisboa: Imprensa Minerva, 1888.

SILVA, António José da, *Vida de D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança. Ópera jocosa*, Prefaciada e revista por Mendes dos Remédios, Coimbra: França Amado Editor, 1905. [Joaquim Mendes dos Remédios era a esa fecha Reitor da Universidade de Coimbra]

SILVA, António José da, *Guerras do Alecrim e Mangerona. Ópera joco-seria*, Prefaciada e revista por Mendes dos Remédios, Coimbra: França Amado Editor, 1905.

SILVA, António José da, *Teatro de Antonio José (o Judeu)*, Rio de Janeiro- Paris: H. Garnier, 1910-11, 4 v.

SILVA, António José da, *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena. Ópera de António José da Silva* com um prefácio e notas de Francisco Torrinha, Porto: Edições Renascença Portuguesa, 1916.

SILVA, António José da, *Teatro de Antonio José (o Judeu), edição popular, contendo as "Obras de Diabinho da mão furada"*, precedida de noticia critica e bibliografica por João Ribeiro, Rio de Janeiro e Paris: H. Garnier, 1910-1911, 4 v.

SILVA, António José da, *Amphitryão, ou Júpiter e Alcmena*. Prefácio e notas de Francisco Torrinha. Porto: Edição da Renascença Portuguesa, 1916.

SILVA, Antonio José da, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena e Guerras do Alecrim e Mangerona*. Rio de Janeiro: Editôra A Noite. 1939.

SILVA, Antonio José da, *Óperas*. São Paulo: Ed. Cultura, 1944. 2 v. [Contiene: v. 1: *Vida do grande D. Quixote de la Mancha; Esopaida ou vida de Esopo; Os encantos de Medeia; Anfitrião; Obras dodiabinho da mão furada*; v. 2: *Labirinto de Creta; Guerras do Alecrim e Manjerona; Precipício de Faetonte; As variedades de Proteu*].

SILVA, Antonio José da, *Anfitrião*, ed. de Claude-Henri Frères, Coimbra: Coimbra Editora, Limitada, 1952 [Tirada aparte del *Bulletim des Études Portugaises*].

SILVA, Antonio José da, *A vida de Esopo, comédia em duas partes e Guerras do Alecrim e Manjerona, comedia em duas partes*, Com uma introd. de R. Magalhães Júnior, Rio de Janeiro: Livraria Civilização brasileira, 1957 [incluye el texto de Machado de Assis "António José", pp. 161-173]. [Outra ed. posterior Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1966].

- SILVA, António José da, *Antonio José da Silva, o Judeu. Obras completas*. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares, Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958, 4 v. [Segundo as edições do Teatro Cómico Português de 1744, 1747, 1759-1761, 1788-1792] I (1957). *Vida de D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (pp. 17-119) *Esopaida ou vida de Esopo* (pp. 119-223) II (1958). *Os Encantos de Medeia* (pp. 3-91) *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (pp. 93-223); III (1958). *O Labirinto de Creta* (pp. 3-158). *Guerras do Alecrim e Mangerona* (pp. 159-284); IV (1958). *A variedades de Proteu* (pp. 3-90) *Precipício de Faetonte* (pp. 91-202). Siguen *Glosa ao soneto de Camões, y Obras do Diabinho da mão furada*].

SILVA, António José da, *El Prodigio de Amarante comédia famosa*, édition critique, introduction, notes et glossaire de Claude-Henri Frèches, Lisbonne/ Paris: Bertrand- Les Belles-lettres, 1967.

SILVA, António José da, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, revista por Paulo Costa, Lisboa: Círculo de Leitores, 1971.

SILVA, António José da, *O fradinho da mão furada*, Lisboa: Arcádia, 1973.

SILVA, António José da, *Vida de D. Quixote, Esopaida e guerras do Alecrim*, selecção, introdução e notas de Liberto Cruz, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1975.

SILVA, António José da, *Guerras do Alecrim e Mangerona*, apresentação didáctica de Albina de Azevedo Maia, Porto: Porto Editora, 1975.

SILVA, António José da, *Esopaida ou Vida de Esopo*: leitura do manuscrito, introdução, notas e comentários; edição sinóptica e interpretativa por José Oliveira Barata, Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1979.

- SILVA, António José da, *Guerras do Alecrim e Manjerona*, apresentação crítica, notas, glossário e sugestões para análise literária de Maria de Lourdes A. Ferraz, Lisboa: Seara nova; Comunicação, 1980.
- SILVA, António José da, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, introdução, leitura do texto, notas e glossário de nomes próprios de Victor Jabouille em colaboração com Ana de Seabra, Lisboa: Editorial Inquérito. 1985.
- SILVA, Antonio José da, *Don Quijote a Sancho Panza*, trad. de Dagmar Strejčková al checo a partir de la adaptación de Norberto Ávila, Praha – Beroun: Dilia - Tisk - Ideal, 1987.
- SILVA, António José da, *Œuvres du Petit Diable à la Main Percée: conte moral*, trad. du portugais [*O diabinho da mão furada*] par Bernard Emery et João Carlos Vitorino Pereira, suivi d'une postface par Bernard Emery, Grenoble: J. Millon, 1988.
- SILVA, António José da, *Guerras do alecrim e manjerona*, apresentação didáctica de Albina de Azevedo Maia, Porto: Porto ed., 1989.
- SILVA, António José da – FERREIRA, António [1528-1569], en Duarte, Cristina- Rodrigues, Fátima de Campos- Tavares, Maria de Sousa (ed. Lit.), *Textos de teatro*, Lisboa: Rais, 1994 [Contiene *Castro*, de Antonio Ferreira, y *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva].
- SILVA, António José da, *Obras do Fradinho da Mão Furada: palestra moral e profana, atribuída a António José da Silva, o Judeu*, introdução e edição Bernard Emery, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997 (Bibliogr. p. 279-288).
- SILVA, António José da / CAMOENS, Luis, *Anfitrión em Protugal*, trad. José Manuel Dasilva e Isabel Morán Cabanas, Hondarribia: Editorial: Argitaletxe Hiru, S.L., 1998 [Contiene: *Auto de los Anfitriones*, Luis Camoens, y *Anfitrión o Júpiter y Almena*, Antonio José da Silva].
- SILVA, António José da, Pierre Léglise-Costa (dir.), « António José da Silva: "O Judeu", (dit Le Juif) », en *Les cahiers. Maison Antoine Vitez* (Montpellier), 4, 2000 [Corresponde a la ver. francesa de *Anfitrião*].
- SILVA, António José da, *A Critical Study and Translation of António José da Silva's Cretan Labyrinth*, ed. y trad. de Juliet Perkins, Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 2004.
- SILVA, António José da, *O Judeu em cena. El prodigio de Amarante/ O prodigio de Amarante*, organização, apresentação e cronologia de Alberto Dines, e transcrição do manuscrito, versão para o português e notas de Víctor Luis da Silva Eleutério, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005 [ed. bilingue português/español].
- SILVA, António José da, *Obras do diabinho da mão furada*, introd. de Kênia Maria de Almeida Pereira, São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes: Imprensa Oficial, 2006.
- SILVA, António José da, *Obras do diabinho da mão furada de Antônio José da Silva, O Judeu*, ed. de Kênia Maria de Almeida Pereira, São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- SILVA, António José da, *Obras de teatro de Antonio José da Silva (O Judeu)*, prefacio y trad. de Jacobo Kaufmann, Zaragoza: Libros Certeza, 2006, v. I (único publicado) [Contiene: *Vida del Grande Don Quijote de la Mancha y del Gordo Sancho Panza* (1733) y *Esopaida o Vida de Esopo* (1734)]
- SILVA, António José da, *As comédias de Antônio José, o judeu: vida de d. Quixote, Vida de Esopo, anfitrião e guerras do alecrim*, organização, introdução e notas Paulo Roberto Pereira, São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SILVA, António José da, “Vie du grand dom Quichotte et du gros Sancho Pança”, ver. de Marie-Hélène Piwnik, en *L'avant-scène théâtre* (Paris) 1243 (1 mai 2008), pp. 16-77. [Contiene además *Esopaida*, trad. de Isabel Violante; *Guerras do alecrim e manjerona*, trad. de Ana Corte-Real et Pierre Léglise-Costa; *Anfitrião*, trad. de Marie-Claire Vromans].
- SILVA, António José da, *A critical Portuguese/English edition of Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena/Amphitryon, or Jupiter and Alcmena / by the eighteenth-century Portuguese Jewish writer ****, trad., introd. y notas de Philip Krummrich, con prefacio de Emmanuel Harris II, Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 2010.

(*) El guión indica su consulta en este trabajo.

- ABREU, María Fernanda de, Cervantes no romantismo português. Cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, en esp. cap. 2, "O Dom Quixote e Cervantes em Portugal", pp. 61-105.
- ALCALÁ-ZAMORA Y TORRES, Niceto, *El pensamiento de "El Quijote" visto por un abogado*, Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1947, en esp. pp. 117-121 (otra ed. Priego de Córdoba (Córdoba): Parlamento de Andalucía, Diputación de Córdoba, Cajasur y Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres, 2001, pp. 102-106).
- ALEGRIA, José Augusto, *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo dos Fundos Musicais*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- ABRAMS, Fred, "A Possible Italian Source of Sancho Panza's First Judgement at Barataria", en *Italica* (Chicago), 41, 1964, pp. 438-442
- ALVES, Maria Theresa Abelha, *A dialéctica da carnavalesação nas obras do diabinho da mão furada*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- ANDREA, Peter Frank de, "El gobierno de la Ínsula Barataria, *speculum principis cervantino*", en *Filosofía y Letras* (México) 13 (1947), pp. 241-257.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, "La Ínsula Barataria: la forma de su relato", en *Anales de la literatura española* 6 (1988), pp. 33-44.
- AZULAY, Tom Job (Dir.), *O Judeu* (1996), Animatógrafo, Tatu Filmes, Metrofilme Actividades Cinematográficas, A&B Produções. Coprod. Portugal, 85 m.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, ver. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid: Alianza Universidad, 1989.
- BARATA, José Oliveira, "Notas bibliográficas à obra de António José da Silva (O Judeu)", en *Revista de história literaria de Portugal* 3, 1968/72, pp. 321-334.
- _____ *Para uma leitura de O Judeu de Bernardo Santareno*, Porto: Contraponto, 1983.
- _____ *António José da Silva: criação e realidade*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1985.
- _____ *História do teatro em Portugal (Séc. XVIII). António José da Silva (O Judeu) no palco joanino*, DIFEL, Algés 1998.
- BEIDERMAN, Bernardo, "La justicia en Sancho Panza y el "buen juez" Magnaud", en Fernando Pérez Álvarez (coord.), *Serta: in memoriam Alexandri Baratta*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004, pp. 989-998.
- BISMUT, Roger "Sur Quelques Variations Molièresques dans *Guerras do Alecrim e Mangerona*", en *Arquivos do Centro Cultural Portugues*, XXIII [Paris: Fundacao Calouste Gulbenkian] (1982), 635-650.
- BLECUA, Alberto, "Libros de Caballerías, latín macarrónico y novela picaresca. La adaptación literaria del "Baldus" (Sevilla, 1542)", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 34 (1971-1972), pp. 147-239
- BRAGA, Theophilo, *Historia do Theatro Portuguez. A baixa comedia e a Opera, Século XVIII*, Porto: Imprensa Portugueza editora, 1871.
- _____ *O martyr da Inquisição portuguesa Antonio José da Silva (O Judeu)*, Lisboa: Associação do Registro Civil [Typographia do Commercio], 1904.
- BRITO, Manuel Carlos de, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge UP, Cambridge, 1989 [en esp. 1. Opera during the reign of João V (1708-1750)].
- _____ "Ópera y teatro musical em Portugal no século XVIII: uma perspectiva ibérica", en Rainer Kleinertz, *Teatro y música en España (siglo XVIII): Actas del Simpósio Internacional, Salamanca 1994*, Kassel: Reichenberger, 1996, pp. 177-187.
- _____ "A Recriação do mito de anfitrião no Teatro Barroco Português de António José da Silva", en *O Marrare. Periódico do Sector de Literatura Pirtuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)* 7 (2006), pp. Disponible em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero7/pdfs/artigo02.pdf>

- BUBNOVA, Tatiana (ed.), *En torno a la cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos de M. M. Bajtín*. Barcelona: Anthropos / Fundación Cultural Eduardo Cohen, 2000.
- CALVO GONZÁLEZ, José, “Sobre Derecho y geografías simbólicas. Notas para una Islandia jurídica”, en *Derecho. Revista de la Facultad de Derecho. UNSA* (Universidad Nacional de San Agustín. Arequipa. Perú) 7, 7 (noviembre de 2005), pp. 429-448.
- CAMELO, José António- PECANTE, Maria Helena, *O Judeu de Berardo Santareno: subsídios de leitura e seu enquadramento sociocultural*, Porto: Porto Editora, 1984.
- CASONA, Alejandro, *Sancho Panza en la ínsula* (1931), incluido en Id., *Retablo jovial. Cinco farsas en un acto*, Buenos Aires: Ateneo, 1949.
- _____ *Sancho Panza en la ínsula*, en Id. *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1974, pp. 505-528.
- _____ *Sancho Panza en la ínsula* incluido en Id., *Retablo jovial*, con introd. al teatro de Alejandro Casona por Mario Armiño, Madrid: Editorial EDAF, 1983, pp. 41-66.
- CARRERAS Y ARTAU, Tomás, *La filosofía del derecho en el "Quijote". Ensayos de psicología colectiva*. Gerona: Tipografía de Carreras y Mas, 1905.
- CASTELO BRANCO, Camilo, *O judeu: romance histórico*, Porto: Tip. de Antonio José da Silva Teixeira, 1866, 2 vols. [3ª ed. Lisboa: Pereira, 1906].
- CHAVES, Castelo Branco, *O Romance Histórico no Romantismo Português*, Lisboa: Ministério da Cultura e da Ciência, Secretaria de Estado da Cultura, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979.
- CONDE, Francisco Javier, “La utopía de la Ínsula Barataria”, en *Escorial*, 3 (1941), pp. 169-202.
- CORONAS GONZÁLEZ, Santos Manuel, *El buen gobierno de Sancho: las Constituciones de la ínsula Barataria*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2005.
- CORRADIN, Flavia – SILVEIRA, Francisco Maciel, *Antônio José da Silva, o judeu: textus versus (com)textus*, Cotia: Ibis, 1998.
- COSTA E SILVA, José Maria da, *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portugueses*, Lisboa: Imprensa Silviana, 1850-1855 [en espc. v. X, 1855].
- COSTIGAN, Lúcia Helena, “Framing the Quixote in Eighteenth-Century Portugal. Vida do Grande Dom Quixote e do Gordo Sancho Pança by Antonio José da Silva”, en Alvin F. Sherman, Jr. (ed), *Framing the Quijote. 1605- 2005*, Provo. Utah: Brigham Young UP, 2007, pp. 212-136.
- _____ “Vida do grande Dom Quixote e do gordo Sancho Pança by Antonio José da Silva and Miguel de Cervantes’s *Don Quixote de La Mancha*: comparative aspects”, en *Signótica* 21, 1 (jan./jun. 2009), pp. 89-102 [Se trata de una version algo más extensa que la publicada en 2007]
- CRUZ, Duarte Ivo, *O ciclo do romanticismo: do Judeo a Camilio. História do teatro português*, Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- DAVID, Ernest, *Les Opéras du juif Antonio José da Silva, 1705-1739*, Paris: Impr. et Libr. A. Wittersheim, 1880 (Separata del *Journal des archives israslites*, 74 pp.).
- HOVEN, Paul J. van den, “How do we constitute images of justice?”, en *International journal of Semiotics of Law* VIII, 22 (1995), pp. 103-111.
- DE BUEN LOZANO, Néstor, “Derecho y justicia en Cervantes: burla burlando”, en *Revista de Derecho Privado* IV, 11, (mayo-agosto 2005), pp. 3-17.
- DELFOUR Jean-Jacques Delfour, “Pouvoir de vie et pouvoir de mort: à propos du Jugement de Salomon”, en *Esprit* 3 (mars-avril 2005), pp. 109-207.
- DINES, Alberto, *Vículos de fogo: I. Antônio José da Silva, o Judeu, e outras histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil*, São Paulo: Projecto Cultural / Banco Safra/ Companhia das Letras, 1992.
- _____ *Antônio José da Silva, uma biografia em versos*, Organização e comentário de ***, Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2006.
- DOMÍNGUEZ LEAL, José Miguel, “La poesía macarrónica em España: definiciones y ejemplo”, en *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica* 2 (2007), pp. 103-110

- FERNÁNDEZ, Jaime Antonio, *La Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de novela*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008² (aum.), 2 v.
- FIGUEIREDO, José Fidelino de, “O thema do “Ouixote” na litteratura portuguesa do século XVIII”, en *Revista de Filología española* VII (1920), pp. 47-56.
- FOUCAULT, Michel, “Des espaces autres” (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), en Id. Daniel Defert- François Ewald (eds.), *Dits et écrits* II, 1976–1988. v. IV, trad. de Carl Gustav Bjurström, et al. , Paris: Gallimard, 1994, pp. 752-762.
- FRÈCHES, Claude-Henri, “Introduction au théâtre du Judeu (António José da Silva)”, en *Bulletin d'histoire du théâtre portugais* I, 1 (1950), pp.33-61.
- _____ “António José da Silva (O Judeu). Note conjointe”, en *Bulletin d'histoire du théâtre portugais* II, 1 (1951), pp.73-79.
- _____ “L'amphitryon d'António José da Silva, O Judeu”, en *Bulletim des Études Portugaises* 15 (1951), 76-92.
- _____ “António José da Silva (O Judeu). Note bibliographique », en *Bulletin d'histoire du théâtre portugais* VI, 1 (1953), pp. 121-125.
- _____ “António José da Silva (o Judeu) et les marionettes”, en *Bulletin d'histoire du théâtre portugais* V, 2 (1954), pp. 325-344.
- _____ “Une source française de l'opéra *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* d'António José da Silva”, en *Bulletim des Études Portugaises* 22 (1959-1960), pp. 255-264.
- _____ *António José da Silva et l'inquisition*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1982.
- FRIEDMAN, Edward H., “The Fortunes of Chivalry: António José da Silva's *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 17, 2 (1997), pp. 80-93.
- FURTER, Pierre, “La structure de l'univers dramatique d'António José da Silva (o Judeu)”, en *Bulletim des Études Portugaises* 25 (1964), pp. 51-75.
- GONZÁLEZ BESADA, Augusto, “Aptitudes de Sancho para governar la Ínsula Barataria”, en VV. AA., *Sesión Solemne que el Colegio de Médicos de la provincia de Madrid dedica al inmortal Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid: Imprenta Hijos de J.A. García, 1905, pp. 135-142.
- GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José, *Antonio José, ou o Poeta e a inquisição, tragedia*, por*** , Typ. Impacial de F. de Paula Brito, Rio de Janeiro, 1839 [Outra ed. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972] [Drama em 5 atos, estrenado em 1836]
- GROTE Ludwig, “Vorwort“, en *Brasilianische Kunst der Gegenwart* : 27. Nov. 1959 - 10. Jan. 1960, Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen, 1959
- GRÜNWALD, Moritz, “José da Silva. Ein tragisches Opfer der Inquisition im 18. Jahrhundert“, en *Monatsschrift für die Geschichte und Wissenschaft des Judenthums* (Frankel-Graetz) 29 (1880), pp. 241-257.
- HELIAODORA, Bárbara, “Antônio José, o Judeu, e o teatro do século XVIII”, en *Revista Brasileira*, 12, 45 (2005), pp.123-130.
- HERRERO, Miguel, “Entremés de don Quijote”, en *Revista bibliográfica y documental* [Suplemento 1] (1948), 18 pp. + 6 de facs.
- HUPPES, Ivete, *Gonçalves de Magalhães e o teatro do primeiro romanticismo*, Porto Alegre-Lajeado: Movimento- Fundação Alto Taquari de Ensino Superior (FATES), 1993.
- JACKSON, Bernard S. Jackson, *Studies in the semiotics of Biblical Law*, Sheffield: Sheffield academic Press, 2000.
- JUCÁ (Filho), Cândido, *Antônio José, o judeu. A brasilidade de António José: O teatro de António José*, Rio de Janeiro: Livraria Civilização brasileira, 1940.
- JUNQUEIRA, Renata Soares- MAZZI, Maria Gloria Cusumano (org.), *O teatro no século XVIII: presença de António José da Silva, o Judeu*, São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KAUFMANN, Jacobo, “Antonio José da Silva (O Judeu), su teatro y su vida”, en *Raíces: revista judía de cultura*, 67 (2006), pp. 56-60.

- KAYSERLING, Meyer, *Geschichte der Juden in Portugal*, Leipzig: Leiner, 1867, en esp. pp. 329-333. [Meyer Kayserling (1829-1905) Rabino de Budapest].
- KOHUT, George Alexander, *Jewish Martyrs of the Inquisition in South America*, Baltimore: The Friedenwald Company, 1895, pp. 79-87 ["Bibliography of Works Relating to Antonio José da Silva", Appendix X-XIII, en esp. Appendix XII, pp. 81-84].
- KRISTEVA, Julia, "La palabra, el diálogo y la novela", en Id. *Semiótica 1*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1981 (2ª ed.), pp. 187-225
- KRUMMRICH, Philip, "The recent boom in translations of José Antônio da Silva, o judeu", en *1611: revista de historia de la traducción*, 4, 4 (2010). Disponinle en: <http://ddd.uab.cat/pub/1611/19882963n4a2/krummrich2.pdf>
- LARUE, Lewis H., "Solomon's Judgement. A short essay on Proof", en *Law. Probability and Risk* 3 (March 2004), pp. 13-31.
- LEÃO, Raimundo Matos de, "Antônio José da Silva: entre dois mundos", en *Diálogospossíveis* 5, 1 (jan./jun. 2006), pp. 97-110.
- LE BOULLUEC, Gaël- LEFEUVRE, Marie-Joëlle – DURIEU, Claude, *Procés (deuxième) d'inquisition d'Antonio Jose Da Silva: "O Judeu". Lisbonne: 1737-1739*, ed. critique, introd. et notes de ***, Mém. Maîtrise: Lettres: Aix-Marseille 1, 1971, 361 pp.
- LIMA SOBRINHO, Barbosa. "Antonio José da Silva, o Judeu e o teatro do século XVIII", en *Curso de Teatro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1954, pp. 31-53.
- LOFORTE RANSI, Andrea, «F. Rabelais et T. Folengo», en *Revue internationale* 5 (1884-85), 721-749.
- LÓPEZ MONTES Y DÍAZ, Luz Marina, *Don Quijote de la Mancha. La Justicia del Ingenioso Hidalgo*, México: Edit. Porrúa-Facultad de Derecho, 2002, en esp. pp. 83-87.
- LÓPEZ TORO, José, "El primer poema macarrónico en España", en *Studia Philologica*. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso, Madrid: Gredos, 1961, v. II, pp. 401-411.
- MACEDO, Joaquim Manoel de, "Antonio José da Silva, The Jew", en *Brazilian Bibliographical Annual* (Rio de Janeiro) (1876), pp. 31-34 [Appendix VIII y IX].
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria, "Antônio José" [*Revista Brasileira*, I, 1879], en ID., *Relíquias de casa velha*, Rio de Janeiro: H. Garnier, 1906, pp. 150-165 [otra ed. Mário de Alencar (ed.), *Crítica*, Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1912, pp. 167-187]. Asimismo en SILVA, Antônio José da Silva, *A vida de Esopo & Guerras do Alecrim e da Manjerona*. Introd. de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1957, p. 84-91,
- MADROÑAS DURÁN, Abraham, "El olvidado "Entremés de don Quijote": de Nuño Nisceno Suti", en *Anales cervantinos* 40, (2008), pags. 311-382.
- MAESTRO, Jesús G., "De la teatralidad en el "Quijote": Sancho en Barataria o la subversión de la preceptiva sobre lo cómico", en Emilio Martínez Mata (ed.), *Cervantes y el Quijote*. Actas del coloquio internacional, Oviedo 27-30 de octubre de 2004 organizado por la Cátedra Emilio Alarcos, Madrid: Arco Libros, 2007, pp. 97-112.
- MALOSETTI, Gonzalo Aguiar- SCHRAIBMAN, Joseph, "La Inquisición portuguesa em sessão: arte, poder y resistencia en O Judeu, de Jon Tob Azulay", en *Hispanic Review* 78, 1 (2009), pp. 101-122.
- MARISCAL Y LUIS, José María- FERREIRO LAGO, Ramón, *El gobierno de Sancho. Estudio filosófico-crítico*, Valladolid: Imp. Castellana, 1905.
- MÁRQUEZ VILLANIEVA, Francisco Márquez Villanueva, "Teófilo Folengo y Cervantes", en Id., *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Gredos, 1973, pp. 258-358.
- McPHEETERS, Dean William, "El "Quijote" del judío portugués Antônio José da Silva (1733)", en *Revista Hispánica Moderna*, 34, 1/2 [*Homenaje a Federico de Onís (1885-1966)*] v. I (Jan. - Apr., 1968), pp. 356-362.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom, "A literatura como defesa: o exemplo do teatro de Antônio José da Silva", en *Boletim informativo do Centro de Estudos Portugueses* (São Paulo: USP) VII, 9 (jan./dez., 1981), pp. 13-19.
- _____ "Antônio José da Silva: O teatro judaizante. História ou Literatura?", en Anita Novinsky -Maria Luiza Tucci Carneiro (eds.), *Inquisição: ensaios sobre mentalidade e heresias e arte*, São Paulo: Edusp, 1992, pp. 583-607.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los Heterodoxos españoles* [1880-1882], Madrid: CSIC, 1992, 3 v.
- MORAIS, Evaristo de, *Carceres e fogueiras da Inquisição, processos contra Antonio José, o Judeu*, Rio de Janeiro: Athena Editora, 1935. [Evaristo de Morais (1871-1939). Abogado, criminalista e historiador]
- MUCKZNIK, Lucia Liba, (Comp.), *António José da Silva, 1705-1739. Mostra biográfica*, 14 de Julho - 1 de Outubro de 2005, Lisboa: Biblioteca Nacional, 2005.
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho, “Dois autores em cena: o diálogo entre António José da Silva, o Judeu, e Gil Vicente, em Sheila Diab Maluf- Ricardo Bigi de Aquino (Orgs.), *Dramaturgia em cena*, Maceió- Salvador: EdUFAL/ EdUFBA, 2006, pp. 177-192.
- NISKIER, Arnaldo Niskier, “O sarcasmo em Antônio José da Silva, o Judeu”, en *Revista Brasileira* 12, 45 (2005), pp. 119-122.
- OBRY, Olga, « Antonio José da Silva , les comédies et la tragédie du "Juif" », en *Preuves* (aout-septembre 1953), pp. 165-172.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, en Id. *Obras Completas*, Madrid: Revista de Occidente, 1966, v. III.
- OSTERC, Ludovik, “Justicia y honradez del gobierno de Sancho Panza”, en *Acta Neophilologica* 18 (1985), pp. 3-10.
- PELORSON, Jean-Marc, «Le discours des armes et des “lettres” et l’épisode de Barataria», *Les Langues Néo-Latines* 69, 1-2 (1975), pp. 40-58.
- _____ « Le thème de la justice dans le Quichotte: Utopie et contreutopie », en Christiane Lauvergnat-Gagnière et Bernard Yon (dir.), *Le juste et l'injuste à la Renaissance et à l'Age Classique. Actes du colloque de l'Institut de la Renaissance et de l'âge classique*, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1986, pp. 211-219
- PEREIRA, Kênia Maria de Almeida, *A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o Judeu*, São Paulo: Annablume Editora, 1998.
- _____ “A literatura fáustica e a trama dos pactos”, en *Caderno de Resumos do 10º Simpósio Nacional de Letras e Linguística*. Uberlândia: UFU/ILEEL, 2004.
- _____ “O diabo em Antônio José da Silva, o Judeu”, en *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG* 1, 5 (outubro, 2009). Disponível en: <http://www.ufmg.br/nej/maaravi/artigokeniapereira-crimes.html>
- _____ “Machado de Assis y el teatro de Antonio José da Silva”, en *Revista de História e Estudos Culturais* 6, VI, 3 (2009). Disponível en: http://www.revistafenix.pro.br/PDF20/ARTIGO_8_Kenia_Maria_de_Almeida_Pereira_FENIX_JUL_AGO_SET_2009.pdf
- PEREIRA, Paulo Roberto, “O riso libertador em Antonio Jose da Silva, 'o judeu'”, en Anita Novinsky -Maria Luiza Tucci Carneiro (eds.), *Inquisição: ensaios sobre mentalidade, heresias e arte*, São Paulo: Edições Universidade de Sao Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Historia, 1992, pp. 608-620.
- _____ “Antônio José da Silva: seu percurso e o juízo da Academia”, en *Revista Brasileira* 12, 45 (2005), pp.131-142.
- PERKINS, Juliet, “Asno ou Tirano? A Lei nas Óperas de António José da Silva”, en Tom F. Earle (ed.), *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. 1 a 8 de Setembro de 1996*, Oxford-Coimbra: Lidel, 1998, v. II, pp. 1227-1233.
- _____ “To the New World and Back: Another Source for António José da Silva’s *Labirinto de Creta*”, en *Portuguese Studies* 17 (2001), pp. 130-147.
- PERRAMON, Joaquín María, “La ejemplaridad de Sancho Panza, honorabilísimo gobernador de la Ínsula Barataria”, en Miguel Ángel Galindo Martín, *Cervantes y la economía*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 115-120.
- PERRE, Harol Van de, *Van Eyck: El cordero místico*, Edit. Electa, Madrid, 1996.
- PITOLLET, Camille, “Sur un jugement rendu par Sancho Panza dans son île” en *Bulletin Hispanique* 39 (1937), pp. 105-119.

- RIVERO IGLESIAS, Carmen, “El bien común en el Quijote y el gobierno de Sancho en la ínsula Barataria”, en Ignacio Arellano- Christoph Strosetzki- Edwin Williamson (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid: Iberoamericana, 2009, pp. 117-136.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina “Vícios e virtudes da imaginação: *El Quijote* no teatro português”, en *Península: Revista de Estudos Ibéricos* 3 (2006), pp. 173-186.
- SÁNCHEZ DE LA TORRE, Ángel, “Las justicias de Sancho y Don Quijote”, en *Anales de la Real Academia de Jurisprudencia* 35 (2005), pp. 611-646.
- SANMARTÍN, José J., “La ínsula Barataria. Filosofía política en “El Quijote””, en *Revista castellano-manchega de ciencias sociales* 7 (2005-2006), pp. 13-26
- SANTARENO, Bernardo, *O Judeu: narrativa dramática em tres actos*, Lisboa: Ática, 1966 [El Judío, ver. española de Francisco Jover, Barcelona: Editorial Occitana, 1968].
- SANTOS, Antonio, *Barataria, la imaginada: el ideal utópico de don Quijote y Sancho*, Centro Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008.
- SARAIVA, António José, *Inquisição o cristãos novos*, Porto: Ed. Inova, 1969;
- _____ *The Marrano Factory: the Portuguese Inquisition and its New Christians 1536-1765*, trad., rev. y aum. de Herman Prins Salomon & I. S. D. Sassoon, Boston-Leiden, Brill, 2001.
- SCARPONI, Anna, “Antônio José da Silva e il suo rifacimento dell’*Amphitruo* di Plauto”, en *Maia: Rivista di letterature classiche* 56, 3 (2004), pp. 579-592.
- SCKOMMODAU, Hans, “Insula: zu einem Abenteuer Sancho Panzas”, en *Die neueren Sprachen* 13 (1964), pp. 512-525.
- _____ “Die Insula Barataria, die Insola Firme und das Schloss Chambord”, en *Beiträge zur Romanischen Philologie*, Sonderheft, 6 (1967), pp. 92-104
- SILVA, Maria de Fátima de Sousa, “*Os encantos de Medeia*: a comic “Opera” by Antonio José da Silva”, en *Eirene: studia graeca et latina* 45 (2009), pp. 23-33.
- SILVA, João Manuel Pereira, *Os varões illustres do Brazil durante os tempos coloniães*, Pariz: Livraria de A. Franck- Livraria de Guillaumin et Cia, 1858, 2 vols.
- SILVEIRA, Francisco Maciel, “*O Judeu*, de Bernardo Santareno: O poder das trevas e o santo officio da ficção”, en Anita Novinsky -Maria Luiza Tucci Carneiro (eds.), *Inquisição: ensaios sobre mentalidade e heresias e arte*, cit., pp. 638-645.
- _____ *Concerto barroco às óperas do Judeu, ou, O bifrontismo de Jano: uma no cravo, outra na ferradura*, São Paulo: Edusp. Editora Perspectiva, 1992.
- STOLLEIS, Michael, “La ínsula Barataria: unas anotaciones sobre utopías, literatura y política”, en *e-Legal History Review* 12 (2011) [http://www.iustel.com/v2/revistas/detalle_revista.asp?id_noticia=410552].
- STRUCKZYNSKI, Claude B., “Antônio José da Silva “O Judeu” ant the inquisition. History and memory”, en *Hispania judaica blulletin* 5 (2007), pp. 213-237.
- TOLSTÓI, Léon, *Páginas rusas*, Valencia: Lib. de D. Pascual Aguilar (imp. de José Ortega), 1899.
- TOLSTÓI, Leon, *Les quatre livres de lecture (1869-1872)*, trad. de Charles Salomón, Paris: Editions Bossard, 1928.
- ТОЛСТОГО, Лев Николаевич [TOLSTÓI, Léon N.], *Собрание сочинений в 22 томах Повести и рассказы 1872-1886* [*Obras Completas*, t. X. Novelas y cuentos, 1872-1886], Москва: Художественная литература, 1982, pp. 122-124.
- TOLSTOJ, Lev Nikolaevič, *Racconti e novelle, I quattro libri di lettura*, trad. de Eridano Bazzarelli, Milano: Mursia, 1989.
- VV. AA., *Anais do IV Encontro Nacional do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, Memória, história, identidade, 300 anos do nascimento de Antonio José da Silva, O Judeu*, São Paulo: Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, 2008.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de, “Biographía dos brasileiros distinctos por letras, armas, virtudes, etc. Antonio José da Silva”, en *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* IX, 1847 [2ª ed. 1869], pp. 114-124.
- _____ *Florilegio Da Poesia Brasileira: Ou, Collecção das Mais Notaveis Composições Dos Poetas Brasileiros Falecidos, Contendo As Biographias de Muitos Delle, precedido de um ensaio historico sobre as lettras no Brazil*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1850 [outra ed., com nota preliminar de Afrânio Peixoto, por academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1946].

- _____ “Traslado do processo feito pela Inquisição de Lisboa contra Antonio José da Silva”, en *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* LIX, 1 (1896), pp. 5-261. Disponible en: <http://www.ihgb.org.br/rihgb.php?s=p> y <http://www.ihgb.org.br/rihgb/rihgb1896t00591c.pdf>
- VEGA- CARNEY, Carmen, “Justice in Barataria”, en *Revista de Literatura* 2 (1990), pp. 586-590.
- _____ “Righting Wrongs: Don Quixote and the Rhetoric of Justice”, en *Indiana Journal of Hispanic Literature* 5 (1994), pp. 37-55.
- WEIGER, John G., "Prejudice in Barataria: The Judgments of Governor Sancho Panza", en *Romance Notes* 33, 1 (1992), pp. 81-87.
- VEGEZZI-RUSCULLA, Giuvenale, *Il Giudeo Portoghese (Antônio José da Silva)*, Torino: Tip. Ferrero e Franco, 1852 [Extrato de *Cimento* VIII, I (1852), 4 pp.].
- VIANNA, Isolina Bresolin, *Antônio José da Silva, o Judeu, e as obras do diabinho da mão furada*, São Paulo: Bauru, 1977 [Tambien incluido en Anita Novinsky -Maria Luiza Tucci Carneiro (eds.), *Inquisição ensaios sobre mentalidade e heresias e arte*, cit., pp. 621-637].
- _____ *Masmorras da Inquisicao: Memorias de Antonio Jose da Silva, o judeu: romance historico*, São Paulo: Editora e Livraria Sefer, 1997.
- WOLF, Ferdinand Joseph, “Vorgelegt. Dom Antonio Jose da Silva, der Verfasser der Sogenanneten "Opern des Juden" (“Operas do Judeu)”, en *Sitzungsberichte der Philosophische-Historische Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* (Wien) 34 Bd., Heft 2 (1860), pp. 249-278.
- VICENTE, Gil, *O Juiz da Beira*, en Id. *Sátiras sociais*, introd. e notas de Maria de Lourdes Saraiva, Lisboa: Europa-América, 1975.
- WOLF, Ferdinand *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne, suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens*, Berlin: A. Cohn et D. Collin, 1863 [Otra ed. con tradução, prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad, *O Brasil literário, historia da literatura brasileira*, São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1955].
- WINDÜLLER, Käthe, *"O judeu" no teatro romantico brasileiro: uma revisao da tragedia de Goncalves de Magalhaes, Antonio Jose, ou, O poeta e a Inquisicao*, São Paulo: FFLCH/USP, Centro de Estudos Judaicos, 1984.
- XAVIER, Alberto, *Dom Quixote. Análise crítica*. Lisboa: Livraria Portugália, 1947 (“*Dom Quixote em Portugal*”), en esp. menciones a Silva y su *Vida do grande Don Quixote*.
- ZUMBINI, Bonaventura, “Il Folengo precursore del Cervantes”, en Id., *Studi di letteratura italiana*, Firenze: Successori Le Monnier, 1894, pp. 163-177.

SHARIA AND FILM IN IRAN: FIGURE DEL DIRITTO MUSULMANO
NEL CINEMA DI ASGHAR FARHADI

Federico Ferrone
Università di Roma Tor Vergata
federico.ferrone@gmail.com

Abstract

Sharia and Film in Iran: Islamic Law in the Cinema of Asghar Farhadi

In the framework of the interdisciplinary scholarship on Law and Cinema, this paper aims at analyzing how Islamic Law—and more specifically the law of the Islamic Republic of Iran—is represented in the five features films directed by Iranian film-maker Asghar Farhadi. The article focuses on the representation of the islamic notions of qisas (retaliation), diyya (blood money), divorce and homicide in two of Farhadi's films: *Beautiful City* (2004) and *A Separation* (2011).

Key Words :

Islam, Sharia, Iran, Cinema, Farhadi.

Published in 2012 (Vol. 5)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

“*Sharia and Film in Iran: figure del diritto musulmano nel cinema di Asghar Farhadi*”

di Federico Ferrone

Sommario: Introduzione: (Islamic) Law and Film - 1. Il sistema giuridico della Repubblica islamica d'Iran - 2. Il cinema post-rivoluzionario iraniano - 3. Un cineasta della giustizia: Asghar Farhadi – 4. “Occhio per occhio”: *Beautiful City* (2004) - 5. Società e tabù: *Fireworks Wednesday* (2006) e *About Elly* (2009) 6. *Courtroom drama Iranian style: A Separation* (2011)- Conclusione ¹.

Introduzione: (Islamic) Law and Film

Dalla metà degli anni '80 circa la produzione cinematografica, e audiovisiva in genere, si sono inserite nell'orizzonte di indagine degli studiosi del diritto. A partire da alcuni pionieristici contributi², il cinema, ma anche la televisione, hanno fatto breccia nel mondo degli studi giuridici, entrando a far parte dei programmi di studio delle facoltà di molte università, soprattutto nord-americane, in un'ottica inter-disciplinare. Nell'ambito di un accresciuto interesse per il rapporto tra diritto, società e cultura popolare la corrente di studi su *Law and film* si è da allora arricchita di contributi scientifici molto diversi fra loro³. In quanto prodotto culturale creato e influenzato da una determinata società e da un determinato sistema giuridico, che è essa stessa a propria volta capace di influenzare, la produzione audiovisiva è in grado di fornire elementi utili allo studio del diritto, in particolare quello vivente (*Law in action*). Solo in parte modellato sul più antico campo di *Law and Literature*, il rapporto tra cinema e diritto si è sviluppato in maniera difforme, seguendo metodologie, intuizioni e approcci anche molto diversi fra loro e tuttora in corso di definizione. Come scriveva nel 2005 una delle principali studiose della materia, “*The integrated study of two pivotal socio-cultural formations, law and film, is an interdisciplinary field-in-the-making*”⁴. Dedicate perlopiù all'analisi dei lungometraggi di

1 Tutti i titoli dei film sono citati, nella loro versione internazionale in lingua inglese, laddove esistente, o in quella originale persiana.

2 Anthony Chase, “Toward a Legal Theory of Popular Culture”, in *Wisconsin Law Review*, n. 527, 1986, pp.527-569; Anthony Chase, “Lawyers and Popular Culture: A Review of Mass Media Portrayals of American Attorneys”, in *American Bar Foundation Research Journal*, vol. 11, n. 2, aprile 1986, pp. 281-300; Anthony Stewart Macaulay, “Images of Law in Everyday Life: The Lessons of School, Entertainment, and Spectator Sports”, in *Law & Society Review*, n.21, 1987, pp. 185-218.

3 Per un riassunto sullo stato della ricerca su Law and Film si vedano: Peter Robson, “Law and film studies: autonomy and theory”, in *Law and Popular Culture: Current Legal Issues*, Oxford University Press, Oxford, 2005, pp. 21- 46; Steve Greenfield, Guy Osborn, Peter Robson, *Film and the law : the cinema of justice*, Hart, Oxford, (seconda edizione), 2010.

4 Orit Kamir, “Why ‘Law-and-Film’ and What Does it Actually Mean? A Perspective”, in *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 19, n. 2, giugno 2005, pp. 255–278.

finzione pensati per il grande schermo, le analisi interdisciplinari sulla materia si sono estese anche ad altri generi di produzione audiovisiva, come il documentario⁵, le serie televisive⁶ o addirittura i film di animazione per bambini⁷, mentre altri hanno proposto di leggere i film come testi giuridici, sulla falsariga di quanto avviene da tempo negli studi giuridico- letterari ⁸. È inevitabile, dato il contesto accademico in cui si sono sviluppati, che gli studi giuridico-cinematografici abbiano finora analizzato perlopiù il diritto statunitense, con una particolare attenzione per il *courtroom drama*⁹ e la figura di avvocato¹⁰, arene di studio privilegiate ma non esclusive. La giustizia ha infatti altri luoghi d'elezione che il cinema ha già ampiamente utilizzato e fatto propri, modellandone la percezione presso il grande pubblico, si pensi all'universo penitenziario, coi suoi stereotipi, cliché e immaginario che ne fanno quasi un genere a sé.

Un riassunto della letteratura esistente sui rapporti tra diritto e cinema eccede naturalmente i limiti di questo articolo. Poiché una tradizione accademica di *Law and Film* è stata ormai avviata, le riflessioni sviluppate fino ad oggi possono essere estese, in un'ottica di diritto comparato, allo studio di sistemi giuridici e cinematografici non europei¹¹. Il presente articolo vuole provare a analizzare la rappresentazione filmica di un sistema giuridico extra-europeo partendo dalla letteratura esistente ma tenendo conto soprattutto delle peculiarità dell'oggetto di studio ovvero il diritto musulmano. Ad oggi non sono molti gli studi che analizzino il cinema in una chiave comparatistica e ancor meno quelli relativi al mondo musulmano¹², ad esclusione di quelli relativi alla condizione femminile in tali contesti, analizzate però più sotto l'angolo del genere che del diritto¹³.

5 Jessica Silbey, "Evidence Verité and the Law of Film", in *Cardozo Law Review*, vol.31, 2010, pp. 1257-1299.

6 William P. MacNeil, "You slay me! Buffy as jurisprudence of desire", in *Cardozo Law Review*, vol.24, 2003, pp. 2421-2440.

7 Michael Baldassare, "Cruella De Vil, Hades, and Ursula the Sea- Witch: How Disney Films Teach Our Children the Basics of Contract Law", in *Drake Law Review*, vol.48,n.2, 2000.

8 John Denvir (a cura di), *Legal Reelism: Movies as Legal Texts*, University of Illinois Press, Urbana, 1996.

9 Interamente dedicato alla rappresentazione processuale nei film statunitensi è ad esempio Ross D. Levi, *The celluloid courtroom: A history of legal cinema*, Praeger, Westport, 2005. Non è un caso che il *courtroom drama* sia un prodotto soprattutto nord-americano. Per una rappresentazione dei tribunali nel cinema francese si veda Françoise Puax, "Préambule: Au nom de la Loi!", in *Cinéaction. La Justice à l'Ecran*, Corlet- Télérama, n.105, quarto trimestre 2002, pp.8-11.

10 Richard Sherwin, "Introduction: Picturing Justice: Images of Law & Lawyers in the Visual Media", in *The University of San Francisco Law Review*, n.30, 1996, p.893.

11 Si veda ad esempio (a cura di) Corey K. Creekmur, Mark Side, *Cinema, law, and the state in Asia*, Palgrave Mac Millan, New York, 2007.

12 Un'analisi dell'identità musulmana nel cinema *hindi* è contenuta in Priya Kumar "Islamic "Terrorism" and Visions of Justice in Khalid Mohamed's Fiza", in Corey K. Creekmur, Mark Side, *op.cit.*, 2007, pp. 63-82.

13 Gonul Dönmez-Colin, *Women, Islam and cinema*, Reaktion, Londra, 2004; Hamid Naficy, "Veiled voice and Vision in Iranian Cinema: The Evolution of Rakhshad Benietemad's films", in (a cura di) Murray Pomerance, *Ladies and Gentlemen, Boys and Girls: Gender in Film at the End of the Twentieth Century*, State University of New York Press, Albany, 2001, pp.37- 54.

Data la complessità, metodologica *in primis*, che richiede un tale esercizio, è prudente circoscrivere l'analisi a un unico contesto nazionale, la Repubblica islamica d'Iran, concentrandoci poi sull'opera di un unico autore, ovvero il regista iraniano Asghar Farhadi, dei cui film sono stati analizzati gli elementi riconducibili al diritto musulmano. La nostra scelta si fonda soprattutto su tre motivi che analizzeremo più nel dettaglio in seguito. Il primo è l'originalità dell'esperienza politica e giuridica dell'Iran che, a partire dalla rivoluzione khomeinista del 1979, ha fatto passare la sua nuova costruzione statale anche da una re-islamizzazione del diritto, portata avanti in conformità alla tradizione sciita jafarita duodecimana. Il secondo motivo è la complessità e la ricchezza della produzione cinematografica iraniana degli ultimi trent'anni. Nonostante, o forse addirittura per via di, una riorganizzazione in senso islamico dell'industria cinematografica, il cinema iraniano ha espresso opere e autori il cui valore ha conosciuto una consacrazione critica senza precedenti per un paese medio-orientale, ottenendo i massimi riconoscimenti in quelli che sono tradizionalmente considerati i più prestigiosi festival europei: Cannes, Berlino e Venezia¹⁴. Il terzo motivo della nostra scelta è la ricchezza dell'opera stessa di Asghar Farhadi, il suo interesse specifico per i temi della giustizia e la sua capacità di costruire le sue storie a partire proprio da figure giuridiche islamiche di grande importanza anche nell'Iran contemporaneo, come il matrimonio e il *qisas* (la legge del taglione), poi approfondite nelle loro conseguenze umane e sociali. Prima di analizzare nello specifico il cinema di Farhadi è doveroso riassumere in maniera molto sintetica, rispettivamente nel primo e nel secondo paragrafo, le principali questioni giuridiche e cinematografiche dell'Iran post- 1979.

1. Il sistema giuridico della Repubblica islamica d'Iran

Come accade in tutti i moderni stati-nazione, il diritto oggi vigente in Iran è il risultato di fenomeni storici complessi e stratificati che qui possiamo solo ricordare ¹⁵. La tradizione giuridica dominante è la *sharia* di ispirazione sciita duodecimana jafarita, andata diffondendo soprattutto con l'affermazione della dinastia Safavide e del suo capostipite

¹⁴ Limitandosi ai massimi riconoscimenti, Abbas Kiarostami, ha ottenuto la Palma d'oro a Cannes nel 1997 con *Taste of Cherry*, seguito da Jafar Panahi a cui nel 2000 viene attribuito il Leone d'oro a Venezia con *The Circle* e appunto da Asghar Farhadi che ha ottenuto l'Orso d'oro a Berlino nel 2011, oltre che l'Oscar come miglior film in lingua straniera nel 2012.

¹⁵ Sulle riforme giuridiche in senso stretto dell'Iran contemporaneo si vedano Ziba Mir-Hosseini, "Sharia and national law in Iran", in Jan Michiel Otto (a cura di), *Sharia Incorporated. A Comparative Overview of the Legal Systems of Twelve Muslim Countries in Past and Present*, Leiden University Press, Leiden, 2010; Majid Mohammadi, *Judicial Reform and Reorganization in 20th Century Iran: State-building, Modernization and Islamicization*, Routledge, New York, 2008.

Shah Ismail I nella Persia dell'inizio del XVI secolo. Come accade nella tradizione sunnita, quella sciita copre in maniera approfondita soprattutto questioni che definiremmo di diritto privato, in particolare quelle ascrivibili al concetto islamico di “statuti personali” e che riguardano perlopiù temi quali il matrimonio, il divorzio, le eredità e la custodia dei figli. La tradizione sharaitica è invece molto meno precisa per quanto riguarda il governo politico e l'amministrazione dello stato. Seppur dominante nelle questioni legate al diritto di famiglia e privato, la *sharia* ha spesso dovuto convivere in Iran con un sistema cosiddetto *'urfi*, basato sul diritto consuetudinario iraniano ed esercitato anche dal sovrano¹⁶. A partire dal XX secolo l'Iran ha conosciuto importanti riforme e fenomeni di acculturazione e trapianto giuridico, con l'approvazione di codici e la diffusione di strutture giudiziarie esplicitamente ispirate al diritto continentale europeo, soprattutto durante il regno di Reza Shah Pahlevi (1926- 1941) e grazie alle riforme del giurista Ali Akbar Davar. Lungi dallo scomparire come tradizione giuridica dominante, la *sharia* è stata però codificata in ordinamenti, codici e strutture giudiziarie di origine europea. In circa quindici anni il diritto venne interamente “positivizzato” e il potere del clero sciita ridotto fino all'ottenimento del monopolio statale sulla giustizia¹⁷. Il processo di riforma in senso europeo è poi proseguito con il successore di Reza Shah, suo figlio Mohamed Reza Pahlavi, rimasto al potere dal 1941 al 1979 (fa eccezione la parentesi del governo Mossadegh tra aprile 1951 e agosto 1953), cui si devono in particolare riforme del diritto di famiglia. Con la proclamazione della Repubblica islamica è invece cominciato un processo di re-islamizzazione del diritto. La promulgazione di una nuova costituzione, entrata in vigore il 3 dicembre 1979 (poi emendata il 28 luglio del 1989), sancisce l'obbligo di conformità alle leggi islamiche di ogni futura legge (articolo 4), attribuendo lo status di religione di stato all'Islam sciita duodecimano jafarita, pur confermando la dignità delle altre scuole giuridiche islamiche (articolo 12)¹⁸. Altro capitolo importante è la progressiva

16 La dualità del sistema giuridico iraniano precede la diffusione dell'Islam. A seconda delle epoche storiche e dei contesti, il termine *'urfi* assume significati diversi. La *sharia* definisce tradizionalmente *'urf* quelle norme di origine non islamica che possono essere applicati nei casi non previsti da Corano e Sunna, senza contraddirne i principi. È significativo che alcuni studiosi e osservatori anglosassoni del mondo iraniano, come George Curzon traducono *'urfi* con *Common Law*. Si veda ad esempio George N. Curzon, *Persia and the Persian Question*, 2 Volumi, Londra, 1892 (ristampa: Frank Cass, Londra, 1966). Più spesso il concetto viene utilizzato per definire quelle leggi, provvedimenti o tribunali che emanano dall'autorità politica statale, perlopiù lo Shah, e quindi da distinguere da quelli provenienti da un'autorità islamica. In tal caso *'urfi* è spesso tradotto come “statale” o addirittura “laico” o “secolare”, in opposizione a *shar'*.

17 La sistematica distruzione dei poteri giuridici ed economici esercitato da secoli da parte del clero sciita sulla popolazione iraniana sarà, come noto, uno dei propellenti dell'adesione degli *'ulema* alla Rivoluzione del 1979.

18 Article 4: “All civil, penal financial, economic, administrative, cultural, military, political, and other laws and regulations must be based on Islamic criteria. This principle applies absolutely and generally to all articles of the Constitution as well as to all other laws and regulations, and the members of the Guardian Council are judges in this matter” [...] Article 12: “The official religion of Iran is Islam and the Twelver

sostituzione di personale giuridico statale femminile e di formazione laica con altro di formazione religiosa, in realtà non del tutto compiuta. Così come accade in altri stati che più zelantemente hanno operato una re-islamizzazione del diritto, il sistema giudiziario iraniano odierno, per quanto profondamente e progressivamente re-improntato a principi derivanti dalla *sharia*, è inevitabilmente un sistema composito in cui permangono figure, istituzione e principi di diritto estranei alla tradizione islamica. Per fare solo alcuni esempi basti pensare alla presenza di avvocati, di codici scritti, di corti d'appello e soprattutto al permanere di un sistema giudiziario unificato statale nell'odierno Iran. I motivi sono principalmente due. Da un lato la debolezza della *sharia* nel definire norme di diritto pubblico. Dall'altra l'impossibilità pratica di smantellare totalmente un'organizzazione e delle pratiche giudiziarie definite nell'arco di un secolo di riforme e sovrapposizioni giuridiche. Ancora oggi il diritto di tradizione europea forma quindi la struttura giuridica, sebbene non il contenuto, di molte sezioni del sistema legale iraniano¹⁹. Va inoltre ricordato come i giudici mantengano in Iran oggi un ampio potere discrezionale e interpretativo²⁰. Nei primi anni successivi all'instaurazione della Repubblica islamica, molti giudici applicavano ancora principi pre-rivoluzionari: fu Khomeini a domandare loro di applicare discrezionalmente principi di *fiqh sciita* per colmare i vuoti giuridici della legislazione iraniana²¹.

2. Il cinema post-rivoluzionario iraniano

Il cinema della Repubblica islamica dell'Iran rappresenta un esempio rilevante nei paesi a maggioranza musulmana, non solo per la peculiarità del diritto sciita in Iran ma soprattutto per l'ampiezza e la varietà della produzione cinematografica recente. La creazione di un film o di un qualsiasi prodotto audiovisivo è, in tutti i contesti storici e geografici, il delicato risultato di operazioni variegata che coinvolgono persone con sensibilità e persino scopi differenti: ad esempio l'ideazione, la realizzazione, la recitazione,

Ja'fari school, and this principle will remain eternally immutable. Other Islamic schools are to be accorded full respect, and their followers are free to act in accordance with their own jurisprudence in performing their religious rites [...]". Traduzione in: Nadjma Yassari (a cura di), *The shari'a in the constitutions of Afghanistan, Iran and Egypt : implications for private law*, Siebeck, Tubingen, 2005, p.334.

19 Mohammed Majidi, *op.cit.*, 2008, p. 191.

20 Mansour Rahmedl, "The role of the courts in the Reform of Iranian Criminal Law Policy", in *Criminal Law Forum*, vol.17, n.1, 2006, pp.59-70.

21 Willem Floor, "Judicial and Legal Systems v. Judicial System in the 20th Century" in *Encyclopaedia Iranica*, edizione online, 15 settembre 2009B, disponibile su www.iranica.com/articles/judicial-and-legal-system-s-v-judicial-system-in-the-20th-century

il reperimento di fondi, la distribuzione, la sensibilità degli spettatori e la censura statale esplicita o indotta. L'attività di censura, o comunque di sorveglianza, delle strutture statuali iraniane sul cinema è più elevata della maggior parte dei paesi occidentali suoi contemporanei. Ampiamente esercitata dai governi, largamente autoritari, dei due shah Pahlevi, la censura cinematografica in Iran non è peraltro un fenomeno solo post-rivoluzionario. In Iran più che altrove il cinema è quindi effettivamente il prodotto anche di dinamiche politiche, non sempre di facile lettura e che lasciano agli autori un margine di libertà talvolta non trascurabile. Sebbene la nostra analisi inter-disciplinare riguardi il contenuto dei film iraniani e non il quadro normativo e legale della produzione, descrivere brevemente il contesto nel quale il cinema iraniano degli ultimi trent'anni si è sviluppato è fondamentale per comprenderne la particolarità.

La progressiva islamizzazione del diritto verificatasi dal 1979 in Iran ha permeato anche l'industria cinematografica imponendo vincoli professionali e un vaglio, da parte delle autorità, dei soggetti cinematografici secondo criteri ispirati alla morale islamica. Come noto, il risultato non è però stato l'indebolimento dell'industria cinematografica iraniana né una sua uniformazione a cinema di propaganda. Al contrario i suoi autori hanno saputo in molti casi creare una poetica cinematografica originale nel rispetto di un impianto organizzazione e censura molto vigile. La rilevanza di tale fenomeno è dimostrata anche dall'ampiezza della letteratura scientifica relativa alla produzione cinematografica post-rivoluzionaria, sotto un angolo anche politologico oltre che artistico²². Essendo il cinema, per sua natura, rappresentazione e proiezione, è il settore della cultura che meglio permette di analizzare l'islamizzazione post-rivoluzionaria.

Durante la rivoluzione e negli anni immediatamente successivi il cinema iraniano, inteso sia come industria che come espressione artistica, ha conosciuto dapprima un violento attacco. In un impeto più iconoclasta che pianificato, quasi la metà delle sale cinematografiche sono state chiuse o bruciate, mentre quelle sopravvissute e con nomi troppo anglofoni venivano ribattezzate con nomi più consoni al nuovo corso: a Teheran il cinema Empire diventava Esteqlal (“Indipendenza”), il Royal diventava Enqelab (“La rivoluzione”) ²³. Una zelante censura si è presto adoperata a vietare da subito moltissime

²² Un tentativo di leggere la storia dell'industria cinematografica attraverso la politica del paese fin dalla fine del XIX secolo è contenuto ad esempio in: Hamid Reza Sadr, *Iranian Cinema, a Political History*, I.B. Tauris, Londra, 2006; Shahla Mirbakhtyar, *Iranian Cinema and the Islamic Revolution*, McFarland, Jefferson, 2006. Sulla storia del cinema iraniano più in generale si veda Natalia Tornesello, *Il cinema persiano*, Jouvence, Roma, 2003.

²³ Hamid Naficy, “Islamizing Film Culture in Iran”, in (a cura di) Richard Tapper, *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*, I.B.Tauris, Londra, 2002, pp.26- 65.

pellicole anche dei decenni precedenti, modificando i criteri di importazione e i regolamenti di produzione cinematografica²⁴. Spinti anche dalla volontà di non delegare totalmente la propria auto-rappresentazione, e a differenza di quanto avviene in altri regimi di ispirazione islamica iconoclasta come ad esempio l'Arabia Saudita wahabita o l'Afghanistan dei Taliban, il cinema è stato presto adottato dal nuovo regime che ha tentato di modificarne i contenuti e le forme di produzione a suo vantaggio. Le necessarie giustificazioni e basi ideologiche per dare vita a un nuovo cinema iraniano, capace di promuovere i valori islamici della nuova società, sono di solito fatte risalire a un celebre discorso di Khomeini il quale il 2 febbraio 1979 dichiara di non essere contro il cinema *in se* bensì contro il suo uso corruttore²⁵. Nei piani della Guida Suprema e dei suoi seguaci, il cinema sarebbe dovuto diventare lo specchio di un sistema di credenze e pratiche sociali capace di presentare in maniera visibile e esemplare le norme della nuova società islamica, calpestate e derise dal precedente regime “ateo” dello Shah. Un imponente sistema di censura, molto attivo sia nella fase di sceneggiatura che in quelle di ripresa e montaggio di ciascuna opera, e regolamentazione cinematografica si è sviluppato così a partire dagli anni '80 sotto l'egida del Ministero della cultura e della guida islamica (*Vezerat-e Farhang va-ershad-e eslami*, cosiddetto dal 1982) e il Supremo consiglio della rivoluzione culturale (*Shura-ye 'ali-e enqelab-e garanghi*). A esso si è accompagnato però anche un rilancio industriale fondato su un sistema di aiuti di stato alla produzione e alla distribuzione²⁶. Norme di abbigliamento e di comportamento islamici si diffondono così per i professionisti sia davanti che dietro la macchina da presa. I più evidenti sono l'obbligo di portare il velo per le donne e il divieto di contatto fisico tra individui di sesso opposto anche a scapito della verosimiglianza narrativa, ad esempio in scene domestiche e familiari²⁷.

24 Per un'analisi più dettagliata sul periodo di “consolidamento” rivoluzionario e il suo rapporto alla produzione cinematografica si vedano Hamid Reza Sadr, *op.cit.*, 2006, pp. 166- 199; Saeed Zaydabandi-Nejad, *The Politics of Iranian Cinema. Film and Society in the Islamic Republic*, Routledge, Londra, 2010, pp. 34-37.

25 “We are not opposed to the cinema, to radio, or to television; what we oppose is vice and the use of the media to keep our young people in a state of backwardness and dissipate their energies. We have never opposed these features of modernity in themselves, but when they were brought from Europe to the East, particularly to Iran, unfortunately they were used not in order to advance civilization, but in order to drag us into barbarism”, in Hamid Algar (a cura di), Ruhollah Khomeyni, *Islam and Revolution. Writings and Declarations of Imam Khomeyni*, Mizan, Berkeley, 1981, p.258.

26 Le articolate modalità di produzione cinematografica nel quadro più generale delle strutture politiche iraniane sono analizzate in Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien : de l'ayatollah Khomeyni au président Khatami*, CNRS, Paris, 2004; e in Agnès Devictor, « La censure des moeurs dans le cinéma de la République islamique d'Iran », in (a cura di) Mohamed Kerrou, *Public et Privé en Islam. Espaces, autorités et libertés*, Maisonneuve & Larose, Paris, 2002, pp.293-312.

27 Sull'*hejab* al cinema si veda Hamid Naficy, “Veiled vision/powerful presences : women in post-revolutionary Iranian cinema”, in Mahnaz Afkhami, Erik Friedl (a cura di), *In the eye of the storm :*

La rigidità del quadro normativo di produzione non deve trarre in inganno. Il cinema iraniano, seppur controllato dallo stato, è lungi dall'esserne l'espressione fedele. Ciò è dovuto a molti motivi. Innanzitutto la naturale e non sopita volontà di registi, sceneggiatori e interpreti di esprimersi al di fuori di logiche di potere o addirittura in opposizione ad esse. Vi sono poi l'aleatorietà dei regolamenti nonché la frammentazione, mista alla discrezionalità, dei responsabili politici, soggetti a sensibili fluttuazioni politiche e periodici ricambi di personale. Infine l'attenzione alla propria immagine internazionale, tutt'altro che trascurabile, dei responsabili politici della Repubblica islamica. Non è casuale che il cinema iraniano conosca periodi di relativa libertà di espressione e ricchezza espressiva durante i due mandati come ministro della cultura (1982-1986 e 1989-1992) e quelli come presidente (1997-2001 e 2001- 2005) di Mohamed Khatami, figura politica considerata in genere piuttosto tollerante nei confronti dell'espressione artistica ²⁸. Infine il fatto che il dibattito sui contorni del tanto desiderato "cinema islamico" in Iran non è giunto a conclusioni e a pratiche consensuali e consolidate. Se è facile indicare ciò che è proibito, molto meno facile definire un cinema che promuova valori islamici pur mantenendo un attrattiva per un pubblico ormai composto perlopiù da individui nati dopo la rivoluzione khomeinista. Ciò a meno di sfociare in un cinema esplicitamente agiografico o di propaganda che però, seppur esistente, è lungi dal costituire la maggioranza delle produzioni cinematografiche iraniane. Ne sono la dimostrazione sia il successo del cinema iraniano presso il pubblico occidentale che la presenza di temi controversi e assi poco *halal* in molti film di produzione iraniana, come la droga²⁹, l'aborto clandestino³⁰, la prostituzione³¹, il suicidio³² o il mercato nero³³, solo per fare alcuni esempi.

Malgrado una fase di declino e incertezza nella produzione durata alcuni anni, l'industria cinematografica è quindi riuscita già dai primi anni '80 a risollevarsi e ad affermarsi come l'espressione probabilmente più vitale, e in seguito anche esportabile, della nuova Repubblica islamica, facendo dell'Iran forse l'unico paese ad aver portato a termine un processo contemporaneamente di islamizzazione e di rilancio della sua industria cinematografica. Oltre al riconoscimento internazionale, il cinema in Iran ha conosciuto

women in post-revolutionary Iran, Syracuse University Press, Syracuse, 2004, pp.131- 150.

28 Agnès Devictor, *op.cit.*, 2002, p.295; Hamid Reza Sadr, *op.cit.*, 2006, pp. 237- 252.

29 *The Blue-Veiled* (1995) di Rakhshan Bani-Etemad, *Daan* di Abolfazl Jalili (1998) o *Mainline* (2006) di Rakhshan Bani-Etemad e Mohsen Abdolvahab.

30 *Once and for all* di Sirus Alvand (1993).

31 *Ten* di abbas Kiarostami (2002), *Tehrour* di Nader Homayoun (2009).

32 *Snowman* di Davud Amirbagheri (1995) e il film vincitore della Palma d'oro a Cannes *Taste of Cherry* di Abbas Kiarostami (1997).

33 *Foreign Currency* di Rakhshan Bani-Etemad (1989)

una crescita anche quantitativa delle produzioni nazionali e della frequentazione in sala ³⁴. Con il ridimensionamento dell'industria cinematografica egiziana, un tempo una delle principali del mondo, l'Iran è divenuto il principale mercato cinematografico del Medio Oriente.

3. Un cineasta della giustizia: Asghar Farhadi

È nel sistema appena descritto che devono muoversi tutti i registi iraniani che desiderino lavorare in patria, anche quelli più celebrati all'estero. Non fa eccezione Asghar Farhadi. Regista e sceneggiatore, nato nel 1972 a Khomeyni Shahr, nella provincia di Isfahan, si è formato e ha finora realizzato tutti i suoi film interamente in Iran. Iranian sono tutti gli attori e i collaboratori del suo film, come iraniano è il pubblico a cui è presentato in prima battuta ognuno dei suoi film. Il suo successo critico in occidente è piuttosto recente, come dimostra il fatto che il suo nome sia omissso anche in opere recenti dedicate al cinema del suo paese³⁵. Né egli va per questo considerato un regista di regime. La sua condizione, come quella di molti colleghi è un difficile equilibrio tra esigenze di espressione, gusti del pubblico e sorveglianza statale. Prima di essere selezionato dal governo iraniano come film ufficiale candidato agli Academy Awards nel 2012, poi ottenuto, *A Separation* ha rischiato di non essere mai terminato. A causa di alcune dichiarazioni a favore di cineasti invisibili alle autorità, come Jafar Panahi e Mohsen Makhmalbaf, allo stesso Farhadi era stato revocato il permesso di girare nel settembre 2010. Non senza difficoltà, i suoi film sono stati tutti finanziati con fondi pubblici o comunque autorizzati dalle autorità cinematografiche iraniane, e quindi distribuiti, pur affrontando con taglio realistico istituti giuridici islamici delicati come il divorzio, la tutela dei figli, la pena di morte e l'omicidio. Non mancano riferimenti a fenomeni condannati dal diritto musulmano ma molto rilevanti nella realtà giudiziaria e criminale iraniana come la droga, la prostituzione e l'adulterio. Essi sono caratterizzati da un grande radicamento nella realtà, tipico di molto cinema iraniano post-rivoluzionario, dal raffinato lavoro di analisi e scrittura delle dinamiche inter-personali dell'Iran odierno e dall'insistenza su alcuni temi ricorrenti: il matrimonio, le differenze tra

³⁴ Dal 1982 i film prodotti sono stati in costante aumento, raggiungendo dapprima i livelli pre-rivoluzionari per poi assestarsi, nel corso degli anni '90, a una media tra i sessanta e i novanta all'anno. Complice la diffusione delle tecnologie digitali nel 2011 si è arrivati alla produzione di 170 film. Analoga crescita si registra per le sale cinematografiche, messe a dura prova all'indomani della cacciata dello Shah. Fonti: Observatoire Européen de l'audiovisuel, *Focus 2009. World Cinema Trends- Tendances du marché mondial du film*, Marché du film, Festival de Cannes, 2009, p.62; Shahla Nahid, *Paradoxes of Iranian Cinema*, pubblicato su www.fipresci.org/festivals/archive/2011/cannes/iran_snahid.htm

³⁵ Hamid Reza Sadr, *op.cit.*, 2006; Saeed Zaydabandi- Nejad, *op.cit.*, 2010.

le classi più agiate e quelle più umili e generalmente più tradizionaliste, e un'attenzione particolare alle dinamiche della giustizia. Se i film *Dancing in the Dust* (2003), *Fireworks Wednesday* (2006) e *About Elly* (2009) affrontano questioni giuridiche in maniera solo tangente, *Beautiful city* (2004) e *A Separation* (2011) sono costruiti a partire da due degli istituti più complessi e significativi del diritto musulmano, di cui offrono una vivida e non banale rappresentazione filmica: rispettivamente il *qisas (lex talionis)* e il divorzio. Tali film rappresentano insomma un *corpus* sufficientemente coerente e definito da permettere un'analisi non solo cinematografica. Proprio la giustizia in senso ampio è forse il *fil rouge* che collega le sue opere. Come ha dichiarato lo stesso regista: "In all my films I try to touch upon justice: Justice that people have upon each other, the justice that the justice system has on people and the justice that people have on themselves"³⁶. Trattandosi di un autore relativamente poco noto, è forse utile ripercorrerne la carriera in maniera cronologica, soffermandoci in maniera più dettagliate sulle sue opere che hanno una rilevanza giuridica.

Dopo gli studi di teatro presso l'Università di Teheran e la prestigiosa Università Tarbiat Modares, Farhadi ha diretto per la televisione pubblica iraniana (IRIB) alcuni episodi in due stagioni della serie televisiva *Tale of a city*. Nel 2002 ha co-sceneggiato *Ertefae Past (Low Heights)* insieme al regista Ebrahim Hatamikia, regista noto soprattutto per aver diretto alcuni film di guerra, tra cui alcuni dedicati al conflitto Iran- Iraq. Il suo esordio dietro la macchina da presa risale all'anno successivo con *Dancing in the Dust*. Lo spunto iniziale, ma non il resto dell'opera, è squisitamente giuridico. Il protagonista Nazar è un giovane azero il quale, dopo aver sposato sua moglie Reyhaneh, è spinto a richiedere il divorzio dalla pressione dei parenti che non gli perdonano il fatto che la madre della donna sia una prostituta. La madre di Reyhaneh fa di tutto perché la ragazza rifiuti di concedere un divorzio per mutuo consenso (*khul*) e anzi si impunta perché Nazar paghi alla ragazza il *mahr (mehrteh* in farsi), il donativo nuziale, che questi non ha ancora versato. Costretto a lavorare giorno e notte per raccogliere il denaro, Nazar fuggerà nel deserto per sfuggire alla polizia e ai debitori. Requisito essenziale per il matrimonio musulmano, il pagamento del *mahr* da parte dello sposo può avvenire in diverse maniere. Nella prassi iraniana, il *mahr* funziona a tutti gli effetti come un'assicurazione che protegge la donna ³⁷. Raramente versato al momento del matrimonio, il suo valore eccede quasi sempre le disponibilità

³⁶ Joseph Burke, "Rediscovering morality through Asghar Farhadi's *A Separation*", in *Senses of Cinema*, n.61,2011 all'indirizzo www.sensesofcinema.com/2011/feature-articles/rediscovering-morality-through-ashgar-farhadi%E2%80%99s-a-separation/

³⁷ Sulla prassi del *mahr* in Iran si veda Ziba Mir-Hosseini, *Marriage on Trial. A Study of Islamic Family Law*, I.B.Tauris, Londra, 2000, pp.72- 80.

immediate dello sposo e può essere reclamato dalla donna in qualsiasi momento (previa consumazione) e costituisce un potente strumento di contrattazione. Nel caso di una donna che desideri divorziare, la rinuncia a esso può facilitare la concessione di un divorzio *khul* da parte del marito. O viceversa, come si vede nel film, qualora fosse il marito a richiedere il divorzio unilaterale o *talaq* (*talagh* in farsi), esso può costituire uno strumento di dissuasione o di dilazione per l'uomo.

Il film, passato quasi inosservato in Occidente, preannuncia alcuni temi del cinema successivo di Farhadi. Da un lato il ruolo che la pressione sociale e familiare gioca nella definizione e la dissoluzioni dei matrimoni iraniani, teoricamente extra- giuridica ma che condiziona i comportamenti dei suoi personaggi ancor più della legge. Dall'altro il matrimonio, descritto come istituto giuridico sottoposto a regole e pratiche precise, ma anche come microcosmo capace di rivelare le tensioni e le contraddizioni di tutta la società. Un microcosmo che ruota intorno alla figura del *mahr*, pilastro del matrimonio musulmano e il cui funzionamento è dettagliato negli articoli dal 1078 al 1101 del Codice civile iraniano ³⁸.

4. “Occhio per occhio”: *Beautiful City* (2004)

È grazie a *Beautiful City*, il secondo lungometraggio da lui scritto e diretto nel 2004, che Farhadi si afferma anche al di fuori dei confini nazionali, ottenendo importanti premi in festival internazionali quali Varsavia, Spalato e Goa. Un riassunto sintetico della trama è utile alla nostra analisi.

Poiché ha ucciso la propria fidanzata, il giovane Akbar è rinchiuso da due anni in un penitenziario minorile. La famiglia della vittima è stata posta di fronte a due alternative: accettare un risarcimento (diyeh) da parte di Akbar e della sua famiglia o vedere l'assassino giustiziato. Due ostacoli però si frappongono a quest'ultima soluzione: il ragazzo non ha ancora diciotto anni e soprattutto la legge impone che la famiglia della vittima (in quanto donna) paghi a quella dell'assassino (in quanto uomo) una somma pari alla metà del valore del risarcimento che dovrebbe pagare la famiglia dell'assassino. Accecato dall'odio, il padre della vittima, il dottor Abolqasem, vuole vendetta ma non possiede il denaro necessario a fare eseguire la sentenza capitale. Il film si apre il giorno del diciottesimo compleanno di Akbar il quale, divenuto maggiorenne, sarà trasferito in un carcere ordinario dove potrà essere giustiziato per legge. Il direttore del penitenziario concede quindi al suo amico A'la, anch'egli incarcerato, di uscire di prigione per convincere Abolqasem ad accettare il pagamento e a risparmiare la vita di Akbar. Il film racconta così

³⁸ Promulgato sotto Reza Shah in cinque diverse parti tra 1928 e 1935, sul modello del Code Napoléon, il Codice civile iraniano ha subito vari emendamenti. I primi nel 1958 e nel 1970 seguiti da quelli, sostanziali e improntati a una logica di reislamizzazione, nel 1982 e nel 1992. Altri emendamenti di minore portata hanno avuto luogo anche negli anni successivi. Si veda a proposito la traduzione di Mostafa Shahabi, *Civil Code of Iran*, Wildy, Simmonds and Hill, Londra, 2007, p.V

il tentativo da parte di A'la di convincere il padre di famiglia a risparmiare la vita di Akbar. L'ostinazione di Abolqasem finirà per cedere sotto la pressione di A'la, della sorella di Akbar, Firuzeh, ma anche dell'imam e della stessa famiglia del dottore. I problemi non sono finiti poiché Firuzeh e A'la non sono in condizione di recuperare la somma necessaria al pagamento della diyeh. Per risolvere l'impasse la moglie di Abolqasem propone ad A'la un matrimonio "riparatore" con la seconda figlia di Abolqasem³⁹. Akbar è salvo anche se il nascente amore tra A'la e Firuzeh è destinato a finire.

Pur nel suo assoluto valore cinematografico, il film è un caso di studio giuridico esemplare di diritto penale islamico, incentrato sulle figure di *qisas* e *diyya* (*qesas* e *diyeh* in farsi). Tradotto perlopiù come "retaliation", "retribution", il *qisas* è una delle tradizionali categorie di pene islamiche riprese anche dal sistema giudiziario iraniano post-rivoluzionario, assimilabile alla *lex talionis* e applicata nei casi di omicidio e gravi lesioni. Il suo fondamento è che la punizione inflitta al colpevole sia equivalente al crimine commesso. Si tratta di un principio di derivazione pre-islamica (presente come noto anche nelle tradizioni babilonese ed ebraica) che da sempre è uno dei pilastri del diritto penale islamico, chiaramente indicato nella sura Al Baqara ("la vacca")⁴⁰ e nella sura An-nisa ("le donne")⁴¹. In alternativa all'esecuzione la famiglia della vittima può accettare di ricevere da quella dell'assassino il pagamento di una somma intesa come risarcimento, la *diyya* appunto, tradotta perlopiù come "prezzo del sangue" (*blood money* in inglese), il cui valore è determinato da una minuziosa casistica che prende in conto il sesso, la condizione sociale lo *status libertatis* della vittima⁴². Nel film non sono mai in discussione la dinamica e la responsabilità dell'omicidio, che è situato temporalmente prima dell'inizio del film, né vi è dunque accenno al processo che ha determinato la condanna di Akbar, ma solamente i termini con cui verrà eseguita la sentenza e naturalmente, alle conseguenze umane che ruotano intorno a un caso di omicidio nell'Iran contemporaneo.

Nel suo intersecare concetti religiosi e giuridici il Corano contiene, oltre a principi di

³⁹ La soluzione del matrimonio riparatore, sebbene diffusa nella prassi, solleverebbe in realtà alcuni dubbi di conformità rispetto alla teoria sharaitica del reato e della colpa poiché trasferisce arbitrariamente *de facto* la responsabilità penale in capo ad altri.

⁴⁰ Corano, 2,178: "O voi che credete! In materia di omicidio v'è prescritta la legge del taglione: libero per libero, schiavo per schiavo, donna per donna; quanto a colui cui venga condonata la pena dal suo fratello, si proceda verso di lui con dolcezza, ma paghi un tanto, con gentilezza, all'offeso. Con questo il vostro Signore ha voluto misericordiosamente alleggerire le precedenti sanzioni; ma chi, dopo tutto questo, trasgredisce la legge, avrà castigo cocente. La legge del taglione è garanzia di vita, o voi dagli intelletti sani, a che forse acquistate timore di Dio". Tutte le traduzioni del Corano riportate sono di Alessandro Bausani, *Il Corano*, BUR, Milano, 1988.

⁴¹ Corano, 5,45: "E nella Torah prescrivemmo a voi anima per anima, occhio per occhio, naso per naso, orecchio per orecchio, dente per dente, e per le ferite la legge del taglione. Ma chi da in elemosine il prezzo del sangue, ciò sarà per lui di purificazione".

⁴² Francesco Castro, Gian Maria Piccinelli (a cura di), *Il modello islamico*, Giappichelli, Torino, 2007, pp.75-77.

risoluzione dei conflitti, un invito alla misericordia e al perdono che però non vanifica il diritto dei familiari della vittima di richiedere compensazione. Due sequenze illustrano questo concetto. Nella prima il padre della vittima, dipinto come uomo profondamente devoto, è a colloquio con l'anziano imam della sua comunità che lo accoglie leggendo il versetto 4,17 del Corano (“Il perdono s'addice a Dico solo verso coloro che fanno il male per ignoranza e poi presto di convertono”) con chiaro riferimento a Akbar. Alle domande di Abolqasem, l'imam non nega mai il diritto di quest'ultimo a chiedere compensazione ma riafferma costantemente il valore della clemenza nell'Islam. In un'altra scena, in moschea, proprio mentre Abolqasem sta facendo circolare una petizione in cui richiede agli altri fedeli un contributo per potere pagare la *diyyeh*, l'anziano imam ricorda il valore della pietà. L'uomo rievoca le sofferenze patite da Muhammad e da 'Ali, figura cardine dello sciismo, e la loro capacità di perdonare, sottolineando che fin dal primo versetto il Corano, nella *basmala*, si appella a un Dio *rahman* e *rahim*, “clemente e misericordioso”.

La giurisprudenza su *qisas* e *diyya* è sterminata ma è significativo sottolineare come la re-introduzione in chiave letterale di tali principi, nel caso ad esempio dell'Arabia Saudita mai abbandonati, sia tipica delle operazioni di re-islamizzazione politica degli ultimi trent'anni. Tra i casi più spesso citati sono l'approvazione di una legge specifica voluta nel 1990 da Zia al Haqq in Pakistan, l'analoga approvazione del Sudanese Criminal Act nel 1991, l'introduzione di corti sharaitiche in Nigeria a partire dal 1999 e appunto l'Iran khomeinista⁴³. Nel contesto post-rivoluzionario iraniano, la re-islamizzazione del sistema giudiziario iraniano è passata anche dalla reintroduzione dei concetti di *qisas* e *diyya* nel codice penale (rispettivamente art. 204-293 e 294-494). Già nel 1983 l'Alto consiglio giudiziario aveva approvato un codice sperimentale dove la disciplina penale veniva ricondotta ai pilastri del diritto musulmano distinguendo i reati in quattro categorie classiche: *hodud* (pene fisse indicate nel Corano), *qesas* (taglione), *diyyeh* (prezzo del sangue) e *ta'zirat* (pene discrezionali). Ma è nel 1991 che tali principi confluiscono nel nuovo codice penale che sostituisce quello del 1926, voluto da Reza Shah Pahlavi e fortemente influenzato da principi europei continentali. Il nuovo codice, teoricamente sperimentale anche se rinnovato fino ad oggi ⁴⁴, definisce nella sua terza parte la disciplina in materia di crimini *qisas*, allineandosi alla tradizione islamica. L'articolo 209 stabilisce

43 Per un sintetico riassunto sui sistemi giudiziari e sul riemergere della *sharia* in Pakistan, Sudan e Nigeria si veda Jan Michiel Otto (a cura di), *op.cit.*, 2010.

44 Nel 1996 viene modificata la parte relativa alle pene *tazir*. Si veda Eugene Cotran, Chibli Mallat (a cura di), *Yearbook of Islamic and Middle Eastern Law*, vol. 3, 1996, pp. 342-51. L'attuale presidente Mahmoud Ahmadinejad ha esteso, con il consenso del parlamento, la validità del Codice penale islamico iraniano fino al marzo 2012.

che se un musulmano commette un omicidio di primo grado nei confronti di una donna, deve valere il principio del taglione. Il parente più prossimo della vittima deve però pagare al colpevole metà della *diyyeh* prima che la condanna possa essere eseguita.

La materia dei reati e del diritto penale è tradizionalmente considerata tra le parti meno elaborate del *fiqh*. In buona parte cristallizzata già nel Corano, e quindi difficilmente sottoponibile a revisione o re-interpretazione dottrinale, rispecchia tradizioni risalenti all'Arabia pre-islamica. È certo tra le parti del *fiqh* che più spesso, nei paesi musulmani, sono state sostituite da principi di origine europea già a partire dalla fine del XVIII secolo⁴⁵, sebbene già dagli anni '70 sia riemersa in maniera evidente in paesi come la Libia, il Pakistan, il Sudan, la Nigeria e appunto l'Iran. Come lascia intendere il film di Farhadi, nel diritto musulmano la disciplina dell'omicidio è concepito prevalentemente come una contrattazione privata tra i familiari della vittima e dell'assassino. Nel contesto giuridico re-islamizzato iraniano lo stato non giudica e somministra le pene in un ottica universalistica ma svolge piuttosto una funzione di supervisione e facilitazione della “transazione” tra famiglie coinvolte in un fatto di sangue. Lo stato fissa il valore della *diyyeh* e definisce le alternative monetarie, detentive e di esecuzione capitale, ma lascia alla famiglia della vittima la decisione finale. La maniera in cui Farhadi affronta il tema del *qisas* permette di risalire alla funzione della norma originaria. Chiaramente poco interessato a un'analisi strettamente giuridica del concetto, il regista ne esprime però le potenzialità nel raccontare vicende umane drammatiche e complesse. La norma del *qisas* si sostituisce con tutta evidenza a una tradizione pre-islamica dove l'omicidio e la vendetta erano la forma più diffusa di sanzione ad un altro omicidio. Essa da un lato garantisce il diritto alla *lex talionis* identica nella forma ma apre la strada a due forme di risoluzione pacifica del conflitto: la possibilità di riparare il torto tramite il pagamento di una somma di denaro o addirittura il perdono, in molti casi fortemente caldeggiato ma comunque lasciato all'arbitrio dei familiari della vittima⁴⁶. Ogni pretesa di denaro è però vanificata qualora questi ultimi richiedano l'esecuzione dell'omicida, fatto che sottolinea in maniera ancora più evidente il ruolo pacificatore della *diyyeh*, sorta di deterrente all'esecuzione capitale. Il film mostra chiaramente la tensione tra il desiderio di giustizia o addirittura di vendetta del dottor Abolqasem e la pressione sociale verso il perdono che proviene dalla

45 Sul declino del diritto penale islamico durante la modernizzazione e l'occidentalizzazione dei sistemi giuridici dei paesi musulmani si veda il capitolo “The eclipse of Islamic Criminal Law”, in Rudolph Peters, *Crime and Punishment in Islamic Law*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, pp.103-141

46 A questo proposito si veda, tra gli altri, un *hadith sahih* riportato da Al Bukhari, che racconta la storia di una famiglia che rinuncia a rompere gli incisivi di una donna che aveva rotto gli incisivi di una ragazza. Al Bukhari, vol. 6, libro 60, n. 27.

famiglia dell'omicida ma anche da quella della vittima nonché dall'autorità religiosa. È importante notare che in Iran quella che definiremmo in occidente “pena capitale” può essere comminata con modalità distinte. Oltre al *qisas*, che di fatto considera l'omicidio come una disputa tra due parti nella quale allo stato spetta il ruolo di facilitare e supervisionare il processo giudiziario. Ma la pena di morte può essere comminata più direttamente dall'apparato giudiziario statale per reati di tipo *hadd*, a pena fissa, per casi di adulterio (*zina*), omosessualità, e *hiraba* o *qatl al tariq*. Tradizionalmente utilizzato per definire crimini di brigantaggio, quest'ultimo termine è utilizzato in Iran, non senza fini politici, anche per definire chi complotti contro lo Stato o la società⁴⁷. L'apostasia (*ridda*) non è direttamente menzionata dal codice penale ma casi di condanna a morte per tale motivo sono stati comminati da giudici iraniani che hanno esercitato il loro diritto a decidere facendo ricorso alle proprie conoscenze di *fiqh*⁴⁸.

Tornando al film, *Beautiful City* restituisce quindi al diritto la sua valenza profondamente umana, sfiorando anche argomenti come la delinquenza giovanile, il sistema carcerario e il delicato tema delle condanne a morte per cittadini al di sotto dei diciotto anni. Anche qui, dopo la Rivoluzione, l'Iran si è conformato alla tradizione giuridica sciita che fa coincidere la maggiore età col raggiungimento della pubertà (*bulugh*), ovvero generalmente quindici anni lunari per gli uomini e nove anni lunari per le donne. Un elemento confermato dal codice penale del 1991 nell'art. 49, che parla appunto di *bulugh* senza specificare l'età anagrafica e nell'art.50, che rende il genitore maschio responsabile dei crimini commessi da un impubere. Nella prima sequenza del film Akbar compie diciotto anni mentre viene chiarito più avanti che il delitto per cui è imprigionato risale a due anni prima. Il periodo di attesa detentiva tra il momento del crimine commesso da un soggetto comunque adulto e quello in cui questi può venire giustiziato suggeriscono l'esistenza di una sorta di “doppia” maggiore età. La questione della responsabilità penale in Iran, data anche la discrezionalità dei giudici e l'interpretabilità del concetto di *bulugh*, non è sempre una questione dai contorni chiari: i diciott'anni rappresentano infatti una soglia contemplata dalle autorità iraniane, ad esempio per l'ottenimento del passaporto, della patente di guida o per effettuare il servizio militare⁴⁹, ma sembrano spesso disattesi in casi penali. Sebbene il paese abbia effettivamente sottoscritto la Convenzione nazionale sui diritti dell'infanzia

47 Nel primo periodo post-rivoluzionario molte condanne comminate dalle cosiddette corti rivoluzionarie si basavano sull'accusa di *hiraba* e quella analoga di *mofsed-e-filarz*, e avevano come scopo quello di indebolire l'opposizione interna.

48 Rudolph Peters, *op.cit.*, 2005, p.161.

49 Nisrine Abiad, Farkhanda Zia Mansoor, *Criminal Law and the Rights of the Child in Muslim States: A Comparative and Analytical Perspective*, British Institute of International and Comparative Law, Londra, 2010, p.140.

(UNCRC) nel 1994, casi di esecuzione capitale per minori di diciotto anni sono riportati da molte associazioni internazionali ⁵⁰. È forse il concetto stesso di “maggiore età” che poco si applica a un contesto fortemente islamico ma articolato come quello iraniano.

5. Società e tabù: *Fireworks Wednesday* (2006) e *About Elly* (2009)

Sarebbe una forzatura analizzare sotto il prisma del diritto anche i due film che Farhadi scrive e dirige dopo *Beautiful City*. Non meno rilevanti dal punto di vista cinematografico, *About Elly* e *Fireworks Wednesday* offrono solo alcuni, brevi spunti per un'analisi giuridica. Entrambi tuttavia anticipano o riprendono temi cari al regista, confermando quella compattezza tematica e poetica che permette di studiarne la filmografia come un *corpus*, sebbene in continua evoluzione.

Fireworks Wednesday è il suo primo film a conoscere una distribuzione europea, più precisamente in Francia, anche nelle sale cinematografiche e non solo nei festival. La pellicola racconta, sullo sfondo delle preparazioni per le celebrazioni del *nowroz*, il capodanno persiano, la crisi di Morteza e sua moglie Mozhde ⁵¹, una coppia borghese di Teheran. Il film affronta in maniera esplicita il tema dell'adulterio e della violenza coniugale perpetrati dal protagonista maschile, senza però approfondirne la rilevanza giuridica e penale. Come nel successivo *Una Separazione* la vicenda è costruita anche mettendo a confronto la coppia in crisi con Rouhi, una giovane donna della periferia povera di Tehran che lavora come donna delle pulizie. I primi sono l'incarnazione della classe media della capitale: vivono nel quartiere nord, progettano viaggi a Dubai e vestono all'europea. Rouhi risiede invece nella parte sud di Teheran, città che attraversa ogni mattina alzandosi all'alba, dimostra una grande zelo religioso e l'unico viaggio che progetta è un pellegrinaggio a Qom, città santa per gli sciiti ⁵².

Tutto incentrato sulla classe media iraniana è invece *About Elly* (2009), la più intimista delle opere di Farhadi, dove si rivelano in maniera più sottile, ma anche inquietante, i tabù della società iraniana. Il film ruota infatti intorno a un gruppo di amici della borghesia di Teheran che trascorrono un fine settimana di vacanza in una località del Mar Caspio. Tra i

⁵⁰ FIDH (International Federation of Human Rights), *Iran/Death Penalty. A State Terror Policy*, Aprile 2009.

⁵¹ Su Hedieh Tehrani, *vedette* del cinema nazionale e simbolo del nuovo modello di attrice emerso a cavallo tra XX e XXXI, capace non solo di subire l'oppressione maschile e della società ma di ribellarvisi, si veda l'analisi di Hamid Reza Sadr, *op.cit.*, 2006, pp.264- 267.

⁵² Nel solo 2008 Farhadi collabora anche alla sceneggiatura di tre pellicole che non dirige: *Dayereh-e zangi* di Parisa Bakhtavar, *Shab* di Rasul Sadrameli e *Canaan* di Mani Haghighi.

partecipanti c'è anche Elly, una giovane donna sposata che Sepideh, una dei partecipanti, ha invitato per farle conoscere Ahmad, un giovane appena tornato dalla Germania. Ma l'evolvere della villeggiatura farà emergere la verità: Elly è sposata e per essere lì ha dovuto costruire una sottile tela di menzogne verso il marito, la madre e gli amici. L'arrivo della polizia e del marito di Elly farà cadere la maschera di emancipazione e modernità del gruppo di amici, che mostrano il loro animo più pavido e la loro ipocrisia appena si materializza il rischio di contravvenire alle regole consolidate della loro società. È quindi un film sull'autorità, quella poliziesca ma anche quella che emana dalle tradizioni, sul tabù e anche sul diritto: di fronte alla prospettiva della trasgressione di una legge che è anche norma di comportamento valutata con severità dalla società, il gruppo di amici si sgretola e rivela la sua meschinità. In uno stato come l'Iran, il diritto e il richiamo all'ordine sono esercitati anche alimentando il timore di stigmatizzazione sociale.

6. Courtroom drama Iranian style: *A Separation* (2011)

Vincitore dell' Orso d'oro a Berlino, del Golden Globe e dell'Academy Award come miglior film straniero, *A Separation* è sicuramente ad oggi l'opera di Asghar Farhadi più riuscita dal punto di vista drammatico e più apprezzata in occidente. Ma è anche quella dove i temi legati alla giustizia vengono affrontati in maniera più esplicita pur rimanendo funzionali al racconto. Per quanti si occupano di rapporti tra cinema e diritto il film è un risultato quasi miracoloso. Anche qui un riassunto estremamente sintetico della trama può aiutare l'analisi:

Il matrimonio di Nadir e Simin, coppia borghese di Teheran, è in crisi. La donna insiste per trasferirsi all'estero con la figlia undicenne Termeh mentre Nadir si rifiuta di abbandonare il padre, malato di Alzheimer. Per questo Simin ha richiesto il divorzio. I due vivono separati, mentre Termeh è rimasta col padre. Per occuparsi del padre, Nadir assume Razieh, una donna proveniente dalla periferia della città con una difficile situazione familiare: suo marito Houjat è infatti disoccupato, strangolato dai debiti e malato di nervi. Un giorno, tornando a casa prima del previsto, Nadir trova il padre legato al letto e solo in casa. Quando Razieh ritorna, Nadir si scaglia contro di lei e la caccia di casa spingendola fuori dalla porta. Dopo poco l'uomo apprende che la donna è stata ricoverata in ospedale. Incinta di quattro mesi e mezzo, Razieh ha perduto il figlio. Dopo essere stato aggredito da Houjat, Nadir è convocato in tribunale dove gli vengono notificati l'accusa di omicidio e il valore dell'eventuale risarcimento da pagare, 40.000 toman. Perché l'accusa sia dimostrata occorre stabilire se Nadir era a conoscenza della gravidanza della donna. Nei giorni successivi la tensione tra Nadir e Houjat sale. Il primo si rifiuta di risarcire Razieh e spinge a testimoniare il falso anche la figlia. Il secondo è sempre più violento e minaccioso nei confronti del giudice, di Nadir e di Termeh. Stufa della tensione, Simin si reca da Houjat e convince quest'ultimo e i suoi familiari ad accettare un risarcimento di 15.000 toman. Nadir e Simin acconsentono così a

recarsi a casa di Razieh, in presenza dei familiari di quest'ultima e dei creditori di Houjat. Quando tutto sembra destinato a risolversi Nadir domanda a Razieh di giurare sul Corano che è stato davvero lui la causa dell'aborto. La donna, sopraffatta dai dubbi, si rifiuta di farlo, scagionando così l'uomo dall'accusa di omicidio.

Qualche tempo dopo Nadir e Simin accompagnano in tribunale Termeh, cui hanno dato facoltà di scegliere con quale dei due preferisce abitare. Di fronte al giudice, Termeh chiede di potersi pronunciare dopo aver fatto uscire i genitori. Il film si chiude sull'immagine di Nadir e Simin, silenziosi, in un corridoio del tribunale, senza che sia chiara la decisione della figlia.

Fondato sul conflitto tra dovere, fede e giustizia⁵³, *A Separation* si offre a numerose analisi. È certo un film sul sistema giudiziario iraniano, che offre una rappresentazione vivida della giustizia del paese, delineando alcuni istituti e casi di studio specifici della *sharia*: il divorzio, l'uccisione del feto, l'affidamento dei figli. Ma al di là delle peculiarità nazionali racconta una storia che chiama in causa elementi universali del diritto: il conflitto, la menzogna, il giuramento, la responsabilità. Attenendosi a classificazioni cinematografiche il film è anche un film giudiziario (un *courtroom drama*) a tutti gli effetti. Alcune delle sequenze fondamentali si svolgono infatti all'interno di aule di tribunale: corti di famiglia nella prima e nell'ultima sequenza, corti penali quelle dove si discute dell'omicidio del figlio di Razieh⁵⁴. È significativo che nella prima sequenza Nadir e Simin vengano mostrati con la prospettiva del giudice, mai inquadrato e di cui ascoltiamo solo la voce. In un film dove ciascun personaggio è a suo modo colpevole o spinto alla menzogna per sostenere i propri interessi, il regista mostra una serie di prospettive diverse. Il vero giudice è dunque proprio lo spettatore che inoltre, a differenza del giudice reale, può accedere all'intimità domestica di ciascun personaggio. Il cinema si configura come uno strumento in grado di presentare un caso giudiziario sotto angoli diversi. Un procedimento alla base di molti film, a partire da uno dei film-cardine degli studi di cinema e diritto: *Rashomon* di Akira Kurosawa (1950), dove diversi personaggi offrono la loro versione di uno stesso evento, distruggendo ogni volta le certezze dello spettatore che è quindi costretto a esercitare il suo discernimento cinematografico ma anche giuridico per stabilire la verità⁵⁵. L'affinità tra spettatore e giudice è un'intuizione già sviluppata. In un'analisi dedicata al cinema americano, che può però estendersi ad altri contesti geografici, Carol Clover analizzava come l'industria cinematografica riservi generalmente proprio al pubblico il ruolo di

⁵³ Joseph Burke, *op.cit.*, 2011.

⁵⁴ Sul divorzio e sulle corti di famiglia in Iran si veda Ziba Mir- Hosseini, *Marriage on trial: A study of Islamic law, Iran and Morocco compared*. Londra, I. B. Tauris, 1993. Sul diritto penale post-rivoluzionario si veda Mohsen Rahami, "Development of Criminal Punishment in the Iranian Post Revolutionary Penal Code", in *European Journal of Crime, Criminal Law and Criminal Justice*, vol. 13, n.4, 2005, pp. 585- 602.

⁵⁵ Orit Kamir, "Judgment by film: Rashomon's socio-legal functions", in *Yale Journal of Law and the Humanities*, vol. 12, 2000, pp. 39-88.

giurato, in un contesto culturale nel quale “trials are already movie-like to begin with and movies are already trial-like to begin with ”⁵⁶.

Il film di Farhadi, come dicevamo, ritrae però anche istituti giuridiche tipicamente islamiche. Questioni di diritto di famiglia si mescolano a questioni di diritto penale profondamente radicate in Iran. La giustizia diventa per il regista l'arena in cui i contrasti che esistono in seno alla società iraniana esplodono nella maniera più esplicitamente conflittuale: conflitti tra classi agiate e meno agiate e conflitti interni a ciascuna classe. Come in *Fireworks Wednesday* il film è raccontato attraverso il contrasto tra la coppia borghese Nadir e Simin e quella più povera formata da Razieh e Hojat. Di costumi più occidentali i primi, i secondi mostrano tutte le caratteristiche delle classi popolari e più religiose, espressione di quel gruppo di diseredati (*mostazafin*) nel nome dei quali ancora oggi le istituzioni della Repubblica islamica portano avanti la loro missione riformatrice. Razieh si appella al Profeta e all'Imam nascosto per rafforzare le sue affermazioni, copre zelantemente la sua testa e quella della figlia e richiedere una *fatwa* al telefono prima di dare la disponibilità a occuparsi di un anziano, nel timore di commettere atti illeciti toccando una persona di sesso diverso, e sobbalza quando Nadir le tocca il braccio. Anche Hojat giura frequentemente su dio, invitando persino il giudice ad averne paura, e mostra il suo disprezzo per Nadir, facendo sprezzanti riferimenti al suo status di divorziato.

Fin dal titolo, è proprio il divorzio a occupare il centro della scena, introducendo fin dalla prima scena lo spettatore in un'aula di tribunale⁵⁷. Fenomeno diffuso soprattutto tra i ceti medio-alti della popolazione, il divorzio rimane una pratica generalmente malvista, soprattutto per la popolazione più tradizionalista. Mohamed Reza aveva riformato la disciplina in materia di divorzio introducendo molti criteri favorevoli alle donne, contenuti in particolare in una celebre Legge sulla famiglia del 1967 che equiparava i diritti di uomini e donne nel ricorso al divorzio e nella custodia dei figli ⁵⁸. Con la Rivoluzione islamica tali riforme sono state quasi immediatamente cancellate e la disciplina in materia riportata a

⁵⁶ Carol Clover, “Law and the order of popular culture”, in Austin Sarat, T.R. Kearns (a cura di), *Law in the Domains of Culture*, University of Michigan Press, Ann Harbour, 1998, pp.97- 119.

⁵⁷ Il sistema giudiziario iraniano post- 1979 prevede corti di vario tipo. Alcune che potremmo definire speciali, poiché non ne è prevista l'esistenza nella costituzione, come le corti rivoluzionari, quelle dedicate al clero, e altre ordinarie. Tra queste ultime esistono tribunali specifici cui spetta il compito di giudicare casi di diritto familiare. Presieduti perlopiù da giudici religiosi si occupano dunque di risolvere dispute relative a matrimoni, divorzi, donativi nuziali (*mahr*) e custodia dei figli.

⁵⁸ Tale legge, poi emendata nel 1975, introduceva vari altri elementi di riforma in senso europeo del diritto matrimoniale, in particolare a proposito dell'età maritale, dell'obbligo di registrazione e delle condizioni di stipula del contratto matrimoniale. A proposito si veda Doreen Hinchcliffe, “The Iranian Family Protection Act”, in *International and Comparative Law Quarterly* , vol. 17, n. 2, 1968, pp. 516-521.

quella tradizionale islamica⁵⁹. La sequenza iniziale, con Nadir e Simin seduti in quella che è verosimilmente un tribunale di famiglia presieduto da un giudice (altrettanto verosimilmente appartenente al clero sciita), permette di cogliere alcuni elementi fondamentali. Comprendiamo innanzitutto dai dialoghi che è Simin ad aver richiesto il divorzio. Nell'Iran odierno una donna può ottenere un divorzio unilaterale solo se si verificano condizioni particolari stabilite in sede pre-nuziale (art. 1119 del Codice civile) o in quei casi di particolare gravità previsti dalla dottrina matrimonialista islamica classica: follia o impotenza del marito (art.1125), rifiuto o impossibilità di mantenere la propria moglie (art.1129), castrazione, impotenza o amputazione dell'organo maschile tale da non permettere lo svolgimento dei doveri coniugali (art.1122) e infine, circostanza più aperta all'interpretazione, qualora il giudice riconosca che la prosecuzione del matrimonio procura alla donna uno stato indesiderabile e di difficoltà (art.1130). Tali elementi sono chiariti dalla voce del giudice: "*Madame, the things you are saying are not reasons with which you can file for a divorce, unless there is something else. [...] Like if he is an addict, physically abuses you or does not give you an allowance.*"⁶⁰. Simin adduce come motivo per la richiesta il rifiuto di Nadir di partire all'estero con lei, sostenendo che "*As a mother I prefer that she [la figlia Termeh] not grow up in these circumstances*". Motivo insufficiente, oltre che politicamente poco gradito alle autorità iraniane. Inoltre Nadir sostiene di doversi occupare del padre malato di alzheimer. La condizione di demenza senile, seppure senza particolari specifiche mediche, è chiaramente trattata nel Corano nei versetti 16,70 e 17,23⁶¹, storicamente la base della disciplina, sia morale che giuridica, che impone il rispetto e la cura dei genitori non in condizione di intendere e di volere. Quest'argomento, malgrado Nadir non sia dipinto come particolarmente pio, rafforza la decisione del giudice. Conformemente alla tradizione sciita e alla morale tradizionale il divorzio è un atto consentito ma scoraggiato. Lo stesso giudice, ribadendo che il consenso al divorzio deve essere reciproco, invita in maniera canzonatoria i due coniugi a tornare alla loro vita, ricucire il rapporto: "*Go back to your lives [...] You can't come here for every little problem that you have. [...] I am the judge here and your problem is not a*

59 Alcuni elementi del FPL, mai formalmente abolito anche se totalmente stravolto, favorevoli alle donne sono stati mantenuti anche dopo il 1979, seppure "in an ad hoc and inconsistent manner". Si veda Ziba Mir-Hosseini, *op.cit.*, in Jan-Michiel Otto (a cura di), *op.cit.*, 2010, p.353.

60 I dialoghi sono tratti dalla versione inglese della sceneggiatura presente sul sito del distributore statunitense Sony Pictures Classics.

61 Corano 16, 70: "Iddio v'ha creato e poi vi farà morire; e alcuni di voi son sospinti fino all'età più trista, e non sanno più nulla dopo aver tanto saputo. Ma Dio è il Sapiente Possente"; Corano 17, 23-24: Il tuo Signore ha decretato che non adorate altri che Lui, e che trattiate bene i vostri genitori. Se uno di essi, o ambedue, raggiunton presso di te la vecchiaia, non dir loro: " Uff !" non li rimproverare, ma di loro parole di dolcezza. - 24 Inclina davanti a loro mansueto l'ala della sottomissione e di: - Signore, abbi pietá di loro, come essi han fatto con me, allevandomi quando ero piccino!".

problem...”. Se anche Nadir fosse disposto a concederle il divorzio, la questione dell'affidamento della figlia di undici anni pone, per la coscienza della donna, un problema insormontabile. La questione, per il diritto sciita, è infatti di facile risoluzione: se Nadir non acconsente a lasciarla partire con la madre, Termeh deve rimanere con lui.

Fin dalla prima sequenza è chiaro che tutto il film è attraversato da un fondamentale concetto giuridico islamico: quello di *wilaya*, termine arabo che incorpora istituti giuridici che nei diritti di derivazione europea sono distinti. *Wilaya* può indicare la cura di coloro che definiremmo incapaci di intendere e di volere, come per il padre di Nadir. Ma il concetto indica anche la patria potestà, che il diritto musulmano garantisce generalmente al genitore maschio. Tradizionalmente la custodia dei figli in Iran è di preferenza attribuita alla madre (a meno che questa non si risposi) fino ai sette anni per le figlie femmine e fino ai due anni per i figli maschi, anche se recentemente la soglia è stata portata a sette anni anche per questi ultimi, con un emendamento all'articolo 1169 del Codice civile⁶². Proprio il contrasto sulla tutela della figlia è il principale elemento intorno al quale si consuma lo scontro tra Nadir e Simin nella prima parte del film.

Il tema del divorzio e della custodia dei figli non sono nuovi nel cinema iraniano recente, che molte volte li ha raccontati dal punto di vista di personaggi e registe, femminili⁶³. Il film di Farhadi è, insieme a *Close-up* (1980) di Abbas Kiarostami⁶⁴ e al documentario *Divorce Iranian Style* (1998) della regista britannica Kim Longinotto e della già citata studiosa iraniana Ziba Mir-Hosseini⁶⁵, l'unico tra i film che hanno conosciuto una vasta circolazione internazionale a mostrare l'interno di un tribunale iraniano, sebbene in un'ottica di film di finzione e non documentaristica. Oltre ad abordare questioni relative alla tutela legale dei figli e al divorzio, il film fa emergere altre questioni giuridiche non secondarie, prima fra tutte quella dell'aborto provocato e dello *status* del feto, entrambe dibattute nel film all'interno di un tribunale penale.

Nadir si trova a rischiare un'accusa di omicidio, avendo apparentemente provocato l'aborto della signora Razieh, incinta di quattro mesi e mezzo. Una circostanza che solleva varie questioni sullo status del feto, e sulla responsabilità di Nadir: è egli consapevole o

⁶² La custodia dei figli è disciplinata dal libro 8 del Codice civile, art. 1158-1194.

⁶³ Si vedano, tra gli altri film, *Nargess* (1992) e *The May Lady* (1998) di Rakhshan Bani Etemad, *Hamoun* (1990) e *Leila* (1992) di Dariush Mehrjui, o *A Thousand Women Like Me* (2000) di Reza Karimi.

⁶⁴ Il film è stato già oggetto di un'analisi giuridica in Bernard Botiveau, Agnès Devictor, “*Close up d'Abbas Kiarostami de l'imaginaire cinématographique à la réalité du droit et de la justice*”, in *Droit et Cultures*, L'Harmattan, Parigi, n. 36, secondo semestre 1998, pp. 198-210.

⁶⁵ L'esperienza di preparazione e la realizzazione, all'interno di un tribunale iraniano, di *Divorce Iranian Style* è raccontata in Ziba Mir-Hosseini, “*Negotiating the Politics of Gender in Iran: An Ethnography of a Documentary*”, in Richard Tapper (a cura di), *op.cit.*, 2002, pp.167-199.

meno dello stato interessante della donna? Anche nell'Iran pre-1979 la tolleranza verso l'aborto era piuttosto limitata. Illegale fino al 1973, salvo che nei casi in cui fosse necessario per salvare la vita di una donna sposata, era punibile con una reclusione dai tre anni ai dieci anni di prigione. La legislazione in materia si era poi ammorbidita nel 1976, estendendo i casi per cui l'aborto era ritenuto lecito ma mantenendo una serie di condizioni piuttosto rigide⁶⁶. Dopo il 1979 la disciplina in materia d'interruzione di gravidanza si è allineata alla tradizione islamica⁶⁷ che distingue due *status* possibili per un feto: prima o dopo la cosiddetta "animazione". Seguendo la tradizione giurisprudenziale sciita si considera generalmente in Iran che l'"infusione" dell'anima (*nafk al ruh*) avvenga intorno alla sedicesima settimana di gravidanza. L'aborto prima di tale momento è dunque accettato qualora serva a salvare la vita della madre. In seguito è tollerato solo qualora la prosecuzione della gravidanza determini la morte sia della madre che del feto. Nel film apprendiamo, tramite il referto medico consegnato al giudice, che la signora Razieh era incinta di un maschio di quattro mesi e mezzo. Nadir, che col suo comportamento violento avrebbe provocato la morte del feto, non è quindi accusato d'interruzione di gravidanza ma di omicidio. Si ripresenta quindi, come in *Beautiful City*, la questione del *diyeh*, il "prezzo del sangue" che il giudice fissa nella somma di quaratamila *toman* e che Nadir si rifiuta di pagare fino all'intervento di Simin che convince la famiglia di Razieh e i suoi creditori ad accettare il risarcimento. Le sanzioni in materia di aborto di feti non formati è disciplinata dagli articoli 487- 493⁶⁸ del codice penale islamico iraniano del 1991, mentre quella sull'omicidio di feti formati è contenuta negli articoli 622-624, che esamina anche l'aborto provocato volontariamente da personale medico e prevede, oltre alla *diyeh*, una pena detentiva. L'art. 622 stabilisce che chiunque, intenzionalmente e tramite violenza fisica, causi l'aborto di una donna, debba appunto pagare la *diyeh* e possa inoltre essere punito con una pena che va da dagli uno ai tre anni di prigione. Accusato di omicidio, Nadir, per poter tornare in libertà, è inoltre soggetto al pagamento di una cauzione o necessita della garanzia di un'altra persona, che ottiene dalla suocera ⁶⁹.

66 Shahla Haeri, "Women, Religion, and Political Agency in Iran", in Ali Gheissari (a cura di), *Contemporary Iran: Economy, Society, Politics*. Oxford University Press, Oxford, 2009, pp.125-150.

67 Sulla tradizione sciita nei riguardi dell'aborto si vedano Farokhzad Jahan, "Abortion in Iranian Law", in "Iran, Daily Newspaper", vol.9, n.2698, 15 gennaio, 2004, p. 13, riprodotto in www.parstimes.com/law/abortion_law.html; Kiarash Aramesh, "A Shi'ite Perspective Towards Abortion", in *DARU, Journal of Medical Sciences*, Teheran, Supplemento Gennaio 2006, n.1, pp.37- 39. Riprodotta in <http://journals.tums.ac.ir/pdf/4920>

68 L'art. 487, sezione 6 specifica che se l'aborto causato riguarda un feto formato la *diyeh* debba essere pagata in toto se il feto era maschio, per metà se era femmina e in misura di tre quarti in caso di dubbio sul genere.

69 Sulla cauzione ed altre alternative all'incarcerazione in Iran si veda il rapporto *Alternatives to Imprisonment or Intermediate Retributions* di Mohamed Ashouri, del dipartimento di criminologia dell'Università di Tehran per conto di UNDOC, (senza data), in

Un'analisi tassonomica degli istituti giuridici che appaiono nel film include anche il furto, di cui viene accusata Razieh ma a cui non segue una denuncia formale, nonché l'insolvenza, il giuramento e la falsa testimonianza che qui possiamo vedere solo brevemente.

Il film si limita infatti ad accennare all'insolvenza di Houjat. La disciplina relativa alla nascita e all'adempimento delle obbligazioni è una delle materie che il *fiqh*, e lo stesso codice civile iraniano, disciplina in maniera più dettagliata. In quello che dovrebbe essere il suo primo giorno di lavoro Hodjat non può presentarsi a casa di Nadir. Al suo posto giunge la moglie che spiega a quest'ultimo che suo marito è stato posto in condizione di fermo da alcuni agenti di polizia e dai suoi "creditori". Nella dottrina musulmana colui che si trova in stato di insolvenza per i propri debiti (*muflis*)⁷⁰ è considerato a tutti gli effetti *mahgur*, ovvero un individuo che subisce una limitazione della propria capacità giuridica.

Più articolata anche nel film la questione della falsa testimonianza, pronunciata sia da Nadir che dalla figlia di fronte al giudice, e che si incrocia con quella dell'ipotetico spergiuro sul Corano che Razieh si rifiuta di effettuare. La prima avviene di fronte a un giudice statale, la seconda in un contesto privato. Nel primo caso le implicazioni religiose, oltre che meno pressanti per i personaggi, sono meno evidenti che nel secondo caso. Il ruolo del giuramento, che può essere effettuato solo su Dio, di cui il Corano è la parola rivelata, riveste nel diritto musulmano una grande importanza e trova ampio spazio nel codice civile iraniano (articoli 1325- 1355). La norma sharaitica per l'ammissione delle prove attribuisce un'importanza preponderante alla dichiarazione orale che costituisce non solo un elemento di difesa dell'accusato bensì una prova ammissibile, la più importante anche in casi *hudud*. In maniera analoga le perizie scientifiche e medico-legali hanno un valore minore rispetto alla testimonianza oculare, sebbene, come dimostra il film, esse siano ormai state integrate nei moderni stati del mondo musulmano. Per evidenti ragioni religiose e culturali il giuramento sul Corano è percepito come un atto estremamente significativo per molti musulmani e per questo spesso richiesto dai giudici solo in caso di grande difficoltà di giudizio. Non sono infrequenti i casi di processi nei quali le parti in causa sostengono con forza elementi che poi vengono clamorosamente rinnegati al momento del giuramento, fino al punto di ritirare l'accusa⁷¹. È quindi realistica la maniera

www.unodc.org/pdf/iran/publications/Alternatives%20to%20imprisonment-%20summary.pdf

⁷⁰ È utile ricordare il divieto assoluto di *riba*, prestito a interesse, comune a tutte le scuole giuridiche islamiche. È chiaro che la condizione d'insolvenza non è contemplata per casi di questo genere.

⁷¹ Lawrence Rosen, *The Anthropology of Justice. Law as culture in Islamic Society*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, pp.23-24.

in cui Farhadi racconta il travaglio interiore di Razieh al momento di giurare sul Corano e di confermare le sue accuse. Il mancato giuramento si configura infatti come un'ammissione di colpa *de facto*, sebbene esso avvenga non in un tribunale statale ma in un contesto di conciliazione privata. Ciò che più terrorizza Razieh, dipinta fin dall'inizio coi tratti tipici della donna pia, non è la sanzione statale bensì quella religiosa che conseguirebbe ad uno spergiuro.

Conclusione

Partendo dalla letteratura relativa agli studi interdisciplinari su cinema e diritto e quelli più specifici sul diritto musulmano e sull'Iran post- 1979, è quindi possibile tentare di analizzare una serie di istituti giuridici presenti nei cinque lungometraggi scritti e diretti dal regista Asghar Farhadi tra 2003 e 2011. Tali film naturalmente poco aggiungono alla giurisprudenza sciita jafarita pura né possono essere presi come documenti incontrovertibili sul funzionamento del sistema giudiziario dell'Iran odierno. Essi però ci permettono di ottenere importanti elementi legati allo studio del diritto. Innanzitutto allargano lo studio del diritto positivo fornendo elementi sociologici, culturali e religiosi che il cinema permette di raccontare con particolare efficacia. Ci forniscono poi elementi sulla percezione che la popolazione iraniana ha della giustizia, seppure mediata dall'opera del regista e dalla censura, e mostrano infine alcune fondamentali istituzioni del diritto musulmano e la loro interconnessione, inevitabile data la natura stessa del sistema giuridico iraniano, con questioni che in occidente definiremmo religiose. Per questi motivi la filmografia di Farhadi può rappresentare anche un prezioso strumento per introdurre o integrare l'insegnamento del diritto musulmano presso studenti di *curricula* giuridici.

LETTERATURA È DIRITTO, LETTERATURA È VITA. A proposito di alcune recenti pubblicazioni di Simona Lo Iacono e Massimo Maugeri

M. Paola Mittica
Università di Urbino
mp.mittica@uniurb.it

Abstract

Literature is law, literature is life.

A review speaking of two recent publications of Simona Lo Iacono, *Stasera Anna dorme presto* (Cavallo di ferro 2011), and Massimo Maugeri *Viaggio all'alba del millennio* (Perdisa 2011)



Simona Lo Iacono
Stasera Anna dorme presto



Massimo Maugeri
Viaggio all'alba del millennio

Key Words :

Law & Literature; Novel

Published in 2012 (Vol. 5)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

Letteratura è diritto, letteratura è vita

A proposito di alcune recenti pubblicazioni di Simona Lo Iacono e Massimo Maugeri

di M. Paola Mittica

“Letteratura è diritto, letteratura è vita” è il titolo di una rubrica che, a partire dal 2008, Massimo Maugeri, in arte scrittore e dalla spiccata propensione all’impegno sociale, ha voluto per il suo open-blog, *Letteratitudine*, un vivace luogo di incontro virtuale di scrittori e lettori, giornalisti e operatori culturali.

La rubrica è affidata alla cura di Simona Lo Iacono, giudice presso il tribunale di Siracusa e autrice di racconti e romanzi, per la particolare sensibilità con cui coniuga gli universi del diritto e della letteratura nelle sue numerose attività di giurista e letterata.

Prima di formulare qualche breve considerazione nel merito di due tra le opere più recenti di Massimo Maugeri (*Viaggio all'alba del millennio*, Perdisa 2011 - raccolta di racconti) e di Simona Lo Iacono (*Stasera Anna dorme presto*, Cavallo di ferro 2011 - romanzo), vorremmo sottolineare il dato a nostro avviso più importante che emerge dal blog. Dai commenti che hanno accompagnato la nascita dell’iniziativa è possibile evincere, infatti, quanto il nesso tra diritto e letteratura, così come tra arti e diritto in genere, sia visibile e compreso – e non è azzardato dire anche “invocato” – nella cultura non accademica. Sembra proprio che nella cultura della comunità civile, sebbene limitatamente a quella capace di critica e consapevolezza, il confine tra diritto e humanities, su cui si àncora in larga misura il sapere scientifico, sia già stato rimosso come problema per dare centralità a un ragionamento complesso più adeguato alla comprensione della vita e delle persone. Un atteggiamento questo che si pone in modo più libero e disponibile agli sconfinamenti, precludendo alla costituzione di un movimento, anche politico, che mira – attraverso l’elaborazione di una nuova sensibilità culturale – al rinnovamento del progetto democratico.

La passione civile è sullo sfondo di ogni parola anche dei due autori che contribuiscono a mantenere viva una delle più antiche funzioni della letteratura, ovvero quella di osservare ed ascoltare i fatti umani attraverso una sensibilità

ulteriore, capace di farsi carico della complessità della vita e di veicolare la predisposizione all'altro. È in questo punto che la differenza tra diritto e letteratura si avvia a dissolversi. Vedere l'altro come se stessi (Ricoeur), sapendo cioè cogliere, attraverso la differenza che l'altro rimanda, la propria rispetto a se stessi, corrisponde alla capacità di cogliere il limite dell'esistenza e la necessità di individuare e rispettarne la misura che sono le matrici originarie della condivisione dello spazio politico. Se si va alle radici della vita in comune e della paura che alberga nel fondamento dell'esistenza umana e sociale, apparirà chiaramente che non esiste realmente, né può esserci, distanza tra vita, letteratura, diritti, narrazioni umane.

È in questa cornice che vanno letti i racconti di Maugeri e Lo Iacono, al di là dell'invito più o meno esplicito a riflettere su un fenomeno sociale legato al diritto o ai diritti. Se la letteratura è diritto, possiamo dire che il diritto è letteratura, quanto meno finché saremo capaci di immaginare il nostro futuro.

Un filo rosso congiunge, in particolare, le due opere anche nella manifesta diversità di struttura e strategia narrativa. Lo si scorge facilmente accostando la narrazione della protagonista di *Raptus*, che a nostro avviso è uno dei racconti più significativi della raccolta di Maugeri, a quella di Carlo, uno dei quattro personaggi principali del romanzo di Lo Iacono.

Il mondo del diritto, quale apparato di uomini e norme deputato a stabilire il limite e a dispensare la giustizia, diventa per entrambi l'interlocutore privilegiato di una ricerca esistenziale della giustizia, nella consapevolezza della sua impossibilità, cui lo stesso corrispondente giuridico rinvia. Nella penombra della verità, la narrazione risulta, tuttavia, salvifica, tanto per Cetti, che conosce la bruttura degli uomini, e si racconta al commissario con l'intento esplicito di riscrivere la sua vera storia in una lettera che chiarirà le ragioni del suo delitto; quanto per Carlo, avvocato colto e brillante che, pur conoscendo i limiti della verità processuale, ricostruisce i fatti che lo riguardano attraverso i meccanismi del processo per provare la propria incapacità di amare e di vivere e confessarla a un giudice, per ricomporre così il senso della propria sconfitta.

Processo giuridico e narrazione si confondono dunque nel tentativo di questi personaggi di riformulare la propria esperienza. Cetti e Carlo sono perdenti perché sono andati oltre il proprio limite, eccedendo la misura delle proprie azioni, qualunque sia stata la ragione, ma attraverso la loro *lettera al giudice* – il riferimento al noto romanzo di Simenon non vuole essere casuale – ritrovano un modo per ridefinire la propria identità e il contesto in cui rivivere.

Come ogni narrazione letteraria che si rispetti, anche questa si declina perciò nel senso del poter essere, prefigurando nuovi possibili anche per il diritto. Tuttavia

l'invito, in particolare di Simona Lo Iacono, è di inoltrarsi dalla narrazione fino alla parola in sé, prima che la si possa connotare attraverso un genere culturale. Perché è nella parola che risiede il potere salvifico e il suo mistero. Anna, in modo assai simile a Francisca, altra protagonista di un suo precedente romanzo (*Tu non dici parole*, Perrone 2009), affida la propria salvezza alle parole. Parola letteraria, parola di preghiera, parola muta. Le parole di questi personaggi femminili offrono mondi incomprensibili in cui si trova protezione. Anna e Francisca, la letteratura e la parola, sono espressione della stessa dimensione. Magica. Notturna. Lunare.

Alla fine di queste letture, tra le tante suggestioni, una domanda si impone su tutte le altre. Potranno diventare salvifiche anche le parole del diritto a protezione cura della vita?

THE TRUTH OF THE LAW. REFLECTIONS IN THE MARGIN OF A FRIEDRICH DÜRRENMATT'S SHORT STORY

Luigi Pannarale

Università di Bari

l.pannarale@lex.uniba.it

Abstract

The following reflections are inspired by a short story by Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), who is unanimously considered, together with Brecht, as the greatest dramatist in Germany of the second post-war period. There is, however, an important difference that sets him apart from Brecht and this is despite the fact that Dürrenmatt did study and, in fact, ended up sharing many of Brecht's theories on epic theatre. This difference stems from the unforeseeability and unconventionality of Dürrenmatt's work that contributed, on a par with one of his countrymen, Max Frisch, to a radical renewal of dramaturgy written in Germany and which offered, in a somewhat grotesque way, a disturbing picture of the shabbiness hiding behind the appearance of respectability of the society in which he lived.

Key Words :

Law; Literature; Dürrenmatt; Justice; Grotesque.

Published in 2012 (Vol. 5)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

THE TRUTH OF THE LAW

REFLECTIONS IN THE MARGIN OF A FRIEDRICH DÜRRENMATT'S SHORT STORY

by Luigi Pannarale

The following reflections of mine are inspired by a short story by Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), who is unanimously considered, together with Brecht, as the greatest dramatist in Germany of the second post-war period. There is, however, an important difference that sets him apart from Brecht and this is despite the fact that Dürrenmatt did study and, in fact, ended up sharing many of Brecht's theories on epic theatre. This difference stems from the unforeseeability and unconventionality of Dürrenmatt's work that contributed, on a par with one of his countrymen, Max Frisch, to a radical renewal of dramaturgy written in Germany and which offered, in a somewhat grotesque way, a disturbing picture of the shabbiness hiding behind the appearance of respectability of the society in which he lived. Frisch, however, was obsessed with questions pertaining to identity, to rationalism, and to relationships between men and women. He was, so to speak, "a sceptic humanist", an expression he particularly liked to use to define himself. Dürrenmatt, on the other hand, while characterised by his sarcastic exuberance that tends to overwhelm his interlocutor through fierce and pitiless taunting, has always a "Christian foundation", as Frisch himself used to say, or, to be even more precise, a "Calvinist foundation" because of its eagerness to look for answers to questions about grace and justice and to deliver from the top its judgement about human foolishness through the "grotesque" that always seems to touch on the excessive but that is, at the same time, very distant from the measure of the other.

Our world has led to the grotesque and to the atom bomb, both, just as Hieronymus Bosch's apocalyptic paintings are also grotesque. But the grotesque is only a tangible expression, a tangible paradox, the shape of the shapeless, the face of a faceless world, and just as our thinking seems no longer able to get by without the concept of the paradoxical, so also art and our world, which continues to exist only because the atom bomb exists: out of fear of the bomb¹.

It follows from it that the grotesque representation combines with, and is instrumental to, the one based on the paradox, to the search of a hitch, of a contradiction that no dialectics is capable of overcoming. In this way he can compare philosophical speculation to scientific research or even literary imagination since they all, in their own way, represent the coherent development of a creative thought that

¹ F. DÜRRENMATT, *Theater Problems* [1954], in *Selected Writings. Volume 3 – Essays*, Chicago – London: The University of Chicago Press, 2006, pp. 155-156 (German edition: *Theaterprobleme*, Zürich: Arche, 1955).

encompasses also the fragile fantasies of the artist in an experiment inclusive of both observation and description of reality.

*Traps. A Still Possible Story*² is a particularly successful example of his original strategies as narrator and playwright to adapt a story to the stage. It is a short novel, set in Switzerland in the 1950's. Apart from the book, there is a somewhat more concise radio version preceding the novel which was broadcast for the first time on the 17th January 1956 by the Bavarian radio. There is also a dramatization, partly different in its content, which was played for the first time on the 13th September 1979 at the Comödienhaus Wilhelmsbad/Hanau directed by the author himself and published in 1980. There is also a film by Ettore Scola, produced in 1972 and freely readapted, especially when it comes to the ending, which is even opposed to the one contained in the novel, because Scola not only Italianizes the main character played by Alberto Sordi, but also accentuates his comical aspects.

It is a work that shows wonderfully the use of the paradox by the Swiss-German writer, who, ever since his debut drama *Es steht geschrieben* (It is written)³, has drawn attention to his extraordinary ability to enjoy himself with his readers and his audience, to arouse their bewilderment, if not outright scandal, through the continuous stinging blows to their however minuscule percentage of conformist common sense.

In the first chapter, resembling almost a prologue, Dürrenmatt faces a frequently recurring problem in the literature of the years right after the terrifying experience of the Second World War: even for a writer those dramatic events constitute a point of no return that make it impossible to still find something to say about grand sentiments, morality and the highest systems. It seems much more appropriate to show only the superficial face of things or to change profession. There is, however, one task that simply cannot be forgone: to unmask every possible attempt to once again establish faith in ideology, even if it was precisely the end of the ideologies, together with the rubble that resulted from them, that reduced the human being into a creature which is frightened, preoccupied, disoriented by events and more terrified of machines than of divine intervention, and which is convinced by now that the end of the world will be caused by a short circuit rather than by heavenly doing. In short, there is not anymore an almighty God that watches over the world, or, for that matter, a providence, however inscrutable, that governs it. Everything is governed by chance, by fatality and by banality of accidents that can often produce disproportionate and disastrous effects.

Alfredo Trap's tragicomic adventure is well placed inside this "broken-down" world. He is an insignificant little man, whose condition, page after page, appears more and more determined by chance. The chance in his adventure, though, does not refer to an objective encounter, independent from any other actor or from any

² F. DÜRRENMATT, *Traps. A Still Possible Story*, in *Selected Writings. Volume 2 – Fictions*, Chicago – London: The University of Chicago Press, 2006 (German edition: *Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte*, Zürich: Arche, 1956), pp. 193-229.

³ F. DÜRRENMATT, *Es steht geschrieben*, Zürich: Arche, 1965.

other ability to act and to be subjected by an active or passive subject (what Aristotle would have described as αὐτόματον), it is rather a fortuitous encounter (by a stroke of luck or by pure chance) in reference to a subject - active or passive - and considered based on his abilities, i.e. the Aristotelian τύχη.

Traps is a salesman dealing in textiles who is forced to an unwanted stop in a small village because his car, a splendid Studebaker, has broken down. This breakdown, in all honesty, does not bother him too much, because he hopes that a night out might always provide him with an opportunity for an amorous adventure. However, the house where he is staying, will shatter his expectations. Looking for help, instead of running into some female companionship, our protagonist finds hospitality in the villa of an old judge, who is more than happy to welcome him so much that the unaware guest will end up taking part in a very peculiar dinner indeed. And, in fact, it is one of the judge's habit to organise weekly convivial meetings with some of his good old friends, who are retired as well, and during which their shared experience in legal circles together with the diversity of their professional positions held earlier (we have, in fact, a Public Prosecutor, a lawyer, and an executioner) will come in handy as old trials to famous personalities such as Socrates, Jesus, Joan of Arc, Frederic the Great are recalled or even as fictitious trials are celebrated to occasional guests who, allured by delicious and abundant libations, are more than happy to answer the need.

Our Traps does not dare to decline the invitation so as not to appear rude toward his generous host and accepts with faked enthusiasm to take it upon himself to play the part of the defendant during one extremely long and refined dinner that, through the following of one course with another, ends up cadencing the various phases of the trial, from the preliminary investigation up until the sentencing. The initially playful tones are gradually replaced, however, by an atmosphere that is becoming more and more disturbing, also because the very light-hearted character of the evening induces the protagonist to self-assured revelations about his personal life, something that with most probability he would have never done before a true tribunal and which reveal unexpected implications of a mediocre and miserable existence, made up of small bourgeois secrets, miseries and grudges. The playful and warm-hearted climate held by his hosts, in fact, rids Traps of reserve and any inhibition: «in the company of such understanding friends, shame becomes ridiculous, unnecessary»⁴. After all, «a crime can always be found»⁵ and Traps has really committed a crime.

Through a skilful interrogation conducted by an ex Public Prosecutor a doubt gradually worms its way that both human and professional paths of the salesman, together with his economic success, seemingly so clear and linear, hide something else, perhaps even a murder. His crime, however, is a perfect one, «not just an ordinary murder, but a superb piece of work, committed without bloodshed, without

⁴ F. DÜRRENMATT, *Traps*, op. cit., p.220

⁵ *Ivi*, p. 201.

poisons, pistols, or anything of the sort»⁶. The good old Alfredo had, in fact, seduced and transformed into his lover a young and charming wife of his boss with the premeditated intention of making her husband, who suffered from a serious heart-related illness, die of a heart attack once he learnt of their relationship by one of his narrow-minded and jealous work colleagues, had been induced to denounce the relationship by Traps himself.

The four elderly and a bit old men who surround Traps, that is the judge Werge who is also the landlord, Mr Pilet - a former executioner, Public Prosecutor - Mr Zorn and the lawyer - Mr Kummer, make him realise the seriousness of his misdeed, because the four old men «had illuminated his world with the pure ray of justice»⁷: a strange and grotesque justice, but justice all the same! Even in the most abnormal caricature of justice our ingenuous and a bit unsettled protagonist still believes to catch a glimpse of some superior entity that, while passing a condemning judgment, at the same time converts his insignificant life into an existential experience that is worth the highest consideration. The fierce faces of the four pensioners favour the progressive materialising of pangs of his conscience and induce him to fully accept the responsibility of his criminal act: «I feel understood and am starting to understand myself, as if I were meeting a person who is myself and whom I used to vaguely know as a sales manager in a Studebaker, with a wife and children somewhere»⁸ - ponders the unfortunate protagonist. His act is the fruit of a mind so criminal as to give the appearance of innocence (at least in this similar to Moosberger of Musil)⁹, capable of such wickedness that is original both in the sense that it refers to the biblical beginnings of the man and original as in novel or inventive, and that makes him amoral and free from any sense of guilt, at least until someone else's intervention that makes him realise that in fact the opposite is true and makes him to resurface from his self-assuredly set-aside past.

The predominant theme of the short story is, in fact, that of the conflict of the individual with a world that is intimate, monstrous and at the same time unknown: everyone - we are being warned by Dürrenmatt - guards in his or her own life certain secrets, irrelevant to those from outside, negligible and insignificant details that sleep buried in an untidy drawer of our memory and which, in some cases, have produced devastating consequences in someone's life. These can resurface accidentally during a night of high spirits, where a high blood alcohol content and the choiceness of food make it easier to confess, all the more when one finds oneself in front of perfect strangers.

In the short story the grotesque never really invalidates the substance of the trial, even if it worms its way in an exhilarating way in all the aspects of the procedure. The trial moves to and from between play and reality, «the game

⁶ *Ivi*, p. 216.

⁷ *Ivi*, p. 227.

⁸ *Ivi*, p. 220.

⁹ R. MUSIL, *The Man Without Qualities*, New York: Knopf, 1995 (German edition: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978).

threatens to flip over into reality»¹⁰ - observes Traps with the enthusiasm of a neophyte - and, as it goes on little by little, the guests become ever so euphoric because of the astounding sincerity of the defendant, who, in turn, behaves totally contrary to normality, congratulating his accuser and, instead, parading signs of annoyance towards his defending counsel, who tries, in vain and against his own will, to save him from the terrible catastrophe, which he is unconsciously gravitating towards.

The result of the trial is inevitable: the death sentence represents at the same time the just punishment for the atrocity of the crime, but also a due «homage»¹¹ to its grandeur and ingeniousness. The only thing is that Traps, perhaps because unprepared psychologically to fully distinguish playful fiction of that trial and of the respective death sentence from real consequences of a real trial, either because he is oppressed by the weight of his own responsibilities that he simply cannot go on ignoring or simply because he is drunk, decides to carry out himself the real execution of the verdict and hangs himself in the panel of the window in the room, where he is staying that night.

An ending that is the exact opposite and mirror-like to the one offered by Dürrenmatt himself in his most famous novel *The Execution of Justice*¹², in which Isaak Kohler, a rich and powerful canton councillor, kills a man in the middle of a very popular restaurant, not without having first cordially greeted him before, only to meekly let himself be arrested, praises the judges for the received sentence to 20 years in prison, is quite happy to go to prison, where he becomes a model prisoner but without ever revealing the reasons behind his act. But it is precisely from the prison that he starts to make his first bold moves and instructs certain men, amongst which the protagonist of the story, a penniless lawyer called Spät, whom Kohler surprisingly asks to re-examine his case beginning with the hypothesis that he is not the real killer. It is a challenge that apparently has no sense whatsoever, since all the numerous regular customers present at that time in the restaurant have seen him shoot the deceased, but that, in fact, proves to be successful and eventually leads to his acquittal, the suicide of another possible culprit and a multitude of other murder victims.

The opposite ending does not stop the basic message of these two stories to be identical, because the coincidence between appearances and reality is represented as a possibility, that is no more and no less probable than the others and that comes true only if and when it manages to come true, but the conditions for it to happen are so many and so uncontrollable that nothing and nobody can guarantee it. Furthermore, even in *The Execution of Justice*, both divinity and justice are totally desecrated: god is now nothing else but a man, sure, a very benevolent man, although rather unknown, and whose existence is far from guaranteed and justice,

¹⁰ F. DÜRRENMATT, *Traps*, op. cit., p. 211.

¹¹ *Ivi*, 216.

¹² F. DÜRRENMATT, *The Execution of Justice*, New York: Random House, 1989 (German edition: *Justiz*, Zürich: Diogenes, 1985).

even if perhaps a bit oppressive, has taken on her sleepy features. Even in this short story everything seems to be dominated by chance or chaos (a true Leitmotiv of the whole body of works of Dürrenmatt's), the rational does not prevail at all over the random, or, at least, not inevitably, because life often behaves like a bad novelist.

As has already been mentioned at the beginning, the ending of *Traps* is modified in the radio play and in the theatrical version.

In the radio play Traps wakes up the following morning, take his luxurious car, that in the meantime has been repaired by a local mechanic, and goes on a usual selling trip, making a statement in this way of the fact that he is not repentant of his crime and that he is not, therefore, cured from his mediocrity and amorality. To be perfectly honest, the elimination of the suicide from the radio play seems to betray a bit the Calvinist spirit, which the story is steeped in and where it is taken to the extreme. It seems, therefore, that it is a fruit of a censored intervention by the Swiss Radio rather than of an explicit will of the author.

And, in fact, in the theatrical version the protagonist commits suicide once again, but his tribunal is made up of formerly corrupt people, thus devoid of that even grotesque dignity of elderly judges present in the short story, and Traps, while still retaining all his petty vileness, is unequivocally innocent of the crime that has been attributed to him since his antagonist, Gygax, is stricken by a heart attack while flirting with Traps's wife. As if that were not enough, Gygax is only too well used to his own wife's infidelities to feel sorry. Even more than in the short story, the confession of guilt appears the fruit of the defendant's self-glorification, perhaps even a product of his fantasy. The tribunal, therefore, passes a singular, double and specular verdict of both acquittal and conviction: the first of the two a legal one, while the second a metaphysical one. The idea behind the escamotage of the double verdict is not so much to help the judge out of the trouble of choosing between the Public Prosecutor's arguments and those of the defending counsel's, but rather to put him in the position to clearly distinguish what would have been the behaviour of a real tribunal that, bound to consider exclusively the arguments of a purely legal nature, would have had to release Traps («your will has come off without any involvement from your part») and that of a philosophical-literary tribunal, unbound and unrestricted in its operations, that would simply have had no choice but to convict him.

Both the situation and the characters of this short story make any reference to Kafka and his *Der Prozess* (The Trial)¹³ almost taken for granted. But Kafka was substantially expressionist, while Dürrenmatt is much more down-to-earth, just like Dino Buzzati. Alfredo Traps, a successful vendor, is not a mysterious Mr K., rather it is an every man, an average man per excellence; just like the court room where the trial takes place is not that of a condominium of a chaotic suburb and a bit dilapidated, but a cosy Swiss villa with wicker furniture and airy curtains. Furthermore - and this is the most important difference - in *The Trial* Mr K.'s count of

¹³ F. KAFKA, *The Trial*, New York: Knopf, 1937 (German edition: *Der Prozess*, Frankfurt, a. M.: Fischer, 1990).

indictment remains unknown until the very end, in *Traps* the beauty of the story can be also found in the emergence of an extraordinary crime in the middle of a world made up of banality and everyday life.

The character of *Traps* moves to and from between an inaptitude of Svevo's memory and a desire to be the centre of attention of the Dannunzio's sort. On the one hand the simple passing of events one after the other makes our hero successful, but on the other hand the mediocre protagonist goes into raptures at the thought of having been the craftsman of his own fate so much that he accepts the death sentence as a compensation for his own fulfilment, as gratification of his need to feel important at least once in his life. Comparisons with the authors of the Theatre of absurd (especially Samuel Beckett and Eugène Ionesco), where we assist at the representation of a cultured society in a state of deep decay or extreme farce, but never in that sort of universal judgement that so often hovers about in Dürrenmatt's plays. Because of its anti-naturalistic style one can almost perceive the reference to other works, amongst which it is impossible not to remember *Our Town*¹⁴ which in 1938 made Thornton Wilder win his second Pulitzer Prize, and which, as the author himself used to say, is an attempt to find a superior value for all the insignificant events in our everyday life, an attempt to tell of the epic deeds of those human beings of which no trace remains in the world history: a pretence, an attempt to which the author claims to link the need for "the maximum absurdity possible", because its everyday life is never banal or common and when one takes the time to stop by and take a look at what is hiding inside human minds, plenty of manias resurface. But Wilder lacks Dürrenmatt's irony, its restlessness, its open-mindedness, its humour, all at which Dürrenmatt is a master. For this reason it is legitimate to compare him, with an even bigger dose of conviction, to Thomas De Quincey, who considers murder, the grandeur and the desolation of the act of killing, its cruel elegance mysteriously mixed with something tremendously exciting, as something as far from boring as possible, as something that is the exact opposite of tedium and which can even reveal itself to be desperately merry¹⁵.

This paradoxical conclusion is identical to the one arrived at by the former Public Prosecutor from the novel, when he says:

His deed may be characterized as 'beautiful' in two respects: first philosophically, and second, in praise of its technical virtuosity. You see, my dear friend Alfredo, all of us at this table have shed the prejudice that regards crime as something ugly and terrible, and justice as a thing of beauty, of terrible beauty perhaps, but beautiful nonetheless. No, we realize that there is beauty in crime [...]¹⁶.

In its most ancient form the absolute good was inseparably made up of justice and beauty. But this bond is already broken, because the aesthetic project has

¹⁴ T. WILDER, *Our Town: A Play in Three Acts*, New York: Coward McCann, 1938.

¹⁵ T. DE QUINCEY, *On murder, considered as one of the fine arts*, in «Blackwood's Magazine», february 1927).

¹⁶ F. DÜRRENMATT, *Traps*, op. cit., p. 215-216.

got nothing to do anymore with morality, despite Kierkegaard, his first guide, even more so than Brecht in fact.

Moreover, it is unlikely that it is a mere coincidence that both for a crime and for a work of art it is customary to talk about their authors and it was Carmelo Bene, a great writer, accustomed to paradoxes just like Dürrenmatt, who came to judge one of his works entitled *Ritratto di signora, del cavaliere Masoch per intercessione della beata Maria Goretti. Spettacolo in due incubi* (Portrait of Lady of the Knight Masoch through the Intercession of the Blessed Maria Goretti. Performed in Two Nightmares)¹⁷ as “unplayable”, certainly not for reasons pertaining to dramaturgy.

What has just been cited from *Ritratto di signora di Sacher Masoch* cannot be translated into a theatrical play (not after the example of Musset's theatre in an armchair), because fatally destined for typographic bodies and forbidden to that of an actor. It is a material literally unplayable on stage for the simple (though unjust) reason that the penal code does not allow anyone to shatter to a thousand pieces an actress with impunity¹⁸.

This is, in fact, exactly what, figuratively speaking, Luisolo was determined to do to Semprelei, two main characters in this extremely free tribute by Bene towards the story of Maria Goretti and her executioner Alessandro Serenelli. As a matter of fact this text had not been adapted to theatre up until a young director dared to contradict his master, restoring its intrinsic paradoxicality to the author's affirmation. Thus a crime can become by itself a representation, an artistic form (and even some of the highest ones) without the mediation of its stage “translation”. Not only is the whole distance and the whole difference between a work of art and a crime eliminated, but in some cases the crime becomes a means of expression indispensable to confer maximum incisiveness to the artistic message. Not only the bodies but also the meat makes its appearance on stage with all its incredible dose of beauty and repugnance, because meat exemplifies what is common to all of us, to a being that is at the same time peculiar and ordinary. Up until now only pornography has attempted to go beyond the insurmountable limit between reality and stage pretence, but this limit is not so much linked to considerations of a moral nature, but rather to erotic annihilation inevitably determined by pornography.

While the Eros constitutes delirious conflicts of the ego, porno, on the contrary, is an un-reciprocal objectivity of bodies not disqualified by anyone; an objectivity that goes beyond desire, ob-scenity that cannot be re-presented. Meat with no concept¹⁹.

We are inevitably faced with the following question: why on earth should an artist care about the difference between what is lawful and what is not, while a judge, in a verdict, can ignore the difference between what is beautiful and what is

¹⁷ C. BENE, *Opere*, Milano: Bompiani, 2008, pp. 355-419.

¹⁸ C. BENE, *Autografia di un ritratto*, in C. BENE, *Opere*, op. cit., pp. XXVIII-XXIX (my translation).

¹⁹ *Ivi*, p. XI.

not? No wonder then that it is only our extra ordinem judges that can manage to arrive at a wonderful fusion or *con*-fusion between an aesthetic judgement and a legal valuation so that the death sentence inflicted by them on the defendant, becomes the just recognition of the beauty of the act accomplished by Traps, even more so than that of the seriousness of his crime which, after all, amounts to nothing less than a murder!

Dürrenmatt observes the difficult and problematic relationship between fiction and reality, between reality and a lie, between art and law, through a second-level description because he himself is at the same time a part and a spectator of that paradoxical world described by him.

He who seeks paradox, become paradoxical himself. It's not just that all of a sudden writer of comedies feels the need to be taken seriously. As a dramatist I can depict politics only when I think dramaturgically; but as a political animal, which like every thinking person I also am, I must act politically. This seems to be a contradiction. It is a contradiction.

As a dramatist I depict the world as a questionable thing; as a political creature I am part of this questionable world and therefore questionable myself. As a dramatist, I may legitimately use murder and mayhem to set a plot in motion or bring it to a conclusion; as a political man, I abhor murder and mayhem. On principle, I consider wars to be crimes, and I think the same of many other things that many people do not consider to be crimes²⁰.

His characters play with reality, bully it, just like children do with a flame, until they get too close and get burnt, terrorised. Reality, through their inattention, swarms over the stage and they find poor Alfredo's lifeless body loosely hanging in a window panel. At that point there is nothing else left for them to do but to cry in astonishment: «You've ruined the most beautiful gathering we've ever had!»²¹

This tragic and unforeseeable epilogue can insinuate some doubts about whether it is right to look for the truth, always and no matter what; but at the same time it distorts the very methods of such a search.

On the one hand there are good reasons not to look for it until the end, always and at all costs, since the truth and its awareness can become a source of misfortune. All in all, it is preferable to live one's life wrapped up in a veil of ignorance both with respect to oneself and towards others, and to think too much about all the turning points in our existence, about the compromises that we had to accept, about the breaches of the rule for which we are to take the blame, and in general about the faults and the mischiefs, both small and big, that are scattered throughout our existence, can increase the sense of guilt, cause pain and take away the pleasure of having obtained some sort of success.

²⁰ F. DÜRRENMATT, *Monster Lecture on Justice and Law, with a Helvetian Interlude. A Minor Dramaturgy of Politics*, in *Selected Writings. Volume 3 – Essays*, op. cit., (German edition: (ed. orig. *Gedankenfuge*, Zürich, Diogenes, 1992), p. 106-107.

²¹ F. DÜRRENMATT, *Traps*, op. cit., p. 229.

On the other hand this awareness is one that is unspeakable of: nobody can allow himself or herself to publically admit to prefer ignorance to the truth and, at least in public, search for the truth is proclaimed to be an inalienable good! What's more, some have even conceived a "right to the truth", even if its opposite, i.e. a "right to the lie" has also been conceived.

It is useful to point out, at this point, to an existing contrast between Benjamin Constant and Immanuel Kant. According to the former the truth constitutes a duty, but only towards those who have the right to the truth and, furthermore, no human being can have a right to a truth that could harm another human being; the latter instead seems to be of the opinion that truthfulness in one's every declaration is a sacred commandment of the reason, unconditionally binding and not bounded by any sort of convenience²².

A theoretical contrast which is also confirmed by practice. Certain deontological codes (for example that of hospital attendants and medical doctors) assert the existence of a patient's right to the truth and the United Nations has even proclaimed an "International Day for the Right to the Truth Concerning Gross Human Rights Violations and for the Dignity of Victims" celebrated for the first time this year (2011) on the 24th March, day of the anniversary of the assassination of Monsignor Oscar Arnulfo Romero, the archbishop of San Salvador, by the death squads. On a similar note, from the point of view of the consumers, the right to the truth is taken for granted and in fact has often been used to apply sanctions to the so-called misleading advertisements and to make it compulsory to attach small self-adhesive labels with an indication of the ingredients, best-before dates and the place of origin, especially with reference to the food that we buy in various supermarkets. In other circumstances, however, the assertion of such a right has appeared at least more problematic: at least in Italy, for example, the law protects the privacy of those parents who give their children for adoption, but does not recognise, and, therefore, does not protect in any way the right to the truth of the adopted child, even if from 1967 relevant Tribunals have received only 48 motions to communicate the identity of biological parents and respecting what has been recognised as a basic psychological need does not seem to have the feared devastating effects. One should not either ignore that such a right has already been recognised by many legislations (recently by the Catalan Parliament) and is desired for in the Convention on the Right of the Child of 1989 and in the Convention of L'Aja of 1993. Finally, there are also cases where a right symmetrical and opposing to the right to the truth is recognised: the "right to the lie". *Nemo tenetur se detegere*, a standard civil law phrase says, that can be explained with the words of an old commentator: "do not force anyone, not even the most wicked scoundrel, to reveal his misdeed". The right to the lie by the accused is an unquestionable fact in Italian legal system that can be inferred from manifest and clear prescriptive references even of constitutional rank and which has

²² B. CONSTANT, *De réactions politiques*, Paris: Mourer et Pinparé, 1797, p. 124; I. KANT, *Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen*, in «Berlinische Monatsschrift» 28 (Dezember), 1797, pp. 485-504.

only two limits. The accused is not allowed to lie about his or her personal particulars and cannot wrongfully accuse others because in this way such an action would give rise to slander; such a right is, instead, excluded in other jurisdictions, and, in particular, in that of common law, where the accused who gives his or her consent to the interrogation takes an oath and his or her deposition has weight of full evidence (except for cases where there is a false testimony).

In short - one feels almost like concluding after this brief analysis - the truth can be expected, but only when... it can be expected!

But, even if we want to take it for granted that in the ever so long list of rights, the right to the truth must find its rightful place, be it limited or unlimited, one would still have to ask what conditions are necessary for the legal truth to become The truth assuming that there is in fact a truth to be defended. If you allow me to use a language I am particularly familiar with, trying however not to make the mistake, that so many before me have made, that is to forget the iridescence of the short story that we took as a starting point for these reflections of mine which I believe is actually one of its basic merits, I would like to say briefly that there are two essential conditions: one that is inter-systemic in its nature and the other that is intra-systemic.

The first one is that law can finally rid itself of an old-age slavery vis-à-vis morality, that had reduced it into a condition of imbecility, for its constant need to look for a stick (*baculus*) in morality that would permit it to run away from its responsibilities. Especially after the positivisation of modern law, the bond between law and morality has already become even more implausible (assuming that some sort of plausibility had existed at all before that). Morality and law have already gone separate ways, and, therefore, the moral valuation of a crime is nothing more than a pure accident, one of many possible points of view, though still only one of many and to which no special or privileged standing, above the others, can be given. From a point of view of a complete and exhaustive comprehension of a particular crime economic, sentimental, aesthetic, cultural or political considerations can be as important, and in some cases even more important than moral considerations. They make it possible to go beyond ancient prejudices and to restore dignity to those who committed even the most heinous crimes. We can feel *com*-passion for the delinquent, hold him dearer and nearer to our heart, we can even learn to respect him, «we [...] learn to appreciate the defendant, love him, feel the waves of his sympathy coming toward us»²³ not any more notwithstanding, but precisely because of, his act; it is precisely because of this that we can expect on his part that he respect his own dignity, assumes the responsibility for his actions and, basically, goes the whole hog and pays the full price. Every value judgement disappears so that all the roles become interchangeable and assume the same dignity; after all, aren't the old grand masters of criminal law who have preached ad nauseam that «the judgement has to be made with reference to the crime and not the person who committed it»? As a consequence, the sentence is no longer just a punishment, but

²³ F. DÜRRENMATT, *Traps*, op. cit., p. 215.

also a just acknowledgement of the greater or lesser grandiosity of the defendant's criminal act, and, therefore, «there can be nothing higher, nobler, more distinguished, or greater than the moment when a man is sentenced to death»²⁴. It has no relevance whatsoever that, after all, it is always a person who suffers and sometimes even dies for his or her wrong doing, because the body and the person could not be possibly more distinct and separate. In fact, it is not unimaginable for the criminal himself or herself to wish for annihilation and flagellation of his or her own body as a way to regain his or her own dignity.

The second condition, which we have defined as intra-systemic, is based on the inadequacy of investigative and judicial mechanisms of the state to arrive at the truth, a topic fairly exploited in the dramaturgy and in the literature of that period, even if not always with the same narrative mastery of Dürrenmatt's, who exploits it in many of his works. Certain behaviours, in fact, unanimously considered negative and reprehensible, do not give rise to any sort of sanctions by the so-called justice dispensed in tribunals. Our protagonist is “substantially” guilty, but “apparently” innocent since his crime, in any case, from a purely technical point of view could never be proved making him extremely unlikely to be punished in a real court room. On a much similar note there can be cases in which the accused is “substantially” innocent but “apparently” guilty, just like Dr Benno in *The Execution of Justice*: once at the Supreme Court, the only thesis that is comprehensible for the justice is that Dr Benno cannot be anything but guilty. Only he had a valid motif. Even if he is innocent. Justice cannot be interested in a reality that goes beyond its understanding; appearances can wrongly prevail over reality and become the only possible truth.

It is Zorn himself who, acting as the Public Prosecutor in the simulacrum of the action brought against Traps, states that the crime he committed is «a murder so cunningly prepared that of course it has brilliantly escaped our official system of justice»²⁵ burdened by the «needless welter of formalities and verbatim reports and scribbles and laws»²⁶. Only judging «without regard for law books and legal paragraphs»²⁷, it is possible to identify and punish those guilty of perfect crimes; only if free from incomprehensible workings of the procedures and from a thousand quibbles of the trial with its deadlines, its forms, terms, time limitations and preclusions, can one arrive at a truth that is not just a scanty and pointless trial truth. In order to arrive at the Truth, the law has to move freely and to look about in the multiple dimensions of life, to widen its own horizons, otherwise it will continue to build only its own particular truth liable to being contradicted by other points of view.

As far as this second condition goes, personally I have some doubts: I believe that the sin of the form does not stem from the formalism of law, but rather from the formalism of the jurists. Apart from that, I do not expect (nor do I wish for) so much

²⁴ *Ivi*, p. 227.

²⁵ *Ivi*, p. 214.

²⁶ *Ivi*, 208.

²⁷ *Ivi*, 208.

perspicacity on the part of the legal norms! In short, it is not the law that is heavy, but rather it is the jurists who make it such whenever they become uninspired bureaucrats, and even art can take a similar chance whenever the artists start taking themselves too seriously and begin to lose that thin veil of irony, or, even more so, self-mockery, that serves to make the lightness of arts bearable. Besides, it was the eclectic Swiss playwright himself who, apart from having met with discrete success as a painter, has even used forms of writing that can hardly be forced into rigid definitions testing himself against short stories-studies, of, if you prefer, studied short stories, when in 1968 he was sent by the University of Magonza to give a lecture on justice and law and ending up giving rise to a staging of thought.

At any rate we are not interested in looking for precise technical and judicial suggestions²⁸ in the Dürrenmatt's text because a literary work cannot abandon its language and contains, as such, diagnoses rather than therapies.

[...] Like the criminal, the playwright is content to supply the lawyers with material for thought and classification. [...] Therefore, to ask a playwright to supply the legal profession with anything more than material is unjust. After all, one doesn't require a criminal to be conversant with the problem of justice and law; he has the freedom and the right to commit his crimes in complete naïveté, a rule that applies to all criminals except those whose crimes would not be possible without legal expertise: such crimes are of course less frequently committed by playwrights than by members of the legal profession²⁹.

What we are, instead, interested in is the basic conclusion that can be drawn from this short story: justice on earth is possible, but she arrives in the most unexpected ways and at the most unexpected moments, taking substance in the most dubious and ambiguous forms in such a way that she herself turns into a breakdown.

Putting it even more nastily: there is no such thing as a just social order, because if man seeks justice, he is justified in finding every social order unjust, and if he seeks freedom, he is justified in finding every social order unfree³⁰.

But will it be ever possible for jurists to become aware of such reality ridding themselves of the delirium of omnipotence and of the frustrations of impotence that so often grip them that takes them through their everyday journey? In order to do it, perhaps they should stop being jurists once and for all.

²⁸ G. ARZT, *Bemerkungen zu Friedrich Dürrenmatt 'Die Panne' - aus strafrechtlicher Sicht*, in «Schweizerische Zeitschrift für Strafrecht», CVI, 1989, pp. 1-14.

²⁹ F. DÜRRENMATT, *Monster Lecture on Justice and Law, with a Helvetian Interlude*, op. cit., p. 74.

³⁰ *Ivi*, p. 102.

V for Vendetta: un racconto di umanismo anarchico

Valerio Coppola
Università di Urbino
foris2k@gmail.com

Abstract

V For Vendetta: Manifesto of Anarchic Humanism

The essay aims applying the Law and Literature methods to comics, or sequential art. The work involved is V For Vendetta by Alan Moore and David Lloyd, published in the 80s of 20th Century in UK and USA.

V for Vendetta, also through a film version, has taken the value of global symbol for several anti-establishment movements in the Thatcher-Reagan period. But it goes beyond its historical context. V for Vendetta produces a political narration, becoming a real manifesto of anarchic humanism.

This essay analyses the book through its political vision. Between lines and panels, it investigates the relationship between the power structure and human nature. Since it is a comic, as well as the plot and its textual set, attention is devoted also to visual storytelling (images, iconography and so on).

Key Words :

Pop Culture; Law & Comics; Power; Humanism; Anarchy.

Published in date: February 3, 2012

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

V for Vendetta: un racconto di umanismo anarchico

Valerio Coppola

Premessa

Di tutti i campi della fiction, dal mito alla letteratura, dal cinema alla televisione, dal teatro alla musica, il fumetto è senza dubbio quello che meno è stato indagato nel suo rapporto con la sfera del diritto e del politico in generale. Accostare il fumetto al diritto ha infatti significato, quasi sempre, parlare di questioni legali che interessavano l'industria (diritto d'autore, proprietà intellettuale, ecc.); non si è quasi mai tentato, invece, di fare una lettura metatestuale delle opere e di rintracciare le strutture giuridiche presenti nella loro narrazione.

Alla base di questa "mancanza" sta in buona parte un'idea diffusa del medium-fumetto ancora legata a stereotipi e preconcetti radicati. Quella che qualcuno ha definito «arte sequenziale» (Eisner 1985) fatica ancora oggi a vedere accettata e affermata la propria dignità artistica ed espressiva, continuando invece a dover far fronte allo stigma del "prodotto per bambini". E questo, nonostante la copiosa presenza di opere di rilevante spessore e interesse, sia sotto il profilo dei contenuti della narrazione, sia sotto quello della forma, della sperimentazione, della contaminazione multimediale.

Tuttavia, mentre nei Paesi anglofoni e francofoni l'interesse per il medium sta crescendo, con la formulazione di primi studi specialistici e multidisciplinari e l'istituzione di cattedre ad hoc nelle università, così non sembra essere in Italia (Paese in cui storicamente lo stereotipo del fumetto come forma "bassa" ha fatto più presa). Tale differenza non è spiegabile in base alla qualità della produzione, giacché anche nel nostro Paese hanno operato autori di prima grandezza, producendo capolavori a livello mondiale; piuttosto, la spiegazione sembra risiedere nella miseria della nostra industria del fumetto e in una certa propensione culturale tutta italiana a snobbare questo medium particolare.

Ad ogni modo, ciò che qui interessa è il fatto che in Italia si registri un'assenza ancora più acuta di studi mirati sul fumetto, e nello specifico sul rapporto tra fumetto e diritto. A riprova della preziosità di questo campo di analisi, nelle pagine che seguono, si proporrà una lettura di un caposaldo della letteratura a fumetti: *V for Vendetta*, di Alan Moore e David Lloyd.

1. Diritto e cultura popolare

Per procedere a un discorso sul fumetto, è necessario in primo luogo assumere una prospettiva d'osservazione. In questo senso, si assumerà nella riflessione seguente la prospettiva degli studi di *law and popular culture*.

Come evidenziato da Freeman (2004), la narrazione delle strutture e dei concetti giuridici all'interno di racconti destinati all'intera comunità, non è una novità della cosiddetta società massificata, o società dell'informazione, o in qualunque modo la si voglia chiamare. Nelle diverse coordinate storiche, in altre parole, si è sempre assistito alla produzione di contenuti culturali che portassero avanti, in maniera più o meno esplicita, più o meno consapevole, anche una narrazione della dimensione giuridica del proprio ambiente sociale. E in particolare, sarebbe sbagliato pensare che queste narrazioni fossero prerogativa di élite ristrette, dei vari e multiformi *gotha* culturali che si sono configurati di epoca in epoca. Al contrario, esse si rivolgevano spesso a un pubblico più ampio, che fosse in grado di cogliere uno sfondo di senso, di dividerlo e di immedesimarsi in esso. Gli esempi non mancano, ma basti pensare a pochi casi eccellenti.

Paradigmatico è il caso dell'Antico Testamento: non tanto, sotto questo profilo, rispetto alle numerose norme che si presentano esattamente in quanto tali in un testo come il *Levitico*; piuttosto, il punto di interesse, i concetti e le strutture metagiuridici che davvero potevano comunicare qualcosa "in più" all'uditorio e che oggi si possono rintracciare in questo testo, sono contenuti proprio negli snodi della vicenda del popolo ebraico, o in quello che tecnicamente potrebbe chiamarsi lo sviluppo della trama. Un passo come quello di Abramo posto di fronte all'ordine di Yahweh di sacrificargli il proprio figlio Isacco, diceva sicuramente molto, "tra le righe", di come l'uomo dovesse comportarsi rispetto alla legge divina, di quali prerogative avesse un padre sulla propria prole; e ci fa notare, oggi, quanto l'assenza della figura materna in questa vicenda sia in realtà un'informazione giuridica sul ruolo della donna (Freeman 2004, 2).

Di certo i testi sacri non sono narrazioni rivolte alle sole élite (per quanto spesso possano da queste essere stati in parte plasmati: e anche questo è rilevante in chiave metanarrativa, se si vogliono rintracciare le sottostanti strutture giuridiche). Al contrario, la loro narrazione, il loro messaggio, sono rivolti proprio ai popoli, e in maniera esplicita.

La *Bibbia* ce ne offre un ulteriore esempio di una certa evidenza proprio nel passaggio dall'Antico al Nuovo Testamento: qui è visibile in maniera inequivocabile un clamoroso ribaltamento (per certi versi una rivoluzione) di intere concettualizzazioni giuridiche e politiche, del rapporto tra la sfera della legge di Dio e quella dell'uomo, ecc.. Anche in questo caso, in maniera dichiarata, la parola sacra si rivolge proprio ai popoli, e dai popoli riceve una conferma e una fortuna (pur soggette a continue reinterpretazioni) di una certa durata. Il gioco lessicale è facile: se non è questa cultura popolare...

Altro esempio principe, senza voler ripercorrere la lunga storia del diritto nella produzione culturale popolare, è costituito proprio dalla sua più alta espressione: il teatro greco, e in specie la tragedia. La rappresentazione tragica, come è noto, è un vero e proprio rituale pubblico, che si intreccia in maniera fitta e inestricabile con la vita politica della *polis*. Comprendere una senza l'altra è impossibile, proprio per la particolare funzione pubblica assunta dalla rappresentazione teatrale nell'Atene classica. È forse superfluo ricordare, rispetto alla tragedia, che la sua rappresentazione avveniva di fronte a tutta la cittadinanza, e proprio in un contesto di purificazione, rigenerazione e rilegittimazione dell'intera città e delle sue istituzioni. Nelle tragedie messe in scena durante gli agoni delle Grandi Dionisie stanno tutte le contraddizioni e le riflessioni giuridiche della *polis*, le sue crisi, i suoi conflitti e le sue leggi: il travaglio del passaggio dall'ordine arcaico a quello nuovo, in cui proprio la *polis* diventa soggetto sovrano. Basti pensare alle due opere che più

hanno fatto presa nell'immaginario, anche odierno: l'*Antigone* di Sofocle e l'*Oresteia* di Eschilo (Mittica 2006).

Allo stesso modo – magari con un grado di coinvolgimento collettivo non così pronunciato – di epoca in epoca non mancano mai ulteriori esempi di come narrazioni finzionali rivolte a un pubblico popolare abbiano veicolato rappresentazioni del giuridico molto reali, quando non si siano configurate proprio come mezzi di affermazione di un nuovo ordine. Si pensi all'*Eneide*, che nel rinviare l'origine della famiglia Giulia alla stirpe di Enea contribuiva a gettare le basi per l'affermazione di quello che sarebbe stato il principato e dunque l'impero romano; oppure si guardi alla mitologia arturiana, che ancora oggi ricorre di continuo nel definire precise identità culturali; o ancora si consideri il teatro di Shakespeare (di cui anche questo volume porta un chiaro esempio), capace di cogliere sottigliezze e sfumature nell'evolvere degli usi e della legislazione suoi coevi, spesso proprio attraverso la messa in scena di processi (Freeman 2004, 5: 9).

In tutto ciò, allora, il problema diventa proprio la lettura di questa "cultura popolare" in prospettiva storica. Ovvero, prima di tutto: il contenuto di questa *fiction* è un riflesso delle «pratiche legali [sue] contemporanee o è parodia? O entrambe?» (Freeman 2004, 4). Da questo punto di vista, forse, la risposta è nelle parole di Anne Lebeck, quando afferma che «*accuracy is an essential ingredient of parody*», dove "accuracy" è "accuratezza" che sfuma nel significato di "veridicità" (Lebeck 1971, 135).

Ma all'interno di tale questione sta un'ulteriore domanda, che ha a che fare squisitamente con il punto di osservazione da cui si parte nel parlare di questa cultura popolare: cosa può dire a noi un testo composto decenni o secoli addietro, e cosa poteva dire all'uditorio popolare cui si rivolgeva? Trasmette i medesimi significati nei due casi, con un diverso angolo di incidenza, colpisce differentemente l'osservatore?

Ciò che si nota in tutti questi casi è come nei testi siano presenti elementi, eventi, idee, prospettive, conflitti, ecc. che noi oggi interpretiamo quali indicatori, metafore, espressione differita di qualcos'altro: noi insomma leggiamo *sotto-testi*. Ma una ricezione praticamente letterale di questi testi, nota ancora Freeman, può essere riferita solo al particolare contesto storico e sociale (al pubblico) cui il testo stesso era rivolto in origine. D'altra parte, la distanza storica e culturale ci consente oggi anche di leggere il testo unitamente proprio al suo *con-testo*, operazione senza dubbio più difficile da espletare dall'interno.

Oppure, ancora, oggi sono possibili osservazioni "di raffronto" rispetto a ieri: si possono così notare dimensioni (come la concezione "antifemminista" nelle *Eumenidi*) che hanno senso rapportate alla sensibilità odierna, ma che calate nella realtà di allora perdono di significato (la nostra idea di femminismo o di parità dei sessi non è neanche concepibile, in quel contesto storico). Ciò non toglie, però, che nella nostra osservazione simili suggestioni siano presenti e contribuiscano a influenzare la particolare lettura del testo che possiamo darne

Nel momento in cui si rivolgono alla generalità del pubblico, inoltre, i testi sono caratterizzati dal fatto che – consapevolmente ma anche no – trattano di argomenti che solleticano l'interesse dei destinatari, e questo si traduce probabilmente in aspetti e temi che costituiscono proprio gli snodi critici, le contraddizioni forti, per quanto spesso sottotraccia, rispetto ai relativi contesti.

Va poi considerato il fatto che per l'uditorio coevo gli elementi giuridici dell'opera (anche i più problematici) potessero comunque rientrare nell'ordine delle cose, e anzi

spesso all'ordine delle cose erano ricondotti proprio tramite queste stesse narrazioni. Diversamente, rispetto alla sensibilità dell'osservatore odierno tali elementi provocano un certo qual "stridore" che li porta in risalto, cosicché la rappresentazione metagiuridica portata dalla *fiction*, in particolar modo popolare, è uno strumento privilegiato per indagare la dimensione del giuridico rispetto a quei contesti. È anche il gioco di differenze rispetto all'oggi, calato in scene e racconti di vita concreta (per quanto finzionali), invece che in un semplice raffronto tra norme, che permette osservazioni per molti versi più acute e articolate, e che comunque non si limitino al dato prettamente normativo. In altre parole, la norma vista attraverso la sua rappresentazione nella cultura popolare *di allora*, porta *oggi* in luce contrasti più accesi, e dunque di più agevole lettura.

Allo stesso modo, anche narrazioni popolari di oggi e sull'oggi possono facilitare auto-osservazioni molto più estreme di tante analisi tecniciste, costrette intrinsecamente a produrre osservazioni intrasistemiche sul diritto. La *fiction* ha invece il vantaggio, ancora, di saturare le contraddizioni, produrre narrazioni estreme e sopra le righe, ma capaci di mettere in risalto elementi comunque presenti nel suo *con-testo*. È sempre e comunque un gioco di contrasti, ma che in questo caso, invece che sulla dimensione delle differenze diacroniche, gioca sullo sbalzo sincronico, su uno sfasamento della visione in cui il colore si satura al massimo e le forme, pur nella loro fastidiosa e acida cromaticità (o forse proprio per quella), finiscono per risultare più distinte ed evidenti. Questo "gioco" è tanto più forte ed efficace, quanto più il testo esagera la rappresentazione del suo contesto (per esempio in racconti futuristici, di fantascienza, fantapolitica, utopie e distopie, ecc.: tutti casi in cui, per altre vie, una distanza storica e culturale è riprodotta, questa volta in modo artificiale).

Oggi, con la diffusione e la differenziazione estreme dei mezzi di comunicazione, e con l'incrementarsi delle possibilità di venire a contatto con sempre più narrazioni, sempre più spesso riferibili a un orizzonte di portata globale, tutte queste dinamiche non vengono certo a mancare, e trovano anzi una forte spinta nel confermarsi. Si pensi a universi narrativi che, almeno nel cosiddetto "Occidente", ma anche in parte dell'Asia, trovano un'enorme fortuna: casi come quelli di *Star Trek* o *Guerre Stellari*, divenute vere epopee ricolme di filosofie e visioni politiche; ma anche la grande diffusione delle *telenovela*, che nella loro perenne esagerazione rappresentano (e influenzano) un immaginario che ha spesso a che fare con la concezione della famiglia, dei rapporti economici, dei sentimenti; o ancora i videogiochi, con la loro tanto discussa declinazione dell'agonismo e della guerra. Tutti prodotti ascrivibili entro l'etichetta della "cultura popolare", che a vari livelli e su diversi temi raccontano qualcosa del politico e del giuridico dei nostri tempi. E tra questi i fumetti di supereroi, autentiche narrazioni dell'eroismo e del potere sfogliati da milioni di lettori, non possono non figurare.

2. Diritto e fumetto

Prima ancora di televisione e cinema, il fumetto si è configurato come un potentissimo mezzo di diffusione di contenuti narrativi. La potenza comunicativa dell'illustrazione, d'altra parte, è una costante storica nella vicenda umana, partendo dalle pitture rupestri, passando per i geroglifici, le illustrazioni greche e romane di gesta eroiche e campagne militari, le miniature medievali, l'arte pittorica (addirittura con alcuni esempi di

sequenzialità, come una sorta di fumetto ante litteram¹), fino all'esplosione dell'illustrazione come mezzo di diffusione delle narrazioni, in corrispondenza con l'affermarsi della stampa (Hilyerd 2009, 161). Da un primo uso di carattere più che altro religioso, poi, l'illustrazione stampata è stata adottata via via anche in campo politico, soprattutto tramite l'uso della caricatura o di illustrazioni di tipo iconico. Un buon esempio – per avvicinarci già al contesto di nostro interesse – può essere rappresentato dall'ampia gamma di figure antropomorfe che hanno simboleggiato gli Stati nazionali, dalla Marianne francese alla Britannia inglese, fino alla Columbia e soprattutto allo Zio Sam americani² (Darnall 2009).

In tutti questi casi l'illustrazione è sempre stata il mezzo di una comunicazione immediata di significati: o meglio, mediata attraverso simbologie, ma per questo più adatta alla sintesi nella sua comprensibilità. Ovvio che uno strumento simile si presta in modo particolare a veicolare in maniera "facile" concetti e narrazioni anche complessi verso ampie fasce di popolazione, pure con bassa o nulla istruzione. Il fumetto, germogliando da questa storia e unendo illustrazione e parola, replica e arricchisce tali dinamiche.

Senza ripercorrere nel dettaglio la storia del mezzo, prenderemo in considerazione solo il fumetto supereroistico, quello più riconoscibile come proprio della tradizione statunitense (e soprattutto quello a cui è riconducibile, pur con delle differenze, *V for Vendetta*).

Il fumetto supereroistico è un prodotto della fine degli anni '30 del secolo scorso, ovvero di un periodo in cui l'America si interroga sul suo ruolo nello scenario mondiale, anche in chiave oppositiva con i fascismi europei (e in seguito con il socialismo reale del blocco sovietico). Non a caso gli stessi supereroi si trovano presto, nelle loro testate, a combattere Hitler e l'Asse, sia in Europa che entro i confini americani. La genesi conflittuale dei supereroi (il cui germe permane tuttora) ne fa dunque una chiave di lettura di particolare interesse rispetto all'evoluzione della società americana. E tale operazione è sicuramente possibile anche in relazione alla sfera del diritto.

Già agli albori della diffusione delle strisce sui principali quotidiani nazionali, è possibile osservare personaggi la cui professione ha a che fare con la legge (giudici, procuratori). La tendenza è poi confermata con la nascita del vero e proprio fumetto supereroistico, con una pletora di personaggi la cui "identità segreta" svolge appunto una professione legale. Richiamiamo di seguito alcuni casi particolarmente significativi (rimandando, per una panoramica esaustiva, a Hilyerd 2009, 159: 195).

In maniera ironica, il personaggio "giuridico" che ha conosciuto più duratura fortuna editoriale è Harvey Dent, meglio noto con il nome di Due Facce (*Two Face*), storico nemico di Batman. Dent era il procuratore distrettuale di Gotham City, finché un incidente lo sfigurò in volto e lo portò alla pazzia, rendendolo un pericoloso maniaco omicida con ossessioni riguardanti proprio la sua particolare idea di giustizia; Due Facce non prende alcuna decisione senza prima aver lanciato la sua moneta e osservato su quale faccia essa ricada. Il personaggio che tra questi ha una storia più lunga, dunque, è proprio uno che rappresenta in maniera esplosiva un'ambiguità del giuridico.

Rimanendo al contesto dell'Uomo Pipistrello, è lo stesso Batman ad avere un rapporto costante e diretto con un tutore della legge, il commissario Gordon, che nelle

¹ Per esempio la Cappella degli Scrovegni (Padova) realizzata da Giotto agli inizi del XIV secolo.

² Quest'ultimo, nato nei primi decenni del XIX secolo, non a caso negli anni '40 del XX secolo viene riconvertito in un supereroe dei fumetti.

storie è spesso un vero e proprio coprotagonista e un contraltare rispetto al Cavaliere Oscuro, costituendo l'elemento narrativo che esprime tutte le contraddizioni dell'azione del supereroe rispetto alla sfera del diritto.

Altro caso di estremo interesse è quello di Devil (*Daredevil*), supereroe la cui identità segreta è l'avvocato cieco Matt Murdock. Oltre all'evidente simbolismo costituito dal riferimento alla «giustizia cieca», il punto di interesse è proprio come un uomo che “di giorno” lavora in conformità alla legge, muovendosi tra i codici e in rispetto del potere costituito, “di notte” prenda invece quella stessa legge nelle sue mani, distorcendola e piegandola secondo i propri parametri morali; e spesso e volentieri andando a incidere proprio su quelle stesse situazioni con cui ha a che fare come avvocato. Per altro, nel corso degli anni Devil è diventato un personaggio sempre più violento, mettendo in pratica colossali sconfinamenti rispetto alla legge, con sempre maggior frequenza.

Un personaggio le cui storie si sono configurate come rilevanti rispetto all'argomento di cui trattiamo è She-Hulk. A differenza del più famoso cugino Bruce Banner/Hulk, l'avvocato Jennifer Walters non perde le proprie facoltà mentali in seguito alla sua trasformazione. L'aspetto più interessante in questo caso, però, è che a differenza di tanti suoi “colleghi” supereroi/professionisti legali, Jennifer si è trovata spesso in situazioni che davvero hanno a che fare con il suo mestiere: soprattutto in anni recenti, la si è vista alle prese con processi la cui materia era proprio supereroistica (spesso anche in chiave metafumettistica): ciò ha portato di frequente a evidenziare le contraddizioni insite nel rapporto tra sistema del diritto e azione o sistema di valori dei supereroi.

Altro personaggio tutt'altro che scevro di contraddizioni e molto significativo è lo Spettro (*the Spectre*): egli è il rappresentante dell'«ira divina», una forza che si lega a un ospite umano defunto (quasi sempre un poliziotto, non a caso) e che giudica i colpevoli tra i vivi, comminando le giuste punizioni (financo la morte), con un meccanismo vendicativo da contrappasso dantesco, senza risparmiare torture e sofferenze indicibili. E va puntualizzato che lo Spettro è “uno dei buoni”.

Va inoltre considerata tutta quella galleria di personaggi riferibili alla sfera dell'ordine pubblico. Così, per citare solo pochi casi rilevanti, Flash è un poliziotto scientifico; Hawkman e Hawkgirl (nella più famosa delle loro reincarnazioni) sono poliziotti del pianeta Thanagar in missione segreta sulla Terra; il supereroe Lanterna Verde (*Green Lantern*) fa parte del Corpo delle Lanterne Verdi, forza di polizia interstellare alle dipendenze dei Guardiani dell'Universo, una razza antichissima che ha suddiviso il cosmo in settori, assegnando a ognuno di questi degli agenti come emanazione del loro potere (la «forza di volontà»).

Vi sono poi figure liminari come il Punitore (*Punisher*) o Vigilante, personaggi violentissimi che vengono da un *background* di professioni che hanno a che fare con la legge e l'ordine pubblico (soldato o poliziotto l'uno, procuratore l'altro). Questi sono andati oltre Devil, si sono posti del tutto contro la legge facendosi accusa, giuria, giudici e boia delle loro vittime, in base ai loro standard morali. Stesso *modus operandi* per il Giudice Dredd (*Judge Dredd*, più conosciuto per il suo adattamento cinematografico)³, il quale però

³ Per essere precisi Dredd è un personaggio del fumetto britannico, il quale però è legato a doppio filo a quello americano, costituendone spesso la controparte critica. Non a caso Dredd agisce comunque negli Stati Uniti. E ad ogni modo, lo stesso *V for Vendetta* è opera di autori inglesi che comunque si innestano nella tradizione americana, come si vedrà.

agisce come funzionario pubblico, proprio in virtù della legge distopica che governa il suo mondo. Anche qui, stiamo parlando sempre degli eroi di turno.

Da non dimenticare nel loro rapporto con il potere sono anche i superumani sovrani, come Namor il Sub-Mariner re di Atlantide, Pantera Nera re dello Stato africano di Wakanda, Aquaman re dei mari, il Dottor Destino tiranno di Latveria, Freccia Nera re degli Inumani e della città-stato di Attilan, Geo-Force principe di Markovia e altri. Si noti che tutti questi Paesi sono frutto di fantasia, anche se non sono mancati casi in cui i superesseri si siano legati a un potere politico più “reale”, come quando Tony Stark/Iron Man accettò l’incarico di Segretario della difesa degli Stati Uniti d’America.

Infine, va considerata la sterminata casistica in cui i supereroi si sono trovati in un’aula di tribunale, spesso al banco degli imputati. Tra questi, casi particolarmente interessanti sono rappresentati dai tutt’altro che rari processi intergalattici o di scala cosmica, rispetto ai quali sono stati creati anche personaggi come Ronan l’Accusatore (*Ronan the Accuser*) e il Tribunale Vivente (*Living Tribunal*), figure tratteggiate come divinità o semidivinità. La portata titanica di questi processi e di queste “istituzioni”, d’altra parte, oltre ad amplificare la solennità e il significato dell’evento, riflette proprio quel gioco di narrazioni estreme e contrasti artificiali di cui dicevamo nel paragrafo precedente.

Da quanto si è appena detto, già è visibile come quella del supereroe sia una figura sempre in bilico tra giustizia pubblica e privata, tra giustiziere e vigilante/vendicatore. Ma il fatto che in tali personaggi queste due dimensioni non siano mai distinguibili in maniera netta, forse può essere spia esattamente delle contraddizioni che il sistema giuridico moderno porta in sé. E *V for Vendetta*, pur distinguendosi in alcuni aspetti, da un punto di vista fenomenologico è senza dubbio un fumetto supereroistico, si inquadra in quel contesto culturale e da quella storia prende le sue mosse.

3. *V for Vendetta: il contesto*

Come si diceva, *V for Vendetta* va certamente collocato nella tradizione del fumetto supereroistico, anche se per molti versi finisce per evadere da questo recinto definitivo. Lo scrittore dell’opera, Alan Moore, è l’autore che forse più di tutti ha impattato sull’immaginario supereroistico degli ultimi cinque lustri, attraverso storie che hanno raccontato la crisi, le contraddizioni e anche la grandezza di tali personaggi. Se tra queste storie la più importante e la più direttamente supereroistica è senza dubbio *Watchmen*, in maniera più obliqua anche *V for Vendetta* fa parte di questo filone: essa presenta un personaggio che, seppur *sui generis*, appartiene inequivocabilmente all’estetica e alla fenomenologia del supereroe; ma anche sul piano tematico, quest’opera tende a impostarsi in maniera critica su quel filo conduttore di cui si diceva e che percorre la vicenda del supereroe, ovvero il rapporto ambiguo dell’uomo con la legge e con il potere. Ed è proprio scavando sempre più a fondo in questa riflessione che *V for Vendetta* si allontana per certi versi dal fumetto prettamente supereroistico, per diventare vera e propria narrativa politica. In tal senso, osservando l’opera da questa particolare angolazione, in *V for Vendetta* si può leggere la figura supereroistica come funzionale alla

narrazione di una concezione del politico, piuttosto che il contrario. Questo accade anche in *Watchmen*, ma non in maniera tanto estrema⁴.

Moore realizza *V for Vendetta* insieme al disegnatore David Lloyd tra il 1982 e il 1988. La pubblicazione dell'opera si avvia nel Regno Unito e termina negli Stati Uniti⁵. Entrambi gli autori sono inglesi, e tale matrice ha una doppia influenza sul loro lavoro. In primo luogo, soprattutto a partire dagli anni '80, una buona quantità di autori inglesi (di cui Moore è capofila) affonda le mani nel fumetto supereroistico americano, apportandovi però una sensibilità diversa da quella statunitense, ovvero più critica e più attenta alle contraddizioni interne del genere, soprattutto per quel che riguarda il profilo politico. Proprio quell'attenzione – e questo è il secondo punto – fa sì che tali autori si confrontino con contesti, retaggi e “mitologie” diversi da quelli americani: ciò porta dunque a delineare nuovi scenari all'interno delle storie. Nel caso di *V for Vendetta*, in particolare, questo si declina in un confronto diretto con la coeva situazione nel Regno Unito, che in quegli anni significa sostanzialmente thatcherismo. Non che la dittatura tratteggiata nell'opera voglia rappresentare una critica letterale del Governo Thatcher, una sua metafora “pedissequa”: piuttosto essa funziona come critica a certe tendenze al conformismo che la società inglese sembrava esprimere e di cui il governo era espressione e rappresentanza. In tal senso, la distopia messa in scena nell'opera ritraeva proprio quelle tendenze conformistiche e disumanizzanti portate all'estremo, mentre l'azione del “supereroe” era volta proprio a combattere questa cappa soffocante in nome di un trionfo umanistico.

4. Squarci di futuro

Nel 1997, l'Inghilterra vive uno scenario post-apocalittico: nel terribile conflitto nucleare deflagrato nel 1988 l'isola britannica non è stata coinvolta direttamente, ma gli sconvolgimenti geopolitici e climatici a livello mondiale seguiti alla guerra vi hanno inciso pesantemente. In quegli anni, infatti, nell'Inghilterra regna il caos: si acuisce la già insostenibile recessione economica, si diffondono epidemie, c'è scarsità di cibo. Nel disordine più totale, con la paura e l'incertezza a fare da *leitmotiv* giorno dopo giorno, il vuoto di potere viene presto riempito dal Fuoco Norreno, partito fascista strettamente legato alle grandi corporazioni economiche. Infine, nel 1992, il Fuoco Norreno si insedia definitivamente al potere, e inizia a ristabilire l'ordine (*un ordine*), eliminando dal seno della società inglese tutte le impurità presenti: qualunque pelle al punto sbagliato della scala cromatica, idee politiche e religiose diverse, preferenze sessuali difformi. La via della purificazione è l'eliminazione fisica dei portatori del “virus”, passando prima per un loro internamento in appositi campi entro cui condurre esperimenti scientifici sui soggetti.

Nel frattempo, il potere prende forma, sviluppa le sue articolazioni. Nella sua differenziazione interna si distinguono anche nominalmente testa, dito, naso, occhio, orecchio e bocca. La Testa è il centro di comando, il vero luogo del potere dal cui interno il

⁴ Una delle differenze tra le due opere, infatti, è che *V for Vendetta* può essere letto come un vero e proprio manifesto politico del pensiero di Moore, mentre *Watchmen* si limita al momento critico senza proporre una prassi ideale. In *V for Vendetta* tale proposta è invece presente, seppure come già in *Watchmen* anche qui il finale rimane del tutto aperto (e proprio in coerenza rispetto agli assunti filosofici e politici alla base dell'opera, come si avrà modo di osservare).

⁵ Per questioni puramente editoriali.

Leader Adam Susan controlla l'intera Inghilterra attraverso il computer denominato Fato. Il Dito rappresenta le forze di polizia, il Naso le attività investigative, Occhio e Orecchio tengono il controllo audiovisivo del Paese, la Bocca emette la Voce del Fato, il "Potere che parla".

È evidente il richiamo a un'opera come *1984* di George Orwell⁶. Ma ancor più profondo è il debito verso *Il Leviatano* di Thomas Hobbes: la raffigurazione del potere fatta da Moore sembra una vera e propria anatomia del potere che si fa Leviatano. Anche sotto il profilo figurativo, la celebre illustrazione del sovrano come un gigante composto di uomini non è altro che ciò che Moore mette in scena quando descrive il potere come composto di articolazioni anatomiche, che appunto sono a loro volta differenziazioni funzionali dell'apparato amministrativo, composte in ultima istanza da uomini. Se ciò non bastasse, è ancora più evidente come il potere tratteggiato da Moore sia esattamente lo stesso potere di cui parla Hobbes: controllo e ridefinizione della violenza. Perché altrimenti tra le funzioni anatomiche individuate da Moore, non ve ne dovrebbe essere alcuna che non abbia a che fare con il comando e il controllo?

D'altra parte, anche il modo in cui il Fuoco Norreno giunge al potere ricorda il racconto hobbesiano: a partire da uno stato di incertezza e indifferenziazione totale sotto la morte, gli uomini si privano della propria violenza e la mettono nelle mani del sovrano. Egli poi non annulla la morte e la violenza, ma le incanala in forme più certe, prevedibili e comprensibili, introduce delle differenze (Resta 1991, 24), definisce secondo precise regole chi vive e chi muore: in altre parole codifica come un computer, programma come un Fato.

Ma l'ambivalenza del rimedio, del *pharmakon* (Resta 1991), mai viene meno: così questa violenza ordinata secondo un principio di "giustizia" rivela il suo seme vendicativo, e produce da sé il proprio virus, quella violenza non prevista che rimetterà in discussione ogni differenza artificiale: sulla scena arriva V, per la vendetta.

5. V per vendetta

Dunque il Leviatano, in ossequio alla programmazione del Fato nella sua Testa, ha dato attuazione al rimedio della violenza ordinata. Tale rimedio si è espresso nell'individuazione di un capro espiatorio, di un *pharmakon*: ma come sempre, ciò che è medicina porta in sé anche il potenziale del veleno; e viceversa, il veleno può diventare medicina.

Nel 1992 una vittima riesce a fuggire dai laboratori del campo di concentramento di Larkhill, rigenerandosi tra le fiamme dell'evasione. Questo uomo, prima definito come impurità da eliminare, poi cavia per esperimenti, ridotto infine a una cosa, a un

⁶ A dire il vero, i collegamenti con *1984* sono molto più tenui di quanto molti osservatori abbiano affermato. Tra *V for Vendetta* e il romanzo di Orwell, infatti, le somiglianze non vanno molto oltre la rappresentazione di un contesto distopico e totalitario (e in questo Moore attinge davvero da *1984*). Ma le due opere divergono sostanzialmente in due aspetti di primo piano. Prima di tutto, gli esiti pressoché opposti della vicenda. In secondo luogo, e in ragione proprio del primo elemento, esse portano avanti due discorsi tutt'affatto differenti: se *1984* è una lettura acuta dei meccanismi del potere in sé e della sua dimensione totalizzante, a *V for Vendetta* interessa invece leggere l'uomo nel suo rapporto alienante con il potere. In poche parole, le due opere portano avanti due narrazioni che, pur svolgendosi in scenari simili, non hanno nulla a che fare l'una con l'altra.

campionario di dolore, si tira fuori dalla macchina, ritrova qualcosa in sé che lo rende di nuovo umano. E uscire da Larkhill è una nuova nascita, un battesimo nel fuoco.

Negli anni successivi, questo uomo ricostruisce se stesso, si riappropria di sé ridefinendo il senso del suo mondo: e questo senso è la *vendetta*. Nei cinque anni successivi, egli dispone le tessere di un domino in una figura geometrica enorme e invisibile, una trama che si estende sotterranea nella Londra del potere. Allo stesso tempo, egli si trasfigura, fa della sua nuova vita anche la sua pelle, indossa una maschera da Guy Fawkes, esplicitando la propria natura di capro espiatorio ma anche di ribelle, affermando la propria libertà nei confronti del potere⁷. La trasfigurazione è pressoché totale, annulla la vita precedente e fa di questo uomo un simbolo vivente: mai vediamo il suo volto sotto la maschera (perché la sua maschera è il suo volto), né mai sappiamo il suo nome prima di Larkhill.

La vendetta di V inizia in maniera segreta già in questi anni, con l'uccisione degli aguzzini risparmiati dall'esplosione del campo di Larkhill. Ma quando rimangono da eliminare le persone più significative e con maggiori responsabilità rispetto all'aberrazione del campo di concentramento, la vera natura di questa vendetta inizia a delinearsi, si inizia a intravedere la geometria del domino. È il 5 novembre 1997, anniversario della Congiura delle Polveri, quando la vendetta fa il salto di qualità e l'attacco di V si indirizza all'intera architettura del potere inglese, in maniera forte e inequivocabile: l'esplosione del Parlamento, un attacco alle fondamenta stesse del potere, alla sua *tradizione*. Il Parlamento era simbolo del potere, di quella democrazia che ha (de)generato essa stessa, attraverso le sue ambiguità intrinseche e le sue derive, la mostruosità che è adesso questo nuovo Leviatano.

La giustizia del vecchio ordine ha trovato in se stessa i semi della propria corruzione, fino a tradire le proprie promesse. Ecco allora l'altra eclatante azione di V, l'esplosione dell'Old Bailey, il tribunale penale di Londra, sopra il quale troneggia la statua di Giustizia. Significativo, allora, il dialogo inscenato da V con Madame Giustizia prima dell'esplosione: è qui che egli esprime il pensiero che sta dietro la maschera, accusando Giustizia per il tradimento perpetrato e contrapponendole come principio vero e giusto quello di Anarchia:

Anarchia mi ha insegnato che la giustizia non significa nulla senza la libertà. È onesta. Non fa promesse e non ne infrange. Diversamente da [te], Gezebel (Moore e Lloyd 2006, 43)

Qui sta il fulcro dell'idea di V. Questa giustizia che in una mano stringe la bilancia ma nell'altra impugna la spada non è l'«ideale» secondo cui vivere: essa è in realtà figura del sovrano, e in specie proprio di quel Leviatano che ha assunto nelle sue mani tutta la violenza degli uomini, negando loro anche la libertà. La via per la libertà, allora, può essere solo – anche se qui V ancora non lo dice esplicitamente – una riappropriazione della propria violenza da parte degli uomini. Violenza nel senso più ampio del termine, e intesa anche e

⁷ La figura di Guy Fawkes, sotto il profilo degli eventi storici, è legata alla Congiura delle Polveri del 1605, occasione in cui un gruppo di cospiratori cattolici tentò senza successo di far esplodere il Parlamento inglese per affermare la propria libertà di culto. Nel corso dei secoli, tuttavia, l'effigie di Guy Fawkes è stata assunta nel folklore inglese come un vero e proprio capro espiatorio, su cui riversare ciclicamente i mali della comunità.

soprattutto come la possibilità di fare violenza alla realtà, cioè di poter immaginare il mondo a modo proprio, affermare le proprie definizioni e non dover sottostare a questa stessa violenza, a queste stesse definizioni, emanate però da un unico sovrano. Ecco che allora la *vendetta* non è più solo “retribuzione del male ricevuto”, ma sfuma e si intreccia anche con il significato di *rivendicazione*: che è appunto rivendicazione della propria libertà, e cioè proprio della violenza, che va ora strappata dalle mani del sovrano e fatta di nuovo propria.



Sequenza 1 - L'attacco di V a Madame Giustizia (p. 43 dell'edizione di riferimento).

È così che i due piani della vendetta si sovrappongono e si intrecciano. C'è sì mimesi della vendetta, retribuzione in base a un «risentimento» (Resta, 1991, 58) del male subito sulla propria carne; ma questo va di pari passo esattamente con la rivendicazione della propria capacità di esprimere violenza. Ed è così che la vendetta personale può diventare anche veicolo e controfigura per un riscatto dell'uomo: per la sua evasione dal corpo del Leviatano.

D'altra parte, questo intreccio nella vendetta di V è effettivo: tra gli ultimi tre nomi sulla lista cui spetta la retribuzione della violenza subita a Larkhill, due ricoprono ruoli importanti nella gerarchia del potere in Inghilterra. Il primo di questi è Lewis Prothero, comandante del campo ai tempi di Larkhill e ora uomo di punta della Bocca: Prothero è la Voce del Fato, cioè colui la cui voce i londinesi e tutta l'Inghilterra hanno imparato a conoscere come espressione dell'autorità, la colonna sonora del mondo in cui vivono. La Voce del Fato è il racconto fatto dal potere, dispiega la sua narrazione unica, ne propaga le definizioni e le interpretazioni, emette ordinanze e scandisce le vite degli inglesi. Il secondo nome è quello di Anthony Lilliman, depravato e corrotto vescovo di Westminster ed ex cappellano del campo di Larkhill. Ora Lilliman è la figura di riferimento morale per l'Inghilterra, colui che benedicendo il partito e il regime ne fonda le pretese di trascendenza.

La vendetta di V colpisce entrambi questi uomini in maniera spietata: nei confronti di entrambi V mette in atto una sorta di contrappasso, replicando in maniera distorta le sofferenze da loro inflitte ai reclusi di Larkhill. Prothero è condotto ai limiti della sopportazione e cade in uno stato catatonico: la Voce del Fato tace. Lilliman viene avvelenato con un'ostia, con il "corpo del Salvatore". In ambedue i casi è evidente la dimensione personale della vendetta, la volontà retributiva che sta dietro l'inflizione della punizione. Ma anche qui la vendetta si intreccia alla rivendicazione: si tratta di delegittimare e abbattere la narrazione unica e il misticismo del sovrano, un primo colpo inferto alla raffigurazione del potere salvifico che governa la violenza e porta la certezza (Resta, 1991).

Il terzo e ultimo nome è invece qualcosa di diverso. Nel caso della dottoressa Delia Surrige la vendetta sembra essere più spiccatamente personale: era lei la persona responsabile dei terribili esperimenti scientifici condotti sugli internati di Larkhill, e dunque anche lei morirà con un meccanismo da contrappasso (un'iniezione letale). Ma la morte della dottoressa Surrige non ha un "secondo piano di lettura" che possa far considerare questa vendetta come un altro fendente inferto al Leviatano; quanto meno non nella dimensione pubblica che aveva assunto nei casi di Prothero e Lilliman. Questa vendetta è invece rivolta contro chi ha pensato che offrire la propria violenza in pasto al Leviatano lo sollevasse dalle proprie responsabilità, cioè contro chi ha perso di vista cosa voglia dire "essere umani". E la dottoressa Surrige ha capito la mostruosità delle proprie azioni: tardi, ma l'ha capita. Paragonando la propria condotta (come quella dei cittadini inglesi) al celebre esperimento sull'autorità condotto da Stanley Milgram, riconosce di aver abdicato alla propria umanità, di essersi giustificata con se stessa raccontandosi di agire in nome dell'autorità e di non doversi assumere le proprie responsabilità. Ma la consapevolezza del peso delle proprie azioni è tornata a colpirla, e si è trasformata in un tormento. Così, quando si trova di fronte a V, è lei stessa a pronunciare la giusta sentenza della propria condanna a morte:

La gente è stupida e malvagia. C'è qualcosa di sbagliato in noi... | Qualche orrendo difetto... | Meritiamo di essere eliminati. | Lo meritiamo... (Moore e Lloyd 2006, 75)



Sequenza 2 - L'attacco di V agli studi televisivi. Lo *storytelling* nella costruzione della tavola è eloquente: sei pagine costruite su una gabbia stretta e serrata, vignette soffocate, con forte predominanza di ombre e invase da disturbanti balloon seghettati (a indicare l'audio degli apparecchi); in generale, un impianto rumoroso in tutti i sensi. A questo, nell'ultimissima vignetta, fa da contrasto una campata unica con toni chiari e luminosi, senza balloon nettamente distinti: l'interruzione "traumatica" della routine vissuta dai londinesi è resa anche in termini grafici (pp. 109: 114).

Com'è nello stile del personaggio, il discorso di V agli uomini assume la forma di un soliloquio teatrale, come quello di un paterno capoazienda a un suo dipendente:

Suppongo ti chiedo perché ti ho chiamato qui stasera. | Vedi, uomo, non sono del tutto soddisfatto del tuo recente rendimento... Temo che il tuo lavoro stia perdendo colpi, e... | ...e, beh, purtroppo abbiamo deciso di mandarti via. | Oh, lo so, lo so. Ormai è tanto che lavori per l'azienda. Quasi... fammi vedere. Quasi diecimila anni!

[...] ricordo il giorno in cui hai iniziato il tuo impiego, appena sceso dall'albero, col viso fresco, nervoso, un osso stretto nel pugno arruffato... | "Da dove comincio, sir?" hai chiesto, mestamente. [...] Beh, da allora ne abbiamo fatta di strada, vero? E sì, sì, hai ragione, in tutto questo tempo non sei mancato un giorno. | Ben fatto, mio buon servo fedele. | Inoltre, non pensare che io abbia dimenticato il tuo notevole stato di servizio, o tutti i tuoi preziosi contributi all'azienda... | Il fuoco, la ruota, l'agricoltura... [...] Ma... beh, ad essere sinceri, abbiamo avuto anche i nostri problemi. Non lo si può negare. [...] È la tua fondamentale riluttanza a far *progressi* nell'azienda. Pare che tu non voglia affrontare nessuna *vera* responsabilità, o essere il capo di te stesso. | Dio lo sa quante opportunità ti sono state date... | Ti abbiamo spesso offerto una promozione, e ogni volta ci hai deluso. | "Non ce la farei mai, direttore", ci persuadevi. "Io so stare al posto mio". | Siamo sinceri, nemmeno ci *provi*, vero? | Vedi, sei stato fermo troppo tempo, e lo si vede nel tuo lavoro... | E, potrei aggiungere, nella qualità generale del tuo comportamento. [...] ferisci sempre chi ami... | ...chi non dovresti mai ferire. [...] E non serve dare la colpa del calo del lavoro a una cattiva amministrazione... | ...anche se, in effetti, l'amministrazione è *pessima*. | Infatti, non usiamo eufemismi, l'amministrazione è *terribile*. [viene inquadrato Adam Susan seduto di fronte al Fato] | Abbiamo avuto una sfilza di malversatori, imbroglioni, bugiardi e maniaci che hanno preso una sfilza di decisioni catastrofiche. | È un fatto assodato. | Ma chi li ha *eletti*? | Sei stato *tu*! *Tu* che hai nominato queste persone! *Tu* che hai dato loro il potere di prendere decisioni per te! | Per quanto io possa ammettere che sia lecito fare un errore una volta, fare gli stessi errori letali un secolo dopo l'altro mi sembra pura e semplice premeditazione. | Hai *incoraggiato* questi incompetenti criminali che hanno ridotto a un macello la tua vita lavorativa. | Hai accettato i loro ordini insensati senza sollevare dubbi. [...] Potevi *fermarli*. | Dovevi soltanto dire "*no*". | Non hai spina dorsale. Non hai orgoglio. | Non sei più un elemento prezioso per l'azienda. | Tuttavia, sarò generoso. | Ti saranno concessi due anni per mostrarmi un miglioramento. Se alla fine del periodo sarai ancora restio a fare tentativi... | Sarai liquidato. (Moore e Lloyd 2006, 115: 120)

Sono esattamente i rimproveri che la dottoressa SurrIDGE aveva rivolto a se stessa. V rimprovera esplicitamente «l'uomo» per essere fuggito dalle proprie responsabilità, per essersi nascosto nel corpo del Leviatano e aver lasciato questo orribile mostro incontrollato, libero di eccedere in ogni modo. Il "nemico" dell'umano, allora, non sta in altri che in se stessi: il sovrano non è altro che un epifenomeno, un effetto della pavidità dell'uomo, della sua incapacità di abbandonare la certezza dell'eteronomia per abbracciare la speranza dell'autonomia (Resta 1991). È quella debolezza il primo nemico da abbattere: se gli uomini prenderanno in mano le proprie sorti, il sovrano ne sarà irrimediabilmente travolto; se ognuno andrà per la sua strada, il corpo del Leviatano si sfalderà per auto-decomposizione.

Questo è l'invito di V: niente più alibi, ormai il velo è tolto, le cose sono state messe in chiaro. Se ora nessuno si prenderà la responsabilità delle proprie azioni, voglia o non voglia dovrà render conto della responsabilità della propria *inazione*. Né potrà biasimare altri, se non se stesso, per ciò che verrà.

Quella che V lancia dagli schermi della televisione londinese è dunque una scossa, una sveglia. Ma non solo in riferimento ai richiami che egli fa alla responsabilità personale di ognuno. In maniera più sottile e forse più profonda, l'intervento di V sconvolge tutte le regole del potere: per la prima volta da lungo tempo, un racconto diverso da quello che il potere aveva fatto viene udito dai "sudditi". In questo senso non è neanche tanto il contenuto di

quel racconto diverso a essere importante, quanto piuttosto la sua semplice *possibilità*. Qualcosa di diverso è possibile, in qualunque modo si declini questa diversità.

Torna ad affacciarsi con prepotenza la prospettiva dell'*altro*, che il regime aveva così meticolosamente tentato di eliminare, introducendo le sue definizioni e le sue differenze: definizioni e differenze volte a stabilire i confini di un "noi" contrapposto e in conflitto con un "loro" da eliminare, come poi era stato fatto; e differenze interne che avrebbero poi costituito la struttura (Resta 1991) e il racconto stesso della nuova società inglese. Ma tutto doveva essere interno, controllato, funzionale al corpo del Leviatano. E rispetto a quel corpo nessuna interferenza esterna, nessuna patologia sarebbe stata ammessa: nessun racconto diverso. Ecco dove la possibilità dell'*altro* mostrata da V colpisce in maniera profonda. Ecco come il virus della diversità, di una differenza esterna, viene nuovamente inoculato nel corpo di questo Leviatano, primo seme della sua disgregazione.

È lo stesso V, qualche capitolo prima, a svelare l'inganno nella narrazione del potere e ad affermare in maniera chiara l'importanza e la potenza (anche eversiva, come si capirà poi) del racconto di sé. Quando Evey (v. *infra*), nel suo momento più basso, "abolirà" se stessa, V la incoraggerà invece a non svalutare la sua importanza e unicità:

Evey: «Io non sono *nessuno*, nessuno di *speciale*. Non come te.»

V: «Sono tutti speciali. *Tutti*. Tutti a modo loro sono *eroi, innamorati, stupidi, criminali*.

Tutti. | Tutti hanno la loro *storia* da raccontare.» (Moore e Lloyd 2006, 28)

È un passo significativo. Non solo perché, appunto, V esplicita come tutti abbiano qualcosa da raccontare, come ognuno sia portatore di una ricchezza, checché ne dica il racconto del potere. Ma ancor più significativo è che, senza neanche rendersene conto, Evey svela un altro meccanismo perverso del potere. Quando dice a V di non essere «nessuno di *speciale*. Non come te», Evey non sta pensando tanto alla strana estetica del personaggio, quanto piuttosto all'azione violenta contro l'autorità che lui ha appena compiuto (l'abbattimento di alcuni agenti e la distruzione del Parlamento). A rendere speciale V agli occhi di Evey, allora, è proprio ciò che si diceva sopra: il fatto che lui abbia rivendicato la propria violenza e se la sia ripresa, che si sia sottratto al meccanismo secondo cui la violenza di tutti è in mano al sovrano, che la usa secondo il proprio arbitrio. V è speciale perché è un uomo che governa la propria violenza. Evey questo lo sente, pur senza formularlo in un ragionamento cosciente. Ma V si spinge oltre. Quando afferma che non solo lui è speciale, ma tutti, intende proprio ampliare questo ragionamento; tutti possono riprendersi la propria violenza, e non serve neanche che ognuno faccia esplodere il Parlamento: basta raccontare la propria storia, la propria narrazione del mondo. Ci si può riappropriare della propria violenza facendo violenza al mondo attraverso un racconto che lo pieghi a definizioni nuove e personali, non dettate dall'alto o dall'esterno. Se ognuno dice se stesso, se ognuno *rivendica* se stesso, sta già riprendendosi la propria violenza e la sta girando contro chi voleva definirlo: si sta *vendicando*.

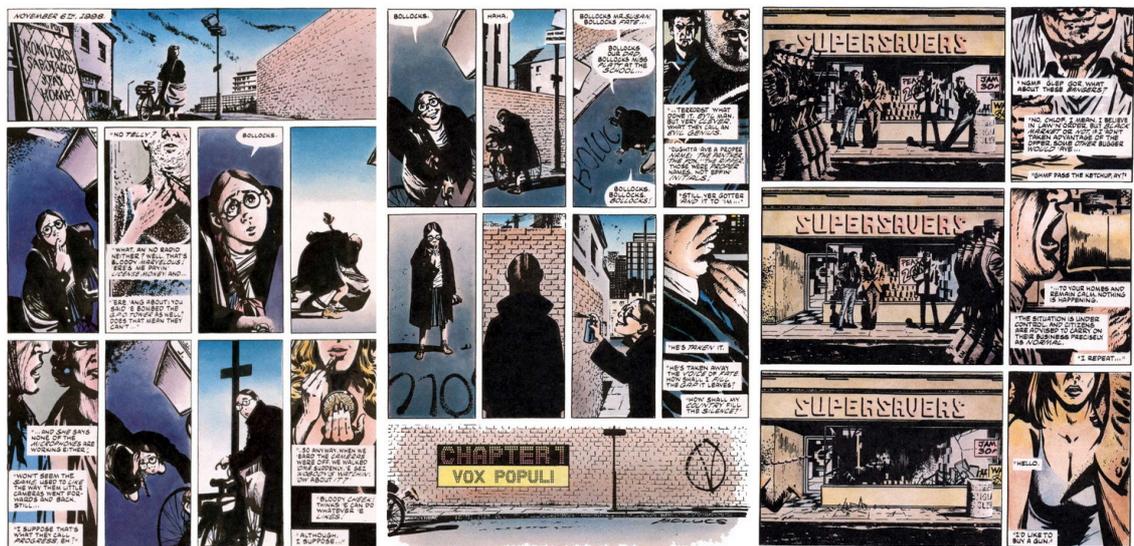
Così, mentre nei mesi successivi il virus dell'alterità attecchisce e si diffonde, V è ormai prossimo a dar compimento alla geometria in cui ha disposto le tessere del domino. E l'atto finale, quello che farà esplodere la diversità in tutta la sua virulenza, corrisponde all'attacco ai rimanenti sensi del sovrano, quelli che più propriamente esprimono controllo: Occhio e Orecchio. 5 novembre 1998: V fa esplodere i centri di controllo del partito, rendendo il Leviatano, oltre che muto, anche cieco e sordo. E infine, per non lasciare nulla al dubbio,

prende ancora possesso dei canali di comunicazione e ribaltando di nuovo ogni canone parla con la Voce del Fato, dicendo cose che la Voce del Fato non avrebbe mai potuto dire:

Buonasera, Londra. | Qui è la Voce del Fato. | Quasi quattrocento anni son passati da quando un nostro concittadino [Guy Fawkes, nda] ha apportato un grande contributo alla nostra cultura comune. | Fu un contributo forgiato nel silenzio, nella segretezza, ma lo si ricorda soprattutto nel clamore, nelle luci più abbaglianti. | Per ricordare l'illustre anniversario, il Governo di Sua Maestà è lieto di rendere i diritti di segretezza e privacy ai suoi leali sudditi. | Per tre dì, non saran guardati i vostri gesti... | né ascoltate le vostre conversazioni... | ...e "fa' ciò che vuoi" sarà l'unica legge. | Dio vi benedica... | ...e buona notte. (Moore e Lloyd 2006, 188: 189)

È il sovrano che dice "liberi tutti", un controsenso totale a cui i londinesi credono nascondendo a se stessi la sua assurdità, giustificati dal fatto che sia stato emesso dalla Voce del Fato. Il sovrano non esercita più il proprio controllo; colui che tutto vedeva e sentiva, ora non sente e non vede niente. E dice "fa' ciò che vuoi", "riprenditi la tua violenza e usala senza freni: puoi farlo! Puoi tutto!".

Così, prima timidamente, poi con sempre meno timore, le persone iniziano a riscoprire una libertà che neanche sanno usare, e in maniera confusa e disordinata iniziano a fare e dire tutto ciò che era impossibile sotto il controllo del sovrano. Tutti gli appetiti, i pensieri, le pulsioni che dovevano essere repressi, esplodono presto in maniera incontrollata, finalmente libere dalla pressione.





Sequenza 3 - L'inizio del capitolo "Vox Populi". I sudditi, liberi dal controllo del sovrano, si abbandonano sempre più alla nuova libertà. Il filo conduttore è rappresentato dalla raffigurazione delle bocche, che esprimono il precipitoso sviluppo degli eventi: si inizia con gesti quotidiani (un uomo si fa la barba), poi inizia il chiacchiericcio, lo scambio di opinioni, poi un piccolo gesto di vanità (una donna si trucca), poi ancora chiacchiere, poi ingordigia, poi la voce senza speranza dell'autorità, poi una richiesta proibita, e poi ancora chiacchiere e violenza a ruota libera. Un vociare confuso, senza trama, una cacofonia senza forma. Finché i nervi del potere cedono e perdono il controllo: il suono di un'arma da fuoco. Allora una bocca tra tante erompe in un moto di rabbia e si indirizza contro la prepotenza, e tutte le bocche seguono quel moto, nella stessa direzione. E la bocca di V sorride (pp. 190; 191; 193; 195; 196).

Quando infine il potere, ormai privo di qualunque controllo, aggrappandosi alle vestigia del suo decaduto trono si rivolta contro la folla, questa, ormai ebbra di libertà assoluta, trova un centro su cui far convergere tutta la nuova energia (e tutta la rabbia e la frustrazione represses). E con il corpo del Leviatano che va in pezzi, stupidamente gli organi del potere tentano di scalarne la testa, di ascendere a quel trono che non esiste più, aumentando esponenzialmente la distruttività del conflitto e il disfacimento del corpo del sovrano. Ormai è caos totale.

È questo il sogno di V? Questa la «Terra del "fa'-come-ti-pare"» che aveva decantato a Evey, il suo ideale anarchico realizzato? Di fronte alla furia londinese, Evey ha queste stesse domande:

Evey: «Tutti questi disordini e tumulti, V... è questa l'anarchia? | È questa la terra del fa'-come-ti-pare?»

V: «No. Questa è la terra del *prendi-ciò-che-vuoi*. Anarchia vuol dire "senza capi"; non "senza un ordine". | Si ha con l'anarchia un'età *dell'ordnung*, di un *ordine vero*, ossia di un *ordine volontario*. | Questa età dell'*ordnung* avrà inizio quando il folle ed incoerente

ciclo del *verwirrung* di queste notizie il suo corso avrà compiuto. | Non è anarchia questa [...] Questo è caos.» (Moore e Lloyd 2006, 197)

Ecco allora che la visione di V diventa più chiara e si completa. La condizione cui mirare non si ferma al semplice riappropriarsi della propria violenza: questo ormai è già avvenuto, ma non è sufficiente. Certo, di questa violenza ognuno deve rimanere titolare, senza cederla o “appaltarla” ad altri. Ma ad essa, in qualche modo, va anche dato un ordine. La visione anarchica di V, insomma, non è affatto un ritorno allo “stato di natura”, per così dire; come già per Hobbes, la condizione della violenza indifferenziata è negativa, non permette agli uomini di vivere, è pre-umana (storicizzando) o disumana (assolutizzando). Il punto critico diventa allora come si entra nell’umanità, ed è qui che si affaccia la differenza con la prospettiva hobbesiana: rinunciare alla propria violenza e “darla” ai «capi», al Leviatano, è per V una via altrettanto disumanizzante rispetto al «prendi-ciò-che-vuoi». La via immaginata (sognata) da V, è invece quella dell’ordine «volontario» tra pari, ognuno custode responsabile della propria violenza, in una disposizione di potere del tutto orizzontale che, lungi dall’omogeneizzare, sappia anche esaltare le differenze (cioè conservare le violenze).

L’*anarchismo umanistico*, o volendo, l’*umanismo anarchico* di V è questo: escludere nettamente la possibilità di qualsiasi verticalità sociale, lasciando respirare appieno tutte le diversità, le particolarità, le autonomie e le spontaneità, in un quadro armonico e ordinato. E a fondamento (non al vertice!) di questo ordine, deve stare un’*idea* (quindi tutto sommato, e in senso lato, è pur presente un’*arkè* che sia principio alla base dell’ordine).

Tale visione, tutta di V, è piuttosto utopistica. E, come si vedrà, *V for Vendetta* non si avventura a fare previsioni sul successo o l’insuccesso di questa prospettiva, in piena coerenza proprio con la filosofia dell’utopia stessa.

7. Rose: la vendetta della vittima

Questo caos del «prendi-ciò-che-vuoi» è dunque il “brodo primordiale” da cui dovrà generarsi vita ordinata. È un momento della massima indifferenziazione in cui tutto e ognuno perde la propria forma e deve resettarsi, ritrovare una definizione di sé e del mondo (usare la propria violenza), fino a trovare una nuova forma, un nuovo ordine. In questa fase ognuno segue la sua personalissima strada, conosce itinerari differenti che lo porteranno alle più diverse destinazioni: ognuno – come diceva V – vive la propria storia, fatta di trionfi, tragedie, conquiste e umiliazioni.

La storia di Rose è il ritratto plastico della riappropriazione della violenza e della vendetta come retribuzione del male subito. Rose era la moglie soffocata e sottomessa di Derek Almond, uomo a capo del Dito ucciso da V dopo l’omicidio della dottoressa Surridge. Rose era quindi una donna benestante, inserita grazie al marito nella cosiddetta alta società. Con la morte del marito, tuttavia, questo suo inserimento viene del tutto a mancare, rimane sola, e il grande corpo di cui Almond era stato uno degli organi più importanti, incurante di lei, finisce per schiacciarla. Rose inizia così una discesa agli inferi che sembra non avere freni: in fortissima difficoltà economica, e senza nessun supporto dallo Stato, instaura inizialmente una relazione con Roger Dascombe, a capo della Bocca. Quando anche questo viene ucciso, Rose è di nuovo sola e preda del mondo. Ormai non si preoccupa neanche più di vivere, quanto piuttosto di sopravvivere: così la donna finisce per svendere il proprio corpo, per umiliarsi definitivamente pur di tirare avanti.

Ma quando esplode il caos, anche Rose si trova a dover ridefinire la propria storia, a doverla guardare nuovamente fuori dagli schemi della narrazione unica che aveva governato tutto, e a doverla giudicare in autonomia. Pensa allora a quando era sicura, a quando il marito la proteggeva e la metteva al riparo da ogni difficoltà; e pensa a come tutto questo le sia stato portato via, a come il Leviatano abbia logorato e divorato ogni brandello della sua vita, senza il minimo riguardo per la sua storia. È mentre quel Leviatano sta agonizzando e si sta sfaldando per le strade di Londra che Rose si trova davanti al Leader, Adam Susan, e, con una pistola in mano, prende la decisione finale di ucciderlo:

Sì, perché avevo una vita, un mondo, un matrimonio, e per me erano preziosi, e per te no... | Sì, perché ci siamo visti dieci volte almeno e il mio Derek è morto per te e Dio, non ti ricordi nemmeno la mia *faccia*! | Sì, sì... | Sì. (Moore e Lloyd 2006, 237)

Così Rose uccide Adam Susan sparandogli in piena faccia. Trucida la testa del Leviatano, per altro ormai già decapitato.

È significativo sotto diversi profili che questo ultimo omicidio vendicatore non sia commesso da V, ma proprio da Rose. Ella nella narrazione riveste infatti il doppio ruolo della vittima per eccellenza e della donna: due piani che si intrecciano in maniera inscindibile, e che vanno letti necessariamente assieme. Il corpo martoriato di Rose subisce tutte le ingiurie di un sovrano che non concepisce l'umano ma ragiona solo in termini di ordine e autoconservazione, senza dare spazio alle storie individuali. E che quel corpo sia corpo di donna, oggetto di brama degli uomini, oggetto di scambio, oggetto e basta, non è un caso. Rose è il personaggio che subisce in maniera più spinta e acuta l'avvilimento, la nullificazione, la disumanizzazione. Allora ecco perché deve essere lei a uccidere il Leader: lei che aveva sempre vissuto attraverso un uomo, che non era mai stata Rose la donna, ma solo una moglie al suo posto, una prostituta, una vittima del mondo maschile, una femmina sempre in funzione di un uomo. Proprio questa creatura annichilita deve compiere la vendetta, riprendersi in maniera terribile e deflagrante la propria violenza, e così riconquistare la propria umanità. Rose può finalmente affermare l'importanza della propria storia, spararla in faccia a chi l'aveva calpestata.

Il femminile che si (ri)vendica sul maschile, la preda che rovescia il predatore: tema ricorrente in *V for Vendetta*. Lo stesso nome del personaggio ne è una spia. Nel corso di *V for Vendetta*, le rose assumono un simbolismo molto preciso: sono un fiore considerato estinto; V le usa come firma per i suoi delitti contro il sistema; sono il grumo di senso del racconto di Valerie (v. *infra*). Le rose indicano chiaramente la vita, la libertà, l'umanità. Il fatto, quindi, che il personaggio più umiliato e che poi compirà uno dei riscatti più forti si chiami proprio Rose, costituisce un preciso sottotesto che si accompagna alla metafora delle rose. Così la vicenda di Rose può essere letta esattamente come la vicenda dell'umanità sottoposta al potere, fatta a pezzi da questo, e poi tornata precariamente in possesso di sé. Precariamente, perché non è questo il trionfo della vendetta di V, della sua utopia.

8. Adam Susan: il succube del potere

La beffa suprema dell'omicidio di Adam Susan da parte di Rose è che proprio in quel momento, per la prima volta, quell'uomo sta davvero vedendo in lei una persona con una sua

storia da raccontare. In questo frangente Susan è in piena crisi, non solo per l'ormai evidente perdita di potere, quanto piuttosto per lo sfaldarsi di tutte le sue certezze.

A ben guardare, il ritratto fatto di questa figura in *V for Vendetta* non è quello usuale del dittatore sanguinario, vero e proprio concentrato di malvagità, un modello il cui archetipo è ovviamente Adolf Hitler. Certo, anche nella raffigurazione dei riti e dell'estetica, oltre che nei discorsi del regime e del partito del Fuoco Norreno, i richiami al nazismo sono evidenti e voluti. Tuttavia, è proprio nella figura del Leader che le cose differiscono in maniera sostanziale: Susan non è un capo carismatico, non ha attorno a sé alcuna visibile aura di misticismo; è invece raffigurato come un uomo grigio, senza particolari qualità evidenti, per niente interessante dal punto di vista fisico, defilato e neanche particolarmente intelligente.

L'impressione è che questo signore senza qualità si sia ritrovato al suo posto quasi per caso, portato lì dagli eventi, messo lì dai sudditi che gli hanno delegato tutte le responsabilità di cui non volevano farsi carico. Per molti versi, lo stesso Adam Susan è una vittima dell'atroce meccanismo del potere di cui è a capo. Si è ritrovato a dover gestire e controllare un mondo complesso, e per controllarlo appieno ha dovuto uscire da quel mondo, astrarsene. Come si suol dire, non ha più alcun contatto con la realtà; tutto ormai è mediato dal Fato, strumento perfetto di controllo e programmazione. Attraverso il Fato tutto è classificabile e definibile con precisione assoluta⁹. Questa macchina dal nome mistico è il dio del controllo, della certezza, dell'ordine. Dentro le sue caselle, ogni differenza si annienta, l'umano si annulla. Così anche Adam Susan non conosce più l'umano, ma solo il «mondo di pura matematica» del Fato. Tutto è un sistema, un grande organismo, una somma di funzioni, un'equazione.

Finché un giorno accade l'imponderabile, qualcosa che è altro rispetto alla dura e gelida certezza programmata del Fato: sulla scena davanti al Leader irrompe una differenza imprevedibile, fuori da ogni possibile controllo. Il Fato gli dice: «Io ti amo».



Sequenza 4 - Il messaggio d'amore del Fato per Adam Susan (striscia rimontata; p. 179).

La prima reazione all'inconcepibile è lo spavento. Ma qualcosa ha fatto breccia in questo uomo che non conosce più l'umanità. Qualcosa è stato risvegliato. L'oggetto della sua adorazione, quello che a tutti gli effetti è il suo intero mondo, gli ha dichiarato *amore*. Così, nel tempo seguente, un pensiero inizia a farsi strada con prepotenza nella sua mente. Una

⁹ Se ne ha una percezione perfetta nel primo capitolo del romanzo, che si apre con la Voce del Fato che annuncia precipitazioni alle 12:07 antimeridiane, e si chiude alle 12:07 antimeridiane, con l'inizio delle precipitazioni su Londra. Un piccolo escamotage narrativo volto a dare da subito la netta impressione di un controllo del tempo (in tutti i sensi).

domanda. E dato che il Fato ha la risposta a tutte le domande, Adam Susan si prostra davanti ai suoi schermi in una supplica:

Fato. | Fato imponente. | Fato remoto. | Fato indifferente? | Si dice che non si possa formulare domanda a cui tu non possa rispondere. | Allora, dimmi questo... | Sono amato? | Non temuto. | Non rispettato. | Amato. | Hai detto "Io ti amo". Ho visto che lo dicevi... [...] Ti prego... | Ti prego, dammi un segno. (Moore e Lloyd 2006, 186)

Quell'umanità così attentamente allontanata, rimossa, riesplode attraverso il meno comprensibile dei suoi bisogni, e come un virus assale la mente di quest'uomo. Ogni controllo è perduto, il terrorista «nome in codice V» ha ormai reso cieca, sorda e muta la Testa. Non rimane che aggrapparsi all'amore mistico di questo onnisciente dio dell'ordine, che saprà riportare tutto al proprio posto, ristabilire il giusto. Ma di nuovo, qualcosa esce dai binari. Ancora una volta il Fato parla, imprevedibile. E sono parole di tradimento, il peggiore di tutti: sugli schermi del Fato, appare la "V" cerchiata, il simbolo del terrorista. Dunque il dio ha tradito, è stato infedele, così come la dea Giustizia aveva tradito V lasciandosi violentare dal sovrano. Ancora una retribuzione, ancora una vendetta.

L'oggetto dell'amore di Adam Susan, il dio supremo che aveva costituito l'unico riferimento, ha rivelato la sua impurità, la sua non trascendenza. Tutto il castello è crollato, e ora il Leader, per le strade di Londra, è completamente smarrito, tentando disperatamente di ristabilire un qualche senso:

Ridono, acclamano, salutano: almeno loro non mi hanno abbandonato... | Ma perché non riesco a provare nulla per loro? | Ci sono solo io qui, vero? Lo so dall'infanzia che nessun altro è reale. | Solo Dio ed io. [...] Parlavo col mio creatore dei negri nelle tenute; e di uomini nudi a letto, che si sfregano tra loro, che si sfregano e si spingono... | Quando ero debole, parlavamo. | Parlavo con Dio, mentre i colleghi ridevano... | ...Ma ne ho avuto verifica: Dio era reale, incarnato in una forma che potevo amare. Quando per la prima volta ho visto i suoi schermi, le sue linee lisce, inflessibili... | Non era una donna, con un sudore strano e peli orribili, ma una cosa fredda; dura; sensuale. Ci siamo amati, il mio Dio ed io, ma poi... | Poi mi ha tradito. Ora non resta niente. Ora sono solo... | Tranne che per loro, che salutano dietro il vetro. Proverò ad amarli di più, sono tutto ciò che ho. | Devo salutarli anch'io? Non deve sembrare un gesto falso o preparato, ma proveniente dal cuore... | ...spontaneo quanto il loro. [Al lettore sono mostrati alcuni uomini puntano dei fucili alle spalle della folla acclamante] [...] Ferma. Lasciami parlare col mio popolo...[rivolto all'autista] [...] Che bello... [rivolto a Rose] | Che bello conoscere qualcuno. Mi dia la mano... [...] La prego... Non sia timida. (Moore e Lloyd 2006, 234; 236)

Subito dopo Rose estrae la pistola, esita qualche istante, la scena si ghiaccia, e poi lo sparo. Proprio quando Adam Susan sta in qualche modo per tornare all'umanità, quando in qualche modo si sta avvicinando a una sorta di redenzione, i frutti del suo stesso male pongono fine alla sua vita; proprio nel momento in cui lui per la prima volta sta provando un interesse per l'altro, Rose gli spara maledicendolo per non aver mai dato importanza alla sua storia. Questo uomo che nella sua vita aveva provato ripugnanza per ogni forma d'amore umano, fino a rifugiarsi nel «mondo di pura matematica» tentando di assolutizzarlo, quando finalmente si ravvede ed è pronto a «conoscere qualcuno», viene ucciso proprio da questo qualcuno, che non ha sopportato di essere solo un fattore della grande equazione.

Ma la morte del capo non è la fine del «verwirrung», non ha nulla a che fare con l'avvio dell'ordine volontario immaginato da V. Questa è ancora la fase della distruzione, mentre quella della ricostruzione è ancora lontana – e soprattutto non è mai *certa* (anzi è intrinsecamente il suo contrario). Tutto sommato la morte di questo uomo non è neanche così importante. Lo stesso V avrebbe potuto realizzarla agevolmente, soprattutto considerato che egli controllava il Fato.

Rispetto a quest'ultima circostanza, anzi, si può osservare come in fondo le immagini di V e del Leader fossero sovrapponibili: entrambi avevano nelle loro mani le leve del potere. Nella mimesi della vendetta, V era diventato quasi il suo nemico. Eppure, pur possedendo la medesima arma (la medesima violenza), V non l'ha usata in quel modo: avrebbe potuto subito sostituirsi al suo nemico e, sfruttandone il potere, indirizzare il cambiamento secondo la propria visione, i propri desideri. Ma così facendo, sarebbe davvero diventato il suo stesso nemico, davvero avrebbe compiuto un atto di egoistica arroganza, incorporando in sé tutta la violenza del Leviatano (e dunque avrebbe perso). V invece vuole solo che ognuno si riprenda la propria violenza e la propria responsabilità nel suo uso; pur avendo una precisa visione, non pretende di forzare gli eventi in quella direzione. Una volta distrutto il corpo del Leviatano, una volta liberate tutte le violenze in un mare magmatico e caotico, l'ordine deve ricrearsi da sé. Ecco perché V vuole essere solo un distruttore e non un costruttore, ecco perché si limita a far deflagrare il corpo del Leviatano e non cerca di andare oltre, di ricostruirlo a sua immagine. In tal senso, è questo il momento in cui V si ritira dalla vendetta, interrompe il ciclo mimetico e ricorsivo della retribuzione: qui sta l'«auto-sottrazione alla rivalità mimetica» (Resta 1991, 121), che poi troverà il suo coronamento nella morte stessa di V (v. *infra*).

9. Finch: il risveglio dell'anima

Per capire davvero cosa muova V, per comprenderlo a un livello più complesso del solo piano razionale, la chiave di lettura è costituita proprio dal personaggio che gli dà la caccia, ovvero il detective del Naso, Eric Finch. Nel tentare di fermare questo terrorista, il signor Finch cerca di comprendere a fondo la mente del “criminale”, si addentra sempre più nella sua psiche, cerca di oscillare sulle stesse frequenze: attua una vera e propria mimesi della caccia, trasformandosi pian piano nella sua stessa preda.

Eric Finch è un uomo comune, che ha attraversato le stesse vicende di tanti altri affrontandole allo stesso modo: tirandosi indietro. Nel momento della crisi dei primi anni '90 Finch è un uomo smarrito e privo di ogni riferimento personale, colpito nell'intimo anche dalla morte prematura della moglie e del figlioletto. Spento dalla vita e spaventato dal mondo, egli trova nella struttura certa del partito un luogo di stabilità, entro il quale le cose possano quanto meno andare avanti. La sua adesione non avviene, dunque, sulla spinta di un entusiasmo ideologico o di un coinvolgimento convinto. Viceversa, come per tantissimi altri, si tratta di una sorta di reazione passiva alla sempre maggiore incertezza. Così Finch (e tutti quelli come lui) si lascia trasportare dagli eventi, si assopisce nella corrente, si fossilizza nella sua posizione certa e sicura all'interno del gran corpo del Leviatano. Tuttavia, anche se in sottofondo, rimane la consapevolezza del fatto che questa situazione non è genuina, ha qualcosa di forzato, non gli appartiene veramente. Questa sorta di interferenza non scompare mai del tutto, e anzi si traduce spesso in dubbi espliciti sul “nuovo ordine”, che

Finch non manca di esprimere anche di fronte al Leader. Quando, infine, V irrompe sulla scena e terremota tutta la matematica architettura del potere, del “mondo” come lo si era conosciuto, i dubbi di Finch si incuneano nelle brecce già presenti e le allargano sempre più. Ma il vero nutrimento per il dubbio di Finch, ciò che davvero lo spinge a osservare il mondo intorno a sé come qualcosa da non dare per scontato, è proprio la sua ricerca nella psiche di V, e il doversi confrontare con la *sua* storia mano a mano che procede nelle proprie scoperte¹⁰.

Sono due i momenti rivelatori per Finch. Il primo è il momento della ricostruzione dei fatti, quando in seguito al ritrovamento del diario della Dottoressa Surridge, Finch viene a conoscenza dei terribili esperimenti di Larkhill e della fuga di V, individuando il movente della vendetta. Ma queste conoscenze non rispondono ai “perché” più importanti: c’è qualcosa nella storia di quest’uomo che va oltre l’ordinario, e che Finch vuole comprendere con tutto se stesso. Il vero “perché” non è ancora afferrabile, c’è ancora da capire un disegno più grande, una geometria nascosta nell’anima di V. Questo è il secondo momento, quello in cui Finch fa di tutto per scoprire l’essenza di V, allontanandosi sempre più dal proprio mondo, fuoriuscendo dalla certezza per avventurarsi nell’ignoto dell’anima di un altro uomo. C’è bisogno di un’esperienza letteralmente *psiche-delica*, di ripercorrere le tappe intime del cammino di quest’uomo al fine di comprenderlo: tornare al momento della sua nascita (Larkhill) e vivere ciò che lui ha vissuto, nella vividezza allucinata dell’LSD.

Le visioni di Eric Finch iniziano lentamente. Nella sua testa e intorno a lui si mescolano e si sovrappongono la propria vita e quella di Larkhill, in un unicum indistinguibile. Finch vede i reclusi del campo, una varietà di persone, e sa che sono i suoi vecchi amici, coloro che un tempo erano parte della sua vita e che sono stati fagocitati, annullati, sterminati dal Leviatano:

Oh. | Oh guarda... | Guarda, sorridono tutti. Sono tutti felici. Dio, quanto tempo è passato... | Avevo scordato quanto era intenso il colore della vostra pelle, mille miscele di caffè speciali... | Le ragazze che ho visto abbracciarsi alle dimostrazioni, e quegli uomini tanto gentili, con quella voce tanto dolce... | [Le persone iniziano ad allontanarsi verso un muro, e vi entrano progressivamente fino a scomparire] Oh Gesù, mi siete mancati... | Mi è mancata la vostra voce, il vostro modo di camminare, il vostro cibo, i vostri vestiti, i vostri capelli tinti di rosa. | I miei amici... Lì al carnevale, alle marce del gay pride. | Ditemi che vedevate oltre la mia uniforme. Che sapevate che vi amavo. Io... | Aspettate... | Aspettate! Dove andate? Vi prego... Non lasciatemi, vi prego. | Quanto vi abbiamo trattato male, quante cose odiose abbiamo stampato, detto e fatto... vi prego, non disprezzateci. Eravamo stupidi. Eravamo dei *bambini*. Non *capivamo*. | Ritornate. Oh, vi prego, ritornate. | Io vi amo. (Moore e Lloyd 2006, 214: 215)

Finch sta ormai parlando e tendendo le mani al muro del campo. In lui regna ormai una sensazione di perdita e solitudine, si sente soffocato e imprigionato dalla propria vita attuale, da quell’ordine che aveva ricercato e a cui si era aggrappato disperatamente. La prigione di V e la prigione di Finch si sovrappongono:

¹⁰ Tanto che in alcuni casi rilevanti, come il ritrovamento del diario, è lo stesso V a lasciare che Finch si avvicini alla sua storia, un po’ come accade per Evey con la lettera di Valerie. Nel tentare di avvicinarle alla sua visione, V manipola le persone, e a modo suo esercita un potere, anche se poi non vuole mai rinunciare alla loro autonomia.

Come? | Come sono arrivato in questo posto schifoso: il mio lavoro, la mia vita; la mia coscienza; la mia prigione... | [In terra si vede una geometria incoerente di oggetti e liquidi, corrispondente a quella disegnata da V durante la sua prigionia a Larkhill] La risposta è lì, scritta per terra. Dovrei solo leggerla, ma non la *capisco*. | E sì, è la droga questa, ma... | Ma anche lui era stato drogato, rinchiuso, lasciato a morire, ma ha raggiunto un'illuminazione. | Perché io non ci riesco? Guardo questo folle disegno, ma dove sono le risposte? | Chi mi ha imprigionato qui? Chi mi *tiene* qui? | Chi può liberarmi? Chi è che controlla e vincola la mia vita, tranne... | ...me? (Moore e Lloyd 2006, 217)

Ecco infine l'illuminazione. *Nessuno* tiene Finch dentro la sua prigione, se non lui stesso. Lui si è autolimitato, lui ha mutilato la propria libertà, privandosi della responsabilità della propria violenza. Finalmente ha capito l'anima di V, e così anche la propria. E ora che sa di essere lui stesso a privarsi della propria libertà, può essere libero, può finalmente evadere dalla prigione.



Sequenza 5 - Epifania e libertà. Eric Finch si spoglia della sua prigione (pp. 217: 218).

L'esperienza di V e quella di Finch continuano a riflettersi. Anche Finch evade tra le fiamme di un'esplosione e inizia a correre: si libera delle mura, si libera dei vestiti, si libera di ogni cosa esterna che lo costringa fino a rimanere del tutto nudo. Nudo davanti al sole, dentro il circolo di Stonehenge, con le braccia rivolte al cielo: una nuova nascita, battezzata dal sole pagano.

Sono... | sono libero. | Liberooooo! | Volteggio, viro, vomito i valori che mi hanno vittimizzato, e mi sento vasto, mi sento verginale... | È così che si è sentito *lui*? Questa

verve, questa *vitalità*... | ...questa *visione*. | La *voie*... | La *verité*... | La *vie*. (Moore e Lloyd 2006, 217: 218)

10. *Evey (il fiore di Valerie)*

Se la parabola di questi tre personaggi – Rose, Adam Susan ed Eric Finch – rivela sfaccettature diverse del discorso politico portato avanti in *V for Vendetta*, tuttavia la figura che meglio rappresenta il viaggio, la trasformazione, la crisi e la ricomposizione disegnate nell'opera è senza dubbio quella di Evey. La vicenda di Evey è quella che scandisce la narrazione, contiene in sé tutti i passaggi, dallo svuotamento di umano fino alla sua riaffermazione: nella sua storia c'è tutta la narrazione politica di *V for Vendetta*, e lei assurge a vera protagonista dell'opera, molto più dello stesso V (che in fin dei conti troviamo già alla fine del suo viaggio). I cambiamenti attraversati da Evey, le sue crisi e i modi in cui ne esce: questo è il cuore di *V for Vendetta*.

Non a caso ad aprire il racconto è proprio Evey. La ragazza, ennesima preda di una società insensibile alla sua stessa umanità, si sta preparando per andare a prostituirsi per la prima volta¹¹. La scenografia scelta per questo momento non è casuale: si tratta del Westminster Bridge, all'ombra del vecchio Parlamento inglese. Il luogo della democrazia, il tempio del popolo, che diventa testimone del più vile mercimonio, quello del corpo di una ragazza ancora bambina per procurarsi da mangiare. E la continuazione non è da meno: fermata da alcuni agenti in borghese, Evey è prossima a uno stupro in piena regola, e viene salvata solo dall'intervento (del tutto eccezionale) di V. Una scena d'apertura del libro piuttosto eloquente: è la rappresentazione plastica di un potere (il Parlamento e gli agenti) svuotato di ogni illusoria dimensione benefica, ritratto in tutta la sua brutale prepotenza contro chi a quello stesso potere ha rinunciato per delegarlo a un sovrano e da questo farsi proteggere. Ma, guardando al lato di Evey, è anche il ritratto di un'umanità avvilita, ridotta a un corpo in cerca di cibo: una persona senza la minima considerazione di sé, pronta letteralmente a sputtanarsi pur di dare continuità alle proprie funzioni corporee.

È in uno scenario di questo tipo che irrompe V, impedendo a Evey di conoscere l'umiliazione più estrema e portandola con sé. Dopo averla lasciata assistere alla distruzione del Parlamento, la conduce nel suo nascondiglio, la Galleria delle Ombre, luogo dove conserva tutte le opere d'arte e gli altri esempi di produzione ed espressione umana di cui è riuscito a impadronirsi, e che il regime aveva tentato di rimuovere. Qui V le chiede la sua storia, e dopo qualche insistenza può conoscere i ricordi di una bambina felice con i suoi genitori, del precipitare degli eventi con la guerra atomica e le carestie, dell'impegno politico dei genitori contro il nascente regime, della morte della madre e della deportazione del padre, e di come infine la ragazza sia stata inserita tra i meccanismi perfetti programmati dal

¹¹ Tutta la vicenda di Evey, per altro, va letta anche nell'ottica – già vista con Rose – del femminile contrapposto al maschile: il possesso della donna da parte dell'uomo come metafora del principio umanistico della vita represso dalla prospettiva disumanizzante del potere autoritario. Lo stesso nome "Evey" (oltre all'effetto consonante che ha rispetto alla ripetizione continua del simbolo e del suono "V") non è affatto una scelta casuale: il gioco dei principi maschile/femminile contrapposti, infatti, è riverberato anche nell'uso dei nomi di Adamo (Adam Susan) ed Eva (Evey, appunto), maschio e femmina idealtipici, che non a caso in *V for Vendetta* sono figura rispettivamente del sistema disumanizzante e dell'umanità prima umiliata e poi rinata.

Fato, appiattita tra tante altre tutte uguali a lei nel grigiore di una fabbrica; annullata. Questo annullamento è entrato nella mente di Evey, si è radicato, e ormai lei stessa non si sente altro che un oggetto, un ingranaggio di poco conto. La stessa reazione di Evey alla richiesta di V di raccontarle la sua storia è indicativa: quel «Io non sono *nessuno*. Nessuno di *speciale*» è la sintesi perfetta del suo annullamento.

Ma V è ben deciso a farle ricordare di essere una persona unica e importante (come lo sono tutti); la strada sarà però un travaglio. Nelle settimane successive Evey rimane con V nella Galleria delle Ombre, conosce un mondo diverso da quello che aveva sempre visto e, affascinata, decide di farne parte. Chiede quindi a V di poterlo aiutare nella sua «conquista dell'universo», e V accetta di coinvolgerla, usandola come strumento per l'omicidio del vescovo Lilliman. Ma in seguito a questo atto, Evey si ritrae: convinta che «uccidere è sbagliato» e di essersi lasciata coinvolgere in qualcosa di orribile, la ragazza non accetta di spingersi ancora oltre quei limiti, né di usare fino in fondo la violenza di cui è capace.

Tuttavia rimane ancora con V, dentro questo suo nuovo mondo che per la prima volta da tempo memorabile la fa sentire protetta. Una sensazione di protezione tanto forte che Evey arriva a sovrapporre alla figura di V quella di suo padre, fino a considerare la possibilità che dietro la maschera da Guy Fawkes possa nascondersi proprio lui. E quando un giorno la ragazza si spinge a chiedere esplicitamente a V se sia suo padre, lui invece di risponderle la benda, promettendole di mostrarle qualcosa. Dopo qualche minuto, stanca della messinscena, Evey si toglie la benda, solo per trovarsi in mezzo a una strada, in superficie. V le dice in maniera netta di non essere suo padre e che quest'ultimo è morto. In reazione la ragazza gli si aggrappa, scoprendo che il V di fronte a lei altro non è che un manichino. Ancora una volta Evey è abbandonata e sola nel mondo.

Così, la ragazza inizia a vagare per qualche tempo per le strade di Londra, finché non viene raccolta da un uomo di nome Gordon, che la ospita in casa. La vita con Gordon scorre tranquilla, nonostante la sua attività di contrabbandiere. Gordon è un uomo gentile e premuroso, e Evey impara pian piano a conoscere un senso di *normalità*, a vivere una vita fatta di quotidianità e piccole cose, finora sconosciuta. Nei mesi il rapporto tra Evey e Gordon si fa più intimo, fino a sfociare in un vero rapporto di coppia. Grazie a Gordon, Evey diventa «una donna», che è quanto normalmente ci si aspetta da una ragazzina di sedici anni. Ma la normalità reclama il suo prezzo. Come risultato dei traffici che procurano loro quella tanto preziosa normalità, Gordon viene brutalmente ucciso in un regolamento di conti. È la terza volta, dopo suo padre e dopo V, che Evey perde la sua figura di riferimento, l'uomo a cui si aggrappava perché la proteggesse e la conducesse.

Ma questa volta Evey non rimane ferma a subire passivamente gli eventi. Per la prima volta intende reagire, vendicarsi del colpevole dell'omicidio. Pronta a ucciderlo, anche contro i suoi stessi principi, si apposta in attesa davanti a un night frequentato anche da uomini dello Stato. Proprio qui, però, viene catturata da un uomo in divisa, che la stordisce. Quando si sveglia, Evey è in una squallida cella, davanti alla quale campeggiano le effigi del partito. Prova subito orrore per la sua condizione, per la miserevole razione di cibo, e soprattutto per il ratto che è con lei nella cella. Dopo qualche ora, Evey è nuovamente prelevata e condotta in malo modo in una sala per gli interrogatori. Qui le mostrano di conoscere la sua storia e il suo coinvolgimento con il terrorista V. Di nuovo bendata, viene portata in una seconda sala, dove le tagliano tutti i capelli e la esaminano nelle parti intime¹². Infine, la ragazza è

¹² Anche qui, se in *V for Vendetta* la femminilità è simbolo dell'umanità, allora la recisione dei capelli e la violazione delle parti intime hanno un preciso significato metaforico.

ricondata alla sua cella; ma la sensazione di disagio provata la volta prima non è più così forte; il senso di repulsione che derivava dalla considerazione di sé non è più così forte, poiché le umiliazioni appena subite hanno intaccato proprio quella considerazione di sé:

...E poi mi portano da un'altra parte... | ...e mi tolgono la benda... | ...e c'è una cella... | ...e c'è un ratto. | Ma ora, del ratto non mi importa niente... | ...perché io non sono [niente di meglio].¹³ (Moore e Lloyd 2006, 155: 156)

Proprio in questo momento, però, accade qualcosa di imprevisto: nel suo momento di umiliazione più grande, nel momento in cui Evey si sente più vicina a un animale o ad una cosa che ad un essere umano, dalla cella confinante con la sua, attraverso una piccola crepa nel muro arriva un messaggio, il racconto di una donna e della sua vita. E nei giorni successivi, sottoposta a continui interrogatori e torture, Evey si aggrappa a questo racconto, e da esso trae forza:

«Non so chi sei. Ti prego di credermi. Non c'è modo di convincerti che questo non è uno dei loro trucchi, ma non importa. Io sono io, e non so chi sei tu, ma ti amo. Ho una matita, piccola, che non hanno trovato. *Sono una donna. Me la sono nascosta dentro.* Forse non potrò più scrivere, e questa è una lunga lettera sulla mia vita. È l'unica autobiografia che mai scriverò e Dio mio la sto scrivendo sulla carta igienica. Sono nata a Nottingham nel 1957, e pioveva sempre. Passai l'esame di ammissione e andai al classico femminile. Volevo fare l'attrice. Conobbi la mia prima ragazza a scuola. Si chiamava Sara, e aveva quattordici anni e io quindici, ma eravamo tutte e due nella classe di Miss Watson. I suoi polsi, quanto erano belli i suoi polsi. Sedevo nell'aula di biologia e fissavo il feto di coniglio nel barattolo, mentre Mr. Hird diceva che era una fase adolescenziale che la gente superava... Sara la superò. Io no. Nel 1976 smisi di fingere e portai a casa una ragazza di nome Christine per farle conoscere i miei. Una settimana dopo andai a Londra, e mi iscrissi all'Accademia. Mia madre diceva che le avevo spezzato il cuore... *Ma era importante la mia integrità.* È tanto da egoisti? Si vende per così poco, ma è tutto ciò che resta qui dentro. *È il nostro ultimo centimetro... Ma in quel centimetro, siamo liberi.* Londra. Ero felice a Londra. Nel 1981 ebbi la parte di Dandini nella Cenerentola. Il mio primo lavoro di repertorio. Il mondo era strano e attivo e intenso, con pubblici invisibili dietro i riflettori roventi e quel fascino che ti toglie il fiato. Era eccitante e solitario. La sera andavo al Gateways o in un altro club, ma ero riservata e non facevo subito conoscenza. Frequentai quell'ambiente, ma non mi ci sono mai sentita a mio agio. *Tante di loro volevano solo essere gay.* Era la loro vita, la loro ambizione, il loro unico argomento. *E io volevo altro.* Il lavoro andò meglio. Ebbi piccoli ruoli cinematografici, poi ruoli più grossi. Nel 1986 fui la protagonista di "Le Pianure del Sale". Conquistò molti premi, ma non il pubblico. Conobbi Ruth lavorando su quel film. Ci amavamo. Vivevamo insieme, e il giorno di San Valentino mi mandava *le rose* e, Dio mio, quante cose avevamo. Furono i tre anni migliori della mia vita. Nel 1988 ci fu la guerra... *e dopo la guerra non ci furono più rose.* Per nessuno. Nel 1992, dopo il cambio al governo, iniziarono a fare retate di gay. Presero Ruth mentre era in cerca di cibo. Perché hanno tanta paura di noi? La bruciarono con le sigarette e la costrinsero a fare il mio nome. Lei firmò una dichiarazione in cui diceva che l'avevo sedotta. Non gliene feci una colpa. Dio. L'amavo. Non gliene feci una colpa. Ma lei sì. Si uccise in cella. *Non poteva vivere dopo avermi tradito, dopo aver rinunciato a quell'ultimo*

¹³ In parentesi quadra, traduzione mia. La traduzione dell'edizione italiana di riferimento (ad opera di Leonardo Rizzi) riporta «io non sono nient'altro», mentre l'originale in inglese è «I'm no better».

centimetro. Oh Ruth. Sono venuti a prendermi. Mi hanno detto che tutti i miei film sarebbero stati bruciati. Mi hanno rasato a zero, poi hanno spinto la mia testa in un water e hanno fatto battute sulle lesbiche. Mi hanno portato qui e mi hanno dato dei farmaci. Non sento più la lingua. Non riesco a parlare. L'altra omosessuale, Rita, è morta due settimane fa. Immagino che morirò presto. Strano che la mia vita debba finire in un posto tanto terribile, ma per tre anni ho avuto le rose e non ho chiesto scusa a nessuno. Morirò qui. Morirà ogni centimetro di me... Tranne uno. Uno. È piccolo ed è fragile ed è l'unica cosa al mondo per cui valga la pena vivere. Non dobbiamo mai perderlo, o venderlo, o darlo via. Non dobbiamo mai permettere che ce lo tolgano. Non so chi sei. Né se sei uomo o donna. Forse non ti vedrò mai. Non ti abbraccerò, né piangerò con te, né mi ubriacherò mai con te. Ma ti amo. Spero che tu scappi da qui. Spero che il mondo cambi e che le cose migliorino, e che un giorno la gente abbia di nuovo le rose. Vorrei baciarti. Valerie» (Moore e Lloyd, 2006, 156: 162, corsivi miei)

Questo è ciò che dà forza a Evey nei giorni della tortura, il racconto di una donna che non si è data, non si è svenduta, non ha tradito se stessa e anche se è stata distrutta, non ha perso. Così, quando gli uomini in uniforme tornano a prenderla per l'ultima volta per estorcerle una confessione e rivelare il nascondiglio del terrorista, Evey è pronta:

Conosco ogni centimetro di questa cella. | Questa cella conosce ogni centimetro di me.
| Tranne uno. (Moore e Lloyd 2006, 162)

Pur di fronte alla minaccia di morte, cioè di totale annullamento, Evey rifiuta di firmare la confessione e di tradire V, perché è ormai conscia che il vero annullamento sarebbe proprio quell'ultimo cedimento, la rinuncia all'ultimo centimetro.

Evey è ricondotta in cella, e poi ancora una volta, per l'ultima volta, un uomo viene a prelevarla per portarla nel luogo della sua esecuzione. In un tentativo estremo, l'uomo le chiede se non preferisca firmare la confessione e consegnare V, prefigurandole la possibilità di una vita normale e sicura. Di nuovo, Evey non cede. E la risposta dell'uomo ha qualcosa di inatteso:

Allora non c'è più nulla con cui minacciarti, vero? | Sei libera. (Moore e Lloyd 2006, 164)

Senza capire, Evey si volta, e scopre che l'uomo non c'è più, la porta della cella spalancata. Con qualche timore, esce dalla cella di cui conosceva ogni centimetro e inizia a vagare per i corridoi, finché incontra un uomo in uniforme: un manichino. Continua a vagare per la struttura, e tutto è finto: la sala degli interrogatori e l'inquisitore la cui voce è impressa su nastro, il ratto tenuto in una gabbia, travestimenti sparsi in giro. Tutta quella prigione non era altro che una messinscena. Fino a che, aperta un'ultima porta, Evey si ritrova di fronte a V, nella Galleria delle Ombre.

Quando Evey capisce che tutta la messa in scena, a partire dal suo arresto, è stata orchestrata di V, si ritrova completamente smarrita e cede al panico, sfogando la propria rabbia sulla figura mascherata. Ma V non si scompone e continua ad affondare la lama nelle ferite che ha inferto alla ragazza:

Evey: «Oh Dio, *perché?*»

V: «Perché ti amo. | Perché voglio renderti libera.»

Evey: «Perché...? | Rendermi *libera?* | M-ma non *capisci?* Non capisci cosa mi hai *fatto?* ! Quasi mi facevi *impazzire, V!*»

V: «Se è ciò che occorre, Evey.»

Evey: «Ti *odio*. [...] Niente di ciò che dici ha *senso!* | Dici di *amarmi*, e *non* mi ami, perché poi per *scherzare* mi *spaventi* e mi torturi... | Dici che vuoi rendermi *libera* e mi metti in *prigione...*»

V: «Eri già in prigione. | Sei stata in prigione per tutta la vita.»

Evey: «Sta' zitto! Non voglio *sentirti!* Non ero in prigione! Ero *felice!* ! Ero fe-felice qui finché tu non mi hai buttato *fuori.*»

V: «La felicità è una prigione, Evey. | La felicità è la prigione più subdola di tutte.»

Evey: «Questa è una cosa *perversa!* È perversa e cattiva e *sbagliata!* | Quando mi hai buttato fuori sono andata a *vivere* con qualcuno. | Ero... ero *innamorata* di lui. Ero *felice.* | Se questa è una prigione, allora non mi *importa.*»

V: «Davvero? | Il tuo amante viveva nel penitenziario in cui tutti siamo nati, e per vivere era costretto a rovistare nella feccia di quel mondo. | Ha conosciuto l'affetto e la tenerezza, ma solo per *breve tempo...* | Alla fine, uno degli altri detenuti lo ha trafitto con una sciabola e lui è stato soffocato dal suo stesso sangue. | È così, Evey? | È questa la felicità che vale più della libertà?»

Evey: «C-come fai a saperlo? | Come fai a sapere cosa è successo a Gordon?»

V: «Non è una storia rara, Evey. Molti detenuti conoscono una misera fine... | Tuo padre. Tua madre. Il tuo amante. [...] Tutti carcerati, curvati e deformati dalla piccolezza delle loro celle; dal peso delle loro catene; dall'ingiustizia delle loro sentenze... | Non ti ho messo in prigione, Evey. | Ti ho solo fatto vedere le sbarre.»

Evey: «Ti *sbagli!* È la vita, ecco cos'è! È così che va la vita! Dobbiamo *rassegnarci.* | È tutto ciò che abbiamo. Cosa ti dà il *diritto* di decidere che non va bene?»

V: «Sei in prigione, Evey. Sei nata in prigione. Sei stata in prigione tanto da non credere più che al di fuori ci sia un mondo.»

Evey: «Sta' zitto! Sei pazzo! Non voglio sentirti!»

V: «È perché hai paura, Evey. Hai paura perché senti la libertà che ti circonda. Hai paura perché la libertà è spaventosa...»

Evey: «Non sento niente! Non c'è niente da sentire! Lasciami *stare!*»

V: «Non indietreggiare, Evey. Una parte di te capisce la verità, anche se una parte di te non la capisce. | Donna, è il momento più importante della tua vita. | Non sfuggirgli.»

Evey: «Non... so... che... stai... | Oh Dio. Oh Dio. Non... respiro... | L'asma... Qua-quando ero... pi-piccola...»

V: «Brava. Ci sei quasi. Va' più vicino... Senti la sua forma. | Tua madre è morta. Hanno portato via tuo padre. C'è una bambina, Evey, e sta urlando...»

Evey: «A-hah... | Aa-hahh... | Oh, *basta...* | Mamma, papà, vi prego, *basta!!* [Ora V abbraccia Evey] | Cosa... mi stai facendo? Oh, non respiro... Aahhh...»

V: «Eri in una cella, Evey. Ti hanno offerto di scegliere tra la morte dei tuoi principi e la morte del tuo corpo.»

Evey: «Oh. Oh, lo *sento...* Oh, cos'è... Oh, sto per morire, sto per scoppiare...»

V: «Hai detto che avresti preferito morire. Hai affrontato la paura della morte, ed eri calma e tranquilla | Cerca di sentire ora ciò che sentivi prima...»

Evey: «Io... Ahhh... Oh Dio... | Mi sono... | Hahhh... | Mi... sono... sentita... un angelo... | Oh Dio, V. Oh Dio, ho tanta paura, ho tanto freddo... | Cosa mi sta *succedendo?*»
V: «La porta della gabbia è aperta, Evey. | Quello che senti è il vento di fuori. Non avere paura.» (Moore e Lloyd 2006, 169: 173)

Quella in cui V ha portato Evey è una vera e propria esperienza maieutica¹⁴: non le ha insegnato i suoi concetti, non le ha instillato le proprie convinzioni. Ha invece voluto che Evey apprendesse e vedesse da sola, in maniera autonoma, quello che c'era da vedere. Lui si è limitato a guidarla, ha costruito una messinscena che non aveva altra funzione se non quella di svelare una realtà nascosta, ha eretto una finzione più vera del reale che potesse fungere da epifania, come il viaggio allucinato di Finch. V ha costruito la scena, ma non l'ha voluta leggere al posto di Evey. È stata lei da sola a dover vedere, interpretare e comprendere la vera natura della prigione, il fatto che essa sia forgiata dagli stessi carcerati che temono la propria libertà e la consegnano nelle mani del proprio carceriere. Evey ha dovuto capire che quella libertà è invece preziosa, è tutto, e per essa vale la pena di sacrificare l'illusione della felicità coltivata nella certezza, fino a poter rinunciare alla propria vita. Senza quella libertà, si è solo dei ratti in una gabbia, pronti a essere uccisi dagli altri ratti. E Evey questo lo vede, ispirata dalla lettera di Valerie¹⁵: che è l'unica cosa autentica nella messinscena, come autentico è stato però ciò che Evey ha appreso. Così autentico che anche dopo la scoperta della finzione, questa nuova consapevolezza, questo nuovo sapere permane, torna comunque alla luce. Qui V la guida di nuovo, ma non fa altro che aiutarla a ricordare qualcosa che ora lei *già sa*: ormai Evey conosce la presenza e l'importanza di quel centimetro, e nulla potrà portarglielo via.

Così, per la prima volta, Evey è autonoma. Ha scoperto da sola ciò che è alla base della sua umanità, non ha più bisogno di aggrapparsi a nessuno. Non più a suo padre, non più a V, non più a Gordon: la femmina non ha più bisogno di maschi che la proteggano; l'umano non ha più bisogno di sovrani. La donna è finalmente nata dalla ragazza. La crescita di Evey è finalmente completa, e da adesso in poi questa uscita dallo stato di minorità si rifletterà anche nel suo nome: non più Evey, ma Eve, senza alcun vezzeggiativo o riduzione.

¹⁴ E d'altra parte le ultime vignette di questo dialogo, da quando V abbraccia Evey, sono rappresentate come un vero e proprio parto, con tutta la sofferenza che questo comporta. Questa chiave simbolica di rinascita continuerà nella scena seguente con il battesimo della pioggia. E già qualche vignetta prima, il femminile come vita è presente nell'esortazione di V: «Donna, è il momento più importante della tua vita. | Non sfuggirgli»: nel momento in cui è prossima a partorire la propria libertà, la propria vita vera, Evey per la prima volta non è più una ragazza, ma una vera "donna".

¹⁵ Valerie è, ovviamente, la quint'essenza del femminile nella particolare accezione che assume in *V for Vendetta*. E in questo senso lo stesso V ha una qualche dimensione femminile, dal momento che anche le sue azioni e il suo pensiero sono stati nutriti dalla lettera di Valerie, allo stesso modo di quanto succede a Evey. Anche in V Valerie ha piantato il seme del suo fiore, della sua rosa, della vita umana.



Sequenza 8 - Il battesimo di Eve (p. 174).

Adesso, prima del suo gran finale, V ha bisogno di sapere un'ultima cosa da Eve, e le rivolge una domanda nella stanza in cui coltiva le rose:

V: «Evey... Una volta mi hai detto che non avresti mai ucciso. Neanche per me. | Quando ti ho tolta dalla strada, tu stavi per uccidere un uomo. [...] Ha ucciso il tuo amante. Volevi vendetta. | Qui c'è una rosa per lui. Devi solo coglierla e porgermela. | Nient'altro. | Cogliere un fiore non è una *gran* cosa. | È semplice quanto irrevocabile. | Comprendi cosa ti viene offerto, e fa' ciò che vuoi.»

Eve [afferra il gambo della rosa, la guarda, la lascia]: «Lasciala crescere.» (Moore e Lloyd 2006, 178: 179)

È un'ultima prova a cui V sottopone Evey (solo da qui in poi lui la chiamerà "Eve"): in che modo lei pensa alla vendetta? Deve essere semplice retribuzione del male, violenza circolare e infinita? O si può finalmente andare oltre? V le dice: «Comprendi cosa ti viene offerto, e fa' ciò che vuoi»: in che modo la donna si comporterà nella terra del «prendi-ciò-che-vuoi»? Prenderà ciò che vuole? O ne uscirà assumendosi la responsabilità della propria violenza? Eve sceglie questa seconda strada: anche lei è pronta a ritrarsi dal «risentimento», ad «auto-sottrarsi dalla rivalità mimetica» (Resta 1991, 121), e in una maniera molto più estrema dello stesso V, che in fondo in quel circolo ha vissuto per anni, pur progettando di uscirne. Ma Eve, seppure per un momento molto vicina a entrarvi, non lo ha mai fatto, e con la decisione di lasciar crescere la rosa ha sigillato in maniera definitiva il suo rifiuto della violenza mimetica, respingendo la vendetta come retribuzione e non come rivendicazione. Ora Eve è pronta.

11. La via dell'umano

Arrivati a questo punto, tutte le tessere del domino sono state predisposte. Con l'esplosione dei centri di comunicazione dell'Occhio e dell'Orecchio e l'annullamento del controllo dell'autorità, V ha spinto la prima tessera e innescato la reazione a catena. Adesso non resta che un ultimo atto, non tanto nei confronti del Leviatano ormai caduto, quanto piuttosto rispetto a ciò che resta del suo corpo disperso e frammentato, quella massa informe di persone sempre capace di ricostituirsi nel corpo di un nuovo Leviatano. E questo è esattamente quanto V non vorrebbe mai che accadesse: mai vorrebbe che da questo caos, da questo «*verwirrung*» scaturisse nuovamente un padrone, un sovrano cui gli uomini si donino in cambio di protezione e certezza. Ma per questo stesso motivo non può essere lui ad arrogarsi il diritto di dirigere e condurre il popolo al nuovo ordine da lui immaginato: così facendo eserciterebbe la sua violenza su tutti, diventerebbe lui stesso quel sovrano che detesta, e tornerebbe a infilarci in quel circolo mimetico da cui era uscito con tanta attenzione. Invece V sogna un «*ordnung*», un ordine volontario che nasca dal caos attuale. E a questo gli uomini possono arrivare solo in autonomia, senza ordini calati dall'alto. Perché ciò accada non serve un duce, serve solo una *visione*: come quella che Evey, Finch e lo stesso V hanno avuto per poter uscire dal loro stato di carcerati del mondo.

Ma può essere V a mostrare quella visione? Può essere colui che ha portato il caos, il *distruttore*? Per quanto fuori dagli schemi, V appartiene ancora al mondo cui vorrebbe porre fine, è un suo frutto. Per la fase nuova di ricostruzione e rinascita serve qualcuno che sia costruttore e possa infondere la vita, qualcuno che abbia ancora una dimensione verginale rispetto al circuito delle violenze. Qualcuno che in quel circuito non sia mai entrato. Eve. Ecco il senso dell'ultima prova.

Perché il costruttore possa prendere il posto del distruttore, quest'ultimo deve prima uscire di scena: il distruttore deve morire.

Due facce indossa l'anarchia, il creatore ed il distruttore. | I distruttori fanno cadere imperi; e fanno delle macerie un canovaccio perché i creatori possano costruire un miglior mondo. [...] Via gli esplosivi, allora! Via i nostri distruttori! Non c'è posto per loro nel nostro nuovo mondo. (Moore e Lloyd 2006, 250)

Così, in un ultimo atto manipolatorio, V spinge Finch – l'uomo rinato, l'unico che possa ragionare in tutto e per tutto come lui – a ucciderlo. Colpito e sanguinante, l'uomo mascherato si trascina nella Galleria delle Ombre, e qui si accascia ai piedi di Eve. Le dice parole da interpretare, ancora una volta in autonomia:

Il Paese non è ancora salvo... Non pensarlo... ma le vecchie fedi or son *macerie*, e dalle macerie noi possiamo *costruire*... | È questo il loro compito: guidar se stessi; le loro vite e i loro amori, e tutta la loro terra... | Raggiunto questo, potranno *allora* parlare della salvezza. Senza, sarà la *putrefazione*. [...] Allo scoccare del secolo, conosceranno il loro fato: spunterà tra le macerie un fiore, o troppo *tardi* sarà nato. | Ma che sarà di *te*, bambina mia, or che son *morto*? [...] Dovrai dapprima scoprire il volto che sotto questa maschera si cela, ma il mio volto *mai* dovrai sapere. (Moore e Lloyd 2006, 247)

Infine V spira¹⁶. Eve è confusa, non sa come interpretare queste parole. In piedi davanti alla figura senza vita, non sa cosa fare:

Allora. | Allora sei morto. | Oh Cristo, e ora che succede? Non l'hai mai detto. Non hai mai detto per cosa mi stavi istruendo. | Non mi hai mai detto cosa debbo fare. | D'accordo. | D'accordo, quello che faccio è: | cammino verso il corpo, molto piano, con molta riverenza... | ...e mi piego. Le dita lottano goffe con le cinghie elastiche... | ...e poi tolgo la maschera... [sotto la maschera il volto di un uomo dai tratti africani] No. | No, non faccio questo. | Quello che faccio è avvicinarmi in lacrime al cadavere. | Sotto le dita è viscido di sangue, ma strappo via la maschera, e... [sotto la maschera il volto di Gordon] No. | No, non è questo. | Eri tanto grande, V, e se fossi solo uno sconosciuto? | ...O anche se fossi importante, saresti più piccolo per tutti quelli che potevi essere, ma non eri... | Oh, non lo so, non so cosa vuol dire. | Fallo e basta. Non c'è ragione per non farlo. Non c'è nessuno a fermarmi. | Attraverserò la pista da ballo e afferrerò la maschera, e... [sotto la maschera il volto del padre di Evey] No. No, ho superato questo. Non eri mio padre, questo lo so. | E se anche così fosse, non basterebbe. | Se tolgo quella maschera, qualcosa svanirà per sempre, perché chiunque tu sia non è grande quanto l'idea di ciò che sei, ma... ma... | Ma hai detto che *dovevo*, che dovevo saperlo... | ...E inizio a camminare verso il corpo, cercando di non calpestare tutto quel sangue... | Non si muove, non sembra più una persona, qualcosa è scomparso. | Mi inginocchio, le mie mani tremano, a malapena trovo i gancetti, ma sollevo infine quel sorriso esasperante e... [sotto la maschera il volto di Evey truccato da prostituta] ...E finalmente so. | So chi deve essere V. (Moore e Lloyd 2006, 251: 252)

¹⁶ Per la prima volta, la perdita della figura maschile al suo fianco non comporta per Eve un momento di disperazione. Per la prima volta sa come affrontarlo. Significativa nelle scene in questione (pp. 247: 248) la ripresa grafica del momento della morte di Gordon (pp. 139: 140), con Evey/Eve seduta sulle scale davanti al corpo immobile dell'uomo. Ma se alla morte di Gordon l'espressione della ragazza era del tutto persa e sconvolta, in questo caso la donna (pur triste e riflessiva) non è sopraffatta dagli eventi, bensì li affronta subito cercando in prima persona di dar loro un senso.



Sequenza 9 - Eve immagina i volti di V (scena citata e descritta nelle righe precedenti) (pp. 251: 252).

«Dovrai dapprima scoprire il volto che sotto questa maschera si cela, ma il mio volto *mai* dovrai sapere»: e quando Eve vede il volto di Evey sotto quella maschera, comprende che sotto di essa stanno *tutti* i volti. Perché V è un'idea, e un'idea non muore:

Pensava di *uccidermi*? Non c'è carne e sangue da uccidere in questo manto. | C'è solo un'idea. | Le idee sono a *prova di proiettile*. (Moore e Lloyd 2006, 238)

aveva detto V a Finch subito dopo che questi lo aveva colpito a morte. L'idea non può essere uccisa: deve morire solo quella sua parte che è distruzione¹⁷, per lasciare il passo a quella che è costruzione, creazione: «Via i nostri distruttori! Non c'è posto per loro nel nostro nuovo mondo». Dov'è allora il creatore? Chi deve essere V? Eve ha infine compreso: è influente quale carne riempia la maschera, l'importante è che in essa ci sia l'idea. Un'idea che lei ora può essere. Ecco dove l'ha portata V con la sua maieutica: lei ha partorito sé stessa come la creatrice, come l'idea che potrà mostrare per che via ricostruire dalle macerie.

Allora lei sarà V. Solo per una volta, e solo per esortare ognuno a riprendersi la propria libertà. Eve, serena e consapevole, si avvicina allo specchio e si produce in un sorriso molto familiare.

¹⁷ L'ultimo atto del distruttore sarà il suo stesso «funeral vichingo», come recitano le sue ultime volontà: caricato su un treno della metropolitana in disuso imbottito di esplosivo, verrà spedito fino a sotto il numero 10 di Downing Street, dove esplodendo abatterà le ultime vestigia simboliche del potere.



Sequenza 10 - Eve si trasfigura in V (p. 253).

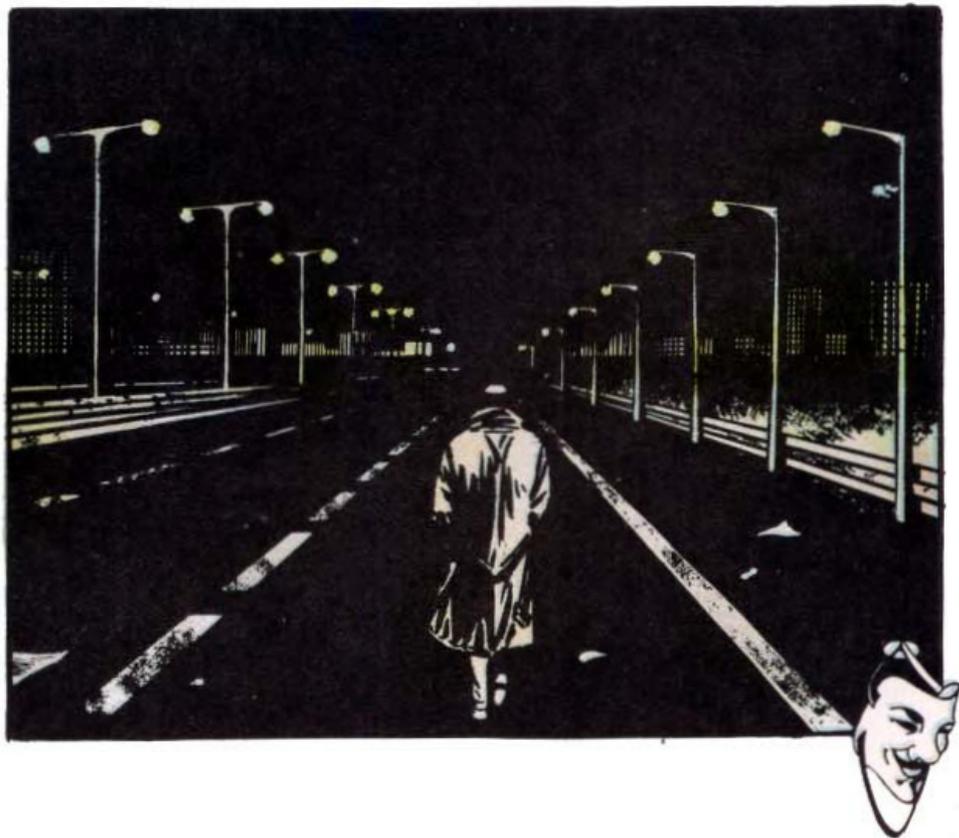
Infine, con il potere ormai ridotto a una pallida caricatura di se stesso che tenta di riportare l'ordine nelle strade comunicando la morte del terrorista alla gente in subbuglio, V ricompare alla folla e parla:

Buonasera, Londra. | Vorrei presentarmi ma, a dir la verità, io non possiedo un *nome*. | Potete chiamarmi "V". | Dall'alba dell'umanità un pugno di oppressori ha da noi strappato quel controllo della vita che era solo di *noi stessi*. | Così facendo, ci tolsero il *potere*. | Senza far nulla, noi vi *rinunciammo*. | Conosciamo già la strada loro, che per campi e guerre porta al mattatoio. | Nell'anarchia, esiste un'altra strada. | Con l'anarchia, dalle macerie una nuova vita nasce, si reinsedia la speranza. Dicono che è morta l'anarchia, ma... | Le voci sulla morte mia sono state... | ...esagerate. [...] Domani sceglierete che sarà per voi: una vita solo *vostra*, o un ritorno alle *catene*. | Attenti a questa *scelta*. | Ed ora, addio. (Moore e Lloyd 2006, 260)

V ora può uscire di scena. Il suo ruolo è concluso. La folla rimane ammutolita, poi la rabbia esplode e uomini e donne si scagliano contro gli uomini in divisa. Domani, solo loro potranno fare quella *scelta*, solo loro determineranno come uscire dal caos, cosa fare delle macerie

Eric Finch si avvia per una strada deserta, di cui non si vede la destinazione. Solo lui potrà decidere dove porterà, nessun altro al posto suo.

V for Vendetta, coerente fino alla fine, non impone una narrazione e una conclusione né ai suoi personaggi, né al lettore.



Sequenza 11 - L'ultima vignetta di *V for Vendetta* (p. 267)

Riferimenti Bibliografici

- Darnall, Steve. 2009. America's Uncle. *Uncle Sam: The Deluxe Edition*: 104–110. New York: DC Comics
- Eisner, Will. 1985. *Comics and Sequential Art*
- Freeman, M. D. A. 2004. Law and popular culture. *Current Legal Issues 2004* Volume 7: 1–18. New York: Oxford University Press
- Hilyerd, W. A. 2009. Hi Superman, I'm a lawyer: A guide to attorneys (and other legal professionals) portrayed in American comic books 1910-2007. *Widener Law Review* 15: 159–195
- Lebeck, Anne. 1971. *The Oresteia—A Study in Language and Structure*, 135. Cambridge, Mass.
- Mittica, M. Paola. 2006. *Raccontando il possibile*. Milano: Giuffrè
- Moore, Alan, e Lloyd, David. 2006. *V for Vendetta*, ed. it. A cura di Leonardo Rizzi, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso
- Resta, Eligio. 1991. *La certezza e la speranza*. Roma-Bari: Laterza

D. CARUSI, *L'ORDINE NATURALE DELLE COSE*, GIAPPICHELLI, TORINO
2011, pp. 512

Massimo Scotti
Università di Napoli "L'Orientale"
Université Sorbonne Nouvelle Paris III
massimoscott@hotmail.com

Abstract

Published in *L'indice dei libri del mese*, 2012: a review of the recent book
L'ordine naturale delle cose

Key Words :

Law, Literature, Lobo Antunes

Published in 2012 (Vol. 5)

*ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and
its use on the ISLL website.*

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

Donato Carusi
L'ORDINE NATURALE DELLE COSE
pp. 512, € 55,
Giappichelli, Torino 2011

Chi ha detto che il libro di un giurista debba essere noioso, formalmente piatto, linguisticamente esoterico, insomma ostico ai più? *L'ordine naturale delle cose* di Donato Carusi è una lettura non priva di asperità tecniche, ma emozionante e fitta di rimandi immaginifici: un itinerario in nove capitoli dai titoli sorprendenti (*I cinesi di Cartier Bresson...*) e unificati dall'intento di denunciare e smentire il "separatismo", la programmatica estraneazione del diritto da qualunque altro genere e forma di produzione culturale. In queste pagine si parla di interpretazione della legge, di procreazione assistita e di testamento biologico, di contratti e di divieti di restituzione, ma all'orizzonte del discorso (oltre a Grossi, Irti, Rescigno, Rodotà, Zagrebelsky) spuntano Aristotele e Rousseau, Roberto Esposito e Martha Nussbaum.

Nell'idea dell'ordine naturale – di un diritto suggerito dalla natura del mondo e delle cose, universale e immutabile – gli esseri umani cercano da sempre il criterio di giustizia delle istituzioni politiche, esponendosi alla costante smentita della storia, della scienza e della tecnica, di nuove istanze e giudizi di valore, eppure sempre ritornando a concepire tale idea in forme nuove. In nome del "giusto di natura" si teorizza il comando di uno, di pochi o di tutti, si proclama o si contestata la superiorità dell'uomo sulla donna, si reprime o si accetta socialmente l'omosessualità, si esaltano il pubblico e il privato, la proprietà individuale e il suo contrario, si afferma l'eguaglianza tra gli umani, si giustificano lo schiavismo, l'imperialismo coloniale, l'apartheid. Di volta in volta, ciò si è fatto per la legittimazione delle istituzioni vigenti o la loro contestazione, in funzione di acquiescenza o di resistenza, di omologazione o di rivoluzione. Neanche il tragico incrocio con il totalitarismo e il razzismo nazista è valso a spezzare questo filo ambiguo, che dai greci si dipana fino a Maritain, ai tribunali tedeschi del dopoguerra (e del dopoguerra), fino all'odierna teoria dei diritti umani. Né chi si chiama fuori – neppure i nemici giurati delle dottrine del diritto naturale – è esente nei suoi discorsi da "subtestuali" assunti, o pregiudizi, di tipo "naturalistico". Carusi guarda a questa antica ed eterna vicenda con partecipazione e insieme con distacco: traendone il pensiero che non l'auto-consegna ai vecchi e nuovi monopolisti della verità, ma l'accettazione della nostra naturale fragilità e finitezza (in questo senso, se si vuole, il nichilismo) e con essa l'affidamento al metodo induttivo e al fallibilismo caratteristici delle scienze naturalistiche, siano i plausibili principi di risposta al disimpegno etico e al dichiarato spaesamento "postmoderno". Non è del resto sulla conoscenza di ciò che avviene in natura, sull'osservazione *dell'essere*, che la medicina, la psicoanalisi e tutte le codificazioni di prassi terapeutiche fondano le loro regole di *dover essere*?

Il procedimento per induzione e rivedibilità delle proprie leggi imprime alla scienza moderna nel suo complesso, come suggerisce l'autore, un andamento narrativo. Narrativa è anche la struttura delle nostre emozioni: quelle "politiche" come la compassione, quelle tipicamente antisociali quali il disgusto e la vergogna; narrativa per eccellenza è la terapia psicoanalitica che ci permette, entro certi limiti, di capirle e rivederle. Narrativa è la sedimentazione dei principi della *res publica* democratica attraverso i mille scarti della storia; narrativa e collettiva la sapienza depositata nella cornice costituzionale che ci difende dai soprassalti delle volontà di potenza, del narcisismo, dell'autoritarismo. Attraverso tante catastrofi l'umanità procede per collaudo consensuale e trasmissione intergenerazionale di giudizi descrittivi e prescrittivi: non è davvero per caso, ma per elegante *understatement*, che il volume si apre e si chiude con l'allusione agli "scrittori nei libri di altri".

Come dicono gli americani, ai quali si deve la codificazione degli studi di *Law and Literature*, il libro è anche e in buona misura una *list of novels*, uno stimolante e ricchissimo campionario di riferimenti letterari. Il Gradgrind di Dickens incarna la ridicola fallacia (positivista e utilitarista) del “pensiero dell’aggregazione”; la tabucchiana *Testa perduta di Damasceno Monteiro* è metafora della scissione (giusnaturalista e formalista) del diritto dalle volontà; il Pessoa-Ricardo Reis di Saramago è l’immagine dell’eroico, commovente contrapporsi di ogni nostra istituzione al nulla che la divora; l’intera impresa letteraria di António Lobo Antunes (l’autore più amato, cui il libro è dedicato) è espressione di una richiesta di senso lucidamente scettica, disperata eppure ostinatissima.

Il capitolo su Lobo Antunes va particolarmente segnalato: un intenso ritratto letterario e biografico, un devoto dar del tu a una delle figure meno facilmente catalogabili della narrativa contemporanea; attraverso il gioco delle allusioni e delle assonanze si svela un inatteso *consentire* del giurista con lo “psicanalista invasato”, con lo “scientifico” e inesausto orditore di romanzi polifonici (*L’ordine naturale delle cose*, appunto, e poi *Trattato delle passioni dell’anima*, *La morte di Carlos Gardel*, *Lo splendore del Portogallo*, *Manuale degli inquisitori*, *Esortazione ai coccodrilli*, *Che farò quando tutto brucia?*, *Buonasera alle cose di quaggiù*, tutti editi da Feltrinelli o da Einaudi).

A sé potrebbe stare anche il lungo e centrale saggio sulla tradottissima Nussbaum (*Il giudizio del poeta*, *L’intelligenza delle emozioni*, *Le nuove frontiere della giustizia*): a nostra conoscenza, la più organica e puntuale sintesi del pensiero della scrittrice di Chicago finora disponibile in Italia. È l’abbozzo di una teoria della giustizia insieme realistica e dirompente, i cui tratti (“approccio” della cura e delle capacità; elogio della mano pubblica nei circuiti dell’istruzione e dell’informazione; critica a ogni forma di organicismo: della società generale, delle associazioni, della famiglia; demolizione della nozione di disabilità) si riflettono largamente nelle Costituzioni europee, in particolare italiana e tedesca, e sono però ancora ben lontani dall’inverarsi. Profilano piuttosto un programma politico altamente impegnativo, che ben si presterebbe a rinsaldare le schiere disorientate del progressismo italiano.

Di più specifico interesse dell’esperto in diritto, almeno in apparenza, è la parte del libro in cui si parla di ciò che chiamiamo “legge”, dei caratteri che ci attendiamo di ritrovare in essa, e dei modi, spesso dissimulati o occultati da una spessa coltre di concetti, in cui ha luogo la sua concreta applicazione. Qui l’autore mette in scacco due dogmi tradizionalissimi: quello della natura fondamentalmente avalutativa della *iuris-dictio*, quello del divieto di portare ogni disposizione legale che fa eccezione ad altra *ad consequentias* (si vedano, rispettivamente, gli articoli 12 e 14 delle *Disposizioni sulla legge in generale* premesse al Codice civile).

Mettendo a nudo, sotto al concettualismo, la struttura fondamentalmente analogica – basata sul principio di eguaglianza – del nostro ragionare di giustizia, non importa se da operatori tecnici o da semplici cittadini; denunciando nell’infiacchimento della capacità di “istituire nessi e argomentare distinzioni” la prima radice non solo del conformismo, ma dell’inaridimento e del declino della “cultura della legge”; abbozzando le linee (costituzionalismo, pari dignità delle persone) di un “liberalismo rivisitato”, non antireligioso ma fermamente laico, non liberista ma distributivista, queste pagine trasmettono gusto della scrittura e della lettura. E sembrano voler indicare proprio la lettura come principio di cura per la nostra *polis* malridotta.

Massimo Scotti
massimoscotti@hotmail.com