

# *ISLL Papers*

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

**Vol. 4 / 2011**

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. 4 /2011

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

ISBN - 9788898010561

DOI - 10.6092/unibo/amsacta/5574

## Table of Contents

José Calvo González, «**Odia el delito, y compadece al delincuente**». **Memoria de Correccionalismo, Antropología cultural y Literatura popular («Despise Crime, and Show Compassion for the Criminal»: Recollection of Correctionalism, Cultural Anthropology, and Popular Literature)**

Domenico Corradini H. Broussard, **Il diritto attraverso lo specchio e quel che Francesca vi trovò (The Law through the Mirror and What Francesca Found There)**

M. Paola Mittica, **Fabbricare il tempo (The Making of Time)**

Michele Cuccu, **Interview with Martha C. Nussbaum**

Ilenia De Bernardis, **Romanzo, natura e diritto. Sul Saggio intorno alla condizione delle donne nello stato civile, ed alle leggi coniugali e sulle Osservazioni intorno alla nuova legge abolitiva de' delitti di stupro di Galanti (Novels, Nature, and Law: Comments on two Essays by Giuseppe Maria Galanti)**

Domenico Corradini H. Broussard, **Ciò che dice l'Angelo dice la Sibilla (What the Angel Says, So Says the Sibyl)**

Flavia Marisi, **Ermeneutica giuridica ed ermeneutica musicale: una proposta di comparazione (The Interpreter's Role in Law and in Music: A Comparative View)**

Francesca Faenza (ed.), **Law and Narrations: Issues in Law, Literature, and Other Arts. Abstracts from the Proceedings of the Second National Convention of the Italian Society for Law and Literature, Bologna, June 3-4, 2010**

Domenico Sivilli, **Anatomia del Mostro. Una riflessione sul Male analizzando "M", il capolavoro di Fritz Lang (Anatomy of a Monster. A Comment about Evil: Analyzing "M," the Cinematographic Masterpiece by Fritz Lang)**

José Calvo González, **Derecho y Literatura: Anatoliĭ Fedorovich Koni (1844-1927). Sobre Cultura jurídica de la literatura y Cultura literaria del Derecho en la Rusia imperial de Alejandro II a Nicolás II (Law and Literature: Anatoliĭ Fedorovich Koni)**

Alberto Andronico, **Il regalo di Holden. Riflessioni sul dono e sulla cura (A Present for Holden: Reflections on Gifting and Caring)**

Luigi Alfieri, **Sul bene e il male ne Il Signore degli Anelli di Tolkien (On Good and Evil in Tolkien's Lord of the Rings)**

Alberto Andronico, **"Grande piccolo?" Il problema dell'accettazione ("Big Small?" The Problem of Acceptance)**

José Calvo González, **Bionarrativa de la Justicia en el periodismo literario de César Vallejo (Bionarrative of Justice in César Vallejo's Literary Journalism)**

## Reviews

Lieve Gies, **Law and the media – The future of an uneasy relationship**, Routledge-Cavendish/ Glass House, 2008, 166 pp. by Maria Francisca Carneiro.

## Student's contributions

M. Bertocchi, E. Bisci, L. Chiuselli, V. Coppola, M.C. Maggio, M. Orazi, G. Ponti, U. Rubino, **D(i)ritti fra le righe. Esperienze dal corso di "Diritto e letteratura", Università di Urbino, a.a 2009-2010 (Rights Between the Lines: Experiences from the Law and Literature Course Taught at the University of Urbino, 2009–2010)**

"D(i)ritti tra le righe" è l'esito di un fruttuoso corso pilota di Diritto e Letteratura che ha avuto luogo nell'a.a. 2009-2010 nell'ambito delle attività della Laurea Magistrale in Sociologia della Multiculturalità, presso la Facoltà di Sociologia dell'Università di Urbino. Il volume raccoglie i contributi di coloro che vi hanno partecipato, con l'intenzione di presentare questa esperienza, auspicando il confronto con altre sperimentazioni didattiche, che si stanno svolgendo presso varie università italiane, e tra gli studenti, i quali hanno accolto con autentico interesse le attività proposte.

In tal senso gli ISLL Papers inaugurano, con questa pubblicazione, uno spazio che intende accogliere le rassegne dei lavori di L&L nell'ambito della formazione. L'augurio è che i corsi di Diritto e letteratura e di Law and The Humanities possano moltiplicarsi e radicarsi anche nel nostro Paese come sta accadendo al livello internazionale.



«ODIA EL DELITO, Y COMPADECE AL DELINCUENTE»

Memoria de Correccionalismo, Antropología cultural y Literatura popular

José Calvo González

*Abstract.* The work covers the circumstances of misleading ascription to the writer Concepción Arenal (1820-1893) as creator the slogan "*Hate crime, and pity the criminal*". Place the place and date on which this author is mentioned and its context and scope. Determines the direction of the reference according theory of correctionalism to a new horizon; that of social reintegration based on the principle of fraternity. Also use of cultural anthropology and popular literature to show the excesses and deficits of interpretation of the idea of fraternity among the pious institutions (Compagnia del Santissimo Crocifisso in Italy, XVI-XIX centuries) and mendicant groups (Hermandad de Ciegos de Madrid in Spain, XVI-XIX centuries) related to offenders sentenced to death. Finally, the Author suggests that the motto "*Hate crime, and pity the criminal*" back in the news as a marker of our convictions in the field of public morality and the idea of Human Dignity.

CASA GRANDE DEL FRENTE:

Sobre la fachada: un reloj de cuco en movimiento,  
un gran cartel que representa un hombre gordo,  
en cueros, con barba y sentado en el retrete, y dos letreros.

Uno dice: *CÁRCEL DE PARTIDO*,  
y el otro: *ODIA EL DELITO Y COMPADECE AL DELINCUENTE*.

A la puerta, una mesa que se alumbrá con un grueso  
cirio de funeral y un letrado que dice:  
*ÚLTIMAS VOLUNTADES*

CAMILO JOSÉ CELA, *EL CARRO DE HENO* (1970)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Camilo José Cela, *María Sabina; El carro de heno o El inventor de la guillotina*, Alfaguara (Colección 'Alfaguara Literaria', v. 26), Madrid, 1970, p. 109.



## 1. «Odia el delito, y compadece al delincuente»

Durante años he venido oyendo, o he leído, acerca de esta máxima como de autoría de la famosa penitenciarista Concepción Arenal (1820-1893). También se dijo, y hasta llegó a escribirse, que merced a haberla pronunciado tal lema pasó a inscribirse obligatoriamente en los muros de las cárceles de nuestro país durante muchos años. Con todo, no es así. La frase, sin desmerecer en el reconocimiento de las estimaciones a que la vida y obra de Arenal se hacen muy justas acreedoras<sup>2</sup>, es

<sup>2</sup> La bibliografía sobre Arenal es muy rica y abundante. Referiré aquí únicamente obras generales sobre su biografía y pensamiento y que me parecen más próximas a la temática de este trabajo: Pedro Dorado Montero, *Concepción Arenal: estudio biográfico*. La España Moderna. Madrid, c. 1890 y “Doña Concepción Arenal”, en *La Nueva Ciencia Jurídica*, I, V (1892), pp. 256-267; Pedro Armengol y Cornet, *Bosquejo necrológico de Doña Concepción Arenal, leído el 21 de febrero de 1893 en la Asociación General para la Reforma Penitenciaria en España*, Est. Tip. Jaime Jepús, Barcelona, 1893; Gumersindo de Azcárate, “Doña Concepción Arenal”, en *Revista General de Legislación y Jurisprudencia* 41, 82 (1893), pp. 5-8; *Doña Concepción Arenal en la Ciencia jurídica, sociológica y en la literatura*: por los señores Salillas, Azcárate, y Sánchez Moguel, Lib. de Victoriano Suárez, Madrid, 1894 [“Doña Concepción Arenal en la ciencia penitenciaria”, por Rafael Salillas; “Doña Concepción Arenal en el derecho y la sociología”, por Gumersindo de Azcárate, y “Doña Concepción Arenal en la literatura española”, por Antonio Sánchez Moguel]; Adolfo Posada, “Doña Concepción Arenal y sus obras”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* [en adelante *BILE*] 475 (31 de octubre de 1899), pp. 317-320 y 476 (30 de noviembre de 1899), pp. 345-351; Manuel Cossío y Gómez-Acebo, *Doña Concepción Arenal y los desvalidos. Discurso pronunciado en la velada celebrada por la Sociedad recreativa e instructiva de artesanos de la Coruña, el 8 de agosto de 1914, con motivo del segundo congreso penitenciario español*, Patronato Social de Buenas Lecturas, Madrid, 1914; M. Armengol y Bas, *Elogio de doña Concepción Arenal*, Imp. del Asilo Toribio Durán, Barcelona, 1914; Rafael Salillas, *Inspiradores de doña Concepción Arenal*, Reus, Madrid, 1920; Juana Salas, *Doña Concepción Arenal. Sus ideas, sus obras y sus méritos*, Salvador Hermanos, Zaragoza, 1920; Pedro Isaac Rovira Carreró, *Doña Concepción Arenal. Su labor científica desde los puntos de vista penal y penitenciario: notas para un estudio crítico. Discurso leído en la solemne inauguración del Curso Académico de 1926 a 1927*, Tip. Suc. de Paredes, Santiago de Compostela, 1926; René E. G. Vaillant, *Concepción Arenal*, Columbia UP, New York, 1926; Manuel Casas Fernández, *Concepción Arenal, su vida y su obra*, Lib. Gral. de Victoriano Suárez, Madrid, 1936, *Concepción Arenal y su apostolado. Ideal de una justicia humanitaria (doctrinal, moral y jurídico de la insigne pensadora)*, Lib. Gral. de Victoriano Suárez, Madrid, 1950; Juan Antonio Cabezas, *Concepción Arenal o el sentido romántico de la justicia*, Espasa Calpe, Madrid, 1942; Antonio Martínez-Navarrete Ruiz, “Concepción Arenal: mística de la justicia”, en *Revista de Estudios Políticos* [en adelante *REP*] 115 (1955), pp. ; Agustín Fernández Albor, “Los fines de la pena en Concepción Arenal y en las orientaciones penitenciarias”, en *REP* 180-181 (1968), pp. 11-62; Federico Castejón y Martínez de Arizaga, *Vigencia del pensamiento de Concepción Arenal*, Academia Gallega de Jurisprudencia y Legislación, La Coruña, 1969; María Laffitte, condesa de Campo Alange, *Concepción Arenal 1820-1893. Estudio biográfico documental*, Revista de Occidente. Madrid, 1973; Plutarco Marsá Vancells, *Concepción Arenal y la Institución Libre de Enseñanza*, Cuadernos de Olalla, Madrid, 1992; María José Lacalzada de Mateo, “Concepción Arenal: por la abolición de la esclavitud y a favor de la emancipación de la persona humana”. en Antonio Ferrer Benimelli (coord.), *Masonería española y América*, Centro de Estudios históricos de la Masonería española, Zaragoza, 1993, vol. II, pp. 737-747, “El reo, el pueblo y la justicia: reflexiones a partir de Concepción Arenal”, en *Revista de servicios sociales y política social*, 29 (1993), pp. 73-85, “Coordenadas político-intelectuales de Concepción Arenal”, en *Sistema* 116 (1993), pp. 119-131, “Concepción Arenal en la Institución Libre de Enseñanza”, en *BILE* 16 (1993), pp. 57-72, “La reforma penitenciaria entre la ilustración y el organicismo social: C. Arenal”, en *Estudios penales y criminológicos* 16 (1992/93), pp. 153-205, “Concepción Arenal, humanismo liberal, organicista, progresista y cristiano” en Julio Ruiz Berrio (coord.), *Educación y Marginación Social: homenaje a Concepción Arenal en su centenario*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1994, pp. 17-54, y “Acercas de los derechos humanos en Concepción Arenal: fundamentación y objetivación dentro de la Revolución liberal”, en *Derechos y libertades. Revista del Instituto Bartolomé de las Casas* 2, 4 (1995), pp. 175-202; Dámaso de Lario, “La crítica de Concepción Arenal a la colonización penitenciaria en Australia”, en *Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense* [en adelante *RFDUC*] 75 (1989-1990), pp. 227-246; Manuel Rico Lara, “Concepción Arenal: la utopía realizada”. en *Boletín Informativo del Ministerio de Justicia*, 1700 (1994), pp. 1377-1386 y “Concepción Arenal”, en *Revista Internacional de Pensamiento Político* 4 (2009), pp. 151-161; María Telo Núñez, *Concepción Arenal y Victoria Kent: las prisiones, vida y obra*, Instituto de la Mujer, Madrid, 1995; María Eugenia Pérez Montero, *Revisión de las ideas morales y políticas de Concepción Arenal*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2004 [Tesis doctoral]; Aurélie Pirat,

bastante anterior y tampoco, con independencia de que –acaso por su sugerencia o en su homenaje– haya figurado sobre el portalón del primer rastrillo de la Cárcel-Celular de la Moncloa (creada por Ley de 8 de julio 1876) –luego Cárcel Modelo de Madrid– puede ser considerada exclusiva del humanitarismo y reformismo penitenciario de aquélla. Ambas atribuciones, locucional e ideológica, serían pues inexactas.

La geografía carcelaria del s. XIX español ofrece numerosas localizaciones de presidios y cárceles correccionales en las que el emblema «*Odia el delito, y compadece al delincuente*» se descubre abriendo paso al interior de las instalaciones. Pascual Madoz Ibáñez (1806-1870) lo refiere al zaguán de la Cárcel Correccional de Martos (Jaén), que desde 1838 ocupaba el ex convento de La Coronada<sup>3</sup>. Y en 1859, una guía para turistas “autónomos” en Valencia –con sucesivas ediciones entre 1841 y 1861– igualmente lo sitúa al frontis del presidio correccional del antiguo convento de San Agustín<sup>4</sup>.

Tampoco faltarán registros literarios. Por ejemplo, en *Diario de un testigo de la guerra de África* (1839) Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) escribe:

“Que nos sea lícito dolernos de la aflicción que causamos, por más que causándola, obremos en justicia. — «*Odia el delito, y compadece al delincuente*», dicen los legisladores”<sup>5</sup>.

Y en cuanto a centros de reclusión en la Península uno de los personajes de Fernán Caballero [seud. de Cecilia Böhl de Faber y Larrea (1796-1877)] dice en *La Gaviota* (1849):

“Cuando yo estuve en Cádiz hace treinta años, contestó la tía María, vi una cosa que se me ha quedado bien impresa. Voy á referírtela, Momo, y quiera Dios que no te se borre de la memoria, como no se ha borrado de la mía. Era un letrero dorado, que está sobre la puerta de la cárcel, y dice así: «*Odia el delito, y compadece al delincuente*». ¿No es verdad, don Federico, que parece una sentencia del Evangelio? Si no son las mismas palabras, respondido Stein, el espíritu es el mismo”<sup>6</sup>.

Por último, también la literatura académica se convida a su apelación. En el acto de investidura de doctor en Derecho celebrado el año 1867 en la Universidad Central de Madrid, el doctorando Manuel de la Puente González Nadín, que ha elaborado como tema de tesis el que tituló *Examen de los diversos sistemas carcelarios, y juicio crítico de nuestras leyes sobre cárceles y presidios*, forma su defensa arguyendo:

“La Religión, único medio de moderar los malos instintos humanos, proclama, no sólo amor para los que bien hacen, sino también para los que nos aborrecen. Esa Religión no podía menos de aliviar la triste suerte de los caídos en el crimen, y sólo ella pudo inspirar la hoy vulgar, pero antes de ella desconocida máxima: «*Odia el delito y compadece al delincuente*»”<sup>7</sup>.

“Concepción Arenal y el krausismo”, en *Moenia. Revista lucense de Lingüística & Literatura*, 10 (2004), pp. 355-373, y Carmen Ruidíaz García, “Notas sobre Concepción Arenal”, en *RFDUC* 6 (2008), pp. 57-67.

<sup>3</sup> Vid. Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Est. Literario-Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1848, vol. 11, p. 267.

<sup>4</sup> D. J. E., *Manual de forasteros en Valencia, ó, sea guía segura para encontrar las cosas mas apreciadas y dignas de saberse que hay en ella, sin necesidad de preguntar*, Juan Mariana, Valencia, 1859, p. 31. Otras eds., de J. G. [José Garulo] por Imp. y Lib. de Julián Mariana, Valencia, 1841 y 1861.

<sup>5</sup> Pedro Antonio de Alarcón, *Diario de un testigo de la guerra de África*, Impr. y Libr. de Gaspar y Roig, 1839, Madrid, p. 17.

<sup>6</sup> Fernán Caballero, *La Gaviota. Novela de costumbres* (1849), cap. IX, en *Obras completas de Fernán Caballero*, Hijos de M. Guijarros, Madrid, 1902, vol. 10, p. 102.

<sup>7</sup> Manuel de la Puente González Nadín, *Discurso leído en el acto de ser presentado al Claustro de la Universidad Central... para recibir la investidura de Doctor en la Facultad de Derecho, (Sección de Derecho Administrativo)* [Tema: *Examen de los diversos sistemas carcelarios, y juicio crítico de nuestras leyes sobre cárceles y presidios*], Imp. de Manuel Tello, Madrid, 1867, p. 31.

Los fragmentos literarios, y asimismo el jurídico, que acabo de mencionar parecen poseer además un talante común. Se trata, a mi juicio, del elemento que *Odia el delito, y compadece al delincuente* pretende introducir respecto de las formas y responsables de la aplicación del Derecho penal, en particular para con castigos de privación de libertad, aparte otros más extraordinarios y graves (pena capital). Ciertos ineludibles efectos del *ius puniendi* se intentan moderar mediante la virtud misericorde que conduce a conmoverse de las cuitas y desdichas del prójimo. Pero el compadecerse en la desgracia ajena que hace dolerse de ella, condolerse, y que por tanto expresa una generosidad de ánimo capaz de trascender el egoísmo de la pura defensa social, meramente retributivo, sin embargo carece todavía de largueza suficiente, de auténtica grandeza. Deja enteramente al margen de lo discutible la legitimidad de las *justicias*, que no impugna, a la par que tampoco esa actitud de cristiana compasión ahonda tan magnánima como para alcanzar al perdón del delincuente.

No es así extraño que, ante el lema «*Odia el delito, y compadece al delincuente*», el penalista Luis Jiménez de Asúa (1889-1970) califique de *pietista*<sup>8</sup> al humanitarismo penitenciario que lo pregona<sup>9</sup>, antes prefiriendo ejercicios como los experimentados a través del sistema progresivo puesto en práctica por el coronel Manuel Montesinos y Molina (1796-1862)<sup>10</sup> durante su etapa de director en el arriba citado presidio de San Agustín de Valencia, y a cuyo ingreso figuraba la leyenda «*La prisión sólo recibe al hombre. El delito queda en la puerta*».

## 2. Correccionalismo, y más

Las propuestas de Montesinos estaban en verdad adelantadas a su tiempo y, sobre todo, eran plausibles con el horizonte penal tendencialmente correccionalista que en adelante se concretó.

Ahora bien, creo que convendría conocer en qué medida la habitual adjudicación a Arenal del lema «*Odia el delito, y compadece al delincuente*», y luego tan ampliamente popularizado al cobijo su sombra, procura una fiel ilustración de su humanitarismo y reformismo penitenciario.

Mi opinión es que aún sin desmerecerlos les resta importancia. Porque desaprovecha de la filosofía jurídico-penal de la conocida visitadora general de prisiones aquello que implica, a mi criterio, su más positiva contribución, resultando por lo común desapercibida o ignorada.

Y es razón que sostengo de establecer en forma precisa dónde en la obra de Arenal la invocación al «*Odia el delito, y compadece al delincuente*» realmente se produjo, así como de calibrar su genuino alcance.

La cita tiene lugar el año 1885, y está contenida en su trabajo *El pauperismo*, un ensayo de “economía social”, escrito gran parte de él en clave regeneracionista<sup>11</sup>, que no fue editado sino con

<sup>8</sup> Luis Jiménez de Asúa, *El criminalista*, Tipográfica Editora Argentina, Buenos Aires 1949, t. III, p. 258.

<sup>9</sup> Más cáustico Ángel Ganivet (1865-1898) escribirá en *Idearium español* [1897] acerca las dos exaltadas y opuestas formas de justicia en España; una la “aspiración a la justicia pura”, otra “la piedad excesiva que pone en salvar al caído tanto o más empeño que el que puso para derribarlo”. Cit. por ed. de Lib. Gral. de Victoriano Suárez, Madrid, 1905, p. 67:

<sup>10</sup> Manuel Montesinos, *Reflexiones (sic) sobre la organización del Presidio de Valencia: reforma de la Dirección General del ramo y sistema económico del mismo por el coronel Don...*, Imp. del Presidio, Valencia 1846 [existe ed. facs. de Librerías París-Valencia, Valencia, 1979]. Vid. también Vicente Boix, *Sistema penitenciario del Presidio Correccional de Valencia bajo el mando del Coronel Montesinos*, Imp. del Presidio, Valencia, 1850 y Gregorio Lasala Navarro, “La obra de Montesinos y su influencia en la legislación de la época”, en *Revista de Estudios Penitenciarios* 159 (1962), pp. 74-96, número monográfico de esta revista (Homenaje al Coronel Montesinos) en el que asimismo participan Eugenio Cuello Calón (“Montesinos precursor de la nueva penología”, pp. 43-66) y Francisco Franco de Blas (“Formación penitenciaria del coronel montesinos y su famoso sistema”, pp. 97-122) *et al.*, y que también reproduce las *Reflexiones sobre la organización* (pp. 249-272), las *Exposiciones dirigidas al Escmo. Sr. Ministro de la gobernación de la Península, y al Sr. Director de corrección, por D. Manuel Montesinos, comandante del Presidio de Valencia, y visitador general de los del Reino* (pp. 274-281), y el impreso *Bases en que se apoya mi sistema penal* (pp. 290-291).

<sup>11</sup> No es el regeneracionismo asunto principal de este trabajo, pero la conexión con el reformismo social de Arenal, con frecuencia sólo explorado en lo que a su discurso feminista concierne, permanece en espera recibir, casi por completo, la necesaria atención. Sugiero como lecturas de interés éstas: Costancio Bernaldo de Quirós,

oportunidad de reunir sus *Obras completas*, incluyéndolo en ellas como tomos XV y XVI (1897). Y aparece del modo siguiente:

“Hay que recordar y poner en práctica aquella máxima de «*odia el delito y compadece al delincuente*» a la cual puede añadirse: si está arrepentido ámale y protégele”<sup>12</sup>.

Creo que lo primero debe ser incidir en la data del original. A fecha de 1885 los postulados correccionalistas de Arenal ni han sido abandonados ni perdido intensidad, pero se han transformado. Al par, no obstará señalar que la novedad y el impulso que en España representó la recepción de K.D.A. Roëder (1806-1879)<sup>13</sup>, auspiciada por la atmósfera krausista –a que la propia Arenal estuvo próxima<sup>14</sup>– había ya sucedido sin que a su paso mantuviera continuidad en la recluta de incondicionales. Entre finales del XIX y comienzos del XX la llamada “Escuela correccionalista” española apenas si registra, exceptuando la adhesión de Pedro Dorado Montero (1861-1919) con sus *Estudios de derecho penal preventivo* en 1901 y *El Derecho protector de los criminales* de 1915<sup>15</sup>, otra eficaz presencia que la de Arenal, aún incluso dentro del eclecticismo que en general caracteriza a los correccionalistas españoles<sup>16</sup>. Una de las intermedias –si no últimas– resonancias –sugerir consonancias sería excesivo– quizá sea la del historiador Rafael de Ureña y Smenjaud (1852-1930), aunque ya por caminos sólo adyacentes<sup>17</sup>. Y es también lo cierto que a la altura de 1885 el correccionalismo de Arenal presenta rasgos peculiares. No es el de *Cartas a los delincuentes* en 1865<sup>18</sup>, presidido por el afán de educar en las penitenciarías, como tampoco el de *Estudios penitenciarios* en 1877<sup>19</sup>, cuyo plan y orden va ceñido a determinar la condición del penado, de la pena y los medios a emplear en la consecución de su fin.

---

*Concepción Arenal ante los dolores morales*. Escuela de enfermería Hospital Cruz Roja española, Madrid, 1934 [conferencia pronunciada el 2 de junio de 1934 en la Escuela de enfermería Hospital Cruz Roja española]; Narciso Correal, *Concepción Arenal y los problemas sociales contemporáneos*, Imp. El Noroeste, La Coruña, 1923, y María José Lacalzada de Mate, *Mentalidad y proyección social de Concepción Arenal*, Edit. Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación. El Ferrol, 1994.

<sup>12</sup> Concepción Arenal, *El pauperismo*, Lib. Victoriano Suárez, Madrid, 1897, 2 vols. (correspondientes a los t. XV y XVI de *Obras completas*). Ed. reciente, con Pról. de Pilar Allegue, Edit. Ir Indo, Vigo, 2002, 2 vols. Cit. al vol. II, p. 11, paginación coincidente en ambas eds.

<sup>13</sup> C.D.A. [Karl David August] Roëder, *Estudios sobre derecho penal y sistemas penitenciarios. Fundamento jurídico de la pena correccional*, traducidos directamente del alemán anotados y precedidos de una introducción por Vicente Romero Girón, Imp. de T. Fortanet, Madrid, 1875 (Vid. en esp. «El fundamento jurídico de la pena correccional», pp. 139-181) y *Las doctrinas fundamentales reinantes sobre el delito y la pena en sus interiores contradicciones. Ensayo crítico preparatorio para la renovación del derecho penal*, traducido del alemán por Francisco Giner, Lib. de Victoriano Suárez, Madrid, 1876 (3. ed. revisada y corregida por el autor y aumentada con una memoria del mismo sobre la Reforma del sistema penal español). Vid. también José Luis Fernández Fernández, “Karl Röder (sic.) y la recepción de la filosofía krausista en España”, en *RFDUC* 75 (1989-1990), pp. 283-301.

<sup>14</sup> Juan José Gil Cremades, *El Reformismo español: krausismo escuela histórica neotomismo* Ariel, Barcelona, 1969, p. 83.

<sup>15</sup> *Estudios de derecho penal preventivo*, Lib. Gral. de Victoriano Suárez, Madrid, 1901 y *El Derecho protector de los criminales*. Nueva ed. muy aum. y rehecha de los *Estudios de derecho penal preventivo*, Lib. Gral. de Victoriano Suárez, Madrid, 1915.

<sup>16</sup> Vid. José Antón Oneca, *Utopía penal de Dorado Montero*, con Apéndice de Francisco Maldonado de Guevara, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1951, y “La teoría de la pena en los correccionalistas españoles”, en *Estudios jurídico-sociales en homenaje al Prof. Luis Legaz y Lacambra*, Universidad de Santiago de Compostela, 1960, t. II, pp. 1015-1025.

<sup>17</sup> Rafael de Ureña y Smenjaud, *Antigua filiación de la moderna teoría correccionalista y origen de la Ciencia Jurídico-penal. Discurso leído en el solemne acto de la apertura del curso académico de 1881 a 1882 en la Universidad Literaria de Oviedo*, Imp. y Lit. de Vicente Brid, Oviedo, 1881.

<sup>18</sup> Concepción Arenal, *Cartas á los delincuentes*, Imp. del Hospicio, a cargo de D. Mariano M. y Sancho, Coruña, 1865. Asimismo en *Obras Competas*, cit., t. III.

<sup>19</sup> Concepción Arenal, *Estudios penitenciarios*, Imp. de T. Fortanet, Madrid, 1877. Asimismo en *Obras Competas*, cit., t. V y VI.



Lo siguiente a destacar es que, sin renuncia a la doctrina correccionalista, los objetivos de Arenal, e incluso sus motivaciones, han experimentado una transformación desde la que se persigue no ya única, ni acaso principalmente, acentuar el valor ético del castigo o de la corrección como fórmula que busca –no siempre ausente de pretendidas objetividades iusnaturalistas– redireccionar al delincuente hacia el propio bien, sino que ahora y sobre todo trata de facilitar su reinserción social. Este es el punto de inflexión significativo, cuya relevancia ha sido inadvertida.

Cierto que en *El pauperismo* asoma sólo, en efecto, de modo ocasional; aparece en un epígrafe limitado y breve en que “delito y crimen”, a falta de medidas preventivas o indirectas, relacionan con una fuerte retroalimentación del estado de miseria e ignorancia que propicia el crimen<sup>20</sup>. Pero ahí se encierra igualmente algo más que una exigencia de reforma moral de la ley penal, de carácter redentor (“que puede y debe procurar levantarlos”<sup>21</sup>); y asimismo más también que un suplemento sobre el principio de humanitarismo benefactor, ya sea que la materialización de la beneficencia derive de la caridad como una práctica de ética individual (altruismo, filantropía), o de ética pública, mediante la promoción de una ley penal asistencial (amparo, auxilio). Allí el *plus* a que desde el lema «*Odia el delito, y compadece al delincuente*» se estimula posee, sin dejar de presentar el distintivo aliento espiritual de la autora, un ardor diferente. Busca para el corregido (“si está arrepentido”) el patrocinio (“protégele”) desde la fraternidad (“ámale”). Es así una voluntad de justicia que sobrepasa con mucho el impulso compasivo de quien apiadado de los padecimientos de un semejante quiere aliviar o remediar su dolor o sufrimiento. Arenal postula, en definitiva, una justicia penal que aventaje, ennoblezca y mejore ese sentimiento pietista; un esfuerzo de justicia penal que reintegre al infractor con la sociedad, es decir, que también reponga en el delincuente el vínculo social. Por tanto, el conflicto y sus consecuencias no se restablecen plenamente sin que la reconciliación rebase la pura satisfacción retributiva. Pero Arenal, además, intuye que la finalidad correctiva última de la pena como reinserción del penado es una obligación, un imperativo (“ámale y protégele”), que concierne a la sociedad. Una vez el delincuente satisfizo la culpa correspondiente (también como proporcional) al reproche penal (cumplimiento de la sanción de cautiverio impuesta), y verificado el propósito de la pena (“si está arrepentido”), no puede sobrevenir –ni debe soportar– la secuela un nuevo confinamiento mediante exclusión o marginación social.

### 3. «Odia el delito, y compadece al delincuente» desde la antropología cultural y la literatura popular

El compromiso humanitario y la audacia reformista que Concepción Arenal desplegó ante la demorada implantación en España del régimen penitenciario moderno tienen a la base la idea de una sociedad fraterna. El suyo es en temas de Justicia penal un modelo desde luego compatible con el liberal europeo de la época<sup>22</sup>, pero regenerado por la fraternidad. Ésta le presta equilibrio y le da estabilidad.

Voy a referirme brevemente a otros modelos de presunta “fraternidad” que de un modo similar o paralelo, y de manera expresa o tácita, estarían acudiendo al «*odia el delito y compadece al delincuente*». Aprovecharé de ellos para siluetear mejor, por el grado de exceso o de defecto que cada uno expresa, la novedad y valor del *plus* fraterno introducido por Arenal. Tales modelos los hallo en campo de la cultura popular, elegidos a partir de la figura del *cofrade* (del lat. *cum*, con, y *frater*, hermano) ligado a la suerte de los condenados a muerte.

El primero, referido a la demasía, no procede de la cultura y tradiciones populares españolas. Lo recojo de Italia, y remonta al s. XVI con prolongación hasta el XIX. Se concreta en la constitución

<sup>20</sup> Concepción Arenal, *El pauperismo*, cit., p. 9. Por extenso acerca del carácter estructural de la relación pobreza y crimen vid. Justo Serna Alonso, *Presos y pobres en la España del s. XIX. La determinación social de la marginación*, P.P.U., Barcelona, 1988; Pura Trinidad Fernández, *La defensa de la sociedad. Cárcel y delincuencia en España (s. XVIII-XIX)*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, o el todavía reciente estudio de Gutmaro Gómez Bravo, *Crimen y castigo. Cárceles, justicia y violencia en La España del siglo XIX*, Catarata Ediciones, Madrid, 2005.

<sup>21</sup> *Ibíd.*

<sup>22</sup> Vid. Enrique Sanz Delgado, *El humanitarismo penitenciario español del siglo XIX*, Edisofer, Madrid, 2003.

y ceremonial de la Compagnia del Santissimo Crocifisso, o de los *Bianchi*, creada el año 1541 en Palermo, y activa hasta 1820. Compuesta por 56 *confrati* tuvo por labor –según señala su estudiosa, Maria-Pia Di Bella<sup>23</sup>– ocuparse en el *rescate de las almas* de los condenados a muerte a lo largo de los tres días y noches anteriores a su ejecución. Los cofrades preparaban el alma del reo, purificándola mediante plegarias y la exhortación a confesar, a fin de que hallara una buena muerte en Cristo. Por último, le acompañaban en la jornada en que era conducido al patíbulo, formando procesión donde, entre cantos de *Miserere* o *De profundis* y presidida por un *Ecce Homo* seguido de la imagen de la *Madonna Addolorata*, se escenificaba el “descargo de conciencia”. Todo ello y la *performance* de humildad y serena actitud del condenado, unido a su postrer beso a la *Madonna degli Agonizzanti*, excitaba la compasión de los espectadores. Al término de ese *via crucis*, el criminal ya reconfortado se representaba a los ojos del público asistente al espectáculo más terrible de la justicia como un *mártir*. Luego, la sepultura del ajusticiado se convertía en lugar de culto.

En esta singular mezcla de justicia y misericordia –v. gr.: «odia el delito, y compadece al delincuente»– la historia de la piedad y de la razón da, como bien dice Di Bella, *un paso adelante*. Pero el transcurso de la escena que concluye en la santificación de las ánimas de los ajusticiados (el amor más exaltado, la alabanza o loor de santidad) es, a mi juicio, asimismo y durante todo su desarrollo un completo exceso del pietismo fraterno. Obsérvese cómo mediante la conversión (regreso a la fe por el arrepentimiento) y la confesión (sacramento de reconciliación), ese pietismo, que efectivamente así promueve la fraternidad de la *reintegración del criminal en la comunidad cristiana*, todavía va a más, pues su plétora alcanza hasta donde el manso y contrito retorno a Dios –Justicia y Amor– instituye el mensaje de una *irracional* coincidencia de las leyes del Estado con las divinas. Otras modalidades, más complejas y también menos investigadas<sup>24</sup>, relacionarían con los discursos pronunciados por los condenados desde la tablazón misma del patíbulo y la influencia en ellos de sus confesores.

Y pasando ahora, por último, al segundo de los modelos de “fraternidad” anunciados, del que esta vez aprovecharé por defecto, lo encuentro y extraigo de las Cofradías y Hermandades de Ciegos que en varias ciudades de España<sup>25</sup> disfrutaron de monopolios ocupacionales relacionados con la

<sup>23</sup> Maria-Pia Di Bella, “Pietà e giustizia: la *santificazione* dei criminali giustiziati”, en *La Ricerca folklorica* (Brescia) 29 [Miracoli e miracolati, Maria-Pia Di Bella (ed.)] (1994), pp. 69-72, *La Pura verità. Discarichi di coscienza intesi dai Bianchi (Palermo, 1541-1820)*, Sellerio Editore, Palermo, 1999, “Conversion and marginality in Southern Italy”, en Andrew Buckser & Stephen D. Glazier (ed.), *The Anthropology of Religious Conversion*, Rowman and Littlefield, Lanham, 2003, pp. 85-91, en esp. pp. 85-87, y más en general, “Fieldwork in the archives. Tracing rituals of capital punishment in past and present Italy”, en Honorio M. Velasco (ed), *La Antropología como pasión y como práctica. Ensayos In Honorem Julian Pitt-Rivers*, CSIC/DAEA, Madrid, 2004, pp. 161-177.

<sup>24</sup> Remito, por cuanto conozco, a la anotación de Alessandro Manzoni (1785-1873) en *Osservazioni sulla morale católica* [1834], R. Ricciardi, Milano- Napoli, 1965, p. 204, sobre el *umile e pentito* retorno a Dios en el discurso de condenado Félix Robol (m. 16 de septiembre de 1835), confesado y confortado por Antonio Rosmini Serbati (1797-1855) siendo éste arcipreste en Rovereto de Trento, episodio de su labor pastoral del que a su vez elaboró un discurso parroquial, incluido en *Discorsi parrocchiali* [Discorso xi, detto al popolo il 29 settembre 1835], y contenido en *Opere edite e inedite dell'abate Antonio Rosmini-Serbati Roveretano*, Tipografia e libreria Boniardi-Pogliani, Milano, 1840-1846, vol. XXVII (1846), pp. 132-184. Añadiré que esta obra de oratoria sacra fue traducida al francés por Monseigneur Claude-Marie-Paul Tharin (1787-1843), vicario general de Besaçón, preceptor del duque de Bordeaux y antiguo obispo de Strasbourg, con el título de *Les derniers jours du condamné Félix Robol*, imprimerie de L. Lefort, Lille, 2 vol. (2<sup>a</sup> ed. 1861). Fue guiado en su traducción por el propósito de ofrecer utilidad a las víctimas de la justicia humana. Robol confesó a Rosmini su crimen, sin que durante el proceso judicial por asesinato de su maestra hubiera quedado suficientemente acreditado el hecho. Señala además Tharin en el *préface* su decisión de traducirla como determinada por la lectura de la novela *Le Dernier jour d'un condamné* (1829), de Victor Hugo (1802-1885). El personaje de ficción en ésta, un criminal descreído, sin consolación ni esperanza, contrasta con el personaje histórico de Robol, ejemplo de arrepentimiento inspirado por la Religión, que elevó su alma hasta el heroísmo de la resignación y coraje (Cfr. *L'Ami de la religion et du roi: journal ecclésiastique, politique et littéraire*, édité à Paris par la Librairie Écclésiastique D'Ad Le Clère et Cie, 1839, t. 101, p. 367).

<sup>25</sup> Existieron desde el Medioevo y prolongaron su vida hasta finales del siglo XIX. Hubo Hermandades de Ciegos en Valencia (*ciegos oracioneros*) ya en 1314, en Barcelona (*cecs trovadors*) desde 1329, en Zaragoza (recaderos

oración, la mendicidad, la música o la distribución y venta de gacetas y relaciones de sucesos o romances noticieros<sup>26</sup>. De todo ello me interesa en concreto lo tocante a las formas literatura popular o tradicional española<sup>27</sup> que los “romances de ciego” expresan, y más particularmente las “coplas de ajusticiados” en la llamada “literatura de cordel”, que cuando llevada a papel impreso se hace “pliego de cordel”<sup>28</sup>. Este tipo de romance de ciego, que Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) calificó de “hiperbólico, truculento y sanguinario”<sup>29</sup>, resulta útil por varios motivos.

El primero es que conectada a esta tradición del romance de ciegos aparecen datos y elementos que indican una singular colaboración entre alguna de de tales cofradías y la Administración de Justicia. Se trata en específico de la Hermandad de Ciegos de Madrid, constituida en julio de 1581 y activa hasta su disolución en 1836<sup>30</sup>, junto a lo que el criminólogo Constancio

---

de cartas y mensajes) a finales del s. XIV, disponiendo reordenanzas a partir de 1537. Vid. Cristóbal Espejo, “Pleitos de ciegos e impresores”, en *Revista de Archivos, Biblioteca y Museos* II, 6 (1925), pp. 206-236; Jesús Montoro Martínez, *Los ciegos en la historia*, ONCE, Madrid, 1991, t. I, pp. 561-564

<sup>26</sup> El auge de los romances noticieros se inicia en el Barroco y llega hasta el s. XVIII. Vid. María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 95 y ss., y 141 y ss; Pedro M. Cátedra, *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (Siglo XVI)*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2002; Francisco Aguilar Piñal, *El romancero popular del siglo XVIII*, CSIC, Madrid, 1972; Manuel Alvar, *Romances en pliegos de cordel (siglo XVIII)*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1974; Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, cit.; Carmen Espejo Cala, “El Romancero vulgar del siglo XVIII en Sevilla: estrategias de producción de los impresores”, en Pedro M. Cátedra (dir.), *La Literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, SEMYR e Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Salamanca, 2006, pp. 425-436 y “El Tiempo de los Ciegos: de las Relaciones a los Romances Noticieros. Relaciones de Sucesos en la Biblioteca d la Universidad de Sevilla. Sevilla, España”, en Carmen Espejo Cala- Eduardo Peñalver Gómez-María Dolores Rodríguez Brito (coords.), *Relaciones de Sucesos en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2008, vol. 1. pp. 50-55. Su declive será cada vez más patente de mitad del s. XIX en adelante.

<sup>27</sup> Existen no obstante otras formas de literatura popular europea que guardan similitud, por ejemplo en Francia con el *colportage* del género de *Bibliothèque bleue*; vid. «Les historias de colportage: essai de catalogue d'une bibliothèque bleue espagnole (1840-1936)», en *Les productions populaires en Espagne (1850-1920)*, CNRS, Paris, 1986, pp. 25-62 ; «Une bibliothèque bleue espagnole? Les historias de cordel (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)», en Thierry Delcourt et Elisabeth Parinet (eds.), *La bibliothèque bleue et les littératures de colportage. Actes du colloque organisé par la Bibliothèque municipale à vocation régionale de Troyes en collaboration avec l'École Nationale des Chartes (Troyes, 12-13 novembre 1999)*, École des Chartes, La Maison du Boulanger, Paris, Troyes, 2000, pp. 193-209, y Pura Fernández, “La literatura transhumante europea: notas sobre la *Bibliothèque bleue*”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 57, 2, 2002, pp. 257-278.

<sup>28</sup> Vid. Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Taurus, Madrid, 1969, pp. 41 y ss., y más extensamente Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX: una aproximación a los pliegos de cordel*, Taurus, Madrid, 1977, 2 vols. Vid. también Jean-François Brotel, «La littérature de cordel en Espagne. Essai de synthèse», en R. Chartier & H.-J. Lüsebrink (dirs.), *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe. XVI-XIX<sup>e</sup> siècles*, IMEC Éditions/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1996, 271-281.

<sup>29</sup> Ramón María del Valle-Inclán, *Los cuernos de don Friolera: esperpento*, Imp. Cervantina, Madrid, 1925, p. 34. Su juicio acerca de esta “forma popular” de literatura no suponía un denuesto, a pesar de que los calificativos empleados puedan inducir a creerlo.

<sup>30</sup> Vid. al respecto Salustiano de Olózaga Almandoz (1805-1873), “Informe sobre las Ordenanzas sobre la Hermandad de ciegos de Madrid, leído en la Sociedad Económico Matritense el 11 de octubre de 1834”, en Id., *Estudios sobre elocuencia, política, jurisprudencia, historia y moral*, A. de San Martín, Madrid, 1864, pp. 115-135; José Gavira, “La Hermandad de Ciegos de Madrid”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Madrid, Ayuntamiento) 4, 16 (1927), pp. 482-484; Jean-François Brotel, «La confrérie des aveugles de Madrid et la vente des imprimés du monopole à la liberté du commerce (1581-1836)», en *Mélanges de la Casa de Velázquez* [en adelante *MCV*] IX (1973), pp. 417-482 (luego como “La Hermandad de Ciegos de Madrid: La venta de impresos desde el monopolio a la libertad de comercio (1581.1836)”, en Id., *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Eds. Pirámide, Madrid, 1993, pp. 19-98) y Les aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne. II: Des aveugles considéré comme Mass-Media», en *MCV* X (1974), pp. 233-271, así como Pura Fernández, “Estatuto legal del romance de ciego”, en Luis Díaz G. Viana (coord.), *Palabras para el pueblo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de

Bernaldo de Quirós (1873-1955) escribe en una de las páginas de su obra *Figuras delincuentes* (1909)<sup>31</sup>. Ocupándose de la del madrileño Luis Candelas Cagigal, cuadrillero ejecutado el 6 de noviembre de 1837 conforme a la Ley de 1821 sobre represión de delitos en cuadrilla, señala: “(...) la crónica de sus robos y la de la expiación de ellos fue cantada en las calles y las plazas de la villa por los ciegos copleros de la vieja Hermandad de mendicativa que durante luengos años fue nuestro primer Archivo de Criminología, en virtud de la costumbre por la cual la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, cuando fallaba alguna causa célebre o condenaba algún criminal famoso, ordenaba insertar en la sentencia la cláusula de que se pasase extracto del proceso al hermano mayor de la Cofradía de Ciegos, para utilizarle en la composición de algún ejemplar romance”<sup>32</sup>. De dicha información se hacen eco asimismo el folklorista Bonifacio Gil García (1898-1964), el antropólogo e historiador Julio Caro Baroja (1914-1995) o la erudita filóloga María Cruz García Enterría<sup>33</sup>.

No es menor, creo, el valor y significación de esta noticia. Los pliegos de cordel a venta en el mentidero de San Felipe, donde generalmente operaba la Hermandad con oferta de variadísima *corpus* textual (romances, relaciones, historias, entremeses, estampas iluminadas, libros, décimas, trovos, cantares, habaneras, seguidillas, aleluyas y cualquiera otra toda clase *retacería* o *menudencias*)<sup>34</sup> sin duda alimentaban el apetito de poesía, novela e historia de amplias capas de la población<sup>35</sup>, pero en punto a la *coplas de ajusticiados* se producía un efecto especial. Cuando la impresión de esos pliegos de cordel –además de “papeles sueltos”, “hojas volanderas”, etc.– y su distribución –legal– por determinados agentes lograba ser controlada desde el gobierno y sus autoridades, no es falaz considerar que la Hermandad de Ciegos de Madrid funcionaba como “un colaborador objetivo del poder”<sup>36</sup>. Y así también el sistema de difusión de las *coplas de ajusticiados* mediante su comercialización en puestos y tenderetes o a través de la venta ambulante, constituía un eficaz medio de propaganda<sup>37</sup> de los hechos criminales sometidos a juicio y de la respuesta institucional obtenida. Por tanto, si aprovechaba mercantilmente a las Hermandades de Ciego, que disponían para la impresión de las *coplas de ajusticiados* y su comercio de licencias y privilegios exclusivos, no cabe duda que esa alianza, construida a partir de un principio de institucionalización de la confianza, era una alianza recíproca e igualmente fructífera para la Administración de Justicia, que se servía de la extraordinaria demanda y acogida popular de los romances de ciego para efecto publicidad material, e ideológica. En este sentido, la contraprestación funcional de los romances de crímenes y asesinatos era completamente idónea al “generar en el lector u oyente sentimientos desaprobatorios de cualquier acción criminal”, y los autores se ocupan de indicarle, “de manera explícita, qué sentir ante tales

---

Antropología de España y América, 2001, vol. I, pp. 71-120 y Pedro M. Cátedra, *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (Siglo XVI)*, cit., pp. 113-170.

<sup>31</sup> Constancio Bernaldo de Quirós, *Figuras delincuentes, con ocho reproducciones de antiguos rollos jurisdiccionales*, Centro editorial de Góngora, Madrid, 1909.

<sup>32</sup> Cit. por Constantino Bernaldo de Quirós, *La picota. Crímenes y castigos en el país castellano en los tiempos medios y figuras delincuentes*, Pról. de J. Antón Oneca, Taurus, Madrid, 1975, p. 114-115. Existe otra edición, algo más reciente, que igualmente contiene la obra; vid. Constantino Bernaldo de Quirós, *Figuras delincuentes. Figuras delincuentes en el Quijote. Edgardo Poe y la psicología criminal*, Estudio Prel. y notas de Jesús Alonso Burgos, Alcalá Grupo Editorial, Alcalá la Real (Jaén), 2008, p. 85.

<sup>33</sup> Vid. Bonifacio Gil García, *La fama de Madrid: según la tradición popular, sacada de refranes, coplas, canciones, romances y leyendas de todas las regiones españolas y países hispanoamericanos*, Ediciones Acies, 1958, p. 131 [Ed. más reciente por Editorial Trece-Catorce-Dieciséiete, Madrid, 1981]; *Romances de ciego*, recopil. y Estudio prel. de Julio Caro Baroja, Taurus, Madrid, 1966, pp. 12-13, y María Cruz García de Enterría, “Literatura tradicional y subcultura. Romancero oral y romancero de pliego”, en Luis Díaz G. Viana (coord.), *Etnología y folklore en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1986, pp. 203-226, en espec. pp. 203-206.

<sup>34</sup> Vid. Jean-François Botrel, “El género de cordel”, en Luis Díaz G. Viana (coord.), *Palabras para el pueblo*, cit., vol. I, pp. 4-69.

<sup>35</sup> Iris M. Zavala, “Clandestinidad y literatura en el setecientos”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 24, 2 (Homenaje a Raimundo Lida) (1975), pp. 398-418.

<sup>36</sup> Jean-François Brotel, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, cit., p. 48.

<sup>37</sup> Jean-François Brotel, «Les aveugles colporteurs en Espagne: un vecteur original de propagande», en Maurice Carrez-Thomas Boucher (dir.), *Le verbe et l'exemple. Colporteurs et propagandistes en Europe de la Révolution française à nos jours, Territoires contemporains. Cahiers de l'IHC* 5 (2000), pp. 84-99.



hechos”<sup>38</sup>. A la literatura de cordel de las *coplas de ajusticiados* que circularon en pliegos de cordel podrá calificársela de literatura efímera, mas no de igual modo a su eficacia sobre la opinión pública. La Cofradía o Hermandad de Ciegos de Madrid con privilegio de recibir copia en estrato de la sentencia y que escribía una historia romanceada, y a lo último no versificada, sobre truculentos hechos criminales, explotando a menudo elementos melodramáticos y sentimientos de repugnancia<sup>39</sup>, trasladaba al imaginario colectivo<sup>40</sup> y a la conciencia social un inequívoco mensaje: *odia el delito*.

En cuanto al segundo de los motivos de mi interés hacia las *coplas de ajusticiados* reside en el aparatoso y teatral *compadece al delincuente* ofrecido a los ajusticiados por los ciegos copleros, y de ahí mismo su defectuosa *fraternidad*. Hablará en ello, por sí misma, la descripción de cómo se forma el ambiente hasta llegar el día del *festejo punitivo* y el papel que aquéllos interpretan en la fiesta, según se ofrece para el retrato costumbrista de “El ciego” por Antonio Ferrer del Río (1814-1872) –discípulo de Alberto Lista (1774-1848)– y Juan Pérez Calvo († 1870) –discípulo de José Posada Herrera (1814-1885)<sup>41</sup>– en la recopilación de Gaspar y Roig editores *Los españoles pintados por sí mismos* (1851)<sup>42</sup>, donde éste colorea junto a otros personajes y tipos de la época, como “El torero bravucón”, “La patrona de huéspedes”, “El ratero”, “El indiano”, “El ministro”, “El emigrado”, “La celestina”, “El pastor trashumante”, “La monja”, “El cómico”, “La castañera”, “El barbero”, “El diputado a Cortes”, “La Cigarrera”, “El pretendiente”, “La viuda del militar”, “El bandolero”, “El maragato”, y tantos más.

Y así da a leerse<sup>43</sup>:

“Practica el Ciego la moral como íntimamente unida a la religión cristiana, sin apearce de la senda que le trazan sus especulaciones mercantiles.- ¿No oís sus pregones? Atended: “En dos cuartos el papel que ha salido nuevo, donde se da cuenta y razón de la prisión de unos criminales”. Dentro de pocos días venderá la *declaración de un hombre preso en la*

<sup>38</sup> Isabel Segura (ed.), *Romances Horrorosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas*, Edit. Alta Fulla, Barcelona, 1984, p. X.

<sup>39</sup> Es significativa la denominación de algunas coplas sobre determinadas conductas criminales (estupro, violación) como “romances feos”. Vid. en Manuel Garrido Palacios, *De viva voz. romancero y cancionero al paso*, Castilla Eds., Valladolid, 1995 sobre “Los feos crímenes de Granada y de Salamanca. Cantados en Cantabria”, pp. 27-32 y otros de tradición oral “oídos a ciegos”, pp. 88 y ss.

<sup>40</sup> En tal sentido tampoco deberá ignorarse el hecho de la presencia en los pliegos de xilografías (grabados en madera) tendentes a facilitar la comprensión del texto, aunque las hay que no guardan relación con él. Estas ilustraciones, dispuestas a modo de viñetas o *woodcuts*, no han sido hasta el momento objeto de estudio, al contrario que otros elementos de carácter ornamental (orlas e iniciales) o de naturaleza tipobibliográfica (imprimatur, letterías, colofones, etc.). En mi opinión, la índole de las xilografías en los pliegos de crímenes ciertamente cumple una función de representación visual por completo distinta a la de embellecer o realzar el texto, como sucediera en los pliegos góticos. Lo que exista de común, en todo caso, se refiere a la excitación emocional, que en éstos sería a la devoción y la piedad, y al rechazo, el temor y la ejemplaridad en los que nos ocupan. Los tacos o figurillas xilográficas ofrecen escenas gráficas estereotipadas y muy significativas (desmenbramientos, ahorcamientos, suicidas, o instrumentos del delito como cuchillos y otros). Es interesante observar que las imágenes trasladadas desde las entalladuras son de extrema sencillez e incluso pobreza en su diseño, presentando un reducido número de variantes. Igualmente, reparar en su empleo y repetición en lugares muy distintos, lo que deberá llevar a interrogarse acerca de los canales de distribución comercial de las matrices. Pero, al margen de esto último existen otros factores relevantes en su utilización desde el punto de vista impresor; así, el tamaño, su proporción respecto a la plana del pliego y la caja del texto. Hay mucho por lo que interrogarse y averiguar. Recientemente la Profa. Alison Sinclair, de la Universidad de Cambridge, ha emprendido un proyecto de investigación (‘Wrongdoing in Spain, 1800-1936: Realities, Representations and Reactions’), que patrocinado por Arts and Humanities Research Council incluye la catalogación y digitalización de 4500 impresos existentes en la Biblioteca Británica y de Cambridge. La disponibilidad de ese corpus, y el avance de sus trabajos investigadores es seguro que arrojará luz a varias de las cuestiones aquí sugeridas.

<sup>41</sup> Vid. José de Posada Herrera, *Lecciones de Administración del Sr. D ...*, trasladadas por sus discípulos D. J. Antonio de Rascón, D. Francisco de Paula Madrazo y D. Juan Pérez Calvo, Est. Tip. Calle del Sordo, Madrid, 1843-1845, 4 t.

<sup>42</sup> VV.AA., *Los españoles pintados por sí mismos*, Imp. de Gaspar y Roig, Editores. Madrid, 1851, 2 vols.

<sup>43</sup> Antonio Ferrer del Río y Juan Pérez Calvo, “El Ciego”, en *Los españoles pintados por sí mismos*, cit., vol. 1, pp. 374-378, en particular, pp. 376-377.

*cárcel de esta corte con relación de las atrocidades y hechos voraces que ha cometido en el resto de su vida. - ¿Deseáis saber el curso de este proceso? Tened un poco de paciencia: el día menos pensado os despertará el Ciego vendiendo a gritos: “La causa y sentencia del reo que está en capilla con su nombre y apellido y cómo se llama”. Hasta aquí ha dado nuestro héroe inequívocas muestras de que odia el delito. Mientras los hermanos de la filantropía e insigne Cofradía de la Paz y Caridad piden para hacer bien y decir misas por el alma del reo que van a sacar a ajusticiar, a quien pueda por el amor de Dios, prepara el Ciego un paquete de impresos: son la salve que cantan los presos cuando el que fue su amigo y camarada en la mansión de los criminales, va a precederles en el patíbulo afrentoso. Muchos ejemplares venderá de esa salve, caminando a unos pasos de distancia en pos del infeliz reo, para llegar al sitio del cadalso apenas exhale el último suspiro. Su objeto es dar vuelta en torno del garrote y pedir que le manden rezar la devota oración o rogativa por nuestros hermanos reos difuntos, la cual no es otra cosa que una relación, escrita en malísimos versos, de las penalidades y angustias que sufre el reo desde la vista de la causa hasta que le ponen en capilla, donde, cuarenta y ocho horas dan, poco más o menos, para que salve su alma, y desde que*

*ya lo sacan de la cárcel  
lo llevan por la carrera  
hasta llegar a la plaza  
donde turbado se queda*

Con perdón del Ciego, nos parece que más agradecería el difunto un responso a la oración del Santo Sudario que el relato de sus tormentos, el cual sólo sirve para entretener a los vivos. De todos modos la fe es lo que salva, y si el Ciego cree que de esta manera hace bien por el alma de los que han sido, nadie puede atacar la pureza de sus intenciones; y si al cometerse un crimen dio muestras de que odia el delito, satisfecha ya la vindicta pública, hace ostentación de que *compadece el delincuente*; con lo cual cumple en todas sus partes esa sabia máxima que sirve de inscripción sobre las férreas puertas de las cárceles públicas”.

#### 4. «Odia el delito, y compadece al delincuente». Colofón a día de hoy

A día de hoy, dónde nos lleva el lema «*odia el delito, y compadece al delincuente*». Responderé: nos conduce a la memoria *edificante*. «La mémoire, où puise l’histoire qui l’alimente à son tour, ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l’avenir. Faisons en sorte que la mémoire collective serve à la libération et non à l’asservissement des hommes »<sup>44</sup>

A día de hoy, dónde nos trae el lema «*odia el delito, y compadece al delincuente*»? Responderá que a la atmósfera demandas populistas y de respuestas de política criminal neopunitivista (ampliación del catálogo punitivo, incremento –endurecimiento– de las escalas penológicas y reformas procesales de imperfectos escrúpulos garantistas). Es decir, a un marcador que mide el espesor real (o sólo hipotético) de nuestras convicciones en el terreno de la moral pública. En ellas se contienen las relativas a Democracia (qué decisiones pueden adoptarse por mayorías, y teoría(s) sobre garantismo de los derechos) y Constitución (normas, principios y valores del bloque de constitucionalidad y neoconstitucionalismo e inconstitucionalidad por omisión), naturalmente siempre que no se haga renuncia política ni jurídica a la idea *fraterna* de dignidad immanente de todo ser humano.

Universidad de Málaga. España  
[jcalvo@uma.es](mailto:jcalvo@uma.es)

<sup>44</sup> Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Gallimard (Coll. Folio Histoire), Paris, 1988, p. 177.

IL DIRITTO ATTRAVERSO LO SPECCHIO E QUEL CHE FRANCESCA VI TROVÒ.

PREFAZIONE \*

Domenico Corradini H. Broussard

[...] Manibus date lilia plenis  
*Aen.* VI 883

Na sensação de estar polendo as minhas unhas,  
[...]  
E de as pintar com um verniz parisienne,  
Vou-me mais e mais enternecendo  
Mário de Sá-Carneiro, *Manucure*, 1, 22-23



Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830, Musée du Louvre, Paris

Pesa ancora sui filosofi del diritto la dura sentenza di Benedetto Croce, certo meno dura delle sentenze di Hegel e Nietzsche, che dio è morto.

Napoli non era la Jena della *Fenomenologia dello spirito* e neppure la Rapallo con i suoi giorni di gennaio sereni e freschi, la Rapallo del cominciamento di *Così parlò Zarathustra*.

---

\* Francesca Scamardella, *Il diritto attraverso lo specchio. Esercizi filosofici sul diritto riflessivo*, Editoriale Scientifica, Napoli 2011, pp. XXVIII-116 («Logon didonai. Filosofia e teoria del diritto | interpretazione e argomentazione giuridica», collana diretta da Angelo Abignente e Fabio Ciaramelli e Ulderico Pomarici, Saggi, n. 3).

Al testo pubblicato in cartaceo lunedì 14 novembre duemila11 ho qui apportato alcune modifiche e aggiunte. Credo che contino. Quanto, non so.

Per la grafica online, un plauso a Maria Paola Mittica.

Suggerimenti appropriati ho avuto da Luigi Alfieri e Fabrizio Sciacca. Li ringrazio. Loro un tempo miei allievi. Oggi miei maestri. E con questa speranza li ringrazio: che quando i nomi di Luigi e di Fabrizio saranno pronunciati, e lo saranno nella *res publica* degli studiosi di filosofia, pure il mio sia pronunciato ma con più debole timbro nell'altezza e nell'intensità e nella durata della poliritmia.

Un grazie anche a Giulia Benvenuti, giovane promessa della teoria generale del diritto e della filosofia del diritto. Mi ha aiutato a spezzare la mia prosa fluviale, prerogativa dei grandi alla Virginia Woolf e alla James Joyce e alla José Saramago. Giusto così, perché io non sono né Virginia Woolf né James Joyce né José Saramago.

E però da palazzo Filomarino, nel cuore di Spaccanapoli, venne salutare quella dura sentenza, che i filosofi del diritto sono giuristi falliti e filosofi mal riusciti.

E salutare venne e salutare ancora viene perché non di rado la filosofia del diritto, quali che siano le longitudini e le latitudini e i meridiani e i paralleli, ha mescolato e continua a mescolare, in una sintesi eclettica che della sintesi dialettica niente ha, cose tra loro assai eterogenee. Qua un brandello d'improvvisato filosofare e là alcune regole tecniche desunte da una qualche norma giuridica o da un qualche combinato disposto, e spesso desunte con il linguaggio degli avvocati o con il linguaggio delle sentenze, un'offesa alla lingua italiana. Qua una citazione presa a caso da Vico o da Kant e là un principio al massimo generale e quasi mai universale, quasi mai universale nella sua archetipicità e quasi sempre compromesso con l'accidentalità storica, quasi sempre compromesso con la triviale empiria: dove l'uccello sacro a Minerva non alza le sue ali sul far della sera, e dove non c'è volo, nessun volo, nessun volo, e altro non c'è se non il lento strisciare dei lombrichi sulla superficie della terra, e altro non c'è se non la talpa che nei suoi cunicoli si perde cieca e non rompe la crosta di terra che la separa dal sole dei concetti, né c'è la fenice che dalle sue ceneri a nuova vita e più possente risorge, né c'è il rovetto ardente che arde e non si consuma, e c'è il deserto senza bestie da soma che lo attraversino, il deserto senza oasi, almeno ci fosse una pozzanghera d'acqua, drip drop, drip drop, drop drip, drop drip, sabbia e sabbia, inassonante sabbia.

Francesca Scamardella non ha avuto timore di tirare i profeti per la barba.

Nessun timore ad usare il martelletto con cui si picchia sul diapason per accordare gli strumenti, prima che l'orchestra suoni.

Nessun timore a picchiare con il suo martelletto sugli idoli, per sentire se sono pieni o vuoti.

Nessun timore a rivelare, con critica garbata e al contempo argomentata e inflessibile, che gli idoli vuoti non appartengono a quel tempio dell'intelletto che è la ricerca scientifica libera da preconcezioni.

Nessun timore a dire che gli idoli vuoti, se in quel tempio stanno, da quel tempio è bene che vadano via con i loro piedi di gesso ciampicanti, commercianti in idee, per evitare, salvando l'onore di una bandiera di straccio, che siano mandati via e siano spezzati i loro banchi di cianfrusaglie: metalli che luccicano all'apparenza e invece nella sostanza, nome che designa l'essenza, non oro né argento né rame né bronzo, vili metalli che nemmeno il più esperto alchimista saprebbe trattare.

Nessun timore Francesca ha avuto dinanzi a chi, da filosofo del diritto o da sociologo del diritto o da teorico generale del diritto, si diverte con inezie, e il divertimento è apprezzabile, ciascuno di noi *homo ludens* essendo e io non da oggi credendo all'*homo homini ludus* e non all'*homo homini lupus*. Si diverte a discettare sul come si debba scrivere un atto giudiziario, che so, un atto di citazione o una comparsa di costituzione e risposta o una comparsa conclusionale. O si diverte a ripetere con pigrizia che il diritto segue la grammatica dell'economia politica, dimenticando che Hegel e Marx ciò dissero nell'efflorescenza dell'idealismo tedesco che senza ripugnanza all'economia politica si accostò, a quella del capitalismo, e le tolse il velo della provvidenza laica fattasi carne e ossa e tendini e sangue nell'*invisible hand*, e al capitalismo tolse il velo delle magnifiche sorti e progressive. O sempre con pigrizia si diverte a ripetere che il diritto, feticcio inossidabile e inespugnabile, altro che l'Urano Cielo Stellato di Esiodo destinato all'affilata falce, altro che il Totem di Freud destinato al parricidio, è in sé e per sé ragionevolezza, così confondendo il diritto con l'etica, e così dissolvendo il diritto nell'etica, e così elaborando un trattatello di etica spicciola o uno dei tanti galatei, ammodernati con il richiamo a un'etica pubblica che non si sa dove stia e se stia, buoni a pacificare le anime pavide e inette e indifferenti.

A ogni poeta manca un verso. Kant mancò di scrivere la *Critica della ragion pigra*.

E chi è mai il giurista Kelsen con il suo normativismo consegnato a una gelateria vuota, all'idea o meglio all'ideale della giustizia insensibile per la paura che di giustizia parlando si contaminino il sistema con giudizi di valore e dal descrittivo si trapassi al prescrittivo nella scienza giuridica, che pura con ostinatezza ha da mantenersi nel suo metodo, e pura con ostinatezza si mantiene, e a tal punto pura che all'ombra e con la complicità della legge, valida ed efficace per semplice rispetto della gerarchia delle fonti, fu ed è in grado di giustificare l'ingiustizia, fu ed è in grado di sollevare l'ingiustizia a ingiustizia legalizzata, contro la giustizia sovraleale invocata da Radbruch, e anche i campi di sterminio e le foibe e i gulag fu ed è in grado di giustificare, e tutte le storture delle dittature fu ed è in grado di giustificare, e tutto ciò fu ed è in grado di giustificare nonostante il Kelsen filosofo della politica e di una politica democratica filosofo?

E chi sono mai i nipotini di Kelsen, che in saggi brillanti alla Norberto Bobbio e però espositivi ce l'hanno propinato in mille lingue per avvertirci che il compito del giurista è quello di descrivere le prescrizioni, senza sapere che questo è masochistico positivismo giuridico, che questo conduce all'ancillarità del diritto verso la politica, che questo ricalca l'improbabile modello del giurista, specie se giudicante nel foro, come bocca che pronuncia le parole della legge, nello schema del sillogismo di Aristotele che è logica oziosa in quanto logica tautologica?

E chi è mai Luhmann e chi Teubner e chi Habermas, rispetto ai giganti della filosofia tedesca che li hanno preceduti?

E chi sono mai i nipotini di Luhmann e di Teubner e di Habermas?

Con qualche eccezione, che conferma la regola, dei nipotini di Kelsen e di Luhmann e di Teubner e di Habermas si dica quel che Andrea Zanzotto disse di Dario Fo dopo il conferimento del Nobel per la letteratura: «Di Fo che me ne fo, Fo fu».

Per loro, pur nella differenza delle voci loro, il diritto è nel suo complesso, e nella complessità dei suoi aspetti, un sistema autoreferenziale e autopoietico, che sorge sì dalla società ma che una volta sorto dalla società se ne stacca e con sue regole interne funziona, senza troppo preoccuparsi dell'uomo e degli uomini, e dell'assoluta e incoercibile singolarità dell'uomo e degli uomini, e dell'assoluta e incoercibile dignità di persona che l'uomo e gli uomini hanno, l'uomo e gli uomini abbandonando a un improbabile proceduralismo e a un altrettanto improbabile discorso comunicativo in improbabili arene politiche, dove la partecipazione democratica è un sembiante di partecipazione: una finzione bella e buona, una di quelle finzioni di cui molti giuristi e molti filosofi del diritto e sociologi del diritto e teorici generali del diritto sono maestri, maestri di sottigliezze e depositari di arcane cabale sconosciute ai profani, che di fronte alla maestà della legge, pur quando la legge proclama la libertà, sanno che la propria libertà, per le angustie economiche che li opprimono e nel corpo e nello spirito li opprimono, i reietti della storia e gli emarginati scalzi e affamati sui costoni dei monti o sulle rive dei mari o dei fiumi o dei torrenti, è solo la libertà di scegliere l'albero a cui impiccarsi o la strada su cui mendicare un tozzo di pan bigio o il ponte sotto cui trascorrere la notte fino all'ultima stella del mattino.

E chi sono mai i giusnaturalisti e i nipotini dei giusnaturalisti della cattiva metafisica che a cavallo del trascendente sovrastano l'immanente e lo schiacciano come cosa inutile, quasi uno straniero che sta sempre tra i piedi e infastidisce e non se ne vuole andare, un impiccio, e pensano che il diritto abbia dimora non terrena e però non indicano con precisione dove questa dimora si trovi, e la collocano nelle sabbie celesti o nei sussulti del cuore che sembrano colpi di tosse o nella natura che a loro pare armoniosa e armoniosa non è affatto perché storti sono i legni degli alberi e soffrono gli ulivi saraceni ingobbiti e l'orrido è sul limitare dei burroni e degli abissi, o la collocano nella ragione degli uomini, non nella mia e nella tua e nella sua ragione ma in una ragione modellata sulle idee chiare e



distinte, le idee chiare e distinte di un conscio con l'io da mane a sera sorvegliante, e guai a mollare la sorveglianza e guai ad ascoltare le voci dell'inconscio?

Senza eccezione, dei giusnaturalisti e dei nipotini dei giusnaturalisti della cattiva metafisica si dica ancora quel che Zanzotto disse di Fo.

Pennellate intinte in colori a olio con sapienza date sul dipinto di Lily Briscoe, per dieci anni incompiuto con il suo virgulto e la sua foglia, pennellate ora di riempimento e ora di espansione e ora di ritocco dei dettagli, ed ecco che Francesca denuncia i limiti di Kelsen e dei nipotini di Kelsen e i limiti di Luhmann e di Teubner e di Habermas e dei nipotini di Luhmann e di Teubner di Habermas e i limiti dei giusnaturalisti e dei nipotini dei giusnaturalisti della cattiva metafisica.

E via il diritto leggendario, il diritto dei codici e delle leggi e dei libri e dei libercoli che sui codici e sulle leggi non pochi scrivono, pagine sottratte alla foresta dell'Amazzonia e alle pinete del Brasile e alla savana del Mozambico e alle faggete e alle abetaie della Sila.

E invece del diritto leggendario, il diritto nell'esperienza e l'esperienza del diritto.

E il vissuto e il vivente e il futuro del vissuto e del vivente invece delle sillabe morte e fredde della scuola esegetica e neoesetetica e della scuola pandettistica e neopandettistica e della filosofia del diritto e della sociologia del diritto e della teoria generale del diritto barcollanti tra le classificazioni tassonomiche e il pensiero debole: giacché le classificazioni tassonomiche sono solo un ausilio della memoria e il pensiero, se pensiero è, è sempre pensiero forte, pensiero fondante e non fondamentalista, pensiero del ponente porre e del volente volere e non pensiero del posto e del voluto, pensiero del sapere e non del saputo.

Erano serrate le porte, e Francesca le ha aperte. Le ha aperte con Hegel e Capograssi, e la sua voce aggiungendo alla voce di Hegel e Capograssi le ha aperte.

E questa è l'ontoaxia dell'io e del tu.

L'io si rappresenta il tu prima di rappresentarsi, e nel tu scorge il differente da sé e poi si scorge differente dal suo differente, e il denominatore comune dei differenti è la parità nella differenza, è la dignità di persona che ciascun differente ha e che ciascun differente riconosce al suo differente per invariabili valenze.

Sì, la persona. La persona che nel diritto come esperienza e nell'esperienza del diritto è anche l'omino che all'alba esce dalla sua catapecchia, bel mondo delle catapecchie e delle miniere e dei campi e visi buoni a tutto e alle ingiurie e alle botte buoni, e tra l'indice e il pollice tiene una cambiale, e non sa come pagarla, e la sventola perché inorriditi la vedano gli altri delle altre catapecchie dove la fame rabbiosa ringhia.

E questi sono i diritti dell'uomo derisi e calpestati.

E questa è la lotta per i diritti dell'uomo non più derisi e calpestati.

E questa è la vita dei diritti dell'uomo, vita perigliosa e combattente.

E questi sono i diritti dell'uomo che gli uomini hanno conquistato con le loro vite perigliose e combattenti.

E nei diritti dell'uomo non più l'antica *summa divisio* tra liberi e servi, ostinata ragione signorile che perdura nelle forme ammodernate della globalizzazione e dei mercati che un tempo erano nelle città mentre oggi sono le città dentro i mercati.

E queste sono le catene spezzate dagli schiavi che piramidi costruirono con il sudore della fronte e gli schianti della schiena.

E questa è Antigone, cara a Dike e a Dike devota.

Eccoti, le dicono i corifei, non conoscesti imenei e canti di nozze e sposa ti avrà l'Acheronte.

Eccomi, dice a Creonte, chi mi chiama folle è lui il folle.

Eccomi, dice a Emone, l'amor nostro era giovane e lo cantavamo in rima e quell'amor nostro che cantavamo in rima doniamolo adesso a mio fratello Polinice, pure ai morti amor si deve.

E questa è l'obiezione non violenta di coscienza dinanzi alla legge ingiusta.

E questa è la disobbedienza non violenta dinanzi alla legge che nega i diritti dell'uomo.

E questo è il disinteressato slancio dell'*ego* verso l'*alter*, dell'*ego* che nell'*alter* vede l'*hospes* e non l'*hostis*.

E questo è il trionfo di Eros su Thanatos, il trionfo della luce sulle tenebre e di chi annuncia il giorno su chi annuncia la notte e notte perpetua annuncia.

E questo è il guizzo della fantasia nell'ossuto diritto iroso e barocco, il diritto mite un'utopia giusnaturalistica essendo.

E questo è il guizzo della fantasia che alla soglia del negativismo giuridico conduce, e un diritto minimale esige nella lotta per la liberazione dall'ossuto diritto iroso e barocco: meno Stato e meno diritto e più società civile, più i bisogni elementari degli uomini tutelati da poche leggi e semplici e più la *veritas* che l'*auctoritas* o l'*imperium* delle leggi, e più l'etico contraddittorio extragiudiziale e giudiziale tra le parti che l'armato loro duello e la tracotanza dei pubblici ministeri impreparati e gli artifizi degli avvocati impreparati e il *summum ius* degli impreparati giudicanti *in pectore* giustizieri, e più la buona fede che gli atti emulativi e i Cavilli di Troia.

Attraverso lo specchio, come nelle avventure di Alice, Francesca ha lasciato che il diritto viaggiasse, e del diritto ha scoperto i pregi senza glorificarli e i limiti senza demonizzarli.

E per filosofici esercizi andando, con il pensiero forte e fondante e non con il pensiero debole né con il pensiero fondamentalista, con il pensiero del ponente porre e del volente volere e non con il pensiero del posto e del voluto, con il pensiero del sapere e non del saputo, Francesca ha indicato nel diritto riflessivo non solo l'ideale a cui tendere, il che l'avrebbe sospinta nella stagnante gora del giusnaturalismo antico e moderno e contemporaneo, amaro destino ammoniva Renato Treves dei filosofi del diritto, ma anche il metro di giudizio di ogni diritto.

E questo è il diritto riflessivo, che niente ha da spartire con il diritto responsivo nei suoi vani sforzi di conciliare e mediare e niente ha da spartire con il diritto dei critici del diritto responsivo nei loro vani sforzi di proceduralizzare la partecipazione democratica mediante un irrealistico pubblico discorso.

E nel diritto riflessivo i diritti dell'uomo si riflettono, e si riflettono gli uomini perché i diritti dell'uomo vi si riflettono: lo specchio mi specchia e ti specchia e ci specchia, e non come Narciso mi specchia e ti specchia e ci specchia.

E questo è il diritto riflessivo, dove neppure Pilato, mantello bianco con fodera di stoffa color rosso sangue di piccione, più crocifigge.

E questa è la religione dei diritti dell'uomo.

E questa è la religiosità di là da tutte le religioni.

E verrà la morte com'è sempre venuta.

E verrà la morte com'è venuta per i morti di casa mia: ah Chatacium della Magna Græcia con il mio papà partigiano e mamma mia in preghiera ad aspettarlo al Gelso Bianco finché dal fronte lontano non giunse in bicicletta e uno zio mio e un cugino mio internati in Polonia nei campi di sterminio, dove sei, ah J. nella Marienplatz dell'Orologio d'in su la Torre, dove sei.

E verrà la morte com'è venuta per gli amici miei: ah Vittorio Frosini con la tua struttura del diritto da cui la legge a volte si scosta, dove sei, ah Enzo Sciacca con la tua storia da cui i diritti dell'uomo sbocciarono, dove sei, ah José Saramago che dal tuo esilio di Lanzarote mi scrivesti con magico realismo di quel campanaro fiorentino che aveva suonato le campane a morto per annunciare che morta era la giustizia, dove sei, ah Fabio Mazziotti di Celso con i tuoi diritti dei lavoratori

subordinati contro i padroni subordinanti, dove sei, ah Deliuccia Fabrizi che per i diritti umani non hai contato i tuoi sacrifici, dove sei, ah Nino Cassese della Scuola Normale Superiore per cui il diritto internazionale altro non era se non il diritto dei diritti dell'uomo, dove sei.

Non sentite che vi chiamo, bianche allodole messaggere del mattino, Cosette e Cosette e Cosette alla Victor Hugo?

E verrà la morte come venne per Benedetto Croce, e lo mise a riposo e gli tolse dalle mani il compito a cui attendeva e lo interruppe e lui non poté fare altro che così lasciarsi interrompere ma in ozio stupido non lo trovò.

E verrà la morte e ci metterà a riposo e ci toglierà dalle mani il compito a cui attendevamo e ci interromperà e noi non potremo fare altro che così lasciarci interrompere ma in ozio stupido non ci troverà.

E verrà la morte e avrà gli occhi dei diritti dell'uomo, il diritto a vivere con dignità e il diritto a morire con dignità compresi.

Bisogna immaginare che palazzo Filomarino sia anche in via Cisterna dell'Olio e nei Quartieri Spagnoli a Napoli e al Gelso Bianco.

Bisogna immaginarci felici quando verrà la morte e avrà gli occhi dei diritti dell'uomo. Nonostante.



Anonimo Fiammingo, *Processo di Gesù*, Quadreria dell'Ospedale di Varese [XVI o XVII sec.?]\*\*

Exérgoi-Exerga-Cose fuori dal dipinto.

Non est Iudaeus neque Graecus, non est servus neque liber, non est masculus neque femina.

Non c'è giudeo né greco, non c'è servo né libero, non c'è maschio né femmina.

Gal 3 28.

\*\* La datazione, per la quale invano mi sono rivolto ad Andrea Spiriti, attento studioso della Quadreria dell'Ospedale di Varese, è mia. E ha avuto il conforto di mio fratello Nicola e di mia sorella Franca, entrambi docenti presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze. Li ringrazio.



*Novum Testamentum graece et latine*, edidit A. Merk S.J., Sumptibus Pontificii Instituti Biblici, Romae 1992<sup>11</sup> («Scripta Pontificii Instituti Biblici», n. 65), pp. 626sx-627dx, dove il complessivo 3 1-29(30) a pp. 624sx-627dx è diviso solo in latino in due titoli, *Iustitia non ex lege, sed ex fide, Christus legis maledictum et servitatem aufert*, e dove 28 di 3 si trova sotto il secondo di questi due titoli.

Per un'altra versione, con tre «più» di troppo e con una non pertinente resa di «Graecus», *Nuovo Testamento*, a cura della Società Biblica di Ravenna, Mondadori, Milano 1982 («I Meridiani», s.n.), p. 504, dove il complessivo 3 1-29 a pp. 501-504 è diviso in due titoli, *La giustizia non proviene dalla legge ma dalla fede, La fede libera dalla legge*, e dove 28 di 3 si trova sotto il secondo di questi due titoli: «Non c'è più né giudeo né gentile, non c'è più né schiavo né libero, non c'è più né maschio né femmina».

Per un'altra versione ancora, con due punti e virgola al posto di due virgole e con l'omissione del terzo «neque», *La Sacra Bibbia*, a cura della Conferenza Episcopale Italiana, Conferenza Episcopale Italiana-Unione Editori e Librai Cattolici Italiani, s.l. [ma: Roma] 2008, p. 1835, dove il complessivo 3 1-29 a pp. 1834-1835 è diviso in quattro titoli, *La salvezza mediante la fede, I veri discendenti di Abramo, La promessa e la legge, Funzione e scopo della legge*, e dove 28 di 3 si trova sotto il quarto di questi quattro titoli: «Non c'è Giudeo né Greco; non c'è schiavo né libero; non c'è maschio e femmina».

Si tratta [...] di conoscere nell'apparenza del temporale e del transeunte la sostanza che è immanente e l'eterno che è presente [...]. Solo perché nel corpo io sono vivente come un che di libero, di questo vivente esserci non è lecito che si abusi per farne una bestia da soma. In quanto io vivo, non sono separate la mia anima [...] e la vita corporea, questa è l'esserci della libertà e io sento in essa.

G. W. F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts. Naturecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. Zum Gebrauch für seine Vorlesungen, Vorrede* (Berlin, den 25. Juni 1820), I, *Das abstrakte Recht*, 1, *Das Eigentum*, § 48 Anm., In der Nicolaischen Buchhandlung, Berlin 1821, pp. XX e 53.

La democrazia sta a tutte le altre forme politiche come a suo Antico Testamento. L'uomo non esiste per la legge, ma la legge esiste per l'uomo, è *esistenza umana*, mentre nelle altre [forme politiche] l'uomo è l'*esistenza legale*. Questa la differenza fondamentale della democrazia.

K. Marx, *Dalla critica della filosofia hegeliana del diritto [Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico (§§ 261-313)]* (ms. 1843, *Aus der Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Kritik des Hegelschen Staatsrechts (§§ 261-313)*, postumo 1927), trad. di G. della Volpe mille950, riv. da N. Merker, in K. Marx-F. Engels, *Opere*, III, *1843-1844*, a cura di N. Merker, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 34.

#### *Destini crociati*

Vide il diritto in questo mondo,  
abisso senza fondo.  
«Quel che è di Cesare a Cesare»,  
disse da quell'abisso  
sul quale dopo di lui mi isso  
e dico che il diritto  
è la frusta del potentato,

frusta lustra in taglienza.

Patì sotto Ponzio Pilato  
condanna per sentenza.  
E la mitezza e la salvezza  
non vide nell'uliveto,  
lontano il Buon Samaritano.  
E la giustizia vide  
solo nel guardo più che umano  
del tardo Nicodemo.

Il frumento sulla collina,  
cultura contadina.  
Fuori di scena il falegname,  
non l'ha tenuto in fame.  
Smagrito su Croce salito.  
Dolore che non basta.  
Inarcati i piedi sollevati  
da nera terra guasta.

La madre in schianto di pianto.  
Lamento con preghiere  
alle frontiere del vento.  
«Mi hai abbandonato»,  
gli grida in estremo respiro.  
Tutto era già studiato.  
E l'altro tace in suo ritiro,  
tace in sua raggiunta pace.

Amore al mio cuore impigliato,  
trionfò allora come ora  
il diritto del potentato.  
Cerco il tuo fiore in gigli,  
miei appigli per le ingiustizie.  
Tristizie noi patimmo  
da togati Ponzi Pilati.  
E lui di nuovo tacque.

Come le acque scese sulla Croce,  
come l'acqua feroce  
che chiuse la via degli occhi  
a Nicodemo e Maria,  
saremo puri dentro muri  
di torto eretti a cemento.  
Per il nostro inspeno conforto  
vale legge liliale.

[domenica 6 aprile duemila8]

in onore di Angelo Abignente,  
saldo amico,  
dalla Dimora del Vento,  
venerdì 21 ottobre duemila11,  
un giorno qualsiasi di un qualsiasi mese e di un qualsiasi anno,  
perché l'amicizia ha solo date convenzionali  
e nell'anima alla Platone intesa non ha alcuna data,  
e alla memoria di Silvestro Marcucci,  
«sono in partenza per il Brasile con il mio Kant»,  
mi disse tendendomi le sue mani liliali,  
sensazione inesplicabile di tenerezza,  
sensazione improvvisa di limare le nostre unghie,  
costeggiavamo i muri della Sapienza a Pisa,  
dai Lungarni per via Serafini  
la primavera volgeva all'estate,  
e nessuno di noi due sapeva  
dell'inverno che sarebbe venuto

[dchb@libero.it](mailto:dchb@libero.it)

---

FABBRICARE IL TEMPO\*

M. Paola Mittica

*Abstract.* This note draws on an essay by Anne Dufourmantelle about the topic of hospitality. In Hebrew, the verb to invite is constructed as a compound, using the verbal phrase to create time: understanding this offers another way of penetrating the intimacy of the relationship between host and guest. Being a guest is tantamount to being with others: the possibility to exist because others exist, as a concept feeding on a time as well as a space. The place of the meeting, where the guest is invited, may not necessarily be physical: it may comprise the simple gesture of welcome, as the ability to welcome is the only house where guests will feel really tempted to meet. Dufourmantelle insists on hospitality as solidarity between people who vacillate. This alone does not exhaust the meeting, does not force understanding, risking unexpected consequences waiting in uncertainty. An understanding of the bond of hospitality may be useful for proposing new alliances and new rules. The effort made in this note is the attempt to understand the time dimension of hospitality, a time that is present but also postulates the future, establishes the premises for it and creates it.

*... oggi vogliamo piuttosto allietarci di cuore della nostra mancanza di saggezza e concedere a noi stessi, come uomini attivi e progressivi [...] una giornata buona.*  
(F. Nietzsche)

“Fabbricare il tempo”, ci ricorda Anne Dufourmantelle, equivale in ebraico a “invitare”<sup>1</sup>, offrendo un’altra via per penetrare l’intimità del rapporto tra ospiti. L’ospitalità come esser-ci, in quanto possibilità di esistere perché esiste l’altro, si nutre infatti di un tempo oltre che di uno spazio.

Il luogo dell’incontro, il “dove” presso cui si è invitati, può non essere fisico, può stare anche nel semplice “gesto” dell’accoglienza, poiché è proprio la capacità di accogliere l’unica casa presso cui gli ospiti possono davvero tentare di trovarsi.

Parliamo di “ospitalità assoluta”, ovvero quella che può avvenire tra nemici: di “solidarietà tra persone che vacillano”<sup>2</sup>. Soltanto essa non esaurisce l’incontro, non forza la comprensione, rischiando

---

\* Questa nota è comparsa per la prima volta su *Sociologia del diritto*, 2003/1, pp. 181-194. Il materiale è disponibile soltanto in videolettura.

<sup>1</sup>A. Dufourmantelle, *Invito*, in J. Derrida e A. Dufourmantelle, *Sull’ospitalità*, Baldini & Castoldi, Milano 2000, p. 23.

l'inatteso, sostando nell'incertezza. Di questo luogo si parla sempre più spesso recentemente, al punto da credere che non sia più un'utopia la possibilità di incontrarsi e accordarsi, mediando il proprio presente con quello dell'altro. Almeno ci invita a continuare a riflettere e a dialogare per conquistare una sensibilità sempre più affinata e disponibile a perdere<sup>3</sup>.

L'ospitalità ha dunque un tempo che è presente ma postula anche il futuro, ne pone le premesse, lo "fabbrica". Ma qual è questo tempo?

### 1. *L'infinito presente*

[...] e mi sovvien l'eterno, / e le morte stagioni e la presente / e viva e il suon di lei [...]

Sono essenzialmente due le dimensioni temporali che esprime Leopardi ne *L'infinito*: l'eterno e il presente. Non esistono il passato e il futuro, l'esser-ci si declina tragicamente in un infinito presente e in un infinito sentimento della fine. Eppure, esiste eternamente nella vita la tensione verso qualcosa che *potrebbe* accadere. Ce lo ricordano le interpretazioni filosofiche del tragico con e dopo Nietzsche, "la cui segnatura [del tragico] consiste in primo luogo nella permanente indicazione verso il futuro; nel suo essere senza tempo – intendendosi con ciò la mancanza di un tempo *determinato*"<sup>4</sup>. Il sentimento tragico del presente di Leopardi ci restituirebbe, dunque, a un futuro che non è progetto, nel senso del pre-definire, né ingenua speranza, ma possibilità<sup>5</sup>.

Esiste in questi versi, tuttavia, un'ulteriore sollecitazione: la stagione presente viva ha un *suono*, che ci rimanda alla più fortunata delle espressioni del tempo della vita, e cioè alla musica. Richiamo voluto davvero da Leopardi?<sup>6</sup> Quale che sia la risposta, non vuol essere rilevante in questa sede; d'altra parte – e Derrida ce lo insegna – un testo vive per se stesso indipendentemente dalle intenzioni

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 17. Sulla semantica del rapporto tra ospiti, già più volte visitata nel quadro variegato della riflessione contemporanea, si rimanda all'analisi di É. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indo-europee*, Einaudi, Torino 1976, vol. 1, pp. 64-75, che rimane un punto di partenza fondamentale. Sull'ospitalità come luogo etico nell'odierno dibattito sui temi della globalizzazione, v. T. Marci, "Ospitalità e globalizzazione", *Studi di sociologia*, 2, 2001, pp. 239-63.

<sup>3</sup> "Perdere è una questione di metodo" dice illuminatamente uno dei protagonisti di Sepúlveda, intendendo la perdita come indebolimento del proprio *lógos* il metodo come "cammino", nel senso greco di *hodós* verso un fine (*méth'-odos*), che pare proprio quello del *Dasein* heideggeriano: l'esser-ci dell'uomo davanti a se stesso e grazie all'altro. Cfr. L. Sepúlveda, *Un nome da torero*, Guanda, Parma 1995.

<sup>4</sup> Cfr. G. Garelli, *Introduzione*, in *Filosofie del tragico*, antologia a cura di G. Garelli, Bruno Mondadori, Milano 2001, p. 3.

<sup>5</sup> Leopardi è presente nella riflessione filosofica già a partire da Nietzsche, del quale si veda *Intorno a Leopardi*, a cura di C. Galimberti, Il Melangolo, Genova 1992; sull'influenza che la sua figura ha esercitato nella cultura occidentale, si veda E. Severino, *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*, Rizzoli, Milano 1997; sul ricorso ai poeti in generale, v. anche M. Cacciari, *Cosa "fa" il poeta?*, in *Filosofie del tragico*, cit., p. 142-144.

<sup>6</sup> Nel commento corrente di questo verso, il *suon* starebbe a significare, come in altri luoghi dell'opera di Leopardi, uno dei "rumori della vita" (cfr. le note al *L'infinito*, in G. Leopardi, *Canti*, a cura di G. De Robertis e D. De Robertis, Mondadori, Milano 1978), cosa che in parte dà ragione alla nostra interpretazione, ma il riferimento alla musica è probabilmente un passo ulteriore.

del suo autore. Né si intende discutere del concetto di tempo in modo esteso, problema che ci porterebbe lontano da questo breve sostare in una suggestione. Si tratta soltanto di tracce tra le molte disseminate nelle pieghe inquiete della cultura occidentale, che ci invitano a percorsi inconsueti, e che spesso possono aggiungere più di un tassello alla nostra comprensione o se non altro consolare delle giornate di solitudine. Il tempo della vita, allora, come tensione, come musica. Rispetto alle tre forme del tempo indicate dai Greci, ci occuperemo solo dell'*aión*<sup>7</sup>. “Forza vitale”, “durata”, “vita”, “eternità”: la semantica di *aión* si presenta estremamente complessa, e lo confermano le numerose testimonianze dell’impiego che ne fanno gli scrittori greci sia in letteratura che in filosofia, i quali finiscono con il far coincidere *aión* con vita<sup>8</sup>, a significare un “tempo della vita” ulteriore rispetto a quello lineare e misurabile (*chrónos*) che va dalla nascita di ognuno alla propria fine<sup>9</sup>, e ancora diverso dal “momento giusto” (*kairós*), istante fuggevole – pronunciato e già fuggito – della possibilità individuale<sup>10</sup>. L’immagine che ne dà Resta, analizzando il famoso frammento di Eraclito [fr. 52], è estremamente raffinata. L’*aión* appare come “un libro spaginato, senza inizio né fine [...]. Ci rammenta che esso è caso piuttosto che regola”. È il tempo del bambino che gioca a dadi, quello che interviene a caso. È il tempo che paradossalmente si ferma, non nel senso cronologico, ma come “soffermarsi”. Quante volte, per quanto tempo un bambino può ripetere lo stesso gioco o farsi raccontare la stessa storia? In questo reiterare il gioco c’è la sensazione che il tempo si possa fermare. L’*aión*, possiamo dire con Resta, è il tempo dell’indugio, è il tempo che riesce ad ingannare il tempo, appunto soffermandosi mentre il tempo passa<sup>11</sup>. Dal nostro punto di vista esso rappresenta il tempo davvero libero, in quanto libero dal *chrónos* e dalle sue strutture, anche se vi risiede stabilmente. Non

<sup>7</sup> I Greci distinguevano, oltre all’*aión*, il *chrónos*, e il *kairós*. Queste due accezioni discendono direttamente da Aristotele, che intende il *chrónos* come fenomeno naturale misurabile sulla base di un prima e di un poi, e il *kairós* come tempo opportuno, ovvero il momento buono per la scelta e la decisione individuali. Secondo un motivo dominante della filosofia del Novecento, la nostra esperienza del tempo sarebbe solcata dall’opposizione tra la concezione cronometrica – un tempo improprio, inautentico ma misurabile – e l’esperienza cairologica della temporalità – un tempo proprio, autentico ma incommunicabile che esprime il senso soggettivo e interiore della durata. L’argomento è stato trattato intensamente nel corso di tutta la riflessione filosofica occidentale. I classici sull’argomento sono numerosissimi. Per un’introduzione si rimanda alla ben documentata raccolta di saggi curata da L. Ruggiu (ed.), *Filosofia del tempo*, Bruno Mondadori, Milano 1998, di cui si segnala in particolare l’appendice, *Aión, Chrónos, Kairós. L’immagine del tempo nel mondo greco e romano*, pp. 293-318.

<sup>8</sup> Sull’*aión* è di continuo riferimento il lavoro di E. Degani, *AIÓN. Da Omero ad Aristotele*, Cedam, Padova 1961. Si veda, però, anche H.-G. Gadamer, *La concezione del tempo dell’Occidente* (1977), in Id., *L’enigma del tempo*, a cura di M.L. Martini, Zanichelli, Bologna 1996, p. 53, in cui *aión* è “vitalità” intesa come capacità di esistere illimitata.

<sup>9</sup> La struttura dei tempi del sistema sociale si fonda su questa misura del tempo, dandoci modelli assai sofisticati. La letteratura in materia è cospicua, per un quadro generale si rimanda all’antologia curata da S. Tabboni, *Tempo e società*, Angeli, Milano 1990, con saggi tra gli altri di É. Durkheim, G. Gurvitch, N. Luhmann; e sempre di S. Tabboni, *La rappresentazione sociale del tempo*, Angeli, Milano 1989. V. anche G. Gurvitch, *La multiplicité des temps sociaux*, La Sorbonne, Paris 1958. La stessa misura è usata nel campo della riflessione sul diritto, un testo di riferimento è quello di G. Husserl, *Diritto e tempo: saggi di filosofia del diritto*, Giuffrè, Milano 1998.

<sup>10</sup> Una ricostruzione interessante sul *kairós* è quella di G. Marramao, *Kairós. Apologia del tempo debito*, Laterza, Roma-Bari 1993.

<sup>11</sup> E. Resta, *Contrattempi*, in V. Vittoria (ed.), *È il futuro già dato?*, Guida, Napoli 2001.

si tratta, infatti, del tempo della *libertà obbligatoria*. La libertà dell'*aión* non è quella concessa dalla struttura del tempo sociale, seppure le sia necessaria, ma è una libertà clandestina, dell'inganno: la bugia innocente, seppure strategica, del bambino. È tempo rubato al *chrónos* nel suo stesso seno. Certo è che, così come è rimessa all'uomo la qualità di intuire il momento opportuno (*kairós*), a questi è necessario riferire anche la capacità di ingannare il tempo per poter accedere al tempo libero: a quel tempo della vita che assomiglia all'infinito presente. In altre parole, la dimensione della percezione personale del tempo starebbe in gioco tra caso e imprevedibilità (*aión*) e ordine e prevedibilità (*chrónos*); tra libertà prevista e libertà rubata. Stare nel tempo della vita equivale, dunque, non solo alla capacità di sopravvivere elaborando degli aggiustamenti del tempo per così dire "ufficiale", ma anche – e soprattutto per vivere – a quella di rubare il tempo, per soffermarsi, senza uscire dal tempo. I musicisti sanno bene cosa si sente quando si è nel tempo. Non è solo un "andare a tempo", che nel linguaggio comune equivale piuttosto a un "essere in tempo". Lo *stare nel tempo* è una dimensione in cui tutte le modalità temporali sono ricomprese. Sullo sfondo dello spartito c'è il *chrónos*, con le sue battute che danno misura anche al silenzio (le pause)<sup>12</sup>; nell'intessitura cronologica, il *kairós*, per tutte le combinazioni possibili riservate a chi suona. Esiste anche il "rubato" che è esattamente ciò che abbiamo inteso con l'*aión*, ovvero la possibilità di indugiare, intrattenere un suono per qualche secondo. La misura di questa quantità è legata alla percezione dell'interprete, alla tensione presente in una nota che vuole sostare sfidando il futuro, anche se per qualche frammento di tempo e senza eccedere il suo senso. Il suono di questa nota si protrae, infatti, senza uscire dalla misura, ma diventa più intenso, aggiungendo un significato diverso al suggerimento dato dalle indicazioni grammaticali della battuta, amplificando la possibilità di varcare una soglia emotiva. Quando Camus diceva che la Misura appartiene alla percezione individuale e che non era indifferente alla passione, non si riferiva certamente al lavoro dei musicisti, ma pensando a uno spartito di Chopin non ci meraviglia che la misura scritta sul rigo musicale, specialmente quando suggerisce un *rubato*, sia solo un'indicazione oggettiva di una Misura che è altro, e che supera nella sua tensione il piano puramente matematico delle quantità<sup>13</sup>. Così come l'armonia non può essere puro calcolo tra le varie connessioni logiche, ma un ordine più complesso, più intimo e che appartiene al tempo della vita. Il musicista che ha sensibilità armonica può *rubare* il tempo, giocando liberamente nelle battute e trovando la sua Misura, nella misura: il proprio tempo, stando nel tempo. L'ospitalità assoluta si nutre di questo *aión* rubato, che sarebbe bello diventasse consapevolmente parte del *nostro tempo*; essa è possibile soltanto se si varca

---

<sup>12</sup> Come molti sanno, la battuta nella struttura musicale si chiama anche "misura". Tecnicamente si tratta della misura fondamentale della musica nella quale è compresa l'unità ritmica di base.

<sup>13</sup> Tra i molti studi su Chopin, si segnala la monografia scritta da uno dei suoi maggiori interpreti, A. Cortot, *Alcuni aspetti di Chopin*, Curci, Milano 1950.



la soglia dell'indefinito, per sostare e indugiare liberi dai propri limiti necessari, come momento di trasgressione del pensiero che aggancia altre dimensioni dell'intelligenza, capaci di abbandono<sup>14</sup>.

Per non smarrirci, potremmo imparare la complessità armonica dall'arte. In questo senso Leopardi e Chopin sono una buona guida della *libertà in catene*, come dice Nietzsche tra le belle pagine de *Il viandante e la sua ombra* "giocando, sonando e danzando in queste catene come lo spirito più libero e leggiadro"<sup>15</sup>. Il ricorso all'estetica è una delle vie per recuperare la consapevolezza che accanto all'unico pensiero, nell'ordine del quale siamo abituati a pensare, esistono tante altre *buone ragioni*.

## 2. Il diritto all'ospitalità

I critici e i pratici del diritto ci dicono già da molto tempo che bisogna cessare di pensare ad esso come a un sistema ordinato, fondato su una logica che ricomprende e colloca tutte le altre possibili, dando loro *sensò* e coerenza. Più che un'idea è stata un'ambizione; oggi è soltanto un'illusione. Il diritto, è vero, orienta i comportamenti, ci offre un modo per decidere e decidersi.

Giudici, politici, amministratori, comuni cittadini: possiamo scegliere quale condotta seguire nelle nostre relazioni sociali grazie ad esso, ma non per questo garantisce certezza nelle aspettative, né è in grado di sciogliere i dubbi. Lo riconoscono gli avvocati, in grado di legittimare attraverso norme giuridiche pretese contrastanti; ce lo dimostrano i giudici con la complessità del lavoro di interpretazione; per non dire degli sforzi degli studiosi di ricostruire una logica del diritto che lo renda univoco, o di quelli che più avvertitamente lo osservano nelle sue origini o dall'esterno (tenendo sempre conto anche del suo interno) scorgendone i paradossi. Il diritto è, in altre parole, equivoco, esattamente come la realtà che viviamo. Con tutto ciò, esso continua ad essere necessario, in quanto strumento fondamentale per contrattare la nostra convivenza e sopravvivenza.

---

<sup>14</sup> In *Donare il tempo*, Cortina, Milano 1996, Derrida sottolinea che "può aversi dono, solo nell'istante in cui un'effrazione avrà avuto luogo nel circolo: nell'istante in cui ogni circolazione sarà interrotta e *nella condizione* di questo istante [...]. Non ci sarebbe dono che nell'istante in cui l'istante *paradossale* lacera il tempo" (cfr. p. 11). Se il tempo circolare è *chrónos*, l'istante del dono potrebbe essere l'*aión*, l'unico tempo in cui si può realizzare il dono possibile; la *condizione* di questo tempo è la tensione nel presente. D'altra parte, se "donare" e "fare un presente" corrispondono, potrebbe non essere solo un azzardo linguistico (*ibid.*).

<sup>15</sup> "*Libertà in catene – una libertà principesca*. L'ultimo dei musicisti moderni, che ha guardato e adorato la bellezza come Leopardi, il polacco Chopin, l'inimitabile, [...] ebbe la stessa principesca nobiltà della convenzione che Raffaello mostra nell'uso dei colori più tradizionali e semplici – ma non in relazione ai colori, bensì alle tradizioni melodiche e ritmiche. Queste egli le lasciò sussistere, *come nato nell'etichetta*, ma giocando, sonando e danzando in queste catene come lo spirito più libero e leggiadro – ossia senza dileggiarle." Da *Il viandante e la sua ombra*, seconda parte, in F. Nietzsche, *Umano troppo umano* (1878), Adelphi, Milano 1994, anche in *Intorno a Leopardi*, a cura di C. Galimberti, cit., p. 71.



La coscienza del suo *dover esistere*, in ogni caso, deve continuare a misurarsi con la consapevolezza crescente della sua natura e delle sue potenzialità anche perverse, per poterlo adoperare e modificare nel miglior modo possibile per tutti<sup>16</sup>.

Il contrasto originario tra legge e diritto, per esempio, spiega in gran parte le ragioni della complessità della regolamentazione del rapporto fra ospiti, prima ancora della semantica *hospes/hostis*. Com'è noto, in molti racconti che stanno alle radici della cultura occidentale si rinvencono le tracce di una nascita violenta del diritto, come imposizione del più forte che sopraffà, ritrattandola, la legge. Tra tanti, quello tragico dell'*Antigone* di Sofocle è il più riletto per chiarezza e intensità<sup>17</sup>. Nel *Prologo* ci sono già tutti gli elementi della questione: per ubbidire alla legge tradizionale, Antigone – la dissennata – si oppone al diritto (*nóμου βία*, v. 59) di Creonte, rischiando la messa a morte per pubblica lapidazione (vv. 21-38)<sup>18</sup>.

La dinamica dell'affermazione autoritaria del *nóμος*, che si svolge nel divieto di dare sepoltura a Polinice, svela come il tiranno più volte faccia ricorso alla legge e agli argomenti tradizionali della comunità per legittimare il proprio potere. Esiste, sì, la necessità di proteggere Tebe dalla possibile contaminazione, ma sin da subito Creonte tiene a precisare che sul caso della sepoltura dei due fratelli ha la massima decisionalità anche in ragione dell'essere lui "il parente più prossimo". Ciò che lascia intendere l'origine di un diritto posto con la violenza, che introietta i contenuti della legge, riconvertendoli nella propria logica che finisce col giustificare come necessaria. Creonte, in altre parole, impone il proprio diritto, giustificandosi sulla base della legge e della necessità comuni: non per questo la sua imposizione cessa di essere violenta. Soprattutto, il *nóμος* del tiranno non può che seguire la ragione di uno solo, di un'unica patria; con la conseguenza che esistono amici o nemici<sup>19</sup>, o pazzi, come Antigone, giudicata folle (*á-nous*, priva di senso) perché disobbedisce per *altre ragioni*<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> In questa direzione (ma non solo) si sviluppa il bel volume a cura di P. Barcellona, *Nuove frontiere del diritto*, Dedalo, Bari 2001, che raccoglie le posizioni più recenti in merito nel dibattito italiano.

<sup>17</sup> Tra le innumerevoli e ben note letture, si segnala in particolare, quella di G. Cerri, *Legislazione orale e tragedia greca*, Liguori, Napoli 1979.

<sup>18</sup> Il *kérygma*, termine che indica il proclama di Creonte, è una decisione intimata per mezzo di un araldo (*kéryx*), sanzionata con la lapidazione popolare. Più volte, riferendosi al provvedimento di Creonte, Sofocle usa il termine *nóμος*, assimilando il *kérygma* (per sua natura orale) al diritto scritto anche nella distinzione tra quest'ultimo e le leggi non scritte. In particolare si legga la risposta di Antigone a Creonte durante il processo nel primo stasimo: "Giacché non era Zeus che mi intimava queste cose, né *Dike* che abita con gli dei sotterra fissò siffatti *nóμοι* tra gli uomini; né credevo che i tuoi proclami (*kérygma*) fossero così forti da poter un mortale violare le leggi non scritte (*nóμινα ágrapta*) e immutabili degli dei. Giacché esse non esistono affatto da ora e da ieri, bensì da sempre e nessuno sa perché vennero alla luce. Di queste, io non dovevo, paventando l'arroganza di nessun uomo, pagare la *dike* dinanzi agli dei" (vv. 450-460).

<sup>19</sup> Si rimanda ai vv. 162-193. Qui Creonte svolge i suoi argomenti: la contaminazione, la sua parentela stretta con i due fratelli; ma in particolare si esprimerà nel merito del rapporto di ospitalità e di amicizia in modo sensibilmente e significativamente opposto a quello che in seguito indicherà il Coro (cfr. *infra*): "non ho nessuna considerazione per chi tiene un amico in maggior conto della propria patria" (vv. 178-179); "né potrei considerare amico mio un nemico della patria" (vv. 182-183).

<sup>20</sup> Vale la pena precisare che esistono due modi di intendere questa dissennatezza. Dal punto di vista del tiranno, è folle chi si ribella, perché si sottrae alla sua logica. Dal punto di vista di chi subisce, si è folli solo perché si

Il tempo che segna la vicenda è quello definito dal *chrónos*<sup>21</sup>; in nessun luogo della tragedia si trovano il *kairós* o l'*aión*. Tutto si svolge nella chiusura delle possibilità, tipica del soprano, della difesa che consegue all'imposizione; ma anche della realtà condizionata dal Fato, che fissa le situazioni in un unico ordine, tragico e temporale. La storia del conflitto tra Creonte e sua nipote è ben conosciuta, ma vale la pena guardare *ancora una volta* lo sfondo di questa vicenda, rileggendo le parole del Coro, costituito dagli anziani della comunità, custodi della legge.

Sempre nel *Prologo*, il Coro, obbligato a intervenire, deve riconoscere e legittimare l'autorità del tiranno, tant'è che all'ordine di non mettersi dalla parte dei ribelli, gli anziani rispondono che nessuno tra di loro cerca la morte, denunciando l'imposizione senza possibilità di replica di Creonte (vv. 218-222)<sup>22</sup>. Quando entra la guardia, portando Antigone davanti al tiranno, il Coro tenta di giustificare il comportamento di lei come voluto da Zeus, sostenendo indirettamente che nel punirla si sta violando la legge (vv. 278-279), ma Creonte oppone vivamente le osservazioni del corifeo, argomentando che la violazione è stata commessa da alcuni cittadini che non accettano il suo potere (vv. 280-315). L'opposizione tra comunità e tiranno è, dunque, chiara e riflette quella tra legge e diritto. Si noti come Creonte non si rivolga al Coro, ma individualizzi in un ribelle la voce comune di protesta, ovvero nel corifeo, che definisce non a caso *ánous* come Antigone (v. 281). Il problema, d'altra parte, non è giuridico per lui: qualcuno nella città – ed anche qui bisogna tener conto della necessità di “individuare” un colpevole – non gli obbedisce. Contro la violenza, tuttavia, non si può nulla. Difatti, nonostante il Coro gema e mostri tutta la sua accondiscendenza per la scelta eroica, sebbene eccessiva, di Antigone, in nessun momento si oppone direttamente al tiranno<sup>23</sup>. Anche nell'*Antigone*, come in tutte le tragedie, moriranno le vittime, ma chi resta sulla scena a tracciare la sua sconfitta è Creonte che, dopo aver tentato di frenare il fatale concatenarsi delle morti,<sup>24</sup> viene aggredito dal dispiegarsi della finitezza del senso: “non sono più nulla” (v. 1325), “tutto mi scivola fra le dita” (vv. 1344-1345).

Sempre presente sullo sfondo il Coro, rappresentante della comunità che resiste, il quale, dopo che le sepolture dei due fratelli - l'uno amico, l'altro nemico - saranno state compiute, lascia intuire

---

mette a repentaglio la propria vita; in questo senso Antigone è giudicata *ánous* anche dagli anziani (vv. 381-384) e dalla sorella (v. 99).

<sup>21</sup> Cfr. i luoghi in cui ricorre il termine, vv. 74, 303, 415, 461, 625, 681, 729, 1078.

<sup>22</sup> Si ricordi che anche il Coro viene convocato da Creonte con un *kérygma* e non con un invito come vorrebbe la legge.

<sup>23</sup> Cfr. in particolare il confronto tra Antigone e il Coro dopo la condanna (cfr. vv. 806-883): “essere pii è sì una lodevole cosa, ma il potere (di colui) al quale il potere sta a cuore in nessun modo è da trasgredire” (vv. 871-873). Neanche Emone avrà la capacità di convincere il padre a tornare sulle sue posizioni, dicendogli che tutta la gente (*démou pháthis*) è contro di lui, che la comunità è per Antigone (cfr. vv. 732-775): “Em. nessuna città appartiene ad un sol uomo – Cr. Non si suol dire che la città è di chi la comanda?” (vv. 733-734).

<sup>24</sup> Dopo aver parlato con Tiresia, Creonte si convince e si fa consigliare dal Coro su come tornare indietro. Gli viene ordinato di liberare Antigone. A malincuore egli soccombe argomentando sulla *anánke* che non permette di contrastare il destino e conclude: “credo che la migliore cosa sia passare la vita rispettando i *nómoi* stabiliti” (vv. 1113-1114).

l'intenzione di mandare in esilio il tiranno. Tutto ciò secondo la legge comune che, mentre accoglie anche il cadavere del fratello nemico, allontana l'uomo corrotto dal potere non degno di ospitalità né di amicizia. In questo senso il Coro è chiarissimo: “[...] scopritore mirabile di ingegnose risorse, ora al bene ora al male si incammina: sconvolgendo le leggi del suo paese e la *dike* confermata col giuramento degli dei, egli giunge ai vertici della città: uomo senza patria per orgoglio vive con chiunque – il che non è bello. Chi fa ciò non divenga mio ospite né mio amico” (vv. 364-375). Dal contrapporsi tragico di legge e diritto discende, dunque, un'altra chiave dell'ospitalità: essa appartiene alla legge, non al diritto imposto. Appartiene alla comunità che allontana Creonte, come l'uomo dell'eccesso, un *ápolis* che non ha alcun legame, e non potrebbe diventare ospite. E ancora: l'ospitalità non può trovare le sue chiavi in quel diritto che rispecchia un'unica logica e cronologia. Sofocle distingue tra ospite e amico, proprio in virtù della natura ambigua dell'ospite, che è insita nel suo essere fratello e potenziale nemico. Non si tratta soltanto dell'estraneità dello straniero, di “colui che viene da fuori”, l'ospite incarna esattamente l'*altro assoluto* cui si riferisce Derrida<sup>25</sup>, quell'*altro* che è il consanguineo nel caso di Polinice, ma che in sostanza permea l'uomo in sé e nel suo rapportarsi con il mondo. La legge della comunità obbliga ad accogliere l'ospite senza riserve. Si tratta proprio di quell'ospitalità “assoluta” di cui si diceva poc'anzi, che il diritto non riesce a contenere e mediare perché esso ha una sola logica e un codice capace di distinguere unicamente tra amico e nemico.

Questa forma di ospitalità “esige che io apra la mia dimora e che la offra non soltanto allo straniero (provvisto di un cognome, di uno statuto sociale di straniero, ecc.), ma l'altro assoluto, sconosciuto, anonimo, e che gli *dia luogo*, che lo lasci venire, che lo lasci arrivare e aver luogo nel luogo che gli offro, senza chiedergli né reciprocità (l'entrata in un patto) e neppure il suo nome”<sup>26</sup>, dandogli tempo.

All'obbligo di ospitare, comunitario, corrisponde l'aspettativa di essere ospitato da chi proviene da un'altra comunità. Chi migra si aspetta sempre di essere accolto. Tuttavia, il diritto, pur introiettando l'ospitalità comunitaria, per necessità e sua necessarietà la ritrae, riducendola ad un *permesso* di soggiorno a termine; difende il territorio senza comprendere la natura dei suoi confini; impone l'accordo, che fallisce perché non può esistere una mediazione efficace tra impari; si illude di limitare i rischi, le incertezze, inventando categorie improbabili che cumulano i paradossi della vita

<sup>25</sup> J. Derrida, *Questione dello straniero: venuto da fuori*, in J. Derrida e A. Dufourmantelle, *Sull'ospitalità*, cit., pp. 39-81. Vedi anche l'idea di altro di É. Lévinas per come è stata riletta da L. Bagolini, *Poesia e giustizia. Diritto e tempo*, Giuffrè, Milano 1998, pp. 43-59. Qui il “volto dell'Altro” è una manifestazione della tendenza all'infinito, inteso come oltrepasamento: “L'Infinito in se stesso è l'assolutamente Altro rispetto a me, e a me può rivelarsi misteriosamente attraverso lo sguardo di un Altro”, cfr. *ivi*, p. 57.

<sup>26</sup> Cfr. ancora J. Derrida, *Questione dello straniero: venuto da fuori*, cit., p. 53. Nella stessa direzione R. Esposito, *Communitas*, Einaudi, Torino 1998, per il quale la legge “è il darsi originario in cui il diverso entra e si mantiene in relazione con l'altro da sé”, cfr. *ivi*, p. 64. Un bell'esempio di questa forma di ospitalità è visibile nei poemi omerici, soprattutto nell'*Odissea*. Soltanto dopo che siano stati accolti e ristorati, nelle comunità descritte da Omero, gli ospiti sono invitati a presentarsi riferendo della loro identità e appartenenza.

reale. Gli ospiti: tutti noi, ne veniamo investiti, ammutoliti. E non sappiamo che fare, cosa dirci; per strada, nelle piazze, diventiamo muti, impauriti, imbarazzati, perché l'unica ragione è diventata quella della sopravvivenza e non della convivenza, della crescita per tutti. Finché si sopravvive non si sceglie la tensione al futuro, non si sceglie per la vita, non si fabbrica il tempo. Il diritto resta, in ogni caso, lo strumento che abbiamo per accordarci, bisogna solo imparare a renderlo sempre più duttile e flessibile, avendo in mente che in realtà, proprio per tutti i discorsi che contiene, può essere trattato nel senso del molteplice, piuttosto che dell'univoco. Spesso il successo dipende soltanto da combinazioni fortunate. L'accordatura non è mai facile, si raggiunge in modo perfetto per alcuni momenti, poi si allenta durante le *performances*, ma si può riprendere. L'importante è prestare ascolto, esercitando il proprio orecchio, affinando la propria sensibilità ai suoni più diversi. E non smettere di suonare. La storia del diritto non è mai conclusa, si consegna di volta in volta alla prudenza, alla razionalità, alla forza dei soggetti in campo, alla tecnica normativa, all'esperienza dei giudici; nel nostro caso, sempre di più, al dialogo tra ospiti e alle possibilità della mediazione<sup>27</sup>.

### 3. Il tempo delle ragioni

Parlare di ospitalità equivale, dunque, a ragionare in termini di molteplicità. Vale a dire a cogliere l'affollamento che ci investe, che finisce con l'abitare ognuno di noi e ci accomuna, non come frammentarietà, ma come ricchezza. In questo senso, non bisogna temere la complessità con tutto il suo carico di paradossi e di contraddizioni, ma prenderne atto e viverci, come attori e spettatori, ben sapendo che l'armonia intima della vita ammette anche le dissonanze. Il pensiero della complessità che ha coinvolto il diritto negli ultimi anni è quello che maggiormente ci interessa in questa sede. Gli esiti che esso ha fornito vanno da ipotesi di operazioni automatiche di riduzione – compiute dai sistemi e dal sistema normativo in particolare, a ipotesi di funzioni di trattamento – che sono in parte dipendenti dall'intenzionalità di soggetti agenti che si servono strumentalmente del diritto, senza che nessuno neghi, dalle due posizioni opposte come da quelle che si collocano tra queste, la constatazione che il sistema giuridico non risolve in nessun caso la complessità, ma paradossalmente la introietta, come imprevedibilità, incertezza<sup>28</sup>. A ciò si risponde, tuttavia, in termini di “rischio”, di “scandalo

---

<sup>27</sup> Sull'idea di “reciprocità positiva” in riferimento alle possibilità di mediazione del diritto, si rimanda a E. Resta, *Uguaglianza e differenza nel sistema diritto*, in M. Bessone (ed.), *L'attività del giudice. Mediazione degli interessi e controllo delle attività*, Giappichelli, Torino 1997, pp. 3-45; cfr. anche dello stesso, *Il paradosso dei limiti superabili*, in P. Barcellona (a cura di), *Nuove frontiere del diritto*, cit., p. 48.

<sup>28</sup> Quello che si è definito come “pensiero della complessità” si riferisce all'opera di Luhmann in merito alla teoria del diritto e dei suoi interpreti e critici. Di N. Luhmann v. in particolare *Illuminismo sociologico*, Il Saggiatore, Milano 1983, pp. 82 ss., e *Sistemi sociali*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 95, 148-149, 172. Tra i suoi critici italiani e in particolare sul problema dell'intenzionalità, ma anche per le diverse definizioni di sistema giuridico, cfr. V. Ferrari, *Lineamenti di sociologia del diritto – I. Azione giuridica e sistema normativo*, Laterza,

logico”, fermi sulla linea di un pensiero verticale che sa spostarsi solo tra razionale e irrazionale<sup>29</sup>. E le altre categorie che entrano in gioco come la “ragionevolezza”, che si richiama a una sorta di buon senso prudenziale, non sono sufficienti a cambiare quella razionalità unica rispetto alla quale in molti si propongono in modo più o meno elastico. Come ricorda Maffesoli, “la lezione delle cose, per quanto relativista, non implica affatto l’abdicare della mente. Si tratta più semplicemente di una sfida alla quale si deve rispondere. [...] In altri termini, è opportuno elaborare un sapere [...] capace anche di integrare il caos o per lo meno di accordargli lo spazio che ad esso spetta. Un sapere che sappia, per quanto paradossale possa sembrare, disegnare la topografia dell’incertezza e del rischio, quella del disordine e della vitalità, quella del tragico e del non-razionale. Elementi, tutti, incontrollabili, imprevedibili, ma non per questo meno umani. Elementi che, a diversi livelli, partecipano alle storie individuali e collettive”<sup>30</sup>. Si tratta di un pensiero che, aderendo il più possibile all’oggetto, possa divenire *realmente* molteplice proprio perché è in grado di esserne determinato. È necessario che il pensiero moderno, prima oggettivo, poi riflessivo, diventi ora *reversibile*, aggiunge Baudrillard, sottolineando il dilemma dell’analisi di una società frattale, aleatoria, “dominata dalla relazione di incertezza”, che richiede l’elaborazione di un sapere altrettanto indeterministico, disponibile a una “incertezza radicale e definitiva”<sup>31</sup>. Esiste una propensione delle cose, una saggezza che lascia l’iniziativa al mondo, conscia di quanto sia meglio lasciare operare la “propensione” iscritta in quella realtà di cui noi stessi siamo parte (attori e spettatori) che non manca di essere efficace<sup>32</sup>. Mondo della vita, tensione, manifestazione e accoglienza: l’ospitalità assoluta raccoglie tutti questi termini incerti, queste altre forme dell’intelligenza che devono essere recuperate. La saggezza della vita non è nella selezione, ma nell’ospitalità. In questo senso, il diritto deve tornare a capire di essere una delle strutture della realtà, e in quanto tale permeato da tutte le dimensioni di essa, per conquistare un senso non più selettivo ma ospitale. Per questo l’arte, l’estetica: possibili vie in grado di restituire forme attraverso cui leggere l’esistenza nella sua complessità originaria e ontologica<sup>33</sup>. E non è un semplice vezzo da classificare come un postmodernismo modaiolo. Kelsen, che nel 1905 dà alla luce un libro sulla teoria dello stato in Dante Alighieri<sup>34</sup>, è un esempio illustre, ma affatto isolato tra quanti studiosi

---

Roma-Bari 1997, spec. pp. 213-224. Sui paradossi del diritto è diventato un classico il testo di M. van de Kerchove, F. Ost, *Il diritto ovvero i paradossi del gioco*, Giuffrè, Milano 1995; v. anche di F. Ost, “Pensare la complessità”, *Sociologia del diritto*, 1, 1997, pp. 7 ss.; L. Pannarale, *La bottiglia di Leyda. Il giurista e i suoi paradossi*, Giappichelli, Torino 1996; A.G. Conte, *Pragmatica d’un paradosso. Epimenide deontico*, in A. Filipponio (ed.), *Ricerche praxeologiche*, Asiatica, Bari 2001.

<sup>29</sup> V. ancora N. Luhmann, *Sociologia del rischio*, Bruno Mondadori, Milano 1996.

<sup>30</sup> M. Maffesoli, *Elogio della ragione sensibile*, Seam, Formello 2000, p. 15-16.

<sup>31</sup> J. Baudrillard, *Lo scambio impossibile*, Asterios, Trieste 2000.

<sup>32</sup> F. Jullien, *Elogio dell’insapore. A partire dal pensiero e dall’estetica cinese*, Cortina, Milano 1999.

<sup>33</sup> Si veda D. Corradini Broussard, “Filosofare poetando”, *Giornale di metafisica*, XVII, 1995, pp. 121-132.

<sup>34</sup> H. Kelsen, *La teoria dello stato in Dante*, Boni, Bologna 1974. Si tratta, come ricorda Frosini nell’introduzione all’edizione italiana, del primo libro di Kelsen, rielaborazione della sua tesi di laurea. Per quel che ci riguarda in questa sede, varrà la pena sottolineare che seppure lo studio kelseniano si incentri sull’analisi

del diritto hanno fatto ricorso ad opere artistiche per cogliere in modo più intimo la natura dei concetti che li interessavano. Non si può, quindi, fare a meno di rilevare quanto meno l'interesse e il riscontro che si sono avuti rispetto a questo approccio<sup>35</sup>.

I pochi lavori che si richiamano esplicitamente a un pensiero estetico del diritto si riferiscono alla possibilità di leggere “l’irruzione del fatto nel sistema giuridico”, vale a dire quella realtà molteplice e diversificata che reca con sé più ragioni<sup>36</sup>. Esso accoglie queste forme che si manifestano senza mediazioni, recuperando parte di quella complessità che “scandalizza” la ragione logica, anche quando appare sedimentata nelle forme dei codici<sup>37</sup>. In altre parole, analizzare le forme giuridiche (testi, riti e scenografie procedurali) al pari di opere artistiche può condurre a decifrare molteplici espressioni dell’esistenza che il diritto introietta. Non meno interessante, come si accennava, l’indicazione di ulteriori percorsi, che portano al rinvenimento dell’universo normativo per come è descritto nella produzione artistica. In questa inversione di prospettiva, il diritto viene inteso non tanto come opera in sé, ma come componente culturale della realtà da cui trae origine e da cui dipendono tutte le forme che può assumere. Proprio perché non devono occuparsi di selezionare e mettere in scena la realtà, ma più semplicemente la presentano anche per come immediatamente si pone, le opere letterarie, pittoriche, cinematografiche<sup>38</sup> sono in grado di restituire la sostanza del diritto per quello che è, intriso di violenza e protezione, di diversità e uguaglianza, di senso del limite e universalità, di concretezza e astrattezza. Dal nostro punto di vista, il pensiero ospitale corrisponde al pensiero estetico: accogliente, poliedrico e proprio di quel tempo che è teso alla vita del mondo, disposto all’incertezza radicale che proviene dall’altro assoluto. Né assomiglia al pensiero che Maffesoli definisce “dionisiaco”<sup>39</sup>, perché esso non si oppone a quello “apollineo” che invece accoglie, seppure indebolendolo. Il pensiero estetico del diritto non nega l’intelligenza della logica, la recepisce e vi giustappone delle altre, pensando a un’armonia più complessa: è un invito a usare più vie per

---

del *De Monarchia*, e quindi sul pensiero politico dantesco, in nessun momento cessa di riferirsi anche alla *Commedia* o al *Convivio*: al “Poeta” nelle parole dello stesso Kelsen.

<sup>35</sup> Le opere a cui si fa riferimento sono di carattere letterario per lo più. Un libro che riassume il quadro degli studi tra diritto e letteratura, fornito di una cospicua bibliografia, è quello di A. Sansone, *Diritto e letteratura*, Giuffrè, Milano 2001, a cui si rimanda soprattutto per gli studi fatti in Europa prima ancora che per la ricostruzione del movimento di pensiero *Law and Literature*, che si è affermato dagli anni ‘80 in poi negli Stati Uniti ed è il principale riferimento paradigmatico per gli studi in materia. Su quest’ultimo, vale la pena riferire l’attenzione che è stata prestata a questi sviluppi della *jurisprudence* dalla *Cardozo Law Review*, che ha accolto non molto tempo fa anche un volume monografico sui rapporti tra musica e diritto: “Modes of Law: Music and Legal Theory”, *Cardozo Law Review*, 20, 1999, a cura di D. Manderson e D. Caudill. Sull’indirizzo *Law and Art*, maggiormente indirizzato a pittura e architettura (ma non solo), si rimanda a A. di Robilant, “Non soltanto parole. In margine ad alcuni itinerari in ‘Law and Art’”, *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 2, 2001, pp. 483-513.

<sup>36</sup> S. Andrini, “Le miroir du réel. Essais sur l’esthétique du droit”, *Droit et Société*, vol. I, 1997, pp. 17-18.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Si pensi al lavoro di V. Tomeo, *Il giudice sullo schermo. Magistratura e polizia nel cinema italiano*, Laterza, Bari 1973.

<sup>39</sup> M. Maffesoli, *Elogio della ragione sensibile*, cit.

comprendere, per come queste si palesano nella realtà. Se vogliamo che il nostro tempo abbia un futuro bisogna, in definitiva, cogliere la tensione insita nel presente. Sostare in essa significa recuperare libertà e apertura per ospitare diverse ragioni, sempre con la consapevolezza di non esaurire in nessun caso l'altro. La disponibilità a perdere è soltanto l'atteggiamento di chi avrà imparato a fluire attraverso i pensieri, accettando e promuovendo il dialogo, accogliendo ciò che non saprà comunque. E non possiamo smettere di costruire.

Università di Urbino  
[mp.mittica@uniurb.it](mailto:mp.mittica@uniurb.it)



**INTERVIEW WITH MARTHA C. NUSSBAUM**

By Michele Cuccu (University of Sassari)



**M. Cuccu:** To start I would like to congratulate you and your team for the excellent organization and the interesting papers presented at this year's conference on the relationship between Law and Literature focused on "Gender, Law, and the British Novel". This is the second year in a row you have organized a conference on this topic, last year was focused on Shakespeare.

Could you give some introductory detail on last year's conference and this year's meeting? For example I found the central part of the conference particularly interesting when you, other professors and students played scenes from "The Beaux' Stratagem" and "Mrs Warren's Profession", the Interlude from Monteverdi's "L'incoronazione di Poppea", and also the participation of students in the conference as panelists.

**M. C. Nussbaum:** Yes. The first thing to say is that we had had a longer series of classes on law and literature topics. The law school has a type of course, called Greenberg Seminars, which are informal, half-credit courses, offered in faculty member's homes. The point of it is to have a more informal type of class that will bring the law students together with the professors in an informal atmosphere.

And for about six years, Judge Posner and I had been teaching those seminars on law and literature topics. We did Shakespeare twice. We did Shaw once. We did Greek tragedy once. We did Oscar Wilde. And so the most recent time that we did Shakespeare, we included Richard Strier, who is a scholar in the English department.



He helped us with the critical literature on Shakespeare. And because we were enjoying it so much, we decided it was a good time to have a conference. The law literature side of our law school had become more prominent. And so we just thought it was a good time to make it more prominent still.

So in consultation with Strier, we invited a bunch of scholars for literature and from law, and the Shakespeare conference was very successful. And we're planning to publish a book as a result; Strier and I are working on the editing of it. And student papers were involved in that too.

Actually, that wasn't the first time that we've had student papers at a conference. The first time we had student papers was a conference on speech, privacy, and the Internet, that I also co-organized, where those papers are coming out as a book with Harvard University Press now.

And two of the student papers are actually in the book. So they were really first-rate. The result of that was that we decided that that was a really good feature of a conference, to give the students an opportunity to do scholarship and to have experience presenting their work in front of other people, and so we included that in the Shakespeare conference and then in this one.

The theatrical component, well, I decided that we needed some way to get law students to come who weren't part of this small group that were already studying law and literature. And since our keynote speaker was Justice Breyer from the Supreme Court, that was certainly going to get them to come to that panel.

But I thought that they would get more involved still if there was a theatrical component. And it happened that Justice Breyer had named three plays that he wanted to talk about in the keynote panel. They were *Hamlet*, *Measure for Measure* and *As You Like It*.

And so I thought well, a very good way of getting the audience ready for that discussion is to perform one scene from each of these three plays. Now it happens that Posner is a very keen actor, and he and I had done play readings often. I mean, whenever we held one of these Greenberg seminars, we always had a last meeting that was a play reading.

So it wasn't hard to take the next step and actually do scenes that were fully staged. And of course, then the thing that I had to do was to get more faculty members involved and get them to be willing to memorize their parts.

But Posner played two parts. He played Jacques in the *As You Like it* scene, and he played Polonius in the *Hamlet* scene. And Justice Breyer was a very good sport: he played the ghost in the closet scene from *Hamlet* where the ghost makes just a brief appearance. But he was very nice. And he did his job with great good will.

And you can certainly see photographs from that, you can just look on our Web site, or I could send them to you, anyway, the whole video of those

Shakespeare scenes is available on our Web site<sup>1</sup>.

So that's how we did it in that conference. And then in this one, I thought, well, that was so successful that we had better do it again. And the only difference was that I got even more people involved because I was getting a sense of which faculty members are really good at this sort of thing. And of course, I think they were really terrific.

M. Cuccu: Thank you. Why do you think it is important to discuss and debate the connection between law and literature?

M. C. Nussbaum: Well, I think there are a number of things, you know. I think the law and literature movement isn't a single thing. I think one thing is that literary works are rich sources of information for the history of law. So knowing about literary works helps us see how some of the legal issues emerged and what was thought about them at the time.

And at the same time, knowing about the law helps us understand the literary works better. That's a kind of new historicist approach to the literary works. But I myself think there's something deeper to be gained. When you really understand how human emotions are affected by legal doctrines and legal change, when you really see the complexities of the human situations that law addresses, then you have a less mechanical and more richly human awareness of the role of law in a society.

So when I teach a whole course on law and literature, I always want to focus on the way that literature makes us aware of human complexity, of human emotion, of the importance of each individual struggle to lead a decent life, and that sort of thing.

M. Cuccu: What perspectives do you see for the law and literature studies? In particular what perspectives can we draw from the law and literature studies in the academic area, in the teaching area, and also in public life? And what advantages could these areas have?

M. C. Nussbaum: Well, you know, I think the first thing is we just have to keep it going. Because I think the law and literature movement started with a lot of enthusiasm. But now, you know, people are reading books less than they did before. And I find my law students often aren't readers to the same degree that they used to be.

So I think the first thing that we have to do is just get people excited about it and keep – get them reading and get them more involved. But then, I guess where I think where the advances should come is at this deeper philosophical level, that connects literature with moral philosophy, that talks about perceptions of what is salient – about the nature of the imagination.

---

<sup>1</sup> <http://uchicagolaw.typepad.com/faculty/2009/06/video-shakespeare-and-the-law-conference.html> [N.d.R.]

Now, this was part of the birth of law and literature in the US, because James Boyd White, who was the first one, really, who taught law and literature in the US, always had that richer, deeper view. But, you know, it's kind of gotten lost sight of. I think some of the things that are produced now are more mechanical.

And so we need to return to those deeper philosophical sources.

M. Cuccu: Which particular area of law do you believe is closest to a literary reflection? For example, is the philosophy of law closer to literature than other areas of law?

M. C. Nussbaum: Well, I don't know what you mean by philosophy of law. If you mean analytic jurisprudence, I don't think it's not close at all because it's so abstract. It isn't close to human predicaments at all. To me, the philosophy of law includes everything that's philosophically interesting in the law, and that's pretty much everything.

But I think the areas that are most illuminated by literature are many. I think you could see in the conference, criminal law, inheritance law, the law of gender discrimination. So there's no end to it. And I don't find any limit when I teach. I just finished teaching a course called emotions, reason, and the law.

And there, I took my examples from criminal law and constitutional law simply because those are the areas that I know best. But of course I know that the same sort of discussion – and we did read quite a lot of literature in that course – would be pertinent to tort law, property law, and yet other areas.

So I think any area of law that one's interested in, with very few exceptions, would bear that kind of inspection.

M. Cuccu: And what method do you use to teach law and literature during your classes?

M. C. Nussbaum: Well, you know, since I'm a philosopher, and I have a joint appointment with the philosophy department, what I'm really supposed to be doing is to teach philosophy. And so I teach several different kinds of courses, but they all have some kind of moral and political philosophy content.

So then, I use literature where it seems to me to be an appropriate way of conveying what the problems are that I'm grappling with. For example, in this course I just finished teaching, Emotions, Reason, and Law, it seemed to me that to understand different conceptions of emotion, it was quite important to read some works of literature.

Proust was one that we spent a lot of time on. And if I do feminist philosophy, I also include literature because I think that's a very good way of getting to understand the problems that women face.

So then of course, I teach these more specialized courses in law and literature that I've described to you.

M. Cuccu: Do you think it is important and why for law schools to have law and literature as an institutionalized subject, in this case I can say "inter-subject", looking at the differences between US and European Universities?

M. C. Nussbaum: Yes, I do. And I think different nations have different problems here. Since law in the US is a second degree, and since we have a liberal arts system of undergraduate education, more or less every law student has studied literature at the university level. Because almost every good liberal arts college requires courses in literature as part of their general education requirement.

So we can presuppose at least some sophistication in the students. And then of course we have many who are actually majors in literature. So those students who presented papers at the conference, well, one of them was a philosophy graduate student, but the two law students who presented papers, they were people who had studied a lot of literature in college.

And so those people are easier to reach. And I think in Europe, where people might do law as a first degree, then the question is what has been their exposure to literature and how to get them more exposure. And I think then the case for really putting it centrally into the curriculum and including it in required courses would be very strong.

M. Cuccu: In your interesting paper focused on "The Stain of Illegitimacy: Gender, Law, and Trollopian Subversion" presented during the conference on "Gender, Law, and the British Novel", you showed the difference between women and men even being in the same condition as illegitimate, and how Trollope's novels work to change the stereotypes of that condition. You ended up saying "The specific struggle over the social status of illegitimate children is basically over. The battle in the heart over individuality and convention, order and disorder, continues". This reveals the universal role of literature: how do you think we can extend the important voice of literature to the contemporary era?

M. C. Nussbaum: Well, yes. Of course, one way is to think about what art forms people are engaging with and to do more with film, for example. And a lot of people do that. I myself don't have that kind of training, and there's really not much I can offer there. I do find that if we read dramatic works, because they're shorter, and because people are still going to the theater a lot, that can be helpful.

The novel is more difficult because people just don't have the patience to read these long novels these days. I was amazed, by the way, that 12 students all read all the way through Richardson's *Clarissa*, which is 2,000 pages long. So that was impressive. But you couldn't ask a larger group to do that.

I think you just have to make it exciting, and you have to show what's exciting about it. I certainly think one way is to engage with more recent works. We were engaged with the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries there just because a number of us really love that period and had written about it and so on.

But I guess I think it's helpful to turn to more modern works. Now, as I said in that passage you quote, I think that works that deal with some very specific struggle can still have a larger importance because they help us think about stigma more generally. So let's say a novel like Ralph Ellison's *Invisible Man*, which seemed very topical when it came out in the 1950s and it was about the civil rights movement and about a particular racial struggle. But because it's a wonderful novel, I think it resonates on a number of different levels, and you can use it to think about stigma much more generally.

You could also read Sophocles and read *Philoctetes*. The exclusion of somebody with a disability is portrayed in that play in a way that resonates across the centuries and well apart from any specific topical issue that's addressed.

But I think, you know, you have to show people that that's true and you have to show it with the eloquence of our own writing about it and the passion with which you engage with it. But I do think the choice of literary works makes a difference. And I find that with my own writing, it kind of depends which country I'm in which parts people can relate to.

For example, everyone in Europe can relate to Proust. I mean, that's part of the common culture. And they can relate to Greek tragedy. But Henry James is not a part of the common culture in Europe, and I find that those parts of what I've written on literature are less read by people in Europe.

So if I were focusing on how I would attract a European audience, I would focus on different texts from the ones I focus on in my own country. So I think one has to be careful that way to approach people where they are and engage the texts that move them. Fortunately, Shakespeare and Greek tragedy are pretty much universal. So you can always include that, anyway.

M. Cuccu: The battle may be to change some positive rules, or to change some "non-written" rules, or modify the prejudices, or eliminate the stereotypes, or defend women's rights or defend human rights. How do you think can we tackle these issues? For example in my research on the relationship between law and literature I've found the important roles of literature interesting in helping to understand, to explain in a different way, and to criticize the law, and also to give a voice to those who have no strong voice and so on. So, if we have better law we can have a better public life, if we have a better public life we can have a better quality of life. What do you think?

M. C. Nussbaum: Well, yes. I mean, of course. Law is one major contributor to the quality of life. And as a political philosopher, that's the part I focused on in books like *Frontiers of Justice* and *Women and Human Development*. Of course you can give the Italian titles for those, because they're both translated.

You know, I focused on how the governmental structure of a nation, including its whole legal system and its constitution and so on could protect various human choices, opportunities for choice, which is what I mean by capabilities. And so I think that's a very major part of improving the quality of life.

But not the only part, because of course laws are made by people. And laws will not – good laws will not come into existence and if they are in existence, they won't be sustained unless people are educated in a certain way and they want laws of that kind.

So I think even if you have good institutions, you need also to worry about the minds and hearts of people and how they are growing up in that society. Again, part of that you can influence through government, such as the system of public education. Part of it is much more informal. It's out there in the peer cultures that children are parts of. Their family cultures and so on.

So that's a much more diffuse struggle, and it's much harder to enter into that.

M. Cuccu: On the other hand I think the advantage is not only unidirectional but bidirectional, not only can literature help the law but with its expertise the law can also be helpful for literature. What do you think?

M. C. Nussbaum: Oh yes. I mean, you could see, I think, in the conference, that having people who are experts in inheritance law and financial law illuminated certain things that were going on in those novels that maybe people at the time understood, but certainly by now we've forgotten that. And we don't know anything about it.

So I think that's really what new historicism as a literary movement is all about is that if you really understand the social context in greater detail, including prominently the legal context, then you can understand things in the works that otherwise weren't understood.

M. Cuccu: We know how complex the studies on the connection between law and literature are becoming, and that shows how rich and vital that field is. Different interpretations, different ways, different perspectives, internal and external critics and so on. I can say the position that aspires not to be the only one but wants to explain in a different way, or wants to cover new aspects in a different way, or wants to be an alternative way, that in a few simple words is not to exclude other positions but to collaborate with the other positions is one good choice. What do you think? And how do you see your reflections in the debate on the relationship between law and literature?

M. C. Nussbaum: Well, I guess I've always been in favor of much more collaboration among different parts of the university generally. I think philosophers are always collaborators, really, because we don't have a subject matter of our own, so we're always talking about somebody else's subject matter.

But this university is also built on a principle of interdisciplinarity, and it's

just very natural and normal that faculty members from different disciplines will teach together and collaborate. The fact that I offered this seminar with Judge Posner and with Richard Strier is an example of that collaboration.

This year the seminar was with Alison LaCroix, who's a historian, so there are multi-disciplinary cooperations. And I think that's very helpful, because we ask different questions, we bring different insights to the work. My own writing on law and literature, I think, it's fair to say, focuses on moral philosophy.

My main intervention has been to say that I think that literary works contribute a distinctive perspective to moral philosophy. That's what Love's Knowledge is really about. How does that bear on law? Well, then those same insights about the, as it were, Aristotelian idea of perception that I connect to the novels that I talk about has a bearing on law, because it's a certain quality of imagination, which can be but isn't always realized in the judge's imagination, in the imagination of jurors, but also in the animating spirit of actual laws.

So I feel that the work that I started out to do was not about law at all. It was about philosophy and literature. But it does already have implications for law, because law deals with issues of human justice, just as philosophy does, and therefore it needs to confront the same questions.

I also think that the opponents that I was contending against were really the same. That is, in writing about moral philosophy, I was really focused on the excessive simplicity of utilitarianism and its reductive qualities, its determination to aggregate all parts of the human good into a single formula.

And I think that's also the main opponent in law, I mean, the main obstacle to a richer kind of human reasoning. So I think law and literature can play a very similar role in the law to the role that literary study plays in philosophy.

M. Cuccu: Are you working on something new on the connections between law and literature, if so could we hear about it?

M. C. Nussbaum: Well, my main project right now is a book about – that connects my work on emotions to my normative political philosophy. So it's going to be a book about the emotional underpinnings of a decent society that would realize human capabilities.

So of course, in some ways, it is very much about law. It's about social justice and how the emotions play a role in getting us to social justice. It's not directly therefore about literature, but I think that in the end, I'm going to have to be talking quite a lot about how habits of mind that are formed when you read works of literature are crucial parts of the progress toward social justice.

And of course, this is why I've been so concerned about the decline in literary



and humanistic education. So my newest book, which is called *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities* is about why good societies need the humanities. And so that concern for the future of the humanities will be a very big part of this new book.

As to more specific projects on law and literature, I'm going to be working on this conference volume. I really want to add some papers. I want to write a theoretical introduction in which Alison LaCroix and I will talk about the relationship between this conference and the whole law and literature movement. And then of course revise and improve my own paper.

M. Cuccu: Going back to the starting point, have you already planned the next conference?

M. C. Nussbaum: Well, we haven't yet for sure. And I think probably next year we won't have one, because I'm on leave, and I want to just save that time for writing. But the English department is very interested in doing one on American literature. So I think that's probably what we'll do. And we'll do it maybe the year after next.

It's good to have a longer organizing time anyway. But I think a good one on American literature could also be more contemporary and it could include a session on 18<sup>th</sup>, 19<sup>th</sup>, and then 20<sup>th</sup> centuries. Because we have such major American novelists who really do repay study in connection with law, such as Saul Bellow, Philip Roth, Joyce Carol Oates, John Updike, and since Oates is actually a friend of mine, I think I might be able to get her to come here, in fact, I invited her for this conference, and she wanted to come, but she had a conflict.

So anyway, I think these are all people who really write about the impact of law on human beings. Whether the conference should have a gender focus or not, I don't know yet for sure. But I think if it did have a gender focus, I guess we'd have to have a lot of criticism of Updike and Roth and Bellow too.

But we'll see. And I think there are great authors in the earlier period too, to go back to – I mean there are early female authors. One of my ancestors, Mercy Otis Warren, was a dramatist at the time of the American Revolution, and wrote some very interesting plays about the Revolution.

So law and literature were really joined at the time of the American founding. And then there are of course writers like Hawthorne and Melville, who were very concerned with law. So I think that would probably be the next one.

M. Cuccu: Okay. Thank you very much.

M. C. Nussbaum: Yes. Well thank you. That was great. That was lovely.





ROMANZO, NATURA E DIRITTO. SUL SAGGIO INTORNO ALLA CONDIZIONE DELLE DONNE NELLO STATO CIVILE, ED ALLE LEGGI CONIUGALI E SULLE OSSERVAZIONI INTORNO ALLA NUOVA LEGGE ABOLITIVA DE' DELITTI DI STUPRO DI GALANTI.\*

Ilenia De Bernardis

*Abstract*

Giuseppe Maria Galanti – one of the most important exponents of the Neapolitan enlightenment – is the author of two essays on the crime of rape and the marital laws. These essays are particularly important because the legal prose is interwoven with literature and especially with fictional cases. My article aims to investigate the relationship between law, novel and gender in the Eighteenth century starting from Galanti's contribution.

Nella pluralità di forme in cui può variamente atteggiarsi il rapporto tra letteratura e diritto, un caso di assoluto interesse è rappresentato da due saggi di Galanti – il *Saggio intorno alla condizione delle donne nello stato civile, ed alle leggi coniugali* e le *Osservazioni intorno alla nuova legge abolitiva de' delitti di stupro* – acclusi alle *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento* che l'avvocato napoletano compose in occasione di un progetto editoriale avviato dalla sua Società Tipografica e rimasto incompiuto (quello della traduzione italiana delle opere di sentimento dell'abate Arnaud).

Le *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento* – come è noto soprattutto agli studiosi del romanzo italiano del Settecento per i quali, queste *Osservazioni*, sono un punto di riferimento irrinunciabile – rappresentano uno dei momenti più significativi di riflessione teorica sull'allora nascente romanzo moderno.

---

\* Comunicazione tenuta al congresso nazionale dell'ADI (Associazione degli Italianisti Italiani) svoltosi a Genova dal 15 al 18 settembre 2010 dal titolo *La letteratura degli Italiani. 2 Rotte, confini, passaggi*; in particolare l'intervento è parte del panel *Diritto e letteratura italiana. Una lunga storia italiana*, proposto da Vitilio Masiello e coordinato da Realino Marra.

Anche se non è certamente questa la sede per analizzare compiutamente la portata ed il valore nel dibattito italiano ed europeo di questo saggio di teoria del romanzo – sia per il tempo a mia disposizione, sia per la pertinenza rispetto al tema specifico di questo intervento – non sarà inutile soffermarsi – anche se solo cursoriamente – su alcuni aspetti, o nodi problematici, al fine di evidenziare il nesso – o, più propriamente, l'intimo rapporto speculare – esistente tra queste *Osservazioni* – che, lo ripeto, elaborano una teoria del romanzo – e i due saggi di argomento giuridico.

Questi due saggi di diritto, infatti, non sono casuali ospiti del libricino galantiano sul romanzo moderno, ma potenziano e verificano la validità e la fondatezza delle tesi esposte (soprattutto quelle relative alla natura, alla definizione e alle funzioni specifiche del nuovo genere letterario); così la sfera del diritto – o, meglio, l'ambito di pertinenza della legge – e l'ambito della letteratura – o, più precisamente, del romanzo – finiscono qui, in questa operazione del Galanti, per intersecarsi. Di più: finiscono per coincidere e, soprattutto, per perseguire lo stesso obiettivo politico e civile: quello – per dire tutto subito – di creare una società la cui «perfezione» può compiersi nella «unione coniugale»; «unione» che è premessa e condizione necessaria alla realizzazione dell'uguaglianza – o di una certa uguaglianza – tra uomini e donne.

Sulla questione dell'uguaglianza di genere, sulla complessità di questo concetto e sulle aporie che, nel secolo delle rivoluzioni e dell'affermazione dell'uguaglianza universale, attraversano questo concetto tornerò più avanti.

Ma procediamo con ordine. «La natura – scrive Galanti nel saggio sulle leggi coniugali – ha messo la perfezione de' due sessi nella loro unione», e in questa unione «non vi era superiorità alcuna, la quale sarebbe stata una ingiuria a' benefici della natura» (Galanti 1991 [rist. anast. 1976], 112). Però «in questo nostro mondo – continua Galanti – il più delle volte non si conosce altra legge che quella del più forte; (...) gli uomini come esseri più forti si sono arrogati il diritto di opprimere il sesso più debole» e «le leggi di quasi tutte le nazioni (...) hanno abbandonate le mogli alla discrezione de' mariti» i quali «perpetuamente obliano le leggi della natura e della ragione» (Idem).

Viceversa, le leggi coniugali – frutto dei «progressi dei Lumi» – ispirandosi alle leggi della natura tutelano il sesso più debole e perseguono l'obiettivo di realizzare una società la cui «perfezione» è (o sarebbe) inscritta nell'uguaglianza che la «coniugale unione» garantisce (o garantirebbe).

Ma ciò che mette conto sottolineare è il fatto che le leggi non bastano a raggiungere questa apparente uguaglianza di genere; anzi Galanti è convinto che le leggi «sono impotenti quando mancano i costumi» (Ivi, 98) e cioè quando manca una condotta morale ispirata alla virtù.

Ed è proprio alla costruzione di modelli di esemplarità morale, ad una vera e propria riforma in senso virtuoso dei costumi e ad una corretta educazione delle donne che mirano i romanzi. Anzi il romanzo moderno è per definizione il genere letterario destinato programmaticamente (anche se non

esclusivamente) ad un pubblico femminile ed è il genere letterario che persegue statutariamente proprio l'obiettivo di instillare nelle lettrici i principi della moralità e i valori della virtù.

Galanti nelle sue *Osservazioni intorno a' romanzi* lo afferma in termini di assoluta chiarezza: «Il romanzo – scrive Galanti – dee propriamente essere la dipintura (...) de' costumi degli uomini, de' loro pregiudizi, delle lor virtù. Un romanzo che ci descrivesse le debolezze della natura umana per poterle correggere, o le pratiche del vizio co' colori più convenevoli ad ispirarne l'orrore; che rendesse la virtù amabile e cara; che rappresentasse gli oggetti più importanti della vita domestica e civile, per somministrarci principi solidi di condotta; che facesse parlare le passioni nel loro vero linguaggio, cioè a dire, ora nella loro naturale violenza, ed ora nel tuono artificioso della furberia; che ci facesse finalmente riguardare la giustizia e la virtù come i primi doveri dell'uomo; quest'opera, dico, sarebbe più utile al genere umano che tanti libri freddi ed inetti di metafisica e di morale, da' quali siamo assiepati. Tale è la *Clarice* di Richardson.» (Ivi, 95).

Il romanzo moderno dunque – il cui modello di riferimento più alto e importante è certamente rappresentato dalla *Clarissa* di Richardson (come afferma qui esplicitamente Galanti, ma come, da un punto di osservazione privilegiato rispetto ai percorsi europei dei romanzi moderni, aveva già affermato Diderot nel suo *Elogio di Richardson*) – il romanzo moderno, dicevo, in linea con gli obiettivi del diritto e delle leggi della natura e della ragione tende – almeno nella definizione qui proposta da Galanti – alla realizzazione di una società fondata su una certa uguaglianza tra i generi sessuali.

Il fatto è che «deve esser un assioma in politica e in morale, – scrive Galanti – che quanto più di libertà civile godono le femmine, più i costumi saranno onesti. (...) L'uguaglianza delle donne con gli uomini è a un certo grado ragionevole e giusta perché è conforme alla ragione e alla natura; ed è preziosa per la perfezione della società, e per render dolce e piacevole la vita civile» (Ivi, 121–2).

Galanti insomma prospetta (o sembra prospettare) la questione dell'uguaglianza di genere – alla quale, lo ripeto, concorrono in forme diverse ma complementari il diritto e il romanzo – in termini di moderato equilibrio rispetto alle prospettive di segno maschile di altri suoi contemporanei. Si pensi, per fare un esempio di assoluta autorevolezza, a Rousseau, all'autore del *Discorso sull'origine e i fondamenti dell'ineguaglianza tra gli uomini*, che nel V libro dell'*Emilio*, afferma che: «sostenere genericamente che i due sessi sono eguali e hanno doveri identici significa perdersi in vane declamazioni, significa non dire niente» (Rousseau 2002, 502).

E tuttavia occorre precisare, per una corretta messa a fuoco della complessa questione dell'uguaglianza di genere, che anche nel Galanti questo concetto presenta contraddizioni e ambiguità; le quali – contraddizioni e ambiguità – finiscono ancora una volta per confermare piuttosto che contrastare le disuguaglianze fra uomini e donne. A ben guardare infatti l'uguaglianza di genere qui evocata non mette in discussione la tradizionale divisione tra una sfera pubblica riservata agli uomini e

una sfera privata destinata naturalmente alle donne. Ed è una divisione che evidentemente preclude alle donne l'esercizio di una piena cittadinanza. Inoltre la realizzazione di questa uguaglianza di genere dipende per necessità da una condizione precisa e specifica e cioè – nell'ottica di Galanti – dal fatto che le donne perseguano la virtù. E la virtù, per dirla con l'efficacia delle parole di Diderot, «in qualunque aspetto la riguardate, non troverete esser altro che un sacrificio di se stesso. Il sacrificio, che si fa di se stesso idealmente [e cioè durante la lettura del romanzo], è una disposizione anticipata ad immolarsi realmente.» (Diderot 1784, XXXII-XXXIII)

Il fatto è che l'uguaglianza di genere rivendicata da questi scritti di Galanti è un concetto finalizzato principalmente – anzi esclusivamente – alla realizzazione di una sorta di patto di convivenza civile tra i due generi; patto reso possibile però, nella prospettiva e nell'ottica maschili, solo dalla accettazione da parte delle donne del ruolo domestico e subalterno. Insomma «qui si tratta – dichiara esplicitamente il riformatore napoletano – de' mezzi che si abbiano a tenere per serbare un cert'ordine nella società, e non già d'idearne oziosamente una nuova, o di compiangere inutilmente il destino miserevole delle donne» (Galanti 1991, 129).

Che di questo si tratta – e cioè della necessità di mantenere un «cert'ordine nella società» anche se con le sue disuguaglianze di genere, piuttosto che di fondarne una nuova e veramente uguale – lo si evince chiaramente anche dalle *Osservazioni sulla nuova legge abolitiva de' delitti di stupro* nelle quali Galanti plaude alla nuova legge – frutto dei «Lumi di questo secolo» – che abolisce il reato di stupro perché «la riforma fatta in questa parte della nostra giurisprudenza criminale» produrrà «qualche ordine ne' costumi» (Ivi, 137).

Ma ciò che mette conto sottolineare è il fatto che questo saggio di argomento giuridico intrattiene con la letteratura e con l'universo romanzesco un legame del tutto particolare. Se – come nel caso appena analizzato del *Saggio sulle leggi coniugali* e delle *Osservazioni intorno a' romanzi* – letteratura e diritto perseguono lo stesso obiettivo politico-civile; e se «la legge e il suo mondo [«processi, interrogatori, indagini, confessioni, procedure, codici, (...), figure di giudici e avvocati]» rappresentano uno dei temi letterari di più persistente ricorrenza nella letteratura (cfr. la voce Legge del *Dizionario temi letterari*); qui ci troviamo di fronte al caso singolare in cui è la letteratura che funziona come un tema o come un espediente discorsivo all'interno di una prosa giuridica.

Galanti in questo saggio di diritto infatti intreccia il tessuto argomentativo-tematico con esempi romanzeschi e, più precisamente, con gli intrecci e i personaggi dei romanzi di Arnaud, di Marmontel e soprattutto di Richardson. Così mentre espone le tesi sullo stupro e sulle responsabilità delle donne, che nella prospettiva di Galanti non sarebbero vittime innocenti, ma interessate e furbe corresponsabili del reato spinte dal bisogno di cercare marito; e mentre esamina le ragioni di validità della nuova legge che metterebbe fine ad una ingiustizia subita dagli uomini – quella di costringerli a sposare la donna che li accusa di stupro –, Galanti chiama in causa, assumendola come modello e

campione assoluto di verifica delle sue ragioni, la *Clarissa* richardsoniana. Il fatto è che la grandezza di questo romanzo – e dunque il suo valore esemplare – risiederebbe nella rinuncia che Clarissa compie a sposare il suo seduttore. In questa rinuncia si manifesterebbe l'espressione più autentica della virtù. Galanti dunque definisce con maggiore precisione e rigore il concetto di virtù (che, come è noto, è uno dei concetti chiave intorno al quale sono costruiti la maggior parte dei romanzi europei del secondo settecento e dal quale attingono valore e legittimità). La virtù, per Galanti, non consiste solo nella salvaguardia dell'onore, della verginità e di altre qualità come la pudicizia, la modestia, la discrezione; ma è un concetto ispirato anche ad una certa idea di giustizia: è virtuosa quella donna che resiste alle provocazioni del seduttore, ma se capita che accidentalmente (come è nel caso di Clarissa) il proprio onore venga macchiato, allora deve in nome di una giustizia a misura d'uomo non costringere il seduttore a sposarla [«Non saprei figurare – dice Galanti – più grave ingiuria, né maggiore oppressione, di costringere un cittadino con l'autorità sacra e veneranda della giustizia a sposare una stuprata, ch'è quanto dire una libertina» (Ivi, 135)]. Per Galanti allora è alla virtù di Clarissa che le donne devono ispirarsi e non a quella di Pamela che invece sposterà il nobile Mr B compiendo una delle più invidiabili scalate sociali. «La fiera di Clarice – precisa Galanti – in disdegnare per isposo il suo seduttore, è uno di que' be' sentimenti necessari a descriversi in un'opera morale di questo genere. Comunemente avviene, per la forza dell'onore, da cui le donne sono tiranneggiate, ch'esse con gran fracasso domandano di essere sposate da un seduttore che aborriscono, e con cui son certe di passar una vita infelice» (Ivi, 98).

Il romanzo moderno dunque in quanto genere letterario che mira alla costruzione di modelli di moralità deve fornire esempi di questo particolare tipo di virtù. Ma – e questo è il punto sul quale occorre riflettere – affinché questi modelli romanzeschi siano efficaci e orientino concretamente il comportamento delle lettrici verso i principi di una corretta condotta morale occorre che gli esempi offerti siano «illustri ed invidiabili» (Ivi, 134), siano cioè esempi dipinti a tinte forti, siano magari esempi poco credibili (fuori dall'ordinario), ma capaci di imprimersi saldamente nelle menti delle lettrici. «Tutti i libertini non sono *Lovelacci*, – scrive Galanti – come tutte le donne non sono *Clarice*. Ma nel romanzo come nel teatro, i caratteri debbono essere forti perché facciano impressione» (Ivi, 96).

Insomma Galanti tocca qui – in questo saggio che salda in maniera esemplare diritto e romanzo – uno degli assi teorici più importanti delle *Osservazioni intorno a' romanzi* ed anche, più complessivamente, uno dei nodi problematici più discussi nel dibattito settecentesco sul romanzo moderno: quello del rapporto tra vero e virtù. I romanzieri italiani, quasi unanimemente, concordano sul fatto che l'elemento veramente originale che caratterizza il romanzo moderno e che lo differenzia dalle forme romanzesche precedenti – dai romances per dirla nei termini della narratologia inglese –, consiste proprio nella sua intransigente aspirazione alla rappresentazione del vero in tutte le sue

gradazioni. E questa rappresentazione fedele e verosimile della realtà è ciò che suscita nella fase della fruizione forti e persistenti emozioni e impressioni (le stesse che spingono al perseguimento della virtù).

Anche Galanti individua nell'impianto realista del romanzo moderno le ragioni della sua originalità e del suo valore, ma in linea con l'assunto genovesiano che il «vero fine delle lettere (...) è la pubblica felicità», il riformatore napoletano insiste sul fine utile, morale, sull'insegnamento della virtù a cui il romanzo moderno deve tendere. Così Galanti è disposto persino ad una deroga al principio della veridicità delle narrazioni se questa deroga assicura con maggiore efficacia il risultato morale.

Insomma anche in questo saggio sulla legge abolitiva dei delitti di stupro, come nell'altro sulle leggi coniugali, Galanti individua come fine esclusivo e privilegiato del romanzo moderno quello di perseguire una cauta ed embrionale uguaglianza di genere e di riformare in senso morale i costumi della società e soprattutto quelli delle donne [«la società – scrive – è un sistema d'armonia politica, e da' costumi delle donne dipende l'ordine e la prosperità delle famiglie, delle quali è composto lo stato civile», (Ivi, 97)].

Siamo dunque anche qui in una delle pieghe più contraddittorie e ambigue della complessa questione dell'uguaglianza di genere che investe e permea contemporaneamente il diritto e la letteratura in un rapporto di interrelazione e di osmosi. Del resto – per dirla con l'efficacia delle parole di Claudia Mancina – «questa contraddittorietà interna dell'uguaglianza si trasmette dal Cristianesimo al mondo moderno come contraddizione tra i riconoscimenti formali dati alle donne e la loro condizione reale, che le esclude sempre, sino all'epoca contemporanea, dalla piena cittadinanza, e spesso le assoggetta ad una subordinazione servile. La storia della modernità [e, verrebbe da aggiungere, del diritto e del romanzo] è anche storia di questa contraddizione» (Mancina 2002, 26)

Università di Bari  
[i.debernardis@lingue.uniba.it](mailto:i.debernardis@lingue.uniba.it)

#### *Riferimenti bibliografici*

- Diderot, D. 1784. *Elogio di Richardson*. Trad. it. Di B. Cirillo. Roland.  
Galanti, G. M. 1991. *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento* (rist. anast. 1786). Napoli, con il *Saggio intorno alla condizione delle donne nello stato civile, ed alle leggi coniugali* e le *Osservazioni intorno alla nuova legge abolitiva de' delitti di stupro*. Introduzione di E. Guagnini. Manziana: Vecchierelli.  
Mancina, C. 2002. *Oltre il femminismo*. Bologna: ilMulino.  
Rousseau, J.J. 2002 [1762]. *Emilio o dell'educazione*. Cles (TN): Mondadori.



CIÒ CHE DICE L'ANGELO DICE LA SIBILLA. Postfazione a *Gli sgomenti del fiore* di Giuseppe Limone<sup>1</sup>

Domenico Corradini H. Broussard



Raffaello Sanzio, *Sibille e angeli*, 1514  
Roma, Chiesa di Santa Maria della Pace

Perché filosofo, Giuseppe Limone è poeta e prosatore poetico.

E perché poeta e prosatore poetico, Giuseppe Limone è filosofo.

Se non c'è vera filosofia che non abbia un contenuto poetico, non c'è vera poesia che non abbia un contenuto filosofico. Filosofare poetando e poetare filosofando. Non c'è altro rimedio per evitare le antiche sponde di quella metafisica che sull'«essere» costruendo i suoi concetti li costruisce con freddo calcolo e dalla realtà li allontana per timore che la realtà li contami e da «universali» li trasformi in «generali» e da «generali» in «particolari»: e non sa che l'«eterno» non sta senza il «transeunte» e il «transeunte» non sta senza l'«eterno», e non sa che senza il «transeunte» l'«eterno» è vuoto e senza l'«eterno» il «transeunte» è cieco. Né c'è altro rimedio per evitare le antiche sponde di quella lirica pura che sulle rime e le assonanze e le allitterazioni costruendo i suoi versi li costruisce sillaba dopo sillaba e fonema dopo fonema come semplici sussurri dell'anima o come sensazioni impressionistiche a cui difetta l'efflorescenza del sentimento, un batter di ciglia e niente più, un grido solitario e niente più, un colpo di tosse e niente più, un fotogramma e niente più, niente più di un

<sup>1</sup> *Gli sgomenti del fiore* di Giuseppe Limone è di prossima uscita per Passigli Editore, Firenze 2011.

appunto consegnato alle pagine di un diario intimo, uno dei tanti che all'effimero quotidiano si affidano, e vi si affidano nel senso etimologico della parola *ephémeros*, febbre improvvisa e violenta che un solo giorno dura e poi scompare non lasciando traccia alcuna.

Il filosofare di Limone, volto a rivendicare la centralità della «persona» nella dimensione dell'ontoaxía in cui l'ego prima riconosce l'alter e poi si riconosce e prima pone l'alter e poi pone se stesso e nell'alter prima riconosce la «dignità» che poi si riconosce nel *tam quam* che ciascuno di noi libera dalle catene di ogni servaggio, si snoda e si annoda secondo pause musicali che l'indicibile dicono, e ora lo dicono con «andante privo di moto» alla Bach e ora con «andante con moto» alla Schubert e ora con «adagio» all'Albinoni e ora con «impeto» alla Liszt. Il poetare di Limone, volto a rivendicare la presenza del Tutto nell'«io» e la presenza dell'«io» nel Tutto in una visione che non è panteistica alla Spinoza o alla Schelling e così non annulla la differenza tra il Tutto e l'«io» ed è invece pancieloantropica e il cielo stellato colloca nell'uomo e l'uomo nel cielo stellato, ha sempre un tessuto narratologico, una *fabula* o più *fabulae* che s'intrecciano, e nell'intrecciarsi ciascuna *fabula* ha una sua autonomia e però in sé non si chiude e in sé non si accastella e fuori di sé si proietta come l'onda sonora del mare che nel tramare e tremare delle onde congiunte si perde e si ritrova.

Tremenda lontananza da Platone e Aristotele e Agostino e Tommaso, che il mondo divisero in due spicchi con una sciabolata capace di dissaldare i gusci delle ostriche e gli spuntoni di roccia dalla roccia, e sul mondo diviso in due spicchi paghi si assisero: là l'alto e qua il basso, là la salvezza e qua la perdizione, là la rosa nel suo lussureggiare e qua le spine e i cardi e le erbe selvatiche.

Tremenda lontananza dall'ermetismo di Ungaretti e Quasimodo e Montale, che da Pascoli venendo per più rami cantarono le loro esperienze esistenziali nel lampo della parola che breve guizza e nel suo breve guizzo arde e si consuma e torna ad ardere in versi morsicati sulle labbra: rosse labbra ferite, rosseggiare di feritoie strette al di fuori e larghe dentro, strette per ripararsi dagli avversi colpi e larghe per appoggiarvi archi e balestre e scoccare frecce puntute nelle coscienze assopite a causa del troppo lungo sonno di pietra su un qualche Olimpo nevoso.

Ascende Limone per aspri sentieri di scoscese montagne. Al cosmo ascende, la forza di gravità con ostinazione combattendo. E là ascende perché prima è disceso nelle regioni e nelle ragioni del dolore, negli abissi del dolore è disceso, del suo e dell'altrui dolore, e l'altrui dolore è diventato in questa discesa il suo dolore. L'«io» ha sofferto per le sofferenze del «tu», ed è la forma più nobile e intensa di sofferenza, l'«io» si è genuflesso paziente come una bestia da soma e la sua schiena ha offerto al carico da trasportare lungo fiumare prosciugate, ed è la forma più nobile e intensa del *compatire*, l'«io» è giunto dalle fiumare prosciugate alle bocche dell'acqua sorgiva e insieme al «tu» l'ha bevuta, ed è la forma più nobile e intensa del *congioire*. L'*anábasis* non è senza la *katábasis*, il Monte Carmelo non è senza il Mediterraneo. E venite e venite sul Monte Carmelo, lasciate le vostre tavole imbandite per il dio Baal e il dio Asera, venite e vi mostrerò sugli altari l'acqua che dalle brocche cade e purifica e a nuova vita chiama vite che sembravano morte, venite e vi mostrerò il dio di



Abramo e Isacco e Giacobbe: così il profeta Elia ai quattrocentocinquanta profeti di Baal e ai quattrocento profeti di Asera. E vennero sul Monte Carmelo i quattrocentocinquanta profeti di Baal e i quattrocento profeti di Asera. Ed Elia li sconfisse e nei torrenti a valle li scaraventò scannandoli. E andiamo e andiamo sul Monte Carmelo in compagnia di Limone. Ci dirà che dobbiamo sostare a mezza costa e da lì guardare i sassi e le stelle e l'oceano delle infinite possibilità, e di quelle che si sono realizzate e di quelle che non si sono realizzate e di quelle che è probabile si realizzeranno. Ci dirà che sostando a mezza costa abbiamo la speranza di arrivare in cima e scopriamo in noi la dignità che sola ci autorizza ad arrivare in cima. E non ci scaraventerà nei torrenti a valle scannandoci, perché lui accoglie l'altro come *hospes* e non lo respinge come *hostis* e perciò non lo scaraventa e non lo scanna.

Tra finito e infinito abita l'uomo finché dura, e dura troppo poco come troppo poco dura la luna che non riluttante si specchia negli estuari e nei fiumi e nei ruscelli e nelle pozzanghere. Già il suo nome proprio lo definisce. E le cose, dai cucchiaini da caffè con cui il Prufrock di Eliot misurava la sua vita al bicchiere in cui Franco Costabile poneva la sua rosa, lo circondano con l'*oremus* terreno dei loro nomi convenzionali, e lo circondano nel senso che gli stanno attorno e lo limitano: *semper mihi fuit cordi hic collis solus*, e il colle è un colle, *et saepes haec quae extremi coeli late aufert visum*, e la siepe è una siepe, e l'«ultimo orizzonte» è un orizzonte, e il «guardo» è uno sguardo. Ma di là dal finito, e anzi sul fondamento del finito, s'innalza l'infinito come le guglie di una cattedrale gotica, frali ali di pugnali: *spatia infinita silentiaque summa*. E in quegli «interminati spazi» e in quei «sovrumani silenzi» non c'è accadimento che non sia possibile. E possibile è anche l'impossibile perché l'impossibile di oggi è il possibile di ieri e di domani. La verità storica non sta solo negli *eventa*, nei fatti che fiorirono e morirono e solidi furono finché furono. Sta in pari grado negli *inventata*, nei fatti che non fiorirono e morirono e liquidi rimasero dinanzi alla soglia che non attraversarono, dietro la porta che non aprirono, prima dei corridoi che non presero. Un Giano bifronte è la storia: ha il volto degli *eventa* e il volto degli *inventata*. E non hanno meno realtà gli *inventata* degli *eventa*. Sì, *suave fit in hoc mare demergi*. E però il naufragare nel mare delle infinite possibilità non è il perire schiantati dalla noia o dal tedio, dal non saper che fare o dalla convinzione che non ci sia niente da fare. È il vivere osando, è l'osare navigando alla maniera del Gran Turco antikemalista e antifascista e antinazista e antifranchista Nazim Hikmet, *five fingers make a fist*, alla maniera con cui si naviga nelle sue *Lettere dal carcere a Munevver*, nella *Prigione di Bursa (Anatolia)* mille942 : «Il più bello dei mari l'è quello che non navigammo» (vv. 1-2).

Basta un «non» inserito da un correttore di bozze, oh Raimundo Silva oh Saramago, per cambiare la storia. Nella Lisbona assediata del mille147, dal Nord provenendo e verso la Terra Santa galoppando, i Crociati soccorsero il re *dom* Alfonso Enriques nella sua battaglia per la riconquista del Portogallo. Questa è storia. Storia ufficiale, canonica. Ma il correttore di bozze, oh Raimundo Silva oh

Saramago, scrisse «i Crociati non soccorsero il re *dom* Alfonso Enriques». E pure questa è storia. Storia non ufficiale, non canonica.

Nell'Inghilterra del Seicento, oh Thomas More oh Raphael Hythlodæus, non c'era libertà di pensiero e di espressione del pensiero né c'era tolleranza religiosa né pace sociale. Questa è storia. Storia ufficiale, canonica. Nell'isola di Utopia, ottimo luogo, *eu-tópos*, luogo che non esiste ancora, *ou-tópos*, c'è libertà di pensiero e di espressione del pensiero e c'è tolleranza religiosa e pace sociale. E pure questa è storia. Storia non ufficiale, non canonica. È storia *in fieri*, è progettualità di una storia che in Inghilterra, oh Thomas More oh Raphael Hythlodæus, avanzerà spedita nel secolo successivo.

E dunque la storia, Limone *docet*, è tanto la storia di ciò che è accaduto quanto la storia di ciò che non è accaduto mai o con ritardo è accaduto. Non l'accadere importa ma la possibilità dell'accadere. E la possibilità dell'accadere è *sine fine et sine finibus*.

L'*ón* e il *me ón* insieme si danno. E si danno a chi sa aprirsi al ricordo e alla speranza, a chi tra alte pareti di roccia intravede una fessura di luce: spiraglio di passato e di futuro.

Nel passato ciascuno di noi non fu solo per quello che fu all'apparenza e per quello che fece e per quello che disse. Non fu solo ente essente in un *tunc* inghiottito dal tempo con la cronometrica precisione dell'istante che all'istante precedente succede e al successivo cede. Nel passato ciascuno di noi fu anche per quello che non fu nella sostanza e per quello che non fece e per quello che non disse, per quello che non fu all'apparenza e avrebbe potuto essere e per quello che non fece e avrebbe potuto fare e per quello che non disse e avrebbe potuto dire. Fu anche ente volente di là dal voluto ed ente ponente di là dal posto, in un *tunc* che appartiene all'immaginale e non alle ore e ai mesi e agli anni e ai secoli. Fu nei sogni non realizzati, nelle *res gerendae* non giunte a *res gestantes* e a *res gestae*: quando i sogni si realizzano non sono più sogni, e da qui il bisogno di continuare a sognare, e quando le *res gerendae* giungono a *res gestantes* e a *res gestae* non sono più *res gerendae*, e da qui il bisogno di continuare nei sogni a *gerere res non iam gestae* finché non ci rapirà l'ultimo sonno. Con *La Tempesta* di Shakespeare: «[...] Noi siamo fatti della stessa materia | di cui sono fatti i sogni | e la nostra piccola vita | è circondata da un sonno» (atto IV, scena I e unica, vv. 156-158).

Nel futuro ciascuno di noi non sarà solo per quello che sarà all'apparenza e per quello che farà e per quello che dirà. Non sarà solo ente dovente essente in un *postea* che nel tempo si proietta con la cronometrica precisione dell'istante che all'istante precedente succede e al successivo cede. Nel futuro ciascuno di noi sarà anche per quello che non sarà nella sostanza e per quello che non farà e per quello che non dirà, per quello che non sarà all'apparenza e potrebbe essere e per quello che non farà e potrebbe fare e per quello che non dirà e potrebbe dire. Sarà anche ente dovente essente volere di là da quello che vorrà ed ente dovente essente porre di là da quello che porrà, in un *postea* che appartiene all'immaginale e non alle ore e ai mesi e agli anni e ai secoli. Sarà nei sogni non realizzati, nelle *res gerendae* non giunte a *res gestantes* e a *res gestae*, e continuerà a sognare e continuerà a *gerere res non iam gestae*.

Ecco allora i due principi fondamentali da cui Limone muove: il «principio rimembranza», come espresso da Leopardi nello *Zibaldone*, «forse la massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza, si riferiscono a lei, dipendono e derivano da lei», e il «principio speranza», come espresso da Ernst Bloch che rispetto al «principio angoscia» di Heidegger compie una volata lunga e lo trapassa e lo sorpassa, «alla base del faro non c'è luce».

E accanto a questi due principi, un terzo: il «principio dignità». Che nella specchiera dell'ontoaxía, in cui la «persona» si riflette e fuori di sé si riflette e nel rapporto con gli altri si riflette e non in sé e per sé si riflette, ha le sue radici nel Cristianesimo: «Non c'è più né giudeo né gentile, non c'è più né schiavo né libero, non c'è più né maschio né femmina» (Ga 3 28). È un credente, Limone. Nel dio di Abramo e Isacco e Giacobbe crede con fede non ostentata. E non a caso uno dei suoi autori, alla Vico intesi, è Mounier per il suo «personalismo comunitario» e per la sua «regola d'igiene preliminare» alla ricerca del vero: «bisogna rinunciare a tutto quello che impedisce al nostro spirito di trovarsi in stato di pura recettività faccia a faccia col vero». Ma Limone, lo sappia o non lo sappia, non è questo un problema, pure la scuola di Hegel ha frequentato. E io con lui. Con la sola differenza che io ho completato i miei studi, agli sgoccioli ora per tardanza d'età, con Marx, e lui, di me più giovane e alacre, con i classici dello spiritualismo cattolico. Alla scuola di Hegel, dello Hegel dei *Lineamenti di filosofia del diritto*: «Appartiene alla cultura, al *pensare* come coscienza del singolo nella forma dell'universalità, che *io* venga appreso come persona *universale*, ove *tutti* sono identici. *L'uomo ha valore così, perché è uomo*, non perché è ebreo, cattolico, protestante, tedesco, italiano ecc. Questa coscienza, per la quale il *pensiero* ha valore, è d'importanza infinita, – soltanto allora è manchevole, quando essa per es. come *cosmopolitismo* si fissa nel contrapporsi alla concreta vita dello stato» (§ 209, ann.). E alla scuola di Marx, del Marx dei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*: «La proprietà privata ci ha fatto talmente ottusi e unilaterali che un oggetto è *nostro* solo quando lo abbiamo, quando [...] esiste per noi come capitale, o è immediatamente posseduto, mangiato, bevuto, portato sul nostro corpo etc., in breve *utilizzato*. [...] *Tutti* i sensi, fisici e spirituali, sono stati quindi sostituiti dalla semplice alienazione di essi *tutti*, dal senso dell'*avere*. A questa assoluta povertà doveva ridursi l'ente umano, per produrre alla luce la sua intima ricchezza» (III ms. [*Proprietà privata e comunismo*], [VI]).

Tanto Hegel che Marx, lo voglia o non lo voglia Limone, nemmeno questo è un problema, si addicono al suo «principio dignità». Ciascuno di noi nasce e cresce e muore, e non sceglie di nascere e crescere e morire se non interrompe il suo crescere e non anticipa il suo morire suicidandosi. Da qui la parità biologica, non l'uguaglianza, nell'ontico. E ciascuno di noi, nascendo e crescendo e morendo e anche interrompendo il suo crescere e anticipando il suo morire suicidandosi, ha valore e merita incondizionato rispetto. Da qui la parità etica, non l'uguaglianza, nell'axía. L'ente essente e dovente e volente e ponente, che ciascuno di noi è stato ed è e sarà, non è senza il valore. E il valore non è senza

l'ente essente e dovente e volente e ponente, che ciascuno di noi è stato ed è e sarà. Se così non fosse, ci sarebbe il niente. E il niente non è rappresentabile né nel concetto né nel sentimento. Né nella numerazione posizionale decimale: dove il numero zero è pur sempre un numero, un numero naturale nella sequenza dei numeri interi non negativi, un insieme vuoto e però un insieme, o un sottoinsieme proprio e finito che è parte di un insieme infinito, come dire che «0» è compreso in «X».

In questo modo ragionando, si comprende perché Limone escluda dal suo filosofare poetando e dal suo poetare filosofando l'Anánke che a cominciare da Omero ed Esiodo e per secoli e secoli simboleggiò la forza regolatrice, bronzea forza con regole bronzee, di tutti gli accadimenti naturali ed umani, dal moto degli astri e dalle fortune dei bocci in rose esplosi ai disastri e alle sfortune che colpiscono gli uomini e a volte li umiliano e li atterrano e altre volte li glorificano e li rendono martiri ed eroi. E come dar torto a Limone? Quelle scienze che un tempo si dicevano esatte, oh Copernico oh Galilei, quelle scienze da cui un tempo i filosofi trassero la convinzione che ogni cosa è l'effetto di una causa ed è causa essa stessa di una diversa causa e di un diverso effetto, causa ed effetto per grandezze matematiche misurabili, la loro baldanza hanno perso già con Hume e si sono genuflesse il *mea culpa* recitando dopo la teoria della relatività e la meccanica quantistica e la scissione dell'atomo, oh Einstein oh Heisenberg oh ragazzi di via Panisperna, e l'universo si è così messo a danzare sul filo del probabile e del plausibile e dell'incerto. E probabile e plausibile e incerta, quanto a suoi esiti, è anche l'azione dell'uomo che nell'azzardo dell'esistenza lancia il dado, *alea iacta est*, ma a differenza di Cesare non sa se vincerà o soccomberà. Perché non c'è causa per necessità stabilita e non c'è effetto per necessità stabilito, e c'è il fortuito ad attenderci dietro l'angolo della strada che spensierati percorriamo e la percorriamo sicuri, oh vanagloria, che dietro l'angolo della strada ritroveremo come ieri il rivendugliolo di stracci e il negoziante di pietre preziose e il barbiere ciarliero e la contessa seduta al bar col suo tè affumicato e i suoi crostini di burro e salmone. E perché non c'è un destino preconfezionato o un disegno provvidenzialistico ed escatologico o una mano invisibile che indomita ci guida alle «magnifiche sorti e progressive», oh Mamiani oh Leopardi, e solo ci sono mani che altre mani cercano e mani che ad altre mani si danno. E perché infine, non se l'abbia a male Limone, neppure del dio di Abramo e Isacco e Giacobbe è predicabile l'esistenza o la non esistenza, o è in simultanea sequenza predicabile tanto la sua esistenza quanto la sua non esistenza.

Il Rob di Limone non si sveglia forse un giorno nel paese dei mille re? E i mille re non rappresentano forse le possibilità infinite o l'infinito delle possibilità? Se si è possibilisti, ogni determinismo e ogni *causa efficiens* e ogni *causa sui* respingendo, lo si sia sino in fondo. Il possibilismo, poiché ha la forza del suffisso *-ismo* e per questo suffisso è teoria, non conosce mezze strade o scorciatoie o nascondigli o chiostrici di certose e minareti. E allora si sia possibilisti anche al riguardo della trascendenza. Lo spirito critico contro lo spirito dogmatico. Il politeismo delle visioni del mondo contro il monoteismo di un'unica visione del mondo. L'umile prospettivismo della ragion dialogica contro il superbo assolutismo dell'intelletto non dialogico. La contraddizione contro il

sillogismo. Le idee nebulse e vaghe contro le idee chiare e distinte. Il noumeno contro il fenomeno. L'*esprit de finesse* contro l'*esprit de géométrie*. E alla pari, senza comparativi di maggioranza e minoranza nella forma canonica del *magis quam* e del *minus quam* e senza graduate gerarchie di sorta, e l'*etiamsi Deus non daretur* di Grozio e l'*ita ut Deus daretur* intrinseco nell'*als ob* di Kant.

Non è una mattanza né un mattatoio né un teatro dell'assurdo, la storia. Le reti della storia non catturano tonni e pescispada e salmoni e caviali per farne cibi prelibati sulle mense dei signori dalla camicia ben stirata con colletto inamidato. I tonni e i pescispada e i salmoni e i caviali catturati dalla rete della storia in questa rete restano e in questa rete muoiono e da questa rete risorgono alla vita se un cantore li canta. Sui palcoscenici della storia non si muovono *sans façon* attori e comparse. E attori e comparse, pur quando il sipario è calato su Romeo ardente per la sua Juliet o su Cordelia canarina nella stessa gabbia del canarino Lear, non scompaiono dai palcoscenici della storia se un cantore li canta. E canta Limone i treni che partirono dal Sud per Milano con i migranti a bordo in cerca di lavoro, braccia della Calabria mia e di Dante Maffia sottratte agli infingardi latifondi, braccia che nelle fabbriche dalle ciminiere sempre fumanti nero fumo di fatica e sudore diventarono braccia meccaniche al pari delle braccia delle gru ferrigne. E canta Limone l'ultimo giorno di quell'Anita Ana Maria de Jesus Ribeiro da Silva che dal Brasile venendo, *o amor e o trionfo e a chama e o principio e o fim e a expansão*, l'Aspromonte attraversò, dove secondo la leggenda dimorano Turi il Caprettaro e Stellina l'Erbivendola, prima d'attraversare le rive d'Acheronte che nel mito greco non in cielo stanno e che nel mito giudaico-cristiano non stanno. E canta Limone di quel Pier Paolo dell'idroscalo 2 novembre mille975, oh i ragazzi di vita oh il ragazzo di vita lesto a togliergli la vita, che a Ostia fu ostia suo malgrado e non era Cristo né voleva esserlo e non era una vittima sacrificale né voleva esserlo, e Gramsci ebbe a suo maestro, a suo maestro *Le ceneri di Gramsci*: «Uno straccetto rosso, come quello l'arrotolato al collo ai partigiani l'e, presso l'urna, sul terreno cereo, ll diversamente rossi, due gerani. l'Lì tu stai, bandito con dura eleganza l non cattolica, elencato tra estranei ll morti [...]» (III, vv. 1-7). E così cantando, dalle ceneri del loro struggimento Limone resuscita il passato e presente e futuro lo rende nel tempo mistico della compresenza di cui per asceti nell'Assisi di Francesco diceva Capitini. E si trasfigurano allora le figure risorgendo, e non come la fenice risorgono, perché la fenice risorge intatta dal rogo spento della sua consunzione, risorge tal qual era e perciò non arricchisce le mille possibilità dei mille re e le ferma e le serra nell'*Augenblick* e monotone battono le ciglia e stanche.

Nel paese dei mille re è l'Angelo il «correlativo», più che il «corrispettivo», dell'infinito passato *fuisse* e dell'infinito presente *esse* e dell'infinito futuro *futurum esse*. È l'Angelo che *correla* i possibili realizzati e i possibili non realizzati, le *res gestae* e le *res gestantes* e le *res gerendae* e le *res non iam gestae*. E *correla* concetti e sentimenti altrimenti indicibili, concetti che nei sentimenti si riversano e sentimenti che si riversano nei concetti.

Ma quale Angelo?

L'Angelo di Rilke o l'Angelo di Klee interpretato da Benjamin?

Né l'uno né l'altro.

L'Angelo di Rilke è «tremendo», non ci ascolta anche quando gridiamo e la bellezza non la elargisce e la trattiene sul suo volto. L'Angelo di Klee interpretato da Benjamin dal passato trae una «catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine» e nel futuro avanza «mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo». L'Angelo di Limone non è «tremendo», e nella catena degli *eventa* e degli *inventa* non vede né una «catastrofe» né «rovine». L'Angelo di Limone è benigno. Con uno spillo punge l'Anánke, e si fora l'Anánke come fa la noce sotto i denti pazienti di un topo, e alza bandiera bianca l'Anánke come fanno le truppe nemiche che si arrendono pattuglia dopo pattuglia, e si scioglie l'Anánke come fa la polpa di un frutto morsicato, e scompare l'Anánke come fa l'attore che lascia il palcoscenico se cala il sipario.

È l'Angelo di Gb 33 24, l'Angelo che mostra all'uomo il suo dovere.

È l'Angelo che vede le città e nelle città vede miserie e splendori, bestiali pavimenti pavimentati con le pietre dure dell'egoismo e celestiali pavimenti pavimentati con le pietre samaritane della *Sorge*, oh il prendersi cura degli altri oh il lasciarsi curare dagli altri, e scoprire che l'altro non è *l'altro da me* ma è *l'altro di me*: mirabilia di rose rosse in fiore.

È l'Angelo che ci custodisce, i nomi di ciascuno di noi custodendo.

È l'Angelo che distribuisce perle, e con biblica cadenza sette ne distribuisce e per settanta volte sette le distribuisce.

È l'Angelo che ci consiglia senza addottrinarci.

È l'Angelo che ci indica strade e stradelle senza costringerci a percorrerle.

È l'Angelo che ci protegge senza soffocarci.

È l'Angelo che ci mantiene nella nostra libertà.

È l'Angelo della nostra liberazione da qualsiasi servaggio.

È l'Angelo che ci insegna la non-violenza per sconfiggere tutte le forme di violenza.

È l'Angelo che ci parla per profezie ambivalenti, nell'ambivalenza del suo profetare avendo radice la scelta dell'uomo dinanzi agli *aut-aut* della vita e la responsabilità che l'uomo si assume scegliendo.

È l'Angelo che non disdegna la compagnia delle Sibille e a volte è Sibilla oltre che Angelo: ciò che dice l'Angelo dice la Sibilla, e nel luogo in cui dimorano l'Angelo e le Sibille o in cui l'Angelo è Sibilla, nell'«antro» o nella «caverna» favoleggiati da Omero e Platone e in tutti gli altri «antri» e in tutte le altre «caverne» che c'è dato favoleggiare, oh l'inconscio oh Freud oh Jung, il vento muove leggero le foglioline degli alberi e le foglioline mosse degli alberi sono voci, le voci della nostra anima e dell'anima del mondo, e chiudendo gli occhi le sentiamo e tendendo acuto l'orecchio le sentiamo e in silenzio le sentiamo, le sentiamo in un silenzio assoluto perché nella dimensione del «sacro» le sentiamo e la dimensione del «sacro» non vuole che parola alcuna sia pronunciata.



È l'Angelo della virgola che se messa cambia la storia o ci rivela l'altra faccia della storia, il suo rovescio: «Ibis redibis numquam, peribis in bello» o «Sol chi non lascia eredità, d'affetti l poca gioia ha dell'urna [...]».

E non ha proprio cadenze angeliche e sibilline insieme il filosofare poetando e il poetare filosofando di Limone?

Le ha. E non sono in vendita.

7 giugno duemila11  
compleanno di Nina-Ninuzza-Nininha  
figlia del Signor No e della Signora No  
sorella di Theo il Signorino No  
nipote di Nonno No.

[dchb@libero.it](mailto:dchb@libero.it)

Dimora del Vento – Càscina

*Postilla = Post illa = Dopo quelle cose.* E che dire più dopo ciò che ho detto? Se non che ho detto troppo e avrei voluto dire meno? Qui solo un piccolo contributo mio, quattro strofe in endecasillabi, al tuo Angelo-Sibilla, Giuseppe.

Tra le pietre di Napoli vecchia,  
quasi marmi illisciati per bell'arte,  
nobile palazzo era ogni catapecchia,  
intorno ai terrazzi chiese a secchia  
anellavano Madonne in disparte.

Come il mare che il cielo specchia  
l'azzurreggiare che tra i due si sparte  
e con zaffiri il desco apparecchia  
per la poca cibarie delle sarte,

così si specchiarono i miei occhi  
nelle sillabe che tenesti in bocca,  
tutto per me dicendo sorridendo.

«Lasciamo pure che l'Angelo accocchi  
la freccia che dal suo arco scocca»,  
parlai tacendo e tua mano tenendo.



Andrea del  
Castagno  
*Sibilla Cumana,*  
*Ciclo degli uomini e*  
*donne illustri*  
1448-1451  
Galleria degli Uffizi  
Firenze

Dense pagine hai scritto, Giuseppe. E hai sfidato il lettore a interpretarle. A modo mio, come ho potuto e saputo, ti ho interpretato. Ma senza pretendere che la mia interpretazione fosse l'unica possibile né tanto meno l'unica vera. Va bene, Giuseppe?

---

ERMENEUTICA GIURIDICA ED ERMENEUTICA MUSICALE: UNA PROPOSTA DI  
COMPARAZIONE

Flavia Marisi

*Abstract*

Music and law are closely related to one another, because of their common textuality and subsequent necessity for performance. Experts of both disciplines give performance to a text, solving interpretation problems and choosing the appropriate meaning for the text itself. Judges and musical performers, in trying to resolve interpretation problems, have devised specific strategies, which present interesting common features. This article aims to highlight the analogies between the most common judicial and musical interpretation theories.

*1. Introduzione*

L'interpretazione è un'attività fondamentale tanto nel campo del diritto quanto nel campo della musica: entrambe queste discipline sono caratterizzate dalla dimensione della testualità, e dalla conseguente necessità che ciò che nei testi è enunciato a livello teorico e potenziale venga effettivamente posto in atto.

Infatti ai testi che enunciano leggi e brani musicali deve essere dato senso concreto all'interno di uno specifico contesto. E a sua volta la situazione concreta che richiede l'attuazione del testo è parte di un più ampio panorama storico-sociale, connotato da peculiari caratteristiche e dinamiche.

Quest'opera di attuazione, non a caso denominata "esecuzione", è affidata a esperti delle due discipline: per svolgere tale compito essi devono preliminarmente risolvere i problemi di interpretazione posti dal testo stesso, scegliere il significato appropriato da attribuire ad esso, e fornire una interpretazione coerente e condivisibile.

Il presente articolo si propone di confrontare l'interpretazione del diritto e l'interpretazione di un brano musicale, facendo riferimento ad alcune importanti scuole di pensiero che guidano l'opera degli interpreti delle due discipline.

## 2. *L'interpretazione nel diritto e nella musica*

Il costituzionalista Temistocle Martines (2007, 114), lo studioso di filosofia del diritto Francesco Viola (1975, 49-51) e lo studioso di estetica Luigi Pareyson (2002, 177) sono alcuni tra gli autorevoli studiosi che paragonano il testo giuridico ad una partitura musicale. Sia nel testo giuridico che nella partitura musicale, infatti, gli specifici segni grafici (parole nel primo caso, note nel secondo), veicolano un significato, la cui valenza deve essere precisata operando una contestualizzazione, ossia tenendo in considerazione il particolare insieme di cui tali segni sono parte.

Tale insieme va inteso in primo luogo come il codice e lo spartito in questione, da considerare opportunamente come in sé organici e completi. Inoltre occorre comprendere in tale “insieme di segni” di riferimento anche l'intero sistema delle leggi e l'intera produzione musicale riferibili ad un determinato contesto storico-geografico. In tal modo è possibile armonizzare i singoli elementi, valorizzando opportunamente quelli che nel caso specifico risultano essere più rilevanti, e mantenendo comunque una visione generale organica e coerente.

In verità è proprio l'interpretazione che consente di determinare il significato delle norme generali e astratte del diritto e della musica nella loro applicazione al caso specifico, declinandole nella maniera più opportuna e riaffermando in concreto l'importanza di quei valori sociali dei quali le norme stesse sono la positivizzazione (Betti 1990, 28).

In effetti, tanto nel diritto quanto nella musica l'interpretazione è indispensabile, in quanto ogni atto della pratica giuridica o musicale “presuppone risultati di precedenti interpretazioni o è un atto interpretativo esso stesso” (Viola e Zaccaria 2004, 435).

Infatti, nel campo giuridico si rileva che sono oggetto di interpretazione non soltanto le leggi, i regolamenti, le circolari, i provvedimenti, ma anche la stessa Costituzione, su cui ogni norma positiva è fondata. Sull'interpretazione della Costituzione, dunque, si fonda l'interpretazione degli altri documenti normativi, ed è grazie a questa opera dai molteplici rimandi che vengono evidenziati i principi idonei a informare l'azione dei giudici.

Allo stesso modo, nel campo musicale il testo di un singolo brano viene interpretato alla luce dei principi evidenziati in altri testi di argomento musicale o musicologico ritenuti fondamentali, ma è evidente che anche questi testi fondamentali richiedono a loro volta di essere interpretati.

## 3. *Gli interpreti*

Il termine *interpreter* deriva dal latino *interpres*, termine composto da due morfemi: *inter-*, che significa “tra”, e *-pres*, che deriva probabilmente da *pretium*, che significa “prezzo, valore”. *Interpres* indicava dunque un mediatore, che determinava se beni diversi avessero lo stesso valore (Walde e Hoffmann 1938).

A partire dall'originario utilizzo in campo commerciale il termine è stato impiegato in ambiti sempre più vasti e differenziati: all'interpretazione si interessano oggi studiosi di diversa formazione, tra cui esperti di lingue, comunicazione, filosofia, religione, matematica, scienze, diritto, arti visive, teatro, danza e musica.

Concentrando la riflessione sul diritto e la musica, si nota che interpreti di queste due discipline sono, in senso lato, tutti coloro che entrano in contatto con esse: infatti anche il privato cittadino che, poniamo, contrae un matrimonio, stipula un contratto, canta una canzone o sceglie un cd musicale, tende, più o meno consapevolmente, a dare un'interpretazione delle norme e regole che applica.

In verità, però, non tutte le interpretazioni hanno la stessa efficacia: quest'ultima dipende infatti dalla rilevanza socio-istituzionale del soggetto che compie l'opera di interpretazione. Per richiamare la terminologia utilizzata da Friedman (1975, 223; 1990, 61) a proposito della cultura giuridica, la cultura esterna indubbiamente dà forma al rapporto che lega al mondo giuridico o musicale coloro che sono esterni agli specifici apparati, ma è la cultura interna (ossia il complesso di orientamenti che appartengono specificamente ai membri dell'apparato) che determina il peculiare assetto della disciplina in un particolare momento storico. Pertanto, si possono considerare interpreti privilegiati del diritto i giudici e gli studiosi del diritto, e, analogamente, si possono reputare interpreti privilegiati della musica i performer, i didatti, e i critici musicali.

L'interpretazione del diritto può essere considerata un'attività fondata su una relazione triadica, tra il corpo legislativo, che approva una determinata legge, il giudice che la interpreta, e coloro sui quali tale interpretazione esercita i suoi effetti, fondamentalmente le parti del giudizio. L'interpretazione del diritto può essere però fondata anche su una relazione tetradica. Ciò accade quando uno studioso esamina dispositivo e motivazioni di una sentenza allo scopo di determinare se il ragionamento giuridico è stato ben condotto: se l'esame evidenzia un errore di ragionamento, lo studio può essere considerato persuasivo da altri interpreti del diritto, e dare il via ad una nuova scuola di pensiero giuridico.

Anche l'interpretazione delle arti performative (musica, danza, teatro) può essere considerata un'attività fondata su una relazione triadica, fra tre soggetti: i) il compositore, il coreografo o l'autore, ii) l'artista che interpreta il brano musicale, il balletto o la pièce teatrale, iii) il pubblico. Inoltre, anche nel campo delle arti performative l'attività di interpretazione può essere fondata pure su una relazione tetradica. Ciò si verifica quando un critico fa la recensione di uno spettacolo, o un docente guida la performance interpretativa dei suoi studenti, o un direttore d'orchestra o di coro plasma la performance dell'ensemble musicale che dirige, dando forma organica al pensiero musicale dei componenti l'ensemble, e guidandone la realizzazione pratica (Padula 2008, 55). Se l'interpretazione della partitura su cui si fonda tale prodotto è considerata persuasiva da altri interpreti musicali, può dare il via ad una nuova scuola di pensiero musicale.

#### 4. *L'interpretazione come attività conoscitiva o volitiva*

Il diverso ruolo svolto dai vari interpreti privilegiati del diritto e della musica fa sì che i fini a cui la loro opera è indirizzata siano tendenzialmente diversi, il che si riflette sullo specifico tipo di interpretazione da essi fornita (Diciotti 1999, 199).

Risulta allora chiaro che in entrambe le discipline alcuni tra gli interpreti privilegiati svolgono l'interpretazione come un'attività squisitamente conoscitiva, mentre altri la svolgono come un'attività volitiva (Chiassoni 1999).

Annoverandola tra le attività squisitamente conoscitive, si qualifica l'interpretazione come un'attività tesa a scoprire il significato delle disposizioni legislative o musicali, e/o finalizzata ad accertare l'intenzione perseguita dal legislatore o dal compositore. Segue tale impostazione chi analizza il testo legislativo sulla base delle regole semantiche e sintattiche empiricamente rilevabili, al fine di trarne un significato chiaro e univoco relativo al caso in questione. Analogamente, segue tale impostazione chi compie un'analisi della partitura musicale sulla base delle regole semantiche e sintattiche empiricamente rilevabili, al fine di trarne un significato chiaro e univoco relativo al brano in questione. Attua questo ruolo, ad esempio, il curatore di un'edizione moderna di un antico brano musicale, che identifica nel manoscritto i diversi segni che il compositore ha apposto, magari in maniera sintetica, e ne chiarisce il significato sciogliendo i nodi costituiti dai diversi simboli "stenografici" (relativi ad esempio ad abbellimenti, ripetizioni, ecc.)

In campo giuridico l'interpretazione prodotta dagli studiosi del diritto per fini scientifici, detta dottrinale, pur non avendo carattere vincolante per i giudici, può avere comunque una considerevole influenza. Infatti il giurista, per effettuare l'analisi di una specifica disposizione, raccoglie materiali, illustra i possibili significati discendenti dall'esame congiunto di tali materiali, ed evidenzia le implicazioni e le conseguenze delle diverse soluzioni interpretative. In tal modo l'opera del giurista può rappresentare il fondamento sul quale i giudici basano le loro riflessioni. I giudici, infatti, possono riconoscere la fondatezza delle argomentazioni proposte in dottrina, e seguire un'analoga linea interpretativa nella decisione dei casi concreti a loro sottoposti.

Annoverando invece l'interpretazione tra le attività volitive, si pone l'accento sulla scelta che l'interprete compie tra i diversi significati concorrenti di ogni disposizione. Segue tale impostazione il giudice che sceglie, tra le molte regole semantiche possibili e concorrenti, quelle da applicare, eleggendo quindi un significato a scapito di altri e diversi significati. Analogamente, nel campo musicale, segue tale impostazione chi sceglie, tra le molte regole semantiche possibili e concorrenti, quelle da applicare e in effetti dà a queste attuazione nella performance, eleggendo quindi un significato a scapito di altri e diversi significati.

Ciò si attua, ad esempio, nella realizzazione degli abbellimenti e dei piani sonori; questi ultimi consentono infatti di porre in rilievo uno o più elementi rispetto ad altri, interpretando l'intero brano come informato e caratterizzato da tali specifiche parti.

In campo giuridico può essere ritenuta attività volitiva quella compiuta dal giudice che, per compiere la sua funzione giurisdizionale, deve necessariamente interpretare una o più disposizioni legislative. La decisione presa è vincolante per le parti del processo.

In verità non può esistere un'attività volitiva senza una preliminare attività conoscitiva: nel campo del diritto l'interprete indaga e riflette sulla disposizione, sui vocaboli-chiave di questa, e sulle regole semantiche che disciplinano l'uso dei vocaboli-chiave in tale disposizione, corroborando le sue indagini e riflessioni con quelle compiute in precedenza da altri interpreti.

Seguendo questa linea di pensiero Friedrich Carl von Savigny considera tappe obbligate dell'interpretazione del diritto: i) l'investigazione sull'elemento grammaticale, da attuare considerando le parole del testo da interpretare come una base imprescindibile per raggiungere il pensiero insito nella legge; ii) l'investigazione sull'elemento logico, da realizzare appuntando l'attenzione sulla connessione e articolazione logica dei contenuti di pensiero insiti nella legge; iii) l'investigazione sull'elemento storico, da porre in atto dando valore alla situazione storica che ha ispirato quella specifica regolamentazione; iv) l'investigazione sull'elemento sistematico, da svolgere concependo le norme di diritto come un sistema organico e coerente, e dunque ricostruendo i nessi esistenti tra i vari istituti giuridici (Marini 1978).

Nel campo musicale ciò corrisponde a: i) effettuare un'approfondita analisi dei segni contenuti nella partitura; ii) individuare in questa specifici elementi aventi funzioni strutturali particolarmente rilevanti; iii) avviare una riflessione sul come e sul perché quel determinato compositore, operante in un peculiare contesto storico-geografico, appartenente ad una specifica corrente stilistica, abbia utilizzato quegli specifici segni nelle sue composizioni precedenti, coeve e successive; iv) operare confronti sincroni e diacronici con segni analoghi utilizzati da altri autori, individuando, rispetto ad uno stesso ideale stilistico, afferenza, distacco o contrapposizione.

Si impone all'attenzione la riflessione sul fatto che i testi da interpretare e le interpretazioni che ne vengono date sono legati ad un ben determinato contesto, all'interno del quale essi hanno origine e validità.

In campo giuridico, l'importanza del contesto è evidenziata dal fatto che nel nostro sistema (diversamente da quanto accade nei Paesi di common law) ogni sentenza vincola alla sua osservanza solo le parti in quello specifico processo: dunque anche l'interpretazione delle norme che ha dato origine a tale sentenza ha valore esclusivamente per quel caso (art. 2009 cc).

Tuttavia, anche nel nostro sistema i precedenti di giurisprudenza godono di una certa autorevolezza, specialmente quando i giudici hanno dato soluzioni analoghe alla medesima questione



interpretativa, o quando su tale questione si è pronunciata la Cassazione. Infatti essa, secondo quanto disposto dall'art. 65 della legge sull'ordinamento giudiziario (R.D. 30 gennaio 1941 n. 12), ha funzione nomofilattica (Gorla 1976; Bin 1988), ossia ha il compito di:

garantire l'esatta osservanza e l'uniforme interpretazione della legge, l'unità del diritto oggettivo nazionale.

Va ricordato comunque che anche in questo caso, il ruolo rivestito dalle pronunce della Cassazione non è autoritativo, ma persuasivo, e che la stessa corte di Cassazione può mutare interpretazione quando fondate ragioni, connesse ai cambiamenti di una società in evoluzione, lo richiedano (Fanelli 1988, 59; Giacobbe 1996, 92).

Lo stesso ruolo impone dunque a giudici e interpreti musicali fedeltà al testo da interpretare, ma garantisce loro margini più o meno ampi di autonomia nell'interpretarlo.

### 5. I criteri dell'interpretazione

Il principio della fedeltà dell'interprete alla legge è inerente al concetto stesso di codificazione, e in effetti tutti i codici contengono anche disposizioni relative al come essi debbano essere interpretati. Il codice civile austriaco, emanato nel 1811 e tuttora vigente, la cui validità fu estesa nel 1816 alle zone italiane dell'impero, contiene appunto delle disposizioni che dettano i criteri a cui i giudici devono attenersi nell'interpretazione della legge<sup>1</sup>: i paragrafi 6 e 7 di tale codice sono stati un modello di riferimento per molti altri codici europei, e anche l'art. 12 delle "Disposizioni sulla legge in generale" (o *Preleggi*) si ispira ad essi.

Tuttavia, mentre il codice austriaco del 1811 ammette, in determinati casi, il ricorso ai principi di diritto naturale, e il codice civile italiano del 1865 contempla la possibilità per il giudice di rifarsi ai "principi generali del diritto", il codice italiano attualmente vigente stabilisce con la massima chiarezza che i principi a cui il giudice deve rifarsi sono quelli del diritto positivo.

Nell'applicare le legge non si può ad essa attribuire altro senso che quello fatto palese dal significato proprio delle parole secondo la connessione di esse, e dalla intenzione del legislatore.

Se una controversia non può essere decisa con una precisa disposizione, si ha riguardo alle disposizioni che regolano casi simili o materie analoghe: se il caso rimane ancora dubbio, si decide secondo i principi generali dell'ordinamento giuridico dello Stato<sup>2</sup>.

In effetti l'art. 12 stabilisce che innanzitutto l'attività interpretativa deve aderire alla lettera della legge: nel far questo è necessario comunque prendere in opportuna considerazione non solo il

---

<sup>1</sup> [http://www.jusline.at/Allgemeines\\_Buergerliches\\_Gesetzbuch\\_\(ABGB\)\\_Langversion.html](http://www.jusline.at/Allgemeines_Buergerliches_Gesetzbuch_(ABGB)_Langversion.html) (09.04.2011).

<sup>2</sup> Art. 12 delle Disposizioni sulla legge in generale, premessa al Codice civile (R.D. 16.03.1942, n. 262).

significato delle singole parole che compongono il testo della norma, ma anche il senso che si origina dalla particolare connessione esistente tra le parole stesse (interpretazione letterale). Inoltre la disposizione deve essere in quadrata all'interno dell'intero sistema normativo (interpretazione sistematica), rispettando l'intenzione del legislatore (interpretazione teleologica). Infine alcuni studiosi ritengono che la menzione ai principi generali dell'ordinamento giuridico dello stato configuri la possibilità di un'interpretazione evolutiva.

Poiché i diversi tipi di interpretazione giuridica corrispondono ad analoghi tipi di interpretazione musicale, è interessante puntualizzarne alcuni aspetti.

#### 6. *Interpretazione letterale*

Bacone (1561-1626) sostiene che il giudice che si discosta dall'interpretazione letterale si trasforma in legislatore (2009, 149); lo stesso concetto è poi ripreso da Pietro Verri (1728-1797) (1993, 695-704). Anche Voltaire (1694-1778) afferma la sua assoluta preferenza per l'interpretazione letterale sostenendo che interpretare la legge equivale quasi sempre a corromperla (2006).

In effetti, l'interpretazione letterale è il primo e fondamentale criterio di interpretazione, e anche attualmente diversi studiosi sottolineano che il ricorso ad altri criteri interpretativi potrebbe condurre il giudice a discostarsi dall'intenzione del legislatore (Mommo 2005). La stessa Corte di Cassazione ha stabilito che quando le espressioni testuali siano sufficientemente chiare, precise ed adeguate deve considerarsi preclusa la possibilità di ricorrere ad altri criteri interpretativi<sup>3</sup>.

In campo musicale una posizione simile è sostenuta dallo storicismo, i cui aderenti si prefiggono di realizzare performance in cui non soltanto l'altezza e la durata dei suoni siano il più fedeli possibile a quanto è scritto nella partitura, ma anche gli strumenti utilizzati e le altre caratteristiche dell'esecuzione (velocità, articolazione, risoluzione degli abbellimenti, e così via) siano il più aderenti possibile a quanto effettivamente si praticava nel periodo in questione. Tra gli esponenti dello storicismo si ricordano Nils-Göran Sundin (1994, 142), Hans Mersmann (1926, 557-562), Georg Kulenkampff (1934, 510) e Paul Collaer (1943, 2: 104).

Aderire allo storicismo tuttavia non vuole necessariamente dire sostenere che l'interprete debba eseguire acriticamente quanto è riportato nello spartito, poiché è possibile che in esso siano contenuti errori o sviste sfuggiti al compositore nella redazione del manoscritto, o anche successivamente, nella fase di revisione delle bozze di stampa. Come esempio possono essere citati gli autografi di alcune Sonate per pianoforte di Beethoven, in cui i segni dinamici e quelli che indicano staccati e legature sono spesso incongruenti (Badura-Skoda, 2003).

Inoltre vi sono casi in cui un'interpretazione letterale sarebbe manifestamente fuorviante: ad esempio nella musica barocca i compositori scrivevano spesso i ritmi in forma semplificata, secondo

---

<sup>3</sup> Cass. Sez. Lav., sent. N. 11359 del 17.11.1993.

convenzioni ben conosciute a compositori ed esecutori coevi. In questi casi, un'esecuzione fedele a ciò che appare essere la lettera tradirebbe ampiamente il pensiero musicale del compositore (Marisi 2010, 5, 5: 289-302).

### 7. Interpretazione logica

Quando, a causa di ambiguità presenti nel testo legislativo, un'interpretazione letterale dia luogo a dubbi legislativi, è necessario utilizzare l'interpretazione logica, che secondo quanto disposto dall'art. 12 delle Preleggi, deve prendere in considerazione l'intento del legislatore. Occorre cioè comprendere la ratio giustificativa collegata all'introduzione della legge, individuando i principi di ragionevolezza sui quali si basa la disposizione legislativa, e la logica razionale ad essi sottesa.

Per far questo l'interprete può esaminare i lavori preparatori che hanno accompagnato l'iter legislativo: questi, infatti, possono opportunamente indirizzare l'interprete stesso a chiarire importanti aspetti della disposizione, che avrebbero corso il rischio di non essere pienamente intesi appunto a causa delle ambiguità nella formulazione della disposizione stessa.

Tuttavia, come opportunamente ha precisato la Cassazione, a tali lavori preparatori deve essere riconosciuto "valore unicamente sussidiario nell'interpretazione di una legge, trovando un limite nel fatto che la volontà da essi emergente non può sovrapporsi alla volontà obiettiva della legge quale risulta dal dato letterale e dalla intenzione del legislatore intesa come volontà oggettiva della norma ("voluntas legi"), da tenersi distinta dalla volontà dei singoli partecipanti al processo formativo di essa"<sup>4</sup>.

Anche successivamente la Cassazione ha ribadito che:

la volontà emergente dai lavori preparatori non può sovrapporsi a quella obiettivamente espressa dalla legge, quale emerge dal suo dato letterale e logico. Peraltro agli stessi lavori preparatori può riconoscersi valore sussidiario ai fini ermeneutici, quando essi, unitamente ad altri canoni interpretativi ed elementi di valutazione emergenti dalla norma stessa, siano idonei a chiarire la portata di una disposizione legislativa di cui appaia ambigua la formulazione<sup>5</sup>.

Nell'ambito musicale il *Quintetto* di Mozart K 593 può essere considerato un caso che richiede un'interpretazione logica. Infatti nel manoscritto la prima versione del tema iniziale è cancellata con un tratto di penna, e la correzione è ripetuta in alcuni punti simili. Poiché però la grafia della seconda versione non è di Mozart, si può ipotizzare che la modifica del tema iniziale sia stata fatta da un allievo del compositore. Probabilmente dubbioso dinanzi all'arditezza della versione di pugno del suo maestro, egli sarà stato incline a "correggere" il brano affinché obbedisse alle regole più tradizionali del comporre. Questo potrebbe essere avvenuto, dopo la morte di Mozart, per volontà di sua moglie

---

<sup>4</sup> Cass. Civ. Sez. III, sent. N. 3550 del 21.05.1988.

<sup>5</sup> Cass. Civ. sez. I, sent. N. 2230 del 27.02.1995.

Costanza, desiderosa di rendere il brano più in linea col gusto dell'epoca al fine di aumentarne la vendibilità. Tuttavia l'interpretazione logica permette di evidenziare che il tema iniziale è stato voluto da Mozart proprio nel modo in cui è indicato nella prima versione. Infatti il motivo originario è presente in diversi altri punti più nascosti della composizione, che l'ignoto "correttore" presumibilmente non ha notato, o non ha saputo modificare senza violare altre regole compositive (Irvine, 2005, 200).

Tra i sostenitori di questa linea di pensiero si ricordano René Leibowitz (Busch, Csipák e Kapp, 1979, 2: 148-153), Hugo Riemann (1883), Karl Fabian (1929, 109), Heinrich Schenker (2000, 5), Erich Leinsdorf (1976), Andor Foldes (1978 [1948], 3: 57) e Yehudi Menuhin (1979).

### 8. *Interpretazione sistematica*

L'interpretazione sistematica si pone l'obiettivo di pervenire ad una corretta interpretazione del testo tenendo conto della connessione con le altre norme del sistema giuridico. Può accadere infatti che una disposizione presenti delle lacune che devono essere colmate in sede di interpretazione, secondo quanto disposto dal secondo comma dell'art. 12 delle Preleggi: l'interpretazione sistematica tiene appunto conto dell'intero quadro normativo per precisare il senso da attribuire alla singola norma.

Nel campo musicale può accadere che un manoscritto presenti delle lacune, o comunque dei punti di non immediata interpretazione. Il senso di tali punti può essere definito tenendo conto dell'intero corpus di opere che quello specifico compositore ha composto fino a quel momento, ponendo particolare attenzione alle opere coeve. Un esempio può essere ravvisato nella tavola degli abbellimenti inclusa da Johann Sebastian Bach nel suo *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann* (1720), che illustra il significato di alcuni segni stenografici utilizzati dal compositore nell'opera in questione. Essa può utilmente essere considerata illuminante anche per quanto riguarda l'interpretazione degli analoghi segni stenografici utilizzati da Bach in altre opere coeve, come ad esempio le *Invenzioni* a due voci (anch'esse del 1720).

L'interpretazione sistematica può essere opportunamente utilizzata anche quando un documento normativo presenti delle antinomie, ossia quando esso sia suscettibile di due diverse e opposte soluzioni (Guastini 2004, 243).

Se accertata, la presenza di antinomie impedirebbe la realizzazione del valore fondamentale della certezza del diritto. Tuttavia, in considerazione del fatto che la volontà del legislatore è concepita comunque come razionale e che l'ordinamento è considerato un insieme chiuso e completo, le antinomie devono essere reputate antinomie apparenti, da risolvere mettendo appunto in connessione le varie disposizioni che regolano la specifica materia.

In campo musicale può aversi un'apparente antinomia quando ad esempio il compositore scrive, in una battuta, una quantità di valori che contrasta col metro usuale fissato per la composizione. All'interprete si pongono due opposte soluzioni: i) rispettare alla lettera i valori indicati, e dunque eseguire una battuta che contrasta col metro vigente per l'intera composizione, oppure ii) rispettare il metro vigente, attribuendo ai valori indicati una durata leggermente più lunga o più breve di quanto è indicato. Un esempio può essere rappresentato dall'*Intermezzo* della composizione *Faschingsschwank aus Wien* (1839) di Robert Schumann. In questo caso l'apparente antinomia deve essere risolta interpretando i valori indicati come appartenenti a gruppi irregolari (terzine), da eseguire attribuendo loro un valore leggermente più breve di quello usuale.

### 9. Interpretazione teleologica

Se i termini impiegati in una disposizione legislativa non sono del tutto univoci (Viola 1975, 74), può essere opportuno ricorrere all'interpretazione teleologica, che cerca di cogliere le finalità politiche, economiche e sociali che la disposizione stessa intende perseguire, e consente anche di attualizzare il significato della disposizione adattandola ai tempi (Ivi, 55). Tale visione "evolutiva" si pone in linea col pensiero degli studiosi americani che sostengono il concetto di *Living Constitution*, ossia di una costituzione intesa come organismo vivente, che deve mantenersi al passo con i tempi<sup>6</sup>.

In campo musicale, sostengono una visione simile coloro che sono convinti che l'opera musicale abbia in sé in germe molte possibili interpretazioni, l'una diversa dall'altra, di alcune delle quali il compositore stesso non era consapevole nel momento in cui ha composto l'opera<sup>7</sup>. Non per questo, essi sostengono, tali interpretazioni vanno escluse a priori. Infatti, dal momento che la musica è un fatto sociale, l'interprete appartiene ad una comunità culturale specifica, che ha determinate abitudini di ascolto e dunque "aspettative" sonore.

Poiché l'interprete è un mediatore, che deve mediare tra la volontà del compositore, la propria visione artistica e le aspettative del pubblico, può essere opportuno, secondo i sostenitori della scuola "evolutiva", che l'interprete attualizzi il brano, ad esempio eseguendolo su uno strumento moderno (che non esisteva ancora all'epoca in cui il brano fu composto), in una sala da concerto moderna (una sala cioè le cui dimensioni e caratteristiche costruttive e di riverberazione/assorbimento discendono dall'impiego di tecniche e materiali che non erano conosciuti e utilizzati all'epoca e nel luogo in cui il brano fu composto), tenendo adeguato conto delle moderne abitudini di ascolto (che prevedono, ad

<sup>6</sup> Thomas Jefferson, *Letter to Samuel Kercheval*, July 12 1810, <http://www.monticello.org/reports/quotes/memorial.html> (20.06.2010); Jack Balkin, *Alive and Kicking: Why no one truly believes in a dead Constitution*, <http://www.slate.com/id/2125226> (accesso 28.06.2010); *Trop v. Dulles*, 356 US 86 (1958); *State of Missouri v. Holland*, 252 US 416 (1920); *McCulloch v. Maryland*, 17US 316 (1819); Oliver Wendell Holmes Jr., in *Gompers v. United States*, 233 US 604, 610 (1914).

<sup>7</sup> V. in proposito il paragrafo 10. Libertà dell'interprete.

esempio, l'utilizzo di impianti di amplificazione, strumenti elettrici ed elettronici per la produzione e diffusione del suono, e così via).

Tra i sostenitori questo criterio interpretativo vi sono Gisèle Brelet (1951, 51), Ulrich Siegele (1968, 14: 16-31) e Peter Gülke (1970, 487-489).

#### 10. *Libertà dell'interprete*

Risulta evidente che l'interprete del diritto e l'interprete della musica godono di un (più o meno ampio) spazio di libertà, che fa sì che la loro non sia un'operazione puramente meccanica, ma un procedimento complesso in cui entrano in gioco svariati fattori. Contro il formalismo interpretativo, che sottolinea il dovere di assoluta fedeltà dell'interprete alla legge, si pongono sia Ehrlich, che reputa esagerato il vero e proprio culto tributato dai formalisti al testo letterale della legge, sia Kelsen, che sottolinea che una norma contiene di per sé vari significati potenziali, vuoi perché il legislatore ha intenzionalmente lasciato aperte varie possibilità di interpretazione, vuoi perché inintenzionalmente egli ha enunciato la norma in maniera imprecisa o addirittura equivoca.

In ambito musicale diversi studiosi hanno sottolineato la necessità artistica della libertà dell'interprete: Alfredo Parente (1936, 219) e Salvatore Pugliatti (1940, 37-38) vedono nella pagina musicale un mero punto di partenza; Edmondo Cione (1938, 4: 25) sostiene che i segni sul pentagramma sono non più che un'occasione. Guido Gatti (1930, 227) qualifica la pagina di musica come una imperfetta comunicazione del pensiero del compositore, e sostiene perciò che l'interprete debba fare tutte le interpolazioni che valgano a fare apparire la pagina come perfetta all'orecchio degli ascoltatori. Alfredo Casella (1940, 161) afferma che:

i segni che il compositore ci offre rappresentano solo approssimativamente l'intuizione originale dell'artista creatore e sono dunque la forma provvisoria da cui l'interprete ricava la forma definitiva.

Gisèle Brelet (1951, 112) sostiene che il testo costituisce unicamente un punto di riferimento schematico. Giorgio Graziosi (1952, 29) ritiene che l'imprecisione del testo costituisca proprio l'essenza della sua perfezione, perché contiene tutte le interpretazioni possibili, e dunque non limita né l'autonomia del creatore né quella dell'interprete; lo studioso ricorda inoltre che per lungo tempo la notazione musicale non ha avuto caratteri di normatività esecutiva. Jonathan Dunsby (2002, 980-996) addirittura si spinge a dichiarare che la partitura musicale è inadeguata come guida per l'interpretazione.

Riconoscere all'interprete un determinato spazio di libertà comporta importanti conseguenze: in ambito giuridico, ne discende la possibilità che una stessa norma venga interpretata assai diversamente. Lo sottolinea Luigi Lombardi Vallauri (1967, 19), che ipotizza che possano esserci ben



144 modi differenti di interpretare una stessa norma giuridica. In campo musicale, poi, le diverse interpretazioni di uno stesso brano possono essere praticamente infinite.

Tuttavia, non è necessario rassegnarsi a forme di scetticismo giuridico o musicale, poiché vi sono fondamenti certi sui quali l'interprete può basare la sua opera: il rispetto delle regole di procedura, la gestione trasparente del proprio ruolo<sup>8</sup>, e il nucleo dei significati non dubbi del testo normativo (Viola 1974, 103-121) o musicale (Baroni 2007, II: 633-658).

Intorno al nucleo dei significati non dubbi, il testo normativo o musicale può poi presentare una periferia di significati imprecisi o oscuri: è qui che si esplica la libertà del giudice e del performer musicale (Taruskin 1955, 78), che, proprio in ragione del loro ruolo di interpreti, e non di meri esecutori, possono chiarire tali punti oscuri alla luce dei valori socialmente condivisi.

## 11. *Conclusioni*

Secondo la Scuola del diritto libero (di cui furono illustri esponenti Oskar Bülow, Eugen Ehrlich, Hermann Kantorowicz), l'attività interpretativa riveste un'importanza pari o addirittura superiore a quella legislativa, perché è l'interpretazione che concretizza il diritto e lo rende un'esperienza viva (Viola 1975, 75).

La stessa Corte Costituzionale, in storiche sentenze, ha più volte affermato che:

le norme vivono nell'ordinamento nel contenuto risultante dall'applicazione fattane dal giudice<sup>9</sup>.

La Scuola del diritto libero afferma dunque che l'interpretazione giudiziale è atto creativo di diritto<sup>10</sup>. E sebbene ci sia chi nella Scuola sociologica francese abbia ritenuto che l'interpretazione giudiziale potesse non essere creativa di diritto, in ottemperanza al dovere di applicare in maniera rigorosamente fedele, la legge (Hauriou 1967; Gurvitch 1967), è pur vero, che in questo modo la legge, creata dall'uomo, finirebbe per imporsi al suo stesso creatore, irrigidendosi in una normatività astratta che, non riuscendo ad essere duttile alle esigenze della vita umana, si rivelerebbe infine incapace di guidare l'azione concreta.

Allo stesso modo, chi eseguisse una partitura musicale tenendo come unico riferimento valoriale la fedeltà al testo sposterebbe l'equilibrio del rapporto triadico avvantaggiando il compositore e penalizzando gli ascoltatori, rinunciando dunque al suo stesso ruolo di mediatore, e rischiando in definitiva di pregiudicare la comunicatività dell'opera e della sua performance.

D'altra parte è anche vero che, tanto nell'ambito del diritto quanto in quello della musica, la libertà d'interpretazione non può spingersi all'adozione di criteri interpretativi irrazionali; gli

---

<sup>8</sup> Corte di Cassazione, Sez. Unite, sentenza n. 23668/2009 del 09.11.2009.

<sup>9</sup> V. in proposito C. Cost., sentenze n. 95 del 1976 e n. 34 del 1977.

<sup>10</sup> V. in proposito anche Hans Kelsen. 1970. *Lineamenti di dottrina pura del diritto*. Torino: Einaudi. 118.

interpreti, infatti, nel rispetto del ruolo loro affidato dalla società a cui appartengono, hanno il compito di interpretare i testi giuridici e musicali alla luce dei valori che quella società pone a suo fondamento (Marisi 2010, 5, 5: 289-302).

Si potrebbe, a questo punto, ipotizzare una difficoltà: che fare se, tra i valori fondamentali, ve ne sono alcuni che contrastano con altri?

In effetti, in ambito giuridico, informare l'interpretazione al valore della certezza del diritto o piuttosto al valore dell'equità sociale potrebbe dar luogo a sentenze divergenti o addirittura antitetiche.

Similmente, in ambito musicale, è astrattamente ipotizzabile una sostanziale differenza di risultato esecutivo tra un'interpretazione rigorosamente filologica ed un'interpretazione decisamente evolutiva.

Tuttavia, proprio riflettendo sui valori che stanno alla base di una scelta interpretativa, occorre ricordare che la certezza del diritto, fine di certo ampiamente condivisibile, non discende tanto dalla prevedibilità dell'applicazione di una norma astratta (Fracanzani 2003, 94), quanto dalla certezza che si applicherà tale norma alla situazione concreta tenendo fede ai valori condivisi fondanti di quella specifica società.

Allo stesso modo, l'interprete musicale deve eleggere a sua guida i valori musicali, estetici e comunicativi della società in cui vive, dalla quale in definitiva proviene la legittimazione del suo operato.

In conclusione, perciò, l'opera di interpretazione deve essere svolta tenendo da conto e bilanciando interessi ed esigenze di quanti, a diverso titolo, si rapportano col testo giuridico o musicale: sta allora all'interprete trovare il giusto equilibrio, valorizzando così i diversi apporti provenienti dal testo e dal contesto, e dando piena centralità al suo stesso insostituibile ruolo.

University of California Berkeley  
[flavymarisi@interfree.it](mailto:flavymarisi@interfree.it)

#### *Riferimenti bibliografici*

Bacon Francis, 2009. *The Advancement of Learning*. Charleston: Forgotten Books.

Badura-Skoda Eva, 2003. Aspects of Performance Practice, in Robert Lewis Marshall (ed.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*. New York: Routledge.

- Balkin Jack, *Alive and Kicking: Why no one truly believes in a dead Constitution*, <http://www.slate.com/id/2125226> (28.06.2010).
- Baroni Mario. 2007. L'ermeneutica musicale, in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Torino: Einaudi. Vol. II: 633-658.
- Betti Emilio. 1990. *Teoria generale dell'interpretazione*. Milano: Giuffrè.
- Bin Marino. 1988. Funzione uniformatrice della Cassazione e valore del precedente giudiziario. *Contratto e impresa*.
- Brelet Gisele. 1951. *L'interpretation creatrice*. Paris: PUF.
- Busch Regina, Csipák Károly e Kapp Reinhard. 1979. Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven. *Musica*. 2: 148-153.
- Casella Alfredo. 1940. Interpretazione e interpreti, in AA.VV. *Il libro della musica*. Firenze: Sansoni.
- Chiassoni Pierluigi. 1999. L'interpretazione dei documenti legislativi: nozioni introduttive, in M. Bessone (a cura di), *Interpretazione e diritto giudiziale. I. Regole, metodi e modelli*. Giappichelli: Torino. 21-45.
- Cione Edmondo. 1938. Problemi di estetica musicale. *Logos*. 4: 25.
- Collaer Paul. 1943. L'orchestra di Claudio Monteverdi. *Musica*. 2.
- Diciotti Enrico. 1999. *Interpretazione della legge e discorso razionale*. Torino: Giappichelli.
- Dunsby Jonathan. 2002. Analisi ed esecuzione musicale, in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*. Torino: Einaudi. Vol. II: 980-996.
- Fabian Karl. 1929. *Die Objektivität in der Wiedergabe von Tonkunstwerken. Ihr allgemeiner Charakter und ihre besonderen Formen*. Tesi di laurea. Hamburg.
- Fanelli Onofrio. 2001. Il diritto giurisprudenziale e la funzione nomofilattica della Corte di cassazione, in *Le Corti Supreme. Atti del convegno, Perugia 5-6 maggio 2000*. Milano: Giuffrè.
- . 1988. La funzione nomofilattica della Corte di cassazione. In *Il Foro italiano*. I. 3306.
- Foldes Andor. 1978 [1948]. *Wege zum Klavier*. Wiesbaden: Limes. 3: 57.
- Fracanzani Marcello M. 2003. *Analogia e interpretazione estensiva nell'ordinamento giuridico*. Milano: Giuffrè.
- Friedman Lawrence. 1975. *The Legal System*. New York: Russell Sage Foundation.
- . 1990. *The Republic of Choice. Law, Authority, and Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gatti Guido M. 1930. Del problema dell'interpretazione musicale, *Rassegna musicale*. 225.
- Giacobbe G. 1996. *La Corte di cassazione e l'evoluzione democratica dell'ordinamento. Profili civilistici*. In *La Corte di cassazione nell'ordinamento democratico: atti del Convegno tenutosi a Roma il 14 febbraio 1995 in occasione dei 50 anni dal ripristino dell'ordinamento democratico*. Milano: Giuffrè.

- Gorla Gino. 1976. Postilla su “L’uniforme interpretazione della legge e i tribunali supremi”. In *Il Foro italiano*. V: 129.
- Graziosi Giorgio. 1952. *L’interpretazione musicale*. Torino: Einaudi.
- Guastini Riccardo. 2004. *L’interpretazione dei documenti normativi*. Milano: Giuffrè.
- Gülke Peter. 1970. Interpretation und die Wandlungen des musikalischen Hörens, in Carl Dahlhaus *et al.* (a cura di), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Leipzig 1966*. Kassel: Bärenreiter / Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik. 487-489.
- Gurvitch Georges. 1967. *Sociologia del diritto*. Milano: Etas-Kompass.
- Hauriou Maurice. 1967. *Teorie dell’istituzione e della fondazione*. Milano: Giuffrè.
- Irvine Thomas A. 2005. *Echoes of Expression: Text, Performance, and History in Mozart’s Viennese Instrumental Music*, <http://hdl.handle.net/1813/221> (13.03.2011).
- Jefferson Thomas. 1810. *Letter to Samuel Kercheval*, July 12 1810, <http://www.monticello.org/reports/quotes/memorial.html> (20.06.2010).
- Kelsen Hans. 1970. *Lineamenti di dottrina pura del diritto*. Torino: Einaudi.
- Kulenkampff Georg. 1934. Der Geiger als Interpret, *Atlantis-Buch der Musik*, Zürich: Atlantis. 510.
- Leinsdorf Erich. 1976. *Lesen Sie Musik oder “aimez-vous Beethoven”?: Einige musikalische Gedanken für alle, die Noten lesen*. Frankfurt am Main: Peters.
- Lombardi Vallauri Luigi. 1967. *Saggio sul diritto giurisprudenziale*. Milano: Giuffrè.
- Marini Giuliano. 1978. *Friedrich Carl von Savigny*. Napoli: Guida.
- Marisi Flavia. 2010. Judicial Interpretation and Musical Performing Practice: A Comparison. *International Journal of the Arts in Society*. 5, 5: 289-302.
- Martines Temistocle. 2007. *Diritto costituzionale*. Milano: Giuffrè.
- Menuhin Yehudi. 1979. *Kunst und Wissenschaft als verwandte Begriffe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mersmann Hans. 1926. *Angewandte Musikästhetik*. Berlin: Max Hesse. 557-562.
- Mommo Giuseppe. 2005. *I diversi modi di interpretare la legge: una piccola goccia nel “mare magnum” dell’immensa letteratura sull’argomento*. <http://www.overlex.com/stampa.asp?id=577&txttabella=articoli> (08.04.2011).
- Padula Alessandra. 2008. *L’interpretazione come percorso di conoscenza: confronti, problemi, prospettive*. München-Ravensburg: Grin.
- Parente Alfredo. 1936. *La musica e le arti*. Bari: Laterza.
- Pareyson Luigi. 2002. *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani.
- Pugliatti Salvatore. 1940. *L’interpretazione musicale*. Messina: Secolo nostro.
- Riemann Hugo. 1883. *Der Ausdruck in der Musik*. Leipzig.
- Schenker Heinrich. 2000. *The Art of Performance*. New York-Oxford: Oxford University Press.

- Siegele Ulrich. 1968. Vortrag, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 14: 16-31.
- Sundin Nils-Göran. 1994. *Aesthetic Criteria for Musical Interpretation*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Taruskin Richard. 1955. *Text and Act. Essays on Music and Performance*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Verri Pietro. 1993. Sulla interpretazione delle leggi, ne *Il Caffè (1764-1766)*, a cura di G. Francioni e S. Romagnoli. Torino: Bollati Boringhieri. 695-704.
- Viola Francesco e Zaccaria Giuseppe. 2004. *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*. Roma-Bari: Laterza.
- Viola Francesco. 1974. H.L.A. Hart e la struttura aperta del diritto, in Francesco Viola, Vittorio Villa e Mirella Urso, *Interpretazione e applicazione del diritto tra scienza e politica*. Palermo: Celup. 103-121.
- . 1975. *Orientamenti storici in tema di interpretazione della legge*. Palermo: Celup.
- Voltaire. 2006. *Dizionario filosofico*. Torino: Einaudi.
- Walde Alois e Hoffmann Johannes Baptist. 1938. *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsbuchhandlung. 3 voll.

#### *Sentenze*

- C. Cost. sentenze n. 95 del 1976 e n. 34 del 1977.
- Cass. Civ. Sez. III, sent. N. 3550 del 21.05.1988.
- Cass. Civ. sez. I, sent. N. 2230 del 27.02.1995.
- Cass. Sez. Lav., sent. N. 11359 del 17.11.1993.
- Cass. Sez. Unite, sentenza n. 23668/2009 del 09.11.2009.
- Gompers v. United States*, 233 US 604, 610 (1914).
- McCulloch v. Maryland*, 17US 316 (1819).
- State of Missouri v. Holland*, 252 US 416 (1920).
- Trop v. Dulles*, 356 US 86 (1958).

***Law and Narrations: Issues in Law, Literature, and Other Arts. Abstracts from the Proceedings of the Second National Convention of the Italian Society for Law and Literature, Bologna, June 3–4, 2010***

On June 3 and 4, 2010, at the Bologna University School of Law, the Italian Society for Law and Literature held its second annual conference under the title *Law and Narrations: Issues in Law, Literature, and Other Arts*. The two-day event saw the participation of scholars in a variety of disciplinary areas, and for its inauguration a *lectio magistralis* was delivered by an internationally respected L&L scholar, James Boyd White.

The talks given at the conference now appear in the conference papers, available in the “Essays” section of the ISLL Papers Web page. Here we instead bring you a collection of abstracts that we are publishing separately, as was done last year, under four headings reflecting the organization of the conference itself. The abstracts are intended in the first place to offer an overview making it possible to easily locate the themes and issues addressed in the talks. In the second place, unlike the talks – which apart from James Boyd White’s are all published in Italian – the abstracts are in English, thus making them more widely accessible, in keeping with the spirit of international openness which for the ISLL has been a guiding principle from the outset.

The variety of subjects and approaches seen in the conference are exactly in keeping with the interdisciplinarity inherent in the Law and Literature way of doing research. But the same variety also testifies to the growing interest that Italy is showing in Law and Literature or, more appropriately, in Law and the Humanities. This interest is happily counteracting the present drive toward specialization, which leads to compartmentalized knowledge and which does not seem to spare the world of law, either, where the stubborn positivistic propensity to “splendidly isolate” law from other areas of knowledge persists, in pursuit of an ideal that, despite the crisis it has lapsed into for some time, continues to enlist enthusiasts. Indeed, still with us, it seems, is the idea that the best way to preserve law’s integrity, rigour, and rationality is to champion its autonomy (self-sufficiency) as a science and technique, making law functionally different from the “other arts.” Law, in other words, “*avant toute chose – et tout le reste est littérature*”.

Law and Literature makes a clean break with this tradition, and the abstracts in this collection bears testimony to that fact. The questions addressed are wide-ranging – including law and language, the symbolic representations of law and justice, law as narration, and the experience of the law as compared with cinema, music, and the visual arts – and they concur in forming an image of the law as an integrated and open area of knowledge. The conference papers, each working from its own perspective, show how between law and the arts (and culture at large) there is an osmotic relation that, once reclaimed, can enrich these two worlds by a mutual feedback enabling us to better understand and interpret these phenomena and to envisage new solutions.

In this way, the humanities definitely free themselves from an ancillary or embellishing role with respect to the law, taking on a role where they flank the law and come to be ingrained into the technicalities that form part and parcel of the law. Such cross-fertilization can offer new resources and methods that may be turned to advantage not only by those who are training in the law but also by legal professionals using the law in their daily activity.

Francesca Faenza



**ABSTRACTS****Law and Language: Meanings and Symbols**

ALBERTO VESPAZIANI

*Comparing and Translating: From Literature to Law*

The paper deals with the rise of translation studies in comparative law. The first part summarizes the classical literary texts which constitute the sources of inspiration for contemporary legal analysis on translation; the second part reviews the main arguments advanced by Ost in his recent book *Traduire*; and the third part sketches some research proposals for the future implications between comparison and translation in European legal analysis. The paper argues that the translation turn should be welcomed by European jurists as a challenge for the pursuit of a common constitutional culture.

ANNA MARIA CAMPANALE

*New Symbols for the Law?*

The authoress asks whether the three traditional attributes of Justice – the sword, the scales and the blindfold – may still be regarded as the standard metaphor for law. The history of the iconography of Justice reveals the polysemy of these attributes. Important insights into such polysemy can be gained by way of Jung’s paradigm of the symbol, a paradigm making it possible to explain the coexistence of the meanings of symbols. Jung’s paradigm makes this possible even when such meanings contradict one another. At the same time, we can use Jung’s paradigm to account for new symbols next to traditional ones. The paradigm thus reflects the present complexity of the legal order.

**Histories of Law and Narrative Analysis**

FLORA DI DONATO

*Law, Culture, and Literature: A Proposal for Narrative Analysis*

In addition to being conceived as a source of enrichment and awareness for lawyers, literature – according to one of meanings most typically attributed to it by L&L – can also be useful in “interpreting” the daily events on which “court cases” can be based. This contribution, taking into account “culturally” inspired methodological guidelines and ideas, proposes a “contextual” interpretation of the case of S\*, set in the 1980s in post-earthquake Irpinia. The literary references include in particular Kafka’s *Trial*, cited by the main character of S\* as a criterion by which to interpret events perceived as “unreal.”

RAFFAELE RUGGIERO

*Publishers' Polemics on Neapolitan "Consolidation"*

This paper looks back to the controversy that jurists and publishers engaged in from the 1630s to the 1660s in Naples with regard to the political reforms called for by the new King Charles III of Bourbon. There were two alternative projects for codifying the laws and rules of the Kingdom of Naples and Sicily. The first project, drawn up by the jurist Giuseppe Borgia and the publisher Serafino Porsile, was a simple collection of the laws then in force; the second one, by Giuseppe Cirillo (professor of civil law at the University of Naples) and the publisher Gennaro Muzio, was an ambitious project aimed at a systematic codification of law. Neither project was successful, but as we analyze the controversy we can study the political and juridical activities of the young Bernardo Tanucci and of Celestino Galiani, two principal characters of Neapolitan Enlightenment.

### Representations of Law and of Justice

GIOVANNI ROSSI

*Law and Literature in the Philargyrus,  
an Unpublished Comedy by Andrea Alciato*

The name Andrea Alciato is well known not only among the literati but also among historians of law, since he capably devoted himself as well to the study of history and of *humanae litterae* (revealing himself to be a true humanist lawyer), and since, even more importantly, he wrote the *Emblemata*, undoubtedly his best-known work. It is less known, by contrast, that Alciato also wrote a comedy, the *Philargyrus*, in which he observes human vices and weaknesses with a critical and amused spirit, taking his cue from the experiences of the protagonist (Philargyrus), who is approaching the end of his life and so resolves to draw up a will. Although not exquisite from a literary point of view, the play does show the attempts of unscrupulous relatives and friars to gain possession of Philargyrus's patrimony, while the protagonist himself turns out to be so selfish as to designate himself as his own heir. In this way, Alciato describes and criticizes the society of his time, in which religion and law seem to be reduced to effective tools with which to turn a profit, thus proving to be a faithful mirror of human flaws and limitations.

GIUSEPPINA RESTIVO

*Hamlet and Justice*

A scholar and in no way an aristocrat, Horatio is highly regarded by Prince Hamlet as "a just man", capable of balancing "blood and judgement". He never speaks of revenge with Hamlet, implicitly rejecting the Ghost's demand and pushing Hamlet to opt for justice by demanding hard evidence. In the duel scene, before dying, Hamlet asks Horatio to tell his story, and in doing so with Fortinbras, Horatio enigmatically refers to "accidental judgments". What does he mean by this?

In the duel scene Hamlet gains full evidence of Claudius's new criminal plots to murder him with the use of two devices, an envenomed rapier and an envenomed cup of wine. Laertes' confession of his role in the plots and his denunciation of King Claudius

before dying allow Hamlet to pass on Claudius a double death sentence – and two corresponding judgments – which happen to be “accidental”, taking place in the king’s court rather than in a proper court of law, but which are pronounced on the basis of full evidence. Hamlet had shortly before vindicated his “conscience” as “a king’s conscience”, with the attached “royal prerogative” concerning justice, and so the prince is here entitled to the jurisdictional right to pronounce his double sentence.

This final scene, related with a dense legal frame of reference throughout the play, sheds new light on the overall meaning of *Hamlet* and is connected with the rich ideological debate that Lawrence Stone has pointed out in the London of the time. Within this context the tragedy offers three purposeful definitions of theatre, of which one is completely lost in the play’s current editions, which misconstrue its words, in order to avert its obvious but so far unexpected ‘impossible’ juridical meaning, with misleading effects amplified in translation.

ROBERTA LINCIANO

*“Nothing Turns out as It Ought To; We Would Like to, and Wouldn’t Like To”:  
The Imperfect Justice of Measure for Measure*

Shakespeare’s *Measure for Measure* can be read as an inquiry into the questions of government and judgment. How can people be made to obey the law: by exercising freedom or restraint? Should justice be administered with mercy or with equity? Who is an honest judge: one who considers every situation impartially or one who punishes in accordance with the circumstances of the case? Shakespeare shows how the play’s three main characters – Duke Vincentio, Angelo, and Isabella – deal with these questions by delegating the decision-making role to a third entity represented by the Deputy, the Rule, and the Word, respectively. If, on the one hand, by choosing to lay the burden of personal responsibility on others, the characters irremediably compromise their proclaimed perfection, on the other hand, this decision triggers a process toward a knowledge of themselves and of others which will gradually lead them to recognize and accept the paradoxical nature of human law as well as their own flaws.

I analyze the final scene (the trial) and focus on the Bard’s belief that human justice will always be subject to an unsolvable tension between the need to respect general principles and the need to heed each person’s unique narrative. Vincentio’s unexpected and disappointing verdict is far from being a gratuitous act of forgiveness. It is an attempt to confront the “war ’twixt will and will not” (II.ii.33), a war that represents every judge’s and every person’s major challenge.

VITTORIO CAPUZZA

*The Legal Dispute among the Invitees at Don Rodrigo’s Palazzotto:  
The “Truths of Law” in Alessandro Manzoni’s I promessi sposi*

The paper analyzes a distinctive feature of Alessandro Manzoni’s creative thought, namely, his being versed in both literature and law. More to the point, I analyze the rule of the *Jur Law* in Chapter 5 of *I promessi sposi* (*The Betrothed*), pointing out how Manzoni understands human law as having two different functions: to express either power or equity. I go back to the reasons for the coincidence between law and power, a coincidence brought into evidence by don Rodrigo and his company.

CARLO ROSSETTI

*The Judgment*

*(Dostoevskji and Human Rights Law)*

F. Dostoevskji offers an important contribution to the development of human rights law in Europe, exploring the intertextures between law and literature. In his view, positivism and naturalism assert that persons count for nothing. They are not the source, or even the object of law. They are animals to control, as Arthur Jacobson has aptly remarked on the *Cardozo Law Review*. The jurisprudence of right is an alternative of positivism and naturalism. Neither requires persons forget themselves in jurisprudence. Persons are the sources and object of law.

Dostoevskji challenged the notions of “intent” and “liability” in law. He argues that the perpetrators of serious crimes are often either unaware of their own acts or justify them according to value-judgments which need to be considered by the law and in courts. In his Siberian memoirs, Dostoevskji presents the case of an Islamic inmate, convicted because he defended the national and religious independence of his community from the Russian invasion. He also describes a pious Jew, and his firm religious commitment, and elevation, admixt the horrors and the degradation the prison camp inflicted on the inmates. Thus, Dostoevskji depicts two cases of religious persecution and oppression in Russia and he raises the problem of the freedom of conscience. Indeed he was arrested, tortured and sent to Siberia exactly because he claimed this fundamental human right, opposing czarist tyranny.

Dostoevskji presents a critique of state law, and its absolute supremacy. It is a dogma dominated the development of the European law, especially in central, eastern and southern Europe, in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. In this regards, literature provides a powerful means to raise questions on the fundamental understandings of the nature, meanings and enforcement of the law.

FRANCESCA SCAMARDELLA

*Legal Reflectivity: More on Alice and the Glass World*

The paper discusses Lewis Carroll’s novel *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* as an example of the connection between law and literature. What makes this link possible is the concept of reflectivity, understood in two senses as representing on the one hand the rule of the Glass World, where everything is inverted, and on the other Alice’s behaviour and her capacity to reflect (think) in order to make it through to the complexity of the Glass World.

DONATO CARUSI

*The Most Excellent Dinosaur: Anti-law Figures in Portuguese Literature*

*O Dinossauro Excelentíssimo (The Most Excellent Dinosaur)* is the title of a tale by José Cardoso Pires, which was published in Portugal in 1972. Target of his satirical approach is the power of language as exercised by Salazar’s dictatorship, not only through censorship, but also by pursuing uniformity of lexicon, public debate, narration of the national history. After a brief illustration of the tale, the essay deals with ambiguousness and frailty of words, their impairment and deformation for the sake of despotism, and with

«Law» and «Literature» as natural rivals of these phenomena, also taking into account the novels by José Saramago and António Lobo Antunes.

ANNA JELLAMO

*The Terrible Judgment: Rereading Salvatore Satta*

In his legal writings, Satta looks on judgement from the trial perspective. In his literary work the assimilation between trial and judgement fails as the process dimension fails: the act of judging lives outside the trial. This judging that does not belong to trial, keeps the essence of the judging belonging to trial: the power to make someone else's life bend to the will of the one who judges.

### **Law and Other Arts**

PAOLO HERITIER

*Epistemology, Hermeneutics, and Legal Aesthetics*  
*Appendix: The Case of Cinema*

This paper tries to bring out the inseparable nexus between three disciplines in current legal theory – epistemology, hermeneutics (both of the well known in legal theory even in the 20th century), and aesthetics – thus illustrating an innovative theoretical approach linked to the Law and Literature movement. Drawing on Robilant's legal epistemology and Legendre's hermeneutical and historical perspective, the paper offers an overview of legal aesthetics centred around the problem of "iconic normativity." The discussion ends with a brief presentation of some present and possible future issues in legal aesthetics, with a focus on:

- the concept of nomograms – a neologism formed by combining *nomos* and *gramma* (mark) – designating the plural forms of law in the contemporary communication society;
- the communication of law through images and legal emblems;
- the legal and philosophical background underpinning the Philosophy and Film approach.

CRISTIANO MARIA BELLEI

*The Naked Community: Desire, Guilt, and Redemption*  
*in Lars Von Trier's Dogville*

Dogville's secret is its nonentity. There's no place with that name, there are no roads to get there. Though we might say that the Dogville's dimension is present in every human community. Someway, we are all citizen of that place. In Dogville there are no shared social institutions: no Town Hall, no Mayor and none Church, the community is alone with itself, totally independent, totally self-sufficient. What happens to this form of community when it has to move in the dimension of hospitality? What about its reaction in comparison with otherness weak and protection's need? Immigration has become a cornerstone of world economies, but how many of us would admit that exploitation is the result of addiction? We

should look better to Dogville. We have to ask ourselves what this criminalization is necessary for. The clashes of cultures have nothing to do with this, this is a simple matter of power. Only if Grace is a criminal can Dogville become her prison and can the abuse she suffered become legal.

FRANCESCO GIUSEPPE RACANELLI

*Law and Cinema: The Paradoxes of Law and Power  
in Pasolini's Salò, or the 120 Days of Sodom*

This is a study in Law and Cinema, since I analyze an example of the way law (and society at large) is represented in cinema. The film being analyzed is *Salò, or the 120 Days of Sodom*, written and directed by Pier Paolo Pasolini. This is a controversial film (released in 1975) that draws inspiration from the Marquis de Sade's novel *The 120 Days of Sodom*. The film, set in the Republic of Salò in 1944, it is a metaphor for power – or rather for the arbitrariness inherent in all forms of power – and for the new means of oppression, no longer based on the paradigm of a clearly definable ruling class keeping down the weak and marginal classes.

*Salò* is a film that can be read from different perspectives: the one from which this study proceeds is that of socio-legal and socio-political theory (the two of which are in fact inseparable in Pasolini's analysis). The purpose is to identify more or less explicit references to Marxist theory, for this forms the foundation and background of his conception of social order, and it figures crucially in Pasolini's work, or so it will be argued.

This analysis of Pasolini's message will make for an opportunity to observe, from a secondary perspective, some paradoxes of law and power that can be appreciated in the film. These may have a metaphorical value extending beyond the historical and political boundaries within which the film has to be framed. In other words, the attempt is to develop and bring up to date some messages found in the movie, looking at the way and the extent to which these are still present in certain power relationships of contemporary society.

VALERIO NITRATO IZZO

*Law and Music: Performance and Improvisation  
in Legal Interpretation and Reasoning*

This is a three-part discussion on Law and Music, a less known subfield of the Law and Literature movement. In the first part, I examine the way the musical metaphor has been used in this area of study, underlining in particular the link between musical and legal interpretation as one of the most common ways to draw a relationship between law and music. In the second part, where I draw on Balkin's and Levinson's influential essays, the focus is on performance, a concept on which basis we can offer an original reconstruction of the processes by which the law is applied. In the last part, I explore the way musical practices can serve as a useful tool in law: I focus in particular on improvisation, arguing that this is a motif we can recognize in legal reasoning, too. I conclude by assessing the potentialities and problems posed by the Law and Music perspective.



UGO PAGALLO

*Hermeneutists, Visionaries, and the Circumspect:  
The "Fourth Way" to Robotics in Law and Literature*

Science fiction dealing with robots presents three themes that call legal analysis into play: (i) the hermeneutical issues connected with Asimov's laws; (ii) the criminal hypotheses put forward in the dystopias; (iii) issues concerning civil law. It is a twofold effort that this paper is devoted to. On the one hand, it seeks to bring these themes and issues up to date, so as to take into account the unpredictability and adaptability of robot behavior, which will sooner or later make humans liable for what an artificial agent autonomously decides to do. On the other hand, the paper illustrates how convergences between law and literature, as well as their epistemic differences, suggest a dialectical viewpoint: the aim is to distil good science fiction from bad legal science, and vice versa.

GIORGIO SPEDICATO

*Impertinent Form: The Uneasy Relation  
between Contemporary Art and Copyright*

A fundamental principle in copyright is the distinction, indeed the dichotomy, between ideas and expression: it is on this basis that we determine what must be freely available for all to use (ideas) and what, by contrast, may legitimately be restricted under the author's exclusive right (expression).

But it turns out that drawing the line between ideas and their forms of expression is not always an easy task: there are works whose key element lies in their content (idea), with only a residual role (if any) left to expression. Contemporary and postmodern art provides many examples of this, from Duchamp's ready-mades to Lucio Fontana's slashed canvases to Christo's wrapped architecture.

How can copyright protect these and other recognized works of contemporary art without dismantling the idea/expression dichotomy?

This controversial issue is dealt with in this contribution by reexamining the concept of expressive form and emphasizing the role that "meaning" plays in a work of authorship.

---

ANATOMIA DEL MOSTRO. UNA RIFLESSIONE SUL MALE ANALIZZANDO “M”, IL  
CAPOLAVORO DI FRITZ LANG

Domenico Sivilli

*Abstract*

This article takes on the notion of evil with a socio-legal comment proceeding from a short analysis of by Fritz Lang's cinematographic masterpiece "M" (released in Germany in 1931). Considering the lack of any universal definition, the article seeks to find a shared idea of evil in those forms of delirious authority that destroy the vitality of people's bodies and their sovereignty over their bodies — precisely what makes the film's protagonist abhorrent. This suggests an interesting way to address the subject, by devising a concept that may help us to identify the line dividing lawful power from destructive violence.

1. *Relatività del Male*

Parlare di un argomento così sfuggente, multiforme, e così legato al giudizio di valore (forse più di qualunque altro), come il concetto di Male, è di certo operazione ostica e irta di trabocchetti. Non per questo filosofi e studiosi afferenti ai più disparati ambiti della ricerca scientifica, sociologica, antropologica e psicologica, nel corso dei secoli, si sono tirati indietro. In effetti è lecito ritenere che quasi tutto ciò che si poteva estrapolare dal cilindro magico dell'umana riflessione ha visto la luce, e non è mia intenzione sostenere alcunché di fantasioso, mai detto, originale a ogni costo.

Qui intendo, in modo alquanto prosaico, affrontare il tema del Male tramite l'analisi di un capolavoro del cinema: “M”, *il mostro di Düsseldorf* (Fritz Lang, Germania, 1931). Ma prima di accingermi a scandagliare, nei limiti delle mie possibilità e dello spazio che mi sono prefissato, questa magistrale opera d'arte, urge un'avvertenza di primaria importanza da un punto di vista epistemologico che riguarda proprio la dimensione “aleatoria” del concetto di Male.

Bisogna infatti sottolineare con forza la “relatività” di tale tema, al pari di qualsiasi altro costrutto della cultura, della mente e della socializzazione. Se si è dell'idea che esistano forme di male indipendenti dalla elaborazione culturale e morale di chi le osserva, ovvero che siano oggettive, universali e “naturali”, allora tanto vale rinunciare subito a ogni tentativo di discorso. In realtà è su questo insidioso crinale che cercherò di sviluppare l'analisi: se non esiste un male assoluto, che *debba*

*essere* valido per qualunque essere umano in qualunque epoca storica e a qualunque latitudine, questo vuol forse dire che nulla è male?

Chi scrive è un relativista convinto e altresì un indefesso sostenitore dell'esistenza di archetipi culturali (pochissimi) che accomunano l'intera specie umana. Essere relativisti vuol dire semplicemente riconoscere la pluralità dei discorsi e sapere che il confronto con tale pluralità è il fondamento della ricerca, della conoscenza, della metamorfosi che ci rende vivi. Prima ancora che dell'etica. E, di fatto, il pluralismo etico, la declinazione "storica" delle culture e dei sistemi normativi, può dirci molto su ciò che le società umane hanno inteso e intendono quando cercano di definire cosa sia Male.

D'altronde non inseguirò, nel vasto oceano delle narrazioni storiche, una qualche traccia di definizioni minime condivise *a priori*, viceversa mi addentrerò in una specifica contestualizzazione socio-antropologica. Giustappunto quella che ci propone il film di Lang.

## 2. *Caccia al Mostro*

«Scappa, scappa monellaccio/sennò viene l'uomo nero/col suo lungo coltellaccio/per tagliare a pezzettini.../proprio te!» (Lang 1931)

Con questa inquietante filastrocca si apre il film di Lang. Bambini che giocano a "fare la conta", tutti in cerchio attorno alla gioviale dispensatrice di morte simbolica, che viene poi redarguita da sua madre. Perché con la morte non si gioca, non la si nomina neppure per scherzo. La morte è contagiosa. E la parola può essere veicolo di tale contagio, in un modo atavico, inconscio.

La parola richiama il *fatto*, riproduce ossessivamente, come in una tiritera infantile, l'immagine del Mostro che uccide. Subito i bambini, nei cortili delle loro dimore, dimostrano di essere attratti dal Mostro. Esso li spaventa e addirittura li uccide, nella Düsseldorf descritta da Lang all'inizio degli anni Trenta. Non è solo un prototipo da favola nera evocato da genitori sfiancati che esigono obbedienza. Questa volta il Mostro è reale.<sup>1</sup> Eppure i bambini si lasciano "sedurre". Ed è il motivo esatto per cui il misterioso assassino riesce a compiere la propria insensata missione di morte. Qui si palesa il primo cruciale messaggio dell'opera, che si chiuderà, in un perfetto girotondo, con l'ultima battuta: «Bisogna vegliare meglio sui nostri figli.»

Insomma, i bambini, i figli, sono esposti alla possibilità tutt'altro che astratta del contagio mortale. È, infatti, una fanciulla a cantilenare la filastrocca agghiacciante dell'incipit, indicando a turno i compagni di gioco, i quali non fuggono, anzi attendono inerti di essere colpiti dalla maledizione, al medesimo tempo fasulla e potenzialmente concreta.

Attraverso la finzione del gioco è la bambina che si traveste da Mostro, e come questi diviene centro della comunità. La vittima potenziale si tramuta per scherzo nella figura del carnefice. La metafora quindi non lascia dubbi, poiché anche il Mostro è stato bambino. Ciò significa che i figli della brava gente di Düsseldorf sono esposti a un duplice pericolo: da un lato, quello di essere adescati, seviziati e uccisi dall'assassino seriale; dall'altro, quello di diventare come lui!

Da qui l'angosciato fastidio della madre che rimbrotta la ragazzina. Non bisogna dirlo neanche per gioco. Non bisogna esporsi alla minaccia del contagio. Non si deve evocare il Mostro in alcun

---

<sup>1</sup> Non solo il mostro è "reale" nella messinscena filmica, ma è ispirato a un criminale realmente esistito e a fatti realmente accaduti nella Germania di quegli anni (Mereghetti 2010: Voce "M").

modo. Perché egli è sempre in mezzo a noi, anche quando non agisce, anche quando tutto sembra tranquillo. Il Mostro si mimetizza, magari si assopisce, ma basta evocarlo con la parola per risvegliare la sua fame.

Il potere magico della parola non è fatto che appartenga alle sole comunità arcaiche. Per quanto ci sforziamo d'illuderci che la superstizione sia stata scacciata dall'orizzonte di senso delle nostre società "evolute", "civili" e dominate dal principio di razionalità, non è così. La parola evoca, innesca le emozioni, e nel caso specifico accende la più atavica e archetipica delle paure. Il terrore canettiano dell'artigiano che sbuca nel buio afferrandoci (Canetti 2001). *Questo* è il Mostro.

E già si sono sostanziate due importanti elementi d'analisi: la paura del contagio e la capacità del Mostro di sottrarsi al nostro sguardo.

Del primo abbiamo già accennato qualcosa. In merito al secondo elemento è proprio il regista che rende esplicito il discorso, stavolta senza ricorrere a metafore e con piglio psicoanalitico:

«Chi è l'assassino? Quale sarà il suo aspetto? Dove si nasconde? Nessuno lo conosce, eppure egli si trova tra noi! Chiunque è seduto accanto a noi potrebbe essere l'assassino.» (Lang 1931)

«Forse si tratta di un individuo che, quando non è preso dalla mania assassina, è un povero essere innocuo, dall'aspetto borghese, incapace di fare del male a una mosca. Forse nel suo stato normale gioca con i bambini della sua padrona di casa, o gioca a carte con gli amici. Senza questa... non so come definirla... innocenza privata di certi assassini non sarebbe stato possibile che certi famosi criminali della storia abbiano potuto vivere per anni in mezzo a una comunità! Senza suscitare il minimo sospetto.» (Ibid.)

I due estratti si riferiscono rispettivamente all'articolo di un giornale e all'analisi di uno psichiatra che collabora con la polizia. Il Mostro è dunque il "campione" dell'uomo qualunque. Egli è senza dubbio come tutti gli altri finché non si scatena l'impulso omicida, quindi è un campione nel duplice senso del termine: identico e alieno insieme. Per cui potrebbe sembrare addirittura più innocuo. E noi spettatori, in effetti, possiamo vederlo fin da subito. Possiamo apprezzarne l'aspetto banale, anonimo, insignificante all'apparenza. È un ometto che può fare persino tenerezza, che non ha nulla di mostruoso, con la sua corporatura tarchiata, le spalle incassate e lo sguardo dimesso, quasi indolente. Insomma, tutto sembra fuorché un pericoloso criminale.

Il suo essere contagioso deriva, quindi, dalla capacità mimetica che gli è connaturata. Per questo motivo risulta assai difficile individuarlo e renderlo inerme da parte della polizia. Tanto è vero che sono trascorsi otto mesi dal primo omicidio.

Per la precisione, il Mostro di Düsseldorf uccide bambine in età scolare. Le adescava per strada, in pieno sole, davanti agli occhi distratti della comunità, offrendo loro giochi o leccornie (l'aspetto "seduttivo" del Male che indossa una maschera di subdola filantropia). La polizia criminale non sa che pesci prendere, nonostante un vulcanico dispiegamento di forze e risorse. Nonostante l'uso dei più sofisticati mezzi scientifici. L'assassino è un fantasma nel senso più puro del termine: è il *non-visto* che si rende manifesto. È l'inganno degli occhi. Non per nulla sarà smascherato da un venditore ambulante cieco. E anche in questo caso la metafora non lascia spazio al dubbio: il cieco autentico è la società incapace di "vedere" le proprie storture, mancanze e miserie di ogni sorta, da cui il mostro trae origine e nutrimento. Ma andiamo con ordine.

La ricerca compulsiva del Mostro produce innanzitutto un interessante effetto collaterale. Causa, cioè, la collera degli altri criminali, dei biscazzieri, dei ladri, delle prostitute e di tutti i reietti e i "devianti" della città, in quanto le sue azioni ignominiose hanno costretto le autorità istituzionali e le

forze dell'ordine a battere a tappeto i quartieri e i luoghi malfamati. Finendo col mettere i bastoni tra le ruote ai professionisti del "lavoro" illecito più di quanto non sia da questi ammissibile. Ecco come illustra la situazione il capo delle "Organizzazioni Unite", sorta di "consiglio dei ministri" o di "sindacato" che rappresenta, coordina e salvaguarda tutte le categorie di delinquenti:

«[...] Tutti sappiamo perché ci troviamo qui. Un estraneo ci guasta gli affari e la reputazione. Le misure della polizia, le retate giornaliere per tentare di catturare questo assassino, ostacolano la nostra attività in una misura non più sopportabile. [...] Dobbiamo assolutamente ristabilire l'ordine altrimenti siamo finiti. [...] Inoltre perdiamo la nostra reputazione! La polizia cerca il mostro in mezzo a noi. Se nell'esercizio della mia professione io mi trovo di fronte a un poliziotto egli sa che cosa rischia, e lo so anch'io! Se uno muore nell'esercizio della sua professione è tutto a posto. Ma colui che la polizia criminale ricerca e noi facciamo una grossa differenza! Noi stiamo esercitando una professione perché dobbiamo continuare a vivere! Ma questo mostro non ha il diritto di esistere, quindi bisogna eliminarlo, bisogna estirparlo, senza indugio e senza pietà! [...]» (Ibid.)

Sono almeno due i punti che vengono messi in luce da tale disamina: le retate non più sopportabili della polizia, che rischiano di mandare in fallimento gli affari; e poi lo sdegno *morale* di essere paragonati al Mostro. Per cui l'interesse dei criminali circa l'eliminazione dell'assassino di bambine è duplice. Si noti bene: «Un estraneo ci guasta gli affari.» E siccome la polizia sembra non riuscire nell'impresa di acciuffarlo, tanto vale che siano essi stessi a occuparsi della faccenda. Sì, ma come?

È qui che il capo delle Organizzazioni Unite ha un autentico colpo di genio. Gli unici che possono monitorare l'intero territorio urbano senza tema di risultare sospetti sono i mendicanti! A loro va affidato il compito di trovare il Mostro, attraverso una organizzazione razionale e capillare del lavoro. La città viene suddivisa in settori; vengono reclutati migliaia di *clochard*; a ciascuno di loro viene dato un numero di matricola che corrisponde a uno specifico settore cittadino. La straordinaria rete di *intelligence* acquisisce il pieno controllo delle strade di Düsseldorf senza che nessuno, tanto meno la polizia, possa averne il minimo sentore. Per trovare il Mostro bisogna giocare sullo stesso terreno, quello della *mimesi*.

Mentre la nevrosi collettiva spinge sempre di più la cosiddetta "gente perbene" a dubitare, denunciare e minacciare i propri simili, ovvero chiunque venga adocchiato in compagnia di una bambina, al di fuori di ogni logica o discriminazione cognitiva, la trappola invisibile per il Mostro viene intessuta alla guisa di una tela di ragno, alle cui maglie la mosca non potrà sottrarsi a lungo.

Per farla breve, Hans Beckert (questo è il nome dell'assassino), si troverà tra l'incudine della polizia e il martello dei criminali, finché il già citato ambulante cieco non riconoscerà il suo fischiottino in apparenza giocoso. Allora la caccia al mostro si farà più serrata che mai; un mendicante chiamato dall'anziano venditore di palloncini si metterà sulle tracce dell'assassino e, avuta la certezza che si tratti dell'uomo giusto, riuscirà con un espediente a stampargli una "M" di gesso sulle spalle. Il Mostro è finalmente stato *marchiato*. Il fantasma è ora ben visibile. Non può più mimetizzarsi e dunque non solo viene reso innocuo (lascia fuggire l'ultima ragazzina che aveva adescato), bensì viene capovolto da cacciatore a preda in via definitiva.

Beckert, resosi conto di essere stato riconosciuto e ormai accerchiato, si rifugia all'interno di un edificio pubblico, sede di banche e uffici. Sicché, nottetempo, il capo dei criminali in persona, con al seguito un esercito di galoppini e complici, riuscirà a penetrare nel palazzo e a catturare il nemico.

A questo punto, allorché la polizia stessa è giunta all'identificazione dell'assassino, per mezzo dell'analisi scientifica e delle raffinate strategie investigative, il Mostro smette di essere tale. Ora che

ha un nome e un volto, ora che il doppio accerchiamento ha avuto successo, ora che è stato marchiato a fuoco, il carnefice è diventato vittima. Questo Essere dal potere terribile si è capovolto in una creatura indifesa e spaventata a morte. È bastato dargli un sembiante umano per privarlo di tutto il suo potere. Il suo essere *dis*-umano, che in precedenza lo aveva in qualche modo reso *super*-umano, adesso lo rende *sub*-umano. In questo momento Beckert è la feccia dell'umanità, la quintessenza di ciò che non potrà mai essere considerato davvero umano. Egli è un'aberrazione della natura.

Quando il mostro viene condotto in uno scantinato dismesso di un quartiere malfamato per essere sottoposto al giudizio del "popolo", emerge in modo risolutivo il fulcro della questione. Ovvero, Lang ci mostra chiaramente la natura del Male. Il cerchio si chiude. Beckert è stato catturato per essere giudicato e giustiziato dalla comunità dei reietti. Anche in questo caso si tratta di uccidere. Una determinata comunità decreta uno stato d'eccezione (Agamben 2005), si arroga il diritto di uccidere, dichiara la propria sovranità e dunque il proprio Potere. Allo stesso modo in cui il Mostro esprimeva e metteva in atto il potere assoluto di decidere le sorti ultime delle sue giovani vittime.

In altri termini stiamo parlando di esercitare un potere senza limiti sul corpo altrui. Questo è il Potere: avere il dominio sul corpo dell'altro. Stabilire che l'altro non ha diritti sul proprio corpo, non ha libertà, non può farne quello che vuole (perlomeno non sempre). E qui, con ogni evidenza, siamo di fronte al rapporto tra sovrano e suddito. Tale è il modello di base. Da ciò potrebbe conseguire che un potere estremizzato o delirante si raffiguri come forma di Male su cui si possa trovare un punto d'accordo.

### 3. *Potere Assoluto*

Beckert viene accusato dal tribunale dei reietti. Si istituisce un processo, con tanto di giuria e avvocato difensore, in cui, in realtà, il giudizio e la sentenza sono già stati decisi: è solo una messinscena. Il Mostro non ha scampo. Vediamo come si sviluppa la situazione:

«Beckert: [...] Non avete diritto di trattenermi qui! Non avete diritto di trattarmi in questo modo!

Donna: Diritto?! Per te c'è un diritto solo: essere ucciso!

Capo delle Organizzazioni Unite: Tu stesso hai parlato di diritto, e quindi avrai i tuoi diritti. Qui ci sono tutti gli esperti di diritto: da sei settimane nel carcere di Tegell, fino a quindici anni in quello di Brandenburgo. Ci penseranno loro a far rispettare i tuoi diritti. Ti daremo perfino un difensore, così avrai tutti i diritti!

Beckert: Difensore? Un difensore? E perché mi date un difensore?! Ma chi è che mi accusa, voi forse?! Voi!

Difensore: Senta, al suo posto non alzerei tanto la voce, signorino. Qui è in gioco la sua testa, nel caso che non lo avesse capito ancora.

B: Ma chi è? Chi è lei?!

D: Io ho il discutibile piacere di fungere da suo avvocato difensore. Ma questo non l'aiuterà molto.

B: Allora volete uccidermi! Allora mi volete proprio ammazzare!

Capo: Vogliamo renderti innocuo, non vogliamo altro. E per essere veramente innocuo devi morire!

B: Ma non potete uccidermi a sangue freddo! Io pretendo di essere consegnato alla polizia! Io pretendo di essere portato davanti a un tribunale regolare!

C: [...] No, no, non ne parliamo proprio! Tu devi essere eliminato, reso innocuo!

B: Ma non è colpa mia! Lo giuro! [pausa] No, non è colpa mia... non è colpa mia... lo giuro...

Uomo del pubblico: E di chi è la colpa!?

B: Ma chi sei tu? Cosa dici tu? Chi sei tu che vuoi giudicarmi! E chi siete voi! Un branco di assassini, di malviventi! Ma chi credete di essere, solo perché sapete come si fa a scassinare una cassaforte, o ad arrampicarsi sui muri e sui tetti. Sapete fare questo e niente altro! Non avete mai lavorato in vita vostra! Non avete mai imparato un lavoro onesto. Siete un branco di maiali, niente



altro che un branco di maiali pigri! Ma io! Che posso fare? Che posso fare altro? Non ho forse questa maledizione in me?! Questo fuoco, questa voce, questa pena!

C: Vorresti dirmi, allora, che tu devi ammazzare!?

B: Quando... quando cammino per le strade ho sempre la sensazione che qualcuno mi stia seguendo. Ma sono invece io che inseguo me stesso... silenzioso, ma io lo sento! Sì! Spesso ho l'impressione di correre dietro a me stesso. Allora voglio scappare, scappare! Ma non posso, non posso fuggire! Devo, devo uscire ed essere inseguito! Devo correre, correre! Per strade senza fine. Voglio andare via! Voglio andare via! Ma con me corrono i fantasmi di madri, di bambini. Non mi lasciano un momento! Sono sempre là! Sempre! Sempre! Sempre! Soltanto quando uccido, solo allora... [sorta di grugnito ansimante che sottolinea l'apoteosi liberatoria dell'omicidio, *nda*] e poi non mi ricordo più nulla. Dopo, dopo mi trovo dinnanzi a un manifesto e leggo tutto quello che ho fatto, e leggo, leggo... Io ho fatto questo?! Ma se non ricordo più nulla?! Ma chi potrà mai credermi! Chi può sapere come sono fatto dentro! E cos'è che sento urlare nel mio cervello! E come uccido! Non voglio! Devo! Non voglio! Devo! E poi sento urlare una voce, e io non lo posso sentire! Aiuto! Non posso! Non posso! Non posso! Non posso... non posso [si chiude in un sussurro disperato, *nda*]

C: L'accusato dunque ha detto che non può fare altro. In altre parole, che deve uccidere. E con ciò ha decretato la sua condanna a morte! Un uomo che dice di se stesso di essere costretto a prendere la vita altrui, quest'uomo deve essere eliminato come un cancro pericoloso! Quest'uomo deve essere estirpato! Quest'uomo deve morire!

Difensore: Signori, chiedo la parola! Il mio eccellentissimo avversario, il quale se non erro è ricercato dalla polizia criminale per triplice omicidio, ha dichiarato che poiché il mio cliente agisce per un impulso ha pronunciato egli stesso la sua condanna a morte. Egli sbaglia! Perché è proprio il suo impulso che assolve il mio cliente! È solo l'impulso naturale che giustifica l'odiosa azione dell'uomo che stiamo giudicando. Penso infatti che non si possa condannare un uomo a morte per qualcosa di cui non è responsabile! Voglio soltanto dire che quest'uomo è un uomo malato. E non si consegna un uomo malato al carnefice, ma si affida al medico! [...] Nessun uomo ha il diritto di giustiziare un uomo che non è responsabile di quello che ha fatto! Nessun uomo! Nemmeno lo Stato, e voi meno che mai! Lo Stato ha il dovere di far sì che questa persona irresponsabile non rechi danno e che esso non rappresenti un pericolo per il prossimo!

Donna: Si vede che non hai bambini tu. Non sai che significa perderne uno. Se vuoi saperlo che effetto fa perdere un proprio figlio, se vuoi saperlo, chiedilo ai genitori che ne hanno perso uno, e fattelo raccontare! Domanda com'erano quei giorni e quelle notti, quando non sapevano che cosa gli fosse successo. Poi quando seppero, finalmente... domandalo a una madre! Devi chiederlo a una madre! Credi forse che le madri dei bambini uccisi abbiano pietà per l'assassino?

Pubblico: Ammazziamolo! [...]

D: Non otterrete niente con le vostre grida! Non permetterò mai che in mia presenza si compia un assassinio! Io pretendo che quest'uomo...

Pubblico: Non è un uomo!

D: ... che quest'uomo sia protetto dalla legge! Come ne ha diritto qualsiasi delinquente! Io pretendo che quest'uomo venga consegnato alla polizia!» (Ibid.)

La difesa di Beckert si fonda, come vedete, sul concetto di responsabilità, lo dicono chiaramente sia l'imputato che l'improvvisato avvocato difensore. Siccome il "mostro" non è responsabile delle sue azioni ignominiose, in quanto incapace d'intendere e volere (come diremmo oggi), allora non lo si può ritenere responsabile sebbene lo si debba rendere innocuo. E per fare ciò lo si dovrebbe affidare alle autorità, sottraendolo alle grinfie animate da senso di repulsione e desiderio di vendetta del "tribunale popolare".

Il difensore si spinge addirittura ad affermare che neppure lo Stato ha diritto di togliere la vita a Beckert. Ovvero il Potere Sovrano non dovrebbe arrogarsi il diritto di andare così oltre, nel momento in cui esercitare un potere significa giustappunto dominare il corpo altrui. L'autorità costituita dovrebbe curare all'occorrenza e, meglio ancora, prevenire simili aberrazioni, tramite la conoscenza (che nel film viene simbolizzata dallo psichiatra). Di certo lo scopo ultimo delle istituzioni non

dovrebbe essere l'uccisione del reo, quantunque sia opportuno sotto ogni punto di vista impedirgli di commettere simili nefandezze.

L'equazione che ne deriva è la seguente: il massimo esercizio del potere è l'uccisione, esattamente ciò che compie Beckert sulle ragazzine indifese; ma anche ciò che vorrebbero esercitare sul Mostro sia le autorità istituzionali sia il tribunale dei reietti.

Se vogliamo parlare del Male dobbiamo parlare del Potere. Il tribunale popolare composto da malviventi ed emarginati vuole sottoporre l'imputato allo stesso tipo d'azione che egli perpetra alle proprie giovani vittime: vale a dire la totale forma di controllo del corpo altrui che consiste nella sottrazione definitiva della vita.

Perché le azioni del Mostro sono tanto raccapriccianti? Perché il disgusto, lo sdegno e il terrore che suscita nell'intera popolazione di Düsseldorf sono così debordanti? Proprio perché se la prende con creature inermi come i bambini. E perché tali creature simboleggiano al meglio la vita che cresce, una vita ancora in pieno sviluppo, una vita che rappresenta la sopravvivenza della comunità intera. I bambini sono il futuro, sono la più potente manifestazione della sconfitta della morte da parte della comunità. Dunque, Beckert diviene simbolo quintessenziale della Morte. Il nemico assoluto.

Beckert impone alle proprie vittime le due massime forme di potere coercitivo: violenza carnale e uccisione. In ciò vi è l'annullamento completo della volontà altrui; la totale disposizione e negazione della vita altrui. È la doppia penetrazione del corpo-vittima assoggettato a un Potere Assoluto.

La violenza sessuale è la metafora dell'uccisione vera e propria che le consegue (etimologia del termine violenza: dal lat. *violare*, da *vis* [forza]; da cui "trasgredire", "imporre", "costringere"). La violenza sessuale, a mio modo di vedere, raffigura al pari dell'assassinio l'estrema prevaricazione del corpo, della libertà e della vitalità altrui, e la menomazione psicologica che ne consegue è un marchio indelebile paragonabile all'uccisione fisica (Spinelli 2008). In questo modo si allarga l'orizzonte anche alla componente psicologica, dato che le violenze sono tanto peggiori quanto più elevato è il loro effetto psichico, il trauma potremmo dire, su chi le subisce.

Dato il legame semantico tra "violare", "potere" e "volere", ne deriva che Beckert, disponendo dei corpi delle sue vittime per mezzo del sesso e dell'uccisione, si pone inconsciamente come Autorità Assoluta. Come se fosse Dio, sommo depositario del potere di vita e di morte. Quindi, la sua azione aberrante genera nella psiche della comunità che la patisce l'associazione automatica all'Apocalisse, cioè al giudizio finale. In poche parole rappresenta a livello inconscio la distruzione completa e irreversibile. Giusto in quanto tale azione apocalittica è rivolta a vittime innocenti simbolo di vita: è la Morte Assoluta che trionfa sulla Vita Assoluta, Potere Totalizzante che annienta ogni limite.

Il Potere Assoluto appena descritto coincide col Male Assoluto, almeno agli occhi della gente, solo nel momento in cui chi lo perpetra non è autorizzato, ovvero legittimato a disporre di tale potere. Solo il legittimo depositario della Sovranità (il Capo, il Re, lo Stato) è autorizzato a disporre della vita e quindi del corpo altrui, all'interno di un consesso sociale i cui appartenenti riconoscono e condividono un determinato sistema normativo. Ciò significa che il Sovrano possiede il corpo dei propri "sudditi" (come si evince dai sacrifici umani delle società arcaiche ai più banali divieti o alla pena capitale che tuttora sussiste in molti Paesi).

La violenza sessuale e l'uccisione sono soltanto la punta dell'iceberg, cioè l'estrema configurazione di questo potere, che in realtà si manifesta nell'intero *corpus* normativo di cui il Sovrano è garante e depositario (esempi: regolare la sessualità in generale; disporre gli obblighi civili, come pagare le tasse; cooptare parte della popolazione nelle file dell'esercito nel momento in cui si

dichiara guerra a un'altra entità sovrana). Per cui lo Stato, o qualsivoglia Autorità Centrale legittimata, assume il cosiddetto Monopolio della Forza. E sulla base dell'analisi etimologica del verbo "violare", comprendiamo come la violenza dell'Autorità Centrale assuma all'uopo il duplice carattere di "trasgressione" e "imposizione". L'Autorità legittima trasgredisce nel senso che si arroga un diritto proibito a ogni altro appartenente alla comunità, e su tale trasgressione fonda il proprio potere coercitivo (Agamben 2005).

Infatti esiste una seconda dimensione, un secondo punto che Beckert snocciola nella sua arringa difensiva di fronte al tribunale dei reietti. Egli si ribella all'autorità e alla legittimità di quella corte. Criminali e reietti non possono giudicarlo, perché sono simili a lui. Perché si sottraggono alla sovrana autorità dello Stato. In questo non si deve scorgere un atto d'accusa contro gli "anormali" da parte del regista, al contrario; qui non si cerca di stabilire che gli anormali sono davvero tali, ossia aberrazioni della natura. In verità si legge a chiare lettere una profonda critica del Potere in se stesso: come si fa a stabilire chi debba arrogarsi il diritto di disporre della vita altrui? È quello che vorrebbe fare l'improvvisato tribunale dei reietti. Attribuirsi l'autorità morale, oltre che giuridica e politica, di giudicare e disporre della vita di un individuo che si reputa colpevole e che per questo viene soggiogato (giustizia pubblica e giustizia privata che si fondono pericolosamente). Rivendicando questo diritto, il tribunale dei reietti non fa altro che replicare il comportamento mostruoso di Beckert. Tanto è vero che si tratta, come già rilevato, di un tribunale fasullo che attribuisce al giudicato anche un fasullo avvocato difensore: il verdetto è scontato e consiste nel linciaggio del Mostro. È tutta una messa in scena che sottolinea ulteriormente l'arbitrarietà del Potere Assoluto. Lo scopo non è fare giustizia attraverso la ricerca della verità o la riparazione dei torti inflitti dal reo; lo scopo è uccidere il Mostro, punto.

Ora, il popolo dei reietti e dei criminali stabilisce la propria autorità a giudicare e uccidere giusto in quanto unito da una comune minaccia. Questi si uniscono in una *comunità* perché si percepiscono *accomunati* dalla presenza di un *comune* nemico. E qui si palesa un elemento d'analisi aggiuntivo: l'individuazione del nemico comune quale fondamento della comunità e del Potere Sovrano a cui essa si affida legittimandolo.

Alla fine la polizia riesce a intervenire in tempo, evitando il linciaggio e sottoponendo Beckert al giudizio di un tribunale legittimo. Ma di nuovo dobbiamo porci la faticosa domanda: chi stabilisce che il tribunale dello Stato è più legittimo del tribunale popolare? Chi stabilisce che la giustizia pubblica è più legittima di quella privata, soprattutto nel momento in cui il tribunale dei reietti si pone come fulcro o rappresentante autorizzato da un'intera comunità a salvaguardare i propri interessi? Qui, allora, non siamo più di fronte a un esempio di giustizia privata. Non abbiamo un singolo individuo (magari il padre di una delle bambine uccise) che cerca la vendetta personale. La comunità dei reietti non si sente rappresentata e garantita dallo Stato, in quanto lo Stato è loro avversario! Siamo di fronte a un conflitto di legittimità. Siamo di fronte a uno scontro tra due entità che si reputano entrambe legittime a disporre della vita di un terzo che corrisponde al Mostro. Di fatto, anche la sentenza del tribunale dello Stato è scontata quanto quella del tribunale dei reietti. Il fine ultimo è quello di uccidere, di stabilire il proprio Potere Assoluto sul corpo altrui, perciò il Mostro diviene semplicemente l'oggetto del contendere tra due Autorità che si auto-definiscono legittime.

Ciascuno dei tre soggetti in questione si arroga il diritto di stabilire il proprio Potere Assoluto sul corpo e sulla vita di esseri umani resi inermi, e nessuno dei tre può farne a meno, ciascuno per una ragione pratica differente. Ma la ragione autentica coincide sempre: disporre *tout court* del corpo

altrui. Invero, che cosa significa che i criminali devono salvaguardare i propri affari, che la società civile deve proteggere i propri figli e che il Mostro deve assecondare la propria natura? Semplice, significa sempre e comunque far trionfare la propria vita a scapito di quella di un altro.

Qual è la differenza fra i tre soggetti? Lo Stato e la società dei reietti in un certo modo si legittimano a vicenda. Entrambi si concepiscono come autorizzati a salvaguardare i propri interessi e per questo confliggono. Dal punto di vista statale i reietti sono dei devianti che vanno combattuti. Dal punto di vista dei reietti è la polizia che va combattuta. Laddove i reietti non si percepiscono affatto come devianti, anormali, rappresentanti del Male, anzi vedono il Male nella polizia e nella cosiddetta “gente perbene”. Dunque, l’unico vero Mostro sarebbe Beckert: è lui il Male Assoluto che mette momentaneamente d’accordo le due comunità parallele.

Ciò che rende Beckert diverso dagli altri due soggetti si può sintetizzare in tre attributi costitutivi: a) in primo luogo egli è un singolo individuo che agisce per un godimento personale; b) in seconda istanza Beckert è un individuo dall’apparenza innocua, è un omino anonimo e patetico dalla voce stridula che si mimetizza nella massa, è un essere banale, il vicino di casa taciturno e solitario, che appare quasi indifeso e che si pensa non farebbe male a una mosca; c) infine il suo comportamento criminoso va a colpire in modo incomprensibile coloro che raffigurano il colmo della vita e dell’innocenza.

In sostanza, Beckert, al contrario di poliziotti e criminali, assume un comportamento radicalmente votato alla distruzione che si veicola su creature indifese. Il Potere che esercita sulle sue vittime innocenti e pure, non è asservito a uno scopo superiore. È questa l’unica vera differenza, seppure fondamentale. Lo Stato perpetra il Potere di controllo sul corpo dei cittadini in nome del Bene Comune. Allo stesso modo si pone il tribunale dei reietti nei confronti dell’assassino seriale. Beckert, invece, vuole soddisfare la propria sete di Potere fine a se stesso. È qui che nasce il Male: nella insensatezza sociale, nel suo essere gratuito, nella distruttività totale e nel contagio ineffabile. È qui che il Potere di controllo sul corpo altrui viene delegittimato. Sicché le caratteristiche del Mostro risiedono nell’improponibilità etica-giuridica-politica del proprio Potere, nel suo essere un uomo qualunque che può confondersi e mescolarsi a noi brava gente senza che ce ne rendiamo conto (dimensione specifica dell’inganno, dell’impossibilità di riconoscere e allontanare per tempo il Contagio del Male), e inoltre nella sua completa distruttività.

Concentrandoci sull’aspetto mimetico e anonimo del Male, comprendiamo bene come questo fatto ci mandi in tilt. Se siamo dalla parte della società civile possiamo aspettarci che un criminale uccida un poliziotto. Reciprocamente, se apparteniamo alla “comunità” dei reietti possiamo aspettarci che un poliziotto uccida uno di noi (cosa che il capo della criminalità organizzata sostiene in modo aperto in uno dei brani succitati). In questi casi sappiamo con chi abbiamo a che fare e possiamo agire di conseguenza. Sappiamo cosa aspettarci dall’altro, da colui che consideriamo deviante, diverso, nemico, o alla cui autorità decidiamo di sottostare. Nel caso del Mostro, viceversa, brancoliamo nel buio, ed è questo che induce il cortocircuito, perché non sappiamo con chi ci stiamo confrontando, non abbiamo punti di riferimento cognitivi, siamo spiazzati e spaesati: la conoscenza ci permette di controllare e agire in modo opportuno; l’ignoto inafferrabile e inconcepibile non ce lo consente. Ciò che non si può *pre-vedere* non si può neppure *pre-venire*. Da cui la dimensione contagiante che espande l’aggressività, il desiderio di violenza di ciascuno: *se non posso guardare in faccia il nemico egli può essere ovunque in qualunque momento*. Sicché il mondo intero diviene minaccioso,

rendendosi disponibile all'impulso paranoide aggressivo: *non possiamo fidarci di nessuno, in ogni angolo può nascondersi il Mostro e questo ci tiene sul piede di guerra.*

Allora ritorniamo alla frase finale del film: bisogna vigilare meglio sui nostri figli. Di conseguenza proviamo a ipotizzare il rendersi manifesto di un Male Assoluto, che metta tutti d'accordo sulla sua ineluttabile natura, laddove siamo in presenza del famigerato "artiglio nel buio" di cui parla Canetti. Il potere che esercita Beckert sulle sue vittime, al contrario di quello che esercita lo Stato sui cittadini o un genitore sul proprio figlio, si distingue per le tre suddette variabili che lo rendono mostruoso: 1) è un potere che si nasconde nel "buio", che si rende inafferrabile-imprevedibile, sia in senso cognitivo sia in senso pratico; 2) è un potere che nega in modo totale e irreversibile la libertà-volontà-vitalità di creature inermi nonché simbolo supremo d'innocenza e vita; 3) è un potere che non trova legittimità nell'appello a un "bene comune".

Lang, dunque, non assolve il Mostro dalle sue responsabilità, ma neppure è orbo dinnanzi alle manchevolezze e alle distorsioni della società nella sua interezza. Tanto le istituzioni quanto i cittadini sono sempre co-artefici del Male: sia di quel male necessario (la limitazione della libertà individuale) che serve, però, a salvaguardare il Bene Comune; sia del Male Assoluto che rappresenta il Potere portato alle sue estreme conseguenze (la privazione gratuita della vita quale privazione di ogni libertà possibile).

Si è detto più sopra che se non si presta attenzione ai propri figli questi vengono contagiati dal Male in due modi: a) l'assenza di cura ne mette in pericolo la vita; b) l'assenza di cura può trasformare i figli in mostri a loro volta, come è accaduto a Beckert. I figli ritraggono la sopravvivenza e la prosecuzione della comunità. Essi sono il Bene da contrapporre al Male. Allorché la vita è nutrita, rafforzata, protetta e rigenerata, il Male non attecchisce e non contagia.

Nel caso specifico Lang guardava alla società tedesca dell'inizio degli anni Trenta come a una società malata, generatrice di mostri in quanto generatrice di disuguaglianze e miserie. Ed è qui, dal mio punto di vista, che la differenza tra Beckert e gli altri soggetti del film, in relazione al tipo di potere che si trovano a esercitare, viene meno.

#### 4. Tabù dell'omicidio

Ho provato a individuare le basi cognitive che potrebbero permetterci di delineare una forma di Male Assoluto.

Al contempo sappiamo che non esiste alcuna forma di Potere (legittimo o meno) che non sia fondata sul controllo del corpo altrui.

Ora, affinché il Potere non divenga Assoluto, tramutandosi in Male, si necessita invariabilmente di strumenti di controllo e limitazione da parte della comunità che ne legittima (nei modi più disparati) l'autorità. E anche in questo caso il film ci viene in soccorso ponendo l'accento su due aspetti cruciali: da una parte schierandosi contro il principio di "eccezione", rispetto alla possibilità di un potere che si reputi legittimo (a torto o a ragione, non importa) di togliere la vita a chiunque sia reso inerme (tabù dell'omicidio a sangue freddo); dall'altra promuovendo il principio di "comprensione", cioè indicando la conoscenza come strumento per limitare i malfunzionamenti della società che sempre si connettono alle distorsioni delle strutture di potere e alla promozione di comportamenti lesivi della libertà altrui.

Se Beckert compie azioni ignominiose la responsabilità non appartiene soltanto a lui, ma anche al mondo che lo ha fatto diventare così com'è e all'Autorità centrale che gli fornisce, quasi gl'impone, un modello esistenziale e comportamentale: l'unico modo per esistere è dominare il corpo altrui fino alle

estreme conseguenze. Questo non significa giustificare l'assassino o peggio ancora sostenere che debba essere libero di continuare nella propria opera di morte. Significa, invece, assumersi la responsabilità di vegliare sui figli. Ovvero di averne cura, da cui ne consegue l'aver cura del futuro. E non si può aver cura di niente dacché, piuttosto che comprendere le ragioni che rendono Beckert un assassino e che rendono i reietti dei criminali a vario titolo, ci si crogiola nel principio del godimento soggettivo totalizzante quale fattispecie del Potere Assoluto.

Perciò la critica sociale di Lang, lungi dall'essere superficiale e moralistica, si pone come una pietra miliare dell'*umanesimo* contemporaneo.<sup>2</sup> Affermando in termini espliciti che non può esserci alcuno stato d'eccezione al fatto che nessun essere umano possa arrogarsi il diritto, a nessun titolo, di togliere la vita a sangue freddo ad altri esseri umani che non abbiano possibilità di contrapporre a loro volta alcuna difesa. Questo diviene l'unico "assoluto" possibile, sia da un punto di vista etico-giuridico sia da un punto di vista filosofico, all'interno del procedere storico dell'esistenza umana: nessuno può uccidere un essere inerme. Nel momento in cui esiste un Potere più o meno legittimo che preveda di controllare il corpo altrui fino all'estrema conseguenza dell'uccisione (e la morte "sociale" o "psichica" non ne sono che forme sublimite), la strada verso il Male è più che spianata.

Ciò indica che il primo strumento di controllo nei confronti di qualsiasi autorità centrale, benché legittima e legittimata, debba risiedere nell'applicazione di tale "tabù": nessuno può arrogarsi il diritto di togliere la vita a un essere umano il cui corpo sia già sotto controllo. Che poi è la distinzione tra quello che il Diritto, nelle moderne democrazie occidentali, considera legittima difesa e quello che invece appartiene all'ambito dell'azione omicida così definita. L'omicidio è solo l'atto conclusivo nonché irreversibile di un potere coercitivo senza un fondamento etico, giuridico o politico, esercitato da qualcuno su qualcun altro: è il caso di Beckert sulle sue inermi vittime, ma anche del tribunale dei reietti sull'inerme Beckert, e ancora del tribunale dello Stato<sup>3</sup> sempre sull'inerme Beckert.

Sicché l'uccisione come atto estremo di Potere si traduce nel più clamoroso autogol da parte del Potere stesso. Ritorniamo, quindi, alla differenza esistente tra Beckert, da un lato, e Stato e società dei reietti, dall'altro (e aggiungiamo i comuni cittadini).

Secondo Lang non esiste alcuna giustificazione rispetto all'uccisione di un individuo che sia stato già reso innocuo. Neppure dinnanzi alla prospettiva di quel Bene Superiore che coincide con il Bene Comune e che in verità assume il solo valore di "scusa" per poter compiere l'uccisione medesima. Gli unici che avrebbero una ragione comprensibile, sia in termini psicologici sia intermini etici, per usare violenza fisica nei confronti di Beckert, sarebbero i genitori delle vittime. Ma è proprio la sensatezza e

<sup>2</sup> Si tratta, a mio avviso, di un umanesimo di stampo marxiano, già in buona misura rintracciabile in opere precedenti quali *Metropolis* (Lang 1926) (sebbene in questo caso l'umanesimo di Lang sia stato, per così dire, "bilanciato" dall'idealismo metafisico tipico della sua allora compagna e sceneggiatrice, Thea Von Harbou. Non per nulla Lang abbandonerà la Germania nazista mentre la Von Harbou sarà perfettamente integrata al regime (Mereghetti 2010: Voce *Metropolis*). D'altronde, accanto alla critica verso il capitalismo "disumanizzante" specifica di *Metropolis*, anche nella produzione successiva di Lang ritroviamo i temi del Male come prodotto storico e della difficile oggettivazione del rapporto dialettico innocenza/colpevolezza (si vedano, a guisa d'esempio, opere quali: *Sono innocente* (Lang 1937), *Bassa marea* (Lang 1950), *La donna del ritratto* (Lang 1944), *La strada scarlatta* (Lang 1945). In questi e in molti altri film, il cineasta tedesco mette in scena la tragedia dell'uomo "perbene" che si trova a commettere nefandezze, anche quando viene accusato ingiustamente, a causa sia delle debolezze di cui siamo tutti "portatori", sia di eventi imponderabili che lo travolgono e che sottolineano l'impotenza di fondo della nostra specie dinnanzi al potere debordante e caotico della Vita).

<sup>3</sup> Dico che il fondamento "giuridico" manca persino al tribunale dello Stato volendo intendere che la condanna a morte del Mostro non può produrre autentica "giustizia", in quanto le sue vittime non torneranno comunque in vita.



l'empatia nei riguardi della vendetta privata di chi ha subito la più atroce delle perdite a rendere necessario il Diritto quale soggetto terzo *super partes*: la gente isterica che vuole linciare il primo malcapitato senza motivo alcuno, lo Stato che vuole uccidere Beckert e il tribunale dei reietti, non sono paragonabili al genitore che cerca vendetta privata.

Direi che Beckert si tramuta in un capro espiatorio, riferendomi al fatto che in lui vengono convogliate tutte le colpe e tutti i mali della società, come se non bastassero quelli che gli sono propri (per esempio si dice che “rovina gli affari ai malviventi”: spostamento di responsabilità da parte di chi compie azioni criminose e persino omicidi a sangue freddo). Dunque, l'uccisione di Beckert servirebbe solo a convogliare tutte le frustrazioni e sofferenze varie accumulate da chiunque su un unico “mostro” (uccidiamo uno per purificare il mondo intero e noi stessi, liberandoci dal “Male”). E qui apprezziamo l'ennesimo colpo di genio di Lang, che ci espone come la mostruosità sia “allargata”, diffusa: abbiamo uno Stato iper-punitivo e sadico che si diverte a umiliare i reietti e poi non fa nulla di segno opposto, cioè non promuove il “bene”, punisce e basta; abbiamo la “gente perbene” che si fa prendere da isterismi ingiustificati, promette linciaggi a chicchessia e inoltre non si prende cura a sufficienza dei propri figli; abbiamo i reietti e i criminali che ne combinano di ogni sorta (omicidi compresi) e non solo si permettono di emettere sentenze, bensì si apprestano a uccidere un inerme invece che consegnarlo alle autorità competenti. Qui non c'è né vendetta privata di un genitore disperato e inferocito, né tanto meno inclinazione al “bene comune”, dato che il bene comune sarebbe realizzato dalla semplice operazione di rendere Beckert innocuo e non dalla sua uccisione. L'unica efficacia giuridica, nonché riparazione etica, si avrebbe se la vendetta sociale producesse la resurrezione delle vittime. Cosa che ovviamente non può accadere. Se lo Stato intende acciuffare Beckert per sottoporlo alla pena capitale si limita ad appropriarsi della vendetta, sottraendola a chi ne detiene il sentimento “legittimo”, ossia un genitore “derubato” del proprio figlio. Allora tanto vale lasciare l'assassino nelle mani del popolo inferocito.

In sostanza, l'uccisione di un essere umano il cui corpo è già sottoposto a un totale controllo da parte di un'autorità sovrana, avrebbe il solo effetto di rendere manifesto un delirio di onnipotenza. Ragion per cui verrebbe a cadere miseramente ogni discorso sul bene comune. Cosa che il cineasta tedesco mette in luce sottolineando l'idiozia tanto delle istituzioni quanto della società civile rispetto alla soluzione dei problemi che attanagliano il consesso umano. E ancora una volta non si può fare a meno di citare la battuta conclusiva del film: «Questo non riporterà in vita i nostri bambini. Bisogna vegliare meglio sui nostri figli.» È quanto afferma una madre disperata all'emissione della sentenza del tribunale. Tradotto, l'uccisione di Beckert non serve a niente: 1) non serve a fare giustizia, dato che i torti non possono essere riparati; 2) non serve a evitare che in futuro vengano altri “mostri”; 3) non serve a eliminare le disuguaglianze e le storture presenti nella società e di cui Beckert in persona è uno dei molti frutti, ovvero il peggiore.

L'uccisione del Mostro non solo non è finalizzata al Bene Comune, ma finisce con lo spostare l'attenzione dai veri problemi del vivere quotidiano andando a nutrire quello stesso principio che genera i Beckert di questo mondo. Beckert, in un simile cortocircuito, finisce col diventare appunto un capro espiatorio, deputato a raccogliere in sé ogni colpa, persino quelle che non gli appartengono e di cui è invece una “vittima” tra le tante.

Il capo dei malviventi sostiene che le azioni criminali hanno lo scopo precipuo di garantirgli la sopravvivenza, però poi si scopre che egli stesso è ricercato per omicidio; e in più si potrebbe obiettare

che non tutti coloro che si trovano in difficoltà socio-economiche di qualche genere diventano necessariamente dei criminali.

Lo Stato, dal canto suo, si occupa in prevalenza di reprimere e la polizia si serve dell'aiuto di uno psichiatra con l'unica finalità di acciuffare ed eliminare il Mostro e niente affatto per comprendere le ragioni del malessere sociale che lo ha generato. Tale aspetto è indicato in modo sublime dalla tracotanza che i tutori dell'ordine dimostrano con regolarità nei confronti degli emarginati e dei reietti, dai comportamenti laidi e prepotenti nei riguardi di prostitute e ladruncoli: non per nulla le ricerche si focalizzano per lungo tempo negli ambienti malfamati, poiché si dà per scontato che l'assassino faccia parte di quel mondo considerato abietto. Mentre, Beckert, è un piccolo borghese, un insospettabile.

Per finire, la cosiddetta "gente perbene" della società civile si fa prendere da crisi isteriche che rischiano di concludersi nel linciaggio di persone innocenti. L'impulso omicida non risparmia nessuno, come un virus che si espande.

Ecco perché, alla fine dei conti, viene a sciogliersi la differenza esistente tra il potere di vita e di morte esercitato dall'assassino di bambine e il potere di controllo che esercita lo Stato o che vorrebbero esercitare sia il tribunale dei reietti sia la popolazione in preda all'isterismo collettivo. In quanto si tratta, in ogni caso, della banale manifestazione di un delirio, in cui ciascuna delle parti in causa non fa altro che sostenere la legittimità del proprio potere totalizzante. Il Potere che si fa assoluto, che non ha più limiti e che non ha più alcun senso. Non siamo forse di fronte a una eclatante forma di Male?

Se il Potere, quale coercizione del corpo altrui *limitata* e finalizzata al *bene comune*, è un "male necessario",<sup>4</sup> il Potere Assoluto, quale disposizione della morte, per puro godimento, di un essere già reso inerme (dimensione catartica più o meno ritualizzata), non può che essere una forma di Male. Beckert gode nel seviziare e uccidere bambini; i criminali vorrebbero godere nel seviziare e uccidere Beckert; lo Stato gode nel comminare al Mostro la pena di morte; i cittadini vorrebbero godere nel somministrare pestaggi a casaccio. È il gioco circolare che produce capri espiatori e in cui dilaga il contagio della violenza gratuita. L'illusione che uccidendo si elimini la morte. Giustappunto il delirio del Potere Assoluto che pensa: *se uccido nessuno può uccidere me, uccidendo uccido la Morte*.

Il fatto che nel finale Lang non renda esplicita la sentenza, non ce la faccia sentire con le nostre orecchie, ma la recapiti allo spettatore tramite un ellissi che consente di specchiarsi nel volto e nelle parole di una madre sofferente e pentita, evidenzia a dovere il tema su cui batte l'intero film. Per cui il Mostro diviene la metafora perfetta tanto di uno Stato tracotante quanto di una società civile incapace di prendere coscienza di sé e delle miserie cui è costretta. Miserie che non solo generano mostri come Beckert, bensì reietti ed emarginati, i quali finiscono per fare il gioco di altri mostri: che si tratti dell'assassino di bambine, del capo della criminalità organizzata, dello Stato brutale o infine della gente inferocita, non fa alcuna differenza. L'emergere di un Potere delirante innesca un circolo vizioso, un cortocircuito in cui si procede di uccisione in uccisione, di capro espiatorio in capro espiatorio, alla ricerca di una catarsi definitiva che non potrà mai realizzarsi.

Un conto è limitare l'individuo dandogli in cambio un "bene positivo" (ciò che dovrebbe fare lo Stato); ben diverso è togliere tutto quello che un individuo possiede o menomarlo per sempre in modo gratuito (e che ciò venga dallo Stato o da uno psicopatico la sostanza non cambia, o forse sì: se lo fa lo Stato è molto peggio, perché vorrebbe dire che siamo tutti in pericolo e che siamo sottoposti a una Autorità dal potere potenzialmente incontrollabile). Se lo Stato stabilisce "l'eccezione" per cui esso

<sup>4</sup> E su questo si può dibattere a lungo proprio perché siamo in ambito di relativismo culturale.

può uccidere, come facciamo a essere sicuri che tale eccezione non venga allargata? Come possiamo stabilire che l'*eccezione* non si tramuti in un *eccedere* (Agamben 2005) dagli esiti *im-prevedibili*? Senza il tabù dell'omicidio a sangue freddo (e dei suoi equivalenti simbolici che si riassumono nella negazione totale o nella menomazione irreversibile della libertà-vitalità di chi sia già reso innocuo o sottomesso a una forma di coercizione), come possiamo avere la certezza di controllare e prevedere l'applicazione e gli esiti di un potere coercitivo, benché in origine legittimo – cioè giuridicamente e socialmente condiviso – come quello statale? In estrema sintesi, si tratterebbe di discernere tra la violenza legittima (fin dove può giungere?) e la violenza mostruosa (quando si varca il confine dell'ammissibile?). E l'ipotesi di lavoro che propongo, seguendo il filo rosso presente nel film di Lang, si esplicita, dunque, sulla base dei riferimenti cognitivi fin qui delineati (variabili da considerare: legittimità; giustizia; bene comune; imprevedibilità; distruttività).

Insomma, uno Stato che si limita a punire (e magari a dispensare pene capitali) non si discosta molto da qualunque altro tipo di omicida. E non importa quali siano le ragioni che rendono tali, l'importante è che l'azione è la medesima: le ragioni di Beckert sono diverse da quelle dello Stato o dei reietti o dei cittadini isterici. Ma proprio questo è il punto, chiunque può dire: "io uccido perché è giusto o perché non posso farne a meno, gli altri invece non devono farlo" (identico concetto espresso dall'infame Beckert, da cui la seguente parafrasi: voi non avete il diritto di uccidermi; io invece non posso fare altrimenti, perciò sono giustificato dalla mia natura psicotica, voi no!). A cosa porta questo tipo di ragionamento? Perché lo Stato, Beckert o chiunque altro dovrebbe essere legittimato a ciò? Se ognuno adduce una propria giustificazione all'omicidio a sangue freddo, altro che pluralismo etico, si scivolerebbe in una sorta di crisi di indifferenziazione di girardiana memoria (Girard 1999), con tutti che si mettono nelle condizioni di ammazzare tutti, tanto ognuno può trovare la scusa che più gli aggrada.

È solo in questo caso che le posizioni dei differenti attori in gioco si equivalgono. Vale a dire nell'estensione, a ciascun soggetto implicato, degli attributi distintivi che fanno del potere di Beckert un potere mostruoso: la distruttività insensata, totale, ineffabile e mimetica dell'artiglio che compare nel buio. E così il contagio del Male dimostra di aver attecchito.

Sarebbe etico, oltre che auspicabile, uccidere Beckert per legittima difesa; sarebbe etico ucciderlo allorché lo si cogliesse in flagranza di reato, per salvare (in tempo reale) una vita da costui minacciata. Ma se lo si uccidesse dopo averlo fermato e reso innocuo a trionfare potrebbe essere proprio la logica del Mostro.

*Riferimenti bibliografici e cinematografici*

Agamben, Giorgio. 2005. *Homo sacer*. Torino: Einaudi.

Canetti, Elias. 2001. *Massa e potere*. Milano: Adelphi (1° ed. Inghilterra 1960).

Girard, René. 1999. *Il capro espiatorio*. Milano: Adelphi (1° ed. Francia 1982).

Mereghetti, Paolo. 2010. *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2011*. Milano: Dalai.

Spinelli, Barbara. 2008. *Femminicidio*. Milano: Franco Angeli.

Lang, Fritz. 1926. *Metropolis*. Germania.

----. 1931. "M" – *Il mostro di Düsseldorf*. Germania.

----. 1937. *Sono innocente*. Usa.

----. 1944. *La donna del ritratto*. Usa.

----. 1945. *La strada scarlatta*. Usa.

----. 1950. *Bassa Marea*. Usa.

DERECHO Y LITERATURA: ANATOLIÏ FEDOROVICH KONI (1844-1927). Sobre Cultura jurídica de la literatura y Cultura literaria del Derecho en la Rusia imperial de Alejandro II a Nicolás II\*

José Calvo González

*Abstract*

The essay deals with the figure of the eminent jurist Russian Anatoliï Fedorovich Koni, representative of the current legal liberal-moderate of pre-revolutionary Russia. Recover your interest in the work of the great master of modern Russian literature, Pushkin, who joins the program to modernize the judicial reforms initiated in 1864. Also lists personal relationships with contemporary writers, including those listed Chekhov, Dostoievski and Tolstoy. On this basis analyzed the overlapping law and literature in two directions, from the legal considerations of literary texts as well as potential of legal categories in literary creation. Finally, insert the two constructions in the atmosphere of a literary and legal culture from which prefigures the literary *modernist* and (ephemeral and failed) *legal modernist*.

1. *La tradición jurídica liberal-moderada rusa a mediados del s. XIX*

En los últimos ocho o diez años los editores de la Federeación Rusa se han mostrado inclinados a recuperar la obra de diversas figuras de su tradición jurídica liberal-moderada en la segunda mitad del s. XIX. Ha sido éste así el caso de juristas como, entre otros, Dmitrievich Konstantin Cavelin (1818 1885)<sup>1</sup>, Vladimir Danilovich Spasovich (1829-1907)<sup>2</sup>, Konstantin K. Arseniev (1837-1919)<sup>3</sup>,

---

\* En presente texto fue base de la conferencia pronunciada el 17 de marzo de 2011 en la Faculdade de Letras de la Universidade de Lisboa, organizada por el Centro de Estudos Comparatistas.

<sup>1</sup> Константин Дмитриевич Кавелин, *Избранные произведения по гражданскому праву* [Obras escogidas de Derecho Civil], Центр ЮрИнфоР, Москва, 2003.

<sup>2</sup> Владимир Данилович Спасович [Vladimir Danilovich Spasovich], *Избранные труды и речи* [Selección de escritos y discursos], Автограф, Тула, 2000 (ed. a cargo de I. Potapchuk); *Судебные речи* [Discursos forenses], Юрайт, Москва, 2010.

En referencia a la posición de Spasovich respecto de las relaciones políticas ruso-polacas, favorable a las pretensiones de independencia nacional de Polonia, puede consultarse el reciente Włodzimierz Spasowicz, *Liberalizm i narodowość: wybór pism* (ed. de Dariusz Szpoper e Introd. de Aleksander Wielopolski), Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków, 2010. Sobre los antecedentes del “conflicto” también Julia Brun-Zejmis, “*The Russian Idea and The Polish Question: Some Views on the Polish Insurrection of 1830*”, en *East European Quarterly* 14.3 (1980), pp. 315-326.

Sergei Abramovich Andrievskii (1847-1918)<sup>4</sup> o Nikolaï Platonovich Karabchevsky (1851-1925)<sup>5</sup>, todos ellos sinceramente comprometidos en la dirección democratizadora introducida por el zar Alejandro II con las reformas judiciales de 20 de noviembre de 1864. Esta corriente de modernización de la justicia procesal rusa en su etapa pre-revolucionaria se articuló en lo esencial a través de la implantación del jurado, la publicidad de los juicios y la acogida de los principios de independencia e inamovilidad de los jueces<sup>6</sup>.

Los juristas mencionados, en su mayoría miembros del foro (Адвокатуры) y en algunos casos también docentes, no pertenecían al poder judicial (судебная власть)<sup>7</sup>.

Distinta fue, sin embargo, la circunstancia profesional de quien como Anatolii Fedorovich Koni desarrolló su labor jurídica<sup>8</sup> –presidida además por una fuerte carga de progresismo en apoyo y

<sup>3</sup> Константин Константинович Арсеньев [Konstantin K. Arseniev], *Заметки о русской адвокатуре. Статьи. Речи. Очерки* [Notas sobre la profesión de abogado ruso. Artículos, discursos, ensayos], Автограф, Тула, 2001.

<sup>4</sup> Сергей Аркадьевич Андреевский [Sergei Abramovich Andrievskii], *Избранные труды и речи* [Selección de escritos y discursos], Автограф, Тула, 2000.

<sup>5</sup> Николай Платонович Карабчевский [Nikolaï Platonovich Karabchevsky], *Около правосудия: статьи, речи, очерки*, [Acerca de la justicia. Artículos, informes, ensayos], Автограф, Тула, 2001 (ed. a cargo de I. Potapchuk). La obra se había publicado el año 1902, en San Peterburgo, por la tipografía «Труд», con título ligeramente distinto –*Около правосудия. Статьи, сообщения и судебные очерки* [Acerca de la justicia. Artículos, informes y retratos de tribunal]

Se ha recuperado asimismo una antología de discursos judiciales, del año 1914, *Судебные речи*, Юрайт, Москва, 2010.

<sup>6</sup> Vid. la obra del historiador liberal Григорий Аветович Джанши́ев (Grigoriï Avetovich Dzhanshîev, 1851-1900), *Эпоха Великих Реформ* [La era de las grandes reformas] (1898), "Территория будущего", Москва, 2008, 2 v. Como estudios críticos pueden consultarse: Samuel Kucherov, "The Jury as Part of the Russian Judicial Reform of 1864", en *The American Slavic and East European Review* IX, 2 (Apr. 1950), pp. 77-90, y *Courts, Lawyers and Trials under the last three tsars*, Frederick A. Praeger, New York, 1953 (otra ed. por Greenwood Press, Westport, Conn., 1974, con pról. de Michael Karpovich), además de Werner Eugen Mosse, *Alexander II and the Modernization of Russia*, The English Universities Press, London, 1958; Friedhelm Berthold Kaiser, *Die russische Justizreform von 1864: Zur Geschichte der russischen Justiz von Katherina II bis 1917*, Brill, Leiden, 1972; John Atwell, "The Russian Jury", en *Slavonic and East European Review*, 1975, 53, pp. 44-61; Alexander K. Afanas'ev, "Jurors and Jury Trials in Imperial Russia, 1866-1885" (trad. de Willard Sunderland), en Ben Eklof, John Bushnell, and Larissa Zakharova (eds.), *Russia's Great Reforms, 1855-1881*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1994), pp. 214-230; Frances Nethercott, *Russian legal culture before and after communism: criminal justice, politics, and the public sphere*, Routledge, London/New York, 2007, y Thomas E. Plank, "The Essential Elements of Judicial Independence and the Experience of Pre-Soviet Russia", en *William & Mary Bill of Rights Journal* 5, 1 (1996), pp. 1-74. En España prestó atención a la organización judicial rusa Leopoldo González Revilla, *La Justicia y el foro en las legislaciones comparadas*, con carta-prólogo de José Canalejas y Méndez, Centro Editorial Góngora, 1906, pp. 261-297, útil para situarse en los antecedentes y características generales del modelo judicial orgánico de la época en Rusia.

<sup>7</sup> Andrievskii actuó de Fiscal, señaladamente en el caso Vera Ivanovna Zasulich (1849-1919). No haber condescendido a las presiones del Ministerio de Justicia le obligó a presentar su renuncia al término de aquel proceso (marzo de 1878), pasando entonces al ejercicio de la abogacía. Vid. sobre las circunstancias y desarrollo del juicio Анатолий Федорович Кони (en adelante А. Ф. Кони), *Воспоминания о деле Веры Засулич* [Memorias sobre el caso Vera Zasulich], Академия, Москва, 1933, en ed. de М. Ф. Геодоровича y pról. de И. Теодоровича. Luego incluido en el t. 2 de sus obras completas: А. Ф. Кони, *Собрание сочинений* [Obras completas], Юрид. лит-ра, Москва, Том 2 (Vospominaniâ o dele Very Zasulic), 1966. Igualmente, en ed. separada con revisión de y notas de М. Ф. Теодоровича y prefacio Iv. Теодоровича, Юридическая литература, Москва, 1980. Asimismo, Jay Bergman, *Vera Zasulich: a biography*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1983, p. 42, y Василий Иванович Смоллярчук, *Анатолий Федорович Кони: 1844-1927*, Изд. "Наука", Москва, 1981, pp. 75-111, en esp. pp. 101 y ss.

<sup>8</sup> Vid., entre los numerosos estudios dedicados a la figura jurídica de Koni, М.А. Чельцов, "А.Ф. Кони как процессуалист (К столетию со дня рождения)" [A. F. Koni como procesalista (El centenario de su nacimiento)], en *Ученые труды ВШЮН* [Trabajos académicos de Junio] [Москва. Юрид. изд-во МЮ СССР] 8 (1946), pp. 194-212; И.Т. Голяков, "А.Ф. Кони как судебный деятель" [A.F. Koni como activista judicial], en *Ученые записки. Ученые записки ВШЮН* 1. 5 (1957), pp. 3-21; И.А. Гельфанд, "А.Ф. Кони - выдающийся русский



profundización a las reformas socio-económicas de 1862 (agrarias) y, en particular, de la Administración de Justicia de 1864— fundamentalmente en el ámbito de las instituciones judiciales, como Fiscal y Juez, y sólo más tarde en la enseñanza universitaria.

Koni presenta pues un estrecho vínculo ideológico-jurídico —y hasta personal— con varios aquellos abogados reformistas<sup>9</sup>, que puede incluso que se ciñera aún más si atendemos a comunes inclinaciones y afanes literarios que algunos de ellos experimentaron<sup>10</sup>. Con todo, sólo en él se constata una concurrencia, de extraordinaria proximidad, con los protagonistas de la más célebre literatura de su tiempo.

Porque, en efecto, dentro del período pre-revolucionario Koni reúne, por su posición<sup>11</sup> e influencia en la estructura burocrática y de poder autócrata de Nicolas II, singularísimas características en verdad capaces de acreditarlo como elemento principalísimo del núcleo fermental de la *intelligentsia* jurídico-literaria rusa de la época<sup>12</sup>. Y es sobre el modo complejo en que en su caso se involucran culturalmente *Derecho y Literatura* de lo que en este trabajo pretendo ocuparme.

## 2. Anatoliĭ Fedorovich Koni (1844-1927)

Hijo del escritor e historiador de la literatura Fedor Alekseevich Koni (1807-1879)<sup>13</sup> y de Irina Semënovna (1811-1891), escritora y actriz —de nombre artístico Sandunova-Koni— del Teatro

---

ученый-юрист и судебный деятель”, [A. F. Koni, prominente científico ruso, jurista y activista judicial], en *Труды Киевской высшей школы МВД СССР*, НИиРИО КВШ МВД СССР, Киев, 1969, v. 2, pp. 303-329, y A. M. Ларин, *А.Ф. Кони - судебный деятель* [A.F. Kony como activista judicial], Знание, Москва, 1988. Sobre el rescate de la figura de Koni en la reciente transición democrática rusa, vid. T.A. Бутякова, “Анатолий Федорович Кони” [Anatoliĭ Fedorovich Koni], en *Кодекс- info* (Санкт-Петербург) 3/4 (Март-апрель, 2006), pp. 51-61, y Л.М. Колодкин, “Анатолий Федорович Кони - выдающийся судебный деятель и ученый. Правовые воззрения А.Ф. Кони и современность [Anatoliĭ Fedorovich Koni- destacado juez y científico. Puntos de vista jurídicos de A. F. Koni y la modernidad] en *Материалы межкафедрального научного семинара, Изд-во Акад, МВД России*, Москва, 1994, pp. 5-13.

<sup>9</sup> Vid. sobre todo —además del texto introductorio de Koni a la selección de escritos y discursos de Spasovich (*op. cit.*, *supra* n. 2) pp. 7-14 [también en A. Ф. Кони, *Избранные произведения* [Obras escogidas], Юридическая литература, Москва, 1980, 420- 432], junto con las pp. 7-20 dedicadas a Arseniev (*op. cit.*, *supra* n. 3) y pp. 7-20 sobre Abramovich (*op. cit. supra* n. 4)— su obra *Отцы и дети судебной реформы. (К пятидесятилетию Судебных Уставов). 1864 – 20 ноября – 1914* [Padres e hijos de la reforma judicial. (En el cincuentenario de las normas legales). 1864 - 20 de noviembre - 1914], издание Т-ва И.Д.Сытина, Москва, 1914. De esta obra, existe reed. por , 2003, Н.В. РадутнаяN. V. Radutnoy] dedicado a la evolución histórica de la rjudicial en Rusia 1864 y 2003 (la obra contiene los estudios de Koni a Spasovich y Arseniev respectivamente a las 250-259 y 260-273 respes.). Sobre este tema debe consultarse З.Д. Еникеев, А.Ф. *Кони и проблемы судебной реформы на современном этапе* [A.F. Kony y el problema de la reforma judicial en la etapa actual], БГУ, Уфа, 1995.

<sup>10</sup> Vid. *supra* n. 4, obra en la se recogen trabajos de Andrievskii sobre escritores como Lermontov (pp. 339-354), León Tolstói (pp. 355-370) Turguéniev (pp. 371-399) y acerca de otros en general menos conocidos, v. gr. Aleksandr Sergeyeich Griboiédov (1795-1829) (pp. 400-408) o Evgenij Abramovich Baratynskij (1800-1844) (pp. 321-338). El propio Andrievskii fue también poeta.

<sup>11</sup> Vid. Dominic C. B. Lieven, “The Russian Civil Service under Nicholas II. Some Variations on the Bureaucratic Theme”, en *Jahrbucher fur Geschichte Osteuropas* 29, 3 (1981), pp. 366-403, “The Russian ruling elite under Nicholas II. Career patterns”, en *Cahiers du monde russe et soviétique* XXV, 25-4 (1984), pp. 429-454, y “Stereotyping an Élite: The Appointed Members of the State Council, 1894-1914”, en *The Slavonic and East European Review* 63, 2 (Apr., 1985), pp. 244-272.

<sup>12</sup> Vid. Michael Ginsburg, “Koni and his Contemporaries”, en *Indiana Slavic Studies* 1 (1956), pp. 54-61; Василий Иванович Смолярчук, *op. cit.*, *passim*, y В. И. Смолярчук, *А. Ф. Кони и его окружение* [A. F. Koni y su séquito], Юридическая литература, Москва, 1990. Vid. también В.Р. Лейкина-Свирская, *Интеллигенция в России во второй половине XIX века* [Los intelectuales en Rusia en la segunda mitad del siglo XIX], Наука, Москва, 1971.

<sup>13</sup> Fue editor de «Пантеон русского и всех европейских театров» [Panteón de Rusia y de todos los teatros europeos] (San Peterburgo, 1840-41) y autor de vodevil. También tradujo a Goethe en el drama amoroso *Clavijo*.

Alexandrinsky de San Peterburgo, Anatoliĭ Fedorovich Koni nació en ésa el 28 de enero del año 1844. Luego de asistir a la escuela infantil alemana de Santa Ana y de formarse a partir de los 12 años en tres cursos de secundaria ingresó en mayo de 1861 en la Universidad de su ciudad para estudiar Física y Matemáticas, que no pudo continuar debido a la clausura gubernamental provocada por disturbios estudiantiles. Al año siguiente, 1862, viaja a Moscú quedando matriculado en el IIº curso de la Facultad de Derecho, donde se licencia en 1865 con mención de grado por su trabajo sobre *О праве необходимой обороны* (El derecho de legítima defensa)<sup>14</sup>.

Atraído por las reformas procesales y partícipe del liberalismo moderado, tras un temporal y muy breve servicio de asesoría legal en el Ministerio de la Guerra, se inicia en la carrera judicial afrontando desde entonces distintas funciones y destinos en diferentes órganos judiciales del país; así Secretario auxiliar de la sala de Primera Instancia de la Corte de Distrito de San Petersburgo (1867), secretario de la fiscalía de sala del Tribunal de Moscú, Procurador de los Tribunales en los distritos de Sumy y de Járkov (Ucrania), Fiscal del Tribunal del distrito de Kazan, y Fiscal Auxiliar del distrito de San Petersburgo y, en 1871, Fiscal titular.

En 1875 será llamado a formar parte del consejo del Ministerio de Justicia, promoviendo desde allí la fundación de la Sociedad Jurídica de San Petersburgo (1876), y entre 1877 y 1881 nombrado vice-director del mismo, siendo luego designado Presidente del Tribunal Supremo de la Corte de Distrito de San Petersburgo (1877-1885). En 1878 presidirá las comprometidas sesiones del tribunal del jurado que resolvió absolver a Vera Ivanovna Zasúlich de la acusación de intento de asesinato contra el general Trépov<sup>15</sup>. Presidente de la División Judicial del Departamento de asuntos civiles de San Petersburgo en 1881, será distinguido como Juez Honorario por los Jueces de Paz de San Peterburgo, e integrará asimismo, hasta 1883, la Comisión de estudio para la actividad ferroviaria en Rusia, participando en la redacción de la Ley General de Ferrocarriles rusos. De 1885 a 1896 actuará como Fiscal General de del Departamento de Investigaciones Penales del Senado, siendo asignado en 1891 a su cámara de Casación Penal, de la que dimitirá en 1900 por desacuerdo con la Ley de 12 de julio de 1889, de radical transformación de los jueces de paz y, en especial, de 7 del mismo mes y año sobre supresión de la competencia del jurado sobre determinados delitos en las zonas rurales y su atribución a la autoridad gubernativa y judicial como quiebra de la separación de poderes. En 1907 se le designaría miembro del Consejo de Estado.

Durante este último período recibió numerosas distinciones; Doctor Honoris Causa por la Universidad de Járkov (1890), miembro de honor de la Universidad de Moscú (1892), Comisionado a Kiev (1888) para la investigación de las causas del descarrilamiento del tren imperial cerca de la estación de Borcki (Борки), en la región de Járkov, y en 1894 a Odessa para informe sobre el naufragio del buque "Vladimir", miembro honorario de la Academia de Ciencias de San Petersburgo en la sección de Lietartura (1900), Medalla de oro de la Academia de Ciencias por la revisión de las obras de Chejov (1907), Galardonado con la Orden de Alexander Nevsky (1915), presidente de la Sociedad Jurídica de San Petersburgo (1916) y miembro de las de Moscú y Kiev, miembro de Honor de la Academia Médica Militar, de la Moscú Psychological Society...

Respecto de su faceta docente, menos significativa que la judicial, cabe señalar sus enseñanzas en la Escuela de Jurisprudencia (1876-1883) y en el Imperial Liceo Alexander (1901-1917) de San Petersburgo. Con la Revolución el Gobierno Provisional nuevamente lo designa para la cámara de Casación Penal del Senado, y en los primeros años del régimen soviético, entre 1918 y 1922, el Comisario de Instrucción Anatoliĭ Vasílievich Lunacharski (1875-1933)<sup>16</sup> le otorgaría la dirección de la Cátedra de Procedimientos Penales de la redenominada Universidad de Petrogrado. Entre 1922 y 1923 dio fin y publicó el cuarto volumen de *На жизненном пути* (El sendero de la vida)<sup>17</sup>. En 1924

<sup>14</sup> А. Ф. Кони, *О праве необходимой обороны*, Московские Университетские, Известия, 1866.

<sup>15</sup> Vid. А. Ф. Кони, *Воспоминания о деле Веры Засулич* [Memorias sobre el caso Vera Zasúlich], cit.

<sup>16</sup> Lunacharski fue destituido de su cargo por Stalin en 1929.

<sup>17</sup> А. Ф. Кони, *На жизненном пути*, "Bibliofil", Revel. Berlin, 1922-1923. vols. 1-4. El vol. 5, en edición póstuma al cuidado de Ю.Г. Оксмана se publicó en Leningrado por las prensas Surf el año 1929 (Прибой, Ленинградская, 1929).

la Academia de Ciencias celebró solemne sesión de homenaje por el 80 aniversario de Koni<sup>18</sup>, quien dedicará los últimos años a impartir conferencias, seminarios y talleres sobre oratoria forense.

Falleció el 17 de septiembre de 1927, siendo inhumado en cementerio Tikhvinskoe, del monasterio de Alexander Nevsky, en las afueras de San Petersburgo, trasladado luego al Literatorskie Mostky, cementerio de los escritores rusos. Antes de morir dispuso la donación de su biblioteca a la Пушкинский Дом (Casa Pushkin)<sup>19</sup>.

Su producción científico-doctrinal –integrada por discursos judiciales, ensayos, crítica literaria y memorialismo– abarca los ocho volúmenes de que se componen sus *Obras completas* (1966-1969)<sup>20</sup>. En esta edición y en otras varias más próximas a nosotros, así como en las impresiones coetáneas de su tiempo, va reflejada una trayectoria vital profundamente ligada a la cultura jurídica y literaria rusa formando en su entrelazada urdimbre un continuo duradero. El texto de su introducción a la edición conmemorativa del cincuentenario de las reformas en materia de la justicia penal (1864-1914), que lleva por título *Жизнь в правосудии и правосудие в жизни* (La vida de la justicia y la justicia en la vida)<sup>21</sup> es abiertamente expresivo su convicción –la que muy bien comprende un filósofo del Derecho– en que la necesidad de interpelar el derecho es también la de interpelar la vida; y lo son igualmente, muchos otros, como los titulados “Нравственные начала в уголовном процессе” (Principios morales en el proceso penal) y “Власть суда в применении наказания” (El poder de la corte en la aplicación de sanciones)<sup>22</sup>, no menos que uno más, redactado a finales de 1899, al frente entonces todavía de la Fiscalía General del Departamento de Investigaciones Penales del Senado, el más alto órgano judicial de supervisión del conjunto de las instituciones judiciales. Me refiero al escrito con ocasión de la muerte de Alexander Dmitrievich Gradovsky<sup>23</sup>. En esta necrológica el homenaje de Koni a la memoria del insigne jurista, publicista y profesor del Imperial Liceo Alexander, lo es a ideas y cuestiones de fondo en la defensa de la reforma judicial que, a través del ejemplo de aquél, evalúa y hace suyas; la ordenación jurídica del proceso sería la oportunidad para incorporar el reconocimiento de la *persona* como provista de *derechos fundamentales inviolables*, y así por tanto un instrumento de la emancipación social de Rusia.

Creo que en el recuerdo a Gradovsky late igual valor de convicción en la dignidad humana y pretensión y fe de justicia que en las indisimuladas críticas que Koni no ahorrará al funcionamiento del sistema judicial y sus reales limitaciones cuando años más tarde (1921) trace el de Vladímir Galaktiónovich Korolenko<sup>24</sup>. La evocación a este escritor, “В.Г.Короленко и суд” (Korolenko y el tribunal) viene en efecto trascendida de un valiente alegato jurídico en favor de la integridad moral del acusado y la imprescindible igualdad de armas procesales –auténtico derecho constitucional del

<sup>18</sup> Vid. Н. Юрский, *А. Ф. Кони в истории русской общественности* [A.F. Koni en la historia del pueblo ruso], Сойкина, Пг., 1924, у *Анатолий Федорович Кони. 1844-1924*, Юбилейный сборник (Anatolii Fedorovich Koni. 1844 a 1924. Colección jubileo), изд. «Атеней», Москве, 1925.

<sup>19</sup> Más referencias en *Памяти, А. Ф. Кони, Труды Пушкинского дома Акад* [A. F. Koni. Memoria. Actas de la Casa Pushkin. Academia de Ciencias СССР], наук СССР, изд. «Книга», Ленинградская, 1929.

<sup>20</sup> А. Ф. Кони, *Собрание сочинений в восьми томах*, Юридическая литература, Москве, 1966-1969, 8 т.. Ed. a cargo de В. Г. Базанова et alli.

<sup>21</sup> А. Ф. Кони, “Жизнь в правосудии и правосудие в жизни”, en А. Ф. Кони, “Отцы и дети Судебной реформы. К пятидесятилетию Судебных Уставов”, *op. cit.* (ed. de 2003), pp. 7-30.

<sup>22</sup> А. Ф. Кони, *Избранные труды и речи* [Selección de trabajos y discursos], Автограф, Москве, 2000, pp. 78-106 у 261-265, respс.

<sup>23</sup> А. Ф. Кони, “Памяти Александра Дмитриевича Градовского. (Речи в заседаниях С. -Петербургского юрид. о-ва 18 ноября 1899 и 4 дек. 1899 г.)”, en А. Ф. Кони, *Очерки и воспоминания (Публичные чтения, речи, статьи и заметки)* [Ensayos y recuerdos. Conferencias, discursos, artículos y notas], Типографии А. С. Суворина, Санкт-Петербург, 1906, pp. 261-280.

<sup>24</sup> “В.Г.Короленко и суд” [Korolenko y el tribunal], incluido en А. Ф. Кони, *На жизненном пути. Посмертный*, *op. cit.* (*supra* n. 17, *in fine*), pp. 291-297. Ahora también en А. Ф. Кони, *Избранные произведения* [Obras escogidas], *cit.* (*supra* n. 9), pp. 448-453, у en А. Ф. Кони, *Воспоминания о писателях* (Recuerdos de escritores), Правда, Москве 1989, pp. 452-457. Vid. asimismo Radha Balasubramanian, “Vladimir Galaktionovich Korolenko, 1853-1921”, en Neil Cornwell- Nicole Christian, *Reference Guide to Russian Literature*, Fitzroy Dearborn Publishers, London, 1998, pp. 465-466.

proceso— sostenido en oportunidad de la casación de 1895 en el *Caso del sacrificio multanskoe*<sup>25</sup>, resultado de una instrucción deplorable, repleto de vejaciones y violencias para los imputados y ejemplo de los peligros terribles que la mentalidad oscurantista puede llegar a desatar en una sociedad demasiado condicionada por las creencias religiosas<sup>26</sup>.

Y es que Koni, en verdad, conectó su activismo judicial<sup>27</sup> al interés por la Literatura. Mantuvo además importantes relaciones personales con escritores contemporáneos; entre otros, Fiódor Dostoievski (1821-1881), Antón Pavlovich Chéjov (1860-1904) o León Tolstói (1828-1910). Con ellos cultivó una conjunción espiritual tejida en comunidad de desvelos y esperanzas; comprendió que *en la vida de la justicia y la justicia en la vida* la ficción literaria albergaba un alcance de activismo social, que era potencia transformadora de la realidad. El testimonio se encuentra en la colección de artículos, estampas y retratos literarios que ha sido reunida como *Воспоминания о писателях* (*Recuerdos de escritores*)<sup>28</sup>. A este material, sin duda valiosa fuente para el estudio de la literatura rusa de la segunda mitad del s. XIX, deben añadirse las páginas dedicadas a Alexandr Sergeevich Pushkin (1799-1837).

Existen, por tanto, motivos bastantes para atribuir a Koni un papel revelante en la imbricación entre Cultura jurídica de la literatura y Cultura literaria del Derecho a lo largo de la segunda mitad del s. XIX en Rusia. Seguidamente, trataré de exponer el modo en que Anatolií Fedorovich Koni la impulsó, y que a mi juicio bien puede ordenarse en dos direcciones principales: el Derecho desde la Literatura y la Literatura desde el Derecho.

### 3. Koni y el Derecho desde la Literatura: Pushkin

El acercamiento de Koni a la figura literaria de Pushkin no fue casual —ninguno, tratándose de Pushkin, podría haberlo sido nunca—. Como lector culto parece comprensible, y también tratándose de un jurista de la talla intelectual y prestigio público de Koni. Y si el encuentro de Koni con la obra pushkiniana resultaba, pues, casi forzoso, no era menos obligado que al producirse, como por primera vez sucede en 1899, y hacerlo con la inscripción de *Ethos de Pushkin*<sup>29</sup>, ambas circunstancias deban ser consideradas de especial significación.

La temporal hace coincidencia con el primer aniversario del nacimiento del escritor, que lo es asimismo del momento germinal de la lengua literaria rusa y avanzada de toda la prosa rusa de la modernidad, y Pushkin representa así —como Cervantes entre los españoles, Camoens para los portugueses o Shakespeare para los ingleses— *su* Literatura —y acaso más que éstos— cuando ella, la *Literatura*, constituye la expresión más verdadera del espíritu *nacional* ruso. En la Rusia actual, que se ha arrancado no sin desgarró adherencias histórico-sociales sobrepuestas, el más profundo y auténtico

<sup>25</sup> А. Ф. Кони “По делу о мултанском жертвоприношении” [El caso del sacrificio multanskom), en А. Ф. Кони, *За последние годы* [En los últimos años], Типографии А. С. Суворина, Санкт-Петербург, 1898, ahora en А. Ф. Кони “По делу о мултанском жертвоприношении” [El caso del sacrificio multanskoe], en А. Ф. Кони, *Избранные труды и речи*, cit., pp. 428-438.

<sup>26</sup> El *Caso multanskoe* no fue el único relacionado con “sacrificios rituales” en aquellos años. Es oportuno recordar asimismo el *Caso Beilis* (1911-1913) [Menahem Mendel Beilis], sobre el que no abunda remitir a la novela (Pulitzer Prize y National Book Award) *The Fixer*, de Bernard Malamud (1914-1986) (Dell, York, N.Y., 1966) [*El hombre de Kiev*, trad. de José Ferrer Aleu, Plaza & Janes, Barcelona, 1967] también llevada a la pantalla por John Frankenheimer (1968).

<sup>27</sup> А. Ф. Кони, *Суд - Наука - Искусство: Из воспоминаний судебного деятеля* [Tribunal de Justicia - Ciencia - Arte: De las memorias de activista judicial], Изд. “Полярная звезда”, Петроград, 1923. Vid. también bibliografía cit. *supra* n. 8. Asimismo М. Выдря - В. Гинев, “Судебная система дореволюционной России” [El sistema judicial de la Rusia prerrevolucionaria], en А.Ф. Кони, *Собрание сочинений*, cit. Т. 1. pp. 496-512.

<sup>28</sup> А. Ф. Кони, *Воспоминания о писателях* (Memorias de escritores), Лениздат, Ленинградская, 1965, en ed., introd. y notas de В. Д. Летова. Ahora también, А. Ф. Кони, *Воспоминания о писателях* [Recuerdos de escritores], Правда, Москва 1989, por ed. y comentarios de Г. М. Миронова- Л. Г. Миронова, más disponible, que es la que aquí se maneja.

<sup>29</sup> А. Ф. Кони, “Нравственный облик Пушкина”, en *Вестник Европы* [El Heraldo de Europa], nº 10 (1899).



enclave de nación, su entraña más genuina y palpitante, sigue reconociendo a Pushkin –leyéndolo y recitándolo tanto más que antes– como *Patria*.

Respecto a la elección del nominal *ēthos*, es claro que no sólo incorpora un denotativo, sino que su poder reside esencialmente en la capacidad de connotar el *origen*, esto es, el *punto de partida* que se conserva *central e inescindible*, previo a toda *circunstancia*; *ἦθος*, es el *hogar candente* a partir del que una persona, época o cultura forja –estructura y construye– la visión de lo que está alrededor, o sea, su *circunstantiae* (de *circum stare*, «estar alrededor») existencial. El *ēthos* es así la morada, el albergue, la *tierra paterna* desde donde se proyecta la vida en cosmovisión.

En este sentido *Ethos de Pushkin* es para un ruso prácticamente una reiteración. Pero en su empleo por Koni hubo, además, un propósito deliberado, una premeditación –añadiré– en nada clandestina: el designio de vincular el *emblema* Pushkin al programa de reformas judiciales como empresa de carácter patriótico.

En añadido, su análisis jurídico de Pushkin –novedoso si no inaugural o *ex novo*<sup>30</sup>, sumado también a ulteriores reincidencias<sup>31</sup>– prueba que Koni, como jurista lector de Pushkin ni carecía de competencia literario-interpretativa ni era un intérprete jurídico insolvente.

<sup>30</sup> La dedicación al estudio de las relaciones entre Pushkin y el Derecho ha sido, hasta donde conozco, menor. Pueden recordarse los siguientes trabajos: Владимир Е. Вальденберг [Vladimir E. Valdenberg, 1871-1940], “Природа и закон в политических воззрениях Пушкина” [Naturaleza y Derecho en las opiniones políticas de Pushkin], en *Slavia* (Praga) IV, I (1925-1926), pp. 63-81, y “Пушкин и Куницын” [Pushkin y Kunitsyn], en *Slavia* (Praga) XIV, 3 (1937), pp. 321-328 [sobre la influencia de Александр Петрович Куницын (Alexandr Petrovich Kunitsyn, 1783-1840), Profesor del Liceo Imperial, y las ideas ilustradas –en especial el iusnaturalismo roussonian y kantiano– en los puntos de vista jurídicos de Pushkin. Vid. asimismo А.П. Куницын, *Право естественное* [Derecho Natural], Типография Иос. Иоаннесова, Санкт-Петербург, 1818-1820, 2 vols. ]; А. А. Гольденвейзер [Alexis A. Goldenweiser, 1890-1970], “Закон и свобода: проблема права в мировоззрении Пушкина” [Ley y Libertad: el problema del Derecho en la cosmovisión de Pushkin], en Id., *В защиту права: статьи и речи*, (En defensa del Derecho: los artículos y discursos), Изд-во имени Чехова, Нью-Йорк, 1952, pp. 95-113 [Esta obra contiene igualmente abundante referencia al pensamiento jurídico de Tolstói]. También, Irina Reyfinan, “Poetic Justice and Injustice: Autobiographical Echoes in Pushkin's *The Captain's Daughter*”, en *Slavic and East European Journal* 38.3 (1994), pp. 463-478. Muy secundaria la referencia al tema del derecho en Pushkin, limitada al *eternal law*, en Chaterine O'Neil, *With Shakespeare's eyes: Pushkin's creative appropriation of Shakespeare*, University of Delaware Press, 2003, pp. 98-102 Por último, el más reciente trabajo de Юрий Исаакович Стецовский [Yuri Isaakovich Stetsovsky, 1929-2009], *Пушкин глазами адвоката: Вчера, Сегодня, Завтра* [Pushkin a los ojos de un abogado: Ayer. Hoy. Mañana], ОГИ, Москва, 2009, en constante referencia al trabajo de Koni.

<sup>31</sup> El texto de Koni se incluyó en la edición de *Очерки и воспоминания. Публичные чтения, речи, статьи и заметки* [Ensayos y recuerdos. Conferencias, discursos, artículos y notas], Типографии А. С. Суворина, Санкт-Петербург, 1906. Está asimismo el artículo “Страничка из жизни Пушкина” [Página de la vida de Pushkin], originalmente aparecido en el periódico de su ciudad *Журнал для всех* (Diario para todos) el año 1904, llevado luego a diversas ediciones, siendo las últimas que lo incluyen *На жизненном пути* [El sendero de la vida], cit. (*supra*, n. 17) en 1923, T. 4, y el T. 6 (1968) [Юридическая литература (Literatura jurídica)] de las *Собрание сочинений* [Obras completas], cit. *supra*, n. 7), pp. 24-59. En lo demás, con título “Общественные взгляды Пушкина” [Opiniones públicas de Pushkin] se presenta una versión más reducida de *Ethos de Pushkin* incluyéndose en el libro *Чествование памяти А.С. Пушкина имп. Академией Наук в сотую годовщину дня его рождения. Май 1899* [A la memoria de A. S. Pushkin. Academia de Ciencias en la celebración del centenario de su nacimiento. Mayo de 1899]. Asimismo forma parte del contenido de la intervención de Koni el año 1921 en la Casa de Escritores, con ocasión de la ceremonia oficial del 84 aniversario de la muerte del poeta, publicada en la revista *Вестнике литературы* (Boletín de Literatura) núm. 3 (1921), y también figura en su libro *Пушкин. Достоевский* [Pushkin. Dostoevski], изд. Дома литераторов, Пб., 1921. En añadido, indicar que Koni formó parte de quienes asimismo homenajeron a Pushkin el año 1924, vid. *Пушкинский дом при Российской Академии Наук. Исторический очерк и путеводитель* [Casa Pushkin de la Academia Rusa de Ciencias. Bosquejo histórico y Guía], Российская Академия Наук, Л., 1924, pp. 157-158). Finalmente reseñar que en su juventud Koni había sido redactor en 1841 de la referencial *Литературной газеты* [Gaceta Literaria], en la que tan activamente participara Pushkin en su organización hasta su muerte en San Petersburgo el mes de marzo de 1830.

De lo primero sea suficiente prueba el sólido convencimiento de que –como con cabal criterio afirma Koni– toda clase de posibles análisis y escrutinios de la literatura rusa en busca de su verdadera enjundia, propiedades expresivas y anuncio de esperanzas sociales “casi siempre remontan, río arriba, a Pushkin”. De lo segundo baste señalar, como detallaré seguidamente, la sutil manera en que Koni extrae en la lectura pushkiniana el hilo de sus principales ideas jurídicas para devanarlo en el ovillo del programa liberal-moderado de reforma de la justicia; y más todavía, porque la paráfrasis de un Pushkin jurista, en realidad *amplifica* el alcance de la concepción del Derecho del mismo Koni.

*Ethos de Pushkin*, en efecto, bruñe los matices jurídicos presentes en la creación literaria pushkiana y aquilata sus brillos haciéndolos irradiar sobre la superficie de la entonces vigente realidad de la Administración de Justicia rusa. Ella, para Koni, ha de asentar en un postulado cardinal: *Justitia fundamentum regnorum*, la Justicia como base del Estado, Justicia que se expresa en la ley, si bien no mediante una relación exclusivamente *formal*. La obligatoriedad de la ley restringe la viabilidad de la moral libre, pero ley y moral no son conceptos extraños entre sí o enfrentados. Es decir, en torno a qué deba considerarse en cada caso como obligatoriedad legal de comportamiento rige también el *código ético de la voz interior llamada conciencia* desde el que una persona debe cuestionar su conducta y responsabilidad, punto de vista moral que en Pushkin es difícil desprender de su actitud hacia las *cuestiones de fe*. Este aserto preliminar requiere, no obstante, algunas precisiones. Me parece que contiene dos tesis. Una primera, y más general, donde el planteamiento filosófico-jurídico de Koni, liberal de corte iusnaturalista (en principio), no distaría demasiado del que tiempo después enunciará – en términos de individualismo iusfilosófico de raíz kantiana– Gustav Radbruch con relación al principio de la individualidad moral como valor superior al que el Derecho y el Estado deben subordinarse, también conocido como *umbral mínimo* o *fórmula Radbruch*<sup>32</sup>. De aquélla, y para el resto, hay que desligar la segunda tesis, apoyada en el argumento *creencial* o *religioso* (*los principios morales, aprovechando su fortaleza en la religión, penetran por todas partes y en el ámbito de la ley*), la que fundamentalmente se esgrime condicionada por la polémica en que el texto de Koni se inscribe para tratar de hacer frente a las afirmaciones de Soloviov<sup>33</sup> sobre Pushkin como poeta incrédulo, descreído o negador, y hasta disoluto, en cuestiones de fe y sentimientos religiosos. Interpretada en este contexto el propósito de esta segunda tesis –difícilmente defendible y además errada, aunque a mi juicio quizá también postulada *estratégicamente*– no rebasa el primer apartado del estudio de Koni, y en nada impregna el contenido discursivo de los siguientes. Será, pues, a éstos donde dirija mi atención. En todo caso, si algo todavía se arrastrara en ellos no sería tanto la confundente infiltración religiosa de lo jurídico cuanto algo mucho más decisivo; aquello que Koni al recordar a los mentores espirituales de su época llamaba –tomando a Turguéniev y Nekrasov como motivos– generación de “amor, compasión y cercanía”<sup>34</sup>. El nutriente generacional estaría, a mi juicio, en Pushkin, y el primero de los apartados del escrito de Koni, como lo harán también los sucesivos, pretende primordialmente subrayar estos mismos elementos.

<sup>32</sup> Gustav Radbruch, “Gesetzliches Unrecht und übergesetzliches Recht”, en *Süddeutsche Juristenzeitung* 1 (1946), pp. 105-108. La fórmula Radbruch del “umbral mínimo”: “El conflicto entre justicia y seguridad del derecho debería resolverse en forma que el derecho positivo, garantizado por el estatuto y el poder, tenga preeminencia aun cuando en su contenido sea injusto o inadecuado, salvo que la contradicción entre la ley positiva y la justicia alcance una medida tan insoportable que la ley, como 'derecho injusto', ceda ante la justicia. Es imposible trazar una línea más nítida entre los casos de injusticia legal y las leyes válidas a pesar de su contenido injusto; pero puede establecerse otra línea divisoria con total precisión: donde ni siquiera se pretende la justicia, donde la igualdad, que constituye el núcleo de la justicia, es negada conscientemente en el establecimiento del Derecho positivo, ahí la ley no es sólo 'Derecho injusto', sino que más bien carece totalmente de naturaleza jurídica”. Cito por Gustav Radbruch, *Gesamtausgabe*, Artur Kaufmann (Hg.), C. F. Müller, Heidelberg, 1990, vol. 3, p. 89 (La traducción es mía).

<sup>33</sup> En efecto, el trabajo de Koni trae ocasión en su desacuerdo con el artículo de Владимир Сергеевич Соловьёв (Vladimir Sergéyevich Soloviov, 1853-1900) “Судьба Пушкина” publicado en el nº 10 (1897) de *Вестник Европы*.

<sup>34</sup> Cfr. Jeffrey Brooks, “Readers and Reading at the End of the Tsarist Era”, en William Mills Todd III, *Literature and Society in Imperial Russia, 1800-1914*, Stanford University Press, Stanford, Cal., 1978, p. 104.



Al segundo apartado *Ethos de Pushkin* concreta asuntos en los que la contemplación del Derecho a través del alma del escritor ofrece a Koni oportunidad excelente para mostrar la coincidencia con fundamentales postulados del ideario reformista. Rescata así la admiración de Pushkin hacia la figura de Pedro el Grande que por no ciega le permite observar las deficiencias de Rusia en su época, siendo la primera y más trascendente la Libertad. De la mano de Pushkin remarcará Koni la necesidad de alcanzar “una libertad razonable, basada en el respeto de los derechos individuales, [y] el reconocimiento del derecho de asociación”<sup>35</sup>. Con Pushkin, contrario a los estallidos revolucionarios de 1789<sup>36</sup>, abraza Koni igualmente el rechazo a que la libertad pueda “depender de la violencia”.

En el tercero de los apartados Koni concentra en la naturaleza de “protectora de los débiles” el valor de la ley como instrumento de realización del ideal de justicia en el orden social. Y así, para hallar la “paz en la ley” habla de la necesaria empatía del legislador y los jueces con los destinatarios de su legislación y aplicación; alcanzar el “valioso sentido de la verdadera justicia” consiste “en la capacidad de ponerse en los demás y entender sus sentimientos”. Una tarea que en la vida pública rusa de Pushkin tenía pendiente dos grandes retos de “terrible injusticia”, sólo en parte resueltos en la de Koni: la condición del siervo y el alivio de la difícil situación de la infancia. Con Pushkin reclama Koni una ley más humanizada, más humanitaria también; “nunca un ejemplo de humanidad y compasión –escribe Koni– ha sido perjudicial” al tiempo que alude a las ideas de misericordia y perdón tan presentes en la obra del poeta. Recuerda Koni asimismo la nota dirigida por Pushkin al zar Nicolás I en pro de la abolición de los castigos corporales; el *ius puniendi* es necesario, pero –puntualiza Koni– es importante “que sus golpes no lleguen a la persona equivocada”, siendo igualmente necesaria una “definición precisa de los límites legales del castigo” que proscriba la crueldad y la tortura<sup>37</sup>, e incorporar a la culpa penal efectos de moralización para el penado<sup>38</sup>. Del mismo modo, las observaciones psicológicas sobre las causas y consecuencias del crimen son objeto de atención y reflexión en las páginas que Koni dedica a las ideas penales presentes en la obra de Pushkin. Y no en menor medida las relativas a la ética judicial, preocupación tan cercana a Koni en el ejercicio de su responsabilidad como Fiscal General<sup>39</sup>. Koni condena, desde la voz de Pushkin, las corruptelas y aboga por la persecución de los abusos<sup>40</sup>; control y vigilancia de las desviaciones de poder, especialmente de los órganos y responsables judiciales, que constituye una de sus más personales y permanentes preocupaciones<sup>41</sup>. Para lo que, dando un paso más, habrán de ser los jueces “no sólo honestos, sino independientes también”.

Del cuarto apartado o tiempo del texto baste recalcar el aliento de modernidad que resulta al recoger en Pushkin las críticas a la situación de la mujer en la sociedad, limitada en derechos civiles y en la posición de un “hijo adulto” respecto de su marido, expresada como “fenómeno que afecta

<sup>35</sup> Vid. en relación a tales derechos el trabajo de William G. Wagner, “Civil Law, Individual Rights, and Judicial Activism in Late Imperial Russia”, en Perter H. Solomon, Jr. (ed.), *Reforming justice in Russia, 1864-1996: power, culture, and the limits of legal order*, M. E. Sharpe, New York, 1997, cit., pp. 21-43.

<sup>36</sup> Se ha ocupado de ello Priscilla Meyer, “How *The Bronze Horseman* Was Made”, en Joe Andrew, *Two Hundred Years of Pushkin: Alexander Pushkin: myth and monument*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2003, vol. 2, pp. 163-175, presentando a Pushkin como firme convencido del desprecio jurídico en que se gestan las revoluciones; “Pushkin then deplores the absence of Law that leads to regicide” (p. 170).

<sup>37</sup> Sobre ello, por extenso, Dorena Caroli, “La torture dans la Russie des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles”, en Bernard Durand– Leah Otis-Cour (eds.), *La torture judiciaire. Approches historiques et juridiques*, Centre d'histoire judiciaire Éditeur, Faculté des Sciences Juridiques, Politiques et Sociales, Lille, 2002, vol. 2, pp. 809-845.

<sup>38</sup> Vid. por extenso Girish N. Bhat, “The Moralization of Guilt in Late Imperial Russian Trial by Jury: The Early Reform Era”, en *Law and History Review* 15, 1 (1997), pp. 77-113.

<sup>39</sup> En este sentido puede consultarse con provecho Sergei M. Kazantsev, “The Judicial Reform of 1864 and The Procuracy in Russia”, en Perter H. Solomon, Jr. (ed.), *op. cit.*, p. 44-60.

<sup>40</sup> А. Ф. Кони, “По делу о злоупотреблениях в Таганрогской таможне” [En un caso de abuso en la Aduana Taganrog], en Id. *Избранные труды и речи*, cit. (*supra* n. 22), pp. 375-427.

<sup>41</sup> Vid. А. Ф. Кони, “Судебные следователи” [Investigadores de Primera Instancia (Jueces de Instrucción)], en Id, *Собрание сочинений в восьми томах*, cit. (*supra* n. 20), pp. 110-138.

negativamente a todo el organismo social”, sentando la premisa de la necesaria “igualdad espiritual plena entre hombres y mujeres” en el plano jurídico-matrimonial y doméstico.

Del quinto réstanme dos últimos resaltes. Uno se localiza al comienzo y concierne a la elevación y progreso de la vida pública, que no será posible alcanzar sólo mediante el recurso a amanezas legales de signo retributivo, sino que debe acompañarse de avances educativos; “la falta de educación del pueblo es fuente del mal en la vida del Estado”. Y justamente la mejora de la instrucción pública que el poeta reclamaba fue también constante inquietud en el pensamiento del jurista<sup>42</sup>. El otro se encuentra en la parte final, reservada a la desaparición de Pushkin. Koni compone sus circunstancias acudiendo, significativamente, a recuerdos que de ese trance recupera en la memoria de un poeta liberal<sup>43</sup> como Ivan Alexandrovich Goncharov (1812-1891)<sup>44</sup>. Pinta éste una escena de profundo desconsuelo y como en desoladora orfandad, de la que sin embargo Koni se aparta afirmando “Pushkin murió, pero sigue vivo” en la continuidad de “los frutos de su espíritu”; el ἦθος pushkiano es “la belleza eterna, el amor a la verdad, la misericordia con los caídos, la compasión”.

Entiendo, pues, que *Ethos de Pushkin* es un acertado retrato jurídico del poeta nacional ruso, como lo es, en buen grado, igualmente *autorretrato* de Koni. Consideré que era útil evocar este particular episodio de la impliación Derecho y Literatura en Rusia, demostrativo a mi juicio de cómo su función *Derecho desde la Literatura* puede sintetizarse en términos de *cultura literaria del Derecho*. Episodio, además, poco conocido; menos desde luego del que a continuación me propongo abordar. Y por escasamente conocido, a su vez también apenas valorado. Una carencia y un error que en mis seguros muy modestos logros he tratado de corregir siquiera en parte.

#### 4. Koni y la Literatura desde el Derecho: Chéjov, Dostoievski y Tolstói

El propósito de este epígrafe mira a reunir y ordenar noticias sobre la cooperación de Koni con varios de los escritores de su época. A ellos, en efecto, ofreció Koni complicidad personal e inspiración jurídica en el proceso de sus creaciones literarias. El resultado de una y otra se recoge de la correspondencia, diarios y narrativa de Chéjov, Dostoievski y Tolstói. Se desprende igualmente del bagaje de recuerdos que acerca de todos ellos dejó testimoniado el propio Koni. Intentaré recuperar aquí, pues, otra más de las funciones que integran la implicación Derecho y Literatura, esto es, la *Literatura desde el Derecho*, relacionada con elementos constitutivos de lo que propongo llamar *cultura jurídica de la literatura*.

Desisto, por tanto, de acudir a los trabajos –a veces imprescindibles para un mejor conocimiento de la literatura rusa del s. XIX– que, antes como crítico o editor literario que como jurista, Koni dedicó entre otros a Iván Turguéniev (1818-1883)<sup>45</sup>, Nikolái Alekséyevich Nekrásov (1821-1877)<sup>46</sup> o Ivan

<sup>42</sup> Vid. И.Ф. Колонтаевская, “Педагогические идеи в трудах А.Ф. Кони” [Ideas pedagógicas en los escritos de A. F. Koni], en *Правовые воззрения. А.Ф. Кони и современность. Материалы межкафедрального научного семинара*, Изд-во Акад. МВД России, Москва, 1994, pp. 68-71.

<sup>43</sup> Vid. sobre la común impronta liberal de Goncharov y Koni el libro de Aileen M. Kelly, *Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance*, Yale University Press, New Haven, Conn., 1998.

<sup>44</sup> De Goncharov se ocuparía Koni por primera vez en un breve artículo aparecido en *Русское слово* [La palabra rusa], ed. de 23 de diciembre de 1911, seguidamente ampliado para la temprana edición en dos vols. de *На жизненном пути*, Типография Товарищества Печ. и Изд. дела “Труд”, Санкт-Петербург, 1912, vol. II, pp. 473-497. Una década más tarde lo incluirá en *Петербург. Воспоминания старожилы* [Petersburgo. Recuerdos de un viejo], изд. «Атений», Петербург, 1922, pp. 479-519. De modo más accesible “Иван Александрович Гончаров” [Ivan Alexandrovich Goncharov] puede consultarse en А. Ф. Кони, *Воспоминания о писателях* (Recuerdos de escritores), cit. (*supra* n. 24), pp. 55-76, o en Н. К. Пиксанов, *И. А. Гончаров в воспоминаниях современников* [Goncharov en los recuerdos de los contemporáneos], con notas de А. Д. Алексева у О. А. Демиховской, Вступ. ст. А. Д. Алексева, Художеств. лит. Ленингр. отд-ние, Л. 1969, pp. 238-260.

<sup>45</sup> А.Ф. Кони, *Тургенев и Савина. Письма. Воспоминания* [Turguéniev y Savin. Notas. Recuerdos], Издание Государственных Театров, Петроград, 1918, у А. Ф. Кони (ed.), *Тургеневском сборнике* [Miscelanea de Turguéniev], Тургеневский сборник, Пб., 1921, donde incluye su estudio “Тургенев и Жорж Санд” (Turguéniev y George Sand), pp. 87-129. Sobre Turguéniev asimismo А. Ф. Кони, “Памяти Тургенева” (En

Fedorovich Gorbunov (1831-1895)<sup>47</sup>. Y ello aún sin descartar –de acuerdo a la tesis *humanista* bien conocida<sup>48</sup>, y aquí por lo demás aceptada– que el contacto de Koni con la *imaginación literaria* de tales autores y sus obras contribuyera además de en lo atinente a la *educación estética* también a su *educación ética*, pues no me cabe duda de que ciertamente esa empatía ético-civil existió<sup>49</sup>.

Aquí persigo un interés diferente, aunque en realidad su meta no se sitúe en un lugar del todo lejano. Pretendo prestar atención y valorizar situaciones de *comunidad* de literatos con un jurista en las que si la inmersión jurídica parece en principio sólo circunstancial y de menor calado, revela sin embargo un sustantivo y profundo lazo de *comunidad pasional*, de *comunicado apasionamiento*; en definitiva, de *compasión*.

Esta *compasión* –algo muy distinto del pesar o la pena– se produce singularmente entre Chéjov y Koni. Es sabido y público que el trato de éste con la literatura del primero procede de la revisión de sus obras (1907) y del estudio titulado *Reminiscencias de Chéjov*<sup>50</sup>. Pero no es a ahí, insisto, donde aspiro llegar. Deseo, más bien, referirme a la *comunidad pasional*, a la *pasión coparticipada* que entre ambos se produjo en uno de los temas que fue siempre preocupación inherente a los afanes de Koni: la justicia frente a la *invisibilidad de las víctimas inocentes*, en especial niños y mujeres.

En efecto, Chéjov y Koni se convierten en íntimos confidentes, con una complicidad tan intensa que sólo la correspondencia personal entre ambos es capaz de desvelar en sus exactos términos. Las cartas conicidas que Chéjov dirigió a Koni son seis, y las de respuesta siete, una de ellas no conservada. De ese intercambio es lugar común reseñar las cruzadas con fechas de 7 y 11 de noviembre de 1896, relativas al fracaso en el estreno de *La gaviota* (*Чайка*), mostrando Koni al autor su apoyo ante los detractores y el plena certidumbre del mérito de la pieza, y Chéjov su gratitud<sup>51</sup>. Para entonces, sin embargo, la relación que mediaba entre los correspondientes era ya antigua. Se había iniciado con la atracción de Chéjov por los discursos judiciales<sup>52</sup> de Koni publicados el año 1889. En una carta al jurista Sergei Abramovich Andrievskiĭ de 25 de diciembre de 1891 confesará que su interés por la *oratoria jurídica* de éste<sup>53</sup>, de Koni<sup>54</sup> y de otros más es doble: “estoy buscando, en

---

memoria de Turguéniev), en Id., *Воспоминания о писателях* (ed. de 1989), cit., pp. 92-125, originalmente publicado en *Нива*, 1909, № 11-12. Todos ellos en A. Ф. Кони, *Воспоминания о писателях* [Recuerdos de escritores] (ed. de 1989), cit., pp. 77 y ss., 92 y ss., y 159 y ss.

<sup>46</sup> А.Ф. Кони, *Некрасов. Достоевский. По личным воспоминаниям* [Nekrásov. Dostoievski. Recuerdos personales], Кооперативное издательство литераторов и ученых, Пб., 1921. Vid. asimismo “Николай Алексеевич Некрасов” [Nikolái Alekséyevich Nekrásov], en A. Ф. Кони, *Воспоминания о писателях* [Recuerdos de escritores] (ed. de 1989), cit., pp. 195-212. Vid. también Владислав Евгеньевич, Евгеньев-Максимов, *Некрасов и его современники* [Nekrásov y sus contemporáneos], Федерация, Москва, 1930, en esp. p. 40 y ss.

<sup>47</sup> Vid. la ed. e introd. a *Полное собрание сочинений И.Ф. Горбунова* [Obras completas de I. F. Gorbunov], Санкт-Петербург, Издание А.Ф.Маркса, 1904, 2 v. Asimismo “Иван Федорович Горбунов” (Iván Gorbunov), en A. Ф. Кони, *Воспоминания о писателях* [Recuerdos de escritores] (ed. de 1989), cit., pp. 251-355.

<sup>48</sup> Vid. Martha Nussbaum, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life* (1995), *Justicia Poética: La imaginación literaria y la vida pública*, trad. de Carlos Gardini, Edit. Andrés Bello, Barcelona, 1997, pp. 27 y 38.

<sup>49</sup> Vid. *supra* p. 34.

<sup>50</sup> А.Ф. Кони, *Воспоминания о Чехове* [Reminiscencias de Chéjov], Изд. "Атеней", Л., 1925, ahora en A. Ф. Кони, *Воспоминания о писателях* [Recuerdos de escritores] (ed. de 1989), cit., pp. 458-474.

<sup>51</sup> Vid. ambas en *Переписка. А. П. Чехова* [Correspondencia. A. P. Chéjov], ed., introd. y comentarios de М. П. Громова, А. М. Долотовой, y В. В. Катаева, Художественная литература, Москва, 1984, t. I, por su fecha. La carta de Chéjov a Koni (11 de noviembre 1896) aparece asimismo recogida en *Letters of Anton Chekhov to His Family and Friends with Biographical Sketch*, trad. de Constance Garnett, The Macmillan Co, New York, 1920, pp. 342-343, y por ed. española, muy recientemente, en *Antón Pávlovich Chéjov. Sobre el teatro: artículos y cartas*, pról. de Lluís Pasqual, trad. de Raquel Marqués, Libros del Silencio, Barcelona, 2011, p. 276.

<sup>52</sup> А. Ф. Кони, *Судебные речи 1868-1888* [Discursos judiciales, 1868-1888], Издание А. С. Суворина, СПб., 1889.

<sup>53</sup> С.А. Андреевский, *Защитительные речи* [Discursos de defensa], типография А.С.Суворина, Спб., 1891.

primer lugar, el mérito artístico, las artes, y en segundo lugar, la importancia de su significación práctica científica o forense<sup>55</sup>. Descansa aquí, pues, la base de lo que pruebo a mostrar como *Literatura desde el Derecho*. Pero no detiene en esta sugestión por la estética de la elocuencia forense, ni acerca de sus recursos retóricos, cuanto intento exponer. El momento culminante de la empatía el literato y el jurista está aún por llegar; sucederá en enero de 1891.

Chéjov había regresado de su viaje a la Isla de Sajalín, donde se llevaba a la práctica el proyecto creación de una colonia agrícola penitenciaria. Chéjov, conocía la obra de Dostoievski *Записки из мертвого дома* (Memorias de la casa muerta), sobre las condiciones carcelarias de su terrible cautiverio en Siberia (1861-1862), que admiraba, pero que en absoluto trataba de imitar. El objetivo de Chéjov era otro; buscaba recoger materiales de investigación para su tesis doctoral en Medicina, circunscrito a la posición del observador social no concernido<sup>56</sup>. Sajalín, no obstante, le ofrecería mucho más; Sajalín le abriría al conocimiento directo e inmediato con el “verdadero infierno” al que no cabía sustraerse.

Koni estaba informado de su regreso y habría de conocer de aquella experiencia y sus espantosas circunstancias en una entrevista personal que mantuvo con Chéjov. Éste escribiría a su hermana el 16 de enero 1891, desde San Petersburgo: “... He recibido una carta del Fiscal del Departamento Casación Koni. Quiere verme para hablar de Sajalín. Mañana ire a él”<sup>57</sup>. La iniciativa, por tanto, parte del jurista. Una carta fechada el 18 de ese mismo mes nos informa acerca de los contenidos del encuentro: “Ayer estuve con Koni, hablé con él sobre la isla Sajalín; acordamos ir juntos el martes de la próxima semana para pedirle a Naryshkina que hable con la emperatriz acerca de los niños de Sajalín y a propósito de establecer un dispositivo de refugio para ellos”<sup>58</sup>. Por la carta de 26 de enero siguiente<sup>59</sup>, enviada a Koni, sabemos que sin embargo Chéjov no acudió a la reunión, prefiriendo su aplazamiento hasta que el libro sobre Sajalín fuera publicado<sup>60</sup>. Con todo, esta carta es un verdadero anticipo de lo contenido en los caps. XVII y XIX; esto es, del insondable nivel de servidumbre e indignidad en la vida cotidiana del Penal de Sajalín, o lo que es igual, una constatación reveladora de la profundísima y oscura inmoralidad del sistema penitenciario ruso, en especial para con niños y mujeres, inocentes víctimas arrojadas a aquel pozo del horror. Su síntesis, de extraordinario interés desde el punto de vista de la sociología jurídico-penal, caracteriza igualmente los palmarios límites de eficacia del sistema jurídico a la hora de remover situaciones semejantes. Chéjov lo manifiesta con crudo realismo al término de su escalofriante denuncia: “Por supuesto que no voy a resolver el problema de los niños. No sé lo que se debe hacer. Pero me parece que uno no hará nada por medio de la filantropía (...). Para mi forma de pensar, de hacerse algo dependerá en gran medida de la caridad, que en Rusia siempre tiene un carácter inconstante (...). Yo preferiría que [los fondos] se financiarán con cargo al erario público”. Ciertamente actuar con el socorro de la caridad no aportaba soluciones reales. Las gestiones Koni –miembro del Consejo de Instituciones de

<sup>54</sup> Se ha ocupado en el estudio de este aspecto З.В. Байшева, *Язык и стиль обвинительных речей А.Ф. Кони* [Lenguaje y estilo de los informes fiscales de A.F. Koni], РИО БашГУ, Уфа, 2006.

<sup>55</sup> Чехов, *Полное собрание сочинений в 30 томах* [Obras completas en 30 v.], АН СССР. Ин-т мировой лит., Наука, Москве, 1974-1983 [Obras, en 18 v., y Cartas, en 12 v.], v. 4 *Январь 1890 -февраль 1892* (enero 1890-febrero 1892), *Письма 1891* [Cartas 1891] *Андреевскому С. А., 25 декабря* (S. A. Andrievskii), pp. 334-335. Disponible en: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/pi4/pi4-334-.htm> (consultado el 27/II/2011).

<sup>56</sup> Vid. por extenso Joseph L. Conrad, “Chekhov as Social Observer: The Island of Sakhalin”, en Toby W. Clyman (ed.), *A Chekhov Companion*, Greenwood Press, Westport, 1985, pp. 273-287, y Juras T. Ryfa, *The problem of genre and the quest for justice in Chekhov's "The Island of Sakhalin"*, The Edwin Mellen Press, Lewiston. NY. – Queenston. Canada, 1999, en esp. cap. III, pp. 55 y ss.

<sup>57</sup> Чехов, *op. cit.*, pp. 162-163. Disponible en: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/pi4/pi4-162-.htm> (consultado el 27/II/2011).

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 164. Disponible en: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/pi4/pi4-1642.htm> (consultado el 27/II/2011).

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 167. Disponible en: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/pi4/pi4-167-.htm> (consultado el 27/II/2011). La traducción inglesa se hallará en *Letters of Anton Chekhov to His Family and Friends with Biographical Sketch*, cit., pp. 225-228

<sup>60</sup> Chéjov no logró publicar *Остров Сахалин* [La Isla de Sajalín] sino entre los años 1893 y 1894.



Beneficencia— ante la princesa Naryshkina alcanzaron reunir caridades para sufragar 120 plazas de un orfanato imperial destinadas a niños mendigos y prostitutas de Sajalín<sup>61</sup>. Creo que Koni tampoco ignoraba el inoperante efecto de ese tipo de respuestas para propiciar la auténtica realización del ideal de justicia en el orden social. Pero también deberíamos no confundir lo caritativo con lo *compasivo*. La relación epistolar con Chéjov atestigua y ratifica una *comunidad pasional*, una *pasión compartida* ante el sufrimiento de los más débiles, y esto sí es importante. Porque la búsqueda sincera de una Justicia “contra mayoritaria”, como hoy diríamos<sup>62</sup>, se hace presente con referencia a los derechos de los marginados a través de esta vía de *Literatura desde el Derecho*, parte integrante de la implicación Derecho y Literatura, aportando un claro perfil moral a la *cultura jurídica de la literatura*.

De hecho ese perfil está recalcado en las relaciones de Koni y Dostoievski tocantes a la desesperada situación de huérfanos y niños abandonados<sup>63</sup>, semillero de la delincuencia juvenil. Juntos giraron a finales diciembre de 1875 visita a una colonia para delincuentes juveniles, algo más parecido en realidad a un correccional de menores<sup>64</sup>. A él se refiere Dostoievski en su *Diario de un escritor (Дневник писателя)* (1873-1881)<sup>65</sup>; nos habla allí de la “buena gente” que le acompañó a conocerlo, de la caridad que hizo posible la construcción de las instalaciones, de los modernos métodos empleados por los educadores, de los talleres, de la lectura como pedagogía —con sus carencias y errores de elección— y de otras muchas cosas, como el “doble filo” de los “niños jueces” o el sistema de castigos más contenido y de sus dificultades también, pero desde las primeras líneas llama a todos aquellos menores *ángeles caídos*, *niños ofendidos*, y alude a sus *almas infantiles sumergidas en las tinieblas*, e inquiera cuanto puede en el *alma dolida* del joven delincuente<sup>66</sup>. En esas palabras no hay lástima, sino *compasión*. La visita, tal como la recuerda Koni situándola erróneamente en verano de 1877, insiste en la apasionada atención del escritor hacia los que llamaba “pequeños”, y en el afán por hacer preguntas acerca de todo y averiguar sobre el más mínimo detalle de sus rutinas, con proximidad, con enorme cercanía a ellos<sup>67</sup>; Koni incluso aconseja a sus colegas juristas que para revisar ideas sobre sanciones y castigos a menores se acuda a las páginas de Dostoievski, llamándole “amigo y protector”<sup>68</sup> de los niños.

Pero las sugerencias literarias que la esfera del Derecho es capaz de albergar y proyectar no se agotan en lo anterior. Algo que igualmente se destaca en los recuerdos de Koni es la coincidencia de Chéjov y Dostoievski en el interés por la psicología criminal, asunto no menos sugestivo para aquél. Chéjov, por su condición de médico, estaba familiarizado con las patologías relativas a la conciencia

<sup>61</sup> Cfr. Donald Rayfield, *Anton Chekhov: a life* (1998), Northwestern University Press, Evanston, Ill., 2000, p. 242.

<sup>62</sup> Vid. Luigi Ferrajoli, *Derechos y garantías, la ley del más débil*, Prólogo de Perfecto Andrés Ibáñez, trad. de Perfecto Andrés Ibáñez y Andrea Greppi, Trotta, Madrid, 1999.

<sup>63</sup> Vid. Dorena Caroli, “Les enfants abandonnés dans la Russie tsariste pré-révolutionnaire”, en *Cahiers du Monde Russe* 38, 3 (1997), pp. 367-385.

<sup>64</sup> Se trata del Correccional instituido en Охте (Okta), suburbios de San Petersburgo, por el senador y miembro del Consejo de Estado Михаил Евграфович Ковалевский [Mijail Evgrafovich Kovalevski (1829-1884)].

<sup>65</sup> Fiódor M. Dostoievski, *Diario de un escritor. Crónicas, artículos, crítica y apuntes*, ed. de Paul Viejo, trad. de Elisa de Beaumont Alcalde, Eugenia Bulátova y Liudmila Rabdanó, Páginas de Espuma, Madrid, 2010, pp. 552-562.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, pp. 552, 554, 559 y 561.

<sup>67</sup> La recordación de Dostoievski a pluma de Koni data de 1908, publicada en el núm. 5 del *Вестнике Европы* [Diario de Europa], aunque lo que allí se lee recoge parte del contenido que integrara la nota necrológica aparecida en el diario *Порядо* [Orden] núm. 29 de 30 de enero de 1881 con el título de “Тургенев—Достоевский” [La tumba de Dostoievski]. Con posterioridad el texto, presentado como *Ф. М. Достоевский*, fue recogido en muy diversas ediciones; entre otras, en el v. 2 de *На жизненном пути* [El sendero de la vida], 1912, cit., y en *Некрасов. Достоевский. По личным воспоминаниям* [Nekrásov. Dostoievski. En los recuerdos personales] cit. (*supra* n. 46), y varias más. La más accesible ahora es A. Ф. Кони, *Воспоминания о писателях* [Recuerdos de escritores] (ed. de 1989), cit., pp. 213-233 (Федор Михайлович Достоевский) y 234-250 (Ф. М. Достоевский). Vid. también Василий Иванович Смоллярчук, *Анатолий Федорович Кони: 1844-1927*, cit., pp. 176-177, Joseph Frank, *Dostoevsky: a writer in his time*, ed. de Mary Petrusiewicz, Princeton University Press, Princeton, 2010, p. 726.

<sup>68</sup> A. Ф. Кони, “Федор Михайлович Достоевский”, en *Воспоминания о писателях*, cit., pp. 228-229.

trastornada o en estado límite que generan alteraciones perceptivas de la realidad. No obstante, acudía a Koni consultándole acerca de sumarios y procesos que presentaban casos donde los imputados mostraban una disociación cognitiva capaz de provocarles, víctimas de sus propias mentiras delirantes, la convicción de que algo que podría haber sido realidad había terminado siéndolo. Es éste un tema en conexión al enfoque de la *Literatura desde el Derecho* (psiquiatría forense y medicina legal) al que en general los especialistas en la literatura de Chéjov tal vez no han dedicado el merecido y suficiente estudio. Más allá del relato *Sala n.º 6*<sup>69</sup>, existen otros muchos<sup>70</sup> en los que tal vez sería posible descubrir esa componente de infiltración jurídica en la literatura. Por lo demás, también Dostoievski apela a la ilustración y el consejo jurídico de Koni para mejor conocimiento de las pulsiones autodestructivas de tenencia tanática, la violencia implosiva del suicidio, las ideaciones autolíticas de los suicidas. Dostoievski se informa acerca de todo ello –un tema ciertamente muy relevante en sus obras<sup>71</sup>– a través precisamente de Koni, quien, según nos manifiesta en su *Diario* a diciembre de 1876, le facilitó un paquete de cartas de suicidas<sup>72</sup>. De ese “interesantísimo taco de papeles” resulta el comentario “Sobre el suicidio y la arrogancia”, donde Dostoievski vuelve a mostrar una empatía de conmiseración, de *compasión*: “estos suicidas hay que tratarlos de modo más humano y de ningún modo con arrogancia. Es posible que la culpa de estos hechos la tenemos (*sic.*) todos nosotros, y ningún hierro nos va a salvar luego de las calamitosas consecuencias de nuestra tranquilidad y nuestra arrogancia, cuando se cumplan los plazos y llegue el momento de las consecuencias”. El que Koni conservara aquellos testimonios de suicidas no era producto de una pasión por el souvenir macabro; más bien hacían prueba material de una *compasión* personal que en el terreno de la inquietud intelectual le llevaría a escribir en 1898 *Самоубийство в законе и жизни* (El Suicidio en el Derecho y en la vida)<sup>73</sup>, y recordemos igualmente que el clásico estudio de sociología durkheimiana *Le suicide* es apenas solo un año anterior<sup>74</sup>.

Lo que no parece discutible, en cualquier caso, es que esa infiltración de preocupaciones e intereses jurídicos en la creación literaria fue en escritores como Dostoievski y Tolstói de extraordinaria intensidad, aunque también de índole y grado muy diverso entre sí, lo que a mi modo de ver constituye una diferencia de base tan acusada como difícil de diluir. En común permanecía, no obstante, la admiración y respetuosa amistad que Koni les profesa y a la que aquéllos asimismo corresponden.

En Dostoievski podríamos distinguir, para nuestro interés temático, dos fases o períodos. En la primera, anterior al inicio de las reformas porcesales de los 60, hallamos relatos que, como bien puede

<sup>69</sup> *Palata N.º 6*, publicado en la revista *Russkaya misl*, 1892, núm. 11.

<sup>70</sup> Bien podría comenzarse por acudir a John Coope, *Doctor Chekhov: A Study in Literature and Medicine*, Cross, Chale, Isle of Wight, 1997, al pról. (pp. IX-XII) de Robert Coles a Jack Coulehan (ed.), *Chekhov's Doctors: A Collection of Chekhov's Medical Tales*, Kent State University Press, Kent, OH., 2002, así como a *Chekhov's Doctors: A Collection of Chekhov's Medical Tales*, en ed. de Jack Coulehan, Kent State University, Kent, OH., 2002.

<sup>71</sup> Vid. Paul Wohlfarth, “Der Selbstmord als psychologischer Tatbestand bei Dostojewski”, en *Monatsschrift für Kriminalpsychologie/Kriminalbiologie/Kriminologie und Strafrechtsreform* 25 (1934), p. 244; J. L. Foy - S. J. Rojcewicz, Jr., “Dostoevsky and suicide”, en *Confinia psychiatrica* 22, 2 (1979), pp. 65-80; Irina Paperno, *Suicide as a Cultural Institution in Dostoevski's Russia*, Cornell University Press, Ithaca, 1997; N. N. Shneidman, *Dostoevsky and suicide*, Mosaic Press, New York, 1984, y Linda Ivanits, “Suicide and Folk Beliefs in Dostoevsky's Crime and Punishment”, en Derek Offord- Stephen White (ed.), *The Golden Age of Russian Literature and Thought* (Selected Papers From the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies, Harrogate, 1990), Macmillan- St. Martin's Press in Association With the International Council for Soviet and East European Studies, London- New York 1992, pp. 138-148.

<sup>72</sup> Fiódor M. Dostoievski, *Diario de un escritor*, cit., pp. 981-982: “Hace año y medio me mostró un hombre de mucho talento y muy competente en nuestro sistema judicial un taco de escritos y notas autógrafas de suicidas que había reunido, escritas inmediatamente antes de su muerte, es decir, cinco minutos antes”

<sup>73</sup> Ahora en A. Ф. Кони, *Собрание сочинений в восьми томах*, cit. *supra* n. 20, t. 4, pp. 454-481, o en A. Ф. Кони, *Избранные труды и речи* [Selección de trabajos y discursos], cit. (*supra* n. 22), pp. 229-251. También en ed. separada A. Ф. Кони, *Самоубийство в законе и жизни*, Изд. “Право и жизнь”, Москва, 1923.

<sup>74</sup> Émile Durkheim (1858-1917), *Le suicide. Étude de sociologie*, F. Alcan, Paris, 1897.



ser el ejemplo de *Un ladrón honrado* (*Честный вор*) (1848)<sup>75</sup>, pretenden aportar un nuevo sentido, una distinta lógica, a la idea de justicia. El oxímoron que titula este relato, tratando de armonizar conceptos opuestos, resulta claramente expresivo de la *pretensión* a que se aspira, cuya *proyección* es de naturaleza moral no disarmónica a lo jurídico. Se observa que en el relato ciertamente la redención del infractor tiene lugar sin que haya producido efectiva satisfacción jurídica del ilícito (lo opuesto a la moral, y también al Derecho), y no obstante logrando una real restauración del injusto, o por mejor decir, un más genuino restablecimiento del justo. La culpa jurídica se lee desde una lógica nueva –el *ladrón, lo torcido* (*unrecht* o *entuerto*, por afectación del bien jurídico) simultáneo a *lo recto* (*honrado, honesto*)– cuyo estatus no consiste en quedar suplida por la culpa moral, sino en armonizarse proyectivamente con ella. La comprensión significativa del mensaje por el lector no resulta a través de la información contenida en sentidos literalmente notorios pero antitéticos (*ladrón-honesto; torcido-recto*), sino de conducirlo hacia el encuentro paradójico de *un sentido-otro* de lo justo e injusto, del Bien y del Mal. La teoría del Derecho dispone de una categoría próxima al efecto buscado en el empleo oxímoron: la del *acto jurídico ilícito no antijurídico*. La reflexión moral de Dostoievski no está al margen del Derecho, porque tampoco éste genéricamente lo está de aquélla, al menos como reconstrucción de determinados valores, si bien advirtiendo que tal ausencia de diferencial no representa para aquél una característica determinante.

Por otra parte, es claro que la exploración jurídica de los territorios valorativos del Bien y del Mal ocupaba para Dostoievski, desde luego, un lugar decisivo en el diseño de su literatura. Es más, me parece que sin duda lo seguía teniendo todavía – e incluso recrecido en importancia– en las páginas de *Crimen y castigo*, es decir en 1866, cuando la aplicación de las reformas de Alejandro II se encuentra en marcha pero aún apenas si implantada. El argumento *jurídico* de esa novela plantea el conflicto *moral* sobre si el asesinato (*acto jurídico ilícito*) puede en alguna ocasión ser no antijurídico (*no contradictorio con el Derecho*); es decir, si el Mal puede alguna vez ser Bien. Y si igualmente es cierto que las obras surgidas de su ingenio literario en los años siguientes –*El idiota* (1869) (sobre el desencaje social de la perfección moral; Mal contra Bien), *Los demonios* (1871/1872) (sobre la creencia e incredulidad acerca del Bien y el Mal como posibles caras de una misma moneda; v. gr. ética de fines y medios), o *El adolescente* (1875) (sobre el zigzagueo del Bien al Mal –del Mal al Bien)– continúan latiendo en el mismo impulso *jurídico* no lo hacen sin embargo con igual ritmo *moral*.

A lo largo de esta segunda fase creativa el conflicto moral ha ido trasladándose cada vez un poco más desde la inicial postulación de la faz moral de la Justicia –abstracta y estática– al descubrimiento de la faz jurídica –material y dinámica– de su organización administrativa. Pero para entonces, cuando ya en ese escenario de aplicación y realización Dostoievski pruebe nuevamente un careo entre Bien y Mal el resultado de la confrontación necesariamente habrá de ser crítico; así, *Los hermanos Karamazov* (1880). Pero, ¿por qué crítico? La respuesta plausible a esta interrogante sólo puede venir dada de la toma de conciencia, con aceptación o rechazo, de todo el resto diferencial que en el Derecho, respecto de la Moral, sí representa una característica determinante.

En este último período –cronológicamente coincidente con el momento de pleno desarrollo de las reformas judiciales– la inmediatez de Dostoievski con muy diversas situaciones de justicia procesal, propias o de terreros, ha ido gradualmente en aumento, produciéndole impresiones contradictorias. Y allí Anatoliï Fedorovich Koni desenvuelve un papel absolutamente principal.

En marzo de 1874, el Fiscal Koni, lector del Dostoievski de *Crimen y castigo*, conoce del procesamiento de éste por una infracción de la normativa de prensa e imprenta como editor de *El Ciudadano*. Su influencia llevará a que la condena solicitada por la acusación, dos semanas de prisión y multa, reduzca a dos días el tiempo de privación de libertad<sup>76</sup>. Cuando Dostoievski visitó a Koni para

<sup>75</sup> Fiódor M. Dostoievski, “El ladrón honrado”, en Id., *Cuentos*, ed. y trad. de Bea Martinova, Ediciones Siruela, Madrid, 2007, pp. 185-202.

<sup>76</sup> А.Ф. Кони, *Петербург. Воспоминания старожилы* [Petersburgo. Recuerdos de un viejo], cit. (*supra* n. 44), pp. 56-57. Vid. también В. Смолярчук, “Ф.М. Достоевский и А.Ф. Кони” [F. M. Dostoevskii y A. F. Koni], en *Социалистическая законность* [Legalidad socialista] (Moscú), 11 (1981), pp. 59-61, y Joseph Frank, *Dostoievski: A Writer in His Time*, cit., p. 680.

agradecerlo hubo entre ellos una amplia conversación sobre la situación de Rusia en cuanto a nuevo sistema de jurado y acerca de las diferentes actitudes de los jurados rurales y urbanos respecto a hechos criminales. Era opinión generalizada, e inexacta, el que los jurados emitían mayor número de fallos absolutorios que de condena. Pero lo que acaso más importa es que aquella experiencia procesal vivida Dostoievski le fue agrídulce, según indicará no sin ironía, por la manera *inmoral* como su defensa arguyó en su favor:

“Yo no quería defenderme; mi «culpa» era evidente, incluso para mí mismo: había infringido una ley redactada clarísimamente y no podía haber disputa jurídica alguna. Pero el juzgado me asignó un abogado (...) Para mi mayor sorpresa, declaró que yo no sólo no tenía culpa alguna, sino que tenía todo el derecho para hacerlo, y que se proponía hacer todo lo posible para comprobarlo. Huelga decir que lo escuché con sumo gusto; a la hora del juicio, lo confieso, saqué una impresión totalmente inesperada: veía y oía todo lo que decía mi abogado y el pensamiento de que yo, indiscutiblemente culpable, resultaba inocente del todo, era tan divertido y al mismo tiempo tan atractivo, no sé por qué, que confieso que esa media hora pasada en el juzgado, la considero la más alegre de mi vida; yo no soy jurista y por eso no comprendía que tenía toda la razón del mundo. Fui condenado, desde luego”<sup>77</sup>

La memoria de ese *estilo de defensa*, de seguro contrario a la probidad, es decir, éticamente deshonesto, pero no ilegal y por ende jurídicamente legítimo<sup>78</sup>, se convierte para Dostoievski en *ilícito* tanto por opuesto a la moral como también al Derecho. Esta confusión conceptual tiene que producir necesariamente dramáticas consecuencias. Su análisis del proceso Kroneberg (febrero de 1876)<sup>79</sup> [sobre delito de lesiones a una niña infringido por maltrato de obra resultante en la aplicación por el progenitor de castigos corporales extralimitando las formas razonables y moderadas del derecho de “corrección”], y la repugnancia hacia la hábil retórica empleada en la construcción del alegato por el defensor, precisamente el reformista liberal Vladimir Danilovich Spasovich<sup>80</sup>, muestran de qué modo el escritor, quien insistentemente subraya su condición de lego en Derecho por “no abogado”, experimenta una tal vivencia moral del Derecho que acaba por negar la parte diferencial de lo que sí representa una de las notas exclusivas de lo jurídico-procesal, en este caso la garantía del *sagrado* derecho defensa, imprescindible incluso a riesgo de que su ejercicio pueda materializar en efectos perversos que *prima facie* de modo alguno son principales en el núcleo del contenido esencial del derecho garantizado, y mucho menos deseados. Y así pues, cuando abordando problemas jurídicos Dostoievski hace vacío referencial al conjunto de elementos determinantes –vacuidad referencial, o como mínimo mera tangencialidad respecto de la Moral– termina por hacer difícilmente distinguible Derecho y Moral.

Pero sucede algo particularmente llamativo, y es que Dostoievski no siempre resiste instalarse él mismo en la posición de un abogado, aunque no participante, demostrando dotes hermenéuticas en materia de interpretación de hechos, de la intención criminal, de la valoración de causas modificativas de la responsabilidad criminal o de principios de victimología, a veces incluso muy superiores a los profesionales del foro. Un ejemplo de ello lo encontramos en las páginas dedicadas al caso Kairova<sup>81</sup> [delito intentado homicidio por una mujer en la persona de la amante de su esposo al sorprenderles

<sup>77</sup> Fiódor M. Dostoievski, *Diario de un escritor*, cit., p. 598.

<sup>78</sup> En España, incluso antes de la aprobación de la Constitución de 1978, hubo jurisprudencia (entre otras, SSTs de 18 de junio de 1960 y 7 de febrero de 1972) que al consagrar el principio de “libertad de defensa” expresamente señaló la ausencia de norma jurídica sobre un deber, en estricta naturaleza jurídico-procesal, de proscripción de inveracidad en las alegaciones de las partes ante el órgano judicial. Vid. José Calvo González, “La verdad de la verdad judicial. Construcción y régimen narrativo”, en *Rivista Internazionale di Filosofia del Diritto* LXXVI, 1 (1999), pp. 27-54.

<sup>79</sup> Vid. también el trabajo de Gary Rosenshield, “The Imprisonment of the Law: Dostoevskij and the Kroneberg Case”, en *The Slavic and East European Journal* 36, 4 (1992), pp. 415-434. Ahora en Id., *Western law, Russian justice: Dostoevski, the jury trial, and the law*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2005, pp. 32-67.

<sup>80</sup> *Diario de un escritor*, cit., pp. 604-611.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 716-731. Vid. también Gary Saul Morson, “Contingency and Freedom, Prosaics and Process”, en *New Literary History* 29, 4 (1998), pp. 673-686.

mientras dormían juntos en el domicilio conyugal], analizando con pormenor la intencionalidad y dinámica comisiva, y no sólo esto sino también la redacción del objeto del veredicto cuestionando la idoneidad de las preguntas formuladas al jurado relativas a culpabilidad o inculpabilidad de la procesada. Asunto que le lleva no tanto a dudar acerca de si el enjuiciamiento de tal tipo de conductas penales debería ser o no de la competencia jurado, como a sostener un modelo “deseable” de actuación en el juzgamiento por jueces legos:

“Es deseable sólo que la conciencia de los jurados sea realmente sabia, realmente firme y reforzaa por el sentimiento del deber ciudadano, y que no se deje arrastrar por un camino o por el otro, es decir, por el camino de la crueldad ni por el del pernicioso sentimentalismo”<sup>82</sup>

Esto es, Dostoievski no se muestra contrario a las reformas procesales que han introducido la institución del jurado. Sucede sin embargo que la valoración que hace de su funcionamiento, anticuada en dos frases *paradójicas* –“*Me alegra que la hayan dejado libre, pero no me gusta que la hayan absuelto*”<sup>83</sup> y “*Da pena que no haya podido hacerlo sin absolverla*”<sup>84</sup>– deja al descubierto la insatisfacción de no ver realizada una pretensión semejante a la que había presentado en *Un ladrón honrado* –no hacer disarmónico lo jurídico con lo moral– pero donde ahora lo jurídico es simplemente instrumental respecto de lo moral. Y por ello, convertido el Derecho en herramienta de la Moral, Dostoievski acepta el sistema de Administración de Justicia en la medida en que “*las tribunas de nuestros nuevos juzgados son, sin lugar a duda, escuelas de la moral para nuestra sociedad y nuestro pueblo. El pueblo aprende la verdad y la moral en esta escuela*”<sup>85</sup>.

Nada que desde los tribunales –sea por abogados, jurados o jueces– pueda inculcar *inmoralidad* podrá ser aceptable para Dostoievski, quien en todo momento trata de preservar en toda su primitiva pureza *la moral del pueblo ruso* tal como ha venido siendo patrocinada desde la iglesia ortodoxa y el modelo de familia tradicional. De ahí también que todo aquello que amenace con bastardearla reciba su frontal rechazo. Y ello no excluye ni la falta de fe en la justicia, ni la incredulidad traída de dudar de ella, ni el indignarse con ella. Es por eso muy interesante no perder de vista la reacción que a Dostoievski un caso (octubre 1876- diciembre 1877) como el de Ekaterina Kornílova [una joven (con más de 16 años, pero menor de 20) embarazada que había arrojado por la ventana a su hijastra de seis años, quien no sufrido percance alguno]. Hubo en él<sup>86</sup> hasta tres resoluciones (de condena, de nulidad y por último de absolución), y el propio Dostoievski prestó al mismo una personal y decisiva contribución para que prosperara la anulación del primer veredicto. Presidente del Tribunal y Fiscal meditaron y quedaron persuadidos de conveniencia de revisión de la causa luego de que a través de las observaciones expuestas en el *Diario* de Dostoievski éste hubiera planteado la cuestión, no valorada por el jurado, de la posible influencia del embarazo de la acusada en su conducta criminal<sup>87</sup>. Vemos, pues, aquí al escritor interesando un protagonismo *jurídico*, ahora como criminalista –perfil también destacado por Koni respecto de *El idiota*<sup>88</sup>– en funciones de forensía de psicoanálisis criminal<sup>89</sup>, que

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 720.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 716.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 717.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 730.

<sup>86</sup> Sígase su exposición en *Ibid.*, pp. 729-730, 883-889, 1145-1147, y 1397-1419. Vid. También Gary Rosenshield, “Death and Resurrection at the Russian Justice: Dostoevsky and the Kornilova Case”, en *Canadian-American Slavic Studies* 31 (1997), pp. 1-32, ahora en Id., *Western law, Russian justice: Dostoevski, the jury trial, and the law*, cit., pp. 68-104.

<sup>87</sup> *Diario*, cit., p. 1397.

<sup>88</sup> Este perfil fue desarrollado por Koni en su discurso *O Достоевском как криминалисте* [Acerca de Dostoievski como criminólogo], pronunciado ante la asamblea de la Sociedad jurídica de San Petersburgo el año 1881. El texto, adaptado a lengua francesa por Mali Krogus, se publicó en la *Revue internationale de sociologie* el año 1898, pp. 604-619, con el título de “Dostoïevski criminaliste”. En España se constata su recepción en la reseña de Costancio Bernaldo de Quirós para la *Revista General de Legislación y Jurisprudencia* (en adelante *RGLJ*) 47, 95 (1899), p. 424. Esta misma revista había publicado un fragmento de *El idiota* bajo el título de “Dostoyewsky: “La pena capital: las sensaciones del condenado”” 46, 92 (1898), pp. 372-377. Bernaldo de

propone el embarazo como un *motivo legal* para justificar la conducta de la acusada [concurrencia de eximente completa que exonera de la responsabilidad penal]. Pero es lo principal para mi asunto referirme no a ello, sino a la torturante duda que luego le asalta: “¿No quedará un cierto desencanto en la sociedad, una perplejidad, falta de fe en la justicia, incluso indignación?”. En realidad, la respuesta a esta interrogante había sido ofrecida al momento de proponer la idea. Lo que a Dostoievski preocupaba sobremedida pareciéndole de todo punto inadmisibles (que él traduce por moralmente injusto) es que “en un instituto tan grande e importante como el juzgado, el mal fuera calificado como el bien”, porque la función del juzgado “consiste en que el mal debe ser determinado en lo posible, debe ser señalado en lo posible y calificado de mal públicamente”.

Se comprende así que del careo procesal entre Bien y Mal en el caso *Karamazov*, donde Dostoievski se asesoró de detalles por Koni<sup>90</sup>, que el jurado alcance el veredicto de condena de Dmitry constituya un *error judicial* que es igualmente *inmoral*. El motivo reside en que en la trama de la novela Bien y Mal aparecen tan monstruosamente entremezclados que todos los hermanos son culpables; la descreencia de Iván es culpabilidad moral esencial, la complicidad táctica de Dmitry en el crimen es también culpa moral en la comisión que del hecho realiza Smerdakov, que asimismo es una contravención moral. El error del jurado al emitir su veredicto de culpabilidad, de Mal, únicamente frente a Dmitry, quedando Ivan y Smerdakov sin culpa, dejaba el Mal de éstos sin ser “calificado de mal públicamente”.

El procedimiento judicial con sus limitadas *posibilidades* de determinación y señalamiento del Mal únicamente resulta aceptable (moral) cuando sirve de instrumento al Bien. Si la labor del sistema judicial se limita a una implicancia estrictamente jurídica, los Tribunales son sirven como *escuelas de*

---

Quirós elaboró asimismo un resumen del texto de Koni, que incluyó al traducir y anotar la obra *Los delincuentes en el arte* (1897), de Enrico Ferri [Lib. de Victoriano Suárez, Madrid, 1899], donde éste había reservado uno de los capítulos al microcosmos carcelario de *Memorias de la casa muerta*. Por su parte, el también español Luis Jiménez de Asúa se ocuparía de *Crimen y Castigo* en *Psicoanálisis Criminal*, Losada, Buenos Aires, 1940.

Para otra bibliografía recomendable vid. Paul C. Squires, "Dostoievski's doctrine of criminal responsibility", (1937) en *Journal of Criminal Law and Criminology* 27 (1937), pp. 817-827; Jean-Marc Varaut, "Dostoievski et le crime", en Jacques Catteau- Jacques Rolland (eds.), *Dostoievski*, Lagrasse, Verdier, 1983, pp. 77-85 (*Les Cahiers de la Nuit Surveillée*, num. 2. Actes du Colloque *Dostoievski dans la conscience d'aujourd'hui*. Sophia Antipolis, juillet 1981); Derek Offord, "The causes of crime and the meaning of law: *Crime and Punishment* and contemporary radical thought", en Malcolm V. Jones- Garth M. Terry (eds.), *New essays on Dostoievski*, Cambridge University Press, New York, 1983, pp. 41-65; Vladimir Marinov, *Les figures du crime chez Dostoievski*, PUF, Paris, 1990; Serge Gutwirth, "Une petite réflexion sur l'importance de la flibusterie épistémologique des littéraires. Dostoievski, la criminologie, les sciences, le droit et la littérature", en François Ost- Laurent van Eynde, Philippe Gérard- Michel van de Kerchove (eds.), *Lettres et lois. Le droit au miroir de la littérature*, Publications des FUSL, Bruxelles, 2001, pp. 305-342; William Burnham, "The Legal Context and Contributions of Dostoievski's *Crime and Punishment*", en *Michigan Law Review* 100 (2002), pp.1227-1248, y Sigrid Nolda, "Dostoevskijs Verbrechen und Strafe: Ideen im Dialog", en *Jahrbuch der Juristischen Zeitgeschichte* 8 (2007/2008), pp. 451-460.

<sup>89</sup> Vid. los trabajos de Margaret Church, "Dostoevsky's '*Crime and Punishment*' and Kafka's '*The Trial*'", en *Literature and Psychology* 19, 3-4 (1969), pp. 47-55, ahora en Id, *Structure and theme: Don Quixote to James Joyce*, Ohio State Univ. Press, Columbus, OH, 1983, pp. 103-120; Harriet Murav, "The Discourse of Iurodstvo [Юродство, locura] and the Discourse of Psychology in *Crime and Punishment*", en J. Douglas Clayton, *Issues in Russian Literature before 1917: Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and East European Studies*, Slavica Publishers, Columbus, OH., 1989, pp. 162-175, y "Crime and Punishment": Psychology on Trial", en Id., *Holy foolishness, Dostoevsky's novels & the poetics of cultural critique*, Stanford University Press, Stanford, 1992, pp. 51-72 (asimismo en Harold Bloom (ed. & introd.), *Fyodor Dostoevski's "Crime and Punishment"*, Chelsea House Publishers, Philadelphia, 2004, pp. 87-104), y "Dostoevsky's *Diary*: A Child is Being Beaten", en Id., *Russia's Legal Fictions*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1998, pp. 125-155.

<sup>90</sup> Vid. asimismo И. Д. Якубович, "А. Ф. Кони – читатель романа *Братья Карамазовы*" [A. F. Koni - lector de la novela *Los hermanos Karamazov*], en Памяти академика Георгия Михайловича Фридендера (1915–1995) [Pro memoria. Memoria del académico de G. M. Friedlander (1915-1995)], Отв. ред. А.В. Архипова, Н.Ф. Буданова, СПб., 2003, pp. 239-249, y Daniel J. Solove, "Postures of Judging: An Exploration of Judicial Decisionmaking", en *Cardozo Studies in Law and Literature* 9, 2 (1997), pp. 173-227. [sobre argumentación en el juicio de *Los hermanos Karamazov*].



la moral para la sociedad. ¿Dónde acudir entonces? La función del personaje Aliosha –alter ego literario de Dostoievski y que ofrece la prístina unción de pueblo con religión (*vox populi & vox Dei*)– idealiza la armonización *proyectivamente moral* de crimen y castigo. Aliosha dramatiza el *juicio moral perfecto* que, antes incluso que en *Los hermanos Karamazov*, Dostoievski había prefigurado ya en el *Discurso inventado del Presidente del Tribunal*<sup>91</sup> del proceso al matrimonio Dzhunkovski (julio-agosto de 1877) [nuevamente un caso de maltrato de padres a sus hijos]; esto es, *su* discurso como juez jurídico de reenvío al *juicio de la propia conciencia*.

«Acusados, han sido absueltos, pero recuerden que, además de este tribunal, hay otro, el juicio de su propia conciencia. Hagan que este tribunal os absuelva, aunque sea a posteriori»

Ese *juicio de conciencia* es en Dostoievski un *juicio creencial* siempre: *si Dios no existe todo es lícito*.<sup>92</sup> Por eso mismo, luego de sentenciado Dmitry, Ivan enloquece y Smérdakov se suicida.

Seguramente restan aún otros argumentos por analizar. De ningún modo trataría de agotarlos. Pero sí creo que al menos dos deberían quedar reseñados. El primero se trae, por más que resulte una evidencia, del abundante discurso novelesco<sup>93</sup> que ha sido construido a partir y alrededor de categorías jurídico-penales. Mi sugerencia de abrir ahí la perspectiva de la *Literatura desde el Derecho* aprovecha para coincidir plenamente con Bajtin cuando con expresa mención al género de la novela policial y a *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamázov* Dostoievski, señala: “Las diferencias y los diversos medios de utilización en la novela de las categorías jurídico-penales, en tanto que formas especiales de revelación en público de la vida privada, es un problema interesante e importante en la historia de la novela”<sup>94</sup>. El segundo argumento, también en la perspectiva de que me he auxiliado, concierne con lo que dando un nuevo paso de tuerca a la observación precedente podría enunciar proponiendo que la diferencia y diverso medio de utilización novelesca de las categorías jurídico-penales también puede ser contemplada como especial forma de *pública manifestación sobre la vida del Derecho en cada época*, lo que igualmente relaciona con interesantes e importantes problemas en el terreno de la historia de la cultura jurídica y la filosofía del Derecho.

En este sentido una lectura ingenua podría llevar a creer que el modo de empleo en Dostoievski de categorías jurídico-penales como responsabilidad, conducta culposa, culpa y otras revela un tipo de discurso jurídico-cultural y iusfilosófico aún muy tradicional, tardotradicional, y hasta contramoderno. Tal incauta interpretación, por demasiado apegada al dato de asimilación del Derecho en la Moral, sería además errada. En mi opinión, en perspectiva de *Literatura desde el Derecho*, el problema del

<sup>91</sup> *Diario*, cit., pp. 1234-1239.

<sup>92</sup> Fiódor M. Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*, en *Obras completas*, trad. directa del ruso, introducción, prólogos, notas y censo de personajes por Rafael Cansinos Assens, Aguilar, Madrid, 1973 (9ª ed., 4ª reimp.), vol. III, p. 502 (Parte II, Libro V, “Pro y contra”). El axiona se sigue, en *suite lógica*, desde conversación entre Rodia Raskolnikov y el joven oficial, en *Crimen y castigo* (Parte I, cap. IV, *in fine*), *Obras completas*, cit., p. 63:

«— Tú, hasta ahora, hablas y discurreas; pero dime: ¿matarías tú mismo a la vieja o no?

— ¡Naturamente que no!... Yo, en justicia... Pero eso no es cosa mía...».

Para de ahí llevar al siguiente inciso de *Los demonios* (Parte II, cap. I), *Obras completas*, cit., p. 1220: «Había allí un capitán con la barbita canosa, que estaba muy callado y no decía palabra; pero de pronto fue y se plantó en mitad de la habitación y, mire usted, en voz alta, cual si hablase consigo mismo: “Si no hay Dios, ¿qué capitán soy yo?. Cogió el gorro, abrió los brazos y se fue”». Y por último, en la misma obra, p. 1476, donde Kirillov apostilla: «Si no hay Dios, yo soy Dios».

<sup>93</sup> Y no sólo novelesco. Vid. Harriet Murav, “Legal Fiction in Dostoievski’s *Diary of A Writer*”, en *Dostoievski Studies = Достоевский: Статьи и материалы* 1, 2 (1993), pp. 155-173.

<sup>94</sup> Mijail Bajtin, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en Id, *Teoría y estética de la novela* (1975), trad. de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra, Taurus, Barcelona 1989, pp. 237-409, en esp. pp. 262 y 277. De interés también, con referencia a *Crimen y Castigo* y las categorías jurídico-penales delito y crimen, Claudio Magris, “El superhombre y el hombre del subsuelo” (1981), en *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad* (1999), trad. de J. A. González Sáinz, Anagrama, Barcelona, 2001, pp. 165-169. en esp. 168-169.

Derecho en la literatura dostoievskiana refleja en realidad una posición *modernista*, o como mínimo antemodernista, lo que recomendaría situar sus ideas dentro de la cultura y filosofía del *modernismo jurídico*.

No conozco trabajos que en el campo de estudios jurídicos eslavos hayan cultivado esta tendencia. En el resto de Europa las publicaciones y monografías son tan escasas como recientes<sup>95</sup>. Es común detectar el primer empleo de esa locución en Italia, el año 1912, por Widar Cesarini Sforza<sup>96</sup>. Más tarde, también allí se la utilizó en el ámbito de derecho económico corporativo, aunque ya desenraizada de su primitivo hondón<sup>97</sup>.

La tendencia *modernismo jurídico*, que no alcanzó a corriente, se planteaba como una reacción a las abstracciones del racionalismo jacobino del s. XVIII que en el Derecho habían generado el hegemonismo jurídico de la ley, frente al que posicionaba el derecho consuetudinario. Se trataba, en efecto, de una más entre las muchas contestaciones antiformalistas que habían ido suscitándose desde finales del XIX. Ese rasgo no la hacía peculiar. Sí, por el contrario, la reaignambre iusliberal<sup>98</sup> de inspiración *social* y el trasponer reflexiones procedentes del pensamiento religioso al campo jurídico, en particular produciendo una coincidencia, también cronológica, entre la primera etapa de la *Freirechtsbewegung* y las condenas papales al modernismo teológico, incluyendo también el literario<sup>99</sup>. Fue jurídicamente una tendencia sin duda efímera, diluida en la ulterior marea alta del *Movimiento de Derecho Libre*<sup>100</sup>, y el aflujo de doctrinas solidaristas, aunque en parte nuevamente recuperada, otra vez desde Italia, en la *polemica sui concetti giuridici*<sup>101</sup>.

Trasladando este paisaje literario, teológico y jurídico a la Rusia de finales del s. XIX, se descubren suficientes elementos de concurrencia y analogía. Aún admitiendo que los panoramas eclesiales católico y ortodoxo no se superponen, el modernismo ruso brota en la base de la religión ortodoxa como el anhelo de reforma espiritual donde reinterpretar el cristianismo. Literariamente Dostoievski se inscribe en el modernismo como uno de sus referentes, con capacidad de adelantada

<sup>95</sup> No conozco otra obra que la de Alfons Aragoneses, *Un jurista del modernismo. Raymond Saleilles y los orígenes del Derecho comparado*, Dykinson, Madrid, 2010. Raymond Saleilles (1855-1912). Vid. También su trabajo preparatorio “Strafrecht im *Fin de Siècle*. Raymond Saleilles und die Strafrechtswissenschaft in Frankreich Ende des 19. Jahrhunderts”, en Josef Pauser et al. (eds.), *Ad Fontes. Europäisches Forum Junger Rechtshistorikerinnen und Rechtshistoriker Wien 2001*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2002, pp. 11-22.

<sup>96</sup> Widar Cesarini Sforza (1886-1965), “Il *modernismo giuridico*”, en *Il Filangeri* (Milano) 5-6 (1912), pp. 373-382, citado por Paolo Grossi, *Scienza giuridica italiana. Un profilo storico, 1860-1950*, Giuffrè Editore, Milano, 2000, p. 163. El artículo W. Cesarini Sforza se contiene ahora en su colectánea *Vecchie e nuove pagine di filosofia, storia e diritto*, I, *Filosofia e teoria generale*, Giuffrè Editore, Milano, 1967, pp. 9-17.

<sup>97</sup> Así, Lorenzo Mossa (1886-1957), *Modernismo Giuridico e Diritto privato*, Tip. Nistri-Lischi, Pisa, 1930, luego incluida en Id., *L'impresa nell'ordine corporativo*, pref. De Giuseppe Bottai, Sansoni, Firenze, 1935, p. 50 y ss.

<sup>98</sup> Vid. Paolo Grossi, *L'Europa del diritto*, Laterza, Roma- Bari, 2007, pp. 186-189.

<sup>99</sup> Pío X, *Lamentabili sane* (3 de julio de 1907), disponible en <http://www.papalencyclicals.net/Pius10/p10lamen.htm> (consultado el 1/III/2011) y *Pascendi Dominici gregis* (8 de septiembre) disponible en [http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_x/encyclicals/documents/hf\\_p-x\\_enc\\_19070908\\_pascendi-dominici-gregis\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis_sp.html) (consultado el 1/III/2011), y a su vez con base en Pío IX, *Quanta cura*. 8 de diciembre 1864 y *Syllabus errorum*. 1864 disponibles en <http://www.filosofia.org/mfa/far864a.htm> (consultado el 1/III/2011). Vid. asimismo Gilbert Azam, *El modernismo desde dentro*, Anthropos, Barcelona, 1989, y Juan Cózar Castañar, *Modernismo teológico y modernismo literario*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2002.

<sup>100</sup> Sobre su reconstrucción y cotejo crítico vid. Arthur Kaufmann, “Freirechtsbewegung — lebendig oder — tot? Ein Beitrag zur Rechtstheorie und Methodenlehre”, en *Ius* (München) 5 (1965), pp. 1-39, ahora también en Id., *Rechtsphtosophie im Wandel*, Athenäum-Verlag, Frankfurt am Main, 1972, pp. 251-271.

<sup>101</sup> Vid. Natalio Irti (ed.), *La polemica sui concetti giuridici*, Giuffrè Editore, Milano, 2004 (v.gr.: controversia en la que intervienen Guido Calogero, Widar Cesarini Sforza, Arturo Carlo Jemolo y Salvatore Pugliatti). Algunos ecos, aunque menores y en polémica, llegaron también a Brasil con el civilista Orozimbo Nonato da Silva (1891-1974), “Aspectos do modernismo jurídico e o elemento moral na culpa objetiva”, en *Revista Forense* (Rio de Janeiro) 28, 56 (1931), p. 5-26. La recepción iberoamericana más importante se producirá en Argentina, con el jurista y sociólogo Alfredo Colmo (1876-1934).



influencia más allá incluso de las fronteras nacionales<sup>102</sup> –la que en España no fue menor<sup>103</sup>– pese a no alcanzar –por razones cronología biográfica– otras derivadas posteriores, como las estético-místicas de Mereschoski, tan representativas en la corriente modernista rusa. Con él comparte, no obstante, propensiones nietzscheanas –presentes en el tipo de héroe dostoiévskiano– y mesiánicas, bien que más pulidas y refinadas en el segundo. Pero Dostoiévski satisface plenamente la especificidad del modernismo eslavo, tan lleno de congoja y tormento, en lo que mira a la fe –la sinceridad de la fe– en el destino ruso. Es en esa fe donde se produce la nueva ética combatiente del agnosticismo, del nihilismo y que, paradójicamente –pero no incomprensiblemente– precipita su triunfo porque se aniquila a sí misma, porque se autodestruye.

Sucede también, a mi juicio, con el *modernismo jurídico* eslavo, siempre conjetural. El diseño prerrevolucionario de modernización social, jurídica y política, con su esforzada voluntad de aperturismo a Europa, aceleró el desenlace sucesivo, asociando su fracaso al modelo liberal que lo sustentaba. Esta es una realidad poco discutible, pero imprecisa y hasta inexacta porque omite el verdadero talante liberal promodernista de algunos protagonistas de aquel proyecto, como es el caso de Koni. Lo que más arriba calificué de “iusnaturalismo de corte liberal”, advirtiendo con un *en principio* que se trataba de una conceptualización primera o preliminar, puede ahora puntualizarse con más rigor bajo la luz de ese presumible *modernismo jurídico* eslavo. Leyéndole en trabajos como “Нравственные начала в уголовном процессе” (Principios morales en el proceso penal)<sup>104</sup>, de 1895, Koni ofrece un dibujo de la actividad jurisdiccional donde la silueta paternal, del afecto y solicitud del buen padre, se delinea con trazos limpios y claros, y donde también a menudo su función profiláctica, de vigilancia de la *salud pública*, y curativa de sus enfermedades sociales –el delito como dolencia o enfermedad social– tampoco pasa desapercibida. Instrumentada bajo postulados de moralización la jurisdicción cumple así un destino *modernista*, que Dostoiévski suscribía como pedagogía social. Koni, además, coincide con Dostoiévski en la crítica a las interferencias que en ello ocasionan los retoricismos abogaciles incapaces de mirar “al horizonte del bien público” (горизонт общественного блага). Y, todavía en añadido, Dostoiévski comparte tanto como Koni –hombre de acendrados sentimientos religiosos– la ardorosa defensa de la piedad y humanización de la justicia (y el Estado) como evangélicos caminos de perdón y redención que no sólo se han de limpiar de obstáculos formalistas<sup>105</sup>, sino seguidamente recorrer también.

En lo demás, creo que Rodia Raskolnikov, el personaje principal de *Crimen y castigo*, la novela de Dostoiévski que tanto impresionó a Koni, transcribe a su lector no menos que a su autor. El joven Rodia, estudiante de Derecho que vive en San Petersburgo<sup>106</sup>, es un *espíritu* imbuido de ideas modernistas en ética, filosofía y ciencia, a la vez que un *alma* infundida de ancestral religiosidad popular. Raskolnikov, ejemplifica la escisión (*raskol* = cisma; *raskolnik* = cismático), demuestra la quebradura, ilustra el rompimiento interior. En eso, pienso, consistió el prodigio y la quimera del modernismo literario y *jurídico* ruso.

Y de *alma* deberemos hablar asimismo para Tolstói. Me he ocupado de ello, en parte, al indagar en la recepción productiva y pasiva de dos novelas tolstoianas –*Sonata a Kreutzer* (1890) y *Resurrección* (1899)– entre los juristas españoles durante el período que abarcó los años 1890 a

<sup>102</sup> Vid. Peter Kaye, *Dostoevsky and English modernism, 1900-1930*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

<sup>103</sup> David Cruz Barrio, *Dostoiévski, un Absoluto en la Modernidad*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2007 (2ª ed. Sánchez y Sierra Editores, Madrid, 2008), y *La recepción crítica de Dostoiévski en España*, Editorial Pliegos, Madrid, 2009.

<sup>104</sup> Cit. *supra* n. 22. Puede igualmente consultarse en *Собрание сочинений* [Obras completas], 1966-1969, cit., T. 4, pp. 33-70.

<sup>105</sup> En lo jurídico *Crimen y castigo* es sin duda una crítica a los procedimientos formalistas del derecho ruso con anterioridad a las reformas procesales de 1864.

<sup>106</sup> Sobre las influencias de entorno urbano vid. Marshall Berman, “Petersburg: The modernism of underdevelopment: The real and unreal city” y “Petersburg: The Modernism of underdevelopment: The 1860's: The new man in the street”, ambos en Id. *All that is solid melts into air: The experience of modernity*, Simon and Schuster, New yor, 1982, respect. pp. 173-211 y 212-243.

1928<sup>107</sup>. Miré allí con óptica de *cultura literaria del Derecho* los conflictos de mentalidad jurídica de sus lectores, a quienes predisponía la atracción y obligaba el rechazo; es decir, tensiones, atirantamientos y rupuras entre *el alma y la ley*.

Para situar lo que aquí pretendo analizar ya anuncié más arriba la distinta índole y grado con que en la creación literaria de Dostoievski y Tolstói se producía la penetración de temas y problemas jurídicos, la *Literatura desde el Derecho*. La razón principal, podría decir ahora, guarda relación con el alma de cada uno; ascética la de Dostoievski, mística en Tolstói.

Como hemos observado, Dostoievski no discute la legitimidad del orden jurídico. Su alma riñe y se mortifica con las carencias, contradicciones, con las desviaciones. La suya es a lo más una desesperanza que no vacía en el desengaño; Dostoievski no descrece, no reniega. Su presencia en la tribuna del público durante las sesiones del juicio por jurado en el caso Zasúlich<sup>108</sup>, muy seguramente le ofreció la oportunidad de reconciliación con algunas convicciones cedidas o a punto de quebrar; Vera Zasúlich no negaba la conducta homicida. El argumento de su defensa era *jurídico por moral*; presentaba la existencia de un conjunto de causas excluyentes de la antijuridicidad (*acto jurídico ilícito no antijurídico*) con el resultado de convertir en *legítima* la respuesta (el terrorismo) a una situación *legal* de represión y violencia, pero *moralmente injusta*. Dostoievski, además, era sensible al argumento –luego también camusiano (*Les Justes*, 1949)– en una precompensación que había construido la tesis narrativa de *Los demonios* a partir del material obrante en las actas del tribunal en el proceso contra Necháiev en julio de 1871<sup>109</sup>.

En Tolstói mal podemos imaginar algo semejante. Tolstói es un renegado del Derecho, su descreencia es compacta y sin fisuras, maciza, fuertemente cohesionada en torno a la idea de la irrevocable *inmoralidad del Derecho*. El orden jurídico como un sistema normativo dotado de una coacción organizada e institucionalizada, es decir, la existencia de una regulación sobre el *cuándo*, el *quién*, el *cómo* y el *cuánto* del ejercicio del poder coactivo<sup>110</sup>, resulta para Tolstói radicalmente incompatible con la moral. La idea de *fuerza al servicio del Derecho* le es por completo inasumible, afirmando además que la concepción del derecho como “permiso para hacer algo que no está prohibido” es, en realidad, el reverso del “poder para obligar ha hacer algo”; lo *justo* como *correcto*, de hecho, equivale a la autorización que a sí mismos se otorgan quienes detentan el poder a fin de obligar a otros a hacer lo que a ellos les sea más beneficioso<sup>111</sup>. Para los juristas esta *blasfema* visión del Derecho era igualmente inadmisibles. A Tolstói le lloverían críticas de todo género; unas con mesura y atinadas<sup>112</sup>, y la mayoría sin tanto equilibrio ni acierto, especialmente en reacción a la carta

<sup>107</sup> Mi libro *El alma y la ley. Tolstoi entre juristas. España 1890-1928*, Comunicación Social y Ediciones y Publicaciones, Sevilla-Zamora, 2010.

<sup>108</sup> Vid. Richard Edgar Pipes, “The Trial of Vera Z.”, en *Russian History* 37, 1 (special issue) (2010), pp. 51-68, en esp. p. 52. También Ana Siljak, *Angel of vengeance: the "girl assassin," the governor of St. Petersburg, and Russia's revolutionary world*, St. Martin's Press, New York, 2008, pp. 215-248.

<sup>109</sup> George Steiner, *Tolstoi o Dostoievsky*, trad. de Agustí Bartra, Ediciones Siruela, Madrid, 2000, p. 152.

<sup>110</sup> Norberto Bobbio, “Diritto e forza” (1965), en Id., *Studi per una teoria generale del diritto*, Giappichelli, Torino, 1970, p. 126, p. 128.

<sup>111</sup> Vid. Leo N. Tolstói, *Über das Recht. Briefwechsel mit einem Juristen*, trad. y rev. del ruso por Albert Skarvan con introd. de Eugen Heinrich Schmitt, L.M. Waibel, Heidelberg-Leipzig, 1910, p. 10.

<sup>112</sup> Estas críticas se formularán incluso por juristas espiritualmente receptivos, como Gustav Radbruch. Éste lo era a través de la enseñanza de Rudolf Sohm, a quien en *Vorschule der Rechtsphilosophie* (1948) (*Introducción a la Filosofía del Derecho*, trad. de Wenceslao Roces, FCE, México, 1974 (4ª ed.), pp. 61-62) menciona concomitante a Tolstói. Vid. asimismo Wilhelm-Albert Hauck, *Rudolf Sohm und Leo Tolstoj, Rechtsordnung und Gottesreich*, Carls Winter, Heidelberg, 1950.

En 1911 Radbruch hace el siguiente apunte a *Über das Recht*: “Ein Petersburger Student, durch die Rechtsphilosophie Petrazschitzkys ← an der Lehre Tolstois von der Verwerflichkeit des Rechts irre geworden, bittet Tolstoi um seine Meinung. Tolstoi, in seiner Jugend selbst einmal Jurist, ← rät ihm seinem Antwortschreiben –wohl dem letzten Werke seiner Feder–, diese nicht bloß müßige und verdummende, sondern schädliche und demoralisierende Beschäftigung aufzugeben”. Das Recht ist ihm nichts als die Rechtfertigung der Gewalt und weil selbst unsittlich, unfähig der Sittlichkeit auch nur den Boden zu bereiten. Ein weiterer Beitrag zu dem neuerlich in Angriff genommenen Problem der Repugnantz künstlerisch-religiöser und juristischer Geistesrichtung”. Ahora en Gustav Radbruch, “Annotation zu Tolstói *Über das Recht*”, en Id., *Literatur- und*

de Tolstói (27 de noviembre de 1909) a un estudiante de Derecho<sup>113</sup>, que fue conocida con el título *El Derecho y sus mentiras*<sup>114</sup>, y donde aquél desata un apasionado ataque contra el fraude de la importancia moral y educadora del Derecho, junto también a una descalificación del iusfilósofo liberal ruso-polaco Lev Iosifovič Petražickij (1867- 1931), de la Universidad de Kiev<sup>115</sup>.

Y en efecto, se podría decir que en sentido estricto Tolstói fue un renegado del Derecho, ya desde 1848. Con 19 años, era 1847, Tolstói cursaba el segundo año de Leyes en la Universidad de Kazán. Dmitrii Ivanovich Meier (1819-1856), su profesor de Derecho civil, le había solicitado elaborar de un trabajo comparativo entre las *Instrucciones para la comisión para la Composición de un proyecto de nuevo código de leyes*, de Catalina II, y *De l'esprit des lois*, de Montesquieu. El análisis le exigía dedicación y empeño. En sus *Diarios* (1847-1894)<sup>116</sup> anota sobre ello el 25 de marzo de aquel año: “No basta con apartar a la gente del mal, es necesario estimularla hacia el bien ...”, y “las *Instrucciones* le trajeron mayor gloria a Catalina que provecho a Rusia”. De aquel curso universitario destacará asimismo su interés hacia materias de Enciclopedia y Metodología jurídica (análogas a las actuales Teoría del Derecho y Filosofía del Derecho), seguidas en las lecciones del *Lehrbuch der Encyclopaëdie und Methodologie der Rechtswissenschaft*, obra del jurista, filólogo e historiador del derecho Emil Ferdinand Vogel (1801-?), Privatdocent en la Universidad de Leipzig. Lo incumbieron también las conferencias que éste dictó, fuera ya del marco académico, sobre la pena de muerte. Poco más, sin embargo, le atrajo. El 12 de abril de 1847 abandonará los estudios de Derecho. Al año siguiente intentará retomarlos en San Petesburgo. Influido por la lectura de Rousseau (*Les Confesions*, *Émile, ou l'éducation*, y *Lettre a M. d'Alembert*) renunciará a ellos de forma definitiva el año siguiente.

Menos conocido que todo ello es quizá una intervención jurídica protagonizada por Tolstói, no registrada en la edición comercial de sus *Diarios*. Parece que en 1866 Tolstói hubo de ocuparse de la defensa de un soldado que hallándose ebrio había atacado a un oficial y para el que se pidió la pena de muerte (caso Šabunin)<sup>117</sup>; entonces Tolstói no combatió la acusación, más bien arguyendo de modo que el tribunal militar apreciara la eximente de enajenación transitoria o alternativamente otras circunstancias modificativas atenuantes de la responsabilidad criminal, a fin de evitar –lo que no logró– la condena a la pena capital. Es posible que tal experiencia y el extraordinario rigor con que actuaba la justicia militar de la época se sumaran al desencanto jurídico-académico que ya acumulaba,

---

*kunsthistorische Schriften*, ed. de Hermann, Klenner, C.F. Müller Verlag. Hüthig Jehle Rehm, Heidelberg, 1997, vol. 5, p. 334.

Vid. también, de interés el comentario a *Über das Recht* por Martin Stranz, “Tolstoi und das Recht”, en *Deutsche Juristenzeitung*, 1911, pp. 315-316, y Alexis Goldenweiser, “Tolstois Kampf gegen das Recht (Zum 100. Geburtstag Leo Tolstois)”, en *Archiv für Rechts- und Wirtschaftsphilosophie*, XXII (1928/1929), pp. 98-116, en esp. p. 109-114. (Este es el trabajo al que se hizo referencia en *supra* n. 30).

<sup>113</sup> Л. Н. Толстой, “Письмо к студенту”, en Id., *Полное собрание сочинений в 90 томах*, Государственное издательство художественной литературы, Москве, 1928-1957, том 38, pp. 54-61.

<sup>114</sup> En España esta carta tuvo sólo una recepción pasiva y parcial, mediante la “nota de revistas” publicada por el pedagogo e institucionista Doningo Barnés Salinas (1879-1943) en *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes* (Madrid), febrero de 1910, p. 223 con el título de “El Derecho y sus mentiras, por el conde León Tolstói. (Carta a un estudiante)”. El revistero español la recoge de *La Revue* de París, y transcribe algunos fragmentos para terminar calificando la de Tolstói como una “concepción simplicista del Derecho”. La carta, en la integridad de su contenido, se difundió en Iberoamérica a través de la revista *Claridad* (Órgano de la Federación de Estudiantes de Chile) 2, 63 (1922), de 5 de agosto. Al comienzo de la IIª República española el texto sería recuperado, titulándolo entonces “Un página maestra. Del Derecho”, en *Estudios*, 97 (septiembre 1931), p. 38.

<sup>115</sup> Vid. sobre este jurista Andrzej Walicki, *Legal Philosophies of Russian Liberalism*. Oxford University Press-Clarendon Press, Oxford-New York, 1987, pp. 220 y ss., quien asimismo señala (pp. 264 y ss.) coincidencias con algunas de las posiciones de Rudolf Stammler (1856-1938) respecto a las funciones motivadoras y educativas del Derecho.

<sup>116</sup> Lev Tolstói, *Diarios (1847-1894)*, ed. y trad. de Selma Ancira, Acantilado, Barcelona, 2002, p. 15.

<sup>117</sup> Vid. A. A. Гольденвейзер (Aleksēi Aleksandrovich Goldenweiser, 1890-1979), *В защиту права: статьи и речи* (En defensa del Derecho. Artículos y discursos), cit. *supra* n. 30, p. 50.

pero en lo que conocemos de su alegato<sup>118</sup> Tolstói no utilizó una estrategia de litigación distinta a la que hubiera empleado cualquier abogado que procurara *la mejor defensa jurídica posible* de su cliente, y desde luego se abstuvo de argumentar sobre de la inmoralidad del sistema.

Podríamos interrogarnos por tanto acerca de qué había sucedido desde 1866 a 1909-1910. La única respuesta cierta es que Tolstói fue sumergiéndose en crisis espirituales cada vez más profundas hasta acabar, incluso, más allá de la moral evangélica –la ley del amor hacia el prójimo; el Amor como *Supremo Derecho*<sup>119</sup>–quintaesenciándola en una categoría donde la disciplina mística, que unos llamaron *anarquismo cristiano* y en ocasiones otros *comunismo cristiano*, viró de ética del castigo en ética de redención. Y para lo que aquí es asunto principal, sus ideas jurídicas, que unos presentaron como *utopismo* y otros *nihilismo* –aunque personalmente no alcance a ver en el *tolstoísmo* ni el elemento de progreso ni, en especial, el vigor *nietzscheano*– llevando el punto de radical transformación del Derecho desde la libertad de conciencia hasta el *pietismo*.

Pero es seguro que esas crisis, y su más o menos confuso o incierto diagnóstico, leídas a la luz de la *cultura jurídica de la literatura* permiten enfocar de un modo suficientemente nítido un momento álgido muy determinado. Éste se localiza en el instante del *deseo de ficción* que ha de despertar la escritura de su novela *Resurrección*. Es en mayo-junio de 1888, y cuando ese deseo detona (“te hace querer escribir”<sup>120</sup>) rompe desde dentro la *muerte de la literatura*, le desgarró el sudario y la revive por una y última vez.

Aquel detonante es la conversación de Koni, un jurista amigo, que relata un caso real. Tolstói no inventa la historia que será *Resurrección*. Aprovecha un material procedente de la experiencia profesional de Koni, que el propio Koni ha recabado en el medio de su práctica judicial del Derecho.

Tolstói conoce a Koni desde un año antes. La *cultura literaria* de ese jurista, lector y crítico, le ha abierto las puertas de Yásnaya Polyana. Allí es invitado frecuente, y también le visita en la casa de Moscú. En adelante la complicidad entre ambos crecerá de más en más; Tolstói no duda en acudir a la posición de *elite* e influencias de Koni como consejero de Estado para socorrer a jóvenes perseguidos por sus ideas, asfixiadas por el aparato de represión de libertades políticas de Nicolás II, en aumento e imparables, y aquél actúa y remueve lo improbable y aún imposible<sup>121</sup>.

De esas relaciones se traerá la oportunidad en que Koni comente a Tolstói el singular suceso acaecido durante el juicio de Rosalía Onni<sup>122</sup>. Ésta había sido acusada de robo y durante el juicio el jurado solicitó poder hablar a solas con la procesada, a lo que no se accedió, instando luego la entrega de una carta sellada, petición igualmente denegada, pero ofreciéndose Koni a informarle de su contenido si se le revelaba. Fue así, para su sorpresa, que conoció cómo uno de los jurados, un caballero aristócrata, deseaba casarse con ella, luego de haberla reconocido como sirvienta años atrás empleada en la casa de unos parientes. De allí la despidieron al conocerse que mantuvo relaciones con

<sup>118</sup> Hay referencias al discurso de defensa –aunque algo inconcretas– como publicado el año 1903 en la revista *Pravo*, de la que Petražickij era uno de sus redactores, en Anita Schlüchter, "Zur Verteidigung des Rechts. Die Kritik an Tolstojs Rechtsnihilismus durch Juristen und Solov'ev" (2002), p. 3. Disponible en <http://www.jfsl.de/publikationen/2004/Druckversionen/Schluetchter.pdf> (consultado el 17/II/2011).

<sup>119</sup> Vid., entre otras, obras como *Mi Confesión* (1879), *El Evangelio abreviado* (1880), *Mi Religión* (1884), *¿Qué haremos entonces?* (1885), *Por la Vida* (1887), o *El Reino de Dios está en vosotros* (1893).

<sup>120</sup> Cf. Préface de Georges Nivat a *Résurrection*, trad. d'Edouard Beaux, Gallimard, Paris, 1981, p. 17.

<sup>121</sup> Lev Tolstói, *Diarios (1847-1894)*, cit., 25 de diciembre de 1894 (p. 441), y n. 51 (p. 485), y Lev Tolstói, *Diarios (1895-1910)*, ed. y trad. de Selma Ancira, Acantilado, Barcelona, 2003, 2 de mayo de 1896 (p. 61), y n. 14 (p. 483), además de Lev Tolstói, *Correspondencia*, y sel., ed. y trad. de Selma Ancira, Acantilado, Barcelona, 2008, carta de a Koni, de 9 de marzo de 1897, pp. 631 (n. 1)-632.

<sup>122</sup> La historia sobre su relato a Tolstói para *Resurrección* se cuenta en el vol. 2 de *На жизненном пути* [El sendero de la vida], cit. (*supra* n. 17), pp. 25-31. A ello mismo se refiere igualmente en “Лев Николаевич Толстой”, incluido en *Воспоминания о писателях* [Recuerdos de escritores], cit. (ed. de 1989), pp. 357-404. Este texto puede consultarse, traducido al inglés por Margaret Wettlin, en *Reminiscences of Lev Tolstoi by his contemporaries*, Foreign Languages Publishing House, Moscow, c. 1961, pp. 179-189, en esp. pp. 184-188. De su circunstancia y detalles se ocupa asimismo Eugen Zabel, *Russische Kulturbilder. Erinnerungen und Erlebnisse*, Curtius, Halle, 1907 (2. Aufl.), pp. 282-285.



aquél y quedó embarazada. Ahora, al ver y comprender la destrucción de la vida de esa mujer, que él mismo había contribuido a causar, quería expiar su culpa ofreciéndole matrimonio. Para el mes de diciembre de 1889 Tolstói habrá comenzado ya a escribir “la historia de Koni”<sup>123</sup>, que en el rápido proceso creativo de apenas un año será *Resurrección*.

Así, pues, lo que esta novela ofrece para un examen de la *Literatura desde el Derecho* se encuentra ya en su misma génesis. Algo parecido habría sucedido antes, con *El poder de las tinieblas* (1891)<sup>124</sup>, cuyo argumento también Koni sugirió o propuso y que Tolstói dramatizará como problema de pecado y expiación. Pero en *Resurrección* hay un elemento exclusivo y de particular interés derivado de la oportunidad que la provoca; *Resurrección* es una novela sincrónica al tiempo de la acción narrativa. Para sus notas y apuntes Tolstói se auxiliará asimismo de los abogados defensores que intervinieron en el proceso, y hasta del director de la penitenciaría de Tula. Este sustrato y entorno jurídico termina siendo determinante. Pero, ¿en qué sentido determinante?, y mejor, ¿determinante para qué? La respuesta es: para la historia que Tolstói decide contar y el modo en que lo hace.

Básicamente la historia de *Resurrección* forma un realista y posromántico relato de la sociedad rusa en la etapa final del proceso modernizador que había iniciado en 1864. Este cuadro de vida contemporánea se cuenta a través del funcionamiento de su institución judicial y las terribles condiciones de su sistema penitenciario; esto es, dos de las principales líneas del proyecto reformista. Lukács, quien acertadamente calificó *Resurrección* de ejemplar “novela-reportaje”, anota como particular característica del método creativo allí aplicado que el objeto de observación lo haya sido “ininterrumpidamente desde dos lados, desde arriba y abajo, desde dentro y fuera”<sup>125</sup>. “Uno de los héroes –escribe<sup>126</sup>– es miembro de la clase gobernante, participa en la sesión del jurado, tan importante y decisiva para la acción, se esfuerza luego en reparar la injusticia allí cometida, etc. Sus experiencias, que vivimos con él, iluminan la justicia desde «arriba» y desde «dentro». La protagonista es la víctima de la justicia. Gracias a ella obtenemos la visión desde «abajo», vivimos la espantosa arbitrariedad y la rudeza bestial de la «justicia» zarista. Ambos héroes son personas vivientes, de carne y sangre. Tolstói utiliza todos los medios para que el lector se interese con pasión por su evolución, su persona, su destino. Y al configurarlo en ambos personajes lo logra plenamente”. De seguido Lukács añade una reflexión metodológica, más problemática, en línea de dialéctica materialista sobre casualidad y necesidad.

Pero fuera de polémicas, si podemos coincidir en que *Resurrección* plantea un conflicto entre espiritualismo y materialismo que enfrenta al príncipe Dimitri Nejlíúfov con su identidad de clase al intentar salvar a la prostituta Katia Máslova, debe entonces quedar también fuera de discusión que el elemento decisivo es el *Derecho a través de su fracaso*. Cuando Tolstói exagera la crítica al sistema jurídico en su conjunto es ese desengaño lo que dota de impulso en Nejlíúfov la decisión de cambiar de vida. Oímos la voz de los desposeídos, ciertamente; pero sólo luego del *desengaño en el triunfo del Derecho*.

Esta solución narrativa, que es completamente nueva, no está en *La muerte de Ivan Ilich* (1886), pero es allí –a mi parecer– donde se anuncia; la enfermedad del magistrado –también la de la sociedad rusa y su experimento reformista ahora ya en la proximidad del *fin-de siècle*, y tan clandestina, escondida o al menos disimulada como la que aquél soporta– es la mentira:

«El mayor tormento de Ivan Ilich era la mentira, la mentira que por algún motivo todos aceptaban, según la cual él no estaba muriéndose, sino que sólo estaba enfermo, y que bastaba con que se

<sup>123</sup> Lev Tolstói, *Diarios (1847-1894)*, cit., pp. 335-336.

<sup>124</sup> Eugen Zabel, *op. cit.*, p. 285.

<sup>125</sup> György Lukács, “Reportage oder Gestaltung?, Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwalt”, en *Die Linkskurve* IV/7, 8 (1932), pp. 23-30 y 26-31; “¿Reportaje o configuración? Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt”, en Id., *Sociología de la literatura*, ed. Peter Ludz y trad. de Michael Faber-Kaiser, Ediciones Península, Barcelona, 1989, pp. 119-137, por donde citaré. Ahora también en *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura* (Barcelona) 28, 2002, pp. 205-221. La comparativa es entre *Resurrección* de Tolstói y la novela-reportaje de Ernst Ottwalt *Denn sie wissen, was sie tun. Ein deutscher Justiz-Roman*, Malik-Verlag, Berlin, 1931.

<sup>126</sup> György Lukács, *cit.*, p. 131.

mantuviera tranquilo y se atuviera a su tratamiento para que se pusiera bien del todo. Él sabía, sin embargo, que hiciesen lo que hiciesen nada resultaría de ello, salvo padecimientos aún más agudos y la muerte. Y le atormentaba esa mentira, le atormentaba que no quisieran admitir que todos ellos sabían que era mentira y que él lo sabía también, y que le mintieran acerca de su horrible estado y se aprestaran -más aún, le obligarana participar en esa mentira. La mentira -esa mentira perpetrada sobre él en vísperas de su muerte encaminada a rebajar el hecho atroz y solemne de su muerte [...] ... era un horrible tormento para Ivan Ilich. Y, cosa extraña, muchas veces cuando se entregaban junto a él a esas patrañas estuvo a un pelo de gritarles: "¡Dejad de mentir! ¡Vosotros bien sabéis, y yo sé, que me estoy muriendo! ¡Conque al menos dejad de mentir!" Pero nunca había tenido arranque bastante para hacerlo [...] Esa mentira en torno suyo y dentro de sí mismo emponzoñó más que nada los últimos días de la vida de Ivan Ilich»<sup>127</sup>

El sinsentido de la persistencia en esa mentira le llevará a una expiración acerba y triste; Iván Ilich Golovin *muere*. Dimitri Nejlíúdov, por el contrario, *resucita* cuando acepta la verdad.

En efecto, un imposible mantenimiento de la *mentira* por más tiempo alcanza el paroxismo en *Resurrección*. Y es la realidad -la *verdad*- del trasfondo histórico de la reforma procesal del 64, que sobrenada cualquier duda o confusión.

Elementos que connotan la noción de *mundo jurídico* pueden haber aparecido -de hecho los hemos visto aparecer- en otras novelas y autores, y están asimismo en varias obras del propio Tolstói<sup>128</sup>. Sin embargo, nunca antes en número, densidad y, sobre todo, función semejante a como son empleados en *Resurrección*.

Las muy conocidas interpretaciones de Lenin (1908)<sup>129</sup> y Bajtin (1929)<sup>130</sup> son concidentes a la hora de enfatizar en *Resurrección* las contradicciones -las condiciones de contradicción sociohistóricas- que, más allá de las propias del autor, reflejan y determinan el precontexto del asalto socialista a la revolución burguesa. Pero no inciden en lo que, a mi modesto entender, constituye el eje temático desde el que se cimenta y construye el traslado a un desarrollo, siempre ulterior, de tales contradicciones.

A mi juicio aquél se encuentra en las *expectativas de justicia* del proceso de Katiusha Máslova, que Tolstói presenta del todo inexistentes. La balanza de justicia queda en manos de un juzgador desequilibrado y un jurado grotesco, que además se integra por el ofensor, Nejlíúdov, quien ha de dirimir una culpa de la que es responsable. Nejlíúdov ocupa, de manera inédita en comparación a los entornos judiciales de Dostoievski, una posición directamente participante. El previsible desenlace de esta situación, perversa a la vez que absurda, sólo puede ser en el plano procesal la injusticia de un *error judicial*<sup>131</sup>, al margen de que Tolstói también la aproveche para reforzar su tesis del "no juzgéis" evangélico. Y así, con el efectivo enjuiciamiento formal lo juzgado resulta a la postre en la material injusticia intrínseca del sistema.

<sup>127</sup> León Tolstói, *La muerte de Iván Ilich/ Haydy Murad*, ver. directa del ruso y notas preliminares de Juan López-Morillas, Alianza Editorial, Madrid, 1995, pp. 67 y 69.

<sup>128</sup> Vid., en la escasez de trabajos, sobre aspectos generales el de Boris Sapir, *Dostojewsky und Tolstói über Probleme des Rechts*, Tübingen, Mohr, 1932 (reed. Scientia-Verlag, Aalen, 1977) y la breve reseña de Ernst von Hippel, en *Archiv für Rechts- und Wirtschaftsphilosophie/Sociologie*, XXVII (1933/1934), p. 120, junto al estudio de Ettore Luccini, *Il pensiero filosofico di Leone Tolstói e le sue applicazioni ai problemi sociali e giuridici* [Tesi di laurea en Filosofía del Diritto. Università di Padova, 1933] en ed. reciente al cuidado de Franca Tessari, con pref. de Francesco Loperfido, Il poligrafo, Padova, 2003. Para aspectos más puntuales, por ej. Gary Saul Morson, "Poetic Justice, False Listening, and Falling in Love, Or, Why Anna Refuses a Divorce", en *Tolstoy Studies Journal* 8 (1995-96), pp. 177-197.

<sup>129</sup> Vladimir Ilyich Lenin, "Leo Tolstoy as the mirror of the Russian revolution" [*Proletariat* 35, 11 (24 September 1908)], en Id., *Collected works*, vol. 15 (March, 1908- August, 1909), Progress Publishers, Moscow, 1973, pp. 202-209. También por trad. de Boris Sorokin en Edward Wasiolek (ed.) *Critical Essays on Tolstoy*, G.K. Hall, Boston 1986, pp. 20-23.

<sup>130</sup> Vid. Mijaíl Bajtín, "Prefacio a *Resurrección*", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 458 (1988), pp. 7-22.

<sup>131</sup> Vid. Sarah Hudspith, "Narrative and Miscarriages of Justice in Tolstoy's *Resurrection*", en *Tolstoy Studies Journal* 14 (2002), pp. 15-23.



El corolario de este ejercicio de administración de justicia desde los tribunales le hace descreer de su fe en el sistema judicial:

«Al despertarse a la mañana siguiente, Nejliúдов experimentó la sensación de que le había ocurrido algo. Incluso antes de recordarlo sabía que se trataba de algo importante y bueno. "Katiusha, el Tribunal". Sí, era preciso dejar de mentir y decir toda la verdad»<sup>132</sup>

(durante la entrevista con el fiscal)

«[...] — Tengo que advertirle, además —continuó Nejliúдов—, que no puedo seguir formando parte del jurado.

[...] — El motivo es que considero los juicios no sólo inútiles, sino inmorales»<sup>133</sup>

A partir de planteada la *objeción de conciencia* Nejliúдов busca una respuesta útil y moral para la reparación de la injusticia cometida, y hacer así *verdadera justicia*. Optará, no obstante, por un remedio imperfecto, pues no será plenamente gratuito y desinteresado: lo que su sacrificio —ofrecer matrimonio a Máslova y seguirla en su infortunio— realmente busca es llevar paz a la aflicción de su conciencia atrayendo el perdón de la ofendida. Pero es evidente que el perdón por sí sólo no restaura moral ni tampoco jurídicamente el ilícito. La reparación muy pocas veces de ese modo llega a ser completa. Y el propio Tolstói es perfectamente consciente de ello al mostrar cómo el tardío indulto con remisión parcial de la pena finalmente obtenido del Tribunal<sup>134</sup> tiene al recibirse una consecuencia fútil y casi irrevelante. Menos terrible sin embargo que el perdón ofrecido y no aceptado («[...] *pero ella no quiere su sacrificio*»<sup>135</sup>) entre ofensor y víctima, si bien coherente con la tesis tolstiana de la deslegitimación de la función punitiva, pues nadie puede imponer a su semejante pena alguna, como allí hubiera representado el sacrificio de inmolación de la identidad propia.

En cualquier caso, tengo la impresión de que la *culpabilidad* de Dimitri no queda extinguida del todo, aunque parezca saldarse con el conmovedor *castigo final* de la definitiva pérdida de Katia. Ciertamente las vidas de ambos, que por un tiempo han corrido *paralelas* —y sólo eso en realidad— se escinden en caminos con rumbo distinto e irreconducible<sup>136</sup>. Ocurre no obstante que donde comienza la *nueva vida* de Dimitri, *más verdadera*, el primer paso de ella conduce a un «*no existe gente que no sea culpable*»<sup>137</sup> universal, que por añadidura es sólo vencible, paradójicamente, a través del perdón. Desde luego ese perdón ya ninguna dimensión jurídica poseería. Es un perdón de entera textura moral, propia y exclusiva de la virtud piadosa.

*Resurrección* desató así la incompreensión y el rechazo de la mayoría de los juristas, contrarios a la desrealización epistemológica del Derecho. Los elementos de producción y validación jurídicos no podían diluirse de modo tan radical y absoluto y ser indeterminadamente entregados a una de ética individual heroica basada en el humanitarismo pietista. Pero nada de esto, especialmente en lo tocante al derecho penal y los sistemas de control y represión del ilícito, puede calificarse de extraño efecto. El intenso polemismo que la palabra novelesca de Tolstói siempre originaba en su “conciencia de lo contemporáneo más inmediato, contemporáneo del día y no de la época”<sup>138</sup> lo hacía también ahora totalmente previsible.

Con todo, simplemente constatarlo no aportará sin embargo ninguna conclusión relevante en términos de la *Literatura desde el Derecho* si a la creación literaria en cuestión no se la mide, además,

<sup>132</sup> Lev Tolstói, *Resurrección*, trad., introd. y ed. de Víctor Andresco, Editorial Pre-Textos, 2010, p. 166.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 582.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 554, y «haciéndole a usted un bien, aunque sea negativo para no ligarle con ella» [...] «esto derrumbaba su plan preconcebido: vivir con ella mientras estuviese expiando su condena» (p. 557).

<sup>136</sup> *Ibid.*, pp. 571-572.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 605.

<sup>138</sup> Mijail Bajtin, “La palabra en la novela”, en Id., *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1991, p. 100.

con relación a alguna *cultura jurídica de la Literatura* que le pudiera haberle servido como marco receptor de crítica o conformidad.

En ese sentido, evaluar la *disonancia jurídica* de *Resurrección* de Tolstói resulta especialmente interesante por varios motivos. Literariamente la obra literaria de Tolstói no era ajena al interés de importantes modernistas de su tiempo, Rilke entre ellos<sup>139</sup>, y a otros muchos que, como en España –así Galdós, Emilia Pardo Bazán o Clarín–<sup>140</sup> lo leyeron y por su influjo fueron desplazando la inicial preponderancia del naturalismo zolesco hacia un espiritualismo que luego se autonomizará a su vez en regeneracionismo y que, más adelante, atomizará en muy variadas corrientes<sup>141</sup>. Incluso desde el punto de vista más social el criticismo<sup>142</sup> de Tolstói respiraba una atmósfera modernista.

Creo, pues, que la *disonancia jurídica* de *Resurrección* no tanto se habría producido por desafío al espíritu del *modernismo jurídico* en el que, siquiera en calidad de hipótesis, se representarían las reformas judiciales del 64, como más bien por tratar de resistir una situación –si se me permite expresarlo así– de *concurrentia imperfecta* en la que aquél ejercía cada vez más el monopolio de la predicación moralizante. En efecto, no es difícil apreciar en los alegatos judiciales de fiscales y abogados de la época estructuras discursivas e incluso signos de destinación que denotan el característico *peso de la significación* de la parábola moral o el sermón religioso. Sucede así igualmente en los del propio Koni<sup>143</sup>. Es por esto que el no hacer distinción entre condena de las carencias, contradicciones y desviaciones del sistema y el sistema mismo no habría dejado a Tolstói –a diferencia de Dostoievski– otra alternativa que la crecida de las tesis jurídico-modernistas hasta su desbordamiento.

En el fragmento donde Tolstói ridiculiza el alegato de la fiscalía se lee:

«En su discurso estaban todas las fórmulas nuevas de moda en su círculo y lo que se consideraba entonces –y aún hoy día– la última palabra de la ciencia. Habló de la herencia, de la criminalidad innata, de Lombroso, de Tarde, de la evolución, de la lucha por la existencia, del hipnotismo, de la sugestión, de Charcot y de la decadencia»<sup>144</sup>

Pero si se observa con cuidado lo que en principio aquí parecería estar apuntando a una crítica inmisericorde no resultará de esa clase cuando se repara que el interés científico-literario de Tolstói no era ajeno la *moda* de varias de esas *fórmulas nuevas* (Darwin y la influencia del medio ambiental y social; Georg Mendel y las leyes de herencia, Jean Charcot y la hipnosis psicoanalítica) y que en términos de *cultura jurídica de la Literatura* la novela *Resurrección* también asume una muy concreta parte de ese bagaje *modernista*, jurídica en específico. Ciertamente no desde los postulados de la Scuola Positiva o Nuova Scuola italiana, pero sí a través de la sociología criminal de Gabriel Tarde (1843-1904); al menos lo suficiente como para aceptar que las causas de la delincuencia deben ser

<sup>139</sup> Vid. Judith Ryan, *Rilke, modernism and poetic tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

<sup>140</sup> En Portugal la recepción fue temprana pero mucho menor. Vid. Jaime Magalhães de Lima (1859-1936), *Cidades e Paizagens*, Typ. de A. J. Da Silva Teixeira, Porto, 1889, y *As Doutrinas do Conde Leão Tolstói*, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, Porto, 1892. Asimismo William B. Edgerton, “Tolstoy and Magalhães Lima”, en *Comparative Literature* 28, 1 (1976), pp. 51-64, y Jacinto do Prado Coelho, “Jaime de Magalhães Lima, discípulo de Tolstói”, en *Revista Colóquio/Letras* 46 (1978), pp. 83-88, y con igual título en *Memórias da Academia das Ciências Lisboa, Classe Letras* 20 (1979), pp. 305-319. Para trad. portuguesa vid. Leão Tolstói, *Resurreição*, trad. de Antão de Lencastre, Tavares Cardoso, Lisboa, 1902.

<sup>141</sup> Vid. Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo: notas de un curso* (1953), ed., pról. y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, Aguilar, Madrid, 1962, y Miguel d’Ors, *Posrománticos, modernistas y novecentistas. Estudios sobre los comienzos de la literatura española contemporánea*, Renacimiento, Sevilla, 2005.

<sup>142</sup> Vid. entre otros Erwin Oberländer, *Tolstói und die Revolutionäre Bewegung*, Pustet, Munich, 1965, y Boris Sorokin, *Tolstoy in prerevolutionary Russian criticism*, University Press of Miami, Columbus. OH., 1979.

<sup>143</sup> Vid. З.В. Баишева, “Проповедничество как особенность ораторского стиля А.Ф. Кони” [Predicación como una característica del estilo oratorio A. F. Koni], en *Вестник Оренбургского государственного университета* (Orenburg: ОГУ) 10 (2004), pp. 29-33. Más extensamente З.В. Баишева en su monografía *Язык и стиль обвинительных речей А.Ф. Кони*, cit., supra n. 54.

<sup>144</sup> Lev Tolstói, *Resurrección*, cit., p. 108.

evaluadas en el contexto de las desigualdades sociales. La prueba está en las cinco categorías de delincuentes que Nejlíúrov presenta en el cap. XXX de la Parte Tercera<sup>145</sup>. La índole de esta conformidad receptiva jurídico-cultural comporta en mi opinión algo del máximo interés, porque resitúa los argumentos penológicos y criminalistas de *Resurrección* en una vecindad de cultura científico-jurídica con el modernismo mucho más significativa de lo que en una primera aproximación parecía imaginable. Baste así recordar la relación entre Tarde y Raymond Saleilles<sup>146</sup>.

Por lo demás, el desbordamiento tolstiano de estas propuestas jurídico-modernistas ya antes había inundado algún sector de la dogmática jurídico-penal europea. El análisis absolutamente negativo del sistema penitenciario existente expuesto en *Die Abschaffung der Strafknechtschaft: Studien Zur Strafrechtsreform* (1896-1897)<sup>147</sup> por Julius Vargha (1841-1909), profesor de Derecho penal y criminalista en la Universidad de Graz, exigiendo la inmediata supresión del castigo y sustitución por un sistema de curatela especialmente organizado, así lo testimonia. Y si la disonancia de Tolstói está en consonancia con Vargha el eco de aquélla tampoco se apaga y pierde completamente en Rusia, así en Alexander Solomonovich Goldenweiser (1855-1915), quien en 1904 lleva a cabo en términos de lectura cultural literaria del Derecho una explícita recepción productiva de *Resurrección* en el trabajo titulado *El crimen como pena, la pena como crimen*<sup>148</sup>, con una amplia aunque desigual acogida<sup>149</sup>.

##### 5. A modo de síntesis: sobre Cultura Jurídica y Cultura literaria en la Rusia imperial de Alejandro II a Nicolás II

El recorrido que en este trabajo he llevado a cabo pilota sobre la destacada figura jurídica de Anatolii Fedorovich Koni (1844-1927). A su importante compromiso con la cultura jurídica rusa en la segunda mitad del s. XIX se añaden también interesantes relaciones culturales con la Literatura de la época. Éstas implican, a partir de la conexión Derecho y Literatura, dos desarrollos que respectivamente he denominado como *Derecho desde la Literatura* y *Literatura desde el Derecho*.

En el primero son valores y principios jurídicos los que emergen a través una lectura literaria. El jurista lee el texto literario con herramientas dogmático-jurídicas de cognición, descripción y

<sup>145</sup> *Ibid.*, pp. 428-429.

<sup>146</sup> Gabriel Tarde, *La Philosophie pénale*, A. Storck, Lyon, 1890 y *Les transformations du droit. Etude sociologique*, Ancienne Librairie Germer Baillière et Cie. Félix Alcan, Paris, 1893 [ed. más reciente por Berg International, Paris, 1994], junto a *L'individualisation de la peine. Étude de criminalité sociale*, précédé d'une préface de M. G. Tarde, Félix Alcan, Paris, 1898. De esta última existe ed. española por trad. de Juan de Hinojosa, Hijos de Reus, Editores, Madrid, 1914. Adolfo Posada había traducido a Tarde en *La criminalidad comparada*, La España Moderna, Madrid, 1890 y *Las transformaciones del Derecho*, La España Moderna, Madrid, 1893. *Las Leyes de la imitación. Estudio sociológico* se tradujo por Alejo García Góngora, Daniel Jorro, Editor, Madrid, 1907.

<sup>147</sup> Julius Vargha, *Die Abschaffung der Strafknechtschaft: Studien Zur Strafrechtsreform*, Leuschner und Lubensky, Graz, 1896-1897, 2 vols.

<sup>148</sup> Vid. Alexander Solomonovich Goldenweiser, *Le Crime comme peine, la peine comme crime, analyse du roman du Cte Léon Tolstoi "La Résurrection"*. Lu à l'assemblée des avocats de Kiev. Traduit du russe, par J. de Joukowsky, V. Giard et E. Brière, Paris, 1904. Del mismo año es la edición alemana: *Das Verbrechen als Strafe und die Strafe als Verbrechen. Leitmotiv in Tolstojs «Auferstehung»*, R. L. Prager, Berlin, 1904. Dos años después la española: Alexander Solomonovich Goldenweiser, "El crimen como pena, la pena como crimen", en *RGLJ* 54, 108 (1906), pp. 274-294, 406-419, y 552-580. También en ed. separada, trad. de María Luisa Martínez Reus, Imp. de la Revista de Legislación, Madrid, 1906. Ahora en José Calvo González, *El alma y la ley*, cit., pp. 210-261. Las ediciones en ruso y lengua inglesa son de fecha posterior: А.С. Гольденвейзер, Преступление - как наказание, а наказание - как преступление (Мотивы толстовского Воскресения). Этюды, лекции и речи на уголовные темы [El crimen como pena. La pena como crimen (motivos de *Resurrección* de Tolstói). Estudios, conferencias y discursos sobre cuestiones penales], Тип. Р.К. Лубковского, Киев, 1908, 2ª ed. 1911; Aleksandr Solomonovic Gol'denveizer, *Crime a punishment and punishment a crime*, s. i., Washington D.C., 1909.

<sup>149</sup> Vid. para España José Calvo González, *op. cit.*, pp. 37-38.

prescripción que le permiten reconocer o identificar en aquél redes lógicas, categorías abstractas y principios de Derecho. Esta labor exige en el intérprete una competencia lectora jurídica y asimismo literaria. Dicho mecanismo de implicación *Derecho y Literatura*, a menudo muy simplificada descrito como *Derecho en la Literatura*, que da lugar a *lecturas jurídicas de la Literatura*, y que también se extiende en ocasiones a la generación de *lecturas literarias del Derecho*, tiene a la base de su funcionamiento una capacidad de lecturalidad que siendo consustancial en el jurista a la tradición de su cultura interpretativa la ensancha y fructifica mediante gradual aculturación con la recepción y asimilación de elementos y valores culturales que son propios de la cultura literaria. Pienso que la lectura de Pushkin por Koni es un buen ejemplo de ello. Koni interpreta en Derecho el conjunto de la obra literaria pushkiana recibe y asimila los valores de ésta produciendo una *lecturas literarias del Derecho* que no carece de mérito jurídico precisamente al no perder el literario.

En cuanto al desarrollo literario de lo jurídico, *Literatura desde el Derecho*, la competencia lectural corresponde a los escritores que interpretan, con la libertad creativa de la ficción literaria pero no en un vacío de cultura jurídica, valores y elementos propios del Derecho. Su lectura desenvuelve la implicación Derecho y Literatura no tanto invirtiéndola como más bien haciendo ver que aquélla permite que su mecanismo también funcione en una dirección de ida y vuelta. Cuando el cultivo de la implicación *Literatura y Derecho* con frecuencia se ve reducida a la exploración de elementos de retórica y poética de la preceptiva literaria, quedan sin aprovechamiento otros muchos aspectos que por igual interesan a la crítica literaria y a la crítica jurídica. Así he tratado de mostrarlo en la complicidad y provocación del Koni jurista hacia escritores como Chéjov, Dostoievski o Tolstói, sin dejar de anotar aquello que luego de su recreación literaria y formando una *cultura jurídica de la Literatura* puede ser igualmente reconocido e identificado jurídicamente, es decir, en clave de *cultura literaria del Derecho*.

Por lo demás, no será preciso insistir en la singularidad de la época, del espacio y de las biografías intelectuales cuyos protagonismos jurídicos y literarios coinciden en un momento verdaderamente excepcional e irrepetible para la historia del Derecho y la Literatura rusa.

Universidad de Málaga. España  
[jcalvo@uma.es](mailto:jcalvo@uma.es)

---

IL REGALO DI HOLDEN. Riflessioni sul dono e sulla cura\*

Alberto Andronico

*Abstract*

“Almost every time somebody gives me a present, it ends up making me sad,” Holden Caulfield confesses to his little sister Phoebe. This remark is emblematic from a phenomenological point of view, and it offers an occasion to ponder the question of the structural ambiguity of gifting. This essay thus asks why even a welcome gift might make somebody sad, and it singles out three possible answers to this question: first, we have lost the art of gifting; second, every gift establishes or reinforces a bond; and third—where things are perhaps most complex—a gift opens a space of responsibility. Three answers, three names (maybe four): Adorno, Mauss, Derrida (and Patočka). All this bearing in mind Holden’s wish: *to care* for children playing in fields of rye so that they won’t fall ...

Gin a body meet a body  
Coming through the rye;  
Gin a body kiss a body,  
Need a body cry?  
(J. BURNS, *Comin’ Through the Rye*)

1. *Non si può, ma si deve*

*Si deve fare tutto ciò che si può fare*, questo è l’imperativo della tecnica. *Si deve fare tutto ciò che non si può fare*, questo è l’imperativo etico. Il possibile, da un lato, l’impossibile, dall’altro. È possibile curare gli altri, perciò bisogna farlo: dice la tecnica. È impossibile averne cura, dunque bisogna farlo: aggiunge l’etica. *Averne cura*, e non *prendersene cura*. Lo ha insegnato Martin Heidegger: ci si prende cura delle cose, di ciò che è utilizzabile, e si ha cura degli uomini, di ciò che non è utilizzabile e che deve restare tale<sup>1</sup>. Lezione quanto mai inattuale, si direbbe, in un contesto in cui la grammatica della tecnica sembra ormai aver trasformato i mezzi in fini ben oltre le previsioni dello stesso Heidegger. Eppure, è proprio questa la differenza che va salvata, oggi. Si tratta di mantenere aperto uno scarto tra ciò che è puramente e semplicemente calcolabile e ciò che eccede

---

\* L’articolo è già comparso in L. Palazzani (a cura di), *Doveri e diritti di fine vita*, Roma, Studium 2010.

<sup>1</sup> Cfr. M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Tübingen 1927; tr. it. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976, p. 240.

qualsiasi calcolo e qualsiasi misura. Tra il finito e l'infinito, insomma. Tra il regno della causalità e quello della libertà. Tra il *to cure* e il *to care*, per dirla con gli inglesi. Questa è la sfida della "cura". *Si deve fare ciò che non si può fare*, appunto. Donare, ad esempio. O meglio: rispondere a un dono. Anche se questo, paradossalmente, può renderci tristi. Come ci ricorda un testo d'oltreoceano, decisamente insospettabile.

## 2. *L'importanza dello sguardo*

Quando uno pensa all'America, la fenomenologia non è certo la prima cosa che gli viene in mente: il pragmatismo, semmai, ma la fenomenologia proprio no. Eppure, è difficile immaginare uno sguardo fenomenologicamente tanto penetrante quanto quello del protagonista di uno dei capolavori della letteratura americana del Novecento. Si chiama Holden Caulfield. E la sua storia è nota. Si sviluppa nell'arco di un fine settimana. Holden avrebbe dovuto lasciare la scuola un mercoledì, ultimo giorno prima delle vacanze di Natale: cacciato per scarso rendimento. Non era la prima volta che gli capitava. Ma il sabato precedente decide di scappare. Da Agerstown, ipotetica cittadina della Pennsylvania, sede della scuola, ritorna a New York, sua città natale. Non va a casa, però. Trova alloggio in un hotel decadente. E si ritaglia una parentesi di vita, prima del confronto con i genitori. Incontra, così, una serie di persone: tre ragazze nel night club dell'albergo, una vecchia conoscenza del fratello maggiore in un altro locale notturno, un addetto all'ascensore che gli procura un appuntamento con una prostituta, un paio di amici che negli ultimi anni aveva perso di vista, un professore di una delle scuole da lui precedentemente frequentate e, soprattutto, la sua sorella minore: Phoebe, *la vecchia Phoebe*. Incontri, dunque, persone, storie dentro la storia. Eppure, non sono questi incontri a rendere magistrale la storia di Holden. Certo, di cose strane gliene capitano, ma non è questo il punto. Ciò che risulta davvero stupefacente è il modo in cui Holden guarda il mondo. È il suo sguardo a renderlo indimenticabile. Ed è il suo sguardo che può aiutarci a sviluppare alcune considerazioni. Sul dono, innanzitutto. E, a tempo debito, sulla cura.

## 3. *I pattini dentro la valigia*

Ritorniamo all'inizio. Holden ha appena deciso di scappare dalla scuola. Va nella sua stanza, si accende una sigaretta, si veste di tutto punto e in un paio di minuti prepara le valigie. Ed è a questo punto che stacca una tipica considerazione *à la* Holden. Questa: «Solo una cosa mi deprime un po'. Quando dovetti metter dentro quei pattini da ghiaccio nuovi di zecca che mia madre mi aveva appena mandato un paio di giorni prima. Questo mi deprime. Mi pareva di vedere mia madre che andava da Spaulding e faceva un sacco di domande sceme al commesso – e io qui mi stavo facendo buttar fuori un'altra volta. Questo mi faceva sentire abbastanza triste. Mi aveva comprato i pattini sbagliati – io



volevo i pattini da corsa e lei mi aveva preso quelli da hockey»<sup>2</sup>. E fin qui tutto normale (o quasi). Potremmo dire: semplici considerazioni di uno scapestrato che per l'ennesima volta tradisce la fiducia dei genitori e che per di più mostra tutta la sua ingratitudine verso una madre la cui colpa è stata quella di aver sbagliato regalo.

Certo, in quell'accenno all'ennesimo fallimento scolastico sembra già nascondersi qualcos'altro. Ma tutto si risolve presto: la tristezza è legata al ricordo di un regalo sbagliato. Punto. E invece, no. Cadenza di inganno. Ecco, infatti, come continua il passo: «Mi aveva comprato i pattini sbagliati – io volevo i pattini da corsa e lei mi aveva preso quelli da hockey – ma mi rendeva triste lo stesso. Quasi tutte le volte che qualcuno mi fa un regalo finisce che mi rende triste»<sup>3</sup>. L'apparente banalità delle prime righe cede il passo, ora, ad un'osservazione di rara raffinatezza: *quasi tutte le volte che qualcuno mi fa un regalo finisce che mi rende triste*. Un dono, insomma, può rendere tristi. Attenzione: non *quando* non è gradito, ma *anche se* non è gradito. Ecco lo sguardo di Holden. Uno sguardo fenomenologicamente esemplare: che non si ferma alla superficie dell'esperienza, ma ne lascia vedere l'essenza, a tratti anche inquietante. Uno sguardo che non si arresta a ciò che Heidegger avrebbe chiamato la chiacchiera dell'inautentico e quotidiano “si”, andando piuttosto “verso le cose stesse”<sup>4</sup>. In questo caso verso quella “cosa” che chiamiamo “dono”. Una “cosa” che, fuori da ogni facile retorica, porta sempre con sé un'ambiguità che merita di essere svelata. Solo che a questo punto viene voglia di chiedersi quale sia questa ambiguità e prima ancora perché un autentico dono può (o meglio, non può che) renderci tristi. Provo a isolare tre possibili risposte. La prima: perché abbiamo dimenticato l'arte del dono. La seconda: perché ogni dono costituisce o rafforza un legame. La terza, e forse più complessa: perché il dono apre lo spazio della responsabilità. Tre risposte, tre (quattro) nomi: Adorno, Mauss, Derrida (e Patočka). Cominciamo dal primo nome: quello di Theodor Wiesengrund Adorno.

#### 4. *Un trucco per vendere spazzole o sapone*

Per una curiosa coincidenza, uno dei lavori più celebri di Adorno vede la luce in Germania nello stesso anno in cui, in America, compare la prima edizione del capolavoro di Salinger. Sebbene scritto per lo più, infatti, durante la seconda guerra mondiale, negli anni dell'esilio americano, *Minima moralia* viene pubblicato per la prima volta proprio nel 1951. Si tratta, com'è noto, di una raccolta di aforismi: 153, per l'esattezza. Tema: l'etica dopo la morte dell'etica (*dopo Auschwitz*, tanto per intenderci). E qui la forma è sostanza: in società totalmente amministrate, quali le nostre, un autentico progetto di liberazione non può che essere affidato alla potenza di ciò che è singolare e concreto. Nessuna totalità, dunque: in quanto tale, inevitabilmente regno dell'alienazione dell'individuo. Solo

<sup>2</sup> J. SALINGER, *The Catcher in the Rye* (1951); tr. it. di A. Motti, *Il giovane Holden*, Einaudi, Torino 1961, p. 61.

<sup>3</sup> Ivi.

<sup>4</sup> Ovvio il riferimento al già citato *Essere e tempo*: in particolare, cfr. § 7 e § 27.

aforismi. Non tessere di un mosaico, quindi. Ma neanche semplici pezzi sciolti. 153 meditazioni, semmai, tenute insieme da un comune obiettivo: scomporre la cultura borghese e (ri)aprire lo spazio della speranza. Briciole di una “triste scienza”, dice Adorno: di una scienza – la dottrina della retta vita (o etica che dir si voglia) – chiamata ormai, nell’età della tecnica, a fare i conti con una radicale inversione dei rapporti tra vita e produzione, in cui la prima risulta essere ormai mera funzione della seconda.

Ritroviamo, così, un accenno alla tristezza. E ritorna il tema del dono. Un tema centrale nell’economia dell’opera. Per almeno due ragioni. La prima la ricorda lo stesso Adorno, in sede di considerazioni introduttive: il pretesto per la composizione di *Minima moralia* è offerto dal cinquantesimo compleanno di Max Horkheimer. Il testo nasce, quindi, come un dono all’amico. Ragione tutto sommato contingente, si dirà. Ma ce n’è anche un’altra, stavolta decisamente strutturale: nulla di meglio del “dono”, se si vuole nominare ciò che resiste alla presa di un sistema che sembra ormai avere definitivamente ridotto la ragione a calcolo. Basta rileggere uno degli aforismi più riusciti, per capirlo: il ventunesimo. Titolo: *Non si accettano cambi*. E comincia con queste parole: «Gli uomini disapprendono l’arte del dono. C’è qualcosa di assurdo e di incredibile nella violazione del principio di scambio; spesso anche i bambini squadrano diffidenti il donatore, come se il regalo non fosse che un trucco per vendere loro spazzole o sapone. In compenso si esercita la *charity*, la beneficenza amministrata, che tampona programmaticamente le ferite visibili della società»<sup>5</sup>.

Il dono è un’arte, dunque. Non una tecnica, potremmo aggiungere. Non lo si può programmare, misurare, quantificare, oggettivare. È un’esperienza che apre una crepa nel pervasivo dominio della ragione strumentale. Ed è questo a renderlo – letteralmente – scandaloso. Uno scandalo che va addomesticato nella forma della beneficenza amministrata, appunto. Oppure attraverso *la penosa invenzione degli articoli da regalo o la riserva della sostituzione*<sup>6</sup>. Tutti modi per riassorbire l’eccesso del dono, la sua asimmetria, all’interno del circolo dello scambio, del mercato e, in ultima analisi, della simmetria del contratto. Ma il prezzo da pagare, per questa scomparsa del dono, è alto. E le parole di Adorno meritano di essere ricordate, senza alcun commento ulteriore: «Anche se, nell’abbondanza, il dono fosse diventato superfluo – [...] - continuerebbero a soffrire della mancanza del dono quelli che non donano più. Deperiscono in loro quelle facoltà insostituibili che non possono fiorire nella cella isolata della pura interiorità, ma solo nel contatto col calore delle cose. Un gelo

---

<sup>5</sup> T. W. ADORNO, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1951; tr. it. di R. Solmi, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1979, p. 38.

<sup>6</sup> «La decadenza del dono si esprime nella penosa invenzione degli articoli da regalo, che presuppongono già che non si sappia che cosa regalare, perché, in realtà, non si ha nessuna voglia di farlo. Queste merci sono irrelate come i loro acquirenti: fondi di magazzino, fin dal primo giorno. Lo stesso vale per la riserva della sostituzione, che praticamente significa: ecco qui il tuo regalo, fanne quello che vuoi; se non ti va, per me è lo stesso; prenditi qualcosa in cambio. Rispetto all’imbarazzo dei soliti regali, questa pura fungibilità è ancora relativamente più umana, in quanto almeno consente all’altro di regalarsi quelle che vuole: dove però siamo agli antipodi del dono» (Ivi, p. 39).

afferra tutto ciò che essi fanno, la parola gentile che resta non detta, l'attenzione che non viene praticata. Questo gelo si ripercuote, da ultimo, su coloro da cui emana». E ancora, per finire, un paio di righe di folgorante bellezza: «Ogni rapporto non deformato, e forse l'elemento conciliante nella stessa vita organica, è un dono. Colui in cui la logica della coerenza paralizza queste facoltà, si trasforma in cosa e congela»<sup>7</sup>.

### 5. Legami indesiderati

Abbiamo dimenticato l'arte del dono semplicemente perché abbiamo dimenticato cosa vuol dire vivere una vita non alienata. Questa, in estrema sintesi, è una delle lezioni di Adorno. Dono contro scambio, dunque. Dicotomia che convoca altre dicotomie, più o meno implicite. Tanto per fare qualche esempio: individuo e società, concreto e astratto, particolare e universale, sostanza e forma, autenticità e inautenticità, asimmetria e simmetria, fini e mezzi. E la lista potrebbe (e forse dovrebbe) continuare, chiamando in causa persino la stessa distinzione tra giustizia e diritto, fino a ricostruire l'intera architettura concettuale che ha fatto la storia del pensiero moderno. È all'interno di questa architettura, infatti, che si costruisce il discorso di Adorno: sebbene il suo esito sia quello di smontare dialetticamente le gerarchie tradizionalmente istituite tra i due poli di queste opposizioni. Ed è all'interno di questa architettura che si potrebbe comprendere la tristezza di cui parla Holden: un dono rende tristi perché ci si aspetta che l'altro chieda qualcosa in cambio (un buon rendimento scolastico, ad esempio). La reazione di Holden sarebbe, insomma, la reazione tipica di un soggetto alienato, portato a ricondurre la singolarità del dono alla generalità dello scambio. Il dono come trucco per vendere spazzole o sapone, appunto. La tristezza, qui, sarebbe frutto di un fraintendimento. E forse è proprio così. O forse no. È possibile, infatti, avanzare anche un'altra ipotesi di lettura. Chissà, magari Holden ha compreso meglio dello stesso Adorno come funziona un dono: da qui, la sua tristezza.

Insomma, forse Holden ha ragione: non esiste dono gratuito. Del resto, è proprio questa la provocazione messa in forma in un testo ormai diventato un classico della letteratura sul tema: il *Saggio sul dono*, pubblicato da Marcel Mauss nel 1924. La posta in gioco è semplice: si tratta di abbandonare l'idea (tipicamente moderna e prima ancora cristiana) di una pura e semplice eterogeneità del dono rispetto allo scambio. Non dono *contro* scambio, insomma. Ma dono *come* scambio. Certo, Mauss, uno dei padri dell'etnologia francese (e non solo), parla di società molto lontane dalle nostre, tanto nel tempo che nello spazio. Ma la sua lezione ambisce, in qualche modo, a essere generalizzata. Ecco cosa scrive, infatti, il nipote di Émile Durkheim, in sede di considerazioni conclusive: «Una parte considerevole della nostra morale e della nostra stessa vita staziona tuttora nell'atmosfera del dono, *dell'obbligo e, insieme, della libertà*. Non tutto, per fortuna, è ancora esclusivamente classificato in termini di acquisto e vendita. Le cose hanno ancora un valore sentimentale oltre al loro valore venale,

---

<sup>7</sup> Ibid.

ammesso che esistano valori soltanto venali. Non c'è solo una morale mercantile»<sup>8</sup>. *Obbligo e libertà*: questo è il paradosso su cui il dono ci costringe a riflettere. A differenza del contratto, il cui adempimento libera le parti, il dono *lega*. Ma *lega liberamente*. Con una precisazione, però. Il dono di cui parla Mauss non è il dono “puro”, unilaterale e sovrano, segnato da una strutturale asimmetria tra le parti: quel dono la cui forma teologica è offerta dalla “grazia divina”. No, qui è in questione un'altra forma del dono: quella propriamente “cerimoniale”<sup>9</sup>.

Un dono orizzontale, insomma. E non più verticale. Un dono reciproco. E non più puramente unilaterale. Un dono che si colloca su un piano pubblico e sociale. E non più privato e morale. Un dono come scambio, appunto: pur se irriducibile alla logica puramente e semplicemente utilitaristica dello scambio mercantile. E ciò che si “scambia” nel dono cerimoniale è proprio il legame sociale, prima ancora dei singoli beni. O meglio: qui, *il dono è il legame*. Ed è per questo che dà vita ad un duplice obbligo: accettare e ricambiare. Rifiutarlo o rifiutarsi di ricambiarlo significherebbe, infatti, rifiutare – polemicamente – il legame da esso istituito. E la ragione è semplice. Un dono restituito è segno di un legame indesiderato. Così come segno di un legame indesiderato è un dono ricambiato con una controprestazione puramente e semplicemente equivalente: il cui effetto, come accade nella struttura contrattuale, sarebbe quello di liberare il debitore dal legame con il creditore. Un dono, dunque, va accettato e ricambiato. E ricambiato *in eccesso*: con un altro dono, un contro dono, appunto. Un altro dono che, per essere autenticamente tale, non può che essere a sua volta *libero* e non *dovuto*. E il circolo continua: con esiti, talvolta, decisamente perversi<sup>10</sup>. E può facilmente ingenerare tristezza in chi non ama essere legato. Proprio come Holden, che in quest'ottica non sarebbe altro che una maschera, quasi archetipica, dell'uomo moderno: un individuo insofferente verso tutti quegli obblighi sociali irriducibili alla struttura contrattuale. Seconda risposta, dunque: la tristezza di Holden non è legata all'aver dimenticato l'arte del dono, ma all'averla compresa. Persino fin troppo bene. Visto che il dono che lo rende triste è, intanto, il dono della madre. Nulla di più insopportabile per chi pensa che la libertà sia innanzitutto *indipendenza*...

## 6. Il segreto della responsabilità

Ora, ovviamente, Mauss non è il primo ad aver descritto il funzionamento del dono nelle cd.

<sup>8</sup> M. MAUSS, “Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'Année Sociologique*, seconde série, 1923-24; tr. it. di F. Zannino, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, Torino 2002, p. 117 (corsivo mio).

<sup>9</sup> Per un quadro d'insieme, cfr. la dettagliata e seducente ricostruzione del tema offerta da M. HÉNAFF, *Le prix de la vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Seuil, Paris 2002; tr. it. di R. Cincotta e M. Baccianini, *Il prezzo della verità. Il dono, il denaro, la filosofia*, Città Aperta, Troina (En) 2006. Cfr. inoltre, da ultimo: S. ZANARDO, *Il legame del dono*, Vita e pensiero, Milano 2007.

<sup>10</sup> Cfr. il lavoro, come sempre magistrale, di J. STAROBINSKI, *Largesse*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1994; tr. it. di A. Perazzoli Tadini, *A piene mani. Dono fastoso e dono perverso*, Einaudi, Torino 1995.

“società tradizionali”. Tanto per fare qualche nome, il suo *Saggio* è dichiaratamente debitore delle ricerche sul campo di autori quali Bronislaw Malinowski o Franz Boas. Eppure, si può dire che sia stato proprio Mauss il primo ad aver costruito il problema del dono cerimoniale in termini tendenzialmente generalizzabili: riconducendolo, in definitiva, alla questione della costituzione stessa del legame sociale<sup>11</sup>. Si spiega, così, la centralità da lui riconosciuta al carattere obbligatorio di queste pratiche. E, in particolare, la sua insistenza nei confronti dell’obbligo di accettare e di ricambiare i doni ricevuti, piuttosto che sull’obbligo di donare, pur sottolineato nel *Saggio*. E si spiega, inoltre, anche il motivo per cui il dono cerimoniale di cui parla Mauss chiede di essere *presentato*, se non addirittura *ostentato*. Solo se *riconosciuto*, infatti, il dono può generare un legame. Proprio su questa necessità del riconoscimento, tuttavia, può essere il caso di spendere qualche parola in più. Solo che, per farlo, bisogna cambiare il piano di riferimento: spostandosi dal campo delle scienze sociali, proprio di Mauss e dei suoi tanti epigoni<sup>12</sup>, a quello dell’analisi fenomenologica. E qui il nome che ci viene in aiuto è quello di Jacques Derrida. Del resto, è proprio in alcuni testi di Derrida che possiamo trovare le tracce di un’altra possibile spiegazione, la terza, della tristezza di Holden.

Il dono, per poter funzionare come tale, deve presentarsi ed essere riconosciuto, dice Mauss. Ecco, invece, Derrida: «Il semplice fenomeno del dono, lo annulla come dono»<sup>13</sup>. Insomma: nel momento in cui il dono si presenta scompare. O meglio: il dono è destinato a scomparire proprio nel momento in cui viene riconosciuto. Un dono, dunque, non deve mai *apparire* come un dono. Non deve mai *presentarsi* come tale, né agli occhi del donatore né a quelli del donatario. Quando questo avviene, infatti, si trova inevitabilmente ad essere assorbito nel circolo dello scambio, dell’economia e del calcolo. E con ciò annullato come dono<sup>14</sup>. Esattamente il contrario di quanto affermato da Mauss. E sarebbe facile sciogliere questa opposizione dicendo che Derrida, in fondo, non fa altro che riprendere il modello del dono puro, in quanto tale assolutamente gratuito, incondizionato e sottratto a qualsiasi logica di scambio. Laddove, invece, come si è visto, Mauss parla di qualcos’altro: del dono cerimoniale, appunto, e non del dono puro. E in parte è certamente vero. Ma non è tutto. Il gesto di Derrida, infatti, non è solo *diverso* rispetto a quello di Mauss. È anche, e soprattutto, più *radicale*: collocandosi su un piano che non è più puramente e semplicemente empirico, ma – in senso proprio –

<sup>11</sup> Sul tema della costituzione del legame sociale, cfr. l’efficace inquadramento offerto da S. AMATO, *Il legame sociale*, in B. MONTANARI (a cura di), *Luoghi della filosofia del diritto. Un manuale*, Giappichelli, Torino 2009, pp. 65-86.

<sup>12</sup> A puro titolo d’esempio, è sufficiente ricordare il lavoro di autori quali Alain Caillé e Jacques T. Godbout o, in Italia, di Alfredo Salsano e più in generale del gruppo di ricerca costituitosi – *letteralmente* – nel nome di Mauss: vale a dire, il *Mouvement Antiutilitariste dans les Sciences Sociales* (il MAUSS, appunto). Cfr. per tutti, da ultimo: A. SALSANO, *Il dono nel mondo dell’utile*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

<sup>13</sup> J. DERRIDA, *Donner le temps. La fausse monnaie*, Galilée, Paris 1991; tr. it. Di G. Berto, *Donare il tempo. La moneta falsa*, Cortina, Milano 1996, p. 16.

<sup>14</sup> Sempre su un piano fenomenologico, tuttavia, cfr. anche le penetranti critiche rivolte a Derrida da J. L. MARION, *Etant donné. Essai d’une phénoménologie de la donation*, PUF, Parigi 1997; tr. it. Di R. Caldarone, *Dato che. Saggio per fenomenologia della donazione*, SEI, Torino 2001.

trascendentale, per non dire immediatamente ontologico. Ciò che è in gioco, nel lavoro di Derrida sul dono, è la questione dell'origine, dell'inizio (e della fine), se non – heideggerianamente – del senso stesso dell'essere.

Detto in altri termini, in Derrida, il dono non è altro che il nome di uno scarto: di una differenza. Della differenza tra il regno del calcolo e quello dell'incalcolabile. O tra il conoscere e il pensare. Quella stessa differenza che in Kant, ad esempio, apre lo spazio della libertà e della legge<sup>15</sup>. Del resto, non è certo un caso se in uno dei suoi testi dedicati più da vicino al tema del dono Derrida prende le mosse proprio da un'attenta (ri)lettura di uno dei *Saggi eretici sulla filosofia della storia* di Jan Patočka: un saggio in cui Patočka tratteggia, da par suo, una sorta di genealogia della responsabilità<sup>16</sup>. È proprio commentando Patočka, infatti, che Derrida scrive: «Il concetto di responsabilità è uno di quegli strani concetti che danno a pensare senza darsi alla tematizzazione; non si pone né come un tema né come una tesi, si dà senza darsi a vedere, senza presentarsi di persona in qualche “darsi a vedere” dell'intuizione fenomenologica. Questo concetto paradossale ha peraltro la struttura di un certo segreto – e di ciò che si chiama, nel codice di alcune culture religiose, il mistero»<sup>17</sup>.

Il concetto di responsabilità si dà *senza darsi a vedere, senza presentarsi*. È un concetto paradossale, dice Derrida. Proprio come il dono: che non può presentarsi senza scomparire. Proprio come il dono, infatti, la responsabilità mantiene – e deve mantenere – un rapporto con *un certo segreto*. Con quel segreto che, ad esempio, nella grammatica della rivoluzione cristiana viene declinato nei termini del *mysterium tremendum*, inaugurando così *un'altra maniera di apprendere la morte*: «Quest'altra maniera di apprendere la morte, vale a dire di nuovo la responsabilità, proviene da un dono ricevuto dall'altro, da colui che, nella sua trascendenza assoluta, mi vede senza che io lo veda, mi tiene nelle sue mani pur restando inaccessibile. Il “rivolgimento” cristiano che converte *a sua volta* la conversione platonica, è l'irruzione di un dono»<sup>18</sup>. L'irruzione di un dono che altro non è che il dono di una singolarità insostituibile che si costituisce proprio nello spazio di una strutturale asimmetria tra il finito e l'infinito. Il dono della vita, appunto. E della vita come dono. Un dono di cui sono infinitamente responsabile. Nel segreto di una strutturale eccedenza della mia azione rispetto a qualsiasi puro e semplice sapere consolidato. Altro nome, a ben vedere, della libertà. E della colpa.

### 7. *Se scendi tra i campi di segale...*

<sup>15</sup> Cfr., in proposito, la lettura di Kant proposta da B. MONTANARI, *Potevo far meglio? Ovvero Kant e il lavavetri. L'etica discussa con i ventenni*, CEDAM, Padova 2008.

<sup>16</sup> Cfr. J. PATOČKA, *Je technická civilizace úpadková a proč?*, in Id., *Kacířské eseje o filosofii dějin*, Edice Petlice, Praha 1975; tr. it. di D. Stimilli, *La civiltà tecnica è destinata al declino?*, in *Saggi eretici sulla filosofia della storia*, Einaudi, Torino 2008, pp. 104-131.

<sup>17</sup> J. DERRIDA, *Donner la mort*, Galilée, Paris 1999; tr. it. di L. Berta, *Donare la morte*, Jaca Book, Milano 2002, pp. 64-65.

<sup>18</sup> Ivi, p. 78.



Non si sarà mai abbastanza responsabili. In quanto strutturalmente finiti, infatti, non saremo mai *a misura* di un dono infinito, il cui senso è destinato a restare inaccessibile. Questo è il tremendo segreto. Devo rispondere e non posso. La colpevolezza precede, dunque, la responsabilità: così come la mia stessa libertà. Si è originariamente colpevoli, insomma, prima di una qualsiasi colpa determinata. Per la semplice ragione che non si sarà mai all'altezza di un dono che sia davvero tale, ossia strutturalmente eccedente rispetto a qualsiasi possibile risposta. Qui non si parla di pattini, evidentemente, ma di vita e di morte. Eppure, è proprio tra le righe di questa aporetica genealogia della responsabilità che si può scorgere una terza risposta alla tristezza di cui parla Holden: un dono, qualsiasi dono, può (e forse *non può che*) rendermi triste perché mi costringe a fare i conti con una colpevolezza che si accompagna al dovere di rispondere a un appello al quale non si può rispondere. Un appello che si presta, in definitiva, a essere declinato nei termini della "cura". Ma il punto va spiegato. E qui Holden ha ancora qualcosa da insegnarci. A partire dal titolo della sua storia.

*The Catcher in the Rye*, questo è il titolo reso in italiano con *Il giovane Holden*. Titolo intraducibile, com'è noto. Letteralmente, sarebbe qualcosa come *Il prenditore nella segale* o *L'acchiappatore nella segale*. Ad ogni modo, il riferimento è a una poesia di Robert Burns. Holden la sente intonata da un bambino per la strada. E se la ricorda, storpiandola, al momento di rispondere a una domanda della *vecchia Phoebe*. È la sua sorellina, infatti, che a un certo punto lo inchioda con una domanda: «A te non piace niente di ciò che succede», gli dice Phoebe. E poi, di fronte all'esitazione del fratello, lo incalza: «Dimmi che cosa ti piacerebbe *essere?*». Ed ecco la risposta di Holden, che va ricordata:

«Sai cosa mi piacerebbe fare? – dissi. – Sai cosa mi piacerebbe fare? Se potessi fare quell'accidente che mi gira, voglio dire.

- Cosa? Smettila di bestemmiare.

- Sai quella canzone che fa "Se scendi tra i campi di segale, e ti prende al volo qualcuno"? Io vorrei...

- Dice "Se scendi tra i campi di segale, e ti viene incontro qualcuno", – disse la vecchia Phoebe. – È una poesia. Di Robert Burns.

- *Lo so* che è una poesia di Robert Burns.

Però aveva ragione lei. Dice *proprio* "Se scendi tra i campi di segale, e ti viene incontro qualcuno". Ma allora non lo sapevo.

– Credevo che dicesse "E ti prende al volo qualcuno", – dissi. – Ad ogni modo, mi immagino sempre tutti questi ragazzini che fanno una partita in quell'immenso campo di segale eccetera eccetera. Migliaia di ragazzini, e intorno non c'è nessun altro, nessun grande voglio dire, soltanto io. E io sto in piedi sull'orlo di un dirupo pazzesco. E non devo fare altro che prendere al volo tutti quelli che stanno per cadere dal dirupo, voglio dire, se corrono senza guardare dove vanno, io devo saltar

fuori da qualche posto e acchiapparli. Non dovrei fare altro tutto il giorno. Sarei soltanto l'acchiappatore nella segale e via dicendo. So che è una pazzia, ma è l'unica cosa che mi piacerebbe veramente fare. Lo so che è una pazzia»<sup>19</sup>.

Non l'avvocato o lo scienziato, dunque: *l'acchiappatore nella segale*, questo è ciò che a Holden piacerebbe fare. Una pazzia, dice. E, in effetti, l'immagine è quantomeno curiosa: migliaia di ragazzini che giocano in un campo di segale e qualcuno che – come unica *occupazione* – si *preoccupa* di evitare che possano cadere in un dirupo. Eppure, per quanto possa sembrare strano, non è (solo) il contesto a meritare attenzione: il campo di segale, il dirupo e via dicendo. Ma, ben più radicalmente, ciò che Holden vorrebbe fare: evitare che cadano. Salvarli, insomma. O detto altrimenti: averne cura. Forse è proprio questo, infatti, ad essere *una pazzia*: pensare che sia possibile aver cura degli altri. Attenzione: non *curarli*, ma *averne cura*. Del resto, il tema della cura era già comparso, un attimo prima, nel momento in cui Holden spiega perché non gli sarebbe piaciuto fare l'avvocato. Altro passaggio che merita di essere citato integralmente: «Gli avvocati sono in gamba, direi, se vanno in giro tutto il tempo a salvare la vita degli innocenti e roba simile, ma se sei avvocato queste cose non le *fai*. Tutto quello che fai è accumulare soldi giocare a golf comprare macchine bere martini e aver l'aria dell'alto papavero». Ma soprattutto: «E del resto! Anche se te ne vai in giro a salvare la vita della gente e via discorrendo, chi ti dice che lo fai perché *vuoi* veramente salvare la vita della gente, e non perché *in realtà* quello che vuoi è soltanto di essere un fenomeno di avvocato, con tutti quanti che ti danno manate sulla schiena e ti fanno le congratulazioni in tribunale quando il maledetto processo è finito e i giornalisti e tutti quanti, come si vede in quegli sporchi film? Chi ti dice che non sei uno sbruffone? Non lo sapresti *mai*, ecco il guaio»<sup>20</sup>.

#### 8. *Un compito infinito*

Ora, Holden di certo non ha letto la *Fondazione della metafisica dei costumi*. Eppure, è difficile immaginare argomento più lucidamente kantiano di questo. Gli avvocati in gamba salvano le persone. Ma se sono in gamba non lo fanno. O quantomeno non potranno mai sapere se lo fanno in modo del tutto *disinteressato*. Interessante aporia. Che chiama in causa il senso di colpa suscitato da un dono che devo e non posso ricambiare. Così come il rapporto tra l'aver cura degli altri e il curarli. Tra ciò che (non) posso fare e ciò che devo fare. Ritorna, così, lo scarto: tra il finito e l'infinito, tra ciò che è calcolabile (e verificabile) e ciò che è incalcolabile (e inverificabile), tra la mia azione e il suo principio, tra la conoscenza e il pensiero, tra il regno fenomenico della causalità e quello noumenico della libertà o tra il *to cure* e il *to care*. Compito letteralmente *infinito*, quello di Holden: migliaia di ragazzini che rischiano di cadere e lui che si (pre)occupa di salvarli. E *infinito* non solo perché i

<sup>19</sup> SALINGER, *Il giovane Holden*, cit., pp. 201-202.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 200-201.

ragazzini sono migliaia. A ben vedere, ne sarebbe bastato uno solo. A essere *infinito*, infatti, è il compito stesso della *cura*. Perché infiniti sono gli altri. Anche uno solo: nella sua insondabile singolarità, irriducibile ad una qualsivoglia misura. Proprio come un dono. Cui non ci si può sottrarre. Perché ad essere in gioco, nella cura, non è tanto un *compito*, quanto piuttosto una modalità originaria del nostro stesso essere nel mondo<sup>21</sup>. «L'essere dell'Esserci si rivela come *Cura*», scrive Heidegger<sup>22</sup>. Ma Heidegger, forse, alla tristezza di Holden avrebbe dato un altro nome: angoscia.

Università di Catania  
[andronico@lex.unict.it](mailto:andronico@lex.unict.it)

---

<sup>21</sup> Lo ha recentemente ricordato, con la consueta lucidità, Francesco D'Agostino: «Ai nostri occhi il *servizio* appare alla stregua di un *compito* che l'uomo, liberamente o coercitivamente, si assume; alla stregua cioè di una dimensione *ontica*, cioè fondamentalmente *eventuale*. Non è così nella valenza originaria del termine *therapeia* o del termine *cura*, che fanno piuttosto riferimento a un modo originario e caratterizzante dell'essere dell'uomo». È questa la ragione per quale, del resto, per quanto paradossale possa sembrare: «Se è possibile ipotizzare e giustificare la legittimità da parte del medico della *desistenza terapeutica* e da parte del paziente del rifiuto delle *terapie* non altrettanto può dirsi per il rifiuto delle *cure*. Sottrarsi alla terapia è ben possibile, perché non altro significa che dire di no ad un intervento, sia pur minimo, *invasivo* e *tecnico* della propria sfera di intimità corporea. Sottrarsi alle *cure* non è invece possibile, perché implicherebbe il sottrarsi alla *relazionalità interpersonale*. Fuoriuscire dal sistema della *cura* è come fuoriuscire dalla coesistenza» (F. D'AGOSTINO, *Cura*, in *Id.*, *Parole di bioetica*, Giappichelli, Torino 2004, pp. 45 e 49).

<sup>22</sup> Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 229.

---

SUL BENE E IL MALE NEL “SIGNORE DEGLI ANELLI” DI TOLKIEN\*

di Luigi Alfieri

*“Nulla infatti è malvagio sin da principio”*  
J. R. R. Tolkien, *La Compagnia dell’Anello*

1. *L’equivoco della Tradizione*

*Il Signore degli Anelli* di Tolkien ha in Italia, e a quanto pare in Italia soltanto, una nomea piuttosto particolare: quella di un romanzo sostanzialmente fascista. Di fatto, i movimenti neofascisti nostrani lo hanno adottato come uno dei loro testi ispiratori. Questo naturalmente ha molto condizionato l’atteggiamento verso Tolkien degli intellettuali “di sinistra”, che hanno preferito passarlo finché possibile sotto silenzio. Silenzio che ha dovuto necessariamente essere interrotto quando, in conseguenza della bellissima trasposizione cinematografica di Peter Jackson, il romanzo è tornato in auge e non si è potuto fare a meno di parlarne, insieme al film. È stata anche un’occasione per rivedere, in parte, vecchi pregiudizi. Ma, appunto, in parte. Significativa mi pare una recensione al film di Roberto Cotroneo sull’“Unità”, che, pur respingendo l’interpretazione fascista di Tolkien, rimproverava al romanzo e per conseguenza al film una troppo netta e semplicistica scissione tra bene e male, e quindi una visione pericolosamente apologetica della violenza<sup>1</sup>.

---

\* Il saggio è già comparso in AA.VV., *Il messaggio dell’imperatore*, Giappichelli, Torino 2006. Viene ripubblicato nella sua versione originale con il consenso dell’Autore.

<sup>1</sup> Non ho purtroppo il testo sotto mano, ma credo di ricordare correttamente questo spunto, che mi ha dato da pensare e si può considerare l’origine prima di questo scritto.

Ritengo di poter escludere (come cercherò di argomentare) che una lettura attenta del testo (non parlo qui del film, che peraltro è fedele al romanzo nella sostanza anche se non sempre nei dettagli) possa giustificare una simile conclusione, che penserei debba piuttosto essere riferita a quella stessa circostanza che ha originato la lettura fascista di Tolkien, e cioè la presentazione editoriale della prima traduzione italiana del romanzo. Questa apparve, nel 1970, presso una casa editrice marcatamente di destra, peraltro non priva di meriti culturali importanti (tra cui questa stessa edizione non è il più piccolo): Rusconi<sup>2</sup>. E apparve con un'*Introduzione* di Elémire Zolla, molto competente ed anche piuttosto bella, in cui però c'erano due spunti assai arbitrari e da riportare molto più ai peculiari orientamenti mistici dell'autore che non ai contenuti del romanzo: che Tolkien, insieme a Lewis, andasse riferito alla "schiera dei favolisti della Tradizione benigna e luminosa", e che tra i suoi meriti principali vi fosse il rifiuto radicale di venire a patti col Male: "egli non cerca la mediazione fra male e bene, ma soltanto la vittoria sul male. I suoi draghi non sono da assimilare, da sentire in qualche modo fratelli, ma da annientare"<sup>3</sup>.

In fondo, sono solo due parole: "Tradizione" (importantissima la maiuscola), ed "annientare". Ma sono le due parole chiave del neofascismo, che ha poco a che fare con l'ideologia fascista storica, col suo confuso miscuglio di nazionalismo, garibaldinismo, dannunzianesimo, futurismo e cattolicesimo integralista, per richiamarsi piuttosto all'irrazionalismo razzista di Julius Evola con la sua mistica dell'arianesimo "spirituale" e di una destinazione ancestrale a compiti "eroici" di distruzione e autodistruzione. È assai probabile, del resto, che proprio un equivoco del genere abbia indotto a tradurre un'opera che poco si adattava all'atmosfera culturale italiana del tempo e di cui era arduo presagire il successo. Zolla è molto ambiguo in proposito, ma non è certamente riducibile a questa dimensione. Il problema è che certi suoi lettori non aspettavano altro che queste due parole d'ordine per annettersi entusiasticamente Tolkien, suscitando la prevedibile reazione uguale e contraria della sinistra bigotta.

Ora, con tutto questo Tolkien non c'entra niente. Cattolico piuttosto rigido e certamente conservatore, Tolkien non è sospettabile di alcuna simpatia per questo tipo d'irrazionalismo, come mostra chiaramente quel che pensava del nazismo<sup>4</sup>. Ma non è la persona di Tolkien che qui interessa.

---

<sup>2</sup> Cfr. J. R. R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli*, a cura di Q. Principe, trad. di V. Alliaia di Villafranca, introduzione di E. Zolla, Rusconi, Milano 1970. La traduzione, non brutta, era caratterizzata da alcune scelte incomprensibili, tra cui quella di chiamare "Gnomi" gli Elfi (*Elves*). In questo saggio faccio riferimento alla sua versione riveduta: J. R. R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli*, 3 voll., Bompiani, Milano 2000 e sgg., in cui questo ed altri errori sono stati corretti, ma rimangono molti punti discutibili, specialmente nel rendere i nomi di luoghi e talvolta di persona. L'edizione Bompiani, sempre a cura di Q. Principe, riporta l'*Introduzione* di Zolla.

<sup>3</sup> E. Zolla, *Introduzione* a J. R. R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli*, vol. I, *La Compagnia dell'Anello*, Bompiani, Milano 2005<sup>18</sup>, p. 13.

<sup>4</sup> Cfr. J. R. R. Tolkien, *La realtà in trasparenza. Lettere 1914-1973*, a cura di H. Carpenter e C. Tolkien, trad. di C. De Grandis, Rusconi, Milano 1990, lettera n. 45 del 9 giugno 1941, p. 65. In quest'importante lettera, Tolkien esprime un "bruciante risentimento privato" contro "quel dannato piccolo ignorante di Adolf Hitler", il quale sta "rovinando, pervertendo, distruggendo, e rendendo per sempre maledetto quel nobile spirito nordico, supremo contributo all'Europa, che io ho sempre amato, e cercato di presentare in una giusta luce".

Si tratta piuttosto di analizzare il suo testo, che naturalmente vale in se stesso e non come semplice espressione del modo di pensare dell'autore.

Per chiarire il rapporto tra *Il Signore degli Anelli* e la (presunta) Tradizione, occorrerebbe definire quest'ultima: cosa non semplice, trattandosi di un oggetto quanto mai sfuggente. Mi sembra però che il punto essenziale possa essere il seguente. Il presente storico è un'epoca di decadenza e corruzione, in cui hanno preso il sopravvento forze "sinistre" (anche nel senso politico del termine). Non c'è vera speranza di riscatto, essendo di per sé la storia dimensione inautentica, e dunque non ha senso guardare al futuro. Occorre piuttosto rivolgersi ad un passato immemorabile, in cui forze supremamente aristocratiche e creatrici hanno impresso il loro suggello nell'umanità. Individui privilegiati e razze elette sono eredi di questa Tradizione di potenza e di sapienza, ed hanno il compito di custodirne la purezza, nell'attesa non tanto di un'epoca di riscatto, quanto piuttosto di una lotta finale apocalittica e grandiosa, in cui dal nobile sacrificio degli eletti potrà forse derivare la speranza di un ritorno all'origine, di un nuovo inizio.

Il punto da sottolineare, qui, mi sembra l'idea di una *perdita del senso* dovuta alla rottura del rapporto con l'origine: i depositari occulti della Tradizione fungono invisibilmente da mediatori con un remoto mondo aurorale, consentendo che nell'umanità decaduta ne sopravviva almeno il riflesso. Occorre dunque attingere, purché se ne sia degni e si abbia un valido maestro, ai canali della Tradizione: mito, mistica, esoterismo, di cui l'ideologia politica può essere maschera e strumento.

Ora, in Tolkien c'è senza dubbio l'esigenza di una mediazione con un orizzonte più alto e perduto e un atteggiamento di distacco polemico dalla quotidianità e dalla contemporaneità, ma è totalmente diversa l'identificazione del canale che può collegare al profondo e all'originario: non la Tradizione, né la mistica e neppure direttamente il mito<sup>5</sup>, men che meno l'ideologia: piuttosto *la fiaba*. Nell'*Introduzione* di Zolla di fiaba si parla continuamente, ma in maniera del tutto astratta. Mentre in Tolkien si tratta di una dimensione assolutamente concreta e perfettamente contestualizzata: fiaba significa infanzia, i mediatori sono i bambini. Anche, naturalmente, il bambino presente nell'adulto. Solo la dimensione-bambino consente di aprire una porta altrimenti sbarrata<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Il punto richiederebbe un approfondimento qui impossibile, ma non mi sembra appropriato considerare "mitologico" *Il Signore degli Anelli*. Questo universo narrativo si presenta piuttosto come una dimensione *storica*, essa stessa non poco "decaduta" nei confronti di un'era precedente che i personaggi considerano tutti realmente esistita (così d'altra parte i Greci consideravano la loro mitologia), ma ormai remota e ricordata solo in parte e da pochi. Il vero "mito" tolkieniano è semmai *Il Silmarillion*, e penserei che proprio la paradossalità del compito di "inventare" una mitologia sia stata il principale ostacolo al suo compimento. Quanto al *Signore degli Anelli*, è sicuramente corretto definirlo un romanzo epico e fantastico, ma "mitologico" è semmai il suo retroterra, il suo "passato", sempre presupposto e mai esplicitamente narrato. Andrebbe considerata, sotto questo riguardo, anche l'assenza (apparente) di una dimensione religiosa nel *Signore degli Anelli*. Mito e religione appartengono pienamente alla Prima Era: nella Terza Era sono consegnati al canto dei poeti e al ricordo di pochi testimoni (gli Elfi e Gandalf), ormai destinati a lasciare la Terra di Mezzo al dominio degli Uomini. Quello della Terza Era è già un mondo in via di "disincanto".

<sup>6</sup> C'è un'altra mediazione, molto importante per l'autore ma assai meno per il lettore: quella filologica. Tolkien è stato un grande studioso della letteratura anglosassone antica e un linguista di straordinaria competenza (soprattutto per quanto riguarda, oltre all'anglosassone, il norreno e il gallese), con la singolare passione di



A questo proposito bisogna riflettere sul singolare rapporto tra la Terra di Mezzo (*Middle-earth*) tolkieniana e il nostro mondo. Tolkien ha detto più volte che l'ambiente in cui si svolge la sua narrazione non è un altro pianeta, e neppure un luogo puramente fantastico e irreali: si tratta proprio della nostra Terra<sup>7</sup>. Però la vicenda non è collocabile in essa né storicamente né geograficamente. Certo, l'atmosfera è marcatamente medievale per ambienti, costumi, strutture politiche, valori, anche se si tratta più dell'immaginario medievale che non della realtà sociale. Si tratta insomma di un universo cavalleresco. Però non c'è neppure un luogo, un personaggio o un evento che abbia un riscontro storico nel Medioevo, lo stesso immaginario medievale è profondamente reinterpretato (solo i draghi, in fondo, sono riconoscibili, mentre Nani, Elfi, Stregoni sono completamente un'altra cosa), il principale riferimento mitologico è ad un mito classico (quello di Atlantide<sup>8</sup>), manca apparentemente qualsiasi traccia di cristianesimo<sup>9</sup>. Si sarebbe dunque spinti ad una retrodatazione verso un passato ancora più lontano: d'altra parte la cronologia del romanzo è di lunghissimo periodo e la vicenda narrata ha alle spalle una storia plurimillennaria che rinvierebbe ad una dimensione preistorica o protostorica. Si tratterebbe allora di una sorta di Età del Ferro, ma con stridenti anacronismi. Il contesto è quello di una civiltà urbana sviluppatissima, con Stati di grandi dimensioni, società complesse e una tecnologia certamente premoderna, ma assai avanzata, e alcuni dettagli renderebbero addirittura ridicola questa retrodatazione: si pensi all'uso massiccio ed entusiastico del tabacco da

---

inventare lingue immaginarie (ma perfettamente attendibili sotto il profilo fonetico, grammaticale e sintattico: lingue che volendo sarebbe davvero possibile scrivere e parlare). E l'invenzione di lingue, come egli stesso ha affermato, comporta l'invenzione di mitologie: una volta che è stata immaginata una lingua, è naturale immaginare chi poteva parlarla, che tipo di creature poteva corrispondere a quei suoni, in che tipo di mondo potevano essere pronunciati. Sotto questo profilo, il vero nucleo generatore dell'intero ciclo narrativo tolkieniano sono le lingue elfiche, e per conseguenza gli Elfi stessi. Cfr. in proposito J. R. R. Tolkien, *Un vizio segreto*, in *Il medioevo e il fantastico*, a cura di C. Tolkien, ed. it. a cura di G. de Turrís, trad. di C. Donà, Bompiani, Milano 2004<sup>2</sup>, pp. 283-317. La lunga Appendice "erudita" che chiude *Il Signore degli Anelli*, ricorrendo al classico espediente della pubblicazione (o piuttosto dell'adattamento) di un antico manoscritto, rappresenta sotto questo profilo un'altra "porta" tra il nostro mondo e la Terra di Mezzo, le cui vicende vengono ricostruite come se fossero il "vero" passato da cui deriviamo. È un virtuosismo straordinario, con cui in un solo colpo il nostro stesso mondo, così com'è, viene portato all'interno della narrazione e, mentre sembra conferirle il crisma dell'autenticità storica, ne viene fagocitato e reso altrettanto fantastico (e l'autore stesso diventa un proprio personaggio, il personaggio del narratore onnisciente, creato dal racconto che crea). Cfr. *Il Signore degli Anelli*, vol. III, *Il ritorno del Re*, Bompiani, Milano 2002<sup>10</sup>, pp. 331-463.

<sup>7</sup> Cfr. p. es. *La realtà in trasparenza. Lettere 1914-1973*, cit., lettera n. 165 del 30 giugno 1955, p. 249.

<sup>8</sup> Si tratta della grande isola di Numenor, donata dalle Potenze, i Valar (gli dèi, si potrebbe dire, ma sono piuttosto angeli) alle stirpi umane che avevano aiutato gli Elfi nella lotta contro le forze del male nella Prima Era della Terra di Mezzo. Cresciuti in potenza e sapienza, i Numenoreani si ribellano infine contro i Valar, e nel cataclisma che segue l'isola s'inabissa. Per togliere al lettore ogni dubbio sul fatto che Numenor sia Atlantide e non semplicemente le assomigli, basti considerare il nome che gli Elfi le danno dopo la catastrofe: *Atalantë*, che significa "Colei che è caduta". Dai Numenoreani rimasti fedeli agli Elfi e sottomessi ai Valar discendono i signori di Gondor, i Raminghi ed il loro capo Aragorn, predestinato ad essere re. Su Numenor, cfr. J. R. R. Tolkien, *Il Silmarillion*, a cura di C. Tolkien, trad. di F. Saba Sardi, Rusconi, Milano 1987<sup>6</sup>, pp. 325-55.

<sup>9</sup> La questione religiosa è particolarmente complessa nel *Signore degli Anelli*. L'ispirazione di Tolkien è profondamente cattolica, e l'apparente politeismo rimanda ad un monoteismo fondamentale, ma certamente nel romanzo Cristo non c'è ancora, o non c'è più, o forse piuttosto c'è in un altro modo (tratti cristologici sono evidenti in Gandalf, che è un Risorto, ma si dovrebbe piuttosto pensare ad una dimensione cristologica impersonale e diffusa, che attraversa Aragorn, Arwen, Galadriel, soprattutto Frodo). Sia detto una volta per tutte: non posso qui riassumere il romanzo, e debbo rivolgermi a chi lo ha già letto, o almeno ha visto il film.

parte degli Hobbit (e non soltanto: anche Gandalf e il traditore Saruman sono grandi fumatori), o all'amore di Sam Gamgee per le patate<sup>10</sup>: il che rinvierebbe addirittura ad un contesto post-colombiano, che chiaramente non regge. Non resterebbe che pensare ad un passato infinitamente più remoto, cioè ad un altro ciclo cosmico, il che però è assolutamente arbitrario.

Sotto il profilo geografico, le descrizioni di luoghi, paesaggi e itinerari sono estremamente dettagliate e precise fino alla maniacalità, lo stesso Tolkien ha disegnato numerose carte della Terra di Mezzo, e dalla narrazione è stato possibile ricavare un intero Atlante<sup>11</sup>; però, al di là del fatto che l'ambientazione è settentrionale (ma non artica, e comunque Gondor sta piuttosto a Sud) e che l'ecologia è chiaramente terrestre pur con molte intrusioni magiche nella fauna e nella flora, risulta impossibile sovrapporre la geografia tolkieniana a qualsiasi luogo della nostra Terra.

Questo di per sé produrrebbe un forte rischio d'improbabilità e irrilevanza: un mondo totalmente immaginario, e dunque svincolato da qualsiasi riferimento alla nostra esperienza, rischia di essere un mondo "freddo", astratto, che non sollecita l'emozione del lettore. Tanto più quando si tratta di un ciclo epico sterminato in cui si pretende che prendiamo sul serio, e in qualche caso anche sul tragico, Elfi Silvani ed Orchi delle caverne, mostri alati e lupi mannari, spade fatate e cavalieri erranti<sup>12</sup>. Don Chisciotte insegna che la parodia è in agguato, e nulla sarebbe peggio della parodia involontaria. Ci vuole una porta tra un mondo simile ed il nostro. E dev'essere un punto in cui *entrambi* i mondi vedono assottigliarsi i loro confini, in cui l'epica, il mito ed il sacro sono rimpiccioliti, non magniloquenti, non solenni, accessibili allo stupore gioioso e al divertimento, e in cui d'altra parte la realtà storica e l'universo della quotidianità non sono rigidamente stabilizzati e il mondo non è consegnato al disincanto. E la porta attraverso cui cavalieri e draghi entrano nel mondo senza produrre ridicolo o noia, è appunto la fiaba<sup>13</sup>.

Eviterei, sebbene lo stesso Tolkien non vi si sia sottratto<sup>14</sup>, qualsiasi discussione sulla fiaba come genere letterario. M'interessa piuttosto sottolineare che la fiaba è il linguaggio dell'infanzia, dell'infanzia come dimensione e non come età. Il bambino non sa fino a che punto arrivi il possibile, dunque per lui l'impossibile non c'è, il suo mondo *reale* è pieno di orchi e di fate, tutto quello che vede è magico, per lui la fantasia non è evasione, ma esperienza, e ogni bambino è un piccolo buffo patetico tragico nobile eroe. Tutto questo può essere espresso in una sola parola: Hobbit. E questa

<sup>10</sup> Sul tabacco, (o *erba-pipa*), cfr. *La Compagnia dell'Anello*, cit., pp. 42-4; sulle patate, cfr. J. R. R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli*, vol. II, *Le due Torri*, Bompiani, Milano 2002<sup>12</sup>, pp. 287-8.

<sup>11</sup> Cfr. K. Wynn Fonstad, *L'Atlante della Terra-di-Mezzo di Tolkien*, Rusconi, Milano 1997.

<sup>12</sup> Penso ad Aragorn e ai Raminghi.

<sup>13</sup> Per comprenderlo, è impossibile prescindere dal romanzo che costituisce l'antefatto del *Signore degli Anelli*, *Lo Hobbit*. Non si tratta soltanto del passato recente da cui *Il Signore degli Anelli* prende le mosse, ma di una sorta di preparazione, di educazione del lettore (ma dell'autore stesso, prima di tutto) all'opera principale. Se *Il Signore degli Anelli* è epos, *Lo Hobbit* è ancora fiaba, ma fiaba che si trasforma (verrebbe da dire che *degenera*) a poco a poco sotto la penna dell'autore e gli occhi del lettore, e quel che all'inizio sembrava appartenere alla stessa dimensione di *Alice nel paese delle meraviglie* termina assomigliando ad una specie di *Beowulf*.

<sup>14</sup> Cfr. J. R. R. Tolkien, *Sulle fiabe*, in *Il medioevo e il fantastico*, cit., pp. 167-238.

parola dovrebbe essere sufficiente, anche, ad espungere qualsiasi sentore di “Destra tradizionale”: altro che razze superiori e cupe nostalgie nibelungiche, il mondo è salvato dai piccoletti.

## 2. Il paradosso degli Hobbit

Gli Hobbit sono assolutamente fondamentali per la comprensione del *Signore degli Anelli*, e non soltanto perché vi svolgono un ruolo da protagonisti, ma ancor più perché il punto di vista secondo il quale è percepita la vicenda narrata coincide con il loro, sono loro per così dire a prestarci i loro occhi e a farci entrare nei loro panni. Bisogna fare un certo sforzo per capirli, perché sono molto strani.

Per un certo verso, dovremmo dire che sono le creature più fantastiche tra tutte quelle che abitano l’universo tolkieniano. Anzi, soltanto loro in fondo sono propriamente fantastici, cioè inventati di sana pianta dall’autore<sup>15</sup>. Nani, Elfi, Orchi e Stregoni c’erano già: Tolkien li cambia profondamente<sup>16</sup>, tanto che la corrispondenza con la tradizione letteraria non va molto oltre il nome, però lavora comunque con materiale già esistente. Gli Hobbit non c’erano prima di lui, e rappresentano l’aspetto più peculiare della sua creazione. Peraltro, la loro natura non mostra tratti particolarmente fantasiosi. Anzi, il tratto saliente degli Hobbit è che sono assolutamente ordinari. Sono piccoli, rotondetti e hanno i piedi pelosi, quindi non portano scarpe. Tutto qui. Rispetto ai millenni di saggezza e di sciagure degli Elfi, alle cupezze ctonie dei Nani, ai misteri insondabili degli Stregoni<sup>17</sup>, all’eroismo nascosto dei Raminghi, agli splendori decaduti di Gondor, pancette rotonde e piedi pelosi non sono gran cosa. E non debbono esserlo. Perché gli Hobbit sono stati inventati proprio per far posto, nella Terra di Mezzo, a noi. I pochi tratti di distacco degli Hobbit dalla nostra quotidianità sono solo il minimo indispensabile per avere diritto di cittadinanza nell’universo tolkieniano, senza con questo perdere il contatto con il mondo “reale”. Sono la porta, sono il primo gradino. Quindi rispetto alle altre creature gli Hobbit sono in qualche modo “inferiori”, ma sono anche il fondamento senza cui nulla esisterebbe. Come i bambini.

Gli Hobbit *sono* bambini. Ne hanno la statura, ne hanno il carattere. Sono chiassosi, golosi, indiscreti, allegri, avidi di scherzi e regali. La loro terra è una specie di paradiso infantile senza adulti invadenti e senza regole noiose. La prima lieve prova che dobbiamo superare per avere diritto d’accesso alla Terra di Mezzo è cancellare gli adulti, uccidere il padre. Ma tutto ciò in maniera molto rassicurante e senza angosce freudiane, perché ci viene detto subito che è tutto uno scherzo, non è

---

<sup>15</sup> Insieme agli Ent, questi strani ibridi tra uomini ed alberi che probabilmente sono ancor più importanti di quello che sembrano. Credo che si faccia un notevole passo avanti nella comprensione di questo testo così complesso e irto di trappole, se si coglie che l’autore scrive ponendosi, in un certo modo, dalla parte dei bambini e degli alberi.

<sup>16</sup> Gli Elfi in particolare. Si potrebbe dire che se gli Hobbit sono i mediatori per l’accesso al fantastico, gli Elfi sono i mediatori per l’accesso al sacro. Non spiritelli dei boschi, ma una sorta di arcangeli corporei, possenti eppure caduti, nobilissimi e luminosi ma feriti e come sporcati dal Male. È riguardo agli Esuli che Tolkien tocca le vette del tragico.

<sup>17</sup> Che Stregoni poi non sono: sono veri e propri semidei, o, se si vuole restare più aderenti all’immaginario monoteista di Tolkien, inviati angelici.

mica vero. Gli Hobbit possono essere bambini scatenati *perché* ci vengono presentati come buffi ometti<sup>18</sup> dai piedi pelosi che vivono in casette pittoresche o in comode tane dalle porte circolari, in una specie di mondo incantato, il cui solo incantesimo è che non vi succede mai nulla di male. Tutto rassicurante perché tutto innocente, e tutto assolutamente familiare.

Per altro verso, dunque, rispetto alle terre maestose, gloriose, desolate o terribili che la circondano, la terra degli Hobbit è assolutamente “realistica”, tanto che è la sola di cui potremmo dire che è di *questo* mondo. Anzi, potremmo tranquillamente dire di quale parte di questo mondo si tratti: l’Inghilterra, ovviamente. Non in un senso geografico: inutile, ripeto, cercare corrispondenze tra i nostri atlanti e quelli della Terra di Mezzo. Ma perché ha l’aspetto della campagna inglese, perché ha il nome della campagna inglese: *The Shire*, la Contea. Non uno ...shire in particolare rispetto ai tanti che l’Inghilterra “vera” conosce (Shropshire, Wiltshire, Yorkshire...), ma *lo Shire* “in sé”, la *shireità* pura e assoluta. La campagna inglese perfetta, bella, quieta e struggente, amata come si può amare solo un paradiso perduto, *l’infanzia* perduta. La Contea è la campagna inglese come appare agli occhi di un bambino, nei ricordi di chi vi è stato bambino (lo ...shire di Tolkien fu il Warwickshire). Di conseguenza anche gli Hobbit sono perfettamente inglesi, ma senza alcuna pesantezza nazionalistica e alcun sussiego imperiale. Sono simpatici contadinotti o piccoli *country gentlemen*, assolutamente benpensanti, pieni di buon senso, conformismo, realismo. Sono positivi e positivisti. La Contea è il solo luogo della Terra di Mezzo in cui si abbiano i nostri stessi criteri circa il possibile e l’impossibile. Ed è quindi ovviamente *impossibile* che ci siano draghi o alberi che camminano<sup>19</sup>. La fantasia non va oltre i piedi pelosi e le tane rotonde: il resto è tutto “vero”, è tutto come lo conosciamo noi, ci possiamo aspettare solo una buffa storia divertente di ometti ridicoli e buoni. Va benissimo per la *nursery*: la possiamo lasciar leggere ai nostri bambini, la possiamo lasciar leggere al bambino che siamo...

A questo punto, la trappola è scattata, e siamo pronti per l’Anello.

### 3. *L’equivoco del Bene e del Male*

La Contea ha confini, ed è un confine. E sono confini assai netti e marcati: sono, anzi, addirittura interdetti. Gli Hobbit, che non sono per nulla trasgressivi (anche perché non hanno regole), considerano con sospetto e disapprovazione anche solo l’idea di varcarli. La Contea non è tutto il mondo, ma è il solo mondo che valga la pena di avere: il solo mondo, come già accennato, che abbia le caratteristiche della realtà come anche noi la conosciamo. Viaggiare è uscire dalla realtà, perciò anche dalla vita condivisibile e riconoscibile. Tutto il resto della Terra di Mezzo, rispetto alla Contea, è una sorta di al di là che suscita terrore e va considerato, esorcisticamente, come se non esistesse davvero.

<sup>18</sup> Adulti peraltro, e non di rado parecchio anziani: Bilbo è ultracentenario, Frodo, malgrado l’immagine assai giovanile che ne dà il film, è un signore di mezza età.

<sup>19</sup> Cfr. *La Compagnia dell’Anello*, cit., pp. 86-9.

In effetti, la cosmologia tolkieniana corrisponde abbastanza a questa Weltanschauung hobbit. Dalla Contea verso Ovest, si giunge al Mare, e navigando ancora verso Ovest si giungeva, un tempo, alle Terre Immortali, riservate ai Valar e agli Elfi e interdette agli uomini. Dopo il cataclisma dell'inabissamento di Numenor, le Terre Immortali sono effettivamente uscite dal globo terrestre<sup>20</sup>, e solo le navi degli Elfi hanno il potere misterioso di raggiungerle. Potremmo dire che ad Ovest c'è il paradiso, che però è proibito agli uomini ed evoca in loro il ricordo angosciante della Caduta: non hanno voluto accontentarsi della prossimità agli Immortali, hanno tentato di sottrarsi con la ribellione violenta al loro posto nell'ordine cosmico, ed ora sono condannati ad essere eredi di una Terra definitivamente separata dal Cielo<sup>21</sup>. Ad Est, c'è una foresta selvaggia, abitata da poteri magici inquietanti, dove gli alberi stessi possono essere tremendamente pericolosi<sup>22</sup>; e ancora al di là è tutto un susseguirsi di luoghi oscuri, colonizzati dal Male: i Tumuli, Moria, Isengard, Bosco Atro, fino a quell'inferno in terra che è Mordor, origine dell'onda nera che sta sommergendo tutta la Terra di Mezzo, chiudendosi a poco a poco intorno ad alcune isole assediate: Gran Burrone e Lórien, ultimi residui dei grandi regni elfici, Rohan e Gondor, regni degli Uomini decaduti e come corrosi dall'interno, e la stessa Contea, che neppure sa di essere assediata<sup>23</sup>.

Sembra, in effetti, esistere una separazione molto netta, addirittura geografica, tra Bene e Male. Ad Ovest le Terre Immortali, il Bene assoluto, gli dèi, se così vogliamo chiamare i Valar. Ad Est Mordor, orrenda e malefica senza possibilità di equivoci, sede di quella sorta di Satana che è Sauron. In mezzo la Contea e le altre sedi dei Popoli Liberi, chiamati ad una scelta altrettanto inequivoca: l'Ovest contro l'Est, il Bene contro il Male. I cultori della Tradizione hanno di che gioire, e per il lettore meno irrazionalista si offre da sé un'altra possibilità più confessabile: leggere *Il Signore degli Anelli* come una rassicurante metafora della Guerra fredda, con un'indicazione chiarissima circa la parte giusta da cui stare.

Ma non è così semplice, e non ci vuol molto a rendersene conto.

Anzitutto, è del tutto evidente che il Bene è, in senso letterale, di un altro mondo, interdetto e inaccessibile. Gli dèi (chiamiamoli così) si sono ritirati, tanto che non c'è neppure traccia di un culto nei loro confronti. Da loro non verrà nessun aiuto. Non sono affatto parte nella lotta, ed anzi può

<sup>20</sup> Secondo la cosmologia tolkieniana, la Terra è inizialmente piatta, e soltanto con l'inabissamento di Numenor viene resa rotonda, chiusa e compiuta, in modo che gli uomini non possano più osare di evadere dalla loro dimensione mortale.

<sup>21</sup> È la versione tolkieniana del peccato originale, molto diversa da quella biblica, ma con essa del tutto convergente riguardo al significato fondamentale.

<sup>22</sup> Cfr. *La Compagnia dell'Anello*, cit., pp. 168-84.

<sup>23</sup> Sta a sé la dimora incantata di Tom Bombadil, sorta di genio dei boschi gioioso, canterino e un po' zuzzurellone, quasi un personaggio da cartone animato disneyano, che Peter Jackson ha lasciato completamente fuori del suo film, molto più orientato a rappresentare la dimensione oscura della Terra di Mezzo. Bombadil è in realtà una sorta di dio Pan, espressione di una sacralità meramente naturale e indifferente al bene e al male dell'uomo: anche nel suo caso la fiaba è una via d'accesso ad una dimensione "superiore". Bombadil è immune dal potere dell'Anello, ma incapace di combatterlo e di distruggerlo: non saprebbe vederne la ragione. È sicuramente impossibile considerarlo "cattivo", ma non è neppure "buono": è semplicemente estraneo a tutta la questione.

accedere al loro mondo solo chi abbandona la lotta, come quelli tra gli Elfi che vogliono lasciare la Terra di Mezzo (se ne andranno tutti, alla fine); alla conclusione della vicenda, partiranno anche i Portatori dell'Anello e Gandalf. E quando l'ultima nave elfica sarà salpata dai Porti Grigi, con le Terre Immortali non ci sarà *mai più* nessuna comunicazione. Le Terre Immortali non sono una patria, non sono un rifugio, non sono un destino. Appartengono irrevocabilmente al passato del mondo, e se sono un Paradiso, si tratta di un Paradiso perduto per sempre. E se è qui che vogliamo collocare il Bene, allora certamente non si tratta più di un Bene in lotta contro il Male. Il Bene ha abbandonato la lotta ben prima della sua conclusione, è un vero e proprio disertore, e se i Valar sono dèi, sono *dei otiosi*, dèi di Epicuro. Nessuno, in realtà, combatte per loro, nessuno si sente loro emissario. Il lettore del *Signore degli Anelli* che non conosca anche *Il Silmarillion* rischia di non accorgersi neppure di loro, ricavandone l'impressione di un universo narrativo singolarmente irreligioso<sup>24</sup>.

Di fatto, una presenza manifesta, ben radicata sulla terra, concreta e visibile, ce l'ha soltanto il Male. Il Male ha regni, fortezze, eserciti, agisce con violenza, terrore, tortura, morte, è cupo, orrendo, intollerabile, senza alcun margine di ambiguità. Certamente non c'è alcuna seduttività del Male in Tolkien, nessuna possibilità di errore riguardo ad esso, nessun rischio di confonderlo con il Bene. Soltanto in quanto Male, appunto, il Male seduce: la sola cosa che ha da offrire è se stesso nella sua nudità, quella del Potere assoluto, senza alcun limite o ritegno. Però anche il Male, a ben guardare, ha un confine che lo imprigiona e lo destina allo scacco. Il Male non è creativo, e dunque non è neppure originario. Nasce sempre dal Bene, niente e nessuno è cattivo in origine, neppure Sauron<sup>25</sup>. Il Male è sempre Bene che è fallito, che è stato incapace di essere se stesso, che non ha saputo volersi ed è caduto dalla propria altezza. L'origine del Male sulla Terra, Morgoth, è un vero e proprio Lucifero, uno degli Ainur, degli Angeli compagni dell'Uno primigenio, Eru Iluvatar, l'Uno Padre di Tutto, anzi, come Lucifero, il più grande di loro<sup>26</sup>. Sauron, che nella Seconda e nella Terza Era prende il suo posto, è rispetto a lui un Signore del Male notevolmente decaduto, appunto perché non apparteneva al Bene in un grado altrettanto alto alla sua origine. Era un servitore di Morgoth, e per molto tempo non è stato che un Negromante ben lontano da saperi e poteri eccelsi e moralmente ambiguo: ha potuto  *fingere*  il bene, ha potuto sfiorare pentimento e perdono, ha potuto collaborare con Elfi e Uomini, ingannandoli, ma anche compiendo insieme a loro opere non malvagie<sup>27</sup>.

Se questa mancanza di pienezza del Male vale per il suo Signore, figuriamoci i servi. Giacché il Male non sa creare, ma solo pervertire, *tutti* i suoi adepti erano in origine creature "buone": gli Spettri

<sup>24</sup> Qualche volta si accenna ad un'altra forza in gioco, nascosta e misteriosa, ad una sorta di provvidenza. Questo rinvia però ad una dimensione religiosa appartenente più all'autore che ai suoi personaggi. Tale forza è del tutto invisibile, rifiuta ogni manifestazione, sfugge alla conoscenza e alla comprensione anche di Gandalf e di Elrond (gli unici che ne abbiano qualche percezione), e traspare solo nell'interiorità dei personaggi, nella loro capacità di tendere, nonostante tutto, a ciò che sembra impossibile. Forse, più che *provvidenza*, bisognerebbe chiamarla *fede*.

<sup>25</sup> Cfr. *La Compagnia dell'Anello*, cit., p. 358.

<sup>26</sup> Cfr. *Il Silmarillion*, cit., pp. 30-1.

<sup>27</sup> Cfr. p. es. *La realtà in trasparenza. Lettere 1914-1973*, cit., lettera n. 153 del settembre 1954, p. 215.



dell'Anello erano Uomini sedotti dal fascino del potere conseguito mediante la magia, gli Orchi sono addirittura una sorta di contraltare “nero” degli Elfi<sup>28</sup>, e sebbene Tolkien non dia una spiegazione esauriente della cosa, sembrano, in effetti, essere stati Elfi stravolti, sfigurati e distrutti fisicamente e interiormente da inenarrabili torture (il film ne tiene conto nel renderne l'aspetto)<sup>29</sup>. Ancora più chiaro è il caso di Saruman, il principale alleato ma anche potenziale rivale di Sauron, che è addirittura il capo del Bianco Consiglio, l'adunanza degli stregoni “buoni”, ed è spinto al tradimento dalla sfiducia nella possibilità di vincere il Male, dall'illusione di poterlo mitigare assecondandolo, ma soprattutto, si direbbe, da una sorta di voluttà di autodegradazione e immeschinimento, da un dispettoso rifiuto della propria grandezza<sup>30</sup>. E qui si vede bene l'altro e fondamentale limite del Male, che, non essendo creativo e originario, non può neppure costituire se stesso come realtà ultima e finale: potendo esplicarsi solo mediante la distruzione e il perversimento, il Male non può che essere, alla fine, autodistruttivo.

Quanto agli avversari di Sauron, poco c'è da dire sugli Uomini, sotto questo profilo. Sono uomini, appunto, siamo noi. E c'è di tutto tra loro: dai grandi eroi quasi elfici come Aragorn, ai cavalieri di Rohan, valorosi ma suscettibili di essere ingannati e demoralizzati, come a lungo accade al loro re Theoden, ai tanti gregari che seguono i loro capi senza neppure chiedersi verso dove e perché. Possono essere saggi e generosi come Faramir, possono essere coraggiosi ma superbi ed esposti alla seduzione del Male come Boromir, possono essere angosciati sino alla disperazione e alla follia come Denethor. Non mancano tra loro alleati o servi del Male, forse manipolati o costretti. Nessuno di loro appartiene al Bene o al Male in maniera assoluta: sono creature miste, com'è logico. E su di loro grava comunque il peso della Caduta, e il peso ancora più grande del Dono degli Uomini, la morte<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Cfr. *Le due Torri*, cit., p. 91: “gli Orchetti sono una cattiva imitazione degli Elfi”. Trovo deplorabile la traduzione di *Orcs* con Orchetti. Probabilmente deriva dalla volontà della traduttrice di distaccarsi da un termine usato da Tolkien in maniera del tutto difforme dalla tradizione: Orchi richiama troppo le fiabe, ed occorre far capire che si tratta di un'altra cosa. Ma il termine è troppo lezioso per rendere una realtà così cupa: l'unica cosa che lo giustifica è che gli Orcs sono per la maggior parte di piccola statura (sono come rattappiti), il che ne fa i nemici naturali dei Nani, con cui condividono la passione per l'oscurità e i luoghi sotterranei.

<sup>29</sup> Cfr. *Il Silmarillion*, cit., pp. 55 e 110.

<sup>30</sup> Questo risulta nel romanzo molto più che nel film, in cui Saruman rischia a lungo di apparire il “cattivo” principale ed ha una “grandezza” malefica che poco corrisponde al personaggio tolkieniano. Nel romanzo, Saruman (a parte i racconti di Gandalf che lo riguardano) appare solo dopo la sconfitta, raffigurato nel suo progressivo immeschinimento che lo porta dal rango di vero e proprio semidio a quello di capo di una banda di volgari banditi di strada. Cfr. *Il ritorno del Re*, cit., pp. 315-8.

<sup>31</sup> È da tener presente che molti presupposti “metafisici” del *Signore degli Anelli* sono rimasti incerti, in assenza di una stesura del *Silmarillion* che possa essere considerata definitiva. Ciò riguarda in particolare proprio la dimensione escatologica. In apparenza, gli Elfi sono “immortali” e gli Uomini no. Ma l'immortalità degli Elfi è molto relativa: è piuttosto un'estrema longevità, destinata comunque ad una fine, o per atti violenti o (sembrerebbe) per morte naturale, sia pure molto differita. Forse gli Elfi morti si reincarnano, ma nel romanzo questo destino non viene esplicitamente attribuito a nessuno. L'esistenza in forma individuata degli Elfi (incarnata o disincarnata) è comunque destinata a durare quanto il mondo, e non di più (è prevista una fine del mondo nella Terra di Mezzo, e cosa debba accadere dopo nessuno lo sa). Quanto agli Uomini, pur in assenza di qualsiasi “dottrina” esplicita, gli viene attribuita un'immortalità spirituale *oltre i confini del mondo*. L'incertezza su tali questioni è pienamente condivisa dai personaggi e dall'autore: quindi resta indeciso quale destino sia preferibile. Gli Uomini invidiano l'“immortalità” elfica, ed è per questo che cade Numenor; gli Elfi, da parte

Più difficilmente classificabile è la posizione degli Elfi, perché non sono come noi. Nel *Signore degli Anelli* hanno un ruolo in definitiva secondario: sono ospiti benigni, saggi consiglieri, portatori di una sapienza remota e di strani poteri, bagliori di luce in un mondo che la Tenebra sta per inghiottire. Appartengono ad un'altra dimensione, che resta celata agli occhi del lettore, e in cui sono destinati ormai a scomparire presto, Esuli malinconicamente sulla via del ritorno, un ritorno che non ha nulla di gioioso, anzi è una sconfitta. Assomigliano molto agli Uomini esteriormente (le orecchie a punta del film sono un'invenzione, nel romanzo non se ne fa cenno): solo sono molto alti e molto belli. Con gli Uomini possono addirittura unirsi e generare figli (rarissimamente): Elrond, loro grande signore, è infatti un Mezzelfo, suo padre era un Uomo. Sono corporei, dunque, non sono affatto spiriti della natura. Però, ed è questa la differenza più grande rispetto a noi, il loro corpo non conosce vecchiaia né malattia ed è insensibile al tempo<sup>32</sup>. Però, essendo corporei, non sono propriamente immortali: possono morire di morte violenta, e possono anche rinunciare volontariamente alla loro lunghissima vita, come fa Arwen per sposare Aragorn. "Buoni" senza dubbio lo sono, e nel *Signore degli Anelli* sono le creature più luminose: se c'è qualcuno che nel romanzo assomigli (senza esserlo) ad una divinità è Dama Galadriel, la signora elfica del regno incantato di Lórien. Però ai loro nemici gli Elfi appaiono terribili e spietati, capaci di incutere terrore persino ai Cavalieri Neri, e gli Orchi li considerano cattivissimi (il Bene è Male, dal punto di vista del Male!). E il loro grande potere è per loro una grande tentazione: proprio l'ansia di difendere contro il Male le cose belle e splendide del mondo potrebbe travolgerli<sup>33</sup>. È la dura tentazione che Galadriel prova quando Frodo le offre l'Anello: usandolo, diverrebbe la Signora del Mondo, e sarebbe talmente eccelsa e inesorabile nell'imporre il Bene, che questo infine sarebbe perfettamente la stessa cosa del Male (uno spunto che Jackson rende bene nel film, in cui la Dama Bianca si trasforma per un attimo in una Dama Nera)<sup>34</sup>. La tentazione è presto superata, e questa è per Galadriel una grande e nobile vittoria su se stessa; però qui traspare una diversa dimensione degli Elfi che non può essere ignorata, ed è poi l'origine della presenza di molti di loro (gli Esuli, tra cui Galadriel stessa) nella Terra di Mezzo. Anche qui *Il Silmarillion* rappresenta il sottofondo, tacito ma operante, del *Signore degli Anelli*. Alle origini del mondo, molti Elfi hanno

---

loro, sospettano che la morte per gli Uomini sia un dono. Ciò rende concepibile che taluni Elfi possano volontariamente scegliere la dimensione mortale. Per uno dei testi più importanti (ma non ci sono testi conclusivi), cfr. *La realtà in trasparenza. Lettere 1914-1973*, cit., lettera n. 245 del 25 giugno 1963, p. 366.

<sup>32</sup> Arwen, figlia di Elrond, ad esempio, ha più di duemila anni quando incontra Aragorn e se ne innamora (nel film invece lo conosce da bambina ed è molto più giovane di lui). Galadriel è più vecchia ancora di parecchi millenni.

<sup>33</sup> A proposito della nomea reazionaria di Tolkien, può valere la pena notare che una grave colpa degli Elfi, ai suoi occhi, è l'essere eccessivamente conservatori! Cfr. *La realtà in trasparenza. Lettere 1914-1973*, cit., lettera n. 154 del 25 settembre 1954, pp. 223-4: "Ma gli Elfi non sono completamente buoni o nel giusto. Non tanto perché hanno flirtato con Sauron; quanto perché con o senza il suo aiuto erano degli «imbalsamatori». Volevano [...] vivere nella Terra-di-Mezzo, nella storia e fra i mortali, perché ormai ci si erano affezionati (e forse perché li avevano tutti i vantaggi di essere una casta superiore), e così tentare di fermare i cambiamenti e la storia, fermare la sua crescita, considerarla un luogo di delizie [...] dove loro potevano essere gli «artisti» – e contemporaneamente essere pieni di tristezza e di rimpianto nostalgico".

<sup>34</sup> Cfr. *La Compagnia dell'Anello*, cit., pp. 474-5.

lasciato le Terre Immortali, contro il volere dei Valar, per inseguire nella Terra di Mezzo il malvagio Morgoth e vendicarsi di lui, e per poterlo fare si sono impadroniti a forza delle navi, facendo strage dei loro compagni che cercavano di impedirlo<sup>35</sup>. Sono dei ribelli, hanno versato sangue fraterno, e per questo sono maledetti: soffriranno per millenni, in una guerra eroica ma disperata, avendo perso ogni diritto all'aiuto delle Potenze. Sarà un Uomo<sup>36</sup>, alla fine, a salvarli, ottenendo la loro riconciliazione con i Valar, che in una guerra apocalittica contro Morgoth scacceranno (provvisoriamente) il Male dal mondo: così gli Uomini meriteranno il dono di Numenor, e gli Esuli acquisteranno il diritto al ritorno, cedendo progressivamente agli Uomini il dominio sulla Terra di Mezzo. E saranno gli Uomini, non loro, i protagonisti e le vittime della lotta contro Sauron.

Ben più univocamente legato al Bene è Gandalf, lo Stregone Grigio, che dopo il tradimento di Saruman diverrà Gandalf il Bianco, la vera guida dei Popoli Liberi nella lotta contro Sauron. Non è solo un potente mago, come si pensa che sia: è uno dei custodi del mondo, incaricato di una missione soprannaturale: in pratica l'unico vivente legame tra il mondo e le Potenze che se ne sono estraniare (e da cui in sostanza anch'egli è stato abbandonato). Forse solo gli Elfi sanno chi è veramente, ed è l'unico nella Terra di Mezzo che sia più grande di loro. Potremmo dire che è un angelo, in qualche modo, sebbene la sua natura sia composita e complessa, e a volte sembra quasi che lui stesso non la conosca interamente, o abbia dovuto dimenticarla per poter svolgere la sua funzione<sup>37</sup>. È senza dubbio corporeo, ma non è indissolubilmente legato al suo corpo. Ha l'aspetto di un vecchio, ma è senza età, la sua fragilità è solo apparente e solo pochissimi esseri al mondo hanno il potere di nuocergli. Anche nel suo caso però, come per gli Elfi, la corporeità implica necessariamente un qualche rapporto con la morte. Infatti, nella lotta con il Balrog (una sorta di demone di fuoco) negli abissi di Moria, Gandalf muore e risorge: non è immune dalla morte, ma essa non può trattenerlo. Naturalmente, però, non è onnipotente, né onnisciente: commette errori, può essere ingannato. Ed anche per lui, come per Galadriel, è proprio la grandezza del suo potere il suo punto più debole, la sua tentazione. Per questo non può essere il Portatore dell'Anello: il potere assoluto che questo gli conferirebbe s'impadronirebbe di lui immediatamente e lo farebbe precipitare nella dimensione oscura<sup>38</sup>. Il solo desiderio dell'Anello è bastato a travolgere Saruman, che pure era in origine più grande di lui. E Gandalf sa bene di non essere lontano da Saruman: c'è un momento (nel romanzo ed anche nel film) in cui i due appaiono indistinguibili. Gandalf lo dice proprio, che in qualche modo lui è Saruman<sup>39</sup>:

<sup>35</sup> Cfr. *Il Silmarillion*, cit., pp. 95-106.

<sup>36</sup> Eärendil, di cui Elrond è figlio: cfr. *ivi*, pp. 309-21.

<sup>37</sup> Una "crisi d'identità" di Gandalf sembra verificarsi dopo la sua "resurrezione": cfr. *Le due Torri*, cit., p. 101: ««Gandalf», ripeté il vecchio, come se avesse ritrovato fra vecchi ricordi una parola da tempo in disuso. «Sì, era questo il nome. Io ero Gandalf»».

<sup>38</sup> Tolkien ipotizza persino che diverrebbe in tal caso *peggiore* di Sauron, perché costui si manifesta chiaramente come Male, mentre Gandalf farebbe credere, e crederebbe lui stesso, di essere il Bene. Cfr. *La realtà in trasparenza. Lettere 1914-1973*, cit., lettera n. 246 del settembre 1963, pp. 374-5.

<sup>39</sup> Cfr. *Le due Torri*, cit., p. 101.

Saruman come avrebbe dovuto essere, certo, ma questo significa comunque che il confine è sottile, ed è facile varcarlo.

Poche parole sui Nani, che nella vicenda principale hanno scarso peso: solo uno di loro, Gimli, appartiene alla Compagnia dell'Anello, e vi ha un ruolo dignitoso ma non molto importante. Certamente sono nemici di Sauron, e in particolare hanno un odio inestinguibile per gli Orchi. Però sono creature singolari, in qualche modo devianti rispetto allo stesso ordine cosmico: sono una sorta di aggiunta arbitraria, pur se non malvagia, ad un progetto di creazione che non li prevedeva<sup>40</sup>. E sono creature marcatamente ctonie: amano grotte e miniere, hanno un forte legame con la materia non vivente, il loro mondo è fatto di roccia, fuoco e metalli. Sono avidi di ricchezze, rancorosi, vendicativi. Una sorta di cupezza interiore li caratterizza, un'inquietudine talvolta distruttiva. Si trovano facilmente a destare il Male nei luoghi abissali che esso predilige. Gli Elfi non li comprendono e ne diffidano: sono accaduti tra loro episodi sanguinosi, nel passato<sup>41</sup>. In qualche modo, sono come vittime di una maledizione: un popolo nascosto e segreto, disperso e vagante, senza pace e poco amato.

Infine, gli Hobbit stessi. Nella dimensione eroica e in qualche modo soprannaturale in cui svolgeranno un ruolo determinante, essi entrano sotto la pressione di forze più grandi, senza averne alcuna vocazione e sentendosi dolorosamente inadeguati. Sono deboli di corpo e di sapere, non provano alcuna attrazione per le grandi imprese, non sognano altro che il ritorno alla loro beata quotidianità. Sentono fortemente l'amicizia e sanno esserle fedeli anche a caro prezzo, amano le cose belle e luminose, e per tutto ciò, piccoli, buffi e ordinari come sono, sono capaci di un'unica grande cosa: sono capaci di grande sofferenza. In questo, e in questo soltanto, non hanno pari, e Frodo in particolare è un grande portatore di dolori, quasi un martire: verrebbe anzi da dire un crocifisso. Ma neanche a loro appartiene il Bene puro ed intero: dopo tutto il mostriciattolo Gollum, che l'Anello ha deformato nel corpo e nell'anima fino all'abiezione più viscida, era uno di loro<sup>42</sup>.

*Tutte* le creature della Terra di Mezzo, dunque, sono miste di Bene e di Male: la Terra di Mezzo stessa ha questa doppia natura, e basterà considerare un po' più da vicino l'Anello per comprenderlo.

#### 4. *L'Anello*

Senza voler entrare nell'insolubile diatriba circa la loro differenza, si può dire che nella Terra di Mezzo manca una vera e propria religione, ma non manca certo la magia. E non è presente solo nei poteri misteriosi di certi grandi personaggi o in alcuni sorprendenti episodi: è la sostanza stessa di quel mondo, è la sua più profonda realtà. La natura stessa nella Terra di Mezzo è magica in tutti i suoi aspetti, da quelli luminosi a quelli oscuri, è c'è quasi più magia negli alberi e nei fiori di quanta ce ne

---

<sup>40</sup> Elfi e Uomini sono voluti direttamente da Dio (Iluvatar), sono i suoi figli. I Nani sono creati dal Vala Aulë, un "dio" fabbro simile ad Efesto, abusivamente e senza il permesso di Iluvatar, che tuttavia perdona Aulë ed accetta i Nani nel suo mondo. Cfr. *Il Silmarillion*, cit., pp. 45-7.

<sup>41</sup> Cfr. *ivi*, pp. 291-6.

<sup>42</sup> Cfr. *La Compagnia dell'Anello*, cit., pp. 98-108.

sia negli Elfi o negli Spettri dell'Anello. Magica è la vita, magico è il fatto stesso che l'Essere sia. E proprio per l'assoluta normalità di questa dimensione, è possibile che essa non appaia apertamente e possa essere ignorata, come nella visione lietamente "disincantata" degli Hobbit. Se la magia è realtà e la realtà è magica, infatti, la sola differenza tra la magia e la concezione di "realtà" che abbiamo noi e gli Hobbit, è che alla *superficie* della realtà, di cui noi e gli Hobbit ci accontentiamo, non appaiono le due "leggi" fondamentali della magia: che nulla è impossibile e che tutto è vivo. E ciò implica una conseguenza ancor più fondamentale: che *tutto è connesso* e che *tutto è uno*. Per questo, chi fosse in grado di operare sull'unità di tutte le cose, di renderla manifesta in un unico punto, in uno specifico oggetto, potrebbe, tramite esso, comprendere e possedere tutto ciò che è al mondo. Quest'unità del tutto in un unico punto, questa suprema realtà fatta cosa tra le cose, è l'Anello.

*Gli Anelli*, anzi. Perché l'unità suprema è sfaccettata, multiforme, si mostra differente ai diversi soggetti che cercano di coglierla. Così ogni stirpe ha i suoi anelli, in numero diverso (nella dimensione numerologica della cosa non voglio entrare). Inutile citare la strofa misteriosa e inquietante che tutti i lettori di Tolkien conoscono: nove anelli furono dati agli Uomini, sette ai Nani, tre agli Elfi...Ma gli anelli sono *un* Anello: quello fondamentale, dominante, che tutti li attrae, e infatti si chiama l'*Unico*<sup>43</sup>. È questo uno dei punti più misteriosi dell'antefatto mai interamente narrato del *Signore degli Anelli*. È stato Sauron a "scoprire" che tutto può essere ridotto ad unità, che un unico oggetto può essere il mondo, e questo suo sapere lo ha condiviso: Uomini, Nani ed Elfi lo hanno appreso da lui, quando la sua volontà era ancora, o sembrava essere, volta al bene. Solo gli Elfi hanno sospettato, e i loro tre anelli li hanno fabbricati da soli, senza che Sauron v'intervenisse<sup>44</sup>. Però anche i Tre sono collegati all'Uno, e debbono seguirne il destino.

Ora, la natura dell'Uno è ambigua. Quando appare per la prima volta (nello *Hobbit*) nessuno (neanche Tolkien!) sa ancora di cosa esattamente si tratta. Sembra servire solo a rendersi invisibili, e Bilbo lo usa per salvarsi la vita e superare vari momenti imbarazzanti. All'inizio del *Signore degli Anelli*, Bilbo se ne serve, da buon Hobbit, addirittura per fare uno scherzo<sup>45</sup>. Gandalf stesso ha bisogno di molti anni per venire a capo dei suoi dubbi e per capire che quello è l'Unico, e perciò il pericolo più terribile e mortale che vi sia al mondo.

Non perché l'Anello sia il Male, ma perché è l'unità celata di tutte le cose: appunto per questo rende invisibili, perché conduce dall'apparenza alla realtà profonda. E l'unità celata di tutte le cose, reificata e posseduta in un solo oggetto, è il Potere: totale, assoluto e cieco. Malvagio, l'Anello lo è perché Sauron lo ha forgiato con intenti malefici, per farne strumento di signoria illimitata e spietata. Sarebbe però in teoria possibile usarlo per un fine buono, cioè per sconfiggere Sauron stesso: è esattamente ciò che Sauron teme da quando l'Anello gli è stato strappato e che in tutta la vicenda cerca

<sup>43</sup> Cfr. *ivi*, pp. 95-8.

<sup>44</sup> Cfr. *Il Silmarillion*, cit., pp. 361-85.

<sup>45</sup> Cfr. *La Compagnia dell'Anello*, cit., pp. 63-9.

di prevenire<sup>46</sup>. Il punto è che il Potere è in se stesso Male, o forse piuttosto nella sua dimensione assoluta costituisce una forza tale da far cadere ogni possibilità di distinguere Bene e Male. Ne deriva un paradosso senza apparenti vie d'uscita, che rappresenta la struttura portante di tutta la narrazione.

Nulla e nessuno può sconfiggere l'Anello: nessun potere è più grande del Potere. Perciò, chiunque usi l'Anello essendo in grado di sprigionarne tutta la forza (cosa che ben pochi sono in grado di fare), è necessariamente vincitore nella lotta per la conquista della Terra di Mezzo. Forse Aragorn e Denethor, sicuramente Elrond, Galadriel e Gandalf potrebbero, con l'Anello, spazzare via il Nemico. Il punto è che il Potere non può dar altro che Potere, e chiunque abbia il potere totale, è Sauron. Una volontà onnipotente schiaccia tutte le altre volontà, è compatibile solo con l'asservimento universale, con la violenza ultima e definitiva. La conseguenza è che *solo* Sauron, che vuole precisamente questo, può adoperare l'Anello. *Perciò Sauron è l'unico possibile vincitore della lotta*. Deve solo riprendersi l'Anello, e quest'esito potrebbe essere ritardato forse anche a lungo, ma assolutamente non potrebbe essere evitato<sup>47</sup>.

Questo mi pare mettere definitivamente in crisi ogni interpretazione fondata sulla "lotta del Bene contro il Male". Non c'è proprio nessuna lotta di questo genere: *il Male ha vinto in partenza, l'idea stessa* di entrare in lotta è di per sé la vittoria del Male. Ogni aspetto di lotta, e perciò l'intera dimensione epica della narrazione, non è niente di più che un diversivo, serve solo a guadagnare tempo e a distogliere l'attenzione di Sauron dall'impresa disperata che si sta tentando: non usare l'Anello, ma distruggerlo. Distruggerlo nell'unico modo possibile: *riportandolo alla sua origine*, ripercorrendo a ritroso il processo della sua creazione, riconducendolo al fuoco tellurico, al magma primordiale da cui è stato forgiato. Per distruggere l'Anello bisogna riportarlo verso Sauron, rischiare di consegnarlo nelle sue mani, nella speranza improbabile che possa non accorgersene, che sia possibile raggiungere di sorpresa il vulcano da cui l'Anello è nato. È questo il compito di Frodo: non battaglie ed assedi, non i poteri di Gandalf, non tutta la dimensione eroico-epica del *Signore degli Anelli*, ma il vagare disperato di due nanerottoli (Frodo e Sam) per paludi e pietraie può portare alla vittoria. L'eroe più autentico, Frodo, è assolutamente antierico, contro ogni convenzione del genere.

Ma l'anticonvenzionalità di Tolkien si spinge molto oltre, perché in realtà Frodo *non* vince. Neanche lui ce la fa. Arriva alle voragini del Monte Fato, *potrebbe* distruggere l'Anello, ma all'ultimo momento l'Anello ha la meglio su di lui, lo travolge, lo induce a tentare di arrogarsi il potere, a smascherarsi di fronte a Sauron<sup>48</sup>. Frodo non è solo un antieroe: è un antieroe fallito, sconfitto, caduto, colpevole (come infatti si sente, dopo). È Sauron il vincitore, o piuttosto l'Anello, che in fondo è *più* di

<sup>46</sup> Non è tanto che voglia usare lui l'Anello: è certo di vincere, alla lunga, anche senza. Vuole soprattutto impedire che l'Anello sia usato contro di lui, l'unica cosa che teme.

<sup>47</sup> Come emerge con tragica chiarezza durante il Consiglio di Elrond: cfr. *La Compagnia dell'Anello*, cit., pp. 355-60.

<sup>48</sup> Cfr. *Il ritorno del Re*, cit., pp. 232-3.



Sauron stesso. Se dovessimo pensare ad una lotta tra il Bene e il Male, è il Male che vince, senza equivoci.

Solo che, nel vincere, sottovaluta la forza della sua stessa vittoria. Vince *troppo*: troppe anime sono state completamente travolte e conquistate dal desiderio del Potere assoluto. Frodo e Gollum lottano per il possesso dell'Anello, entrambi ridotti alla cupidigia cieca e alla ferocia senza pensiero. E allora l'Anello cade (e si direbbe che cada *da sé*, sia pure insieme a Gollum) nella voragine incandescente. Nessuno ha sconfitto il Male: piuttosto il Male, *avendo trionfato senza limiti*, ha svelato tutta la propria nullità, e il trionfo del Nulla è il proprio dissolversi. Il Potere può solo distruggere, il Potere assoluto può solo distruggere assolutamente, dunque non ha da distruggere che se stesso. Nel momento in cui ha la vittoria in mano, Sauron svanisce, perché quella vittoria non può avere scopo, applicazione, manifestazione, futuro. Gli gnostico-manichei più o meno "tradizionali" non sono abbastanza sottili e profondi per Tolkien.

Dopo, non c'è lieto fine.

Aragorn diventa re e sposa Arwen, e regnerà a lungo, in gloria ed amore, ma non avrà mai pace, dovrà sempre combattere e infine, da Uomo, dovrà morire. E anche Arwen, la cui fine è tristissima. Per Aragorn ha rinunciato all'immortalità elfica, ma per lei la morte è innaturale, intollerabile. Tolkien non esita a mostrarcela pentita e disperata senza rimedio. Ha perso, per sua scelta, suo padre e il suo popolo, e questa perdita è eterna, perché chi ha preso la via della morte non incontrerà gli Elfi mai più, ha perso il suo sposo, per il pesante destino degli Uomini, e dovrà infine perdere se stessa, senza potersi rassegnare. È una storia crudele, amara da leggere, proprio perché dalla fiaba ci riporta spietatamente alla nostra realtà. Re e regine non vivono felici e contenti, se si prosegue la loro storia sino alla fine<sup>49</sup>.

Con la fine dell'Unico Anello, svanisce la forza dei Tre. Gli Elfi perdono tutto il loro potere, e Gandalf non ha più una missione da compiere: insieme all'oscurità totale non può che svanire anche la luce perfetta, non vi sarà più Mordor al mondo, ma neanche Lórien. Rimane un mondo totalmente storico e totalmente disincantato, il nostro (e degli Hobbit, che però resteranno confinati nella *nursery*, consegnati ad un destino da folletti<sup>50</sup>). E per Frodo e Bilbo, i Portatori dell'Anello, a cui più tardi si aggiungerà Sam, non vi sarà che malinconia e nostalgia: da certi viaggi non esiste ritorno, e non potranno che andarsene insieme al loro mondo che se ne va<sup>51</sup>. Non c'è proprio niente di lieto, in questa fine. Tolkien è un autore che ha bisogno di bambini, certo (e in una maniera un po' orchesca...), ma non è, proprio per niente, un autore *per* bambini.

Ci lascia adulti, alla fine, senza Gandalf e senza Galadriel, in un mondo in cui non s'incontrano Elfi, e il Dono degli Uomini ci pesa tutto sulle spalle. Avendo ottenuto qualcosa, però, che il nostro

<sup>49</sup> Cfr. *ivi*, *Appendici*, pp. 371-3.

<sup>50</sup> Così vengono presentati all'inizio de *Lo Hobbit*, unico luogo in cui Tolkien accenna ad una loro presenza nascosta, appunto come una sorta di folletti, nel mondo "vero".

<sup>51</sup> Cfr. *Il ritorno del Re*, cit., pp. 325-30.

mondo adulto, storico e reale non potrebbe assolutamente darci, perché è una cosa che non contiene, che non possiede, che non è, appunto, di questo mondo: “una visione fuggevole della Gioia, quella Gioia oltre le muraglie del mondo, intensa come un dolore”<sup>52</sup>.

Università di Urbino  
[luigi.alfieri@uniurb.it](mailto:luigi.alfieri@uniurb.it)

---

<sup>52</sup> Cfr. *Sulle fiabe*, in *Il medioevo e il fantastico*, cit., p. 225.

---

“GRANDE PICCOLO?” IL PROBLEMA DELL’ACCETTAZIONE\*

di Alberto Andronico

*Abstract.*

This essay takes up the question of the reception of foreigners and the linked dialectic between hospitality and hostility, this by offering a “reading” of Lars von Trier’s film *Dogville*, presented in Cannes in 2003 as the first chapter of a trilogy devoted to the United States. *Dogville* deals with power, the market, hypocrisy, and guilty conscience. The movie is thus an essay of social critique. But it is also, and perhaps primarily, a masterful and heretical Christological parable. The Dogville community is indeed the perfect antithesis of the Augustinian *civitas dei*. This gives us a chance to think about the gap between the asymmetrical logic of forgiveness and the symmetrical one of vengeance, between the ethics of hospitality and the legal norms entrusted with regulating the conditions of such ethics.

«L’ospitalità è pegno di sopravvivenza»  
(E. JABÈS, *Il libro dell’ospitalità*)

«Ogni rapporto non deformato, e forse l’elemento conciliante nella stessa vita organica, è un dono. Colui in cui la logica della coerenza paralizza queste facoltà, si trasforma in cosa e congela»  
(T. ADORNO, *Minima moralia*)

1. *Un posto al cinema*

Un linguaggio adeguato. La prima difficoltà quando si comincia a parlare dello straniero è proprio questa: *trovare un linguaggio adeguato*. Un linguaggio capace di non tradirne l’estraneità, almeno non subito. Un linguaggio che forse non è quello della politica: con i suoi confini e i suoi territori, con i suoi amici e i suoi nemici. E neanche quello del diritto: nel migliore dei casi, garante di una simmetria la cui misura è destinata ad essere messa radicalmente in discussione da chi viene da “fuori”. Per non

---

\* Il saggio è già comparso in A. Amato Mangiameli, G. Saraceni (a cura di), *Lo straniero. Multiculturalismo, identità, diritto*, ESI, Napoli 2009, pp. 135-146.

parlare dell'economia: campo del calcolo e dello scambio, non certo dell'accoglienza nei confronti di colui che è "altro".

C'è da pensare, insomma, che avesse ragione Edmond Jabès: l'unico linguaggio adeguato, qui, è quello della poesia<sup>1</sup>. O quantomeno, si potrebbe aggiungere: dell'arte. Del resto, i Greci lo avevano capito bene: è il teatro il luogo in cui la città assume se stessa come oggetto di rappresentazione, confrontandosi con i propri demoni. È nelle rappresentazioni tragiche che emergono e vengono messi in questione i limiti della ragione ordinante, le discordanze, le oscillazioni e gli slittamenti dei concetti di un pensiero giuridico allora (come oggi, verrebbe da pensare) in pieno travaglio<sup>2</sup>. Così, se è vero che il cinema è ormai per molti versi diventato il nostro teatro, può non apparire eccessivamente eccentrica la scelta di prendere le mosse dalla lettura di un film<sup>3</sup>. Un film di Lars von Trier, ad esempio: *Dogville*, presentato a Cannes nel 2003 come primo capitolo di una trilogia dedicata all'America.

## 2. *La triste storia della cittadina di Dogville*

Quindici brave ed oneste persone che ritenevano non ci fosse motivo di cambiare nulla, sei bambini ed un cane: Mosè. Questa è Dogville. Piccola cittadina arroccata sulle Montagne Rocciose. Siamo negli anni della Grande Depressione. Qui arriva, una notte, preceduta da due colpi di arma da fuoco, una straniera: si chiama Grace. È in fuga: non si sa da chi e da cosa. È bellissima, elegante, ma scalza e affamata. Ruba l'osso a Mosè, che abbaia. Ed è così che Tom la scopre. Tom è uno scrittore, un intellettuale, un filosofo, che da qualche tempo a questa parte si è assunto il compito di organizzare delle riunioni di "riarmo morale" per i propri concittadini, convinto com'è che Dogville abbia un problema. Il paese ha bisogno di qualcosa da accettare, pensa Tom: di un dono.

Il dono si presenta. Nelle vesti di una straniera. E Tom non si fa scappare l'occasione: è lei l'"argomentazione" di cui era alla ricerca per mettere la comunità di fronte a se stessa, al suo problema. Tanto che quando arrivano dei gangster a cercarla, Tom la protegge, mentendo. Le offre accoglienza e convince la comunità a concederle due settimane di prova. Così, per superare la

---

<sup>1</sup> Del resto, è appena il caso di ricordarlo, se c'è un'opera interamente dedicata, dall'inizio alla fine, ad un'ininterrotta interrogazione intorno alla figura dello straniero, questa è proprio quella di Jabès. Lo sottolinea efficacemente Alberto Folini, nell'introdurre un ciclo di incontri consacrati proprio al lavoro di Jabès, in occasione del decennale della sua scomparsa: A. Folini, *Edmond Jabès, lo straniero: dieci anni dopo*, in Id. (a cura di), *Hospes. Il volto dello straniero da Leopardi a Jabès*, Marsilio, Venezia, 2003, p. 16 ss.

<sup>2</sup> Doveroso, per quanto ovvio, il rinvio al classico studio di Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet: *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, tr. it. di M. Rettori, Einaudi, Torino 1976, in part. pp. 5 ss.

<sup>3</sup> Com'è noto, è in particolare al lavoro di Umberto Curi che si deve la recente "riabilitazione" dei rapporti tra cinema e filosofia all'interno del dibattito italiano. E non è certo un caso che proprio Curi abbia scelto di introdurre il primo dei suoi tre lavori dedicati ad un'analisi filosofica delle opere cinematografiche utilizzando la *Poetica* aristotelica: cfr. U. Curi, *Lo schermo del pensiero. Cinema e filosofia*, Cortina, Milano 2000. Sempre di Curi, vedi anche: *Ombre delle idee. Filosofia del cinema fra "American Beauty" e "Parla con me"*, Pendragon, Bologna 2002 e, da ultimo, *Un filosofo al cinema*, Bompiani, Milano 2006. È significativo, inoltre, il fatto che in quest'ultimo testo la prima e l'ultima sezione siano dedicate, rispettivamente, al tema dello straniero e a quello del dono.

diffidenza, Grace, la straniera dalle “mani di alabastro”, comincia a lavorare. Inizia quindi il percorso dell'accoglienza. Grace offre agli abitanti di Dogville, che in un primo momento pensano di non avere bisogno di nulla, una serie di servizi non molto diversi da quelli offerti alle nostre società dai tanti migranti che sbarcano ogni giorno sulle nostre coste: accudisce i bambini, assiste gli anziani, lavora nei campi e fa compagnia ad un cieco che si rifiuta di presentarsi come tale. Nei giorni seguenti, tutto sembra andare per il meglio: Dogville sembra averla accettata, il lavoro sembra stia ottenendo il suo scopo: garantire l'integrazione. Allo scadere del termine la prova è superata: nessun voto contrario.

Un giorno, però, arriva lo sceriffo: Grace è ricercata, c'è una ricompensa per chiunque ne dia notizia. E la comunità ricomincia ad avere paura. Come spiega Tom, un criterio di razionalità economica impone di rivedere le condizioni dell'accoglienza, che si fanno sempre più onerose per la straniera. Fino a quando, dopo una seconda visita delle forze dell'ordine, la situazione precipita: Grace, ora, è ricercata per delle rapine avvenute proprio nelle ultime due settimane. La comunità sa che Grace è innocente, ma la paura ha ormai preso il sopravvento. Tanto più che, nel frattempo, la straniera aveva provato a scappare, senza successo, nascosta in un camion: mela tra le mele. Le viene legata una ruota al collo, con una catena. Le donne cominciano ad odiarla. E gli uomini non perdono occasione per abusarne. La straniera ormai è addomesticata: ridotta ad un animale, di proprietà di tutti...

### 3. *L'esperimento*

Questa è la triste storia della cittadina di Dogville, come Lars von Trier fa dire alla voce narrante all'inizio del film. O meglio, questa è *quasi* tutta la storia. Manca l'epilogo: che arriva, inatteso, come un pugno sullo stomaco. Prima di raccontarlo, però, è opportuno spendere qualche parola sul modo in cui questa storia è messa in scena. Tutt'altro che irrilevante, come sempre nell'arte (e non solo). Dogville, infatti, è un paesino disegnato, con la forma di un cane. Disegnato su un piano nero: come se fosse una lavagna. Non si vedono i muri, a Dogville. Ma ci sono. Tanti. Troppi. È un paese in cui tutti possono vedere tutto, ma non vedono nulla. Buona metafora della globalizzazione, tanto per dirne una. Ed è su questa lavagna che prende corpo la lezione di von Trier. Sì, perché non è solo cinema questo: è teatro ed è anche letteratura. C'è una voce narrante, che svolge un ruolo analogo a quello tradizionalmente assegnato al coro. E il racconto è diviso in nove capitoli ed un prologo, proprio come un libro. Tutto questo al servizio di un esperimento: estetico, e non solo. Un esperimento cui lo spettatore assiste spesso dall'alto, dal posto di Dio o di un entomologo. Gli ingredienti sono ormai chiari. Si prende una piccola comunità. La si isola quanto più possibile. Si fa arrivare una straniera. E si aspetta. Per vedere cosa succede. Tutto qui.

#### 4. *Meglio, ma non abbastanza buono*

Dunque, avevamo lasciato Grace con una ruota al collo: ridotta a nuda vita, animale. Ora non resta che raccontare l'epilogo: decisamente inatteso. Alla fine, infatti, la comunità decide di consegnare Grace ai gangster che la inseguivano. È Tom a chiamarli. Tom che, mentendo stavolta alla stessa Grace, aveva conservato il biglietto che il loro capo, nascosto dentro una Cadillac nera con i vetri oscurati, gli aveva consegnato all'inizio del film: sul biglietto c'era un numero di telefono e lo usa. I gangster arrivano. Ed ecco la prima sorpresa. Il capo è il padre di Grace. La figlia entra nella macchina del padre. Il loro dialogo è un pezzo di bravura dello sceneggiatore.

Grace chiede al padre di perdonare gli abitanti di Dogville: in fondo, hanno fatto del loro meglio, gli dice. Ma il padre, accusandola di arroganza, la inchioda con una domanda che è una risposta: sì, ma il loro meglio era abbastanza buono? Ed ecco la seconda sorpresa. Grace accetta il potere offertole dal padre. Riconosce la sua arroganza: pensare di essere diversa da tutti gli altri, di poterli perdonare. E chiede, anzi ordina, al padre di distruggere Dogville e di sterminarne gli abitanti. Tutti. Tranne Tom. A Tom ci pensa lei: con un colpo di pistola a bruciapelo. La vendetta è compiuta. L'ordine è ricomposto. La simmetria è ristabilita. Dogville ha avuto ciò che si meritava. Si salva solo il cane. Resta solo lui: comparso per la prima volta sulla scena, mentre lo sguardo dello spettatore riprende lentamente il suo posto: dall'alto. La storia di Dogville finisce qui. Ma l'ultimo colpo di genio sono i titoli di coda: scorrono delle immagini di una umanità degradata, sulle note della bellissima *Young Americans* di David Bowie.

#### 5. *Sineddoche (e non solo)*

Von Trier parla di un Nord America in cui non è mai stato. Ma qui la parte sta per il tutto. Parla di quegli Stati Uniti che ormai noi stessi siamo. Parla del potere, del mercato, dell'ipocrisia e della cattiva coscienza. È un saggio di critica sociale, *Dogville*. Si può leggere tanto come una spietata critica nei confronti di ogni elogio del comunitarismo quanto come una lucida analisi delle perversioni dell'ideologia liberale, ed in fondo di tutto il mito americano: dalle origini ad oggi. Comunque sia, il verdetto è spietato: l'"argomentazione" finale di Grace non lascia alcuno spazio alla speranza di una rigenerazione che non passi, letteralmente, attraverso la prova del fuoco. Ma anche altre letture sono possibili. Può tornare utile Girard, ad esempio: Dogville diventa così la storia di un capro espiatorio che si rifiuta di recitare fino in fondo la propria parte. O Kant: quale migliore messa in scena del male radicale e di quella misantropia che nella *Metafisica dei costumi* viene non certo a caso collegata al desiderio di vendetta? Oppure ancora Hegel: la punizione finale come diritto, non solo come dovere<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Per un approfondimento su *Dogville*, un eccellente punto di partenza è offerto dal dossier dal titolo "*D*" per *Vendetta. La rivoluzione di Dogville*, curato da M. Komolka, con saggi di L. Baccelli, F. Del Lucchese, G. Cosacov, A. Panzavolta, F. Raimondi, M. Tomba e P. Lago: <http://www.jgcinema.org>. Cfr. inoltre: S. Björkman, "Dans les coulisses de Dogville", *Cahiers du cinéma*, 579, 2003, pp. 38-40; S. Delorme, "Le village des cyniques", *Cahiers du cinéma*, 580, 2003, pp. 72-74; J.



Tutte letture possibili, queste, che del resto non si escludono l'una con l'altra. Anzi. Ma forse è un'altra la chiave che può essere interessante utilizzare in questa sede. Questa: Dogville è innanzitutto una magistrale, ed eretica, parabola cristologica<sup>5</sup>. Oltre ad un livello antropologico, sociologico o politico, infatti, in questa storia ce n'è almeno un altro: un piano teologico, se non addirittura immediatamente teoretico. È su questo piano che si capisce perché il finale risulti tanto sorprendente. La ragione è semplice: la storia di Dogville la conoscevamo già, molto bene, fin da piccoli. Ma la storia che ci avevano insegnato da piccoli aveva un altro epilogo: il perdono, non la vendetta. Questo ci aspettavamo. Perché così la raccontano i Vangeli. Ma il dono divino in Dogville non ha una morte redentrice. Qui la redenzione è affidata al fuoco. Ad un Messia che non perdona.

## 6. I nomi

È tutto scritto nei nomi, in Dogville. Grace, la Grazia, è il dono di cui la comunità di Dogville aveva bisogno, come aveva capito bene Tom. Tom Edison Jr., il filosofo che sperava di cambiare il mondo a forza di argomentazioni e che resta prigioniero di quella stessa ragione di cui rappresenta la figura. Perché è proprio questo il suo errore: voler *usare* il dono, la straniera che arriva da fuori, servendosi ai suoi scopi. In una battuta: l'errore di Tom è quello di volerlo "comprendere", questo dono. Lo stesso errore, a ben vedere, della comunità che pretendeva di educare. Tutta Dogville piega Grace alla logica simmetrica dello scambio, fin da quando accetta di farla lavorare. Del resto, ricordiamolo, è proprio un criterio di razionalità economica a far sì che la condizione di Grace diventi sempre più degradante, fino ad arrivare ad un passo dal sacrificio finale.

Insomma, Tom aveva ragione: Dogville aveva bisogno di qualcosa da accettare, di un dono. Ma è lui il primo a tradire Grace, fin dall'inizio. Quando arriva, infatti, né lui né i suoi compaesani si dimostrano all'altezza della sfida, quella di accogliere la straniera come un dono, appunto, prigionieri come sono di una logica rigorosamente simmetrica. La stessa logica che poi si riverserà su tutti loro, sotto la forma della vendetta. L'accusa dell'arroganza ritorna frequentemente nel testo. E se l'arroganza di Grace è quella propria del perdono, quella di Tom è speculare, ma non meno presuntuosa<sup>6</sup>. L'arroganza di Tom Edison jr. è iscritta nel suo nome, anzi nel suo cognome. Tom è

---

Rancière, "Les nouvelles fictions du mal", *Cahiers du cinéma*, 590, 2004. pp. 94-96, F. Tassi, "La grazia, l'America, l'arroganza. Dogville", *Cineforum*, 430, 2003; M. F. Giorgio, "Dog(ma)villè – Cinici dogmatici (Un film per tutti e per nessuno)", in <http://www.spietati.it/archivio.htm> e A. Brighenti, "Dogville, or te Dirty Birth of Law", *Thesis Eleven*, vol. 87, 1/06, pp. 96-111. Sull'intera opera di Lars von Trier, invece, può essere sufficiente il rinvio a T. Porcelli, *Lars von Trier e Dogma*, Il Castoro Cinema, Milano 2006 e J.-C. Lamy, *Lars von Trier. Le provocateur*, Bernard Grasset, Parigi 2005.

<sup>5</sup> Coglie lucidamente questo livello la lettura di A. Panzavolta, *L'anticristo di Dogville*, in M. Komolka (a cura di), "D" per Vendetta. La rivoluzione di Dogville, cit. Cfr. anche R. Panattoni, G. Solla, "Lo sguardo dell'eroe e la carne cieca del messia", in *Teologia politica 2: Anarchia*, Marietti, Genova-Milano 2006, pp. 269-279 e la recensione di Marco Onorato, pubblicata in *sedicinoni*, 15 novembre 2003: <http://www.16noni.it/cinema/d/dogville.htm>.

<sup>6</sup> Sul tema del perdono, cfr. da ultimo: M. Bouchard, F. Ferrario, *Sul perdono. Storia della clemenza umana e frammenti teologici*, Bruno Mondadori, Milano 2008 e F. Zini, *Il perdono come problema filosofico-giuridico*, Giappichelli, Torino 2007. Oltre, ovviamente, agli ormai classici: V. Jankélévitch, *Perdonare?*, tr. it. di D. Vogelmann, La Giuntina, Firenze 2004 e J. Derrida, *Perdonare. L'imperdonabile e l'imprescrittibile*, tr. it. di L. Odello, Cortina, Milano 2004.

arrogante perché pensa di poter “illuminare” le menti dei suoi concittadini, attraverso le proprie argomentazioni. È l’arroganza propria di ogni etica puramente e semplicemente normativa ad entrare in gioco. Tom pensa di poter insegnare alla comunità come ci si deve comportare: dovete accoglierla, dice presentando Grace a Dogville. Ma è anche, e forse soprattutto, l’arroganza propria di una ragione chiusa in se stessa, incapace di aprirsi all’altro, di accettare quei limiti che altro non sono che le sue stesse condizioni<sup>7</sup>.

### 7. Fenomenologia dell’impossibile

Si parla dell’accettazione di un dono puro, in *Dogville*, puro come la grazia. Di un dono “moralizzato”. E non di un dono “ritualizzato”, come quello che tanto ha attirato l’attenzione di Marcel Mauss e dei suoi epigoni<sup>8</sup>. E ai suoi abitanti è chiesto, letteralmente *l’impossibile*: di fare ciò che non si può, ma si deve fare. Accoglierlo, appunto. Se si vuole, la forma del problema è tradizionalmente kantiana. Cos’altro comanda, infatti, l’imperativo categorico se non, appunto, di fare l’impossibile: agire senza uno scopo, senza un motivo, in fondo senza “una ragione”<sup>9</sup>. In questa cornice, è proprio vero: il meglio non sarà mai abbastanza buono. Ma forse, più che Kant, qui torna utile Derrida. Con la sua fenomenologia dell’impossibile.

Nel momento in cui il dono si presenta scompare, dice Derrida: è destinato a scomparire nel momento stesso in cui viene riconosciuto come tale<sup>10</sup>. È una figura dell’impossibile, il dono. O meglio, è l’impossibile stesso: come l’ospitalità, del resto, o la libertà<sup>11</sup>. E come tutte le figure di questa paradossale fenomenologia, anche questa porta con sé la sua carica strutturalmente aporetica: è *impresentabile*, ma *deve presentarsi*. Entra in gioco in questo modo un vero e proprio scandalo, etico e teoretico allo stesso tempo: quello della possibilità di pensare un inizio, o un principio, assolutamente ed incondizionatamente gratuito. Un inizio, un principio di cui il dono non è altro che forma, che il calcolo dell’intelletto non può che tradire: riconducendolo inevitabilmente ad una causa, ad un motivo, ad una ragione ed inserendolo così nel circuito dello scambio: della prestazione e della

<sup>7</sup> Per una delicata ed attenta analisi fenomenologica del tema dell’estraneo, cfr., da ultimo, B. Waldenfels, *Fenomenologia dell’estraneo*, tr. it. di F. Menga, Cortina, Milano 2008. Vedi anche, in una prospettiva filosofico-giuridica attenta alle questioni di politica comunitaria legate al tema dell’immigrazione: F. D’Agostino, R. Sapienza, A. Scerbo, *Immigrazione. Fra accoglienza e rifiuto*, intr. Di F. Macioce, San Paolo, Milano 2005.

<sup>8</sup> Per un quadro di insieme, cfr. la dettagliata e seducente ricostruzione del tema offerta da M. Hénaff, *Il prezzo della verità. Il dono, il denaro, la filosofia*, tr. it. di R. Cincotta e M. Baccianini, Città Aperta, Troina (En) 2006.

<sup>9</sup> Cfr., ad esempio, J. Rogozinski, *Le don de la Loi. Kant et l’énigme de l’éthique*, puf, Paris, 1999.

<sup>10</sup> In una battuta, scrive Derrida: «Il semplice fenomeno del dono, lo annulla come dono» (J. Derrida, *Donare il tempo. La moneta falsa*, tr. it. di G. Berto, Cortina, Milano 1996, p. 16). Più estesamente: «Affinchè ci sia dono, *bisogna* che il donatario non restituisca, non ammortizzi, non rimborsi, non si sdebiti, non entri nel contratto, non abbia mai contratto un debito. (...). Bisogna che, al limite, non *riconosca* il dono come dono. Se lo riconosce *come* dono, se il dono gli *appare come tale*, se il presente gli è presente *come presente*, questo semplice riconoscimento è sufficiente per annullare il dono. Perché? Perché esso restituisce, al posto, diciamo, della cosa stessa, un equivalente simbolico» (Ivi, p. 15).

<sup>11</sup> Ancora Derrida: «Se la figura del circolo è essenziale all’economico, il dono deve rimanere *aneconomico*. Non che esso rimanga estraneo al circolo, ma deve *mantenere* nei confronti del circolo un rapporto di estraneità. È forse in questo senso che il dono è l’impossibile. Non impossibile ma *l’impossibile*» (Ivi, pp. 8-9). Cfr. tuttavia le penetranti critiche avanzate a questa impostazione da J. L. Marion, *Dato che. Saggio per fenomenologia della donazione*, tr. it. di R. Caldarone, Sei, Torino 2001 e P. Sequeri, *L’umano alla prova. Soggetto, identità, limite*, Vita e Pensiero, Milano 2002.

controprestazione. Logica simmetrica del commercio, appunto. E del diritto, verrebbe da aggiungere. Sì, perché questo scandalo tocca anche l'annosa questione del rapporto tra diritto e giustizia. Altro tema di *Dogville*, a ben vedere. Il diritto, come il calcolo, è il luogo del meglio, non del buono. Buona è solo la giustizia, quella pura ed incondizionata come solo un dono può (non) essere<sup>12</sup>.

### 8. *Godville*

Fare l'impossibile. O meglio, fare tutto il possibile per non impedire la possibilità dell'impossibile. Questo è il campo dell'ospitalità, secondo Derrida. Si tratta di mantenere aperta una porta per l'arrivo di ciò che è altro. Uno straniero venuto da fuori, ad esempio. Uno straniero che non posso fare a meno di tradire, però. Già dal momento in cui gli chiedo di "presentarsi", con il suo nome<sup>13</sup>. Scarto tra La Legge e le leggi. Tra la giustizia che mi comanda di accogliere incondizionatamente l'altro e il diritto che non può non ricondurlo all'interno dei suoi codici, riducendolo ad un'altra manifestazione dello stesso. Tra la logica strutturalmente *asimmetrica* del dono e quella, altrettanto strutturalmente, *simmetrica* dello scambio. Scarto, si diceva, etico e teoretico allo stesso tempo. Che *Dogville*, alla fine, nega: come iscritto nel suo stesso nome. Basta fare un salto indietro di qualche secolo, per capirlo. Al di là di Kant e Derrida, infatti, è al lavoro di Agostino, vescovo di Ippona, che forse dobbiamo rivolgerci.

*Dogville* – è fin troppo facile notarlo – è la perfetta antitesi della *civitas dei* di agostiniana memoria: *Godville*, appunto. Ed ecco, di nuovo, lo scarto. Con le celebri parole di Agostino: «Non esistono (...) che due generi di società umane, che opportunamente potremmo chiamare, secondo le nostre Scritture, due città. Evidentemente, l'una è formata dagli uomini che vogliono vivere secondo la carne, l'altra da quelli che vogliono vivere secondo lo spirito, ciascuno nella propria pace, che essi raggiungono quando conseguono ciò che ricercano»<sup>14</sup>.

Sono così scolpiti i termini di un'architettura concettuale che regge tutta una serie di altre distinzioni che hanno fatto la storia del pensiero occidentale: universale e particolare, assoluto e relativo, trascendente e immanente, infinito e finito, anima e corpo, carne e spirito. Ma anche, per riprendere il vocabolario di Kant: pensare e conoscere, ragione e intelletto, noumeno e fenomeno. Oppure ancora, seguendo Derrida (e non solo): incondizionato e condizionato, asimmetria e simmetria, dono e scambio, Legge e leggi, giustizia e diritto. E l'elenco, com'è ovvio, potrebbe

<sup>12</sup> Sul punto, mi permetto di rinviare al mio *La disfunzione del sistema. Giustizia, alterità e giudizio in Jacques Derrida*, Giuffrè, Milano 2006, in part. pp. 111-122 e 154-161.

<sup>13</sup> Sempre Derrida: «La legge dell'ospitalità, la legge formale sottesa al concetto generale di ospitalità, appare come una legge paradossale, snaturabile o snaturante. Sembra suggerire che l'ospitalità assoluta rompe con la legge dell'ospitalità come diritto o dovere, con il "patto" d'ospitalità. In altre parole, l'ospitalità assoluta esige che io apra la mia dimora e che la offra non soltanto allo straniero (provvisto di un cognome, di uno statuto sociale di straniero eccetera), ma all'altro assoluto, sconosciuto, anonimo e che gli *dia luogo*, che lo lasci venire, che lo lasci arrivare e aver luogo nel luogo che gli offro, senza chiedergli né reciprocità (l'entrata in un patto) e neppure il suo nome» (J. Derrida, A. Dufourmantelle, *Sull'ospitalità*, tr. it. di I. Landolfi, Baldini & Castoldi, Milano 2000, pp. 52-53).

<sup>14</sup> Agostino, *La città di Dio*, xiv,1, tr. it. di L. Alici, Bompiani, Milano 2001, p. 643.

continuare. Ad esempio, giusto per ritornare a Dogville, così: perdono e vendetta. E soprattutto: grande e piccolo.

#### 9. *La mediazione assente*

Tom è uno scrittore, si diceva. Ma è uno scrittore che non ha scritto nulla. Ha solo iniziato un libro. Con queste parole: “grande” e “piccolo”. Seguite da un punto interrogativo, precisa la voce narrante. E forse il problema di Dogville risiede tutto qui: in questo punto interrogativo. Problema che, giunti a questo punto, può essere formulato nei termini seguenti: qual è, ammesso che ci sia, il rapporto tra il grande e il piccolo? Detto altrimenti: qual è, se c'è, il rapporto interno alle varie dicotomie concettuali appena ricordate? E in particolare, tra l'universale e il particolare? Tra il grande e il piccolo, appunto?

Il riferimento ad Agostino si rivela ancora una volta prezioso. Com'è noto, infatti, uno dei modi più frequenti di leggerne l'opera è quella di sottolineare in essa l'esistenza di una radicale contrapposizione tra la città santa e la città terrena. Da un lato Godville, dall'altro Dogville, insomma. Con tutto quel che ne consegue. Lettura del tutto coerente con la lezione di von Trier: non c'è mediazione possibile tra l'universale e il particolare, tra il grande e il piccolo, tra l'asimmetria del dono e la simmetria dello scambio, tra il perdono e la vendetta, tra la giustizia e il diritto. Se c'è l'uno, non c'è spazio per l'altro. In questa cornice, non c'è altra scelta: o si assolutizza il primo termine, annullando il secondo, o si assolutizza il secondo, annullando il primo. Non c'è spazio per il “meglio”: o si è buoni o si è cattivi. Ed è per questo che Grace si vendica: quando capisce che il meglio non è abbastanza buono. Quando nella società degli uomini non c'è più spazio per l'asimmetria della grazia e della giustizia, non resta altro che la violenza simmetrica della vendetta e di un diritto ridotto a pura e semplice esigenza della pena: il dono si annulla nello scambio. Reazione umana. Troppo umana. Ma, appunto, è questo l'errore di Grace. Lo stesso di Dogville. E di molti lettori di Agostino. Così come di tanti altri.

#### 10. *Ricordando Agostino*

O grande o piccolo, dunque. O universale o particolare. Tra i due termini si costituirebbe una relazione di opposizione, di subordinazione (del secondo termine rispetto al primo) oppure, nel migliore dei casi, di indifferenza reciproca. E la storia di Dogville rivela magistralmente le conseguenze di tale impostazione. Ma forse c'è un'altra strada. Del resto, è lo stesso Agostino ad indicarla. Basta leggerlo con maggiore attenzione. La sua lezione sembra procedere, infatti, in tutt'altra direzione. E precisamente nella direzione di una critica radicale ad ogni impostazione

puramente e semplicemente dualistica<sup>15</sup>. E questo per delle ragioni immediatamente teoretiche. Che nulla hanno a che fare, è appena il caso di ricordarlo, con l'adesione dogmatica ad una determinata prospettiva di fede.

Dogmatismo e scetticismo, al di là della loro apparente differenza, condividono infatti una medesima pretesa, contraddittoria con la strutturale indigenza della ragione umana: quella di possedere un sapere assoluto intorno al fine, trascendente o immanente che sia. Ed è proprio contro tale pretesa che Agostino ritaglia la sua *civitas dei*, che non a caso si sottrae a qualsiasi possibile definizione. La *civitas dei* non è un oggetto del pensiero. È un'esigenza. Un'inesauribile risorsa critica nei confronti di qualsiasi ordine puramente e semplicemente dato. Questa è la lezione di Agostino. Da qui una radicale critica rivolta a tutti coloro che pensano di poter instaurare, nel campo circoscritto dalla nostra esperienza, una società perfetta. Come Tom, con le sue "argomentazioni". O come Grace, con la sua pretesa di sapore gnostico di attuare il Sommo Bene dando alle fiamme il presente *eone*<sup>16</sup>. Il nostro meglio non sarà mai abbastanza buono. Non c'è niente da fare. Ed i sapienti lo sanno. E sanno anche che non c'è altra via per la salvezza che non sia quella del riconoscimento del fatto che non è possibile separare definitivamente, nella storia, i buoni dai cattivi. Questi sono *i cives dei*: non i dogmatici che pensano di possedere l'universale, né gli scettici che si consegnano al particolare.

### 11. L'aperto

L'errore risiede nel pensare che l'universale sia dato, che lo si possa possedere, sia pure nella forma del totalmente altro. Ma la via della *vera justitia* è un'altra: quella della ricerca, non del possesso. L'universalità che entra qui in gioco è quella, esperienziale, della *pluralità*, per riprendere Hegel. Non quella estrinseca dei *singoli*, né quella – altrettanto astratta – del *genere*. L'universalità come "compito da assolvere"<sup>17</sup>. E non come qualcosa che possa essere affermato o negato, una volta per tutte. Del resto, seguendo stavolta Adorno, è questo il pensiero di cui si avverte (ancora) oggi il bisogno. Un pensiero capace di non disperare dei suoi risultati, ma anche di non assolutizzarli,

<sup>15</sup> Come incisivamente dimostrato da Francesco Cavalla, *Scientia, sapientia ed esperienza sociale, vol. I: La ricerca della verità come fondamento del pensiero giuridico-politico di S. Agostino*, Cedam, Padova 1974 e, in part., Id., *Scientia, sapientia ed esperienza sociale, vol. II: Le due città di S. Agostino: società, diritto e giustizia*, Cedam, Padova 1974, pp. 88 ss. Cfr. anche M. Manzin, *Ordine politico e verità in sant'Agostino. Riflessioni sulla crisi della scienza moderna*, Cedam, Padova 1998 nonché, da ultimo, per un più ampio inquadramento, Id., *Ordo Iuris. La nascita del pensiero sistematico*, Franco Angeli, Milano 2008.

<sup>16</sup> Ancora Cavalla che legge Agostino: «La critica della Città di Dio vale anche (...) a togliere la pretesa gnostica – ben nota a S. Agostino – secondo la quale la piena attuazione del Sommo Bene implica la distruzione dell'*eone* presente, vale a dire di tutto ciò che, rispetto alla catarsi finale, si propone come il *passato*; la comunità dei Sapienti invero spera in un eterno continuo ove non è la negazione del temporale ma la sua salvezza» (Cavalla, *Scientia, sapientia ed esperienza sociale, vol. II: Le due città di S. Agostino: società, diritto e giustizia*, cit., p. 118).

<sup>17</sup> Cfr. G. W. F. Hegel, *Scienza della logica*, vol. II, tr. it. di A. Moni riveduta da C. Cesa, Laterza, Roma-Bari 1968, in part. p. 785. Seguo qui le preziose indicazioni di G. Azzoni, *La reciprocità delle Grazie: oltre l'antinomia di universale e particolare nell'idea di giustizia*, in F. Botturi, F. Totaro (a cura di), *Universalismo ed etica pubblica*, Vita e pensiero, Milano 2006, pp. 35-54.

mantenendosi *aperto*<sup>18</sup>. All'altro. Una metafisica critica, insomma, e non (solo) una critica della metafisica<sup>19</sup>.

Per finire. Gilles Deleuze diceva che ci sono dei momenti in cui i problemi filosofici spingono a cercare delle risposte nel cinema. Aggiungendo subito dopo: "anche se queste risposte mettono sul tappeto altri problemi"<sup>20</sup>. Forse, la storia di Dogville è servita a questo. A mettere sul tappeto altri problemi. E il problema dell'altro. Non certo a risolverli. A meno di fare lo stesso errore di Tom e Grace. E di tutta una comunità destinata, come insegna Jabès, a non sopravvivere.

Università di Catania  
[andronico@lex.unict.it](mailto:andronico@lex.unict.it)

---

<sup>18</sup> Cfr., in part., T. W. Adorno, *Metafisica. Concetto e problemi*, tr. it. di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2006.

<sup>19</sup> Da ricordare, in proposito, anche la lettura di Kant proposta da Bruno Montanari, *Potevo far meglio? Ovvero Kant e il lavavetri. L'etica discussa con i ventenni*, Cedam, Padova 2004.

<sup>20</sup> G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2003, p. 30.



---

*BIONARRATIVA* DE LA JUSTICIA EN EL PERIODISMO LITERARIO DE CÉSAR VALLEJO\*

José Calvo González

*Abstract*

The paper shows the construction of the methodological category that designates “bionarrative” and defines his profile of conceptual identity in front of others like biography, autobiography and self-fiction. In the *bionarrative* writer is so joined to the life experience that relates how the plot that recounts the experience, so that the subjective self and narrative are self, while inherently real and fictional construct. To continuation happens to examine the possibilities of said category applied to texts of literary journalism by César Vallejo related with judicial chronicles, and through which discover his more committed bionarrative on the Justice.

The present text is partial advance of an research in course on Justice and Law in the literary poetry and prose of the Peruvian writer Cesar Vallejo (1892 - 1938).

1. *Bionarrativa: índole de una categoría*

Al formular como categoría-soporte de este trabajo la de *bionarrativa* soy consciente, y me hago responsable, de los riesgos semánticos la innovación. Quiero ser por ello cauto y juicioso. Hoy existe una inflación de expresiones en cuya *textura* aparece el prefijo *bio*. La nómina es amplísima y creciente en extensión. La Ciencia es *biociencia*, la Tecnología es *biotecnología*. En nuestra área de conocimiento hallamos igualmente las de *bioética*, *bioderecho* o *biojurídica*. Multitud de prácticas y experiencias –materiales o del espíritu– se revisten y presentan bajo la estrategia –a menudo mercantil– de un *continuum biológico*. El Mundo es ahora en todo *Biósfera*.

Vale recordar, no obstante, que este nuestro hoy tiene vísperas fronterizas en ayer no del todo franqueados, en un tiempo que le precede y no termina sin embargo de transcurrir, y así a diario se repone como el prefacio que aglutina los horas. Así, la Filosofía del lenguaje (Wittgenstein) y de la política (Foucault), por ejemplo, ya habían propuesto algunos *contextos* prefigurados; una, en tanto

---

\* Ponencia de clausura. I Simpósio de Direito e Literatura, 7-9 junho 2010. Universidade Federal de Santa Catarina. Florinópolis. Brasil. El presente texto es avance parcial de una investigación en curso, más amplia, sobre Justicia y Derecho en la obra literaria poética y en prosa del escritor peruano César Vallejo (1892- 1938).

que crítica analítica de la fenomenología del lenguaje, postulando una especie de *biolingüística* (la forma de vida expresada con palabras) articulada entre los juegos de lenguaje (*Sprachspiel*) y la forma de vida (*Leben form*), la otra, refinando las relaciones de poder (coerción) en el plano individual (sobre la vida) o social (sobre la población o el territorio) a tenor de lo planteado como *biopoder* y *biopolítica*.

Y también la Literatura se ha hecho receptiva a un nomenclátor que entre sus registros introduce, asimila e incorpora el morfema derivativo *bio*. Aunque, en realidad, la literatura nunca ha sido ajena a ese *continuum biológico*, y hasta ofrece la mejor prueba de una estrecha simbiosis; porque sustantiva e invariablemente la literatura *escribe la vida*, ya sea ésta verdadera, imitada o fingida.

En algunos tipos de escritura esa presencia resulta emblemática; la *biografía* como vida escrita, o la *autobiografía* como la propia vida por escrito; ésta última, además, desde un pacto<sup>1</sup> que no elude lo reproductivo, el simulacro o la falsedad.

Es por eso que el recurso a *bionarrativa* impone precisiones de índole. En su modo de empleo concurre por intermediación –en grado– con otras categorías, en especial la mencionada *autobiografía*, dada la combinación que en ella se hace de lo narrativo. Pero es necesario advertir que en la *bionarrativa* el narrativismo no es –ni lo pretende– histórico-biográfico, como en aquélla o también en la *biografía*, por más que la narración sea, muy seguramente, la forma ideal de escribir una *biografía* o una *autobiografía*. Lo *bionarrativo* no consiste sólo en el común de contar la historia de la vida ajena o propia a través de la memoria, lo testimonial o la confesión.

En la *bionarración* el acontecimiento vital que se cuenta –es decir, la construcción narrativa a través de la que una experiencia de vida se evoca– está organizado desde la distancia concernida, comprometida, entre la vivencia del yo subjetivo –que persiste espontáneo y central– y la del yo narrativo –ficcionalizado y periférico. Es así *narratividad vivenciada*, fundamentalmente personal e intrínseca, histórico-existente, pero es al mismo tiempo *autoficción*. El espacio *bionarrativo* acoge el *real* –si así se lo prefiere llamar– testimonio y revelación de lo vivido más, como fábrica narrativa de un acontecer de vida (*bio*), su escritura (*grafía*) no esconde su carácter de *inventio*. Y es de ahí que la *bionarración* se escinde de la falsa/auténtica *biografía* y de la falsa/auténtica *autobiografía*, y va más allá de ellas, como igualmente se bifurca y diverge de la *bioficción*, que si bien entrecruza y simultanea *biografía* y *ficción* no escribe necesariamente la vida del yo subjetivo que la pone por escrito. En la *bionarración* quien escribe está tan unido a la experiencia vivencial que cuenta como a la trama con que narra la vivencia, de modo que el yo subjetivo y el yo narrativo son una sola identidad, a la vez inherentemente real y constructo ficcional.

Aparte del *efecto* de escritura en la *bionarración*, el de lectura, de llamada al lector de una *bionarrativa*, consiste en entregar la *suspensión de incredulidad* a la posibilidad no sólo de interpretar

---

<sup>1</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975; *El pacto autobiográfico y otros ensayos*, trad. de Ana Torrent, Megazul-Endymion, Madrid, 1994.

la vida fictiva como experiencia de realidad vivida, de creerla e interpretarla como vida realmente vivida, sino de vivenciar en el propio vivir aquella vida de ficción convirtiendo en vivencia de vida propia la vida ficcionalizada que fue vivir vivo, vida vivida, de otro real viviente.

## 2. Cesar Vallejo. Notículas biobibliográficas de 1910 a 1927

César Abraham Vallejo Mendoza<sup>2</sup>, el más importante poeta del Perú y uno entre los más representativos en lengua española del siglo XX, que había nacido el 16 de marzo de 1892 en Santiago de Chuco, Departamento de La Libertad, *un día que Dios estuvo enfermo*<sup>3</sup>, moriría en un antelado *París con aguacero*<sup>4</sup> el 15 de abril de 1938.

Vallejo ingresó en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de Trujillo (UNT) el año 1910. Este estudio universitario se verá interrumpido por la escasez familiar de recursos económicos. Entre 1911 y 1912 hubo menester ocuparse en diversos quehaceres y labores, que durante un tiempo, por ejemplo, le llevarían a conocer de cerca las condiciones de trabajo en los socavones de las minas de Quiruvilca, explotadas por las sociedades transnacionales de capital estadounidense Peruvian Co. Ltd., W.R. Grace & Co., Cerro del Pasco Copper Co. y Northern Perú Mining & Smelting Co. Más adelante, esas mercantiles aparecerán ficcionalizadas como *Mining Society* en su novela de tesis<sup>5</sup> *El Tungsteno. Novela proletaria* (Madrid, 1931)<sup>6</sup>, posiblemente reelaboración de otros textos anteriores, escritos entre 1923 y 1927<sup>7</sup>, y que –bien como novela inconclusa o junto a diferente material inédito y

<sup>2</sup> Vid. Luis Monguió, “César Vallejo”, en *Revista Hispánica Moderna* (Hispanic Society of America. Hispanic Institute of the Columbia University. New York), XVI, 1/4 (1950), pp. 1-82; Xavier Abril (1905-1990), *Vallejo*, Front, Buenos Aires, 1958; Mario Jorge De Lellis (Almagro. Buenos Aires, 1922-1965), *César Vallejo*, La Mandrágora, Buenos Aires, 1960; Juan Espejo Asturrizaga (1885-1965), *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923*, Seglusa, Lima, 1989; Juan Larrea, “Significado conjunto de la vida y obra de César Vallejo”, en *Aula Vallejo* (Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades. Córdoba, Argentina), II-III-IV (1962), pp. 231-263 [También en Julio Ortega (coord.), *César Vallejo*, Taurus, Madrid, 1981, pp. 119-154]; André Coyné, “César Vallejo, vida y obra”, en Julio Ortega (coord.), *César Vallejo*, cit., pp. 17-60; Julio Galarreta Gonzales, *César Vallejo. Poeta, narrador, dramaturgo, ensayista*, Universidad Nacional Federico Villarreal. Lima 1992 y Oswaldo D. Vásquez Vallejo, *César Abraham Vallejo: Asedios y nacimiento*. Universidad Nacional de Trujillo, Trujillo, (Perú), 1996.

<sup>3</sup> “Espergesia”, en *Los heraldos negros* (1919), en César Vallejo, *Obra poética completa*, ed., pról. y cronología de Enrique Ballón Aguirre, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979, p. 49.

<sup>4</sup> “Piedra negra sobre una piedra blanca”, en *Poemas humanos* (1939), en César Vallejo, *Obra poética completa*, cit., p. 154.

<sup>5</sup> Vid. John Beverley, “El Tungsteno de Vallejo: Hacia una reivindicación de la *novela social*”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Dartmouth College. Hanover. USA), 15, 29 (1989), pp. 167-177 [Actas del Simposio: “Latinoamérica: Nuevas direcciones en teoría y crítica literarias” (Dartmouth, abril de 1988)]; Covadonga Romero Blázquez, “Contribución al conocimiento de la narrativa de César Vallejo. El Tungsteno”, en *Notas y estudios filológicos* (UNED, Centro Asociado de Navarra. Pamplona), 5 (1990), pp. 181-194, y Lisiak-Land Díaz, “Jerarquía social y económica en *El Tungsteno* de César Vallejo”, en *Merope* (Università degli Studi Gabriele D'Annunzio, Pescara. Italia), IV, 7 (1992), pp. 83-98, asimismo en *INTI. Revista de Literatura Hispánica* (Department of Modern Languages. Provence College. Rhode Island. USA), 36 (1992), pp. 59-71.

<sup>6</sup> *El Tungsteno. Novela proletaria*, Cénit, Madrid, 1931.

<sup>7</sup> Entre ellos alguno ciertamente publicado, así “Sabiduría: capítulo de una novela inédita”, en *Amauta* (Lima), 8 (abril 1927), pp. 17-18, que en *El Tungsteno* se corresponde con modificaciones a las pp. 46-58 de la ed. madrileña.

vario<sup>8</sup>– Vallejo conservó en un *folder* con el título de *Código civil*. Más empleos en esa época lo harán viajar desde la zona minera serrana central en el Departamento de Junín, donde en una de las haciendas de Acobamba trabajará de preceptor privado, a la azucarera costeña, en el valle del Río Chicama, como ayudante de cajero en una de las más grandes plantaciones de caña cercanas a Trujillo, la hacienda Roma. Un año después, 1913, reúne medios para sufragar su formación en la UNT impartiendo la enseñanza primaria en dos centros escolares trujillanos, uno de los cuales acogía como alumno a Ciro Alegría Bazán (1909-1967). El 22 de septiembre de 1915 Vallejo se graduó bachiller en Letras<sup>9</sup>. Entre 1915 y 1917 cursará, también por la UNT, hasta el 3<sup>er</sup> año de Jurisprudencia, que en adelante no continuaría. Parece que alentado por amigos, y seguramente por su hermano Néstor, quien en 1920 alcanzaría el cargo de Juez de Primera Instancia en Huamachuco, quizás César pudo sentirse animado a viajar a Lima y proseguir estudios en su Universidad de San Marcos con vista al doctorado en Letras y Derecho. Sí es lo cierto en todo caso, y sólo conocido desde muy recientemente<sup>10</sup>, que en aquel último curso del bachillerato en Jurisprudencia (1916-1917) le fue extendida acta de nombramiento como Juez de Paz de Primera Nominación del Distrito y Provincia de Trujillo con fecha de 6 de diciembre<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> El origen, data y particular circunstancia de *El Tungsteno* dio lugar a una empeñada y por momentos agria polémica entre la viuda del escritor, Georgette Phillipard de Vallejo (París, 1908-Lima, 1984), y algunos contemporáneos del autor y críticos de su obra. Puede seguirse a través de: Georgette de Vallejo. *Apuntes biográficos sobre Poemas en prosa y Poemas humanos*, Francisco Moncloa, Lima, 1968, en esp. p. 19 [tirada aparte del texto incluido a modo de epílogo en *Obra Poética Completa*, ed. de Georgette Vallejo, pról. de Américo Ferrari, de la misma editorial y en igual año]; André Coyné, “Carta a Carlos Milla sobre *El Tungsteno* y *Poemas humanos*”, en *Visión del Perú* (Lima), 5 (1970) [reimpr. en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a César Vallejo*, L. A. Publishing, New York, 1971, T. II, pp. 383-397, y también incluido en André Coyné, *Medio siglo con Vallejo*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, San Miguel (Lima, Perú) 1999 pp. 401-422. En esta última vid. asimismo las pp. 176-178] y el poeta español Juan Larrea (1895-1980), “Valor de la verdad. (Contra la confusión profesional) y un doloroso caso de insania. Puntualizaciones acerca de las *Notas* de un libelo de distorsión, difamación y vejación”, en *Aula Vallejo*, XI-XII-XIII (1974), pp. 247-280, en esp. p. 257 y ss.

<sup>9</sup> La tesis de bachiller en Letras, que llevó por título *El romanticismo en la poesía castellana*, no fue publicada hasta 1954 (Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva, Lima). Posteriormente en Buenos Aires (Leviatán, 1999). España lo ha sido por Eneida, Madrid, 2009.

<sup>10</sup> Vid. acerca de los actos de “Desagravio a Vallejo, de Juez a Injusto Reo” y exposición organizada por el Poder Judicial de Perú y otras instituciones entre noviembre y diciembre de 2007, la información disponible en: [ciberjure.com.pe/index.php?option=com\\_content&task=view&id=2919&Itemid=29](http://ciberjure.com.pe/index.php?option=com_content&task=view&id=2919&Itemid=29). En complemento vid.: [pj.gob.pe/noticias/noticias.asp?codigo=5655&opcion=detalle](http://pj.gob.pe/noticias/noticias.asp?codigo=5655&opcion=detalle); y [noticias.asp?opcion=detalle&codigo=7662](http://noticias.asp?opcion=detalle&codigo=7662). Los actos de desagravio y exposición documental se repitieron en agosto de 2008, igualmente con intervención del Presidente del Poder Judicial, Dr. Francisco Artemio Távara Córdoba, quien dictó el 11 de agosto la primera conferencia, titulada “La justicia en la poesía de César Abraham Vallejo”, del ciclo de conferencias programado. Ya con anterioridad, siendo Távara Jefe de la OCMA (Oficina de Control de la Magistratura) y Vocal Titular de la Corte Suprema de Justicia de la República se había interesado por la figura y obra de Vallejo. Así, “César Vallejo. Reseña de un poeta universal”, en *Gaceta de la OCMA* (Lima), V, 55-56 (2006), pp. 15-20.

<sup>11</sup> Vid. *Libro de Actas de Sesiones de Sala Plena de la Corte Superior de Justicia de La Libertad*, foja 217, Acta de fecha 6 de diciembre de 1916 por la que se nombra a César Abraham Vallejo Mendoza como Juez de Paz de Primera Nominación del Distrito y Provincia de Trujillo.

Anótese además la concesión, a instancia del Consejero y Jefe de la Oficina Nacional de Apoyo a la Justicia de Paz Luis Alberto Mena Núñez en Oficio N° 236-2007-ONAJUP-CE/PJ y con acuerdo del Consejo Ejecutivo del Poder Judicial, de la medalla distintiva de Juez de Paz, otorgada a título póstumo por Resolución Administrativa N° 259-2007-CE-JP, publicada el 17 de noviembre de 2007 en el diario oficial *El Peruano*.

El desempeño de esta tarea judicial<sup>12</sup> y el modelo de resolución de conflictos que la misma favorece deben ser tenidos como referencia que, al contacto con otras formas y estilos más crudas e inexorables de Justicia y Derecho, dota de particular significado el repertorio de imágenes y obsesiones, y el bagaje de preferencias, posibilidades y restricciones, que en la experiencia vital y literaria de Vallejo gravitarán de manera especial, con el *peso del sentido*, de por vida y en toda su literatura.

Pero si se escribe como se es, escribir(se) es también *reescribirse, reinventarse*.

La inminencia a los contornos de esa reinención estrechará su perímetro a un punto límite cuando el *desengaño* –verdadero *logos* délfico de la sabiduría– lo abisme hasta lo más profundo en la fatal maquinaria administrativa de la Justicia para vivir la dureza de las calamidades de un injusto (y fraudulento) proceso. Allí estará el comienzo de su *bionarración* sobre la Justicia y el Derecho; la escritura de una dramática *novela* que, *en efecto*, le *reescribiría* y las *reinventaría*.

El 1 de agosto de 1920, domingo y fiesta del Apóstol Santiago, regresado de Huamachuco donde ha pronunciado una comprometida conferencia, Vallejo encuentra Santiago de Cucho toda empapada de una fortísima tensión que enfrenta a los sectores partidarios y opositores del gobierno de Augusto Bernardino Leguía (1863-1932). La familia Santa María, entre las más poderosas del término y que mayor insatisfacción ha acumulado tras la deposición violenta de José Pardo y Barreda (1864-1947) como Presidente constitucional un año antes, instiga al alférez Carlos Dubois, jefe de los gendarmes, a un levantamiento contra la autoridad local, pretextado en el malestar por impago de salarios. El subprefecto Ladislao Meza se dirige hasta el cuartel de los amotinados y ofrece garantías para el cobro de las retribuciones pendientes. Le acompañan multitud de vecinos, y en ese gentío también César y su hermano Miguel. Los rebeldes rechazan el compromiso y abren fuego contra el grupo. Antonio Ciudad, poeta y amigo de Vallejo, cae muerto. Se desata entonces la ira popular, y un aldeano de nombre Pedro Lozada mata a dos gendarmes. Persiguen a Dubois, que huye. Algunos aseguran que se ha refugiado en la casa de Carlos Santa María Aranda, que hasta antes del cambio político había ejercido de Subprefecto interino. La registran y no lo hallan. Los disturbios se extienden

---

<sup>12</sup> La figura y atribuciones del juez de paz se describen bien en el ambiente de la obra, poco conocida, del mexicano Salvador Cordero Buenrostro (1876-1951), *Memorias de un juez de paz. Puestas en orden y escritas en forma narrativa* (1910), Vda. de Ch. Bouret, México, 1913<sup>2</sup>). Muy próxima a aquella, la del juez rural como sustituto del juez de paz letrado fue literariamente tratada por el chileno Pedro Prado Calvo (1886-1952) en su novela *Un juez rural*, Nascimento, Santiago de Chile, 1924. Vid. acerca de este autor, en la estirpe modernista de Rubén Darío, y de su novela, Guillermo Gotschlich Reyes, “*Un juez rural* de Pedro Prado. Del documento a la creación artística”, en *Revista Signos* (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso), XXVII, 37 (1995), pp. 19-32. El modelo de resolución de conflictos y los afanes y estupores del cargo también se reproduce en la literatura de otras latitudes; así, en Egipto, por Tawfiq Al-Hakim (1902-1987), *Diario de un fiscal rural* (1937), trad. y pról. de Emilio García Gómez, Ediciones del Viento, La Coruña, 2003, o en Sudáfrica, por Dial Dayana Ndima, *The law of commoners and kings: narratives of a rural Transkei magistrate*, University of South Africa /Brill, Pretoria- Leiden, 2004. De Brasil no ha de quedar sin mención la farsa teatral *O juiz de Paz na Roça* (1838), de Luis Carlos Martins Pena (1815-1848), publicada por Ediorou, Rio de Janeiro, 1995, sobre el excesivo empeño conciliador de un *juiz de casamentos* cuyo voluntarismo sólo busca obtener favores y prebendas personales.



por toda la población. La Oficina del Telégrafo es saqueada. Vallejo auxilia al subprefecto en el levantamiento del acta de daños. El alcalde Vicente Jiménez trata evitar nuevos desmanes. En otros lugares del pueblo el disturbio continúa; un grupo saquea e incendia el bazar de los Santa María. Horas más tarde se logra restablecer el orden, y el juzgado abre diligencias para el esclarecimiento de los hechos. Meza, Jiménez, varios testigos y el propio Vallejo figuran como denunciantes inculcando a Dubois y los Santa María. El Tribunal Correccional de Trujillo resuelve habilitar un juez *ad hoc* para que continúe la instrucción y designa a Elías Iturri Luna Victoria, abogado de la hacienda azucarera Casa Grande y de las minas de Quiruvilca, donde había combatido reclamaciones de orientación anarquista de los trabajadores apoyadas por Antenor Orrego Espinoza (1892- 1960). Iturri invierte las tornas y el 31 de agosto expide orden de busca, captura e ingreso en prisión contra César Vallejo, sus hermanos Víctor, Manuel y Néstor y otros ocho más, bajo cargos de incendio, asalto, homicidio frustrado, robo y asonada. Sirve de mérito el testimonio de uno de los ya detenidos, Pedro Losada, que era analfabeto, por confesión "firmada". Vallejo huye, se esconde primero en Huamachuco y luego en Trujillo, ocultado por Orrego. A lo último le prenden en el estudio del abogado Dr. Andrés Ciudad, siendo de inmediato confinado en uno de los calabozos de la Cárcel Central de Trujillo. Es 6 de noviembre de 1920, y allí permanecerá durante 112 días. Orrego consigue el 7 de noviembre ver al prisionero en su celda, "una habitación semioscura y astrosa. Un vaho pestilente y húmedo se desprendía de los muros y del piso"; Vallejo, "abrumado por la desdicha, sentíase infamado y cubierto de ignominia"<sup>13</sup>. Al poco recurrirá en queja ante el Tribunal Correccional por detención arbitraria, siéndole desestimada. El 15 de diciembre su abogado, Dr. Carlos C. Godoy, presentaría ante escrito de súplica instando la comparecencia de Losada, que le fue admitido. Durante la conducción a Trujillo Losada será asesinado.

A su presidio, en el inerte curso de los días enceldados, se añadirá un trance atormentador; Vallejo está en la noticia cierta, o la firme sugestión, de que uno de los reclusos ha sido encargado de matarlo. Desde allí envía cartas a su abogado y a los periódicos<sup>14</sup>, que unos publican (*La Reforma*, *La Crónica*, *La Prensa* de Lima) y otros no (*La Industria*). Amigos, en especial Orrego, Espejo Asturrizaga y el poeta y abogado Óscar Imaña Sánchez (1893-1968)<sup>15</sup>, diversos intelectuales, también maestros y los estudiantes, se movilizan y reclaman por su libertad. Carlos Rubén Polar (1853-1927), presidente de la Corte Superior de Justicia de Arequipa, se suma al pedido. Hasta el propio Ministro de

<sup>13</sup> Antenor Orrego, *Mi encuentro con César Vallejo*, Tercer Mundo, Bogotá, 1989, pp. 71-72.

<sup>14</sup> Vid. Jorge Prado Chirinos, "Una carta desconocida de César Vallejo sobre su prisión en Trujillo", en *Lexis. Revista de Lingüística y Literatura* (Pontificia Universidad Católica del Perú), XVI, 2 (1992), pp. 259-266.

<sup>15</sup> Orrego e Imaña formaban desde 1918 en el círculo de jóvenes intelectuales trujillanos más afín a Vallejo. Vid. "La intelectualidad de Trujillo" (1918), recogida en *César Vallejo. Crónicas de poeta*, pról., selec. y notas de Manuel Ruano, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1996, pp. 201-204.



Justicia la patrocina. Llegará por fin el 26 de febrero de 1921<sup>16</sup>, decretada con carácter condicional por el presidente de la Corte de Trujillo, Oscar C. Barros (1875-1963).

Cuando Vallejo abandona la prisión de Trujillo lleva consigo una gavilla de poemas que serán *Trilce*, y varios de los cuentos luego reunidos como *Escalas*. Ambas obras se imprimirían, en octubre de 1922 el poemario<sup>17</sup>, al año siguiente la de relatos<sup>18</sup>, en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima, conocida como *Panóptico*.

El 8 de mayo *La Crónica* rescata y publica la versión de Vallejo<sup>19</sup>, redactada cuando aún permanecía en prisión, donde éste denunciaba las causas que la motivaron: “resquemores y venganzas de política provinciana”, que por entonces también alcanzaban a algunos de sus hermanos en el Norte, Néstor en particular, aun cuando pudo probar que el día de los hechos se hallaba en su juzgado de Huamachuco. Vallejo denuncia asimismo el “venal compromiso” de Iturri, “quien suplantó escandalosamente la instrucción, cometiendo todo género de legicidios” y el haber estado protegido desde el Tribunal Correccional de Trujillo para que su actuación procesal “haya sido aprobada contra todo derecho y toda conciencia”.

Y, entre tanto, con ritmo de danza triste, la mecánica judicial actúa y el proceso sigue su tramitación hasta remontar a la Corte Suprema y otra vez venir al “tapete negro” de Trujillo. En ese acontecer ineluctable Vallejo presagia un adverso desenlace a todo esfuerzo en defensa de su inocencia. Es por eso que el 17 de junio de 1923 decide embarcar hacia Europa. Arribará a Francia el

<sup>16</sup> Vid. Germán Patrón Candela, *El proceso Vallejo*, UNT, Trujillo (Perú), 1992, y “Vida, pasión y muerte de César Vallejo”, en *Revista Norte* (Instituto de Estudios Vallejianos, UNT), 4 (1996), pp. 15-20. También Carlos Ramos Núñez, *La pluma y la ley. Abogados y jueces en la narrativa peruana*, Universidad de Lima. Fondo Editorial, Lima, 2007, pp. 186-189, Eduardo González Viaña, *Vallejo en los infiernos*, Universidad César Vallejo, Lima, 2007 [asimismo en Alfaqueque ediciones. Murcia. 2008], y Jaime Coaguila Valdivia, “César Vallejo: el Infierno y la Justicia”, en id., *El otro corazón del Derecho. 20 ensayos literario jurídicos sobre Teoría del derecho*, pról. de José Calvo González, Grupo Editorial Cromeo, Arequipa, 2009, pp. 91-96.

<sup>17</sup> César Vallejo, *Trilce*, con palabras prologales de Antenor Orrego (pp. III-XVI) [fechadas el 22 de septiembre de 1922], Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, Lima, 1922. En España se imprime la 2ª ed., con pról. de José Bergamín y poema-salutación de Gerardo Diego, por la Compañía Ibero Americana de Publicaciones (Madrid, 1930). Las “Palabras prologales” de Orrego a *Trilce* están disponibles en ed. de Julio Ortega (ed.) César Vallejo, cit., pp. 199-210, y asimismo en la ed. de *Trilce* en Cátedra (Madrid, 2003), pp. 365-376. Vid. también José Bergamín, “Vallejo y *Trilce*”, en *Bolívar* (Madrid), L, 13 (1930), pp. 5-6.

<sup>18</sup> César Vallejo, *Escalas* melografiadas por..., Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, Lima, 1923. De esta obra, aparte las impresiones peruanas [con *Tungsteno* y *Fabla salvaje* (pról. de César Falcón, Hora del Hombre, Lima, 1948), con *Novelas y cuentos completos* (Francisco Moncloa, Lima, 1967), o por separado (Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa, 1994), entre otras], existen en España dos, en unión a otras obras en prosa (con *Fabla salvaje*, *El reino de los scritis* y *Cuentos cortos*), por Edit. Laia, Barcelona, 1980, y (dentro de *Narrativa completa*) Edit. Akal, Torrejón de Ardoz. Madrid, 1996), y dos más por separado, en Metagrafo, Madrid, 2009, y muy reciente, con pról. de Patricia de Souza (“La obsesión del hambre”, pp. 5-8), en Barataria, La Puebla de Cazalla. Sevilla), 2010. En adelante será ésta la que utilice para citar.

<sup>19</sup> “La prisión de César Vallejo en la cárcel de Trujillo”, en *La Crónica* (Lima), ed. de 8 de mayo de 1921. Reproducida en Enrique Ballón Aguirre (ed.), *César Vallejo. Crónicas*, Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1984, *Tomo I: 1915-1926*, pp. 37-38.

13 de julio. Los mandamientos de localización, exhortos y requerimientos para su extradición se prolongaron hasta el 12 de febrero de 1927<sup>20</sup>.

En adelante, César Vallejo no quiso retornar a su patria. Y para siempre Perú fue un pasado trunco.

### 3. El periodismo literario de César Vallejo

El *periodismo literario* que sirve de material a este trabajo comprende en realidad dos géneros de escritura periodística.

Uno concierne al abordaje del hecho noticiado desde la *crónica*, el otro atañe al *reportaje*, atendido en su específica modalidad *interpretativa*. Ambos incorporan para el tratamiento periodístico del suceso elementos de opinión y valorativos. Tal enfoque da como resultado la producción de *efectos de sentido*. En la *crónica*, mediante la presentación no tanto del significado inmediato o más directo (digamos gramatical) del evento en cuestión, cuanto el develamiento de su *sentido* implícito (semántico) y hasta potencial (pragmático). En el *reportaje interpretativo*, donde es característica la amplia libertad estilística e independencia de que reportero siempre dispone al procesar el acontecimiento –sobre todo cuando actúa como *freelance*–, la historia contada brinda el *testimonio* de interés personal del autor conjugado al literario de su escritura. En consecuencia, aunque coincidentes en el empleo de técnicas y prácticas que hibridan información y narrativa, *crónica* y *reportaje* son claramente distinguibles.

Aquí serán objeto de análisis únicamente los escritos periodísticos generalmente reunidos por recopiladores o antólogos como *Crónicas*<sup>21</sup>. De entre éstas, las seleccionadas se acotan a un total de

<sup>20</sup> En septiembre de 2005 y a iniciativa del Colegio de Abogados de La Libertad trató de reabrirse el “Proceso al poeta César Vallejo” cerrándolo con un imparcial y definitiva fallo absolutorio. El proyecto tropezó con el inconveniente de descubrir que a esa fecha del expediente judicial depositado en el Archivo regional de La Libertad sólo contenía una parte del total de las actuaciones. El último que tuvo acceso cuando aún se conservaba completo había sido el antiguo director del Instituto de Estudios Vallejanos, Germán Patrón Candela, que lo utilizó para la elaboración de su libro *El proceso a Vallejo*, cit. Luego se extravió. Vid. <http://www.peruprensa.org/Ca250905.htm>.

<sup>21</sup> Las recopilaciones de la obra periodística de Vallejo comienzan con *Artículos olvidados*, preparada por Luis Alberto Sánchez, Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura, Lima, 1960. La más reciente es *Artículos y crónicas completas*, present. de Salomón Lerner Febres, y recop., pról. notas y documentación de Jorge Puccinelli, Pontificia Universidad Católica del Perú Lima, 2002. Para nuestro estudio se han utilizado básicamente las elaboradas por Enrique Ballón Aguirre (*Crónicas. Tomo I: 1915-1926*, y *Crónicas. Tomo II: 1927-1938*) editadas por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1984 y 1985. Va hecha también consulta de otras, como la ordenada por Jorge Puccinelli en 1987, publicada en Lima por Eds. Fuente de Cultura Peruana con el título *Desde Europa. Crónicas y artículos, 1923-1938* [una ed. anterior por Instituto Raúl Porras Barrenechea, Lima, 1969]. E igualmente de la selección de Manuel Ruano impresa con título de *César Vallejo. Crónicas de poeta*, cit. *supra*, n. 16, por incluir algún texto antes no recogido en la hemerografía vallejana. Para bibliografía crítica mencionaré, entre otros trabajos, los siguientes: Itzhak Bar-Lewaw, “Notas en torno al periodismo de César Vallejo”, en Id., *Temas literarios iberoamericanos*, pról. de Pedro Gringoire, Edit. B Costa-Amic, México, 1961, pp. 127-146; Luis Alberto Sánchez, “La prosa periodística de Cesar Vallejo”, en *Revista Iberoamericana* (University of Pittsburg. Pittsburg PA), XXXVI, 71 (1970), pp. 303-320; Ana María Gazzolo, “Ideas sobre el arte en los artículos de *El Norte*”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 454-455 (1988), cit., pp. 469-478; Jorge Puccinelli, “La escritura periodística de César Vallejo”, en Bruno Buendía Sialer (ed.),

dos, redactadas los años 1926 y 1927, aparte alguna ulterior proyección (enlace) a otras que oportunamente se señalarán.

Lo tocante al *reportaje* (reportaje-testimonio), que en concreto incumbe a la publicación seriada de diez artículos sobre el viaje de Vallejo a Rusia, aparecidos en la revista madrileña *Bolívar* de febrero a julio de 1930<sup>22</sup>, ofrece además de ese carácter temático unitario y particular también un posterior *efecto de lectura* dada su posterior edición como libro<sup>23</sup> el año 1931, año clave<sup>24</sup>, así como un muy destacado influjo sobre su creación novelística<sup>25</sup>, circunstancias que en conjunto aconsejan dedicarle lugar propio y separado de éste dentro de la organización en que se ha de estructurar la anunciada investigación en curso.

#### 4. La bionarrativa vallejana de la Justicia en dos Crónicas judiciales de 1927 y 1926

El contenido del presente epígrafe apunta pues, en exclusivo, a la *bionarrativa* en la que Vallejo nos muestra desde su labor periodística y a través de determinadas y específicas formas de narrativas – como así es la crónica sustanciada diría que en un a modo de *parábola judicial*– también una *crónica*

---

*Caminando con César Vallejo* (Actas del Congreso Internacional sobre César Vallejo. Grenoble 27, 28, 29 de mayo de 1988), Perla-Universidad Stendhal, Lima-Grenoble, 1988, pp. 253-271; Luis Jaime Cisneros, “Una lanza por Vallejo, *chroniquer*”, en Ricardo González Vigil, *Intensidad y altura de César Vallejo*, cit., pp. 17-29 Antonio Cisneros, “Vallejo, cronista de sí mismo y de su tiempo”, en Jorge Cornejo Polar- Carlos López Degregori, *Vallejo: su tiempo y su obra* (Actas del Coloquio Internacional, 25- 28 de agosto 1992), Universidad de Lima, Lima, 1994, T. I, pp. 339-343, y Luciano Hernán Martínez, “Escribir la modernidad. Paris como pretexto. En torno a las crónicas periodísticas de César Vallejo”, en *Arrabal* (Universitat de Lleida), 2-3 (2000), pp. 41-50.

<sup>22</sup> Vid. “Un reportaje en Rusia”, en *Bolívar*, Madrid 1 (1 de febrero de 1930); “Un reportaje en Rusia” (II), en *Bolívar*, Madrid 2 (15 de febrero de 1930); “Un reportaje en Rusia” (III), en *Bolívar*, Madrid 4 (15 de marzo de 1930); “Un reportaje en Rusia”(IV): tres ciudades en una sola”, en *Bolívar*, Madrid 5 (1 de abril de 1930); “Un reportaje en Rusia (V): Sectores sociales del Soviet”, en *Bolívar*, Madrid 6 (15 de abril de 1930); “Un reportaje en Rusia (VI). Vladimiro Maiakowsky”, en *Bolívar*, Madrid 7 (1 de mayo de 1930); “Un reportaje en Rusia VII. Los trabajos y los placeres”, en *Bolívar*, Madrid 8 (15 de mayo de 1930); “Un reportaje en Rusia (VIII). Filiación del bolchevique”, en *Bolívar*, Madrid 9 (11 de julio de 1930); “Un reportaje en Rusia IX). Acerca de un panfleto contra el Soviet”, en *Bolívar*, Madrid 11 (1 de julio de 1930), y “Un reportaje en Rusia (X). Moscú en el porvenir”, en *Bolívar*, Madrid 12 (15 de julio de 1930). La revista *Bolívar. Información Quincenal de la Vida Hispanoamericana* (Madrid, núms. 1-14, 1930-1931), de periodicidad quincenal, fue fundada por Pablo Abril de Vivero (Lima, 1894- Montecarlo, 1987) –hermano de Xavier Abril–, diplomático y escritor, que fue también su director, actuando como Secretario de Redacción J. Pérez Doménech. Existe ed. facs. por la Cámara De Comercio y Producción Venezolano-Española., Caracas, 1971. Por último, sobre el ambiente literario en que se originan las colaboraciones vallejanas a esta revista vid. Rocío Oviedo Pérez de Tudela, “El Madrid de Vallejo”, *Anales de la literatura hispanoamericana* (Universidad Complutense de Madrid), 22 (1993), pp. 219- 230.

<sup>23</sup> Vallejo reúne la serie en *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*, Ediciones Ulises (Col. Nueva política), Madrid, 1931. Vid. también la reseña de Leopoldo Panero, “Rusia y la imparcialidad. En torno a un libro de César Vallejo”, en *El Sol* (Madrid), 14 de mayo de 1931 y Enrique Ballón Aguirre, “César Vallejo en Viaje a Rusia”, en *Hispanérica: Revista de literatura*, 18 (1977), pp. 3-30. La buena acogida de público recibida por *Rusia en 1931* animó a Vallejo en la idea de recuperar otros materiales preparando una obra relativamente similar a la que tituló *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal*, terminada en 1932 y para el que sin embargo no halló editor. La obra no se publicaría hasta el año 1965 en Lima por Gráfica Labor.

<sup>24</sup> Vid. Carlos Meneses, “1931, en vida y obra de Vallejo”, en *Vallejo: su tiempo y su obra*, cit., 1994, pp. 37-43.

<sup>25</sup> Vid. *supra* n. 7. También Víctor Fuentes, “La literatura proletaria de Vallejo en el contexto revolucionario de Rusia y España (1930-1932)”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 454-457 (abril mayo 1988), pp. 401-413.

*personal* sobre la Justicia. Así pues, la *crónica* de la Justicia del “yo biográfico” *se afirma* en la *crónica* de la Justicia del “yo escritor”. Mi examen, por tanto, se centra en dos singulares piezas de su periodismo literario que construyendo como tema sustancial narrativas judiciales sobre la Justicia apelan asimismo a la Justicia vivenciada por el yo subjetivo de Vallejo.

#### 4.1. Gaston Guyot, nuevo Landrú. *La Justicia entre* cortinas de humo rojo y *una historia de* dualidades

La *crónica* que con motivo del procesamiento al femicida Gaston Guyot redactó Vallejo en agosto de 1926, luego publicada en la edición de *Varietades* de octubre siguiente<sup>26</sup>, se desdobló en otros dos textos, titulados *Un extraño proceso criminal* (1927)<sup>27</sup> e *Individuo y Sociedad* (c.1929), que –como nuevo enfoque del caso, el primero, y el segundo como fabulación en formato de *microcuento*– se reorientan a su vez en una historia de dualidades. Esta serie de desdoblamientos hace que la *parábola judicial* del asunto tal como fue abordado en un primer momento pase en *suite* desde el comentario de temas y problemas sobre la Justicia al planteamiento de ideas sobre la culpa, la inocencia o la responsabilidad.

Así, en un principio, el escrito de 1926 contiene la crítica de Vallejo al tratamiento informatiivo del *hecho judicial* en la llamada *crónica roja* –periodismo de hechos de sangre (violaciones, crímenes horribles, etc.)– yendo desde ahí a denunciar el modo en que el gobierno francés de la época, aprovechando el morbo social que aquella era capaz de despertar entre los lectores y en concurso medial con la *prensa amarilla*, se servía de la Justicia criminal para extender una tupida *cortina de humo rojo* capaz de cubrir y velar la discusión de los verdaderos y acuciantes problemas de interés nacional:

Aún los criminales pueden ser útiles al Gobierno, en ciertos momentos. Clement Vautel manifiesta estar enterado del interés que pone, asimismo, el Sr. Poincaré en el caso del asesinato de M.lle Madelaine Beulagette, por manos de su amante Guyot, continúe acaparando la atención del país entero, a fin de que la gente siga muriéndose de hambre, sin sentirlo, o al menos siga comiendo carne cruda de caballos apestados, sin darse cuenta de ello. El crimen de Guyot esta, pues, convirtiéndose, por interés del Gobierno, en crimen de gran envergadura (...). Pero no hay que olvidar, por lo demás, que los momentos difíciles por los que actualmente atraviesa Francia, facultan al Gobierno a echar mano de todos los medios –frívolos como el de las modas y de los crímenes, o de peso como el de las contribuciones– para restablecer el bienestar nacional.<sup>28</sup>

Vallejo, por tanto, nos desvela la estrategia de la manipulación gubernamental de un *hecho judicial*, competencia de la Administración de Justicia, y su alta rentabilidad política. Muy a menudo la actitud de nuestros gobiernos, de los medios de comunicación social bajo su control o influencia, y

<sup>26</sup> *Gastón Guyot, el nuevo Landrú*, en *Varietades* (Lima), núm. 970, 2 de octubre de 1926. Recogida en *Crónicas. Tomo I: 1915-1926*, cit., pp. 366-368.

<sup>27</sup> *Un extraño proceso criminal*, en *El Mundial* (Lima), núm. 376, 26 de agosto de 1927. Recopilado en *Crónicas. Tomo II: 1927-1938*, cit., pp. 454-457.

<sup>28</sup> *Gastón Guyot, el nuevo Landrú*, cit., p. 367.

hasta del funcionamiento mismo aparato administrativo de la Justicia, demuestran la perdurable actualidad de este comentario.

La *suite* de textos que en adelante produciría este primer escrito construirá asimismo nuevas perspectivas. Ciertamente *Un extraño proceso criminal* lleva todavía más lejos e involucra un repertorio de cuestiones que exploran ideas sobre la culpa, la inocencia y la responsabilidad.

Vallejo, en concreto, observa y se detiene en una insólita circunstancia: uno de los magistrados que integran el Tribunal es el verdadero sosia del acusado –*la misma edad, el mismo ojo derecho mutilado, el corte y color del bigote, la línea y espesor del busto, la forma de la cabeza, el peinado*– y argumenta:

Existe a veces, al lado del criminal, otro hombre, su doble, que está en el secreto de la conducta y de la conciencia del acusado. Cuando este doble está presente, su presencia es una conminatoria, tácita e ineludible, para que el acusado diga la verdad. El doble juega entonces el múltiple rol de un juez severo, de un testigo terrible, de un acusador implacable. Guyot es, en síntesis, un hombre trascendental.<sup>29</sup>

Resulta difícil resistirse a interpretar la naturaleza de este pasaje como otro de los elementos *bionarrativos* que, siempre conectados a la experiencia del injusto encarcelamiento en Trujillo, emergen de vez en vez en la escritura de Vallejo. La idea de que todos estamos siempre *a presencia de un Tribunal*, es decir, enfrentados al poderoso *efecto espejo* de nuestra imagen en la imagen –también imagería e imaginario– de las instituciones judiciales. Y así, en el cara a cara con un juez que desde su omnisciencia escrutadora domina la *verdad de los hechos* porque, como *doble del acusado*, conoce hasta el más profundo recoveco de sus deseos y fracasos, que impudicamente penetra lo más hondo de sus vicios y virtudes, un juez ante el que todo engaño es inútil y toda ocultación fútil, conduce necesariamente a una representación de la *función de juzgar* que no excede del perímetro de la disciplina individual y es en ese ámbito sin embargo donde anida razón fundamental de su autoridad social o colectiva.

Es ahora cuando comprendemos mejor la naturaleza de aquella *justicia poética telúrica*, no *celestes a lo divino*, de 1923 en *Escalas* (el *Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre* de la línea final de “Muro noroeste”<sup>30</sup>). *La Justicia* es una presencia que nos envuelve y rodea, que tácitamente nos embarga, suspendida en nuestro adentro más interior: *la Conciencia*.

La *terribilidad judicial* de esa conciencia como *desdoblamiento* está múltiplemente expresada en la Literatura<sup>31</sup>. Por Robert Louis Stevenson (1850-1894) en *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr.*

<sup>29</sup> *Crónicas. Tomo II: 1927-1938*, cit., p. 457.

<sup>30</sup> *Escalas*, cit., pp. 13-14.

<sup>31</sup> Vid. sobre la doble identidad como tema literario Juan Antonio Molina Foix (coord.), *Alter ego. Cuentos de dobles. Una antología*, trad. de Aurora Nolla Fernández, Siruela, Madrid, 2007, recogiendo textos de A. Hoffmann, Achim von Arnim, Nathaniel Hawthorne, Henry James, Ambrose Bierce, Théophile Gautier, Guy de Maupassant, Marcel Schwob, R. L. Stevenson, H. G. Wells, Joseph Conrad, José María Salaverría, y también de César Vallejo, en este caso con el cuento “Mirtho”, incluido en *Escalas*.



*Hyde* –extrañeza que asombra descubrir en el título de la crónica vallejana–, en *El retrato de Dorián Gray* y *La balada de la cárcel de Reading*, su efecto catóptrico, con Oscar Wilde (1854-1900), y –a mi parecer– con el dúplice de Goliadkin en *El doble* de Dostoievski<sup>32</sup>. Vallejo, había proseguido<sup>33</sup> la experimentación de ese *desdoblamiento* en el “Muro dobleancho” de *Escalas*, cuya enjundia última le hacía escapar a la justicia administrativa: “los Tribunales, naturalmente, no sospechan, ni sospecharán”<sup>34</sup>.

En *Individuo y Sociedad*, el más postremo de los textos desprendidos de *Gaston Guyot, nuevo Landrú* y más mellizo de *Un extraño proceso criminal*, Vallejo pule en una fabulación literaria –cuya reverberación no olvida que es *bionarrativa*– la semejanza del asesino con el juez, construyendo una “doble parábola” –quizá, pienso, una *imagen doble*– donde “la semejanza del asesino con el juez en vez de causar su absolución es causa de su muerte”<sup>35</sup>.

Quando se inició el interrogatorio, el asesino dio su primera respuesta, dirigiendo una larga mirada sobre los miembros DEL Tribunal. Uno de estos, el sustituto Milad, ofrecía un parecido asombroso con el acusado. La misma edad, el mismo ojo derecho mutilado, el corte y color del bigote, la línea y espesor del busto, la forma de la cabeza, el peinado.

Un doble absolutamente idéntico. El asesino vio a su doble y algo debió acontecer en su conciencia. Hizo girar extrañamente su ojo izquierdo, extrajo su pañuelo y enjugó el sudor de sus duras mejillas. La primera pregunta de fondo, formulada por el presidente del Tribunal, decía:

—A usted le gustaban las mujeres y, además de Malou, tuvo usted a su doméstica, a su cuñada y dos queridas más...

El acusado comprendió el alcance procesal de esta pregunta. Confuso, fue a clavar su único ojo bueno en el sustituto Milad, su doble, y dijo:

—Me gustaban las mujeres, como gustan a todos los hombres...

El asesino parecía sentir un nudo en la garganta. La presencia de su doble empezaba a causar en él un visible aunque misterioso malestar, un gran miedo acaso... Siempre que se le formulaba una pregunta grave y tremenda, miraba con su único ojo a su doble y respondía cada vez más vencido. La presencia de Milad le hacía un daño creciente, influyendo funestamente en la marcha de su espíritu y del juicio. Al final de la primera audiencia, sacó su pañuelo y se puso a llorar.

En la tarde de la segunda audiencia, se ha mostrado aún más abatido. Ayer, día de la sentencia, el asesino era, antes de la condena, un guñapo de hombre, un deshecho, un culpable irremediamente perdido. Casi no ha hablado ya. Al leerse el veredicto de muerte, estuvo hundido en su banco, la cabeza sumersa entre las mano, insensible, frío, como una piedra. Cuando en medio del alboroto y los murmullos de la multitud consternada, le sacaron los guardias, solo miraba fijamente a la cara de Milad, su doble, el sustituto.

A tal punto es social y solidaria la consciencia individual.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Vid. sobre este aspecto por extenso Sylvia Plath, *The magic mirror: a study of the double in two of Dostoevsky's novels*, Embers Handpress, Rhiwargor, Llanwddyn, Powys [Wales], 1989.

<sup>33</sup> Ya iniciada en algunos poemas de *Heraldos negros*.

<sup>34</sup> “Muro dobleancho”, en *Escalas*, cit., pp. 21-23, en esp. p. 23.

<sup>35</sup> Vid. Alain Sicard, “El doble en la obra de César Vallejo”, en *Caminando con Cesar Vallejo*, cit., pp. 273-286 p. 280. También reproducido en Roland Forgues (ed.), *César Vallejo. Vida y obra*, Amaru, Lima, 1994, pp. 191-200.

<sup>36</sup> “Individuo y Sociedad”, en César Vallejo, *Contra el secreto profesional*, Mosca Azul, Lima, 1973, pp. 25-26.



4.2. El otro caso de Mr. Curwood. *La Justicia bajo examen de conciencia*

En el año de la ejecución de los anarquistas Nicola Sacco (1892-1927) y Bartolomeo Vanzetti (1888-1927) numerosos colectivos y personalidades intensificaron la protesta internacional por su inocencia y libertad. La segunda y última de las crónicas aquí seleccionadas, escrita para *El Mundial*<sup>37</sup>, está relacionada con esas campañas, pero de un modo muy especial. Es fácil imaginar la sintonía espiritual de Vallejo frente a un caso que, más allá de la condición de *error judicial* y su agónico fatal desenlace, representaba un paradigma de instrumentación de la Justicia al servicio de intereses políticos<sup>38</sup>. La doliente situación de Sacco y Vanzetti debía conmover profundamente el alma vallejana, que también había padecido la injusticia del sistema judicial, el encarcelamiento, la estigmatización de un proceso... Y lo hizo, pero –insisto– de un modo muy especial. Lo hizo en busca de poner de manifiesto conclusiones en el *orden moral de la justicia* resultantes de un *examen superior de la justicia*<sup>39</sup>, pero –reitero– de un modo muy especial.

La específica cualidad del análisis de Vallejo se define por el rigor del requerimiento que le impone mantenerse coherente con la idea de Justicia que vino desarrollando desde *Escalas* y que hemos visto expuesta en la crónica anterior; esto es, aquella que la entiende y expresa como tamiz extralegal en que se filtra la conciencia de moralidad de las propias y ajenas conductas. Sólo cuando ese cernedor se aplica con la dureza y disciplina no ya del hipotético kantiano, sino aún mayor, la criba, la selección de la justeza de las acciones es entonces más certera. La idea de Justicia que Vallejo introduce provoca un escalofrío ético a la calidez de la justicia kantiana; no la *pura ética* de un *yo justo* determinable en posibilidad *del otro* –yo podría estar en el lugar del otro– sino la ética del *yo* y el *otro* determinada por el *contagio* con el lugar en el que *el yo estuvo* y *el otro está*. Vallejo discrepa del "*Je est un autre*" (*Yo es otro*) de Rimbaud<sup>40</sup>; no hay en su escritura una poética de desintegración del *yo*, sino reintegración; *el otro es yo*. Subjetividad y representación se funden.

En consecuencia, a Vallejo le cupo decir no sólo *yo podría estar en el lugar del otro y es por el otro* que debo juzgarme (*justificarme*) en el *presente* y el *futuro*, sino *yo he estado en su lugar y es por*

<sup>37</sup> *El otro caso de Mr. Curwood*, en *El Mundial* (Lima), núm. 380, 23 de septiembre de 1927. Vid. *Crónicas. Tomo II: 1927-1938*, cit., pp. 472-474. Recogido también César Vallejo, *crónicas de poeta*, cit., pp. 176-179.

<sup>38</sup> En el abundantísimo elenco bibliográfico de este suceso mencionaré dos obras que me parecen de interés destacable: "La novelización de Howard Fast" en *The Passion of Sacco and Vanzetti, a New England Legend* (1953) [*La pasión de Sacco y Vanzetti. Una leyenda de la Nueva Inglaterra*, trad. de Jerónimo Córdoba, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1953 (1963<sup>2</sup>)] y los trabajos de Helmut Ortner, *Zwei Italiener in Amerika: Der Justizmord Sacco & Vanzetti* A. Moewig, Rastatt, 1988, y *Fremde Feinde: der Fall Sacco & Vanzetti* (1996) [*Sacco y Vanzetti. El enemigo extranjero*, trad. de Alejandro Flores Bustamante, Txalaparta, Tafalla (Navarra), 1999]. Asimismo Omar Cortés (ed.), *Sacco y Vanzetti. Sus vidas, sus alegatos, sus cartas*, Antorcha, México, 1980.

<sup>39</sup> Ambas citas se extraen del comienzo y final del texto.

<sup>40</sup> Claude Jeancolas (dir.), *Les Lettres manuscrites de Rimbaud, d'Europe, d'Afrique et d'Arabie*, Textuel, Paris, 1997, 4 vols. cit. al vol. I (Lettres d'Europe 1870-1879), Lettre *De Arthur Rimbaud a Georges Izambard Charleville*, [13] mayo 1871, pp. 39-49. Vid. también Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Dunod, Paris 1993, en esp. cap. "Je est un autre", pp. 79-85.

*el otro que ahora está en él* que también debo juzgarme (*justificarme*) en el *pasado*. Las magnitudes del temblor del juicio son manifiestamente diferentes en cada caso.

Creo que Vallejo tuvo plena *conciencia* de que el caso de Mr. Curwood, condenado en el Estado de Michigan por asesinato, que aguardaba el día de su ejecución, pero del que nadie se ocupa, no era sólo *el otro caso* por contraste con Sacco y Vanzetti y el interés que en este caso sí suscitaba a tantos. Era asimismo *el otro caso* que sometía a examen de conciencia su propia experiencia de la justicia en Trujillo.

Y así,

Mr. Curwood está perdido (...) El ser únicamente un hombre honrado no basta para despertar la solidaridad y sentimientos humanitarios de los demás hombres, cuando se trata de hacer prevalecer el derecho y la justicia. Es menester, para ello, ser, antes que nada, un asociado, un militante o, al menos, un correligionario o un afiliado de tal o cual clase de secta o partido político. De otro modo, no hay justicia posible.

De donde la conclusión en el *orden moral de la justicia* resultante de un *examen superior de la justicia* es “*la diversa situación en que se halla ante la justicia humana el hombre sin amigos y el camarada*”<sup>41</sup>.

*El otro caso de Mr. Curwood*, del que Vallejo había tenido noticia por un reportaje aparecido en *L'Humanité*<sup>42</sup>, le llevó al lugar de sus días en el penal de Trujillo, a la semioscura y astrosa celda pestilente y húmeda, a la visita de Orrego, a la carta de Imaña, al eco de los periódicos, al clamor de maestros y estudiantes...

Y es también, por todo ello, ejemplo añadido, no redundante y afirmaré que emblemático y principal, de su más comprometida *bionarrativa* sobre la Justicia.

Universidad de Málaga. España  
[jcalvo@uma.es](mailto:jcalvo@uma.es)

---

<sup>41</sup> *Crónicas. Tomo II: 1927-1938*, cit., p. 474, y *César Vallejo, crónicas de poeta*, cit., pp. 179.

<sup>42</sup> Vid. Stephen Hart, “The World Upside-Down in the Work of César Vallejo”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII, 2 (1985), pp. 163-177.



---

LAW AND THE MEDIA – A THEORETICAL AND METHODOLOGICAL CRITIQUE\*

Maria Francisca Carneiro

This book is a theoretical and methodological critique, based also on case studies, of law and the contemporary media culture. It discusses the presence of the law in everyday life, which is attributed mainly to means of mass communication, including TV and the Internet.

The writing is fluent and clear, which makes the work a pleasure to read. The organization of the text into eight chapters is well balanced, dealing with topics of interest. The chapters can be read independently from one another; although there is a relationship between them, it is not a narrow, linear continuity.

The author starts out by depicting the disturbed relationship (Chapter 1, page 1) which exists between the law and the media. There is an undeniable concern on the part of judges with the facts of law being transmitted by the mass media, causing an impact on the popular imagination, often in a distorted, sensational way. Headlines presenting a quick, superficial account of delicate, profound crises are an example of the tension which gives rise to the disturbed relationship existing between the law and the media. To make things worse, there are sometimes personal attacks on judges which are offensive and unfair. For these reasons, the lack of accuracy by certain journalists, as well as sensationalism, have been the object of academic research, which also looks at the question of what the object of the law is.

One of the factors that explain the powerful effect of the media on the law is the fact that ordinary members of the public have no direct involvement with the laws, especially with those referring to the administration of justice. What they look for in the media about the law is basically information and entertainment, and as a result they approach the legal system amid impacts, symbolisms and possible distortions (page 2). The frontiers between the law and the media thus need to be put into perspective, as popular legal imagination includes a wide range of notions about power, bureaucracy, justice and order (page 5). Laws are unavoidable in everyday life, but the public's understanding of them can be deeply enigmatic, even mysterious (page 7). There is thus a growing awareness among members of the legal profession with regard to the public, although sometimes it is difficult to pinpoint the way in which the media treatment of law affects the public's behavior (page 9). The "media spectacle" should be considered a pejorative term, which takes in the worst evils and excesses of the media and demonstrates the triumph of emotion over reason (page 11), but the construction of public opinion is not the work of the media alone (page 14). The decline of the mass media and the advance of interactive means of communication are revealing new forms of relationship with the public. Thus various institutions of law and the administration of justice are taking advantage of advances in technology in order to improve their relationship with their audience.

---

\* A Book Review on Lieve Gies. 2008. *Law and the media – The future of an uneasy relationship*, Routledge-Cavendish/ Glass House, 166 pp.

My thanks to Dr. Michael Alan Watkins for translating this review from Portuguese into English.

The interdisciplinary view of research into everyday life provides the basis for interesting studies (Chapter 2, page 19). The question is to what extent the media concerning law influence people's everyday life, and how far this alters their behavior and their awareness. For this purpose, the expression "legal consciousness" is introduced (page 19). A central argument in the book is that we cannot understand the relation between laws and the media without considering the extent to which the law is part of the fabric of everyday life (page 23). Law is part of people's everyday life, but at the same time it is a maze of forces in which people are involved (page 25). In addition, there are mythical and ideological characteristics that contribute to the concept of "legal consciousness", which is also related to people's identity (page 29).

In the last two decades reality television has led the way in the growing complex of juridical entertainment (Chapter 3, page 39). What is particularly noticeable about reality TV is the way in which everyday situations, events and incidents with ordinary people are the center of attention. However, the everyday events in reality shows do not happen spontaneously, as various situations are programmed and created previously by the entertainment's producers (page 40). As a cultural phenomenon, the enormous success of reality television represents a small fraction of the immense importance of everyday life, in which the boundaries between the public and private spheres are re-examined (page 41), something which is also of interest to the law.

Social anxiety is strictly related to the responses of the audience (Chapter 4, page 57), which tends to ignore the social and cultural complex in which the media operate. The contemporary media are creating expectations about their capacity to be more self-critical and not to confine themselves just to commercially viable activities.

Methodologically, there are aspects of the media and popular culture which remain unexploited, despite the wealth of epistemological methods involving this subject. For example, ethnographic studies of some specific segments have still not been sufficiently taken into account, and for some reason remain ignored by the academic world.

As well as finding suitable methods for the investigation, it is necessary to take into account the fact that there is a "moral hierarchy" (page 60) underlying the normative instance of media culture. People tend to be defensive and apologetic about the more popular genres, but it is precisely there that the greatest number of distortions occur.

Audience research is customarily a long path (page 60). From a historical perspective, the tradition is to consider that law media have a negative effect on the public, for example in the areas of criminology and sociology. This theoretical model can be traced to the first half of the 20<sup>th</sup> century, and is influenced by behaviorist psychology (page 61).

However, the topic takes an unexpected turn when analyzed from the point of view of everyday life (page 63). The favorite application of this method is in ethnography, but it is also relevant to law, as it considers people and the media as active, in their interactivity. Under the conceptual magnifying glass of this book, this methodological change focuses on the relation between the law and the media, from behaviorism to semiotics (page 63).

The question, nevertheless, is how far audience creativity has corporative force. Underlying this is concern and criticism regarding excessive optimism, for which audience opinion could effectively build social policies, safeguarding public interest (page 66).

It is worth pointing out that media studies employ a holistic methodology (page 68), partly as a response to cultural approaches. The diversity of methods is even greater in the case of the socio-legal area. The same applies to studies of the relation between the media and the law. The author's suggestion is that, in order to understand this subject, it is essential not to see it from the standpoint of the media, but rather from that of everyday life (page 69).

The best-known examples of the relation of the media with legal truth are judicial trials, the law court dramas, and crime fiction. However, the engagement with law cannot be reduced to sensational headlines, as its cultural involvement is much broader, including popular legal advice. Studies show strong evidence that media discourse influences people, and that they in turn often follow what the media propagate, even in terms of self-help (Chapter 5, page 73). There is a wide variety of types of popular legal advice in the media, such that it is possible to speak of a culture of self-help in law.

Two characteristics can be pointed out concerning legal advice stemming from the media (page 73). First, it is common to see lawyers advertising their services and professional skills, which serves to shape the image the public has of them. Secondly, new technologies in the field of communication and information, especially the internet, have given rise to a significant increase in self-help. In fact the internet has not only increased self-help but transformed it into a more attractive and realistic proposal (page 74). The commonest types of legal self-help are to do with residential property, employment, parenthood, marriage and consumer rights (page 75). Certainly, legal advice in the media has an important role to play.

It is important, however, to distinguish legal self-help on the internet from the online provision of legal services, since they are different activities from one another (page 80). There are also online legal self-help forums, regarding which the author of this book asks whether lawyers can be seen as experts in lifestyle, because of the ways in which they influence people's attitudes, including the use of interactive activities. Whereas media culture develops mainly in academic and legal circles, legal self-help is based principally in the universe of everyday life (page 88).

It should be noted that the concept of "media user" is not passive, silent and static, but dynamic and participative. The question leads to the debate about the differences between the traditional media audience and the present-day audience.

The author aims to demonstrate that the tensions between the media and the legal system are not expressed just in the concerns regarding the effects of the media on the public, but that they also have an institutional role based on the self-choice that the media make of their function as guardians of the common good and monitors of public life (Chapter 6, page 91).

From this point of view, the media's relation with law is a vital topic for democracy, in which dominating forces of society operate. However, the author questions the orthodox position that considers that in principle the media are capable of offering the most accurate picture of the legal system. Regarding this she exploits the theory of autopoiesis, taking into consideration the possibility that there is a broad, opaque spectrum of questions in legal discourse, which are not translated by the media into distortions (page 91).

Autopoiesis, as is generally known, claims that systems are self-generating and mutually impenetrable. The book thus focuses on the different criteria of validity and of the creation of reality by the media, as well as by the legal system.

However, there is an interdependence between the legal institutions and journalism as the Fourth Estate. The monitoring role of the media includes scrutiny of the legal system, which allows for ample criticism of the courts of law and the judiciary.

Rather than considering autopoietic theory as a means of dehumanization, the author suggests that it can be considered as recognition of the complexity that exists in the relations between people and the systems that guide their communication in everyday life (page 101), which feed each other reciprocally. It can thus be understood how the make-believe systems of law and the mass media are related to each other (page 104), despite the differences with some liberal points of view.

The book also looks at how judges respond to the growing criticism from the media of their work (Chapter 7, page 111), in common law and civil law. It asks whether, under pressure from the media, judges might change their behavior. For example, in the British media there is growing interest

in the personal background of judges (page 113). The portrait that the media paint of judges may be a barometer of public opinion, in which the media's distortions cause misunderstanding (page 114). The book therefore analyzes the role of press judges and communication advisers in the Netherlands, as the product of a specific social and historical context. The author asks whether they have the function of mere transmitters or advisers (page 119). The fact is that the media contribute to the image the public have of judges.

The question is whether the scales are tipped in the favor of the law or the media (Chapter 8, page 130). The media's task is to exercise their institutional power of monitoring, while the law's task is to administer justice (page 130). It is important to observe the future of this relationship, which takes place in the sphere of technology, increasingly involving the public's participation, trust, and day-to-day experience.

I observed that the theme developed in Lieve Gies' book could inspire future studies of rhetoric. I do not think that it is possible to talk about distortions of communication by the media without taking into account the way the arguments are set out, analysing their power of persuasion and consequent impact on society. In this point, rhetoric can help to throw light on the topic.

As a scholar of law working in Brazil, I would like to mention that the subject of law and the media is becoming increasingly important in my country, as scandals, especially involving corruption, follow close on one another, most of them being brought to light by the media. In Brazil, almost all writers on this subject base themselves on foreign publications, so that hardly anything original has appeared, in theoretical terms, whereas in practice society finds itself assailed by an avalanche of alarming facts. I therefore have no doubt that Lieve Gies' work will be of great utility and interest in many parts of the world, including Brazil.

For all these reasons, reading Lieve Gies' book is not just necessary but indispensable for all who want to keep abreast with the issues of our times, especially those who work in the law and the media. More than recommended reading, this book is essential, up-to-date and highly illuminating.

Federal University of Paraná – Brazil  
[mfrancis@netpar.com.br](mailto:mfrancis@netpar.com.br)



M. BERTOCCHI, E. BISCI, L. CHIUSELLI, V. COPPOLA, M.C. MAGGIO, M. ORAZI, G. PONTI, U. RUBINO

# D(i)ritti fra le righe

Esperienze dal corso di “Diritto e letteratura”  
Università di Urbino  
a.a 2009-2010



## Indice

Presentazione M. Paola Mittica	5
Colpa o fatalità? Analisi della dimensione antropologico-giuridica in <i>Cronaca di una morte annunciata</i> Martina Bertocchi	9
<i>1984</i> Elio Bisci	21
Is that the law? La giustizia tra tensione interpretativa e poetica della virtù ne <i>Il Mercante di Venezia</i> Laura Chiuselli	29
<i>V for Vendetta</i> . Un racconto di umanismo anarchico Valerio Coppola	43
Sapere libero e Sapere sottomesso: l'indipendenza del pensiero e il ruolo conformatore della legge in <i>Vita di Galileo</i> di Bertolt Brecht Maria Chiara Maggio	83
Il processo di K. Massimiliano Orazi	105
<i>Porte aperte</i> e paradigma securitario. Struttura del fascismo o del diritto? Giulia Ponti	119
La natura molteplice e la triste monotonia della legge ne <i>Lo Straniero</i> di Albert Camus Ulrico Rubino	129



## Presentazione

L'ultimo libro di Nussbaum (2011) si apre sullo scenario di una crisi silenziosa, che purtroppo viviamo già da qualche generazione e che ha assunto "proporzioni inedite e di portata globale [...]. Una crisi che passa inosservata, lavora in silenzio, come un cancro; una crisi destinata ad essere in prospettiva ben più dannosa per il futuro della democrazia: la crisi mondiale dell'istruzione." (Ivi, 21)

Non si riferisce dunque, Nussbaum, alla crisi economica che investito l'economia mondiale, ma, entrando nel merito della crisi dei sistemi educativi odierni, precisa che il danno principale sta nel ridimensionamento progressivo degli studi umanistici e artistici dal livello primario a quello universitario. E sebbene l'analisi della filosofa americana si concentri sulla comparazione dei sistemi statunitense e indiano, molte delle sue osservazioni possono essere fatte valere in via più generale.

"Visti dai politici come fronzoli superflui, in un'epoca in cui le nazioni devono tagliare tutto ciò che pare non serva per restare competitivi sul mercato globale, essi [gli studi umanistici] stanno rapidamente sparendo dai programmi di studio, così come dalle teste di genitori e allievi. In realtà, anche quelli che potremmo definire come gli aspetti umanistici della scienza e della scienza sociale – l'aspetto creativo, inventivo, e quello del pensiero critico, rigoroso – stanno perdendo terreno, dal momento che i governi preferiscono inseguire il profitto a breve termine garantito dai saperi tecnico-scientifici più idonei a tale scopo." (Ivi, 22)

Si avverte, in definitiva, che il futuro delle democrazie di tutto il mondo, appeso a un filo, dipende in larga misura dalla capacità di invertire la rotta di questa crisi, in favore dello sviluppo umano che comincia da un'educazione radicata nella cultura umanistica.

Che la democrazia, l'essere cittadini, il concetto stesso di "bene comune" dipendano dalla capacità delle persone di ragionare e di posizionarsi nel mondo, con un pensiero autonomo che consenta loro un atteggiamento critico e propositivo, non è nulla di sorprendente. Già nel 1948 la dichiarazione universale dei diritti umani non lasciava margini di equivoco circa il fine dell'istruzione: "L'istruzione deve essere indirizzata al pieno sviluppo della personalità umana e al rafforzamento del rispetto dei diritti umani e delle libertà fondamentali. Essa deve promuovere la comprensione, la tolleranza, l'amicizia fra tutte le nazioni, i gruppi razziali e religiosi". È molto più sconcertante che qualcosa di così scontato fino a qualche tempo fa possa diventare il tema di un libro. Segno della pericolosa crisi che stiamo vivendo e che chiama a una precisa assunzione di responsabilità chiunque si occupi di formazione.

Il lavoro che ho il piacere di introdurre è l'esito di un fruttuoso corso pilota di Diritto e Letteratura che ha avuto luogo nell'a.a. 2009-2010 nell'ambito delle attività del Corso di Laurea Magistrale in Sociologia della Multiculturalità, presso la Facoltà di Sociologia dell'Università di Urbino.

L'indirizzo di studi che interessa l'intreccio tra Diritto e letteratura, nasce in origine per soddisfare non soltanto una ricerca di carattere puramente conoscitivo, ma per arricchire gli studi giuridici tentando, attraverso l'accrescimento della sensibilità culturale, di formare operatori in grado di maneggiare il diritto con l'umanità e la consapevolezza necessaria per stemperarne i tecnicismi e adattarlo meglio alla realtà della vita sociale (Sansone 2001). Nel tempo, l'impiego dell'approccio Law and Literature e poi Law and The Humanities si amplia e si fa sempre più interdisciplinare, sfociando negli studi culturali e confluendo nell'osservazione del diritto anche dalle prospettive sociologica e antropologica. Ciò giustifica la presenza di questo insegnamento nel corso di laurea urbinato e in area modulare integrata con quello di antropologia giuridica<sup>1</sup>. La doppia vocazione che lo caratterizza, tuttavia, non cambia. E gli studenti del corso sono invitati a introdursi tanto in contenuti attinenti la giuridicità, quanto nell'acquisizione di competenze in grado di arricchire la loro sensibilità culturale, per riuscire a guardare meglio il mondo, impiegando molteplici intelligenze, ma soprattutto per non smettere di immaginarlo, intravedendo anche possibili giuridici (White 2010).

Il mio compito in questa breve introduzione è soltanto quello di descrivere brevemente l'esperienza, auspicando il confronto con altre sperimentazioni didattiche, considerato che Diritto e letteratura e Law and The Humanities, per il riscontro positivo che vanno incontrando, si annunciano come insegnamenti destinati a moltiplicarsi e a radicarsi presso varie sedi universitarie.

Il corso era stato strutturato in due parti. Nella prima si prevedeva l'analisi del testo dell'*Oresteia* sotto la mia guida, che, oltre ad avere come obiettivo quello di guidare gli studenti alla conoscenza dei contenuti giuridici e della funzione sociale della narrazione eschilea, mirava anche all'apprendimento di una metodologia di lavoro nell'analisi testuale; nella seconda parte, ogni partecipante del corso, presa in carico un'opera letteraria, romanzo o testo teatrale, avrebbe dovuto relazionare sul testo con me nel ruolo di discussant, con il compito ulteriore di rispondere alle eventuali domande dei suoi colleghi. Tutte le opere selezionate, oltre a privilegiare le dimensioni del diritto (formale e informale), della giustizia e del potere, condividevano anche la fortuna di avere avuto una trasposizione cinematografica, spesso eccellente. Ciò avrebbe offerto la possibilità di accedere ai contenuti narrativi dell'opera in programma in modo che la discussione risultasse partecipata anche da chi non avesse letto l'opera, prendendo spunto dalla visione del film senza con questo improvvisarsi in analisi comparative che avrebbero richiesto competenze nell'arte cinematografica che nessuno di noi possedeva.

Devo sottolineare che al novero delle mie proposte, si aggiunse sin da subito anche quella di "leggere" il fumetto, un genere classico della pop culture non ancora frequentato

---

<sup>1</sup> Si precisa che non si tratta del primo esempio in Italia di questo genere, oltre alle università che hanno introdotto l'insegnamento nelle facoltà di giurisprudenza. Mi permetto di rimandare per questi dati a Mittica 2009 e al sito web della Italian Society for Law and Literature che fornisce costantemente anche l'aggiornamento sull'istituzione di corsi ad hoc di Diritto e letteratura e Law and Humanities.



dagli studi italiani di L&L. Accolta la proposta, i lavori si svolsero come da programma. Le opere analizzate nel loro complesso sono quelle menzionate nell'indice di questa raccolta.

Quanto all'idea di spingersi sino alla redazione di un lavoro comune, va detto che si è maturata quando il corso stava per concludersi. Alcuni tra i relatori avevano già prodotto delle tesine. Le modalità partecipative e le discussioni erano state davvero stimolanti. La scommessa di misurarsi con un testo scritto in una forma più compiuta è stata la logica conseguenza di quanto eravamo andati facendo.

Gli esiti dell'esperienza, a mio modo di vedere, vanno giudicati sulla base della risposta che è giunta dai nostri allievi sotto vari profili: dai contenuti appresi, al confronto che si è andato animando su temi cruciali e visioni del mondo, non solo del diritto, a un modo di fare didattica, critica e partecipativa; fino alla discussione che si è animata intorno alla definizione del titolo di questo lavoro e che mentre scrivo è ancora in corso. All'inizio delle lezioni, a eccezione di un caso o due, i presenti non conoscevano neanche un'opera tra quelle proposte. Alla fine del corso, qualcuno ha sposato il proprio autore leggendone tutti gli scritti, qualcun altro ha letto le opere che l'hanno maggiormente coinvolto durante le varie presentazioni, qualcuno ha deciso di approfondire il campo di Diritto e Letteratura avventurandosi in una tesi di ricerca.

Ciò che ci spinge a diffondere questi lavori non è quindi di certo l'ambizione di dire alcunché di nuovo o di originale su opere che hanno impegnato lunghe e articolate analisi di letteratura critica, anche di taglio giusletterario – fatto salvo forse il pezzo su *V for Vendetta*, che come si diceva è operazione insolita negli studi italiani; né si tratta di testi smalzati, privi dell'ingenuità che caratterizza le scritture giovanili, sebbene tra le righe possa intravedersi anche qualche spunto che meriterebbe di essere approfondito. Riteniamo al contrario che possa essere interessante, considerata la sperimentazione che si sta facendo al livello della didattica in Diritto e Letteratura, condividere un modo di lavorare, che nel nostro piccolo caso ci ha regalato più di una piacevole sorpresa.

Nel ringraziare le Autrici e gli Autori, desidero esprimere la mia gratitudine a Luigi Alfieri, presidente del corso di laurea magistrale in Sociologia della Multiculturalità, che ha accolto la mia richiesta e promosso l'introduzione dell'insegnamento di Diritto e Letteratura nell'Università di Urbino, nonché il preside della nostra facoltà prof. Bernardo Valli e quanti tra i colleghi hanno visto con fiducia la nascita di questo insegnamento a Urbino, che si spera possa continuare ad avere un futuro sempre più fruttuoso.

Urbino, 27 giugno 2011  
M.P. Mittica

#### *Riferimenti Bibliografici*

- Mittica M.P. 2009. Diritto e letteratura in Italia. Stato dell'arte e riflessione sul metodo. *Materiali per una storia della cultura giuridica* 1: 3-29.
- Nussbaum M.C. 2011. *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*. Bologna: Il Mulino. Ed. or. 2010. *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*. Princeton: Princeton U.P.
- Sansone A. 2001. *Diritto e letteratura*. Milano: Giuffrè.

White J.B. 2010. Quando le parole perdono il loro significato. Milano: Giuffrè. Ed. or. 1984.  
*When Words Lose Their Meaning: Constitutions and Reconstitutions of Language, Character, and Community.* Chicago: University of Chicago Press.

## Colpa o fatalità? Analisi della dimensione antropologico-giuridica in *Cronaca di una morte annunciata*

Martina Bertocchi

### *Premessa.*

Sono molte le opere letterarie che possiedono una valenza giuridica. *Cronaca di una morte annunciata* di Gabriel Garcia Marquez fa parte di queste. Con molta probabilità il contesto che fa da sfondo alla vicenda ripropone tratti della realtà sociale colombiana che vengono confermati non soltanto da alcune circostanze storiche ma anche dalla menzione di alcuni elementi autobiografici. In particolare, va evidenziata la competenza giuridica di Marquez – studente di giurisprudenza per volontà dei genitori e testimone di questioni giuridiche durante la sua carriera di giornalista – e il suo rapporto controverso con la legge, che si rivela nelle critiche che pone al sistema giuridico e al rapporto della legge con la comunità tradizionale.

L'autore presenta, infatti, una questione d'onore gestita dalla vendetta di sangue che viene riprocessata attraverso dalla Legge e dalle sue le procedure.

Con l'obiettivo di mettere in primo piano l'impossibilità di cogliere la realtà nella sua interezza e dunque la tragicità del dubbio, Marquez fa sfociare il romanzo nella totale incertezza: nessuno potrà concludere sulla reale colpevolezza di Santiago Nasar.

Si tratta di una vicenda assurda, poggiata su valori e strutture sociali soltanto apparentemente "primitive" e lontane dalle società "civili". Al di là del ricorso alla vendetta quale sistema di reazione all'offesa, la questione che attraversa il romanzo è antropologica nel senso che interessa qualunque comunità umana e il bisogno di valori e norme che possano compensare debolezza e incertezza, rispetto ai quali l'apparato della Legge e della giustizia risultano deficitarie.

Analizzerò il romanzo con la consapevolezza che non può essere afferrato il significato preciso che l'autore affida al suo scritto; la mia sarà soltanto una delle tante narrazioni possibili, seguendo la traccia che lo stesso Marquez lascia, affidando il racconto e "l'indagine" alla voce narrante. Chi racconta la storia è, infatti, un personaggio del romanzo al quale è affidata la ricostruzione della vicenda e il tentativo di risalire alla verità dei fatti che si intramano lungo una memoria anche sentimentale.

### *1. I personaggi principali della vicenda.*

In *Cronaca di una morte annunciata*, si avvicendano molti personaggi senza che si possa distinguere tra principali e secondari, poiché tutti prestano la loro testimonianza come tassello di una memoria che si va costruendo tra molteplici sensibilità, diverse interpretazioni degli eventi e parti della storia che continuano a mancare. Lo scopo di

Marquez è del resto proprio quello di restituire la complessità di una ricostruzione plausibile di quanto è accaduto che compensi le incertezze rimaste in sospeso a suo tempo, ma che non è destinata a riuscire neanche attraverso la memoria. Segno che un fatto traumatico per la comunità come l'omicidio vendicativo non può essere giustificato da alcuna verità, lasciando dietro di sé soltanto confusione e smarrimento: desolazione.

### *Santiago Nasar*

Forse il protagonista di tutta la vicenda è Santiago Nasar, la giovane vittima di una vendetta familiare. Accusato di avere screditato la famiglia Vicario, privando della verginità la figlia Angela, viene assassinato dai fratelli della ragazza per reintegrare l'onore secondo la consuetudine.

Santiago era figlio unico di un matrimonio di convenienza tra Plácida Linero e un uomo arabo, Ibrahim Nasar. Dal padre pare avesse ereditato più i tratti fisici e alcune passioni, mentre dalla madre l'istinto:

Aveva compiuto 21 anni l'ultima settimana di gennaio, era agile e pallido, e aveva le palpebre arabe e i capelli riccioluti di suo padre. Era il figlio unico di un matrimonio di convenienza che non ebbe un solo istante di felicità, ma lui sembrava felice con suo padre finché questo era morto d'improvviso, tre anni prima, e continuò a sembrarlo con la madre solitaria fino al lunedì della sua morte. Da lei aveva ereditato l'istinto. Da suo padre aveva imparato fin da piccolissimo la padronanza delle armi da fuoco, l'amore per i cavalli e per l'addestramento degli uccelli da preda, ma da lui imparò anche le buone arti del coraggio e della prudenza. (...) Di suo, Santiago Nasar era allegro e pacifico, e di cuore spensierato. (*Cronaca*: 6)<sup>2</sup>

Il narratore, vecchio amico di Santiago, che dopo molti anni ritorna nel villaggio, dove tenta di recuperare la verità di quel fatto orrendo, presenta Santiago come un giovane poco più che ventenne, unico riferimento di una madre che lo ama molto<sup>3</sup>, che ha abbandonato gli studi dopo la morte del padre per prendere le redini dell'azienda familiare.

Santiago è sempre connotato come un bravo ragazzo, una vittima innocente ignara di ciò che gli sta per accadere fino alla fine; la gente lo difende, come difende, tuttavia, anche il comportamento dei fratelli Vicario che devono ucciderlo.

### *Bayardo San Román*

È l'uomo che sposa Angela Vicario per riportarla dalla madre, dopo che scopre che la ragazza non possiede più la verginità, soltanto cinque ore dopo la celebrazione delle nozze.

Nel paese è lo straniero che suscita un sentimento contrastante di ammirazione e diffidenza:

Arrivò sul battello settimanale con delle bisacce decorate d'argento che si intonavano con le fibbie della cintura di cuoio e gli anelli degli stivaletti. Andava per i trent'anni, ma li nascondeva benissimo, perché aveva la vita sottile da torero, gli

---

<sup>2</sup> L'edizione italiana di *Crónica de una muerte anunciada* (1981) di G. Garcia Marquez è *Cronaca di una morte annunciata*, Mondadori, Milano 1982 tradotta da Dario Puccini. Da qui in avanti indicata come *Cronaca*.

<sup>3</sup> Come riferisce lei stessa al narratore: "È stato l'uomo della mia vita" (*Cronaca*: 6).

occhi dorati e la pelle cucinata a fuoco lento dal salnitro. Arrivò con una giacchetta corta e un paio di pantaloni molto stretti, entrambi di vitello naturale, e con guanti di capretto dello stesso colore. (*Cronaca*: 19)

Gli piacevano le feste rumorose e lunghe, ma era buon bevitore, capace di dirimere liti e nemico dei giochi di mano. Una domenica dopo la messa sfidò i nuotatori più esperti, che erano molti, e si lasciò alle spalle i migliori con venti bracciate d'andata e ritorno attraverso il fiume. Mia madre me lo raccontò in una lettera, e alla fine mi fece un commento dei suoi: "Sembra anche che nuoti nell'oro". Faceva parte della prematura leggenda secondo cui Bayardo San Roman non solo era capace di fare ogni cosa, e di farla molto bene, ma disponeva anche di risorse inesauribili. Mia madre gli diede la benedizione finale in una lettera di ottobre. "La gente gli vuole molto bene" mi diceva "perché è onesto e di buon cuore, e domenica scorsa ha preso la comunione in ginocchio e ha servito la messa in latino." In quel tempo non era permesso prendere la comunione in piedi e si officiava solo in latino, ma mia madre è solita addentrarsi in queste precisazioni quando vuole arrivare al fondo delle cose. (*Cronaca*, 20)

Ad Angela Vicario, che incontra Bayardo San Roman la sera della festa nazionale di ottobre, sembra poco più di uno sbruffone:

Lei mi confessò che era riuscito a impressionarla, ma per motivi diversi dall'amore. "Io detestavo gli uomini sbruffoni, e non ne avevo mai visto uno che si desse tante arie" mi disse, evocando quel giorno. "Inoltre pensai che fosse un polacco." La sua contrarietà fu tanto più grande quando annunciò il numero del fonografo, in mezzo all'accettazione collettiva, e in effetti lo vinse Bayardo San Roman. Non poteva immaginarsi che lui, soltanto per impressionarla, aveva comprato tutti i numeri della riffa. Quella sera, quando tornò a casa, Angela Vicario vi trovò il fonografo avvolto in carta da regalo e adornato con un fiocco d'organza. "Non riuscii mai a capire come avesse saputo che era il mio compleanno" mi disse. (*Cronaca*: 22)<sup>4</sup>

Ma, stando al ricordo del narratore, è anche un uomo molto triste:

Mi parve attraente, in effetti, ma molto lontano dalla visione idillica di Magdalena Oliver. Mi parve più serio di quanto facevano credere le sue scappate, carico di una tensione nascosta appena dissimulata dalle sue doti eccessive. Ma soprattutto mi sembrò un uomo molto triste. Già in quei giorni aveva formalizzato il suo impegno d'amore con Angela Vicario. (*Cronaca*: 21)

Il comportamento di Bayardo è in ogni caso piuttosto controverso. Soprattutto è fuori dall'ordinario la sua disinvoltura con il denaro, e la spregiudicatezza nel soddisfare ogni suo desiderio a "qualunque costo". Emblematico l'acquisto della casa del vedovo Xius, che non riesce a sottrarsi al ricatto di una montagna di denaro, nonostante più volte tenti di negargli la propria casa a cui è legato da molti affetti e ricordi.

Anche l'identità di Bayardo non risulta chiara. In paese circolano le voci più assurde, nel tentativo di spiegare chi sia l'uomo sbarcato in paese e deciso a sposare Angela.

---

<sup>4</sup> Cfr. anche *Cronaca*: 35.

Soltanto quando farà la richiesta di matrimonio alla famiglia Vicario, gli sarà chiesto esplicitamente di dire chi egli sia.

### *Angela Vicario*

È la promessa e poi sposa di Bayardo, obbligata a un matrimonio di interesse dai genitori, interessati alle condizioni economiche dell'uomo e della sua famiglia, più che alla felicità della figlia. Prima dello scandalo è agli occhi di tutti una "ragazza onorata":

Angela Vicario era la figlia minore di una famiglia di scarse risorse. Suo padre, Poncio Vicario, era orefice dei poveri, e la vista gli si era consumata dal tanto ricamare gioielli d'oro per mantenere l'onore della casa. Purissima del Carmen, sua madre, era stata maestra elementare fino a quando si era sposata per sempre. Il suo aspetto mansueto e alquanto afflitto dissimulava assai bene la fermezza del suo carattere. "Sembrava una monaca" ricorda Mercedes. Si era consacrata con tanto spirito di sacrificio alle cure del marito e all'educazione dei figli, che a volte ci si dimenticava della sua esistenza. (...) Le sorelle erano state educate per essere mogli. Sapevano ricamare al telaio, cucire a macchina, tessere merletti al tombolo, lavare e stirare, fare fiori artificiali e dolci di fantasia, e disegnare biglietti di partecipazione e d'invito. A differenza dalle ragazze dell'epoca che avevano trascurato il culto della morte, le quattro sorelle Vicario erano maestre nella scienza antica di vegliare gli infermi, confortare i moribondi e avvolgere i morti nel sudario. (...) Angela Vicario era la più bella delle quattro, e mia madre diceva che era nata come le grandi regine della storia, con il cordone ombelicale attorcigliato al collo. Ma aveva un'aria disarmata e una povertà di spirito che le predicevano un avvenire incerto. Io tornavo a vederla di anno in anno, durante le mie vacanze natalizie, e ogni volta mi pareva più derelitta là alla finestra di casa sua, dove si sedeva nel pomeriggio a cucire fiori di pezza e a cantare valzer da zitelle con le sue vicine. "Quell'oca di tua cugina" mi diceva Santiago Nasar "ormai non se la piglia più nessuno." (*Cronaca*: 23-24)

Troppo debole per disubbidire ai genitori, e così disperata da pensare più volte al suicidio.

Nel tempo, tuttavia, Angela muta temperamento. E la persona che il narratore ritrova ventisette anni dopo è totalmente differente: "nuova", decisa ed innamorata di Bayardo.

Mi trattò come sempre mi aveva trattato, come un cugino remoto, e rispose alle mie domande con molta assennatezza e con senso dell'ironia. Era così matura e dotata d'ingegno che a malapena si riusciva a credere che fosse la stessa persona. Ciò che più mi sorprese fu il modo in cui aveva finito per interpretare la propria vita. (*Cronaca*: 66)

Padrona per la prima volta del proprio destino, Angela Vicario scoprì allora che l'odio e l'amore sono passioni reciproche. Tante più lettere spediva, tanto più s'accendevano le braci della sua febbre, ma ancor più si riscaldava nel contempo il rancore felice che sentiva contro sua madre. "Mi si rivoltava lo stomaco solo a vederla" mi disse, "ma non potevo vederla senza ricordarmi di lui". (...) Divenne lucida, imperiosa, padrona della propria volontà, e tornò a essere vergine solo per lui, e non riconobbe altra autorità che la propria né altra schiavitù che quella della sua ossessione. (*Cronaca*: 69-70)



### *Pedro e Pablo Vicario*

Sono i fratelli gemelli di Angela, persone “perbene”. Dopo aver obbligato la sorella a confessare il suo “autore” (Santiago) decidono di vendicare l’onore della famiglia.

Erano gemelli: Pedro e Pablo Vicario. Avevano ventiquattro anni, e s’assomigliavano tanto che era difficile distinguerli. “Erano di taglia massiccia ma di buona indole” diceva l’istruttoria. Io, che li conoscevo dalla scuola elementare, avrei scritto la stessa cosa. Quella mattina portavano ancora i vestiti di panno scuro delle nozze, troppo pesanti e formali per i Caraibi, e avevano l’aria devastata da tante ore di stravizi, eppure avevano eseguito il rito quotidiano di radersi. Anche se non avevano smesso di bere fin dalla vigilia della festa, non erano ancora ubriachi al termine delle tre giornate, ma sembravano dei sonnambuli in stato di veglia. (*Cronaca: 11-12*)

Dopo avere ammazzato Santiago corrono in chiesa e confessano immediatamente, precisando di aver eseguito il delitto a mente lucida, consapevoli e convinti di ciò che stavano facendo.

In attesa del processo, non potendo pagare la cauzione di libertà vigilata, trascorrono tre anni in carcere e a processo concluso vengono assolti, giudicati innocenti in quanto l’omicidio si ritiene essere stato compiuto per legittima difesa dell’onore.

### *2. La vicenda.*

La vicenda si svolge in un paese costiero della Colombia e si snoda principalmente nella piazza e per le strade del paese. La descrizione dell’autore non è diretta e dettagliata, ma si possono cogliere alcune informazioni durante l’intera narrazione. Il dato che sembra prevalere è l’intenzione dell’Autore di raffigurare l’episodio “privato” della vendetta nel cuore della comunità: la piazza per l’appunto.

Questa viene descritta nel giorno successivo alle nozze, ancora ornata di ghirlande e in subbuglio dopo i festeggiamenti dei paesani:

Erano suonate le sei ed erano ancora accese le luci dei lampioni nelle strade. Sui rami dei mandorli, e su alcuni balconi, c’erano ancora le ghirlande colorate delle nozze, e si sarebbe potuto pensare che le avessero messe lì in quel momento in onore del vescovo. Ma la piazza, selciata di mattoni fino all’atrio della chiesa, dove sorgeva il palco della banda musicale, sembrava un letamaio di bottiglie vuote e di ogni genere di rifiuti della baldoria pubblica. (*Cronaca: 11*)

L’unica architettura privata che viene descritta dettagliatamente è quella dell’abitazione di Santiago Nasar, ed è evidente che non potrebbe essere diversamente visto che si tratta di un luogo fondamentale per contestualizzare la dinamica dei fatti:

La casa era un antico magazzino a due piani, con pareti di rozzi tavoloni e un tetto di zinco a due spioventi, dal quale i corvi spiavano i rifiuti del porto. (...) Ibrahim Nasar lo comprò a poco prezzo per avviare un’agenzia d’importazioni che non avviò mai, e solo quando stava per sposarsi lo trasformò in una casa. Al pianoterra aprì una sala

che serviva a tutto, e vi costruì in fondo una scuderia per quattro animali, le stanze di servizio, e una cucina da casa di campagna con finestre verso il porto da cui entrava a ogni ora la pestilenza delle acque. L'unico pezzo che lasciò al suo posto nella sala fu una scala a chiocciola recuperata da qualche naufragio. Al secondo piano, dove prima c'erano gli uffici della dogana, ricavò due vaste stanze da letto e cinque camerette per i molti figli che pensava d'avere, e costruì un balcone di legno sopra i mandorli della piazza, dove Placida Linero si sedeva nei pomeriggi di marzo per consolarsi della propria solitudine. Sulla facciata conservò la porta principale e le fece accanto due portefinestre con balaustre di legno tornito. Conservò anche la porta posteriore, facendola solo un po' più alta per passarci a cavallo, e mantenne in servizio parte dell'antico molo. (*Cronaca*: 8-9)

Il giorno che l'avrebbero ucciso, Santiago Nasar si alzò alle 5 e 30 del mattino... (*Cronaca*: 3).

Il romanzo ha inizio con il giorno del matrimonio tra Bayardo San Román e Angela Vicario; unione che viene celebrata infatti con una festa che si protrae per tutto il giorno e a cui partecipa l'intero paese, proprio come una ricorrenza patronale celebrata dall'intera comunità; l'istituzione del matrimonio è presentata come qualcosa di pubblico, non c'è niente di privato, neanche i sentimenti.

Nel momento in cui Bayardo scopre che la sua sposa non è illibata come dovrebbe essere, la ripudia riportandola a casa da sua madre: non chiede nessuna spiegazione alla diretta interessata, ma preferisce rivolgersi a chi ha combinato il matrimonio, proprio come un consumatore riporta indietro la merce guasta. Anche in questo caso il problema viene affrontato in pubblico: tutti devono sapere.

Il fatto sconvolge l'intero paese. La famiglia Vicario, screditata, deve rivendicare il proprio onore rivalendosi sul colpevole: se Angela non ha più la sua verginità c'è sicuramente qualcuno che gliel'ha portata via. Ma soltanto lei può fare il nome del responsabile. Così le viene estorto dai fratelli Pedro e Pablo quello di Santiago, senza che il romanzo riveli mai se l'"autore" di Angela Vicario sia stato davvero il giovane Nasar. Trent'anni dopo questo delitto, Bayardo San Román e Angela Vicario tornano a vivere insieme. Nessuno sarà mai completamente sicuro della colpevolezza di Santiago Nasar.

Più della verità e della giustizia conta quindi la vendetta. I due fratelli decidono di uccidere il responsabile, dichiarando apertamente le proprie intenzioni, e la necessità che li spinge.

La vendetta terrorizza tutti, sin dai suoi esecutori materiali, che in fondo sperano che qualcuno li riesca a fermare in tempo, fino alla gente del paese, che però non avvisa Santiago di ciò che gli sta per accadere, quasi paralizzata nell'attesa che la vendetta si compia.

Si potrebbe parlare di ineluttabilità del destino – nessuno può opporsi al disegno che è stato prestabilito – ma è forse piuttosto l'impossibilità di cambiare l'ordine normativo di una comunità ancora fondata su una cultura della vergogna. Santiago deve morire e quindi morirà.

Attraverso un delitto viene ricomposta la stabilità, l'omicidio non è punibile perché ha salvato l'onore di una famiglia, non importa se la colpevolezza della vittima sia accertata o no, non c'è niente di oggettivo nella sentenza che viene emessa nei confronti dei fratelli Vicario. Il giudice è incapace di intervenire in un sistema di valori che appartiene all'ordine

giuridico tradizionale, dove le famiglie si fanno giustizia autonomamente, vendicandosi con spargimenti di sangue.

Il lettore è chiamato quindi ad attraversare una commistione di ordini: vecchio e nuovo, privato e pubblico, femminile e maschile; contrapposizioni queste che vengono presentate tutte nei punti salienti del romanzo.

Nessuno, nemmeno per un momento, si chiede se Angela sia stata privata della sua verginità contro la sua volontà, non è importante, ciò che conta agli occhi della gente è l'onore della famiglia, la dimensione dal dramma è solo pubblica, gli aspetti privati non sembrano avere alcuna rilevanza.

Angela non ha pensieri, è soltanto un corpo che appartiene a suo padre e ai suoi fratelli prima, poi al marito. L'unica parola che deve proferire è il nome del colpevole. Eppure nella ragazza si addensa quella dimensione femminile che si muove in maniera sotterranea, silenziosa, fino a raggiungere i suoi scopi. Non a caso Angela resterà l'unica custode del segreto sulla verità dei fatti. Ma non solo, proprio attraverso il ripudio, in fondo riuscirà a condurre un'esistenza indipendente dal dominio maschile, fino a ricongiungersi con il marito che si accorgerà di aver cominciato ad amare anche se soltanto a partire da quella prima unica notte di nozze.

Sul versante della vendetta, si osserva invece la contrapposizione tra la dimensione comunitaria e lo Stato che vorrebbe richiamare gli attori della vicenda all'ordine sociale attraverso l'uso del diritto.

L'autore rende evidente la difficoltà per il paese di agire secondo la legge. Basti pensare alle testimonianze utilizzate per ricostruire i fatti... Non c'è una versione che concordi con le altre; ognuno ricorda aspetti diversi senza che nessuno riesca testimoniare sugli aspetti fondamentali della questione. Più di tutto l'inefficienza dell'autorità pubblica; la farraginosità della procedura e il chiaro messaggio dell'improbabilità della giustizia nel consueto alluvionarsi della sede del tribunale.

Il corpo di Santiago non sarà oggetto neppure di una reale autopsia: non sarà infatti un medico ad analizzare il cadavere ma un prete:

Gli scempi delle coltellate furono appena un preludio dell'autopsia inclemente che padre Carmen Amador si vide costretto a compiere in assenza del dottor Dionisio Iguaran. "Fu come se avessimo ricominciato a ucciderlo dopo morto" mi disse il nostro vecchio parroco nel suo ritiro di Calafell. "Ma era un ordine dell'alcalde, e gli ordini di quell'animale, per quanto stupidi, bisognava eseguirli". (*Cronaca* : 54)

Fu un massacro, consumato nel locale della scuola pubblica con l'aiuto del farmacista, che stese gli appunti, e di uno studente del primo anno di medicina che era là in vacanza. Avevano a disposizione soltanto alcuni strumenti di chirurgia minore, e il resto fu fatto con ferri artigianali. Ma a parte gli scempi operati sul corpo, la relazione di padre Amador sembrava corretta, e il giudice la inserì nell'istruttoria come un elemento utile. (*Cronaca* : 56)

Il giudice che si occupa del processo è un giovane alle prime armi, appena laureato, e non riesce a trovare alcun elemento per poter affermare l'innocenza di Santiago.

Dodici giorni dopo il delitto, il giudice istruttore si trovò davanti a tutto un paese con le ferite aperte. (...) Si era da poco laureato e indossava ancora il vestito di panno nero della scuola di giurisprudenza, e l'anello d'oro con l'emblema del suo

anno di corso, e l'arroganza e le arie di primiparo felice. (...) Aveva senza dubbio letto i classici spagnoli, e qualcuno dei latini, e conosceva benissimo Nietzsche, che era l'autore di moda tra i magistrati del suo tempo. (*Cronaca* : 73-74)

Non c'è alcuna testimonianza che possa provare l'effettiva responsabilità di Santiago Nasar, anzi, sono molti i riferimenti che possiamo trovare nel romanzo che fanno pensare all'impossibilità di un rapporto intimo tra lui e Angela Vicario.

Si pensa piuttosto che Angela abbia fatto il suo nome per coprire qualcun altro, nella speranza che i suoi fratelli non avrebbero avuto il coraggio di sfidare una persona di una classe sociale più alta della loro, evidentemente di fronte ad una questione d'onore niente può fermare la sete di vendetta.

Era tale la perplessità del giudice istruttore di fronte alla mancanza di prove contro Santiago Nasar, che il suo buon lavoro sembrava a tratti alterato dalla delusione. Nel foglio 416, di suo pugno con l'inchiostro rosso del farmacista, scrisse una nota a margine: "Datemi un pregiudizio e solleverò il mondo". Sotto questa perifrasi di sconforto, con un tratto felice dello stesso inchiostro di sangue, disegnò un cuore attraversato da una freccia. Per lui, come per gli amici più prossimi di Santiago Nasar, lo stesso comportamento della vittima nelle ultime ore fu una prova schiacciante della sua innocenza. (*Cronaca* : 75)

Descrivendo lo stato d'animo del giudice istruttore, Marquez introduce un'ulteriore riflessione sul rapporto tra assenza di prove e pregiudizio. Santiago era un giovane ragazzo di origini arabe, sicuramente molto attraente e aveva la passione di corteggiare le belle ragazze, ed è ciò che basta per renderlo sospettabile. Lo sconforto del giudice è emblematico nel significare la ricorrenza deludente di uno scambio tra pregiudizio e verità della giustizia.

La palude degli atti giudiziari in cui annega la ricostruzione dei fatti è l'ulteriore riprova dell'insuccesso della legge cittadina e della sua possibilità di gestire la violenza.

La mattina della sua morte, in effetti, Santiago Nasar non aveva avuto un istante di dubbio, anche se sapeva benissimo quale sarebbe stato il prezzo dell'offesa che gli imputavano. Conosceva l'indole bacchettona del suo mondo, e doveva sapere che la natura primitiva dei gemelli non era capace di resistere allo scontro. (...) Inoltre, quando seppe alla fine, all'ultimo istante, che i fratelli Vicario lo stavano aspettando per ucciderlo, la sua reazione non fu di panico, come tanto si è detto, ma fu piuttosto lo sconcerto dell'innocenza. (*Cronaca* : 75)

Il tempo è fermo, non c'è un progredire, il paese resta imprigionato nei suoi codici, e non c'è riscatto, il dramma non riesce a cambiare l'ordine sociale: la vendetta è un ciclo che ritorna al punto di partenza, e a confermarlo è il ricongiungimento dei due sposi, Bayardo e Angela.

### 3. *Tutti innocenti o tutti colpevoli.*

I fratelli Vicario informano l'intero paese della loro intenzione di uccidere Santiago Nasar, per quale motivo nessuno riesce ad impedire questo delitto? Si può realmente ricondurre tutto alla fatalità o ci sono altri fattori che subentrano?

Placida Linero non solo non è in grado di salvare la vita del proprio figlio avvisandolo, ma addirittura lo consegna nelle mani dei suoi assassini sprangando la porta di casa proprio mentre lui sta per salvarsi dal suo destino.

La notte prima di morire, Santiago fa un sogno premonitore che la madre, famosa per la capacità di interpretare i sogni, proprio quella mattina sbaglia a leggere, confondendo il cattivo presagio degli uccelli con il buon auspicio degli alberi:

Aveva sognato di attraversare un bosco di higueros sotto una pioggerella tenera, e per un istante fu felice dentro il sogno, ma al risveglio si sentì inzaccherato da capo a piedi di cacca di uccelli. (*Cronaca*: 3)

Placida Linero godeva di una ben meritata fama di sicura interprete dei sogni altrui, a patto che glieli raccontassero a digiuno, ma non aveva avvertito il minimo segno di malaugurio in quei due sogni di suo figlio, né negli altri sogni con alberi che lui le aveva raccontato nei giorni che precedettero la sua morte. Nemmeno Santiago Nasar riconobbe il presagio. (*Cronaca*: 3)

Victoria Guzman, troppo preoccupata per la possibilità che la figlia Divina Flor possa finire nelle grinfie di Santiago, non avvisa nessuno della notizia, forse proprio perché in fondo desidera la sua morte per proteggere il futuro della propria figlia.

Padre Carmen Amador e il colonnello Aponte, impegnati con i convenevoli per l'arrivo del vescovo, lasciano in secondo piano la faccenda, come se non fosse poi troppo importante.

È qui diventa ulteriormente evidente l'inefficienza della legge: siamo in un paese in cui la dimensione statale è pressoché nulla, quelle che dovrebbero essere le autorità cittadine non affrontano la questione e preferiscono continuare la loro giornata con leggerezza; basti pensare che il processo per l'omicidio viene effettuato ben tre anni dopo l'accaduto, e Marquez mal dissimula un'ironia che sfocia nel sarcasmo.

L'amico Cristo Beyoda pur volendo avvertire Santiago non ci riesce perché arriva quando ormai è troppo tardi e lo scempio ha già avuto atto.

Nahir Miguel, padre della fidanzata di Santiago, è quello che va più vicino a salvargli la vita, informandolo dei fatti, ma non ha abbastanza polso da convincerlo a rimanere nella sua casa per trarsi in salvo, così lo lascia andare in pasto ai leoni.

Se da un lato Marquez ci induce a pensare che sia tutto frutto della fatalità e della necessità, e che quindi non ci sia nessun effettivo colpevole, dall'altro sembra alludere alla responsabilità di ognuno; così aumenta l'incertezza inquietante sulla questione della colpa.

Siamo di fronte ad una comunità omogenea, sostenuta da alcuni valori portanti che tutti in qualche modo condividono, in cui la conflittualità è abbastanza contenuta.

Ciò non significa che non vi siano contraddizioni. Basti pensare alla scena messa ben in evidenza dal film di Francesco Rosi, dove i genitori di Flora, la predetta sposa di Santiago, discutono sulla questione di avvisare o meno il ragazzo della sua morte imminente: il marito sostiene di essere in uguali rapporti sia con la famiglia Nasar che con la famiglia Vicario, considerando scorretto prendere parte; la moglie risponde con la regola che bisogna stare sempre dalla parte del morto e va ad avvertire Placida Linero. Non è il desiderio di salvare la vita ad un povero ragazzo che forse sta per essere ammazzato ingiustamente, è il bisogno di seguire le convenzioni sociali che spinge la donna a provare ad avvisare la famiglia di Santiago.

È il sistema di valori della comunità che guida le scelte dei singoli personaggi, nessuno riesce a liberarsi dalle catene di quest'ordine patriarcale, bigotto, ipocrita e maschilista che sta alla base di tutto il romanzo. Nella lettura di Szilágyi (2010), la contraddizione più evidente è la disuguaglianza tra uomo e donna: la sfera femminile subordinata a quella maschile, dove la donna non è altro che merce di scambio, e le figlie vergini servono a mantenere l'integrazione sociale come dono che suggella il matrimonio tra famiglie. Ed è proprio questo meccanismo che fino al giorno del misfatto tiene in piedi la comunità.

Marquez ci chiarisce l'importanza della verginità delle spose proprio quando descrive gli insegnamenti delle amiche di Angela Vicario:

Raccontò che le amiche l'avevano addestrata a far ubriacare lo sposo nel letto fino a fargli smarrire i sensi, a dimostrare più vergogna di quella che avesse provato in modo che lui spegnesse la luce, a farsi un lavaggio drastico di acque di allume per fingere la verginità, e a macchiare il lenzuolo con mercurio cromo per poterlo esporre il giorno seguente nel suo patio di novella sposa. Solo di due cose non tennero conto le sue mezzane: l'eccezionale resistenza di bevitore di Bayardo San Roman e il candido decoro che Angela Vicario portava nascosto sotto la scempiaggine impostale da sua madre. "Non feci nulla di ciò che mi dissero" mi disse, "perché più ci pensavo più mi rendevo conto che era una porcheria che non si poteva fare a nessuno, e meno che mai al pover'uomo che aveva avuto la cattiva sorte di sposarmi." (Cronaca: 67-68)

Angela spezza un anello della catena. La sposa non compie la sua funzione di dono pregiato per un matrimonio volto a costruire e mantenere salde le relazioni sociali. Così lascia un vuoto da colmare, e non c'è altro modo per rinsaldare la catena che trovare un colpevole da consegnare all'intera comunità.

A questo proposito vorrei avvalermi della definizione di comunità espressa da Roberto Esposito (2006), il quale compie un'accurata analisi del concetto partendo dall'etimologia del termine latino *communitas*:

(...) il primo significato che i dizionari attestano del sostantivo *communitas* – e dell'aggettivo corrispondente *communis* – è quello che assume senso dall'opposizione a proprio. In tutte le lingue neolatine, ma non solo, comune (*commun, comun, common, kommun*) è ciò che non è proprio; che comincia là dove il proprio finisce (...). Esso è ciò che perviene a più di uno, a molti o a tutti – e dunque che è pubblico in contrapposizione a privato, o generale (ma anche collettivo) in contrasto con particolare. (...) A questo primo significato canonico, già rinvenibile nel greco *koinos*, se ne aggiunge un altro meno pacifico perché trasferisce al proprio interno la maggiore complessità semantica del termine da cui proviene: *munus*, composto dalla radice *mei-* e dal suffisso *-nes*, che indica una caratterizzazione sociale. Tale termine, infatti, oscilla fra tre significati non del tutto omogenei tra loro che sembrano spingere fuori campo, o almeno ridurre di rilievo, la giustapposizione iniziale pubblico-privato (...) a favore di un'altra area concettuale complessivamente riconducibile all'idea di dovere. Essi sono *onus, officium* e *donum*. (Esposito 2006: X)



Sebbene l'etimologia non sia particolarmente controversa, la stessa in ogni caso pone degli interrogativi per niente banali. La *communitas* è nelle parole di Esposito la condivisione di un *munus*, dove la sua traduzione sintetica è "dono doveroso", obbligatorio; esso presuppone la reciprocità: è dovuto perché è il pagamento di un debito, che a propria volta mette in mora la persona che lo riceve. Si tratta qui di una reciprocità non economica, nessuna delle parti ha vantaggi o perdite, in realtà non si sta dando una cosa, l'oggetto viene dato in quanto mezzo di comunicazione simbolica; il dono non è altro che la rappresentazione simbolica della relazione. Il *munus* è dunque diverso dal *donum*, il dono libero. Esso indica l'*officium*, ovvero il comportamento di carattere doveroso, e per giunta in rapporto con la sfera pubblica, collettiva. Vale a dire che un dono presuppone un tessuto di relazioni sociali, dove si trovano aspettative e pretese reciproche: sarebbe improprio considerarlo unicamente nella sua sfera affettiva.

L'alternativa al dono e alla reciprocità, diretta o indiretta, è la coercizione, dove il dovere è a senso unico: si dà perché altrimenti si subirebbe una perdita, una pena. Il *munus* è quindi il dono che si dà perché si deve dare e non si può non dare.

Pur essendo tutto proiettato nell'atto del dare, il dono non implica tuttavia la stabilità di un possesso. *Communitas* è l'insieme di persone unite non da una proprietà, ma da un dovere, non da un più ma da un meno, da una mancanza; il *munus* che la *communitas* condivide non è quindi un avere, ma lo spazio vuoto che lascia l'atto del donare.

I soggetti della comunità sono uniti da un dovere, da un "ti devo qualcosa", che li apre all'intersoggettività al di là di ogni individualità.

L'interpretazione di Esposito va così in antitesi con quella che è l'impostazione della filosofia politica moderna, dove la comunità è considerata come una proprietà che accomuna dei soggetti, evidenziando il lato più paradossale del pensiero comunitario, dove il comune viene identificato con il suo più evidente contrario:

è comune ciò che unisce in un'unica identità la proprietà – etnica, territoriale, spirituale – di ciascuno dei suoi membri. Essi hanno in comune il loro proprio; sono proprietari del loro comune (Ivi: IX)

ma all'interno di quella stessa comunità i singoli:

non trovano altro che quel vuoto, quella distanza, quell'estraneità che li costituisce mancanti a se stessi. (Ivi: XIV)

Perciò la comunità non può essere pensata come un corpo, una corporazione, in cui gli individui si fondano in un individuo più grande. Ma non va intesa neanche come reciproco riconoscimento intersoggettivo in cui essi si specchiano a conferma della loro identità iniziale. (...) La comunità non è un modo di essere – o, tanto meno, di fare – del soggetto individuale. Non è la sua proliferazione o moltiplicazione. Ma la sua esposizione a ciò che ne interrompe la chiusura e la rovescia all'esterno – una vertigine, una sincope, uno spasmo della continuità del soggetto. (Ivi: XIV-V)

La *communitas* ha quindi un doppio volto: è contemporaneamente l'unica dimensione dell'uomo e la sua deriva potenzialmente dissolutiva.

Anche nel nostro romanzo il vuoto viene riempito dal rapporto comunitario, apparentemente intimo tra tutti i personaggi, ma di fatto “funzionale” alla sopravvivenza della comunità, dove al dono mancato (la vergine in sposa), si reagisce con un’altra forma di reciprocità volta a ripristinare l’onore della famiglia Vicario. Dove la vendetta serve a ristabilire il riconoscimento sociale. Tutti si schierano con i fratelli di Angela e non potrebbe essere altrimenti, se si intende tornare ad una situazione di normalità. Se si registra qualche tentennamento nell’interpretazione dei fatti da parte dei personaggi che sono spettatori del dramma è forse perché Bayardo è uno sposo straniero, ma non basta, e difatti Marquez pone al centro della questione la verginità sottratta e l’offesa per i suoi familiari che non potranno donare Angela e realizzare il loro “commercio comunitario”.

Colpevole dell’omicidio di Santiago Nasar è dunque la comunità, a maggior ragione del fatto che Marquez sovradimensiona la fatalità con il preciso obiettivo, come più volte abbiamo sin qui accennato, di sottolineare il destino tragico della comunità, dei suoi doni mancati e della sua necessità di vendetta.

Nel corso del romanzo sembra che nessuno sia a conoscenza del proprio ruolo nella trama preordinata dal Fato: tutti agiscono affidandosi al concatenarsi degli eventi, nessuno riesce a prendere la decisione di salvare la vita a Santiago, e chi vuole farlo non porta a termine la sua missione. Marquez lascia credere che ci sia una forza misteriosa, che guida gli avvenimenti e usa i personaggi come marionette che fa muovere a suo piacimento. C’è sempre qualcosa che non va come deve andare: in un certo senso tutti sono sempre sul punto di avvisare Santiago, ma per un motivo o per l’altro mai nessuno ce la fa. Tutti sono dunque innocenti, poiché non è possibile cambiare il disegno del destino. Lo stesso ribadire che i fratelli Vicario fanno di tutto per trovare qualcuno che impedisca loro di compiere l’omicidio va ad alimentare questa interpretazione: essi sono solo il mezzo con cui viene portato a termine una “storia comunitaria”. Non per niente l’unico personaggio che viene considerato colpevole è quello che non potrà difendersi, in quanto morto.

#### *Riferimenti Bibliografici*

Marquez, Gabriel Garcia. 1982. *Cronaca di una morte annunciata*. Milano: Mondadori. Traduzione di Dario Puccini.

Esposito, Roberto. 2006. *Communitas. Origine e destino della comunità* (1998). Torino: Einaudi.

Szilágyi, István H. 2010. Chronicle of a Death Foretold: A Retrospection. In M.P. Mittica ed. Dossier “Law and Literature. A Discussion on Purposes and Method”. Proceedings of the Special WS on Law and Literature held at 24th IVR World Conference in Beijing, pp. VII+145. *ISLL Papers*. 16/09/2010.

#### *il Film:*

*Cronaca di una morte annunciata* di Francesco Rosi, 1987.

## 1984

Elio Bisci

### 1. *George Orwell*

Eric Arthur Blair (in arte George Orwell) nacque il venticinque Giugno del 1903 nel Bengala, dove visse il primo anno di vita. Nel 1904 con la madre e le due sorelline si stabilì definitivamente in Inghilterra. Qui ebbe luogo la formazione del giovane Eric, che frequentò la scuola e diversi college, tra cui quello di St. Cyprian di Eastbourne e quello di Eton, senza che egli riuscisse ad integrarsi del tutto in quella realtà che gli appariva “snob”. Seguendo le orme del padre (ufficiale dell’impero Britannico) si arruolò nella polizia birmana. Da questa esperienza nacque il suo primo romanzo: “Giorni in Birmania”, da cui emerge tutto il disgusto per l’arroganza imperialista, che non abbandonò mai George Orwell, caratterizzando tutta la sua opera. Nel 1928 si dimise dalla polizia e nello stesso anno partì per Parigi, considerata in quei tempi la “capitale dell’intelletto”, dove riuscì a sopravvivere grazie a dei lavori umili. A Parigi, Eric si concentrò sull’analisi della vita materiale nei bassifondi: lavoro che completò successivamente a Londra, dove vide la luce nella forma di un nuovo romanzo: “Senza un soldo a Parigi e Londra” del 1933. Nel 1936 sposò Eileen O’Shaughnessy, impiegata al ministero dell’informazione, e nel Dicembre dello stesso anno partì volontario per la guerra di Spagna. Questa sua nuova esperienza è raccontata nel suo diario, pubblicato nel 1938, intitolato “Omaggio alla Catalogna”. In Spagna si arruolò tra le fila del P.O.U.M. (Partito Operaio d’Unificazione Marxista) considerato anarchico e fuorilegge dal regime franchista, ma fu costretto a scappare in maniera quasi clandestina per poter ritornare in Inghilterra. Dal 1941 al 1946, Orwell collaborò a diversi giornali e riviste tra cui “Partisan Review”, “New Statesman and Nation”, “Poetry London”, “Tribune”, e a una serie di trasmissioni della BBC. Sua moglie morì nel 1945, anno in cui pubblicò uno dei suoi più celebri e autorevoli lavori: “La fattoria degli animali”. A metà dell’Aprile del 1946 iniziò la stesura di “1984”, terminato nel 1948<sup>5</sup>. Nel 1949 si risposò con Sonia Bromwell, redattrice di “Horizon”. Nello stesso anno si dedicò alla revisione di “1984”, ma l’anno successivo si ammalò di tisi e morì.

Tutta la vita di Orwell testimonia l’impegno nell’elaborazione di una teoria critica del potere che si realizza anche nell’attivismo politico e nella lotta. L’aver vissuto durante il periodo delle due guerre mondiali segna la sua esperienza in modo indelebile, risentendo dell’orrore che non abbandonerà facilmente l’Europa. Le utopie positive di fiducia, radicate nei pensieri delle categorie “Illuminate”, secondo Orwell sono crollate, lasciando spazio ad

---

<sup>5</sup> Com’è noto, il titolo dell’opera corrisponde volutamente all’inversione delle ultime due cifre dell’anno di ultimazione.

un nuovo scenario apocalittico dominato dai totalitarismi che operano, attraverso l'informazione, alla falsificazione, alla perdita di memoria, alla corruzione del linguaggio per annullare ed annientare l'identità individuale.

Un "autore scomodo" dunque, com'è stato definito, che ha mostrato ansia per la verità e un'onestà intellettuale che incarnano nei suoi romanzi i caratteri della più autentica denuncia.

Non sorprende dunque che sia rimasto isolato. Troppi i suoi attacchi nei confronti della politica, di destra e di sinistra; troppe le attribuzioni di responsabilità verso gli scrittori del tempo, incolpati di esprimersi soltanto attraverso l'ideologia dei partiti dominanti. Una forte critica è mossa anche al comunismo. Pur essendo dichiaratamente socialista, Orwell si allontana radicalmente dal "socialismo reale": la sua visione socialista lo conduce al di là di qualunque "parte", poiché fondata sulla "giustizia", sulla "libertà" e sul rispetto della dignità umana. Per Orwell è inaccettabile qualunque argomento che legittimi il perpetuarsi di modelli dispotici, più o meno dichiarati o manifesti. Il processo di annientamento progressivo dell'uomo a partire dall'identità individuale e sociale è per Orwell il presente che diventa già futuro.

## 2.1 1984

Pubblicato nel 1949, "1984" è uno dei più celebri romanzi del '900. Definito romanzo dell'utopia negativa, profetizza il mondo dopo il crollo delle utopie positive. Tutto si svolge in un futuro prossimo (il 1984 appunto) che vede il mondo diviso in tre grandi super potenze totalitarie costantemente in guerra tra loro: Oceania, Eurasia ed Estasia. Queste potenze sfruttano la guerra perenne per riuscire a mantenere il controllo totale sulla società. La vicenda che interessa la trama si svolge a Londra.

Londra è la capitale dell'Oceania, con una società amministrata secondo i principi del Socing (Socialismo Inglese) e governata da un partito onnipotente con a capo il Grande Fratello. Nessuno ha mai visto il Grande Fratello, il quale tiene costantemente tutti sotto controllo attraverso i teleschermi collocati ovunque (gli occhi del partito) e la psicopolizia (il braccio-azione del partito).

Lo scenario mette in evidenza una situazione quasi apocalittica, dove le speranze dei singoli individui sono delegate al partito, considerato l'unico vero salvatore; per le strade gli slogan mostrano ovunque il ritratto del Grande Fratello con il motto: "La guerra è pace", "La libertà è schiavitù", "L'ignoranza è forza".

L'unica nicchia di umanità sopravvive nel protagonista del romanzo, Winston Smith che ha mantenuto una certa distanza dai principi del Socing che tradirà, consapevole di rischiare la morte.

Il nome Winston non è scelto a caso da Orwell. Era il nome di Churchill, grande leader inglese della seconda guerra mondiale, considerato un vero e proprio eroe dallo stesso scrittore. Winston è un membro del partito esterno che si occupa dell'aggiornamento di libri, giornali e riviste con l'obiettivo di costruire le verità del Socing.

Contravvenendo alle politiche di controllo delle unioni, Winston si innamora di Julia, non a caso un'impiegata del Miniver (ministero della verità) la cui principale funzione è produrre materiale pornografico per i prolet, i quali – i soli a potervi accedere – sono

l'unico gruppo sociale in cui sopravvive l'umanità, e che proprio per questo sono al margine della società del partito, in una condizione di totale svalutazione.

Infine c'è O' Brien, un alto funzionario del partito che, dopo aver conquistato la fiducia di Winston, gli mostrerà il vero volto del potere.

Sebbene sia un'invenzione del partito, strumentale al fideismo, Goldenstain, nemico numero uno del Grande Fratello, gioca un ruolo fondamentale nella costruzione di una società integrata anche attraverso la condivisione dell'odio. Lo stesso movimento terroristico fondato da Goldstein, soprannominato "Confraternita", è inventato per legittimare l'esistenza della comunità del Socing. Nel manuale del nemico, *Teoria dell'oligarchia collettiva*, sono riportate le motivazioni per cui il partito del Grande Fratello esiste, con una spiegazione esauriente sulla struttura dell'intera società fondata sul potere. Si tratta di informazioni puramente inventate e propagandate dal partito per costruire un nemico immaginario e cercare di individuare eventuali eretici. Il libro di Goldenstain parte dalle origini della società, mettendo in evidenza come, dal principio, il mondo era governato da tre gruppi di individui: gli alti, i medi e i bassi. Il procedere del tempo vede l'avvicinarsi sistematico dei gruppi per la supremazia del potere. L'obiettivo primario riguarda il raggiungimento del "potere puro": il potere come mondo, raggiungibile solo attraverso il riassorbimento delle coscienze nell'unica via possibile: quella del partito. Per questo è necessario annientare l'identità individuale dei cittadini-sudditi.

La teoria di Goldenstain, in altre parole, rivela e avvalorava per contrapposizione l'ideologia dominante.

Lo scenario del dispotismo in "1984" è devastante. Il partito vieta di pensare se non attraverso i principi del Socing. E in un vero e proprio attacco all'essenza della vita, vi è il controllo assoluto del sesso, ammesso soltanto per procreare.

Dal momento in cui Winston e Julia deviano dalle regole, decidendo ugualmente di amarsi, fittando una stanza presso il Signor Charrinton, che in realtà è il capo della psicopolizia e li farà catturare, tutto il romanzo si sviluppa nella direzione dell'annientamento dell'individuo umano fino alla sua conversione nel riflesso collettivo dell'amore per il Grande Fratello, l'unico consentito.

Durante la prigionia Winston, apprende da O' Brien la tecnica del bipensiero, che prevede tre fasi: apprendimento, comprensione e accettazione. Nella prima delle tre fasi si infligge un dolore al condannato di modo che egli accetti la realtà come non è; nella seconda fase, aumentano le torture finalizzate a eliminare ogni speranza nel condannato verso l'essere umano; l'ultima fase prevede l'accettazione della menzogna elaborata dal partito, credendo a tutti gli effetti che sia vera: "2 + 2 = 5" se questo è il volere del partito. La completa adesione è raggiunta quando il dissidente è privato anche del minimo residuo di consapevolezza di sé. Nei casi di resistenza, com'è quello di Winston, è necessario ricorrere ulteriormente al supplizio psicologico finale. Torna la dimensione individuale, cinicamente, per individuare la paura specifica di ognuno contro la quale è impossibile lottare. In ciò l'ultimo rimedio del potere, che si consuma nella stanza 101: un numero che forse simboleggia il passaggio da uno allo zero per diventare uno di nuovo, ma "un altro".

Winston viene condotto nella 101 dove viene messo davanti al supplizio per lui più insopportabile e atroce: dei topi che gli mangiano il viso mentre lui è bloccato e non può muoversi. È solo a questo punto che, il protagonista chiede che quella pena venga inferta a Julia e per la prima volta la tradisce. Tradendo se stesso. Così perde anche la sua ultima essenza di uomo.

Il partito non si afferma solo normativamente; deve diventare l'unica realtà e l'unico amore a cui essere fedeli. Winston cede definitivamente, tradendo sia l'amore per Julia che la propria libertà di pensiero, per amore del Grande Fratello. Ormai, autenticamente convinto della sua colpevolezza, aspetterà con ansia la morte che lo coglierà nel momento in cui il boia lo ucciderà lungo il corridoio del Miniamor (ministero dell'amore) dopo l'ennesimo processo.

## *2.2 Strumenti e tecniche del potere: dalla psicopolizia alla costruzione della realtà*

Nel romanzo appare evidente come il partito, attraverso gli occhi del Grande Fratello, riesca a controllare i sudditi sia nelle loro azioni quotidiane attraverso i teleschermi, sia nei loro pensieri attraverso la psicopolizia. Il reato più grave corrisponde allo psicoreato: una sorta di pensiero deviato rispetto a quelli che sono i principi del Socing.

I sudditi vengono continuamente "spiati" e privati di una qualunque forma di intimità. Veicolati dai teleschermi, dalla voce del Grande Fratello, i sudditi affidano alle strutture collettive un potere salvifico che è alla base di ogni totalitarismo. Finiscono così nel confidare nel partito per il riconoscimento della propria identità, attraverso l'obbedienza riconoscente al controllo subito e a quello che potrebbero orgogliosamente replicare come spie a loro volta. La dipendenza diviene infatti di per sé un bisogno di sopravvivenza e di riconoscimento individuale all'interno della società.

Orwell pone una critica radicale al sapere tecnico-scientifico, una delle cause principali, a suo giudizio, della decadenza nella società di "1984": piuttosto che veicolare emancipazione, il progresso mette il soggetto in una relazione di complementarità con l'oggetto. Gli strumenti tecnico-scientifici (teleschermi) invadono la mente dell'individuo, rendendo possibile il lento processo della falsificazione della realtà, destinato a eliminare i processi di individuazione e dunque ad annichire l'uomo in una massa indistinta, oggetto di una società che è essa stessa espressione visibile delle strutture del potere.

La falsificazione della realtà avviene a qualunque livello.

La denuncia di Orwell si svela a partire dall'organizzazione e dalle funzioni dei ministeri del Socing: il Miniver (ministero della verità) si occupa della falsificazione di notizie e documenti; il Minipax (ministero della pace) dirige le attività belliche; il Miniamor (ministero dell'amore) mantiene l'ordine pubblico in maniera arbitraria, adottando qualsiasi strategia e meccanismo possibile; il Miniabbon (ministero dell'abbondanza), infine, deve far rimanere la popolazione in perenne miseria. La logica del paradosso si riflette anche negli slogan di partito: "La guerra è pace", "La libertà è schiavitù", "L'ignoranza è forza", denunciando una delle massime espressioni del potere, quella di poter creare la realtà e veicolare il consenso anche verso la menzogna più evidente, legittimando il dominio sulla base di una necessità e di una validità fittizie.

Orwell sostituisce così al pensiero il bipensiero, ovvero la capacità di accettare simultaneamente due concetti differenti e contraddittori, che ha come esito di per sé la sconfitta della realtà.

Ma il partito interviene anche sulla lingua in un progetto di semplificazione che ha come obiettivo la riduzione del pensiero ed evidentemente di qualunque possibilità di giudizio indipendente. In "1984" si conia la neolingua che va a modificare o eliminare



completamente termini e strutture grammaticali, dando vita ad un lessico impoverito e in perfetta sintonia con l'ideologia di partito.

Con questi strumenti si procede alla costruzione dell'unica realtà che è quella "dettata" dal Socing, contro qualunque libertà. Winston scriverà nel suo diario: "La libertà consiste nella libertà di dire che due più due fanno quattro. Se è concessa questa libertà ne conseguono tutte le altre", e per questo sarà torturato affinché possa convincersi che  $2+2=5$  come afferma O' Brien.

Non a caso Winston Smith lavora al ministero della verità. I suoi dubbi sorgono proprio dalla deformazione continua delle notizie che viene imposta dal partito, nonostante egli sia sottoposto a rigorose procedure che dovrebbero impedirgli di pensare. Sospetta, Winston, della reale bontà della notizia della diminuzione di distribuzione del cioccolato che viene fatta apparire come un dato comunque positivo. E il suo scollamento dal Socing giunge quando comincia ad avere le prove della falsificazione. L'episodio significativo è l'arresto di tre membri del partito interno accusati di alto tradimento: Jones, Aaronson e Rutherford. A Winston viene ordinata la stesura dell'articolo in cui far emergere i motivi dell'incriminazione. Il partito sostiene che i tre membri sono stati colti a contrattare con il nemico Eurasiatico (da sempre in guerra con l'Oceania, o da sempre amico, a discrezione del partito), ma Winston possiede la prova che la realtà è un'altra: una foto recuperata dal parascrivi che ritrae i tre personaggi durante un convegno datato proprio nello stesso giorno del loro arresto.

Dopo aver guardato e riguardato la foto, Winston come di consueto la lasciò cadere nell'inceneritore del parascrivi per eliminare per sempre qualsiasi traccia di verità potesse essere scomoda ai fini del partito. La storia passata così, ancora una volta era stata modificata.

La costruzione della realtà passa dunque anche per la costruzione della memoria. Attraverso la menzogna, il partito riesce a modificare il passato con lo scopo di controllare il presente. È uno dei suoi motti: "Chi controlla il presente controlla il passato; chi controlla il passato controlla il futuro".

Oltre a garantire il controllo, la falsificazione del passato contribuisce a destrutturare l'individuo: togliendo all'individuo la memoria, lo si costringe a considerarsi "inesistente" nel tempo. Lo stesso Winston combatte con un'identità lacerata da ricordi frammentari.

In definitiva, il soggetto umano, privato di ogni pensiero e della possibilità dell'esperienza, non può più attivare i processi di individuazione e si perde nella massa indistinta di una vita gestita completamente dal partito.

Lo si capisce bene dalla propaganda ideologica di O' Brien, che afferma:

Fino a quando è solo e libero, l'essere umano è destinato alla sconfitta. Deve essere così perché l'essere umano è destinato a morire, il che costituisce la maggiore di tutte le possibili sconfitte. Ma se egli riesce a fare una completa, totale sottomissione e rinuncia, se riesce a evadere dalla sua stessa identità, se si può completamente immedesimare nel partito, solo allora riesce ad essere onnipotente e mortale. Non hai ancora capito che la morte dell'individuo non è morte? Il partito è immortale".

Solo alla fine del suo processo di integrazione, quando Winston avrà annullato completamente se stesso, i suoi sentimenti e i suoi ricordi, potrà raggiungere un senso di

pace: non sarà mai più inseguito dai sensi di colpa che l'avevano attanagliato fin da bambino, dalla sofferenza o dalla paura. Potrà annegare nell'amore per il Grande Fratello.

### 3. *Orwell e Foucault*

Orwell potrebbe essere riletto attraverso la teoria del potere elaborata da Foucault, già a partire dalla stretta relazione individuata dal filosofo francese tra potere e sapere: le verità vengono coinvolte in giochi di dominio, dove la scienza e la politica divengono gli strumenti attraverso i quali affermare il potere e quindi dei veri e propri microsistemi di controllo. Per questo Foucault come Orwell individua nella società del potere la negazione della costruzione autonoma del soggetto come derivazione dalle sue esperienze e dalle verità con cui viene a contatto. Il soggetto secondo Foucault è una figura transitoria, che nasce dai concatenamenti della storia e destinata a mutare con essi. Il soggetto diventa oggetto e muore: come in "1984". L'uomo non è più autonomo, tantomeno è artefice del suo destino: viene penetrato dalle strutture del potere che lo plasmano nei pensieri, nei comportamenti, nei desideri e nei bisogni.

I due autori convergono altresì sulla visione del controllo esercitato sul corpo dalle pratiche punitive elaborate nell'epoca della modernità, campo di elezione negli studi di Foucault. La sessualità che investe la dimensione pulsionale, istintiva e affettiva, da cui discende una personalizzazione che sfocia nella rigenerazione della propria vita è la principale dimensione da sottrarre agli individui, affinché diventi un prodotto essa stessa delle strutture del potere (nel caso di Orwell ancora una volta del partito).

Contro qualunque forma di potere, anche apparentemente legittimo, perché nato dal consenso degli individui nella convinzione erronea di riuscire a preservare la propria vita, Foucault non smette di sostenere la necessità per l'individuo di conservare la propria esistenza in maniera naturale, considerando i suoi veri bisogni e la realtà che lo circonda. Solo così l'uomo potrà essere tale, pare fargli eco Orwell, cercando di non affidarsi al dominio per sentirsi vivo.

Anche la politica come guerra, per lo studioso strutturalista "guerra continuata con altri mezzi", è un tema su cui insistono entrambi. La guerra è necessaria per alimentare il consenso scavando nel bisogno di sicurezza dei singoli. Ed è per questo deve essere permanente, come avviene nel romanzo, dove la guerra è mantenuta da conflitti che alternativamente coinvolgono i tre continenti.

Inutile non confessare il sospetto che anche il modello di democrazia occidentale, per quanto legittimata sulla base del consenso politico "liberamente" espresso e garantita dalla legge, sia forse soltanto una maschera di un potere ancora più subdolo. L'unica via di fuga è la resistenza.

### 4. *Diritto e letteratura in 1984*

Servendosi dello strumento letterario, Orwell mette in questione il totalitarismo e le strategie che questo adotta attraverso la legge. Secondo lo scrittore la letteratura è condannata se manca la libertà di pensiero. Critica fortemente i totalitarismi che ne sono la sua causa e soprattutto gli scrittori che operano alla falsificazione della realtà. In "1984"

tutto questo emerge in maniera molto chiara. Il diritto come strumento democratico e il romanzo come espressione della letteratura sembrano intrecciarsi, condividendo lo stesso destino di “annullamento”: con l’affermazione del totalitarismo la letteratura muore insieme alla democrazia.

Guardando alla Germania nazista di Adolf Hitler, alla Russia comunista di Stalin e ad alcuni gruppi e movimenti religiosi (come quello cattolico con sede Vaticana), prima ancora di scrivere “1984”, Orwell scorge un aspetto che li accomuna: sono tutti sistemi fondati su una visione di verità rivelata. Ciò sarebbe all’origine dell’automatica esclusione di opinioni e argomentazioni non in linea col pensiero dominante. È proprio quello che accade nel romanzo: l’esigenza di dare una *risposta superiore*, si traduce nella falsificazione sistematica della realtà, operata anche dagli scrittori che diventano servi di un’idea. Per questo il totalitarismo sembra essere non solo la fine della letteratura, ma dell’intellettuale stesso. Se il partito adotta tecniche, quali il bipensiero, la neolingua, lo “stop-crime”, slogan che diffondono falsità e così via, è ovvio che la libertà di un individuo va pian piano a lacerarsi del tutto insieme alla sua identità. Infatti, non avendo più la piena libertà di pensare, il soggetto sarà colpito da effetti distruttivi anche sul piano del proprio processo di individuazione. Se il soggetto è uno scrittore intellettuale, perderà le proprie capacità creative.

Orwell afferma che: “Lo scrittore di fantasia non è libero se deve falsificare i propri sentimenti soggettivi”. Lo si nota bene nella contrapposizione tra le due figure di Winston che sa di essere obbligato alla deformazione delle notizie, e di Sym, impiegato alla creazione della decima edizione del dizionario in neolingua. Entrambi potrebbero essere visti come scrittori asserviti al sistema, ma mentre Sym è un vero sostenitore del Socing, Winston si ribella a partire dal piccolo quaderno nascosto in cui tenta di scrivere ancora in una forma personale e creativa.

D’altronde quel che si evince dal racconto è che un individuo potrà anche morire fisicamente, ma non potrà morire del tutto se riesce a conservare la coscienza del proprio essere uomo, e che è questa la vera lotta che va intrattenuta contro il potere. Sullo scrittore, tuttavia, Orwell aggiunge dell’altro: questi diviene ambiguo se accetta come linea di pensiero quella della politica, allontanandosi così da quella che dovrebbe essere la sua funzione principale, ovvero formare la coscienza critica delle persone (Spinelli 2009).

Il totalitarismo procede verso la realizzazione della neolingua, che è la metafora di Orwell per indicare il progetto della progressiva eliminazione dell’uomo. La realizzazione finale di questo linguaggio nella società di “1984” è previsto per il 2050, quando, insieme alla libertà di pensare, esprimersi, “essere” saranno eliminate anche evidentemente tutte le opere letterarie. Letteratura che verrà sostituita da opere non creative, ma costruita e prodotta da veri e propri oggetti (un esempio è il versificatore che nel romanzo riproduce musica dal suono metallico). Non è un caso se nel romanzo il partito brucia ogni copia della “teoria del collettivismo oligarchico” di Goldenstain (a prescindere dalla sua reale esistenza); non è un caso se il partito recupera il diario segreto di Winston e lo incolperà per i pensieri avversi al partito: l’obiettivo del totalitarismo è di combattere ogni possibilità di pensiero e di espressione, a partire dalle parole scritte, considerate eversive: la possibilità di conservare la memoria che è propria della letteratura.

In “1984” la letteratura lascerà il posto a un suo surrogato. Lo stesso Winston quasi commuove nel leggere le parole “ti amo” sul bigliettino consegnatogli da Julia. Parole che sembrano una vera e propria poesia, non più utilizzate e quindi perse nella memoria dei

tempi. Se muore il pensiero, muore anche la letteratura e con essa l'intellettuale e l'uomo. L'intreccio tra diritto e letteratura è evidente: non può esserci l'uno se non vi è l'altra. Ed è per questo che nel romanzo, il diritto è inesistente. Come i vari protagonisti sono prigionieri del sistema creato dal partito, anche la letteratura sembra essere imprigionata nelle dinamiche del romanzo. Sebbene procedendo attraverso la negazione, "1984" celebra così una virtuale liberazione dell'intelletto e della letteratura, unica via per l'affermazione di una democrazia dei diritti.

*Riferimenti bibliografici*

Foucault, Michel. 2005. *Sorvegliare e punire*. Torino: Einaudi

----. 2009. *La volontà di sapere. Storia della sessualità*. Milano: Feltrinelli

Orwell, George. 2002. *1984* (1948). Tr. It. Stefano Manferlotti. Milano: Mondadori

Spinelli, Debora 2009. *1984: il totalitarismo o la morte della letteratura George Orwell*. In Felice Casucci (a cura di). *Diritto di parola. Saggi di diritto e letteratura*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane

*il Film:*

*1984* di Michael Radford, 1984

## Is that the law? La giustizia tra tensione interpretativa e poetica della virtù ne *Il Mercante di Venezia*.

Laura Chiuselli

*Se il fare fosse facile come il  
sapere quel che è bene fare, le cappelle  
sarebbero chiuse, e le casupole dei  
poveri sarebbero palazzo di principi  
(Portia)*

### 1. La questione

*Il Mercante di Venezia* è un'opera ricca di mistero, tra le più discusse e controverse di Shakespeare. È difficile muoversi nell'interpretazione del dramma: non appena si pensa di poter esprimere un'ipotesi, dal testo affiorano subito riflussi nascosti. Questo modo di porsi, che rifiuta la convenzionalità dell'univoco e rivela una tensione che demolisce l'usuale struttura del razionale, è del resto uno dei tratti più ricorrenti della scrittura di Shakespeare.

La contesa tra Shylock e Antonio invita dunque a molteplici piani di lettura.

Stando alle parole di Shylock, la prima riguarda la contrapposizione tra un usuraio ebreo e un mercante cristiano:

Lo odio perché è un cristiano, ma ancor di più perché, [...] presta il denaro gratis e fa abbassare, qui da noi in Venezia, il tasso d'interesse. Se una volta riesco ad averlo in pugno, sazierò l'antico rancore che gli porto. Egli odia il nostro santo popolo, e la dove i mercanti sono raccolti a convegno, suole insultarmi, e, con me, i miei guadagni, e i miei sudati risparmi che chiama usura. (*Mercante*: 41)<sup>6</sup>

La stessa sembra essere in linea con l'antisemitismo tipico dell'epoca di Shakespeare (Flores 2008: 152), che viene sottolineato nell'esasperazione del "cattivo" Shylock che si spende in una più che attuale riflessione sull'uguaglianza:

E tutto questo per quale ragione? Perché sono ebreo. E che dunque? Non ha forse occhi un ebreo? Non ha mani, organi, membra, sensi, affetti e

---

<sup>6</sup> L'edizione scelta di William Shakespeare, *Il Mercante di Venezia*, a cura di Gabriele Baldini, tradotta da Gabriele Baldini, BUR, Milano, 2003. Da qui in avanti si farà riferimento nelle citazioni testuali con "*Mercante*".

passioni? Non si nutre egli forse dello stesso cibo di cui si nutre un cristiano? Non vien ferito forse dalle stesse armi? Non è soggetto alle sue stesse malattie? Non è curato è guarito dagli stessi rimedi? E non è infine scaldato e raggelato dallo stesso inverno e dalla stessa estate che un cristiano? (*Mercante*: 105)

La vicenda è nota. Shylock presta una grossa somma di denaro ad Antonio, il quale ricorre al prestito usurario, per andare in soccorso all'amico Bassanio che ha bisogno di denaro per presentarsi dalla bella Portia, ereditiera dell'immaginary Belmonte e tentare la sorte di prenderla come moglie.

La particolarità del contratto è nella penale pretesa da Shylock : non si basa su un tasso di interesse monetario, ma sull'asportazione di una libbra della carne di Antonio, da effettuarsi nella parte che più aggraderà a Shylock, qualora il denaro non sia restituito entro i tre mesi pattuiti.

Non si tratta di riprodurre uno stereotipo antisemita, Shylock è crudele perché i torti che ha subito hanno indurito il suo cuore, come non stenta di manifestare allo stesso Antonio:

Voi che avete sputato il vostro catarro sulla mia barba, e m'avete spinto di lato con un calcio come se scacciaste un cagnaccio randagio dalla vostra soglia. (*Mercante* : 45)

Dal punto di vista del contesto, le vicende de *Il Mercante di Venezia* si svolgono in un periodo storico in cui Venezia è un mercato frenetico, colmo di grida e attività: è la città dei mercanti, dove le vele delle navi biancheggiano in alto, simbolo di un mondo concreto basato sul potere del commercio. Siamo agli albori del capitalismo e al livello sociale si assiste all'emergere di un nuovo ceto pronto ad entrare in scena, avvalendosi di regole di commercio in grado di offrire la certezza necessaria per i nuovi traffici. Così, alla fine del sedicesimo secolo, sono protagoniste importanti la "*new economy*", in particolare con la istituzione di banche che permettono di investire gli ingenti guadagni e rappresentano anche una garanzia per il commercio che si apre sempre più all'esterno, e la "*common law*", che serve a salvaguardare i profitti dell'immaturo capitalismo dalle continue speculazioni ad opera della corona e dei proprietari terrieri. (Flores 2008; Restivo 1994)

Nella Venezia dei ricchi mercanti, dei prestasoldi in Rialto, ma anche delle fiorenti industrie e accademie, dei circoli in cui i letterati si riuniscono per perseguire la conoscenza in tutti i suoi aspetti, esiste anche il ghetto ebraico, separato dal resto della città sia per le rigide regole che vietano i contratti con i cristiani, sia per le convenzioni sociali e religiose. Alla segregazione imposta dalla città corrisponde anche l'autosegregazione degli stessi ebrei. Nel ghetto le abitazioni sono tutte molto semplici, di legno; si vive nel piano alto mentre il piano terra è dedicato alle sinagoghe e alle attività commerciali che i cristiani non disdegnano visitare, specialmente di domenica, giorno in cui le botteghe degli ebrei possono rimanere aperte.

È probabile che Shakespeare conosca bene la Repubblica di questa epoca. La storia di Venezia e quella del *Mercante* si intrecciano in più punti. In primo luogo, la somma che Shylock presta ad Antonio di tremila ducati coincide con l'importo di un prestito contestato in un processo per usura tenuto a Venezia tra il 1567 e il 1568. Ancora più intrigante è che questo evento coinvolge una ricca e famosa famiglia di mercanti ebrei, i Ribiera, che



potrebbero aver in parte ispirato Shakespeare nella costruzione dei suoi personaggi<sup>7</sup>. Un'ulteriore traccia si trova negli atti di un processo del 1589, tenuto contro un marinaio cristiano accusato di frequentare indebitamente il ghetto, in cui appaiono tra i testimoni i custodi dei cancelli del ghetto – Domenico Gobbo e suo figlio – che curiosamente si chiamerebbero come i servi di Shylock (Pullan 2000: 306-307). Se a ciò aggiungiamo che il marinaio si invaghisce di una ragazza ebrea che avrebbe voluto convertire e sposare, sembra evidente che Shakespeare vi si sia del tutto ispirato<sup>8</sup>.

Pur avendo bottega e abitando in una delle anguste case che si affastellano nell'isola del ghetto, Shylock è un ebreo privilegiato perché esercita in Rialto, dove gli ebrei sono stati solo di recente riammessi. Qui ha la possibilità di operare prestiti su somme più rilevanti e di fare affari con i mercanti veneziani (come Antonio, appunto), partecipando anche agli investimenti fondiari, il vero motore dello sviluppo capitalistico dello stato veneziano. Oltretutto ha dei servi cristiani, fatto non comune, sebbene nel timore che possano tradirlo, come puntualmente accade nella storia (Mullini 1994).

Nonostante sia condannata dal diritto canonico e dal diritto naturale, l'usura è necessaria per lo sviluppo economico e sociale, in Europa e in Inghilterra in particolare, e dunque la funzione degli ebrei continua ad essere tollerata. A Venezia è la classe dei mercanti ad essere "principesca", e il commercio è la loro zona di eccellenza; l'aristocrazia dal canto suo si occupa di tutelare la produzione di ricchezza con leggi in grado di difendere gli affari tra cittadini, ma anche e soprattutto con gli stranieri che giungono alla Repubblica da più parti del nuovo mondo.

Per questo motivo anche Venezia si dimostra tollerante con i traffici degli ebrei e ha a cuore la tutela della libertà negoziale e delle regole contrattuali stabilite dalle parti, rispondendo alle necessità della società mercantile eterogenea dell'epoca. Ciò non sfugge a Shakespeare che lo fa dire bene al suo personaggio:

Signor Antonio, quante volte a Rialto m'avete rampognato riguardo ai miei denari e ai miei interessi: ed io ho sopportato ogni cosa con una paziente alzata di spalle – perché la sopportazione è l'emblema di tutta la nostra razza. [...] Bene, ora sembra che abbiate bisogno del mio aiuto: avanti dunque, venite a me e dite: «Shylock, noi vorremmo dei denari»; così dite. (*Mercante*: 45)

---

<sup>7</sup> Secondo Brian Pullan, Gaspar Ribiera aveva molti tratti simili a quelli di Shylock: entrambi erano esperti di pietre preziose; come Jessica, anche Violante, la figlia di Gaspar, non amava affatto le tradizioni ebraiche familiari che il padre coltivava (Pullan 2000: 300).

<sup>8</sup> Qualche marinaio, qualche viaggiatore ritornato da Venezia a Londra avrebbe potuto raccontare delle storie di prestiti usurari, di liti tra cristiani e giudei, di conversioni al Cristianesimo e di apostasia al Giudaismo (*Ivi*: 309). Inoltre, Shakespeare aveva avuto delle esperienze personali con tribunali e avvocati. Tra i casi che la famiglia Shakespeare è costretta ad affrontare c'è quello in cui John Shakespeare cerca di riacquistare la casa e la terra di Wilmcote, un proprietà della dote della moglie, che era stata ipotecata nel 1579 e che non era stata riscattata e così era finita nelle mani del cognato di Jhon, Lambert. Nell'estremo tentativo di riacquistare la casa, Shakespeare padre portò il cognato in tribunale. Nemmeno l'informale corte della Cancelleria avrebbe superato il legalismo che privava Shakespeare della sua eredità (Linciano 2010).

Ma qual è il limite di questa libertà delle parti? Cosa può accadere, come nel caso di Shylock e Antonio, se si porta alle sue estreme conseguenze la pretesa di una penale orrenda sebbene pattuita consensualmente? Quale giustizia può prevalere?

Ecco che alla contrapposizione tra un ebreo e un veneziano, Shakespeare appone il nuovo problema della giustizia.

Shylock reclama con forza il rispetto del contratto:

La libbra di carne ch'io reclamo da lui e stata comprata a caro prezzo. È mia!  
E l'avrò! E se me la negate, l'onta ricada sulla vostra legge: e vorrà dire che i decreti di Venezia non han più forza alcuna. Io aspetto solo la vostra sentenza. Dite: l'avrò? (*Mercante*: 153)

Attraverso la pretesa dell'adempimento del contratto, Shylock non soltanto difende la propria identità di ebreo, ma, ponendo sotto ricatto il doge che quella stessa legge è tenuto a difendere, usa il processo per soddisfare anche il proprio risentimento. Non c'è un genuino sentimento di giustizia in Shylock:

Se un ebreo fa un torto a un cristiano, a che si riduce la mansuetudine di costui? Nella vendetta. E se un cristiano fa un torto a un ebreo quale esempio di sopportazione gli offre il cristiano? La vendetta. La stessa malvagità che voi ci insegnate sarà da me praticata, e non sarà certo difficile ch'io riesca persino ad andare oltre l'insegnamento. (*Mercante* : 105)

Si tratta dunque di vendetta. L'ebreo che vive ai margini della città, ghettizzato in quanto portatore delle categorie valoriali di una minoranza culturale, escluso, allontanato e rifiutato, vuol far pagare pegno ad Antonio, e simbolicamente a tutti i veneziani.

Ci farei l'esca per pesci! Se non saprà nutrire nient'altro, servirà pur sempre a nutrire la mia vendetta! Egli m'ha vilipeso in tutti i modi, e una volta m'ha impedito di concludere un affare per un milione; ha goduto per le mie perdite ed ha irriso ai miei guadagni, ha mostrato di spregiar la mia razza, ha intralciato i miei buoni affari, ha stornato da me i miei buoni amici, così come ha aizzati e provocati i miei nemici. E tutto questo per quale ragione? Perché sono ebreo. (*Mercante*: 105)

Dall'altra parte c'è Antonio con il portato simbolico del cristiano che si immola al sacrificio:

Io son la pecora infetta del gregge, e quella ch'è destinata alla morte. La specie di frutta più delicata è quella che cade al suolo prima. E così lascia che sia di me. Tu no sapresti esser meglio impiegato, Bassanio, che nel continuare a vivere per dettare il mio epitaffio. (*Mercante*: 155)

Sebbene la vittima sia Antonio, Shakespeare ci dice che la vendetta, tuttavia, è un dispositivo indotto dai veneziani. L'affermazione violenta della propria identità, infatti, conduce Shylock ad intrattenere un vero e proprio rapporto mimetico con il suo contendente, tanto da far pensare che "Il Mercante di Venezia" sia l'ebreo come Antonio. Tanto più che nel corso del processo questi si rivelerà una figura altrettanto violenta,

finché si giungerà al completo ribaltamento dei ruoli, che vedrà Antonio vincere come vendicatore finale mutando Shylock da carnefice a vittima, da persecutore a perseguitato. Poiché in realtà il vero capro espiatorio non è Antonio, ma Shylock.

La complessità del personaggio è ben osservata da René Girard (1998: 388), il quale legge nel ricorso allo stereotipo dell'usuraio ebreo "un potente sistema di opposizioni binarie". Shylock sperimenta la crisi dei valori della legge nel processo per la libbra di Antonio, ma è vittima anche del crollo della sua fiducia nell'amore filiale, distrutto in seguito alla fuga della figlia<sup>9</sup>. Attraverso monologhi deliranti, Shylock vive la condizione di padre tradito ed ebreo sconfitto, inevitabilmente sovrapponendoli e cercando rivalsa<sup>10</sup>. Sarà l'irrazionale dolore di Shylock e lo sdoppiamento conflittuale a renderlo un "capro espiatorio"<sup>11</sup>, realizzando una delle funzioni sociali più importanti del teatro, ovvero quella di veicolare forme di solidarietà e integrazione<sup>12</sup>.

Non va dimenticato, del resto, che nell'immaginario collettivo dell'epoca il popolo ebraico era ritenuto responsabile della morte di Cristo, per cui l'associazione del diavolo con l'ebreo, rafforzata dalle associazioni errate di bello/buono, brutto/cattivo, presenti nelle

---

<sup>9</sup> Nel momento in cui Shylock scopre la fuga di Jessica inizia in lui il conflitto tra le sue due nature drammaturgiche: quella dell'ebreo, vincolato dalla legge del Vecchio Testamento e quella del vecchio padre. Shakespeare è pienamente consapevole che, per essere efficace, la vittimizzazione deve essere unanime. Non a caso nessuna voce si leva in difesa di Shylock: anche la figlia e il servo si uniscono al boia con il loro tradimento, proprio loro che sono stati i primi ad abbandonarlo, dopo avergli rubato il denaro. Come un'autentica vittima biblica, Shylock è tradito da quelli della propria casa (Girard 1988: 399).

<sup>10</sup> Con queste parole Solanio racconta a Salerio lo scoppio d'ira scomposto, violento di Shylock nel bel mezzo della strada: «Mia figlia! Oh, i miei ducati! Oh, mia figlia! Fuggita con un cristiano! Oh, i miei ducati cristiani! Giustizia, la legge, i miei ducati e mia figlia! Una borsa sigillata, due borse sigillate di ducati, di ducati doppi, rubati a me proprio da mia figlia! E gioirli, anche! Due pietre, due pietre preziose, due pietre di inestimabile valore, e rubate da mia figlia! Giustizia! Trovate la ragazza! Ha le pietre indosso, e anche i ducati!» (*Mercante* : 89-91).

<sup>11</sup> Vale la pena sottolineare che Girard (1988: 396-397) afferma che la configurazione del capro espiatorio in questo caso è ambigua: capro espiatorio come struttura dell'opera, in cui il drammaturgo ricalca lo stereotipo dell'usuraio ebreo, condividendo a titolo personale l'antisemitismo della società in cui questo stereotipo è presente, oppure capro espiatorio come tema? Resta il fatto che l'opera è come un oggetto che ruota su se stesso e che si presenta nella prospettiva che al singolo spettatore più si addice. Il teatro elisabettiano, del resto, è pensato e scritto per un pubblico estremamente variegato, che va dal nobile e istruito cortigiano al più umile dei lavoratori, purché in grado di pagare il biglietto. Non deve esser facile per un autore accontentare gusti e aspettative così distanti.

<sup>12</sup> La rappresentazione del capro espiatorio ha infatti un effetto contagioso sul pubblico e più l'effetto vittimario contamina, più tende a consolidare la solidarietà contro il diverso. La scena in cui la figlia Jessica tradisce Shylock è drammaticamente efficace, non solo perché gli sottrae l'affetto ma anche perché lo deruba del denaro. Sul piano simbolico la figlia di Shylock sta togliendo al padre la sua identità di ebreo, nel suo ruolo morale di padre e di mercante ricco e riconosciuto. I piani sono evidentemente incrociati nell'opera. Quando apprende dal suo amico Tubal le notizie sulla figlia, questo dato si manifesta chiaramente in Shylock: «Sarei preparato a veder mia figlia morta a' miei piedi, se avesse tutti i girelli agli orecchi! Preferirei veder mela, a' miei piedi, nella bara, purché dentro ci fossero anche tutti i miei ducati» (*Mercante*: 107). All'acme del *pathos*, gli spettatori avvertono la sconfitta di Shylock come una vera e propria vittoria (Girard 1988: 399).

pagine del *Mercante*, trova in questo pregiudizio religioso la più attenta spiegazione (Di salvatore 2006), anche in riferimento ai suoi risvolti giuridici (Stanco 2009: 18).

Più volte Antonio ribadisce durante il processo l'assoluta diversità tra ebrei e cristiani rivelando la sua profonda ostilità:

Non dimenticate ve ne prego, che avete a che fare con un giudeo. Tanto varrebbe andarsene sulla riva del mare e ordinare ai flutti dell'oceano di abbassare il loro livello abituale. Tanto varrebbe argomentare con un lupo sulle ragioni ond'egli ha fatto belar la pecora alla ricerca del suo agnellino. Tanto varrebbe proibire ai pini sulla montagna di scuotere le loro cime eccelse, e di far rumore quando sono agitati dalle raffiche del cielo! Sarebbe più facile condurre a termine la più difficile e dura di tutte le imprese che soltanto tentar di intenerire – che cosa, infatti, v'è di più duro? – il suo cuore di giudeo. (*Mercante* : 152-153)

Il mercante cristiano, disprezza rifiuta la condizione di ebreo, non solo come estranea alla condizione cristiana ma soprattutto estranea all'umanità in generale.

Ma la virtù è altrove, osserva Shakespeare attraverso le parole di Bassanio:

Così le forme esterne possono non rappresentare in nulla il contenuto delle cose... Il mondo è sempre ingannato dalle parvenze allettanti. [...] Non c'è alcun vizio così semplice che non riesca ad assumere un qualche contrassegno di virtù nelle sue parvenze esterne. (*Mercante* : 115-117)

Solo chi va oltre se stesso è in grado di conoscere gli altri per quello che veramente sono.

## 2. La giustizia virtuosa e l'interpretazione della legge

A trovare la soluzione è una donna che comprende di poter vincere sulle ragioni legittime dell'ebreo, usando con determinazione e senza deroghe la legge stessa, applicandola alla lettera. Infatti, il dramma si risolve non negando il patto, ma affermandolo nella sua validità, interpretandolo e distruggendolo (Ascarelli 2004).

Appreso la notizia del processo in corso, Bassanio rientra a Venezia con il denaro sufficiente per soddisfare il credito di Shylock e sciogliere Antonio dal vincolo. Inutile dire che l'ebreo non accetterà alcuna mediazione, neanche dopo l'ennesimo tentativo di persuasione da parte della stessa Portia. Più di qualunque altra cosa, questo rifiuto alimenta l'odio per Shylock, ma nessun argomento riesce a opporre la legittimità della sua richiesta finché non giunge Portia, la quale dopo essersi procurata un consulto da un giurista padovano, suo parente, raccomandata al Doge dallo stesso, si presenta al processo come giovane giurista, in grado di offrire una soluzione al caso. Portia è naturalmente travestita da uomo, perché una donna non avrebbe potuto assumere una qualsiasi funzione di pubblica rilevanza, e fa ricorso all'inganno anche nei confronti di Bassanio che ha ricevuto da lei la somma necessaria per chiudere il debito di Antonio, ma è all'oscuro del suo piano ben più raffinato. Il rilievo dato da Shakespeare a questa figura è

sicuro segno della sua sensibilità per l'intelligenza femminile, peraltro così ricorrente nelle sue opere da aver fatto ipotizzare che l'autore sia stato in realtà una donna<sup>13</sup>.

Portia darà a Shylock ogni ragione: è suo diritto ricevere la penale pattuita, e dunque prendersi una libbra di carne di Antonio. Tuttavia non può essere pretesa e dunque tagliata più di una libbra. Allo stesso modo, non deve essere versata nemmeno una goccia di sangue, dato che il contratto parla solo di carne, se Shylock tiene a non incorrere nella sanzione che prevede la morte per chi abbia versato il sangue cristiano sul suolo di Venezia, e la confisca dei beni che in questo caso andrebbero divisi tra la vittima e lo Stato.

In altre parole, Portia incastra Shylock e Antonio trionfa, tramutandosi in vendicatore a sua volta legittimato da una nuova giustizia: intercedendo in favore dell'ebreo affinché non venga messo a morte, ottiene dal Doge che Shylock sia condannato a convertirsi al cristianesimo, e a donare alla figlia che l'ha abbandonato fuggendo con un cristiano tutti i suoi averi. Shylock perde, dunque, proprio l'identità, e con la stessa violenza con cui l'ha voluta rivendicare.

La raffinata *dispositio* dell'orazione di Portia si articola in tre momenti che, seppur distinti, sono interdipendenti: nel primo momento, fa appello alla clemenza della parte creditrice (*mercy*), appello respinto da Shylock (*Mercante*: 153); nel secondo momento, evidenzia come l'obbligazione (*bond*) non consenta a Shylock di versare sangue, né di tagliare più o meno di una libbra esatta di carne cristiana (*Mercante*: 169); infine, mette in luce come l'ebreo abbia contravvenuto a una legge di Venezia, attentando alla vita di un cittadino veneziano e pertanto, rovesciando specularmente la posizione di partenza, lo ricolloca nella condizione di imputato, le cui sorti economiche e la vita stessa dipenderanno dalla clemenza del Doge<sup>14</sup> e di Antonio (*Mercante*: 173).

L'abilità di Portia si manifesta nella sua capacità di ribaltare la legge, ma anche come proposta poetica di regole nuove, come attività ermeneutica che si attua in nuovi orizzonti paradigmatici (Carpi : 1994).

Attraverso l'osservazione e il ragionamento, la conoscenza dell'individuo muta, e l'abilità di Portia consiste appunto nella capacità deduttiva fino a sollecitare lo spirito critico dei pretendenti stessi.

Non appena Shylock è pronto a procedere all'asportazione della libbra di carne, commosso davanti al petto denudato di Antonio, Portia va dritta al punto:

Un momento ancora. C'è qualcos'altro. Questo contratto non ti concede neppure una sola pur impercettibile goccia di sangue. Le parole dicono espressamente soltanto: "una libbra di carne" e basta. E dunque prenditi

---

<sup>13</sup> Un'altra interpretazione vuole che Shakespeare utilizzi il personaggio femminile di Portia per risolvere l'intricata drammatica questione della penale, pensando in maniera analoga al potere della Regina Elisabetta durante l'epoca dello scrittore: Portia potrebbe essere l'eroina che risolve il dramma, come Elisabetta colei che salva l'Inghilterra del tempo contrassegnato dalle persecuzioni non solo verso gli ebrei ma anche verso i cattolici e nel contesto dei molteplici tentativi ed atti di indipendenza della protestante Regina rispetto al Papa cattolico. (Di Salvatore : 2006)

<sup>14</sup> Il Doge che rappresenta la giustizia veneziana dovrebbe essere imparziale, tuttavia in apertura del processo esprime senza ritegno la propria compassione per l'accusato, lanciandosi in un violento attacco contro Shylock: «Sono molto spiacente per te. Sei venuto a rispondere a un avversario di pietra, un miserabile senza nessuna umanità, incapace di compassione, e affatto privo anche d'una sola dracma di pietà». (*Mercante* : 147)

quel che l'assegna il contratto, prenditi la tua libbra di carne, ma sta' bene avvisato che se nel tagliarla t'accada di versare anche una sola goccia di sangue cristiano, le tue terre e tutti i tuoi beni, secondo le leggi di Venezia, son confiscati in pro' dello stato veneto. (*Mercante* : 169)

La verità della legge si pone in termini di progetto. Siamo di fronte all'interpretazione del dubbio: si deve dubitare di tutto quello che sembra più incontrovertibile, come dire: la certezza della legge, l'evidenza, non sono più requisiti della Verità, bensì necessità di percezione e integrazione analitica. La Verità diventa, in altri termini, continuo adeguamento e assestamento.

Quando Portia compare sulla scena ha tra le mani un libro, a simboleggiare la certezza della legge veicolata dalla forma stabile della scrittura, testo a cui Shylock costantemente fa ricorso. Eppure questa certezza viene lentamente a sgretolarsi sotto l'abile uso che ne fa Portia. Il testo scritto risulta essere un'arma affilata, che può indurre a conseguenze impreviste; infatti, nel momento in cui Shylock trova il suo smarrimento di fronte ad una simile interpretazione, lui stesso esclama "*Is that the law*"? Certo a questo punto, sarebbe disposto anche ad accettare la proposta precedentemente fatta, ovvero di essere rimborsato per una somma tre volte superiore quella pattuita, tuttavia ormai è troppo tardi. Portia rimane inflessibile.

Ovviamente il problema è che i termini del contratto del *play* ledono un diritto inalienabile di Antonio, quello alla vita. Portia è consapevole che ad essere in gioco non è solo la vita di Antonio, ma anche l'incolumità della giustizia. La corte però non riesce a trovare per Antonio una linea difensiva convincente, e allora l'abile Portia deve scegliere di portare all'estremo, al parossismo, gli argomenti difesi da Shylock, vincolandolo in maniera iperlegalistica al testo letterale del contratto.

Portia non può permettere a Shylock di usare la giustizia veneziana contro un cittadino, né tuttavia di infrangerla per salvare Antonio.

Vi è inoltre da considerare la portata creativa della stessa interpretazione che risulta dall'argomentazione di Portia: nell'affermazione della validità del patto, dell'impossibilità di mutarlo, della necessità di applicare una legge, coerentemente da cui segue la sottile interpretazione che rende vano il patto, e rovescia la portata della sua validità. In sintesi, il contratto è unanimemente accettato nella sua validità finché Portia, con la sua retorica, non introduce nuove regole. Le strategie argomentative utilizzate da Portia, servono ad esplicitare i rapporti tra etica e diritto e quindi tra giustizia etica e legalistica. Prima dell'intervento di Portia, il contratto era risultato conforme al sistema giuridico, sebbene riprovevole sul piano etico, a riprova che etica e diritto possono non coincidere; l'intervento di Portia conduce, tuttavia, a una conciliazione dei due termini finché la giustizia legale diviene attuazione della giustizia etica.

Nell'andamento processuale, così, Portia propone una visione del mondo all'interno del quale il corpo da mercificabile e sacrificabile cede il passo ad una vita umana pienamente tutelata dalla legge (*Mercante*: 169), come ha ben espresso Sanco (2009).

In un primo momento si esprime il divieto di appropriarsi del sangue, non concesso dal contratto, poi si esprime il divieto di versare sangue come danneggiamento della persona fisica, di conseguenza l'argomentazione processuale da civile diventa penale. L'arte oratoria di Portia conduce quindi all'illegittimità del contratto che decade, configurandosi come appropriazione indebita e quindi penalmente sanzionabile. La motivazione del processo si fa di carattere morale, nel contrasto tra la sovranità

individuale espressa nel patto e nelle esigenze sociali che inducono a respingerlo, ma l'argomento è ancora una volta squisitamente giuridico.

Il modello culturale che emerge dall'orazione di Portia è quello rinascimentale, con radici nell'antichità classica, distinzione tra ciò che chiamiamo "etica", quindi legge morale, divina o naturale, e ciò che definiamo "diritto", la legge civile o positiva. La legge positiva esteriorizza il principio interiore della legge morale o divina, disponendone l'attuazione coercitiva. Con la sua orazione, Portia impone il carattere non volontaristico ma giuridico-coercitivo della giustizia etica, che viene a coincidere senza fratture con la giustizia legale.

Il problema resta quello della certezza del diritto. Per Shylock la legge deve essere applicata letteralmente; mentre per il Doge, Antonio e Portia si doveva applicare la legge in maniera interpretativa.

Il rapporto che intercorre tra la legge e la sua interpretazione non è quello tra la realtà e il suo specchio, ma quello tra il seme e la pianta perciò le legge vive con la sua interpretazione, sebbene caratterizzata dal dato dalle quali prende le mosse. Alla contrapposizione tra una legge data e statica, bisogna sostituire l'unità di una legge che si svolge e si sviluppa nella sua interpretazione. Data agli e per gli uomini, la legge è sempre interpretata e applicata. È il conflitto perenne tra regola e norma, la norma e la valutazione della stessa. Da un lato la fiducia della legge, dall'altro le interpretazioni della legge stessa, le sue ricostruzioni.

Shylock è sconfitto nelle sue vesti di lettore dalla legge<sup>15</sup>. Poiché vi confida troppo, egli ne dà una lettura più forte di quella di Portia. Ne il *Mercante di Venezia* l'ordine sociale simbolico si contrappone ad un nuovo sapere, inteso come perdita di valori stabili: il codice non è più fonte di certezza, ma di relativismo interpretativo.

L'uscita di scena dell'ebreo segna così l'inizio della moderna, proteiforme legalità. Shylock se ne va sconfitto e solo. E con la salvezza di Antonio, il processo sancisce il primeggiare della giustizia parziale dei più forti e che dettano la morale.

In silenzio Shylock torna alla sua condizione di *ibril*, colui che vive al di là del fiume, l'Altro in tutte le sue accezioni: lo straniero, a cui viene imposto il castigo della conversione!

E con il "trionfo della giustizia" di Venezia si accompagna la "misericordia cristiana" con tutto il suo carico di perversione, poiché nell'applicazione della Legge come nel fare misericordioso, i cristiani non agiscono in modo virtuoso, ma perverso, legittimando anche la loro sete di vendetta attraverso la falsa proiezione di un loro agire morale.

La commedia prosegue infatti con l'ambiguo Antonio, intriso di nobili sentimenti, che giunge con l'amico Bassanio a Belmonte, l'isola assolata di Portia. Qui si sta giocando la possibilità del riscatto dall'ipocrisia cristiana verso l'affermazione di una morale autentica.

Bassanio ha infatti superato la prova dei tre scrigni dando prova di virtù morale poiché sceglie lo scrigno meno appariscente e più povero, più impegnativo<sup>16</sup>. Nella scelta dello scrigno, Bassanio riesce a comprendere il segreto della virtù:

---

<sup>15</sup> Lo dimostra la reazione di Shylock alla domanda del Doge: «E come potrai mai sperare che si usi clemenza verso di te, se tu non ne usi alcuna»? Shylock: «E di qual giudizio avrò io a temere, non recando torto a nessuno» (*Mercante*: 153).

<sup>16</sup> Gli scrigni sono tre: il primo d'oro con scritto: "chi sceglie me s'avrà quel che molti uomini desiderano"; il secondo è d'argento, e promette: "chi sceglie me avrà tanto quanto merita"; il terzo



Così le forme esterne possono non rappresentare in nulla il contenuto delle cose... Il mondo è sempre ingannato dalle parvenze allettanti... In materia di legge, quale causa non v'ha per quanto guasta e impura, la qual condita da graziosi accenti no oscuri e fin cancelli la mostra del male? [...] La bellezza, in altre parole, è solo una parvenza di verità di cui s'investe il secolo scaltro al fine di intrappolare le persone più assennate. E quindi, non vorrò saperne di te, oro splendente, che fosti così aspro cibo per Mida! E nemmeno saprò che farmi di te di te, pallido e volgare mezzano tra uomo e uomo. Ma te, invece, o derelitto piombo che sembri minacciare piuttosto che promettere. La tua semplicità mi commuove più che qualsiasi oratoria. E i te si ferma la mia scelta. E possa questa portar come conseguenza la felicità! (*Mercante*: 116-117)

### 3. Belmonte e Venezia. La debolezza degli uomini e le possibilità di riscatto

Shakespeare crea Belmonte in diretto rapporto con Venezia. I due mondi sono soltanto apparentemente opposti<sup>17</sup>.

Le due storie che si intrecciano nella rappresentazione sono interessate dalla stessa logica di fondo; come Bassanio nell'intreccio amoroso, grazie al contratto matrimoniale, diviene padrone dei beni feudali dell'ereditiera di Belmonte, così Antonio e i cristiani, nell'intreccio contrattuale e in seguito alla rescissione del contratto di morte, si impadroniscono dei proventi dell'usura, seppure a più riprese censurata, imponendo all'ebreo una conversione forzata, che ne annulla l'identità culturale. I due intrecci nonostante le diversità, possono quindi considerarsi varianti di un'unica ideologia che celebra il prevalere del sistema economico – religioso, mercantile e cristiano – sul feudalesimo e sull'usura giudaica, laddove la giustizia poetica che emerge alla conclusione del processo svela la contraddittorietà della morale cattolica.

Il rapporto tra Belmonte e Venezia serve dunque per definire ulteriormente l'etica dell'Autore del dramma. Shakespeare si serve di Belmonte per tracciare una visione della virtù, per quanto fragile e mescolata a debolezza e ambiguità perché "fatto" umano, che è comunque l'ideale verso cui tendere.

Non è un caso che sia Portia, la virtuosa, ricca e ambigua padrona di Belmonte, la quale reca nel suo stesso nome l'idea di porzione, a intervenire nel processo per trovare la

---

di piombo grossolano, con un'iscrizione anch'essa grossolana: "chi sceglie me deve dare e arrischiare tutto quel che possiede".

<sup>17</sup> Secondo Serpieri (1994) si tratta della rappresentazione di un mutamento storico. Sia la ricca Venezia che la sognante Belmonte diventano trappole con percorsi obbligati che, nonostante l'apparente lieto fine, sono disseminati di presagi verso un inevitabile crollo segnato dalla modernità che si va imponendo. Da una parte, c'è il mondo del passato favoloso di Belmonte, tipico della società feudale, luogo della stasi, della vita arcadica, con il suo ideale di armonia, circolarità e ciclicità della propria rappresentazione, che tuttavia non può costituire il punto forte della ricostruzione dell'ordine, della rimarginazione della ferita che si iscrive nelle contraddizioni della modernità. Dall'altra parte, c'è il mondo moderno, capitalistico e mercantile della Venezia che si apre a nuovi orizzonti, in cui il desiderio di vendetta di Shylock si manifesta come una sorta di contrappasso, che viene ripagato con la fagocitazione della sua cultura da parte dei cristiani.

misura della giustizia<sup>18</sup>. E che Portia, travestita da uomo, incarni una misura che sarà quella vendicativa dei cristiani, i più potenti. Il carico di complessità che si traccia nel dramma segna la tragicità intrinseca della decisione “giusta”. Ed in questo verte la principale critica di Shakespeare sull’impossibilità della giustizia.

Tuttavia, Portia è anche una donna che rappresenta l’amore disinteressato, la virtù messa continuamente alla prova, la giustizia che rimanda alla misura impossibile ma necessaria.

Da questa prospettiva, il rapporto tra Belmonte e Venezia si incarna in quello tra Portia e Bassanio, dove la prima rappresenta la complessità che l'uomo deve affrontare costantemente, tra sentimento, senso di giustizia e virtù, e l'uomo che incline al vizio può apprendere la virtù, convertendosi dall'interesse all'amore, dall'amicizia omosessuale al matrimonio<sup>19</sup>. Bassanio non è un eroe in senso classico: simboleggia l'uomo debole, sempre pronto a fallire, ma capace di invertire la propria condotta. In breve rappresenta la possibilità dell'uomo, per questo è forse il più autentico eroe del dramma. Se, quindi, tanto Shylock quanto Antonio restano vittime dei propri eccessi, mercanti interessati prevalentemente al denaro, uomini che confondono la giustizia con la vendetta, uomini non a caso senza amore né matrimoni, Shakespeare evidenzia in Bassanio una possibilità di riscatto.

In tal senso sono estremamente significative le prove a cui è sottoposto il giovane veneziano. Quella dello scrigno, che introduce Bassanio alla promessa di matrimonio con l'ereditiera di Belmonte, in cui dovrà scegliere tra tre scrigni, d'oro, d'argento e di piombo, quello in cui il padre di Portia ha lasciato la consegna della figlia. Una prova che Bassanio supererà, scegliendo lo scrigno di piombo, il meno prezioso ed effimero, simbolo della maggiore virtù. L'altra prova, che lo obbligherà con l'inganno a disfarsi del suo anello di promesso, è quella a cui lo sottopone la stessa Portia che dopo averglielo regalato a simbolo del loro amore, glielo richiederà nelle vesti del giovane avvocato, come unico compenso della sua prestazione al processo, mettendolo nel grave imbarazzo di dover decidere ciò che sia più giusto.

Nel contesto del dramma viene dato molto valore a questa vicenda, segno della rilevanza che vuole assegnarvi l'autore:

Me stessa e tutto quel che a me s'appartiene diviene in questo punto proprietà vostra. Appena un minuto fa ero padrona di questa bella casa, dei miei servitori, e regina di me stessa. Ma ora la casa i servitori e me stessa siamo tutti vostri – siamo tutti del mio signore! – lo tutto vi cedo con questo anello, che vi prego di serbare gelosamente, perché se accada che ve ne sepiate, lo perdiate o lo date a qualcuno, io dovrò trarne come presagio della rovina dell'amor vostro, e avrò il diritto di farvene rimprovero. (Portia, *Mercante*: 121)

---

<sup>18</sup> L'ambiguità della figura emerge costantemente. Si pensi alle osservazioni che Portia rivolge ai suoi contendenti, quali il principe napoletano, il conte palatino, il signore francese o quelle dirette al principe del Marocco.

<sup>19</sup> Nell'atto IV quando nell'arringa giudiziaria si decide sulle sorti di Antonio, alla domanda di Portia se avesse nulla da dire lui risponde così rivolgendosi a Bassanio: «Porgi il mio saluto alla tua nobile sposa. Raccontale il modo della fine di Antonio. E dille di quanto affetto nuttivo per te, e parlale bene di me, quant'io non sarò più (*Mercante*: 167).

«Il giorno che quest'anello si separerà da questo dito, si separi insieme la vita da questo corpo: e s'abbia il coraggio di dire che Bassanio è morto!» (Bassanio, *Mercante*: 123)

Bassanio è sicuro di sé e del suo amore. Lascerà infatti l'anello soltanto perché una ragione superiore glielo imporrà. Tradirà Portia, perché non potrà fare a meno di mediare ancora tra ciò che è più giusto, o forse meno oneroso. Ancora una volta sarà dunque un problema di misura e proverrà da Portia/Baldassarre:

Io non desidero nient'altro che questo, e ora mi par quasi che me ne venga una gran voglia tutta particolare!

[...]

E se vostra moglie non è proprio una sciocca, e venga a sapere quant'io ho ben meritato perché mi si potesse regalar quest'anello, certo non vorrà insistere nella sua inimicizia soltanto per il regalo vostro. (*Mercante*: 177)

E dal sentimento di giustizia che intona Antonio, imposto dal valore di un'altra virtù che è quella dell'amicizia, che chiede una diversa misura da quella della promessa d'amore:

Mio caro Bassanio lascia che abbia l'anello: che i suoi meriti e l'amore che mi porti siano messi, per contrappeso, nella bilancia dov'è, finora, soltanto la raccomandazione di tua moglie. (*Mercante*: 177-179)

La debolezza di Bassanio torna di nuovo ad emergere nella complessità inesauribile della decisione, che più della legge richiede l'intervento dell'etica.

Per questo ci piace chiudere sull'eroe fallace che seppe cogliere la virtù, che gli consentì di amare e di sposarsi, in uno scrigno di piombo dove, con l'immagine della bella Portia, trovò il cartiglio e il monito shakespeariano per il suo pubblico(*Mercante*: 118):

You that choose not by the view  
Change as fair, and choose as true:  
Since this fortune falls to you,  
Be content, and seek no new.  
If you be well pleas'd with this,  
And hold your fortune for your bliss,  
Turn you where your lady is,  
And claim her with a loving kiss.

Così, Shakespeare ci ha presentato i limiti dell'uomo. Tuttavia sta all'uomo cercare di trarne le giuste conclusioni.

#### *Riferimenti Bibliografici*

Ascarelli T., 2004, "Letteratura e diritto, Antigone e Portia", *Teoria del diritto e dello Stato. Rivista europea di cultura e scienza giuridica*.

- Carpi D., 1994. *Il tema dell'interpretazione in the Mercante of Venice*. In M. Tempera (a cura di), *The Merchant of Venice dal testo alla scena*, Bologna, CLUEB.
- Di Benedetto V., 2006, *Eschilo Oresteia*, Milano, BUR.
- Di Salvatore G., 2006, "Alterità e riconoscimento ne Mercante di Venezia di William Shakespeare". *Teoria del diritto e dello Stato. Rivista europea di cultura e scienza giuridica*.
- Flores M., 2008, *Storia dei diritti umani*, Bologna, Il Mulino.
- Giulietti M., 1994. *Tempi della temporalità di the Mercante of Venice*. In M. Tempera (a cura di), *The Mercante of Venice dal testo alla scena*, Bologna, CLUEB.
- Girard R., 1998, *Shakespeare e il teatro dell'invidia*, Milano, Adelphi.
- Jhering R., 1960, *La lotta per il diritto*, Bari, Laterza.
- Linciano R., 2010, «Is that the Law?»: La farsa giustizia di Portia nel Mercante di Venezia, *ISLL Papers – www.lawandliterature.org*
- Mittica M. P., 2006, *Raccontando il possibile. Eschilo e le narrazioni giuridiche*, Milano, Giuffré.
- Mullini R., 1994. "Give him a livery more guarded than his fellows": Launcelot Gobbo da clown a fool. In M. Tempera (a cura di), *The Merchant of Venice dal testo alla scena*, Bologna, CLUEB.
- Pullan B., 2000, *Lo «Shylock di Shakespeare»*. "La testimonianza degli archivi di Venezia". In P.C.I. Zorattini (a cura di), *L'identità dissimulata. Giudaizzanti iberici nell'Europa cristiana dell'età moderna*, Firenze, Olschki.
- Restivo G., 1994. *Favola, economia monetaria e logica dei codici*. In M. Tempera (a cura di), *The Merchant of Venice dal testo alla scena*, Bologna, CLUEB.
- Serpieri A., 1994. *Contratti d'amore e di morte in the Mercante of Venice*. In M. Tempera (a cura di), *The Merchant of Venice dal testo alla scena*, Bologna, CLUEB.
- Stanco M., 2009, *Il caos ordinato, tensioni etiche e giustizia poetica in Shakespeare*, Roma, Carocci.
- Shakespeare W., 2003, *Il Mercante di Venezia*, a cura di Gabriele Baldini, Milano, BUR.

*il Film:*

*Il Mercante di Venezia* di Michael Radford, 2004.



## V for Vendetta: un racconto di umanesimo 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 con effetti 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 litteram<sup>20</sup>), 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 americani<sup>21</sup> (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

---

<sup>20</sup> Per esempio la Cappella degli Scrovegni (Padova) realizzata da Giotto agli inizi del XIV secolo.

<sup>21</sup> 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)<sup>22</sup>, il quale

---

<sup>22</sup> 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.

però 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 definitorio. 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 estrema<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> 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

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 Uniti<sup>24</sup>. 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 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”.

---

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).

<sup>24</sup> Per questioni puramente editoriali.

È evidente il richiamo a *1984* di George Orwell<sup>25</sup>. 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 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

---

<sup>25</sup> 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.



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 potere<sup>26</sup>. 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 (*V for Vendetta*, 43<sup>27</sup>)

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 soprattutto come la possibilità di fare violenza alla realtà, cioè di poter immaginare il

---

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> Le citazioni testuali sono tratte dall'edizione italiana di A. Moore e D. Lloyd, *V for Vendetta*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Milano 2006, traduzione di Leonardo Rizzi; le citazioni delle sequenze sono invece tratte dall'edizione originale, *V for Revenge*, DC Comics-Vertigo, 1982-1985. Da qui in avanti la fonte sarà citata rispettivamente come *V for Vendetta* o *V for Revenge*.

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 (V for Revenge, 43).

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 SurrIDGE 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 SurrIDGE 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 SurrIDGE 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... (*V for Vendetta*, 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 (*V for Revenge*, 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. (*V for Vendetta*, 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.» (V for Vendetta, 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,

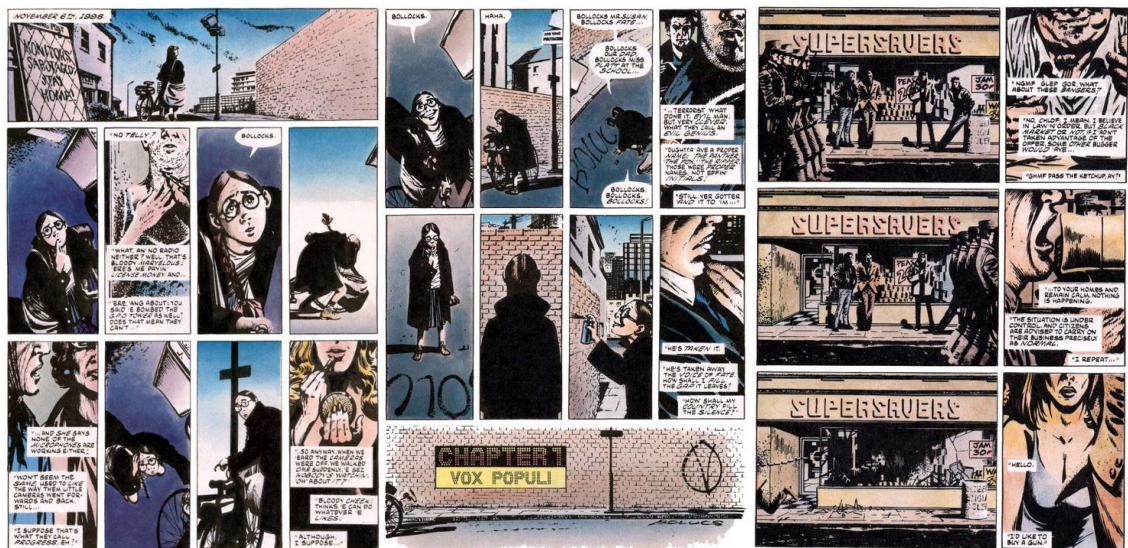


prende ancora possesso dei canali di comunicazione e ribaltando di nuovo ogni canone parla con la Voce del Fato, dicendo cose che la Voce del Fato non avrebbe mai potuto dire:

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. (*V for Vendetta*, 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 represses, esplodono presto in maniera incontrollata, finalmente libere dalla pressione.





ciclo del *verwirrung* di queste notizie il suo corso avrà compiuto. | Non è anarchia questa [...] Questo è caos.» (*V for Vendetta*, 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. (*V for Vendetta*, 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 assoluta<sup>29</sup>. 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: «lo ti amo».



Sequenza 4 - Il messaggio d'amore del Fato per Adam Susan (*V for Revenge*, 179 - striscia rimontata).

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 domanda. E dato che il Fato ha la risposta a tutte le domande, Adam Susan si prostra davanti ai suoi schermi in una supplica:

<sup>29</sup> 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).

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. (*V for Vendetta*, 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. (*V for Vendetta*, 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 scoperte<sup>30</sup>.

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 dei *bambini*. Non *capivamo*. | Ritornate. Oh, vi prego, ritornate. | Io vi amo. (*V for Vendetta*, 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:

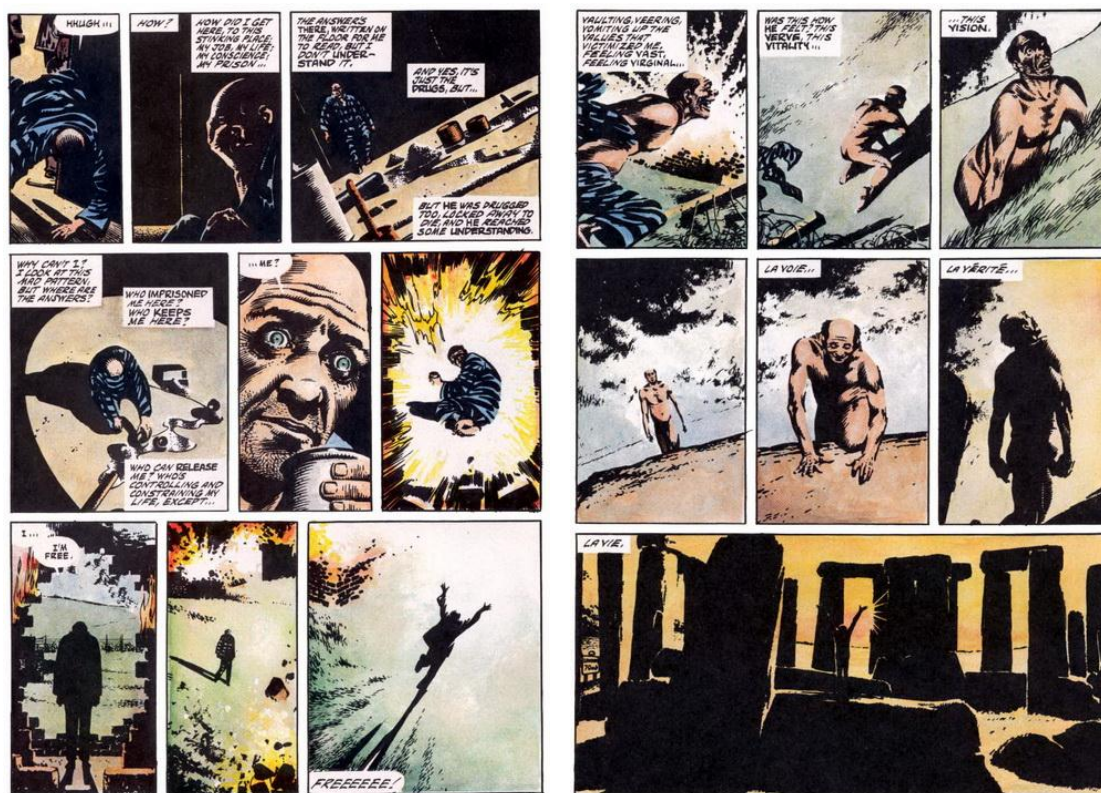
Come? | Come sono arrivato in questo posto schifoso: il mio lavoro, la mia vita; la mia coscienza; la mia prigione... | [In terra si vede una geometria incoerente di oggetti e liquidi, corrispondente a quella disegnata da V durante la sua prigionia a Larkhill] La risposta è lì, scritta

---

<sup>30</sup> 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 avvicinarla alla sua visione, V manipola le persone, e a modo suo esercita un potere, anche se poi non vuole mai rinunciare alla loro autonomia.

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? (*V for Vendetta*, 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 (*V for Revenge*, 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 vérité*... | *La vie*. (*V for Vendetta*, 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 volta<sup>31</sup>. 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 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

---

<sup>31</sup> 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.

raccontarle la sua storia è indicativa: quel «lo 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 intime<sup>32</sup>. Infine, la ragazza è ricondotta 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:

---

<sup>32</sup> 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.

...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].<sup>33</sup> (*V for Vendetta*, 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 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

---

<sup>33</sup> In parentesi quadra, traduzione mia. La traduzione di Leonardo Rizzi riporta «io non sono nient'altro», mentre l'originale in inglese è «I'm no better».

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» (*V for Vendetta*, 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. (*V for Vendetta*, 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. (*V for Vendetta*, 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.





Sequenza 6 - Evey scopre la finzione della propria prigione (V for Revenge, 165-168).



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.» (*V for Vendetta*, 169: 173)

Quella in cui V ha portato Evey è una vera e propria esperienza maieutica<sup>34</sup>: 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 Valerie<sup>35</sup>: 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.

---

<sup>34</sup> 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".

<sup>35</sup> 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 7** - La crescita di Evey: da bambina truccata da prostituta fino a Eve. Evey è il personaggio che conosce più cambiamenti, che affronta la crescita più radicale, passando attraverso una molteplicità di momenti critici. Il suo sviluppo è reso in maniera evidente anche dalle matite di David Lloyd, che segue l'evoluzione del personaggio attraverso i cambiamenti nell'espressione, nei lineamenti, nel fisico e soprattutto nei capelli.

Così, dopo la spossante fatica di questa esperienza di rinascita, è giunta per Eve l'ora di tornare al mondo. Per la prima volta, V la conduce fuori dalla Galleria delle Ombre senza bende sugli occhi. Ed è come se lei vedesse il mondo per la prima volta, con una nuova consapevolezza. Sotto la pioggia battente, Eve riceve un nuovo battesimo, come già fu per V nel fuoco cinque anni prima, e come sarà per Finch nel sole.





Sequenza 8 - Il battesimo di Eve (*V for Revenge*, 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.» (*V for Vendetta*, 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 infilarsi 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. (*V for Vendetta*, 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. (*V for Vendetta*, 247)

Infine V spira<sup>36</sup>. Eve è confusa, non sa come interpretare queste parole. In piedi davanti alla figura senza vita, non sa cosa fare:

---

<sup>36</sup> 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 (*V for Revenge*, 247-248) la ripresa grafica del momento della morte di Gordon (Ivi, 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.

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. (V for Vendetta, 251-252)



Sequenza 9 - Eve immagina i volti di V (V for Revenge, 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*. (*V for Vendetta*, 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 distruzione<sup>37</sup>, 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 ininfluente 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.

---

<sup>37</sup> 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 (*V for Revenge*, 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. (*V for Vendetta*, 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 (*V for Revenge*, 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.



## Sapere libero e Sapere sottomesso: l'indipendenza del pensiero e il ruolo conformatore della legge in *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht

Maria Chiara Maggio

*Il volgere degli evi spesso non recupera  
la perdita di una verità respinta, per la cui  
mancanza popoli interi vengono a soffrire.*

John Milton, *Areopagitica*

*E la terra allegramente ruota  
intorno al sole  
E insieme a lei ruotano pescivendole,  
mercanti, principi e cardinali,  
e perfino il Papa.*

Bertolt Brecht, *Vita di Galileo*



Cesare Vincenzo Cantagalli, olio su tela, 1870.  
Proprietà dell'Istituto d'arte 'Duccio di Buoninsegna', Siena.

### 1. Da burattini a protagonisti: il teatro sociologico di Brecht

Pensare, o scrivere, o rappresentare un dramma significa anche trasformare la società, trasformare lo Stato, sottoporre le ideologie a un'attenta disanima. (Ewen 1980, 170)

Così Brecht si rivolge a quello stretto rapporto che intercorre tra l'arte, in generale, e l'analisi critica della realtà; analisi che può portare, in alcuni casi, a un livello di riflessione tale da stimolare un tentativo di miglioramento di quella stessa realtà. E proprio di tentativi è fatto tutto il teatro di Brecht, opera d'arte in cui l'elemento formale e quello ideologico si sposano perfettamente in una rappresentazione che fa della sperimentazione e del realismo i suoi caratteri principali. Per Brecht, infatti,

essere realista significa scoprire il complesso delle cause che agiscono sulla società, smascherare il punto di vista dominante rivelandolo come il punto di vista di chi detiene il potere, (...) ponendo in rilievo la dinamica dello sviluppo, in modo concreto

ma rendendo possibili le astrazioni. (*Ivi*, 423)

E mentre da un lato, come vedremo, tale teoria prevede una ben strutturata *Weltanschauung* d'ispirazione marxista, dall'altro lato, essa si riflette in una distintiva logica formale, con cui la scena assume nuova vita, trasformandosi in uno stimolo continuo davanti allo spettatore. Nuovi sono gli arrangiamenti scenici, nuovo è l'impatto drammaturgico che ne scaturisce: il palco si svuota, si spoglia; si fa rappresentazione di se stesso, teatro nel teatro, come strumento di denuncia e come richiamo continuo al coinvolgimento civico e morale di ogni spettatore. Il teatro come spazio sociale, quindi, o meglio come non-luogo di rappresentazione della lotta sociale, ma anche come avanguardia di ricerca sociologica.

Drammaturgo e poeta, Bertolt Brecht è stato anche un grande sociologo, laddove il teatro è servito come strumento per evidenziare «le condizioni pubbliche nel loro *sviluppo*» (Brecht 1973, 107). Perché è proprio qui l'esperienza sociologica secondo l'autore: quando «mediante appropriate misure (un appropriato atteggiamento), si provocano e si rendono visibili le contraddizioni insite nella nostra società» (*Ibidem*). Per far questo è necessario, però, liberare il teatro stesso dalla gabbia soffocante che lo circonda e, di pari passo, liberarne il pubblico:

il pubblico pensiero viene liberato dai suoi ceppi e ognuno svolge in esso la parte che gli compete. (...) La materia si presenta qui come qualcosa di vivo, essa funziona, non è soltanto oggetto di contemplazione. E chi guarda vive anche lui e vive all'interno, non al di fuori degli avvenimenti. (Brecht 1973, 107)

Popolare e realista, il teatro *epico* o – come verrà ribattezzato più tardi – *dialettico* di Brecht “sporca” l'oggetto della rappresentazione, rendendolo oggetto reale, lontano dalla magia dell'*illusione* scenica del palco e più che mai vicino a un coinvolgimento “produttivo” del pubblico. Allo spettatore, infatti, è per la prima volta assegnato un ruolo fondamentale nell'interazione scenica: egli stesso ne diviene «creatore», e per la prima volta «meno cose avvengono *in* lui, ma più cose avvengono *con* lui» (Ewen 1980, 176). Nel teatro classico, al contrario, quello che lo stesso Brecht definisce «drammatico», lo spettatore è temporaneamente sollevato dal peso dell'esistenza, grazie all'illusione di un'arte del sentimento che sostituisce alla complessità e contraddittorietà del mondo uno scenario immutabile, in cui la possibilità di soluzioni alternative è soggiogata dalla necessità degli avvenimenti. Che si tratti di un mondo armonioso o di una terribile tragedia, allora, lo spettatore non può fare altro che restare di fronte ad esso in modo totalmente inerme, lasciandosi inebriare dalla possibilità di uscire da se stesso, dalla propria condizione, quasi come se sognasse:

Sono come dei dormienti, ma dei dormienti che sognano senza posa... I loro occhi sono aperti, è vero, ma non guardano, fissano. Essi non sentono, ma ascoltano. Guardano il palcoscenico affascinati, con un'espressione che fa pensare al medioevo, l'era delle streghe e dei preti. (...) Queste persone sembrano sollevate da ogni attività, come se avessero subito un incantesimo. (Ewen 1980, 173)

L'*empatia* (*Einfühlung*) che si sviluppa tra attore e spettatore è la causa di quell'«incantesimo» che permette l'identificazione con i sentimenti giocati sul palco e con le azioni messe in atto sulla scena. Il meccanismo psichico così descritto dà luogo alla «catarsi»,

cioè alla «purificazione dello spettatore da sentimenti di paura e di pietà, mediante un'imitazione di eventi atti a suscitare queste emozioni» (*Ivi*, 182). La stessa:

produce uno stato di soddisfatto equilibrio, o, per meglio dire, porta con sé un'accettazione dell'ordine del mondo come si manifesta e come applica i suoi disegni ai personaggi che agiscono sulla scena. Lo spettatore, anch'egli indirettamente coinvolto in queste azioni e nelle loro conseguenze, viene purgato dai "propri" sentimenti. (Ewen 1980, 185)

Quando tutto finisce, allora, se ne torna a casa soddisfatto, come se egli stesso avesse combattuto, amato, sofferto: la magia del teatro riesce a sublimare ogni suo desiderio, ogni sua pulsione, mentre, abbandonandosi all'illusione della scena, egli esaurisce tutta la sua "carica personale". La sua capacità critica è, quindi, ridotta al minimo indispensabile, mentre ha la sensazione di aver visto il mondo, di averlo penetrato e navigato con grande forza emotiva. In realtà, «egli è stato reso capace di vederlo, ma non di vedere al di là di esso» (*Ivi*, 175). E di questo Brecht è particolarmente consapevole quando, facendo esplicito riferimento alle teorie di Freud, parla dell'arte come di una droga dai pericolosi effetti stupefacenti, la cui funzione sociale è, però, comunque indispensabile per un pubblico che, in qualche modo, ha ancora bisogno di vedere quel mondo. Un mondo con un'identità fissa e inalterabile, com'è quello proposto dal teatro, alla cui ineluttabilità lo spettatore si arrende; un mondo che deresponsabilizza, liberando lo spettatore dalle pressioni e dalle tensioni del vivere comune. Una «soddisfazione sostitutiva», come la chiama Freud, per cui l'appagamento illusorio e il distacco dal mondo reale, determinati da un potente palliativo com'è l'arte, comportano «l'inutile spreco di una grande quantità di energia che avrebbe potuto essere impiegata per il miglioramento della condizione umana» (*Ibidem*). E ciò ha un peso ancora maggiore se si considera come l'arte sia storicamente strumentalizzata. Così capita che:

più è forte il senso di sfacelo e di disintegrazione avvertito in un particolare periodo storico, più è urgente l'esigenza di una "sovrabbondanza" di sentimenti che nasconda la situazione reale e che svii la gente da azioni o reazioni di carattere sociale. (Ewen 1980, 185)

Per Brecht, al contrario, l'arte deve liberarsi ed evolvere fino a rendere *artista* lo stesso spettatore: il teatro deve fornire all'uomo lo stimolo continuo per restare soggetto pensante, capace di agire, dentro e fuori dal teatro stesso. Per rompere quell'incantesimo, quindi, è necessario un cambiamento radicale nella costruzione del dramma teatrale: non più una rappresentazione basata sul *sentimento* ma sulla *ragione*; non più il coinvolgimento del pubblico tramite l'*empatia*, ma attraverso lo *straniamento* (*Verfremdung*). La scena si capovolge, dall'illusione si passa alla storicizzazione, che modella personaggi attivi, capaci d'influire sulle proprie scelte, agendo secondo determinate circostanze. Non un destino già scritto che muove i fili dei protagonisti, ma un ampio spettro di scelte e alternative, che coinvolge anche lo spettatore nella valutazione dei finali possibili. Niente è già scritto, tutto è da comprendere, interpretare, ragionare.

Il passaggio dal teatro *drammatico* al teatro *epico* è ben descritto dallo stesso Brecht nel momento in cui paragona le diverse reazioni che provocano nello spettatore i due tipi di rappresentazione. Nel primo caso, come abbiamo visto, siamo di fronte ad una pacifica

rassegnazione davanti all'ineluttabilità del destino, per cui lo spettatore, al termine dell'opera, si trova a pensare: «Sì, ho provato delle emozioni. Le sofferenze di quest'uomo mi commuovono profondamente, perché egli non ha via d'uscita. Questa è grande arte: tutto è lampante» (*Ivi*, 175). Da qui l'incantesimo, da qui la deresponsabilizzazione, la catarsi finale che avviene attraverso il nesso *sentimento/empatia*. Nel secondo caso, invece, il pensiero si fa attivo, sveglia, partecipe; niente è scontato, mentre tutto ciò che è sulla scena spinge a riflettere, a immaginare possibili sentieri alternativi: «Non dovrebbe essere così. È molto strano... quasi incredibile. Non può continuare così! Le sofferenze di quell'uomo mi turbano profondamente, perché so che possono essere evitate. Questa è grande arte: non ha niente di lampante» (*Ivi*, 176).

Qui i confini sono, infatti, quelli dettati dal paradigma *ragione/straniamento*, che spinge all'assunzione di una posizione critica nei confronti della rappresentazione, gettando nuova luce su storie e soggetti, fino ad allora, ritenuti comuni. Come ricorda Ewen (*Ivi*, 187), con le parole di Brecht: «straniamento da un evento o da un personaggio significa semplicemente prendere da questo avvenimento o personaggio ciò che è evidente, noto o ovvio e suscitare intorno ad esso meraviglia o curiosità». Significa, quindi, mettere l'oggetto di rappresentazione a una certa distanza dall'occhio critico dello spettatore, inducendolo a guardare nuovamente, da lontano, per trovarlo "strano", diverso, inconsueto, fino a scoprirne inedite sfumature e lati nascosti. Lo spettatore, così, smetterà di accettare il mondo com'è, per cominciare a cercare di controllarlo e trasformarlo, dal momento che, come scrive Ewen (*Ivi*, 190) «lo straniamento è lo shock del riconoscimento e dell'autoriconoscimento».

Con gli anni '30, le opinioni politiche di Brecht si fondono con la sua interpretazione della funzione teatrale e, aggiungendosi alle conquiste già ottenute con il teatro *epico*, danno vita ad un nuovo modello, quello del teatro *dialettico*. Allo straniamento Brecht accompagna la volontà di un teatro radicale, capace di andare alla radice delle cose, come farebbe un atto rivoluzionario (*Ivi*, 177). Sono gli anni in cui nascono i primi *drammi didattici*, il cui scopo non è più soltanto quello di smascherare le contraddizioni presenti nella realtà ma, anche, quello di fornire un modello di soluzione alle tensioni sociali d'ispirazione socialista. Ispirato anche dal regista teatrale Erwin Piscator, che prima di lui aveva ideato drammi "educativi", Brecht punta alla realizzazione di un'opera che sia epica, politica e scientifica: capace di comprendere le profonde dinamiche storiche e sociali del popolo. Non basta più usare il teatro per interpretare la realtà, quello che Brecht si propone è di andare oltre, di trasformarla. Il modello da combattere è quello capitalista, è quello del Potere che mangia e assorbe lo spirito attivo e protagonista dei suoi sudditi. E come farlo se non con un teatro che stravolga non soltanto le regole fino ad allora ritenute indispensabili, ma anche l'impatto che esse hanno sullo spettatore? È la cosiddetta «letterarizzazione del teatro», attraverso cui Brecht mostra la "messa in scena", cioè rende partecipe il pubblico di quello che c'è dietro la rappresentazione, eliminando tutto ciò che, normalmente, dovrebbe essere fatto "dietro le quinte". Scrive Ewen (*Ivi*, 193) riportando le parole di Brecht: «Non sigillate il palcoscenico. Lasciate che lo spettatore, sprofondato nella sua poltrona, si renda conto degli abili preparativi in cui vi affaccendate a suo beneficio».

Così le scenografie, che diventano minimali ma, al tempo stesso, fondamentali indicazioni del dramma che accompagnano, sono allestite davanti allo spettatore; gli attori diventano un tramite tra il pubblico e il personaggio, da cui restano in parte distaccati, proprio per sottolineare che, il loro, è solo un ruolo interpretato, emblematico ma distante;



mentre le insegne e i cartelloni su cui viene riportato il titolo e il tema del dramma, rendono il teatro un vero e proprio strumento *didattico*, in cui le didascalie funzionano come note a margine messe a disposizione del pubblico.

Ciò che, in questo modo, questo teatro si propone di smascherare è il meccanismo di alienazione che si accompagna al modello capitalista, nel tentativo di “demistificare” quelle forze anonime che stanno alle radici del Sistema e che, se individuate e descritte, possono essere combattute. Lo scopo è quello di rendere finalmente consapevole l'uomo/spettatore delle proprie potenzialità e della possibilità che egli ha di ribellarsi allo stato delle cose. In altre parole, quello di Brecht è un tentativo di de-reificazione della realtà, per riportare l'origine delle cose alle cose stesse, poiché nel momento in cui l'uomo, da creatore, dimentica di esserlo, diviene suddito di quello stesso oggetto da lui creato, che da *opus proprium* diventa *opus alienum*.

È in questo contesto che si colloca la scelta di Brecht di portare sulla scena la storia di Galileo Galilei, una delle opere più contrastate e controverse della sua ricca produzione, storicizzata e rielaborata, appunto, secondo i parametri del teatro *epico*. Nelle sue parole si tratta di un:

dramma didattico per lavoratori, al centro del quale vi sono il motivo del rapporto tra verità e ragione, il significato della scienza per il progresso sociale, nonché riferimenti alla situazione nella Germania nazista e appelli alla lotta antifascista. (Brecht 1998, 471)

Ne risulta la sceneggiatura di un processo in cui Brecht e, come lui, il popolo interrogano la figura di quel Galileo che è l'emblema della ricerca scientifica soffocata dal Potere, ma anche della ricerca che si arrende davanti al Potere stesso, gettando nel buio la libertà e l'indipendenza della scienza. Tuttavia, come vedremo, ciò che questo Galileo tradisce non è la scienza, o almeno non solo, ma in modo più generico, simbolicamente, tutto il libero pensiero e, con esso, il popolo.

L'opera di Brecht, sul piano degli studi di *Diritto e Letteratura*, potrebbe non apparire come l'esempio più lampante. Come rileva Lorenz Schulz (2008, 104) le caratteristiche giuridiche presenti nelle sue opere non sono sempre evidenti ma, al contrario, appaiono difficili da individuare, poiché elaborate e posizionate nei drammi in maniera sottile e molto poco scontata. Ma è proprio questo aspetto ad essere particolarmente rilevante: anche in questo caso, infatti, Brecht pretende che sia lo spettatore, che deve farsi protagonista, a scandagliare l'opera fino a coglierne i significati più profondi e nascosti. Uno spirito critico così attivato, allora, sarà in grado di svelare tutte quelle strutture oppressive che, secondo Brecht, governano la società – anche quando esse siano mascherate come «diritto» – in modo del tutto autonomo, sia dentro che fuori il teatro, nella vita reale, poiché la conoscenza resta sempre una base che spinge verso l'azione e ne indica la direzione. La parte che deve essere svolta dal pubblico durante la rappresentazione del dramma è caratterizzata, inoltre, da una metafora giuridica e politica che Brecht riprende da Piscator (Brecht 1998, 108): il teatro diventa un luogo istituzionale, un «Parlamento» in cui l'azione sul palco presenta alcuni temi essenziali di carattere sociale al pubblico, membro attivo di tale immaginaria assemblea. L'ambizione di Brecht, allora, è quella di consentire che il «Parlamento» degli spettatori, così formato, possa prendere delle decisioni attive su argomenti di vitale importanza per tutta la comunità, anche, e soprattutto, di riflesso, nella realtà. Realtà che, proprio per questo, resta dichiaratamente separata dalla finzione teatrale, poiché è su di essa

che è necessario intervenire.

## 2. Eroe o traditore? L'Uomo Galileo

Nella notte tra il 27 e il 28 febbraio del 1933, l'incendio del Reichstag dà inizio alla scomparsa di qualsiasi opposizione, consentendo ad Adolf Hitler di assumere il pieno potere in Germania. Prima conseguenza l'eliminazione fisica di ogni pensiero critico e di tutto ciò che sia in grado di attivare una volontà di dissenso: una montagna di libri viene bruciata nella piazza dell'opera dell'*Unter den Linden*. Cancellata la libertà di espressione, l'unica verità possibile resta quella del Reich: propagandata, indottrinata e difesa a qualunque costo. Ad una pluralità di codici, dunque, se ne sostituisce uno solo, il cui potere di dettare ogni regola, ogni desiderio e anche ogni sacrificio trova linfa vitale nell'utilizzo, non legittimo ma legittimato con la forza, della violenza. In questo momento della cultura europea vive e scrive Bertolt Brecht, che fugge dalla Germania all'indomani dell'incendio, mentre a maggio dello stesso anno le sue opere vengono messe al rogo. *Vita di Galileo* viene concepita proprio in quegli anni, lontano da quella che era la sua patria (1938 - 1956), quando Brecht si muove da una città europea all'altra.

Perché Galileo? Senza dubbio per l'evidente parallelismo tra la sua condizione di intellettuale esiliato e quella dello scienziato costretto ad arrendersi davanti al potere dell'Inquisizione: un potere diverso per origine e collocato in un tempo lontano, ma di certo non dissimile nelle conseguenze.

Un ulteriore, sebbene di segno contrario, tratto che accomuna le due epoche di Galileo e Brecht è il sentore del cambiamento.

La consapevolezza del "nuovo" che avanza tentando di eliminare quel che resta sul proprio cammino, nel tempo di Galileo si volge pericolosamente verso il rimodellamento dei connotati morali, politici e sociali dei principali Paesi europei, coinvolgendo, non senza forti e dolorosi conflitti, la vita di ognuno. Come spiega Piero Ostellino (2010, 6):

L'Europa stava intraprendendo il lungo, difficile e tormentato cammino che l'avrebbe fatta passare dalla "libertà degli antichi" – che si concretava nella piena identificazione, integrazione e assimilazione, dell'individuo con la collettività e, quindi, nella sua subordinazione all'autorità del potere regale che sulla collettività governava in nome di Dio – alla "libertà dei moderni", che avrebbe connotato la libertà politica non più in senso collettivo, ma in senso individuale.

con il risultato di una nuova libertà che spaventa i privilegi dei notabili dell'epoca, recando con sé, grazie alla progressiva crescita della consapevolezza del proprio essere individuale, i germi dell'affrancamento dal dispotismo politico e dalla tirannia morale della religione.

In senso inverso, ma specularmente, il cambiamento si impone anche nel tempo di Brecht, ad opera del nazismo e delle altre forme di dispotismo che vorrebbero procedere alla ridefinizione di interi paesi malcelando un brusco ritorno al passato. A questo proposito, ancora Ostellino (*Ivi*, 7):

non è superfluo ricordare come, nel ventesimo secolo – con il fascismo, il nazismo e il comunismo – l'umanità fosse regredita, attraverso una concezione organicistica, assimilatrice della società civile alla società politica, a una attualizzazione della "libertà degli antichi" in chiave di moderno totalitarismo.

mentre Brecht (1998, 123), con il solito acume pungente che lo contraddistingue:

È ben noto quale benefico influsso possa esercitare sugli uomini la convinzione di trovarsi alle soglie di un'epoca nuova. (...) La fede corrente fino a quel momento viene trattata come superstizione, quanto ieri sembrava ovvio viene sottoposto a nuova indagine. Siamo stati dominati, dicono gli uomini, ma da ora in poi saremo dominatori.

Ciò finché il vero ruolo di quel "nuovo" che si è proposto non viene svelato, e i cittadini che avevano voluto aggrapparsi a quella speranza, a quella promessa di un presente e di un futuro migliori, restano più soli di prima:

Il vecchio e il decrepito si affacciano sulla scena e si spacciano per novità, o tali sono proclamati se vengono imposti in maniera nuova. (...) Terribile il disinganno degli uomini quando scoprono, o credono di scoprire, di esser stati vittime di un'illusione, che il passato è più forte del presente, (...) che la loro epoca, l'epoca nuova, non è ancora sorta. (Brecht 1998, 124)

Due epoche a confronto, quindi, e due intellettuali che si trovano a combattere contro qualcosa d'infinitamente più grande di loro, in cambio della speranza di libertà. Altro elemento che li accomuna, allora, proprio questo: il ruolo dell'intellettuale in un'epoca di repressione. In alcune sue pagine molto conosciute, intitolate *Cinque difficoltà per chi scrive la verità*, Brecht (1973, 102) si rivolge proprio a quegli intellettuali che intendono diffondere il libero pensiero:

Chi ai giorni nostri voglia combattere la menzogna e l'ignoranza e scrivere la verità, deve superare almeno cinque difficoltà. Deve avere il coraggio di scrivere la verità, benché essa ovunque venga soffocata; l'accortezza di riconoscerla, benché ovunque venga travisata; l'arte di renderla maneggevole come un'arma; l'avvedutezza di saper scegliere coloro nelle cui mani essa diventa efficace; l'astuzia di divulgarla fra questi ultimi.

L'abiura di Galileo appare, allora, come un astuto tentativo di difendere la verità, proprio allo scopo di diffonderla, nonostante il serrato controllo di quel Potere che in quel momento è interpretato dalla Chiesa Romana. L'abiura, cuore dell'opera teatrale in esame, rappresenta, quindi, innanzi tutto il rimedio perpetrato dallo scrittore stesso e da tutti quegli intellettuali che, come lui, si trovano al riparo, lontano dal focolaio degli eventi che travolgono il loro Paese, ma che proprio mantenendosi in vita possono compiere la propria opera, senza perdere la propria onestà intellettuale. La fuga dunque, come Brecht, o come Galileo la decisione di restare e combattere il Sistema "da dentro": raggirando il Potere fino a depotenziarlo, fors'anche per interesse o un carattere troppo docile.

Abiurare o fuggire diventa così un gesto coraggioso: poiché si rifugge lo scontro diretto in cambio di un tentativo realistico di diffusione della verità.

Non è questo, tuttavia, l'unico ruolo che Brecht assegna a Galileo: il suo personaggio, infatti, si evolve come evolve la vicenda biografica del suo Autore. È così che, seguendo l'evoluzione del personaggio di Galileo – dal 1938 al 1955 – il lettore attento riesce a cogliere l'enorme e sofferto cambiamento di prospettiva che coinvolge lo stesso Brecht. Tre sono le

versioni del dramma, legate a tre diversi momenti storici e a tre diverse fasi della vita dell'Autore: quella *danese*, risalente al novembre del 1938, quando Brecht è già in esilio in Danimarca; quella *americana*, tra il 1945 e il 1946, in cui si stravolge il senso della prima; e l'ultima, quella *berlinese*, scritta dopo il ritorno di Brecht in patria, nel 1955.

Brecht non è nuovo al modello di un'opera che evolve fino al punto di veicolare un messaggio anche molto diverso dall'originale. Come egli stesso ama definirli: i suoi, più che drammi compiuti e decisi definitivamente, sono tentativi (*Versuche*); tanto che questo è il nome che egli attribuisce ad una raccolta di scritti pubblicati in prima edizione (di cui fa parte proprio *Vita di Galileo*) (Nicoli 2010, 2).

Tutto è frammento, abbozzo, accenno di una realtà che è in continuo mutamento e a cui il suo teatro continua nel tempo ad adattarsi, anche dopo la pubblicazione, anche dopo la stessa rappresentazione, nello spirito di quel procedere per tentativi, evoluzioni e contrasti, che fanno dell'indagine e del dubbio il suo principale metodo di lavoro<sup>38</sup>.

Questo vale ancora di più per *Vita di Galileo*, che si va costruendo sotto l'influenza di eventi destinati a cambiare il mondo.

Nell'autunno del 1938 Brecht, in esilio, elabora la prima stesura del dramma, che viene portato a termine nel novembre dello stesso anno, come egli stesso annota sul suo diario di lavoro:

[23 Novembre 1938]. Ultimata *La Vita di Galileo*. Mi ci sono volute tre settimane. Le uniche difficoltà me le ha procurate l'ultima scena. (Brecht 1998, 471)<sup>39</sup>.

Proprio in quel periodo, allo scopo di comprendere meglio il sistema tolemaico e alcuni dettagli dello studio astronomico, Brecht è in contatto diretto con alcuni assistenti di Niel Bohr occupati a studiare la disintegrazione dell'atomo. Così, il 19 dicembre 1938, egli viene a conoscenza in anteprima della riuscita della scissione atomica dell'uranio, evento di fondamentale importanza per la storia dell'umanità, che per Brecht è segno della possibilità dell'avvento di quell'epoca nuova, di quell'era di progresso comune, capace di sopravvivere alla più nefasta forza di qualsiasi totalitarismo. Da qui, la famosa battuta che egli aggiunge a mano sul dattiloscritto originale della prima versione, a margine della scena in cui Andrea Sarti, giovane ex allievo di Galilei, riceve dal maestro una copia della sua ultima opera, con il compito di diffonderla in Europa nonostante e contro il controllo dell'Inquisizione:

Ci sono posti in cui vengono attuate scoperte importantissime che accresceranno a dismisura gli agi dell'umanità, mentre ci sono enormi zone di questo mondo che giacciono avvolte nel buio. Lì le tenebre si son fatte perfino più fitte! Fai attenzione quando attraversi la Germania con la verità riposta sotto il mantello!  
(Brecht 1998, 472)

---

<sup>38</sup> La prima stesura completa, infatti, fu preceduta da una serie di abbozzi e appunti che si differenziano ulteriormente dalle tre versioni successive. Galileo è un personaggio quasi tradizionale, a cui l'Autore perdona con decisione la famosa ritrattazione che nulla toglie alla grandezza delle sue scoperte. Ciò che fa onore a Galileo e che lo innalza ad "eroe" della Storia è la sua forte vicinanza alle ragioni del popolo, di cui egli si fa portavoce e protettore: l'abiura, quindi, non ne scalfisce la figura quasi rivoluzionaria (Nicoli 2010, 2).

<sup>39</sup> B. Brecht, *Vita di Galileo*, in B. Brecht, *I Capolavori*, V.II. Traduzione di Emilio Castellani. Einaudi, Torino 1998. In questo lavoro faremo riferimento alla versione *berlinese* dell'Opera.

La speranza di un'epoca nuova è dunque un'illusione cui lo stesso Brecht cede, giudicando in modo del tutto positivo la scoperta danese e di riflesso il ruolo dello scienziato nel progresso dell'umanità. Di conseguenza la prima versione di Galileo ricalca un uomo ambiguo ma lo scienziato intellettualmente onesto, che si prefigge la democratizzazione della scienza, certo fino alla fine delle ragioni che lo inducono a rinnegare la verità dinanzi al potere, in onore di una maggiore forza donata da questo gesto alla verità stessa. La sua astuzia sta nel nascondere la verità per diffonderla soltanto tra quelli in grado di renderla efficace. Ed è proprio questo che fa il primo Galileo/Eroe quando affida segretamente il lavoro più importante della sua carriera al vecchio alunno, affinché sia diffuso tra gli scienziati d'Europa lontano dall'Italia e dal dominio dell'Inquisizione.

Galileo segue, in altre parole, la via indicata da Brecht agli intellettuali della sua epoca: esuli chiamati all'impegno nella resistenza alla repressione, messi di fronte alla loro responsabilità etica davanti all'umanità. Il riferimento nel testo alla Germania avvolta dalle tenebre rende poi ancora più lampante il parallelismo tra la condizione di Galileo e quella dello stesso Brecht, come di ogni intellettuale come lui, che non rinuncia al proprio spirito critico nonostante il dominio nazista. Così come è palese il ruolo simbolico che Galileo interpreta: eroe che «è allo stesso tempo il campione della battaglia contro le forze dominanti del passato e il prototipo dell'ingenuità illuministica degli intellettuali moderni subordinati al potere politico» (Nicoli 2010, 9).

Galileo rappresenta qui in definitiva l'eroe positivo garante di una scienza al servizio del popolo e dell'umanità intera, la cui voce rappresenta ancora la speranza dell'avvento di un'epoca nuova.

Questa impostazione iniziale, tuttavia, è destinata a cambiare in seguito agli sviluppi della ricerca sulla scissione dell'uranio sfociati nella costruzione della bomba atomica che segnano la coscienza etica e politica di Brecht. A partire dal dicembre del 1944, durante il suo "soggiorno" americano, egli inizia dunque un lungo lavoro di riscrittura condiviso con l'attore Charles Laughton, che vede la luce nel 1947. Il personaggio di Galileo risulta modificato sensibilmente:

A metà del nostro lavoro l'«era atomica» fece il suo esordio a Hiroshima. Dall'oggi al domani la biografia del fondatore della nuova fisica assunse un ben diverso significato. L'infernale potenza della grande bomba gettava una luce nuova e più viva sul conflitto di Galileo con le autorità del suo tempo. (Brecht 1998, 125)

La prima bomba atomica viene sganciata nell'agosto del 1945, e una nuova luce mette in crisi anche la considerazione che Brecht aveva avuto della scienza, del ruolo assunto o che avrebbe potuto ancora avere nel progresso o nella distruzione dell'umanità:

La libertà della ricerca, lo scambio delle scoperte, la comunità internazionale degli scienziati, tutto era paralizzato (...) Grandi fisici si affrettarono ad abbandonare il servizio del loro bellicoso governo (...) Scoprire qualcosa era diventato un'ignominia. (Brecht 1998,, 127)

L'inganno si era svelato, e la speranza di un'epoca nuova lasciava il passo al dolore di un ignobile ritorno al passato:

Com'è possibile parlare di una nuova era, quando gli stessi termini "nuova era" e "ordine nuovo" sono stati adottati dai nemici della civiltà per mascherare una barbarie e uno sfruttamento antichi come il mondo, ma di un orrore senza precedenti? (Ewen 1980, 291)

Galileo cessa di essere l'eroe, il martire, per divenire l'uomo che contratta la propria sete di conoscenza con la riflessione sul valore e sui fini della scienza, senza curarsi delle conseguenze nefaste che la propria opera potrebbe avere. Nella seconda versione dell'opera, le spinte alla democratizzazione della scienza appaiono, dunque, soltanto delle mere velleità: la prima, vera, passione che è quella per la scienza, che è sete di sapere che «annebbia i sensi». L'abiura non è più un tentativo di diffusione della verità contro il Potere, ma un mero espediente di difesa personale in cambio della libertà di continuare le proprie ricerche: la scienza per la scienza, e null'altro. Galileo "svende" la scienza, svincolandola dalla sua potenzialità di benessere per tutti e di emancipazione dal potere costituito.

Da qui l'autoaccusa che Galilei pronuncia nella conclusione dell'opera, importante tanto quanto è vero che «è nella conclusione di un dramma che deve trovarsi il peso maggiore» (Brecht 1998, 128). Brecht e Laughton eliminano, infatti, tutti i passi che in qualche modo possano giustificare il "tradimento" di Galileo, intervenendo, in particolare, sulla tredicesima scena, che da semplice autoanalisi diviene feroce resa dei conti, in cui Galileo confessa che è solo la propria vigliaccheria a indurlo a ritrattare:

Io credo che la scienza abbia come unico scopo quello di alleviare la fatica dell'esistenza umana. Se gli uomini di scienza intimiditi dai potenti egoisti, si limitano ad accumulare sapere per sapere, la scienza può rimanere fiaccata per sempre (...). E quando, con l'andar del tempo, avrete scoperto tutto lo scopribile, il vostro progresso non sarà che un progressivo allontanamento dall'umanità. Tra voi e l'umanità può scavarsi un abisso così grande che, ogni giorno, a ogni vostro eureka rischierebbe di risponderne un grido di dolore universale. (Brecht 1998, 115-116)

Il riconoscimento della propria mancata assunzione di responsabilità, di fronte al mondo, nei confronti della verità, della ricerca e del libero pensiero, segna il passaggio da una scienza libera e responsabile ad una scienza senza più nessuna responsabilità attribuibile, venduta al compromesso di un Potere che, proprio per questo, l'avrebbe avuta per sempre in pugno.

Una volta rientrato in Europa, nel 1948, Brecht lavora alla realizzazione di una traduzione tedesca dell'ultima versione americana del dramma; traduzione che diviene, nel più classico stile del drammaturgo tedesco, la creazione di un'opera completamente a sé stante, in cui Brecht integra la versione americana con parti della prima versione, quella danese, accompagnata dall'introduzione di parti del tutto originali. La versione berlinese, l'unica riconosciuta da Brecht e quella cui noi, nel corso di questo lavoro, facciamo riferimento, è ripresa e modificata fino a poco prima della sua morte e pubblicata postuma soltanto nel 1957.

Diverse edizioni, quindi, come diversi sono il Galileo della prima e dell'ultima versione. Ciò nonostante, è possibile individuare un filo conduttore che accomuna le ricche sfumature del personaggio presenti prima e dopo la sua evoluzione, insieme ad una contraddittorietà crescente che caratterizza la sua vita e le sue azioni. Il titolo, *Vita di Galileo*, vuole, forse, sottolineare proprio questo: l'importanza della dimensione umana del personaggio, storico sì, ma non per questo meno rappresentativo della condizione di



qualsiasi intellettuale dinanzi al Potere dispotico. Ne è ulteriore conferma il fatto che, nonostante il titolo, il dramma si concentri esclusivamente sugli anni delle maggiori scoperte galileiane, e non certo sull'intera biografia di Galileo. I suoi studi, il suo disordine, la sua smania di sapere, il "plagio" dell'idea del cannocchiale, come diremmo noi oggi, e le scoperte che questo regala una volta che egli può finalmente osservare le stelle, sono il cuore della storia raccontata da Brecht; mentre principi, cardinali, papi e procuratori interpretano la parte che a loro spetta, vestendola sul palco così come nelle trame del racconto. La tecnica dello straniamento, infine, ci fa conoscere gli aspetti più inconsueti delle vicende che ruotano attorno all'uomo Galileo, così come le sue umane debolezze insieme ai suoi istinti anche più bassi. Come Brecht scriveva nel sottotitolo alla didascalia della seconda scena, «non tutto ciò che fa un grand'uomo è grande, e a Galilei piaceva mangiar bene».

### 3. L'analisi del dramma

#### 3.1 Il tribunale di Dio: la Legge e l'Ordine del mondo

Io Galileo, figlio del quondam Vincenzio Galileo di Fiorenza, dell'età mia d'anni 70, costituito personalmente in giudizio et inginocchiato avanti di voi Eminentissimi et Reverendissimi Cardinali, (...) giuro che sempre ho creduto, credo adesso, e con l'aiuto di Dio crederò per l'avvenire, tutto quello che tiene, predica et insegna la Santa Cattolica et Apostolica Chiesa. Ma perché da questo Santo Offitio, per aver io, dopo d'essermi stato con precetto dall'istesso giuridicamente intimato che omninamente dovessi lasciar la falsa opinione che il Sole sia al centro del mondo e che non si muova e che la Terra non sia centro del mondo e che si muova, e che non potessi tenere, difendere né insegnare in qualsivoglia modo, né in voce né in scritto, la detta falsa dottrina, e dopo d'essermi notificato che detta dottrina è contraria alla Sacra Scrittura, scritto e dato alle stampe un libro nel quale tratto l'istessa dottrina già dannata et apporto ragioni con molta efficacia a favor di essa, senza apportar alcuna solutione, sono stato giudicato vehementemente sospetto d'heresia, cioè d'haver tenuto e creduto che il Sole sia il centro del mondo et immobile e che la Terra non sia centro e che si muova. Pertanto, volendo io levar dalla mente delle Eminenze Vostre e d'ogni fedel Christiano questa vehemente sospitione, giustamente di me conceputa, con cuor sincero e fede non finta, abiuro, maledico e detesto li suddetti errori et heresie, e generalmente ogni et qualunque altro errore, heresia e setta contraria alla Santa Chiesa; e giuro che per l'avvenire non dirò mai più né asserirò, in voce o in scritto, cose tali per le quali si possa haver di me simil sospitione; ma se conoscerò alcun heretico o che sia sospetto d'heresia, lo denontiarò a questo Santo Offitio, o vero all'Inquisitore o Ordinario del luogo dove mi trovarò. (Bonechi 2008, 101)

È così che il 22 giugno del 1633, dinanzi al tribunale della Santa Inquisizione, Galileo confessa il suo peccato dinanzi agli uomini e dinanzi a Dio, mentre il *Dialogo sui due massimi sistemi del mondo* viene condannato e proibito, l'eliocentrismo dichiarato eretico e a lui imposta, oltre all'obbligo della pubblica ritrattazione, una carcerazione esemplare<sup>40</sup>. Tutto ciò

---

<sup>40</sup> Carcerazione che, tuttavia, grazie agli appoggi di cui Galileo ancora disponeva, venne molto mitigata, con la "condanna" dell'obbligo di risiedere, fino alla morte nella sua villa ad Arcetri, in provincia di Firenze: «Galileo non scontò la sua reclusione romana nelle prigioni del Sant'Uffizio, ma a Villa Medici, per gentile concessione del papa, che presto lo autorizzò a prendere la propria villa "in luogo di carcere"» (Bonechi 2008, 107).

crea un forte precedente, con il quale «la Chiesa arrogava a sé il diritto di legiferare in materie estranee alle questioni di fede» (Bonechi 2008, 103), mentre si riafferma la supremazia dello “stampo” teologico (riassunto nell'*imprimatur*) su tutte le forme possibili di conoscenza. In questo modo, il discorso viene spostato dal piano scientifico al piano teologico, dove il confronto è inammissibile. Le verità alternative alle Verità di fede sono addirittura più pericolose di altre forme di culto, poiché minano il dogma opponendo il dubbio al «baluardo millenario del controllo delle coscienze» (Ivi, 102). Galileo ammette così che il suo *Dialogo* è «esecrando e più pernicioso per Santa Chiesa che le scritture di Lutero e Calvino» (Ivi, 103). D'altra parte, come sottolinea Michel Foucault (1984, 308):

il vero scandalo dell'opera di Galilei non consiste tanto nell'aver scoperto, o meglio riscoperto, che la terra ruotava intorno al sole, ma nell'aver costituito uno spazio infinito e infinitamente aperto; così, il luogo medievale si trovò, in un certo senso, dissolto.

Galilei smentisce la sacralizzazione degli spazi e la loro gerarchizzazione. Con la messa in crisi della convinzione che la Terra stia al centro del Creato, e l'essere umano al cuore del disegno divino, cade non soltanto la visione antropocentrica del sapere medievale (Battistini 2000, 28) ma trema anche quel Potere che se ne è fatto interprete e custode. Potere incarnato nella Chiesa, ma che è simbolo del Potere *tout cour*:

(...) sarebbe assai pericoloso, proprio oggi, voler conferire carattere religioso a una questione come la lotta di Galileo per la libertà della scienza. L'attenzione verrebbe in tal modo disastrosamente stornata da quei poteri reazionari del giorno d'oggi che nulla hanno a che spartire con la Chiesa. (...) In questo dramma la Chiesa rappresenta soprattutto il potere costituito; come tipi, i dignitari ecclesiastici devono assomigliare ai nostri banchieri e senatori. (Brecht 1998, 130-132)

C'è una scena, nel dramma, che appare emblematica in tal senso. Dopo essere stato eletto Papa, il Cardinal Barberini, abbandona il suo sostegno verso Galileo man mano che il Cardinale Inquisitore lo veste dei paramenti sacri, ovvero del Potere. In veste di rappresentante in terra di Dio, Barberini non può che condannare qualunque verità che contrasti quella della Chiesa:

Pausa. Il Papa adesso è adorno di tutto punto.

PAPA: Al massimo, al massimo, lo si porti davanti agli strumenti.

INQUISITORE: Non occorrerà altro, Santità. Galilei di strumenti se ne intende.

(Brecht 1998, 100)

E lo fa con gli strumenti della persuasione e della tortura. Il Potere ha bisogno di una propria “narrazione del mondo” che giochi un forte coinvolgimento emotivo delle coscienze, ma anche di un “tribunale di Dio” con «un maggior rigore nella giustizia» (Bonechi 2008, 97) che possa riaffermare l'Autorità, quando si neghino i precetti di Dio manifesti in quelli dei suoi rappresentanti in terra, le cui punizioni servano da monito per le azioni altrui.

Diciamo pronunciamo [...] che tu Galileo suddetto [...] ti sei reso a questo santo Ufficio vehementemente sospetto di eresia cioè di aver tenuto e creduto dottrina falsa e contraria alle sacre e divine Scritture che il sole sia centro della terra (così,

evidentemente, per “mondo”), e che non si muova da oriente a occidente, e che la terra si muova, e non sia centro del mondo, e che si possa tenere e difendere per probabile un’opinione dopo esser stata dichiarata e definita per contraria alla Sacra Scrittura e conseguentemente sei incorso [...]. (Favaro 1968, 406)

Secondo alcune ricostruzioni storiche dei fatti<sup>41</sup>, il processo fu formalmente pilotato dall’Inquisizione romana che ne falsificò gli atti, allo scopo di far valere la propria autorità senza alcuna possibilità di appello. Ciò detto, «che il processo sia stato formalmente ineccepibile o meno, alla fine poco importa, basato com’era sull’assunto fallace che le credenze di alcuni possano diventare norma» (Bonechi 2008, 103) per l’intero gruppo sociale.

In Brecht il problema si traduce in una riflessione sulla Giustizia come tale, osservata nello stretto rapporto che i tribunali e la legge in generale intrattengono con la violenza, che discende dal principio di Autorità.

Secondo l’analisi di Schulz (2008 104), la legge non è tanto una guida costruttiva per la realizzazione dell’armonia nella società quanto piuttosto un mezzo del capitalismo per preservare una società ingiusta. Non c’è nessun bisogno, dunque, di infrangere o modificare la legge: applicarla è sufficiente per qualsiasi proposito capitalista, poiché «la legge è fatta esclusivamente per lo sfruttamento di coloro che non la capiscono, o ai quali la brutale necessità non permette di rispettarla» (Brecht 1971, Atto III, scena 1).

Con Brecht, Galileo diventa un paradigma che va oltre la sua stessa figura storica. Un segno che, anzitutto, racchiude lo scontro persistente tra il progresso e la conoscenza, a vantaggio dell’intera umanità, da una parte, e la conservativa difesa del potere costituito, dall’altra.

Come abbiamo accennato all’inizio, in questo scontro epocale ciò che più teme l’Autorità è che se ne sveli la natura fittizia, l’essenza reificata delle costruzioni.

Più dei contenuti delle scoperte di Galileo, il Potere ne teme le conseguenze: la messa in discussione di insegnamenti ritenuti fino a quel momento incrollabili, la negazione stessa della propria assolutezza. Il pericolo è tanto più grande quanto maggiore è la forza di diffusione di idee o scoperte che escono dal tracciato delle Verità costituite: tanto più quanto le stesse siano in grado di parlare un linguaggio popolare.

Quando il dubbio si diffonde nella tranquilla *routine* quotidiana va in crisi qualsiasi tipizzazione e categorizzazione del reale, rivoluzionando gli orizzonti di coloro che hanno radicato la propria esistenza su una “narrazione del mondo” preconfezionata. Ecco che allora il popolo, finalmente, potrebbe riappropriarsi della libertà grazie alla verità:

[la scienza] tratta il sapere, che è un prodotto del dubbio; e col procacciare sapere a tutti su ogni cosa, tende a destare il dubbio in tutti. Ora, la gran parte della popolazione è tenuta dai suoi sovrani, dai suoi proprietari di terra, dai suoi preti, in una nebbia madreperlacea di superstizioni e di antiche sentenze, una nebbia che occulta gli intrighi di costoro. La misera condizione dei più è antica come le rocce, e dall’alto dei pulpiti e delle cattedre si suole dipingerla imperitura proprio come le rocce. La nostra nuova arte del dubbio appassionò il gran pubblico, che corse a strapparci di mano il telescopio per puntarlo sui suoi aguzzini. Questi uomini egoisti e prepotenti, avidi predatori a proprio vantaggio dei frutti della scienza, si avvidero subito che il freddo occhio scientifico si era posato su una miseria millenaria quanto

---

<sup>41</sup> Ci si riferisce alla falsificazione del protocollo del 1616 operata dalle autorità inquisitrici del 1633 e accertata nella storiografia moderna (tra gli altri, Frajese 2010).

artificiale, una miseria che chiaramente poteva essere eliminata con l'eliminare loro stessi. Allora sommersero noi sotto un profluvio di minacce e corruzioni, tali da travolgere gli spiriti più deboli. (Brecht 1998, 115)

Ma se è vero che è facile comandare un popolo di servi o, come ripeteva spesso Montanelli, che «la servitù, in molti casi, non è una violenza dei padroni, ma una volontà dei servi», ciò che non va dimenticato è l'altra faccia della medaglia: la volontà da parte del popolo stesso di farsi comandare, di farsi cucire addosso una storia in cui credere, un Dio da adorare, un motivo per potersi sacrificare. Quello di Galileo è un popolo che pur non vivendo bene, conosce un Ordine, «una serie di scadenze cicliche»: anche «le sventure» piovono «loro addosso con regolarità», offrendo «un senso di continuità, di necessità» consolatorio:

Si son sentiti dire (...) che intorno a loro è stato costruito il grande teatro del mondo perché vi facciano buona prova recitando ciascuno la grande o piccola parte che gli è assegnata. Come la prenderebbero ora, se andassi a dirgli che vivono su un frammento di roccia che rotola ininterrottamente attraverso lo spazio vuoto e gira intorno a un astro, uno fra tanti, e neppure molto importante? (Brecht 1998, 70)

Nessuno in realtà vuole vedere cosa c'è dietro il palco costruito dal Potere; nessuno vuole lasciare i vestiti di scena, anche se la parte che gli è stata assegnata è la più misera dell'intera compagnia. A parlare è quel «monacello» che, figlio di poveri contadini, «voleva sapere come acquistare il potere», che tenta di far desistere Galileo dalla sua impresa, per non provocare il senso di smarrimento nel popolo: «dobbiamo tacere per il più nobile dei motivi: la pace spirituale dei diseredati!» (Brecht 1998, 72)

Pensate un istante: quanta fatica, quanto studio è costato ai Padri della Chiesa - e ai tanti altri dopo di loro - il dare un po' di senso a questo mondo (per quanto esso sia abominevole). Pensate alla cattiveria di coloro che fanno fustigare i loro contadini seminudi nei loro poderi dell'Agro Romano, e alla stupidità di questi che, poveretti, li ricambiano baciandogli i piedi! (...) Ebbene, del senso ultimo di questi fatti, che ci riescono incomprensibili (ma di cui è intessuta la vita) noi abbiamo reso responsabile un Ente supremo; abbiamo detto che con quei fatti si perseguono certe finalità, che tutto ciò si spiega con l'attuazione di un immenso disegno. (...) ma adesso venite voi a rinfacciare all'Ente supremo di non avere le idee chiare circa i moti del mondo degli astri, mentre voi, invece, le avete chiare. È una saggia condotta, questa? (Brecht 1998, 64)

Arguta, come sempre, la risposta di Galileo (e di Brecht) nella scena successiva:

Perché Gesù ha posto la terra al centro dell'universo? Ma perché la cattedra di Pietro possa essere il centro della terra! È solo di questo che si tratta. Avete ragione voi: non si tratta dei pianeti, ma dei contadini dell'Agro Romano. (Brecht 1998, 71)

Cosa succederebbe, infatti, se qualcuno fosse costretto ad accorgersi di quello squarcio nel cielo? Cosa succederebbe se papi, principi e cardinali perdessero la loro autorità? Non sarebbe più giustificata la guerra, né la carestia. La miseria non avrebbe più senso, la fame non sarebbe più una prova di forza, ma «semplicemente non aver mangiato»; la fatica sarebbe «piegar la schiena e trascinar pesi, non un merito» (Brecht 1998, 71). Ogni sacrificio varrebbe solo se giustificato dal benessere comune, mentre conoscenza e ricchezza

materiale sarebbero ridistribuite equamente tra tutti gli abitanti del pianeta:

Potrei istigare i suoi contadini a pensare in un modo nuovo. (...) Che ordinino alla terra di stare ferma, sennò i loro castelli potrebbero andare a gambe all'aria! (Brecht 1998, 85-86)

Ovviamente, ciò che non è mai successo è difficile che possa accadere, e l'assuefazione dei cittadini alla comodità di un'esistenza raccontata dall'esterno agevola ancora oggi la sottomissione al Potere:

(...) se non si agitano, se non imparano a pensare, poco può aiutarli anche il più efficace sistema d'irrigazione. Per tutti i diavoli, vedo bene la divina pazienza della vostra gente; ma la loro divina furia, dov'è? (Brecht 1998, 73)

È un Ordine che si configura, in ogni epoca, come dimensione identitaria del popolo e, in modo del tutto paradossale, come cuscinetto protettivo dinanzi allo squilibrio di capitale economico e culturale tra chi ha il Potere e chi lo subisce.

Nel momento in cui, allora, una scintilla di libero pensiero, capace di rivoluzionare l'esistente, tenta di contrapporsi ai codici immutabili della "narrazione delle cose", il potere se ne impossessa, la ingurgita, la rielabora e la neutralizza fino a farla rientrare nei suoi ranghi. L'eventuale rottura, allora, diventa nuova unione, nuova forza.

La Chiesa, e il Potere che essa rappresenta, in *Vita di Galileo* pretende di essere padrona e indirizzatrice di quel nuovo Sapere: di distribuirlo e non subirlo. Già da tempo, infatti, il Collegio Romano si serve delle tavole «di quell'eretico di Copernico» per calcolare dalla durata dell'anno solare alle date delle eclissi di sole e di luna; e non disdegna di utilizzare le carte astronomiche di Galileo, vendute nei porti come guida delle rotte dell'epoca. I nuovi strumenti e concezioni devono, tuttavia, restare all'interno di un discorso sul mondo che non muta, guidato dalle Sacre Scritture. Si chiede un monaco: «cos'è meglio, dico io? Osservare le eclissi di luna con tre giorni di ritardo sul calendario, o rinunciare per sempre alla beatitudine eterna?» (Brecht 1998, 56).

L'istituto pontificio di ricerche scientifiche, inoltre, sia nella realtà storica dello scienziato che nel dramma di Brecht, aveva confermato le scoperte di Galileo – così come è altrettanto vero che egli avesse anche degli ecclesiastici tra i suoi discepoli – a dimostrazione del fatto che la verità più che essere eliminata andava controllata. Del resto sono i cardinali Barberini e Bellarmino a dire a Galileo che: «la scienza è figlia legittima e diletta della Chiesa», e «voi ci siete più necessario di quanto noi lo siamo a voi»; e ancora:

[la scienza] si trova assolutamente al sicuro, signor Galilei. E ciò in conformità al pensiero della Chiesa, secondo cui non ci è dato di conoscere la verità, ma ci è consentito di cercarla. (Brecht 1998, 64)

Dopo averla riconosciuta la verità andava *ri-velata*, ovvero nascosta e occultata, così che la Chiesa potesse ridurla entro la propria "narrazione delle cose" e renderla innocua, nuovamente visibile come cosa di tutti:

MONACELLO: Signor Galilei, prima di andar via, padre Clavio ha detto: «Adesso i teologi dovranno provvedere a rimettere in ordine il cielo». (Brecht 1998, 58)

In un modo o nell'altro, quindi, il Potere se ne impossessa. Ma di certo è di gran lunga più facile se è la scienza stessa a cedergli il passo, se è lo scienziato a lasciare il campo libero da ogni responsabilità.

### 3.2 *Eppur si move!*<sup>42</sup>

Nella seconda stesura del dramma, come abbiamo visto, il compromesso cui cede Galilei abiurando diviene per Brecht totalmente negativo. Si tratta di un tradimento nei confronti di quell'etica che dovrebbe accompagnare la ricerca scientifica: segno di irresponsabilità, anche politica.

Nella mia vita di scienziato ho avuto un'opportunità senza pari: quella di vedere l'astronomia dilagare nelle pubbliche piazze. In circostanze così straordinarie, la fermezza di un uomo poteva produrre grandi rivolgimenti. Se io avessi resistito, i naturalisti avrebbero potuto sviluppare qualcosa di simile a ciò che per i medici è il giuramento d'Ippocrate: il voto solenne di far uso della scienza a esclusivo vantaggio dell'umanità!

[ma] così stando le cose, il massimo in cui si può sperare è una progenie di gnomi inventivi, pronti a farsi assoldare per qualsiasi scopo. (Brecht 1998, 116)

Brecht fa del gesto di Galilei il simbolo di un tradimento ricorrente nel corso dei quasi quattrocento anni di vita della «nuova scienza» da lui fondata: una scienza che è divenuta progressivamente uno strumento del Potere, incapace di guardare alle conseguenze, spesso catastrofiche, di ciò che, invece, dovrebbe essere progresso per l'intera umanità<sup>43</sup>.

Il Sapere si sottopone così, religiosamente, al servizio di alcune "divinità" universalmente presenti nella storia dell'uomo: l'Ordine sociale e la Verità costituita, entrambi vassalli del Potere e sue fondamenta, cuore della sua forza più durevole. Ancor più, direbbe Foucault, è un Sapere che finisce con l'incarnarsi nel Potere, divenendo "verità strumentale" attraverso cui declinare i codici culturali e normativi che strutturano l'Ordine social. Permeando le convinzioni di ognuno sul proprio essere e sul mondo. Del resto:

che succederebbe se tutti costoro, deboli nella carne, inclini ad ogni eccesso, credessero soltanto alla loro ragione (...)? Una volta che dubitassero se il sole si sia davvero fermato in Gabaon, i loro sporchi dubbi potrebbero estendersi anche alle questue! (Brecht 1998, 98)

In questo senso, Brecht non manca di sottolineare la forte diffusione del Sapere di cui nel dramma Galileo vuole rendersi paladino, affidando le proprie scoperte all'uso della lingua volgare contro l'utilizzo di quel latino che fonda l'esclusione della maggior parte della gente:

Potrei scrivere in volgare, per molti, anziché in latino per i pochi. Per le nuove idee, quella che ci serve è la gente che lavora con le mani. A chi altri interessa conoscere

---

<sup>42</sup> Oltre ad essere la leggendaria espressione attribuita a Galileo Galilei subito dopo la sua abiura, è anche il titolo dato inizialmente da Bertolt Brecht ai primi abbozzi di *Vita di Galileo*.

<sup>43</sup> Caso eclatante, la ricerca scientifica utilizzata, anche oggi, a scopi bellici o, anche, la ricerca scientifica finanziata direttamente dal Potere (politico, economico o militare che sia), la cui diretta conseguenza, può essere, troppo spesso, quella dello scienziato disposto a 'chiudere un occhio' in cambio delle risorse materiali per alimentare le proprie ricerche.

l'origine delle cose? Quelli che vedono il pane solo quand'è sulla tavola, non vogliono sapere come è stato cotto. Quelle canaglie preferiscono ringraziar Dio piuttosto che il fornaio! (Brecht 1998, 85)

Il Galileo brechtiano rappresenta così la possibilità di appropriarsi della propria libertà da parte del popolo. Egli è l'emblema di quella democratizzazione della scienza, o (più in generale) del libero pensiero, che si oppone a chi tenta di mantenere un'unica narrazione. Non a caso Brecht apre il dramma con lo scienziato intento a spiegare le sue teorie rivoluzionarie ad Andrea Sarti, il figlio della governante e i suoi collaboratori sono ignoranti di condizione umile, finché Andrea e Federzoni diventano i suoi migliori allievi, più svegli e preparati di quanto possano sperare gli illuminati «dottori» dell'Università medica:

GALILEO: Non potremmo parlare la lingua di tutti i giorni? Il mio collega Federzoni non conosce il latino.

FILOSOFO: È importante che egli ci capisca?

GALILEO: Sì.

FILOSOFO: Perdonate. Credevo fosse il vostro affilatore di lenti.

ANDREA: Il signor Federzoni è affilatore di lenti e scienziato.

FILOSOFO: Grazie, figliuolo. Se proprio il signor Federzoni insiste...

GALILEO: Sono io che insisto. (Brecht 1998, 43)

Per certo la posizione di Galileo è del tutto privilegiata se si pensa – e lo fa anche Brecht – all'esperienza di Giordano Bruno, che viene messo al rogo per eresia qualche anno prima dell'abiura.

Brecht risponde evidenziando i continui rapporti con principi, papi e cardinali, intessuti da Galileo per ricevere protezione e finanziamenti. Ma, a mio parere, non si tratta soltanto della qualità dell'opportunismo di cui Bruno deve essere stato del tutto privo. Anche ad una lettura più attenta del dramma di Brecht, emerge che il problema principale di Galileo non è tanto quello di enunciare una verità di rottura, quanto di procedere alla verifica scientifica di quelle che sono a suo giudizio ancora soltanto ipotesi: «oggi come oggi, intorno ai massimi problemi, non esistono altro che ipotesi. Ma noi esigiamo di fornire prove!» (Brecht 1998, 16)

Il cannocchiale fornirà la prova empirica della teoria copernicana:

SAGREDO: Meno di dieci anni fa, a Roma, un uomo salì sul rogo. Si chiamava Giordano Bruno ed aveva affermato esattamente la stessa cosa.

GALILEO: Certo. *E noi ora lo vediamo*. Non staccare l'occhio dal telescopio, Sagredo. Quello che stai vedendo, è che non esiste differenza tra il cielo e la terra. Oggi è il 10 gennaio 1610. L'umanità scrive nel suo diario: abolito il cielo! (Brecht 1998, 27, *corsivo mio*)

Quello che a Giordano Bruno manca, dice il Galileo di Brecht (e così in parte si salva), è la spendibilità del suo pensiero, ovvero la possibilità di provare le sue idee con un metodo inconfutabile, davanti alla Chiesa e davanti al mondo intero, che «soggiacciono» davanti «alla seduzione delle prove» (Brecht 1998, 36). Galileo, al contrario, può provare quella stessa concezione, i cui inimmaginabili aspetti Bruno «non li aveva visti, li aveva solo presentiti» (*Ivi*, 30):



SAGREDO: Ma proprio per questa ragione l'hanno bruciato! Nemmeno dieci anni fa!  
GALILEO: *Perchè non è riuscito a darne le prove! Perchè lo ha solo affermato!*  
(Brecht 1998, 32, corsivo mio)

Il Potere che s'impadronisce di ogni pensiero diverso, allora, non può niente, o può poca cosa contro il Sapere consapevole di esserlo; contro chi, attraverso la dimostrazione scientifica delle sue idee, ottiene la capacità di fronteggiarlo. La deriva della forza così acquisita, però, non è altro che la dilatazione di quella spendibilità del Sapere, che perdendo progressivamente la propria ragion d'essere, si trasforma in merce, oggetto di scambio tra i tanti.

L'utilizzo della ragione viene veicolato così da Galileo per guadagnare ulteriori risorse per la propria ricerca. Il Sapere, merce tra le merci, diviene oggetto da offrire e «svendere» per poter guadagnare altro Sapere, in una frenetica voglia di conoscenza che trasforma la scienza in un'attività fine a se stessa: schiava di un bisogno che appare quasi come un vizio. E così Brecht ci offre l'ultima versione di Galilei: scaltro, furbo e abile commerciante di se stesso, impantanato in una viziosa ossessione di conoscenza che Brecht, magistralmente, più di una volta ha paragona al vizio della gola, «un vizio radicato» (Brecht 1998, 111), per cui Galilei disprezza «coloro il cui cervello non è capace di riempire lo stomaco» (*Ivi*, 36):

E poi, mi piace comprar libri, e non solo libri di fisica; e mi piace mangiar bene. Di solito, è quando mangio bene che mi vengono le idee. Un'epoca corrotta! Mi pagano meno di quel che pagherebbero il carrettiere che gli trasporta le botti di vino!  
(Brecht 1998, 29)

Consideriamo la scena in cui il procuratore della Repubblica presenta il cannocchiale di Galileo al Doge e ai consiglieri della Signoria come un abile commerciante:

Ancora una volta il grande libro delle arti vede una delle sue pagine più gloriose coprirsi di caratteri veneti. (*Applausi di cortesia*). Un dotto di fama mondiale consegna a voi, e a voi soli, questo smerciabilissimo arnese, perché lo fabbricate e lo gettiate sui mercati a vostro piacimento. (*Applausi più nutriti*). (Brecht 1998, 23)

Gli applausi diventano, poi, «molto energici», quando il procuratore sottolinea l'uso che l'arnese può avere per «conoscere il numero e i tipi delle navi nemiche ben due ore prima che il nemico avvisti le nostre». Quello stesso cannocchiale che servirà a Galilei per rivoluzionare la conoscenza delle stelle e dell'intero sistema terrestre, diviene oggetto d'interesse da parte di chi, in quel momento, rappresenta il Potere prima di tutto per la sua commerciabilità e, principalmente, per gli scopi bellici che esso può avere.

Non troppo diverso da quanto accade oggi, se si riflette sul fatto che molte delle tecnologie accessibili più o meno a tutti (o almeno a chi vive nelle zone ricche del pianeta), come internet, la telefonia mobile e, addirittura, la plastica, devono la loro nascita a precedenti ricerche e applicazioni in ambito militare:

La ricerca scientifica e l'avanzamento tecnologico sono storicamente associati anche alla guerra: una parte consistente della ricerca, infatti, è svolta oggi per fini militari, e diviene sempre più difficile separare le tecnologie di uso esclusivamente civile. L'associazione con l'industria militare contribuisce in parte al prestigio e al finanziamento della ricerca, ma rischia ovviamente di metterla in contraddizione con

il suo fine principale: il progresso dell'uomo. (Cufaro Petroni 2010, 1)

In un avvicendamento storico senza tempo, chi ha il Potere compra tutto il Sapere che può per i propri interessi: quel Sapere che diretto all'interesse dell'intera umanità potrebbe rivoluzionare il mondo in senso anche benefico. Anche Galileo non sembra preoccuparsene: consapevole dell'uso settoriale e superficiale del cannocchiale da parte della Signoria veneta, egli non distoglie la propria attenzione dal suo principale obiettivo, l'accumulo di tempo e denaro per continuare le proprie ricerche, la svendita delle sue conoscenze per inseguire altro Sapere.

Costoro credono che si tratti solo di una macchinetta per far quattrini: ma è ben più di questo. Stanotte l'ho puntato sulla luna. (Brecht 1975, 23)

Secondo il motto del «libero commercio, libera ricerca. Libero commercio della ricerca», alla «frusta della schiavitù sotto cui gemono le scienze in certi luoghi», il Potere che compra e non censura sostituisce il libero mercato che, mentre liberalizza qualsiasi idea, elimina ugualmente la funzione sociale che essa potrebbe avere se fosse veramente libera e al servizio del popolo intero:

PROCURATORE: Considerate le condizioni che regnano tutt'intorno a noi! La frusta della schiavitù sotto cui gemono le scienze in altri luoghi! Posate ora sull'altro piatto della bilancia la gioia infinita con cui la Repubblica accoglie il vostro pensiero, per ardito che possa essere! (...) Nessuno che vi sorvegli, nessuno che vi opprime! I nostri mercanti, che sanno bene cosa voglia dire (...) un lino di qualità migliore, ascoltano con interesse il vostro appello: "Progrediamo nella fisica!"; e quanto deve la fisica alla richiesta di nuovi telai! (Brecht 1998, 18)

D'altra parte, l'appiglio su cui poggia la forza di tale «gioia infinita» è il bisogno di risorse materiali da parte dello scienziato che voglia dedicarsi, a tempo pieno, alla ricerca. Così, per Galileo, compasso e cannocchiale diventano mezzi per poter alimentare quel Potere che in cambio permette la vita delle sue ricerche, poiché «a che serve la libertà d'indagine senza tempo libero per indagare?» (Brecht 1998, 17). Ma, d'altra parte, come può essere libera la scienza se al servizio di un Potere che paga a seconda di quanto essa possa fruttare? Essa si trasforma in un Sapere individualistico, nella «scienza prima di tutto» che prende il sopravvento su ogni funzione sociale che, se così non fosse, potrebbe appartenere. «Nuova scienza, nuova etica», quindi, che non lascia mai vuote le mani dello scienziato, «meglio sporche che vuote» (*Ivi*, 113).

Il progresso è possibile, allora, solo se si accetta un compromesso con il denaro, e con il Potere che offre quel denaro in cambio del proprio marchio su ogni idea. Ma si tratta ancora di progresso, se la maggior parte delle persone ne è esclusa?

La comunità scientifica non deve rinchiudersi – per cinismo o interesse – nella torre d'avorio di una scienza neutrale, distinguendo semplicemente fra la ricerca e il suo uso, ma deve rimettere in discussione la sua funzione civile per recuperare il ruolo che le è proprio. (Cufaro Petroni 2010, 1)

Occorre domandarsi, però, se a questo proposito sia sufficiente intendere Galileo come un "mercenario" della scienza, un servo del Potere, o se, al contrario, egli, anche qui,

non sia l'emblema di qualcosa di più grande: di un Sapere che potrebbe ribellarsi al Potere ma che, ciò nonostante, ne diventa lo strumento.

Emblematica è la scena in cui gli allievi di Galileo attendono l'esito della sua condanna davanti al palazzo dell'ambasciata fiorentina a Roma. Certi dell'integrità morale del loro maestro, si convincono presto del suo rifiuto ad abiurare le proprie teorie:

ANDREA: Dunque, la forza non basta! Non può arrivare dove vuole! Dunque, la stupidità è sconfitta (...) e l'uomo non teme la morte!

FEDERZONI: Adesso ha davvero inizio l'era della scienza. Questo è il momento della sua nascita. Pensa, se avesse abiurato! (Brecht 1998, 104)

Così, davanti alla comunicazione dell'abiura dello scienziato, «la scena si oscura», mentre Andrea urla sconsolato: «sventurata la terra che non ha eroi!»! La risposta di Brecht e, ovviamente, di Galileo, sembra un semplice gioco di parole, che sin da subito, però, lascia intuire il suo denso significato: «sventurata la terra che ha bisogno di eroi» (ivi, 105).

Il Paese che non ha bisogno di eroi, infatti, non è obbligato a immolare i propri abitanti per la vittoria di una causa comune. Brecht sembra dirci che la libertà della scienza e del pensiero, come reale sviluppo del benessere universale, non può essere sempre guadagnata tramite un atto eroico e tramite l'obbligo della rinuncia alla propria vita. Tra un paese che non ha eroi e un paese che non ha bisogno di eroi Galileo, e insieme Brecht, scelgono per il secondo tipo di società, in cui la libertà è un diritto acquisito, per cui non è necessario combattere.

Anche in questo caso, allora, Galileo diventa simbolo di qualcosa di più grande, figura esemplare attraverso cui è possibile vedere gli occhi del suo creatore.

Per Schulz (2008, 105), in molti passaggi delle sue opere Brecht tende a ridurre la complessità della società ad alcune singole azioni individuali che senza dubbio aggiungono valore all'introspezione psicologica. A mio parere, però, a ciò si aggiunge il fatto che queste diventano emblema del meccanismo che governa l'intero Sistema, proprio come nel caso di Galilei e del ruolo dell'intellettuale dinanzi al Potere.

Quella ragione che tanto aveva affascinato e guidato tutta la vita di Galileo – al punto da diventare suo cibo, sua amante, suo grembo materno – diventa per lui un'arma a doppio taglio. Come Brecht, anche Galileo si illude dell'avvento di un'epoca nuova, in cui la ragione e le prove che la sorreggono demoliscano finalmente la superstizione:

Solo i morti non si lasciano smuovere dagli argomenti validi! (...) Sì, io credo alla dolce violenza che la ragione usa agli uomini. (...) Il potere di seduzione che emana dalla prova pratica è troppo grande. Il pensare è uno dei massimi piaceri concessi al genere umano. (Brecht 1998, 32-33)

Quando poi capisce che così non è, però, egli non muore in nome di quella ragione ma, al contrario, se ne disfa, la rinnega, rifiutando così, anche la propria responsabilità davanti al suo popolo. Il «misfatto» di Galileo si configura allora come un «peccato originale» della scienza stessa, la cui separazione dall'etica e dalla politica ha conseguenze devastanti:

Galileo arricchì l'astronomia e la fisica, nello stesso tempo in cui le svuotò di gran parte del loro significato sociale. Col discredito che esse avevano gettato sulla Bibbia e sulla Chiesa, queste scienze avevano combattuto per un certo tempo sulle barricate in difesa di ogni progresso. (...) Queste scienze non riacquistarono più quella funzione

così importante nella società, non tornarono più su posizioni così vicine al popolo. Il misfatto di Galileo può esser considerato il «peccato originale» delle scienze naturali moderne. (Brecht 1998, 127)

La «scienza per il popolo» si perde nella fitta rete tracciata dal progresso delle verità scientifiche a confronto con i compromessi “necessari” affinché queste siano realizzate; progresso che mantiene il carattere di beneficio per l’umanità solo indirettamente, come conseguenza, troppo spesso, secondaria. Il potere cambia faccia, ma la verità non appartiene più al popolo.

L’eroe dell’opera, allora, per Brecht non è Galileo ma proprio il popolo (Brecht 1998, 128) che cessa di essere il beneficiario della ricerca scientifica, ruolo che lo stesso scienziato gli aveva attribuito prima di perderne il controllo, poiché: «l’impulso scientifico, che è un fenomeno sociale, non meno voluttuoso e tirannico dell’impulso sessuale, porta Galileo su un terreno pericolosissimo», dominato da una società che «estorce ai propri individui quanto da essi le serve» (*Ibidem*). La bomba atomica per Brecht rappresenta proprio questo: «come fenomeno tecnico non meno che sociale» è «il prodotto terminale» di questo «fallimento» (*Ibidem*).

Nei secoli successivi la Chiesa perde quasi totalmente il proprio ruolo di dominio sulle scienze, ma in realtà si tratta solo di un modesto «rivolgimento», come lo chiama Brecht, e non certo di una rivoluzione (*Ivi*, 127). Essa conserva più o meno intatta la sua forza, mentre, le scienze che «avevano combattuto sulle barricate» «non riacquistarono più quella funzione così importante nella società, non tornarono più su posizioni così vicine al popolo» (*Ibidem*).

Ad un potere se ne sostituiva semplicemente un altro.

#### *Riferimenti Bibliografici.*

- Battistini, Andrea. 2000. *Galileo e i gesuiti: miti letterari e retorica della scienza*. Milano: Vita e Pensiero.
- Bonechi, Sara. 2008. *Mi fan patir costoro il grande stento. Biografia in breve di Galileo Galilei*. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza.
- Brecht, Bertolt. 1971. *L’opera da tre soldi*. Torino: Einaudi.
- . 1973. *Sull’allestimento di esperimenti sociologici*. In *Scritti sulla letteratura e sull’arte*. Torino: Einaudi.
- . 1998. *I capolavori*. Traduzione di Emilio Castellani. Torino: Einaudi. Tra le varie opere la raccolta contiene le versioni di *Vita di Galileo* e il *Diario di lavoro*, consultati ripetutamente nella presente ricerca.
- Cufaro Petroni, Nicola. 2010. *Ricerca militare e responsabilità sociale degli scienziati*. USPID – Unione Scienziati Per Il Disarmo. Centro Interdipartimentale di Ricerche sulla Pace – Università di Bari. URL:  
[www.uspid.org/sections/02BooksDocuments/USPID\\_Documents/RicercaMilitare.pdf](http://www.uspid.org/sections/02BooksDocuments/USPID_Documents/RicercaMilitare.pdf)
- Ewen, Frederic. 1980. *Bertolt Brecht: la vita, l’opera, i tempi*. Milano: Feltrinelli.
- Favaro, Antonio (a cura di). 1968. *Le Opere di Galileo Galilei*. Vol. XIX. Firenze: Barbera.
- Foucault, Michel. 1984. *Eterotopie*. In Alessandro Pandolfi (a cura di). 1996. *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*. Vol. 3. 1978-1985. *Estetica dell’esistenza, etica*,

*politica*. Milano: Feltrinelli.

Frajese, Vittorio. 2010. *Il processo a Galileo Galilei: il falso e la sua prova*. Roma: Morcelliana.

Milton, John. 2010. *Areopagitica. Discorso per la libertà di stampa*. Milano: RCS.

Nicoli, Gabriele. 2010. *Storia e messaggio di "Vita di Galileo"*. URL:

<http://ossigeno.altervista.org/pdf/brecht.pdf>

Ostellino, Piero. 2010. *Prefazione*. In *Areopagitica. Discorso per la libertà di stampa*. Milano: RCS.

Schulz, Lorenz. 2008. *Investigative literature - Bertolt Brecht Revisited*. In Jeanne Gaakeer, François Ost (a cura di). *Crossing Borders: law, language, and literature*. The Netherlands: Wolf Legal Publishers.

*il Film:*

*Vita di Galileo* di Liliana Cavani, 1968

## Il processo di K. Massimiliano Orazi

### 1. *L'eccezione*

Josef K., protagonista del romanzo, svegliato bruscamente una mattina, viene a conoscenza di una nuova dimensione della realtà, ignota, che arriverà a condizionare completamente la sua esistenza. Da un iniziale distacco e scetticismo verso l'improvviso palesarsi di quella realtà, a poco a poco si ritroverà immerso in essa. Ne sarà fagocitato, senza per questo, tuttavia, riuscire a comprenderla o a descriverla, per come è riflessa nello sguardo della guardia che porta il suo stesso nome: "verosimilmente pieno di significato, ma incomprensibile".

Anche solo mantenendoci sulla superficie del romanzo, e prescindendo per il momento da un'interpretazione meta-narrativa, l'intera vicenda di K. si evolve soprattutto nell'incapacità di ritrovare una trascendenza /giudizio /valore secondo cui poter giudicare e liberarsi da ciò che gli sta accadendo.

Si tratta di una condizione generale che investe tutto il romanzo: ogni vicenda narrata sembra affondare le proprie radici su questa incapacità.

L'atmosfera di spaesamento, confusione, mancanza, ci cattura sin dalle prime battute e ci accompagnerà fino alla conclusione. Scenario kafkiano del resto!

Andando più a fondo, questa particolarità del dramma sociale può essere sviluppata secondo diverse interpretazioni. Sopra scrivo: *trascendenza*, nella misura in cui ciò può avere un'interpretazione teologico-metafisica; *giudizio*, relativamente ad un'interpretazione filosofico-giuridica; e *valore* rispetto ad una possibile interpretazione antropologica. Ed è rispetto a queste tre variabili che cercherò di sviluppare l'interpretazione meta-narrativa del romanzo, sebbene inevitabilmente queste spesso vengano a sovrapporsi, non avendo un confine preciso l'una rispetto all'altra.

Bisogna precisare che non si tratta di vere e proprie interpretazioni scientifiche o filosofiche, ma piuttosto di spunti, percorsi, "sentieri interrotti" rispetto a cui sta a noi proseguire, cercando di cogliere e ordinare ragionevolmente ciò che nell'"esperienza narrativa" si presenta in maniera magmatica.

S'intende che il romanzo non è qualcosa che possa essere spiegato, tradotto integralmente in concetti chiari e determinati, come se si trattasse dell'esposizione allegorica di una teoria. ... un artista non ha vere intenzioni tranne quella di dare corpo ai suoi fantasmi. (Alfieri 2010, 19-20)

Ciò assume, a mio parere, ancora più importanza nel nostro caso, in quanto l'intero romanzo sembra essere incentrato sulla dimensione interiore del protagonista, o meglio, il protagonista non è se non la sua dimensione interiore, vista come continua definizione e contrattazione di se stesso e degli altri rispetto ad un'originaria mancanza. Non a caso sarà lui, il protagonista, a voler redigere da solo una memoria biografica su se stesso. K. si troverebbe ad incarnare ed esplicitare la propria ombra. Progetto necessariamente fallimentare. Torneremo su questo punto.

Come se la realtà di K. nel romanzo fosse direttamente il rapporto con la sua ombra, la parte nascosta, di quella realtà condivisa che quotidianamente ci troviamo a vivere.

Calasso (2005, 231-232) scrive al riguardo:

Fin dal primo istante K. ha provato ad "insinuarsi in qualche modo nei pensieri delle guardie" per poterli poi volgere a suo favore (vizio o virtù a cui spesso si abbandonerà nelle varie fasi del suo processo). [...] La prima colazione che le guardie stanno mangiando è già la prima colazione di un morto. Ormai la *commistione psichica* è avvenuta: sempre più difficile sarà per K. distinguere fra il suo "modo di ragionare e quello dei suoi persecutori". E l'abbaglio diventerà sempre più probabile. [...] Quanto al suicidio stesso, poteva anche essere motivato dal fatto che le due guardie stavano mangiando la prima colazione di K. Il quale si rifiutava di accettare queste assurdità, come farebbe chiunque. Non osserva però che tutto si era formulato nella sua mente nel giro di pochi istanti: lo scherzo – l'insulso scherzo, la condanna a morte, il suicidio come protesta perché le guardie stanno mangiando la sua prima colazione. K. è tutto questo.

Più avanti:

In un oscuro modo beffardo, il vicedirettore [della banca dove lavora K.] sembra sapere che cosa avviene nella mente di Joseph K. E lo sa perché egli è nella sua mente. (Ivi, 238)

Kafka ci starebbe raccontando la costruzione dell'identità del soggetto nella riflessività della coscienza<sup>44</sup>.

Così si spiegherebbe, allora, anche il fatto che "se uno è innocente deve star tranquillo": ognuno è il tribunale di se stesso.

Del resto questo trova le sue precise ragioni nel tema trattato, o almeno in uno dei temi che emerge con forza: la colpa, osservata da diverse prospettive, che lavora nel "sottosuolo" del personaggio fino a condurlo alla morte.

L'ambientazione stessa del tribunale emerge come una dimensione che potenzialmente è presente ovunque, da un lato all'altro della città, in luoghi inimmaginabili

---

<sup>44</sup> Interessante al riguardo è un'altra osservazione di Calasso (2005, 229), il quale sottolinea come la lettera K sia una sorta di variabile dipendente: "annuncia la scomparsa di quello scrigno di dettagli che definisce il personaggio romanzesco nella sua variante balzachiana. Quella lettera è un segno algebrico, *che sta per un ventaglio di possibilità*. Ma ciò non implica una maggiore astrazione. Anzi, ormai i personaggi dalle folte cartelle segnaletiche sono diventati un atavismo. Mentre il dato più frequente è la convivenza sotto lo stesso nome – o sotto uno stesso sigillo – di molte persone, anche incompatibili, che spesso si incrociano senza riconoscersi, magari a distanza di poche istanti, come i frequentatori abituali di una metropolitana."



per un processo, luoghi quotidiani, spesso squallidi, che solo occasionalmente saranno adibiti al processo, quasi fossero, ripeto, l'altra faccia della realtà ordinaria.

Luoghi nascosti, collegati l'uno all'altro come una fitta rete che percorre in sordina gli edifici della città. Luoghi dove K. sarà condotto come per destino.

L'eccezionalità della vicenda che coinvolge K. è presentata immediatamente all'inizio del romanzo. K. viene svegliato per essere arrestato secondo le leggi di un diritto a lui sconosciuto.

Qui, già c'è come il presentimento di un punto di non ritorno: K. viene trascinato fuori dalla normalità per essere consegnato, da straniero, ad un mondo ulteriore fin ora sconosciuto.

## 2. Potere

Anche Elias Canetti, nel prendere in analisi l'opera e l'uomo Kafka, sottolinea come K. e gli altri personaggi costituiscano un mondo interiore che prende forma attraverso il romanzo. Tuttavia, egli precisa che:

La propensione di Kafka a tacere, la sua tendenza a mantenere il segreto anche davanti ai suoi amici più cari non sono altro che manifestazioni intrinseche della sua *ostinatezza*. Non sempre egli sa che sta tacendo qualcosa. Ma quando i suoi personaggi, nel *Processo* o specialmente nel *Castello*, si lasciano andare a perorazioni talora prolisse, noi sentiamo che le sue chiuse si stanno aprendo: Kafka ritrova la parola. Per pochi che siano i discorsi che si concede di solito a causa della sua ostinatezza, qui, nell'apparente camuffamento del personaggio letterario egli si permette ad un tratto una certa libertà di parola. Le cose non si presentano come nelle confessioni che conosciamo dalla lettura di Dostojevskij, la temperatura è diversa assai meno bruciante [...] Infatti, giacché Kafka teme il *potere* in ogni sua forma e ha come suo intento principale della sua vita quello di evitarlo in ogni sua forma, il potere egli lo percepisce, lo riconosce, lo nomina e lo raffigura in tutte quelle situazioni in cui altri sarebbero disposti ad accettarlo come qualcosa di ovvio. (Canetti 1984, 193-195)

In seguito Canetti aggiungerà che Kafka odiava il potere fino a voler scomparire egli stesso.

Seguendo questo suggerimento, ciò che qui vorrei provare discutere è come il carattere fondamentale del progetto esistenziale di K. (e forse anche di Kafka), che lo porterà al processo, sia quello di estinguere quel *debito* originario che ci lega gli uni agli altri. Per debito intendo quel niente che ci portiamo dentro che ci tiene in comune nella forma del *munus* (Esposito 1998).

Ciò che caratterizza tutti gli imputati del tribunale è un'estrema sensibilità:

“La maggior parte di questi accusati sono così sensibili” disse il custode del tribunale [dove K. si era recato] (*Processo*, 63)<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> L'edizione italiana utilizzata di *Der Prozess* del 1925, è F. Kafka, *Il processo*, Mondadori, Milano 1971, tradotta da Ervino Pocar. Da qui in poi sarà indicata come *Processo*.

I tratti più marcati di K. sono una diffidenza e una ritrosia estreme nei confronti degli altri (ciò si rileva lungo tutto il romanzo, in particolare nei momenti iniziali con la signora Grubach, la signorina Burnster e le guardie che lo vengono a prelevare<sup>46</sup>) e, come sottolinea Canetti, una forte ostinatezza:

“Non stia a domandare nomi, ma guarisca di questo suo errore, non sia più così ostinato, contro questo tribunale non può difendersi, bisogna finire per confessare. Alla prossima occasione confessi tutto. Solo quando si è confessato la colpa si ha la possibilità di sfuggirle, solo allora. Ma anche questo non è possibile senza aiuto di altri, però non deve preoccuparsi di questo aiuto, penserò io stessa ad aiutarlo.”  
(*Processo*, 104)

È Leni che parla, la cameriere dell’avvocato Huld da cui K si è recato per tentare di risolvere la sua situazione.

In questo passo Leni mette in risalto come solo ammettendo la propria finitezza e quel legame originario che ci lega agli altri si possa sfuggire al tribunale della colpa.

Ma K. non cede:

“E se io non faccio nessuna confessione, lei mi può aiutare?” chiese K., tanto per provare. [...] “No, no” rispose Leni scuotendo lentamente la testa “allora io non potrei aiutarla. Ma lei del resto non vuole il mio aiuto, non gliene importa niente, è un testardo e non si lascia convincere.” (*Processo*, 104)

K. non si vuole esporre al giudizio delle convenzioni, al contrario tenta di mantenere una propria autonoma visione del mondo. Sensibile ed ostinato, K. non sa vivere quella “normalità” che viene accettata dagli altri. Intuisce, afferma ancora Canetti, che quella realtà è fatta di rapporti di potere, che dietro ogni rappresentazione c’è un nemico vinto ed ucciso. Intuisce che la normalità non è mai innocente.

E non ammette la propria vulnerabilità K., la propria precarietà. Egli pensa di essere in grado di fare a meno degli altri, anche per la percezione di sé nel definire la propria identità. In breve, K. vorrebbe avere il pieno possesso di se stesso: non a caso si carica, togliendolo all’avvocato Huld, il compito di stilare un memoriale autobiografico per la sua difesa, nonostante, ammetterà per primo, provi “un certa vergogna”.

Come non provare vergogna, del resto, di fronte al tentativo di “richiamare alla mente e illustrare ed esaminare da ogni lato tutta quanta la propria vita con le azioni e gli avvenimenti più insignificanti.” (*Processo*, 121) Vergogna di fronte a questa stessa presunzione di onniscienza e onnipotenza?

Come sottolinea Calasso (2005, 234), “tutte le storie del processo e dello scrivere in rapporto al processo [memoriale] sono immerse nella vergogna come loro elemento vitale”. La vergogna è un sentimento che nella sua essenza dipende dalla nostra esposizione agli altri<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Il primo tentativo di K., dice Calasso, è quello di penetrare nei pensieri delle guardie per poterli volgere a suo favore.

<sup>47</sup> “Che la mia trascendenza sia trascesa, che la mia oggettività sia oggettivata, lo sento immediatamente nella vergogna, che è sempre vergogna di fronte a qualcuno che mi guarda. Se compio un gesto sconveniente o volgare, se sono solo non lo giudico e non lo biasimo, mi compio semplicemente in esso vivendomi come in qualsiasi altro. Ma se improvvisamente mi accorgo che

Il relazionarsi agli altri è tanto pericoloso quanto inevitabile.

“Tu cerchi troppo l’aiuto degli altri”, disse il prete disapprovando “e specialmente quello delle donne. Non t’accorgi che questo non è il vero aiuto.” (*Processo*, 202)

Incapace di quella reale autonomia che gli consentirebbe di affrontare “a viso aperto” gli altri, pur credendo di *essere* autonomo, di fronte a quest’ultima contraddizione che conduce al fallimento del proprio progetto esistenziale, K. non può fare a meno di implorare l’aiuto degli altri, di affidarsi. Così facendo passa, tuttavia, da una presunta superiorità di partenza ad una situazione di insanabile inferiorità, entrando in un circolo vizioso in cui la continua richiesta di conferma del proprio valore si scontra puntualmente con il suo orgoglio.

“È possibile sfuggire al sottosuolo [al processo] con la padronanza di sé?” (Girard 2005, 59) Evidentemente no, soprattutto considerando come si conclude il romanzo:

Con gli occhi esterrefatti egli vide ancora il viso dei due al di sopra del suo, guancia contro guancia, che spiavano la fine. “Come un cane!” mormorò, e gli parve che la sua vergogna gli sarebbe sopravvissuta. (*Processo*, 218)

Ma come si genera questo sottosuolo? E in che rapporto sta con “gli altri”?

Poco dopo il dialogo con Leni è il narratore che, descrivendo K. con la sensazione che stia esprimendo un suo pensiero, va nella stessa direzione indicata dalla donna, aggiungendo un tassello ulteriore:

Fosse stato solo al mondo gli sarebbe stato facile trascurare il processo, ma era anche certo che in questo caso il processo non avrebbe avuto luogo. (*Processo*, 119)

Che la colpa ed il processo dipendano originariamente dal rapporto con gli altri? Quel senso di colpa che viene considerato il più intimo dei sentimenti che il soggetto sperimenta dentro di sé?

Procedo riportando un commento che Luigi Alfieri fa al dialogo tra il sacerdote del duomo e K.:

“Ma io non sono colpevole – disse K. – è un errore. E poi, in generale, come può un uomo essere colpevole? E qui siamo pure tutti uomini, gli uni quanto gli altri” (*Processo*, 119)

.... Qui siamo al cuore dell’esistenza umana, al cuore di quel problema che ogni uomo è per se stesso. Come può un uomo dover rispondere di sé, come può un uomo essere colpevole di se stesso, visto che non si è voluto, visto che non è autore di sé? Perché bisogna portarsi come si porta una croce?

Ma il sacerdote vede più profondo ancora.

“È giusto – disse il sacerdote – ma è proprio così che parlano i colpevoli.”

---

qualcuno mi ha visto, subito realizzo la sconvenienza e la volgarità del mio gesto, e ne provo vergogna. [...] La vergogna è il sentimento che la mia soggettività prova quando, impotente, assiste alla propria oggettivazione che si produce in presenza d’altri.” (Galimberti 2005, 234)

Il sacerdote vede che questa autodifesa, è una confessione, un'ammissione di colpa. Nel momento stesso, infatti, in cui un uomo si chiede se è colpevole o innocente, nel momento stesso in cui mostra di sapere cos'è la colpa, sta confessando di *essere* in colpa. Si è assunto la responsabilità di sé, ha fatto della sua vita il proprio processo" (Alfieri 2010, 16)

Nel momento in cui si rifiuta il relazionarsi agli altri, si rifiuta anche quell'"appoggio alla morale" che gli altri ci danno, quei condizionamenti esterni che vivendo in società subiamo e indirizzano in maniera eterodiretta la nostra vita. Quella dimensione di codici e di ruoli culturali su cui la nostra identità ma anche il nostro comportamento si fonda. Codici, che hanno come loro presupposto il fatto di essere condivisi e come loro conseguenza l'impossibilità dell'autodeterminazione.

Ecco allora che, rifiutando tali codici, si è costretti a fare della propria vita un processo. Ma tale tentativo è inevitabilmente votato al fallimento. Non per una ipotetica corruzione morale o per una scarsa fermezza della volontà di K., ma per una sua logica intrinseca. Potremo dire che si innesca un processo senza presunzione di innocenza, in quanto è la legge (della) morale che ora dobbiamo darci da soli a generare la colpa:

"Ma Josef," gridò lo zio, e voleva svincolarsi per potersi fermare; ma K. non lo lasciò "ti sei cambiato, tu avevi sempre una comprensione così esatta delle cose, e proprio ora l'hai perduta? Vuoi perdere il processo? Sai cosa significa? Che sei messo fuori dalla società, e con te trascini tutta la parentela o almeno la umilii. Rientra in te, la tua indifferenza mi fa perdere la ragione. A riguardarti si direbbe che è vero il proverbio: essere accusati è già una condanna!" (*Processo*, 92-93)

Lo zio forse non sa che K. è straniero alla società, non appartiene a quelle gerarchie e a quegli status che definiscono una società, non percepisce la coerenza di quei codici. Troppo sensibile, forse, troppo orgoglioso. In ogni modo K. vive nel sottosuolo: la dove la legge, quando arriva, arriva per condannarti. Essere sottoposti alla legge è già una condanna, è già una colpa.

Ma quale colpa?

Si tratta qui della colpa originaria del soggetto moderno che nel cercare l'autodeterminazione, si dà una legge che non significa nulla e non può significare nulla, e quindi la subisce sapendo che non potrà essere osservata proprio perché non significa nulla, e ciò non di meno viene messo in una situazione di scacco, di colpa di fronte al puro imperare di quella legge che vige e ingiunge di essere rispettata.

E qual è la Legge che rifiuta i codici eppure continua a vigere?

È in Kant che la forma pura della legge come "vigenza senza significato" appare per la prima volta nella modernità. Ciò che nella *Critica della ragion pratica* egli chiama "semplice forma della legge" è, infatti, una legge ridotta al punto zero del suo significato e che, tuttavia, vige come tale. [...] E, soprattutto, come ci si deve comportare di fronte a essa, dal momento che la volontà non è qui determinata da alcun contenuto particolare? Qual è cioè, la *forma di vita* che corrisponde alla *forma di legge*? Kant chiama rispetto (*Achtung*, attenzione reverenziale), la condizione di chi si trova a vivere sotto una legge che vige senza significare, senza cioè prescrivere né vietare alcun fine determinato [...] È stupefacente come Kant abbia descritto in questo modo, con quasi due secoli di anticipo e nei termini di un sublime "sentimento morale", una condizione che, a partire dalla prima guerra mondiale, sarebbe divenuta familiare nella società di massa e nei grandi stati totalitari del

nostro tempo. Poiché la vita sotto una legge che vige senza significare assomiglia alla vita nello stato di eccezione, il cui gesto più innocente o la più piccola dimenticanza possono avere le conseguenze più estreme. Ed è esattamente una vita di questo genere, in cui *una legge è tanto più pervasiva in quanto manca di qualsiasi contenuto* e un colpo battuto distrattamente su un portone scatena processi incontrollabili, quella che Kafka descrive. Come il carattere puramente formale della legge morale fonda per Kant la sua pretesa universale di applicazione pratica in ogni circostanza, così, nel villaggio kafkiano, la potenza vuota della legge vige a tal punto da diventare indiscernibile dalla vita. L'esistenza e il corpo stesso di Josef K. coincidono alla fine, col Processo, sono il Processo. (Agamben 2005, 60-61; Belloni 2009)

Agamben sovrappone i due piani della cultura e del diritto, identificando la soggezione alla legge morale con la soggezione alla legge giuridica<sup>48</sup>. E questo lo fa in quanto anche la legge giuridica dello Stato, come la legge morale, trova la sua applicazione costruendo soggetti isolati gli uni dagli altri. "È stato osservato che lo stato non si fonda su un legame sociale, di cui sarebbe espressione, ma sul suo scioglimento, che vieta." (Agamben 2005, 101)

Ora possiamo identificare, tramite la vicenda di K., due momenti speculari secondo cui si articola il binomio colpa-legge.

Da un lato c'è la colpa del soggetto definito dai codici, che come abbiamo detto sopra non è mai innocente. L'innocente avrà sempre bisogno del colpevole per confermare la sua posizione. Impossibile slegare e autonomizzare uno dei termini definiti dal codice.

Una guardia durante l'arresto ammonisce K.:

Il nostro tribunale – e io conosco solo i gradi più bassi – non va in cerca della colpa fra la gente, ma come dice la legge, è attirato dalla colpa e deve mandare attorno noi guardiani. La legge è così. E dove dovrebbe dunque esservi uno sbaglio? (*Processo*, 8)

Il di più di autonomia del soggetto, come il di più della legge in uno stato, credendo che sia l'arma per affermare il bene contro il male, non fa che complicare le cose: mentre la vita di un soggetto che si crede tale viene a coincidere col processo, la legge non riesce ad affermare se stessa se non al prezzo di entrare nel vortice dell'eccezione, smascherando, seguendo Agamben, la sua logica originaria.

Dall'altro lato seguendo il testo kafkiano, troviamo un altro momento del rapporto legge-colpa, secondo cui è la colpa che attrae la legge:

"Dunque, io appartengo al tribunale" disse il prete. "Perché dovrei volere qualcosa da te? Il tribunale non vuole niente da te. Ti accetta quando vieni, e ti lascia andare quando vai." (*Processo*, 212)

---

<sup>48</sup> Qui emerge il tema del Diritto *come* letteratura: "In questa prospettiva, la teoria delle narrazioni giuridiche cerca il proprio spazio accanto alle prospettive più tradizionali di analisi critica del diritto, aventi l'obiettivo di sfatarne la sacralità incuneata nella cultura giuridica comune, in cui esso viene rappresentato come legge di uno Stato sovrano e di diritto, dispensatore di giustizia, pace e certezza, nonché di realtà. Qui il diritto positivo – diversamente da come è rappresentato nella dogmatica classica, vale a dire come sistema astratto e coerente – si mostra soltanto come una fabbrica di racconti più persuasivi rispetto a quelli di altre fonti di regolazione giuridica." (Mittica 2006, 37-38.)

Ed è illuminante al riguardo ancora Calasso (2005, 285):

Ma già un momento dopo, quelle parole aprono la via a un sospetto ancora più disturbante: il tribunale potrebbe sì appartenere alle “scienze giuridiche” e il fatto di passare al suo ambito da quello delle cause comuni potrebbe anche essere agevole, un’abitudine fra le tante di certi uomini di legge, ma così com’è possibile sedersi tranquillamente a un caffè senza accorgersi che si è circondati soltanto da comparse mascherate. E un altro sospetto si insinua: se tutti i tribunali che trattano le “cause comuni” fossero solo un’ingombrante e sviante copertura per l’unico vero tribunale, quello che giudica K. e preferisce mimetizzarsi fra i tribunali normali.

Da quest’altro punto di vista, la legge diventa uno strumento come tanti per coprire una colpa originaria, una protezione verso di essa.

Ora si capisce anche perché l’avvocato Huld afferma: “spesso è meglio essere in catene che libero” (*Processo*, 60).

Le catene proteggono da un vuoto che è difficile accettare.

Ed è questo tipo di colpa che sembra coincidere con quel concetto di debito da cui eravamo partiti.

Nel momento in cui quel debito originario diviene problematico per il soggetto (e cioè, per un soggetto che si crede soggetto libero, sempre), la legge gli viene in soccorso stabilendo dei rapporti fissi che sanciscono di volta in volta chi si trova nella situazione di essere debitore verso qualcuno (chi delinque). Ma ciò al prezzo dell’indebitamento di ognuno nei confronti della legge stessa.

Dal punto di vista della morale, potremo dire che i codici di cui sopra svolgono lo stesso ruolo regolatore di definizione del debito.

Ora, lo scenario che si profila è quello di un doppio legame tra colpa e legge.

La colpa/debito richiama la legge, la legge necessità della colpa.

Il voler spezzar tale circolo vizioso, tramite un’estinzione del debito, da punto di vista del soggetto, riporterebbe la stessa situazione, seguendo quanto detto sopra, del di più di legge e di autonomia del soggetto.

Bisognerebbe, invece, fare in modo che il debito non si tramuti in colpa.

Compito difficile quello di accettare il proprio debito, perché come ci ricorda il guardiano del tribunale:

“Si ha sempre voglia di ribellarsi”. Ma questa conversazione gli doveva sembrare troppo pericolosa... (*Processo*, 60)

E il femminile? Rientra questa possibilità nelle possibilità del femminile?

### 3. Dall’avvocato Huld

È un atmosfera particolare quella che si respira in casa dell’avvocato. Quest’ultimo si mostra quasi come una figura regale. È lui che detta gli ordini a Leni, a K. e a suo zio, ma soprattutto al commerciante Block, altro imputato nello stesso oscuro processo di K.

Il commerciante Block è completamente sottomesso a Huld, il quale dispone di lui come fosse un cane:

Quell'uomo non era un cliente, era il cane dell'avvocato. Se questi gli avesse ordinato di ficcarsi sotto il letto come in un canile, e mettersi lì ad abbaiare, lo avrebbe fatto volentieri! (*Processo*, 185)

Chi è tenuto ad osservare la legge, come dicevamo sopra, è indebitato verso la legge e verso chi la legge la detiene; "Già col tempo si diventa molto dipendenti dal proprio avvocato" avverte il commerciante Block.

E a K. che vuole liberarsi dell'avvocato, quest'ultimo gli mostra la totale sottomissione di Block, senza prendere troppo sul serio le parole di K.

Huld in tedesco significa "grazia": chi detiene la legge detiene anche la possibilità di ringraziare, di "per-donare" i propri sudditi. Il dono senza possibilità di contropartita, in ultima istanza di "vita", è la prerogativa del potere (Baudrillard 2007, 60).

Ma il potere dell'avvocato Huld, seguendo ancora Calasso (2005, 287-88), mette in evidenza un altro tipo di sottomissione, sicuramente problematica per l'esistenza di Kafka:

L'umiliazione volontaria di Block davanti al letto dell'avvocato Huld, e in presenza di Leni e di Josef K., è un'empia parodia della devozione monoteista, rispetto a cui ogni vignetta antisemita appare timida. [...] "Chi è il tuo avvocato? Lei disse Block. E all'infuori di me? Chiese l'avvocato. Nessuno all'infuori di lei disse Block. Allora non seguire nessun altro disse l'avvocato". È una professione di fede.

Sottomissione questa per un ebreo che, ancor di più di quella giuridica, decide di tutta l'esistenza senza poter scovare come e perché questo potere si esercita.

Oscurità che, nonostante l'analisi della legge che si è fatta nelle righe precedenti, continua a nascondere la giustizia su cui quelle leggi si fondano.

L'avvocato Huld, sempre immerso nelle coperte, velato nel viso dal piumino, tramite per i gradi più alti del tribunale, che nessuno sembra conoscere, e per quelli più bassi, ricorda da vicino la figura di Apollo nell'*Oresteia*, che nel rivelare la giustizia la vela due volte:

In nessun momento la conoscenza è stata affidata ai mortali. È il Lossia che viene in un processo a dire la verità dell'ordine di Zeus perché gli uomini capiscano dove è adesso la sede del potere ed della legge del più forte e sappiano quindi a chi e come ubbidire. Dopo questo svelamento, la giustizia che potranno dire i mortali sarà rivelata nelle procedure del Tribunale dell'Areopago. Quindi la procedura è imposta da Atena secondo il nuovo ordine di Zeus, ma gli uomini osservano l'una e l'altro, senza comunque poter vedere dietro questa forma le verità della giustizia e di quella legge. (Mittica 2006, 151)

Il testo kafkiano si concede anche ad una interpretazione metafisica, in maniera esemplare il passo dell'uomo di campagna di fronte alle porte della legge. Là dove la Verità sembra velarsi proprio attraverso il suo svelamento. Più si entra nel mistero, e non si può non entrare in esso in quanto siamo in quel mistero, più quest'ultimo si fa oscuro.

Massimo Cacciari, ricorda Belloni (2009) interpreta quel passo come la condizione di "aperto" in cui si viene trovare il puro esserci nel suo essere gettato nell/dall'essere.

L'uomo di campagna, incapace sia di entrare sia di andarsene, morirà nell'ignoranza.



#### 4. Il femminile... "ingannevole e divino" (G. Gaber)

Nel romanzo compaiono numerosi personaggi femminili.

La signora Grubach, che gestisce l'appartamento affittato da K.: sempre pronta a cambiare idea e spendere parola di adulazione per K. per cercare di entrare nelle sue grazie.

La moglie del guardiano del tribunale: sposata, amante di uno studente di legge, e corteggiata dal giudice istruttore che, non paga, si invaghisce di K. fino ad affermare: "allora vengo con lei, vengo dove vuole e può fare di me quello che vuole, io sarei felice se potessi andarmene di qui, magari per sempre" (*Processo*, 54).

Leni: la ragazza che si prende cura dell'avvocato Huld, sua amante, sempre disponibile e attratta dai clienti dell'avvocato che naturalmente non perderà tempo con K.

Le ragazzine di fronte alla porta del pittore Titorelli: come delle Erinni (Alfieri 2010, 15) tormenteranno K. quando si recherà dal pittore.

Tutte le figure femminili sono in qualche modo legate al processo, hanno a che fare col tribunale. Pur non ricoprendo ruoli importanti, pur non essendo interessate direttamente dal processo, conoscono le regole di quel gioco che risulta del tutto nuovo a K. Sarà il fatto di vivere ai confini del tribunale che fa pensare che ne abbiano la chiave segreta: una strana chiave, che non permette né di entrare né di uscire, ma sembra dare accesso a una special immunità.

Sono tutte figure che si muovono disinvoltate, leggere rispetto al processo. Come se la Legge (del padre) non avesse presa su di loro, non riuscisse ad affermare la propria autorità.

Allo stesso tempo non sono espressione di libertà, essendo comunque sottomesse al maschile. I legami contratti con le donne restano dunque deboli, mutano facilmente e non vi si può fare affidamento (Leni e la moglie del guardiano sono gli esempi più lapalissiani). Con questo restano legami inevitabili.

Non a caso K. si rimprovera il fatto di cercare troppo l'aiuto degli altri e in particolare delle donne, giudicando questo ricorso una visione miope per un uomo. Quella via non conosce l'uscita come non conosce l'entrata del tribunale<sup>49</sup>.

C'è tuttavia una figura femminile che si differenzia tra tutte: la signorina Burnster, verso cui K. nutre un certo interesse, e forse proprio per questo, si mostra nei suoi confronti con un atteggiamento reverenziale, di ammirazione. Atteggiamento insolito per una donna del *Processo*, la signorina Burnster non si prostra di fronte a K., non cerca di sedurlo, ma al contrario gli resiste, vagamente indifferente.

Ed è proprio lei che K. intravede di lontano poco prima di morire.

Come non pensarla quando K., rispondendo al guardiano che lo ammonisce di confidare troppo sull'aiuto delle donne, prospetta una via di salvezza proprio attraverso il femminile:

"Qualche volta, e anche spesso, può darsi che sia vero; ma non sempre" disse K. "Le donne hanno una grande forza. Se riuscissi a convincere alcune donne che conosco a lavorare per me, vincerei certo. Specie con questo tribunale che è composto quasi esclusivamente di donnaioli. Fa vedere da lontano una donna al giudice istruttore e,

---

<sup>49</sup> Qui emerge forte sia il tema dello spazio pubblico come fondamentalmente maschile, mentre il femminile si posiziona nelle sue segrete, sia il tema psicologico del femminile come termine non marcato rispetto quello maschile. Tematiche fortemente intrecciate fra loro.

per arrivare prima, esso rovescerà anche il tavolo del tribunale con o stesso accusato.” (*Processo*, 202)

Da un lato c'è la normalità, l'uomo detentore della legge che è cacciatore mentre la donna è la preda. Dall'altro invece c'è K., che sembra quasi disgustato da quello stereotipo maschile, e il profilarsi di un altro tipo di donna in cui riposa la speranza della salvezza che volge verso una nuova posizione del femminile nei confronti del maschile: scenario in cui il femminile sembra deterrente di una forza tale da affrontare la legge.

Questa forza, però, non vuole fronteggiare la legge sul suo stesso piano. La signorina Burnster non cerca l'assenso di K. come la signora Grubach, non si sottomette a lui come le altre.

“Proprio sì! E lei crede che io sia innocente?”

“Innocente: io non voglio pronunziare su due piedi un giudizio che forse potrebbe essere pieno di conseguenze e poi io non la conosco”

[...]

“Vede, lei non deve avere molta esperienza di cose giuridiche” disse K.

“Difatti non ne ho” disse la signorina “e me ne rincresce, perché mi piacerebbe saper di tutto e proprio le cose giuridiche m'interessano enormemente. La legge ha una grande forza d'attrazione, no?” (*Processo*, 26-27)

“La legge ha una grande forza d'attrazione”, nessun personaggio ha pronunciato parole così ingenua e così potenti allo stesso tempo. La signorina non entra nel merito della legge, non emette giudizi, non proclama l'innocenza pur non conoscendo la legge<sup>50</sup>.

E, ancora a differenza di K., la signorina Burnster riconosce l'attrazione per la legge. In questo modo riesce, magari inconsapevolmente, in ciò che K. fallisce:

Senza sforzo rimosse dalla sua mente la obiezione che la donna lo avrebbe imprigionato entro la cerchia del tribunale. Come poteva imprigionarlo? *Non era abbastanza forte da spezzare, almeno per quanto lo riguardava, tutto intero il meccanismo della legge?* Non poteva avere in se stesso neanche questo minimo di fiducia? (*Processo*, 55)

Come se entrambi cercassero di scardinare quel circolo vizioso colpa-legge.

Come avevamo detto sopra, da un lato la legge è attratta dalla colpa, ma dall'altro è la colpa che si costruisce la sua legge.

Il voler rimuovere la colpa della finitezza genera un'aspirazione ad una legge che ci espone ad una colpa maggiore, sia come necessario fallimento di un soggetto che si crede autonomo di darsi e osservare la legge, sia nel senso di una colpa necessaria per riaffermare continuamente il potere della legge.

---

<sup>50</sup> Differentemente dall'atteggiamento di K.: “Questa vostra legge io non la conosco” disse K. “Peggio per lei” rispose il guardiano. “Perché esiste solo nelle vostre teste” disse K. e voleva tentare di entrare anche lui nelle idee dei guardiani, volgerle a suo favore, o almeno comprenderle. Ma il guardiano per tagliare corto disse: “Se ne accorgerà”. Fu Franz allora che si intromise e disse: “Vedi Willem ammette di non conoscer la legge e nello stesso tempo afferma di essere innocente”. “Hai ragione, ma questo non si può arrivare a farglielo capire” disse l'altro. (*Processo*, 8)

Cos'è più aderente alla realtà di un femminile che non si mette all'ombra delle Legge? O meglio, chi è più innocente di qualcuno che non ha legge e non vuole legge? Dov'è la colpa se non v'è legge? In questo modo sembra, tuttavia, anche dileguarsi quella colpa di chi aspira alla legge; ma non rinnegandola come fa K., accettandola invece fino in fondo.

A differenza di K., la signorina Burnster, non mette in discussione quell'ordine definito dalla legge, al di fuori del quale regna la violenza e la vendetta reciproca, come invece fa K. sin dai primi momenti del suo arresto.

Il femminile non detiene la responsabilità del reale, non detta le sue leggi (almeno a quel tempo), non si deve esporre alla morte cercandola di sconfiggerla come un guerriero cerca di sconfiggere le truppe nemiche. Morte e differenza sembrano giocare ruoli diversi in un femminile che si accetta come tale, si concepisce mortale e si concepisce differente senza vanto, senza onore ed eroismo.

Fa del debito originario un'accettazione del dolore, una presa di coscienza che non cerca vie di fuga o in un'ipotetica innocenza nella realtà o in un solipsismo impossibile.

Burnster non aspira ad una posizione sociale riconosciuta e non vuole emergere dalla condizione di bassa considerazione sociale: metaforicamente sembra dirci che non ha un posto di *responsabilità* all'interno della società e non lo vuole.

Ma ciò non di meno vive al suo interno. D'altra parte, tutto ciò è concepibile solo al suo interno.

## 5. Epilogo

L'interpretazione della signorina Burnster sembra prospettare una possibile via di salvezza rispetto a quel coppia mortale e mortifero formato dalla corda che lega insieme colpa e legge.

Ma la signorina Burnster è solo un personaggio romanzesco, e l'interpretazione è volta a delineare piuttosto un essere utopico che non un essere reale.

È bene non farsi troppe illusioni. Offrire una soluzione potrebbe significare piuttosto rigenerare ancora più forte il legame colpa-legge che da *Il processo* emerge come consustanziale al soggetto.

Kafka stesso, nel romanzo, non propone soluzioni possibili.

Solamente poco prima di essere ucciso lancia come un appello a non desistere:

Di certo v'era ancora qualche obiezione da fare! La logica della legge è incrollabile, ma non resiste ad un uomo che vuole vivere. (*Processo*, 218)

Nella sua angosciante disperazione di fronte all'insolubile, Kafka sembra lasciarci così il solo dono di poter condividere attraverso il romanzo ciò che K. ha sperimentato in solitudine.

Che cosa meglio della condivisione di quest'insolubile mantiene desta la voglia di vivere?

## Riferimenti Bibliografici

Agamben G. 2005. *Homo sacer Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino.

- Alfieri L. 2010. *Il processo di Kafka tra diritto e metafisica*. In C. Faralli e M.P. Mittica (a cura di), *Diritto e letteratura*, Aracne, Roma.
- Baudrillard J. 2007. *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano.
- Belloni I. 2009. Il fattore K. Legge, vita, corpo nell'opera di Franz Kafka. *ISLL Papers* 2.9.2009.
- Calasso R. 2005. *K.*, Adelphi, Milano.
- Canetti E. 1984. *La coscienza delle parole*, Adelphi, Milano.
- Esposito R. 1998. *Communitas*, Einaudi, Torino.
- Galimberti U. 2005. *Il corpo*, Feltrinelli, Milano.
- Girard R. 2005, *Dostoevskij, dal doppio all'unità*, Adelphi, Milano.
- Kafka F. 1971. *Il processo*, Mondadori, Torino. Trad. di Ervino Pocar.
- Mittica M.P. 2006. *Raccontando il possibile*. Giuffrè, Milano.
- Montanari B. 2010. Il quadernetto del giudice, La colpa quotidiana di Josef K. *ISLL Papers* 10.12.2010.

*il Film:*

*Il processo* di Orson Welles, 1962



## *Porte aperte* e paradigma securitario: struttura del fascismo o del diritto?

Giulia Ponti

A Palermo nel 1937 un uomo, in seguito al proprio licenziamento, uccide tre persone: la moglie, "l'uomo che dell'assassino aveva preso il posto nell'ufficio da cui era stato licenziato; l'uomo che, al vertice di quell'ufficio, ne aveva deciso il licenziamento" (*Porte aperte*, 32). Un caso semplicissimo sul piano giudiziario, poiché l'imputato è reo confesso di delitti premeditati. La vicenda, ispirata ad eventi reali, si svolge durante il regime fascista che, all'epoca di cui vengono narrati i fatti, ha già introdotto la pena di morte come legge dello Stato da 10 anni. Il giudice *a latere*, tuttavia, mettendo in gioco la propria carriera e credibilità, si rifiuterà di sentenziare per questo caso la pena capitale, per cui pure sarebbe prevista.

*Porte aperte*, scritto nel 1987, segna il ritorno di Sciascia alla narrazione dopo dieci anni e una lunga stagione dedicata a libri-inchiesta e a saggi. In effetti la narrazione risente molto di questo periodo, sia nei tanti interventi dalla voce dell'autore, sia, soprattutto, nella carente "corposità" del protagonista, il *piccolo giudice*, un personaggio tutto preso nelle trame del pensiero e del dilemma morale: "Personaggio mosso da una tensione conoscitiva che lo lascia sempre inappagato delle verità più comode; personaggio candido e pietoso" (Traina 1999, 180).

La storia, quindi, che si dipana principalmente attraverso le riflessioni del giudice, serve più come sfondo per l'elaborazione di un'idea, di una disquisizione su temi, piuttosto che come narrazione per lo svolgimento della vicenda. Sembra dunque incredibile che da questo libro così carente di "avvenimenti" Gianni Amelio sia riuscito (piuttosto bene) nell'impresa di trasposizione cinematografica, pur essendo costretto ad aggiungere personaggi e fatti per rappresentare le idee e i dilemmi del giudice che nel libro sono tutte prese e rinchiuse nel suo dialogo morale interiore.

Il titolo del libro si ispira a un detto in uso durante il regime fascista: "da quando c'è il fascismo si dorme con le porte aperte" (*Porte aperte*, 23) dirà il procuratore nel dialogo di apertura del romanzo, al che il giudice con una secca risposta replica: "lo chiudo sempre la mia" (ib.). Con questa metafora del rapporto tra individuo e regime, l'autore ci introduce alla ricostruzione critica del difficile rapporto di adesione e rifiuto che si verifica nei confronti del fascismo. "Le *Porte aperte* sono per il fascismo il segno della sicurezza ristabilita e dunque della fiducia che il cittadino può di nuovo riporre nella comunità che lo circonda: sarà lo Stato a pensare alla sua incolumità" (Nitrato Izzo 2010, 284) quello stesso Stato che ritiene l'introduzione della pena capitale un deterrente efficace dell'azione criminosa. Contemporaneamente, però, quest'immagine delle porte aperte permette all'autore di mettere in evidenza l'invasione che il potere statale e fascista esercita nell'intimità degli individui, che in nome della garanzia della sicurezza sono costretti ad abbandonare anche

l'ultima barriera che può essere innalzata per difendersi dall'esposizione totale al potere: quella della porta di casa, della propria libertà individuale.

Ma era, nel sonno, il sogno delle porte aperte; cui corrispondevano nella realtà quotidiana, da svegli, e specialmente per chi amava star sveglio e scrutare e capire e giudicare, tante porte chiuse. (*Porte aperte*, 31)

Le porte chiuse dei partiti, dei sindacati e ancor più quelle dei giornali, come dirà Sciascia poco oltre.

Il compito di smascherare e di opporsi al regime, a qualunque regime, nella difesa della propria libertà resterà compito individuale.

Nel libro, dunque, è sulla figura del giudice che si assommano tutti i temi: sia i dilemmi e i problemi che le soluzioni. Pur essendo protagonista della vicenda e quindi in qualche modo personaggio effettivo, il *piccolo giudice* è tuttavia anche figura, caso emblematico del diritto. E sembra che Sciascia stesso, nel non attribuire nomi a nessun personaggio né ai luoghi della narrazione, nel non darne mai descrizione oggettiva (ma solo soggettiva e morale), abbia perseguito proprio l'intento di rendere la storia generalizzabile oltre il caso concreto e soprattutto oltre il tempo storico determinato. Questo aspetto è ben sottolineato quando il piccolo giudice, all'inizio della vicenda, si trova a riflettere sulla storia del palazzo di giustizia, già sede del tribunale dell'inquisizione, sottolineando l'ambiguità di questa continuità di spazi che porta a intravedere una continuità di opinioni nell'intendere il diritto e la somministrazione della pena, quello stesso diritto e opinione che poche righe dopo:

Tutto è opinione, di relativo o irrisorio valore; tranne quella che non si può fare arrostitire vivo un uomo soltanto perché certe opinioni non condivide. E tranne quella, qui, oggi, anno 1937 (anno 1987) che l'umanità, il diritto, la legge – e insomma lo Stato che filosofia idealistica e dottrina del fascismo dicevano allora *etico* – rispondere con l'assassinio all'assassinio non debbano. (Ivi, 26)

Dunque di questo il libro parla: di diritto. E forse ancor oltre: del diritto di uno Stato che vuol essere Stato di diritto.

Il libro si apre con il dialogo fra il procuratore e il *piccolo giudice* riguardo al caso in esame. Poiché uno degli omicidi ha coinvolto un gerarca fascista del luogo, molto noto alla cittadinanza, la punizione attesa è quella capitale. I temi scottanti per la magistratura sotto regime (o, volendo, nel rapporto col potere) vengono subito chiamati in causa: dall'istituzione dei tribunali speciali volti a limitare il potere giudiziario tramite la limitazione del suo campo d'azione all'introduzione del codice Rocco e al ripristino della pena di morte; dal difficile rapporto tra politica e magistratura a quello fra l'osservanza della legge o della propria coscienza.

C'è un fatto che assume rilevanza nel dialogo iniziale: e cioè che in casa dell'assassino è stata trovata una foto di giornale riguardante il delitto Matteotti. Questo fatto non sembra essere importante ai fini della storia, certo l'omicida non ha simpatie socialiste e il motivo per cui ha tenuto questo ritaglio è del tutto ininfluenza nello svolgimento della vicenda. Questa foto non ha dunque un rigore contestuale, ma è piuttosto come se appartenesse alla dimensione della mente dove tutto avviene tra pensieri e fatti. Quell'immagine rappresenta infatti qualcosa di importante nella vita di Sciascia stesso. Le zie (principali responsabili dell'educazione laica del giovane Sciascia) hanno tenuta nascosta per anni, nel paniere del



cucito, questa stessa immagine ad ammonimento e ricordo. Sciascia quasi 60 anni dopo farà dunque riaffiorare in queste pagine il ricordo del delitto Matteotti.

Ma da quel particolare era rampollata nella mente del giudice una constatazione: che Matteotti era stato considerato, tra gli oppositori del fascismo, il più implacabile non perché parlava in nome del socialismo, che in quel momento era una porta aperta da cui scioltamente si entrava ed usciva, ma perché parlava in nome del diritto. Del diritto penale. (Ivi, 16-17)

Quasi una metafora che anticipa al lettore i termini della questione su cui il libro spinge alla riflessione.

Questa foto trovata in casa dell'assassino prima di essere consegnata alla magistratura è stata richiesta a gran voce dal procuratore. E il motivo di questa omissione è subito capito:

Non vogliamo fare confusione caricando l'imputato di un reato che si appartiene ad altro giudizio, anche se bisogna tenerlo presente come un dettaglio che ne completa l'abiezione; del resto avete ben altro su cui fondare la più dura condanna. (Ivi, 17)

Un avvertimento dunque che fin da prima dell'inizio del procedimento mira ad ottenere una sentenza sbrigativa ed esemplare e ad esautorare lo svolgimento del rito processuale. Ed è il *piccolo giudice* che per primo deve cogliere questo avvertimento. Questa è infatti la principale preoccupazione del procuratore che sa come il giudice "la pensa" (Ivi, 11) o, meglio, come in passato si è espresso sul tema della pena di morte e vuole dunque saggiarne gli orientamenti attuali, quasi che la comparsa del fascismo debba segnare uno spartiacque anche nell'esercizio del libero pensiero individuale e cancellare automaticamente idee e posizioni non gradite al regime. Del resto il giudice è giudice di legge e il procuratore dice infatti: "la legge è legge, noi non possiamo che applicarla, che servirla" (Ivi, 20). Fin da questo primo scambio di battute quindi i termini del problema sono chiari: da una parte, l'idea statutaria della legge come un corpo chiuso, non problematico e certo nell'applicazione a cui chi è chiamato a interpretarla non può che assoggettarvisi; dall'altra parte, la figura del giudice che in quanto "interprete" della legge è soggetto individuale, umano e corruttibile al proprio stesso pensiero.

Il giudizio, infatti, che per tradizione è il momento principe dell'applicazione della giustizia, sebbene nel momento in cui viene emesso è unitario e non problematico, almeno secondo diritto, di fatto nasconde un diverso e più problematico versante:

in buona sostanza la decisione presa può anche nascondere invece il travaglio umanissimo che comporta il peso del giudicare. Travaglio che può essere tanto più gravoso di fronte alla propria coscienza quanto maggiore è la probità del giudicante nella sua fedeltà alla legge e minore l'affidamento che può fare sulla bontà delle leggi che si trova a dover applicare. (Nitrato Izzo 2010, 282)

Si tratta qui non di mettere in discussione la teoria giuspositivistica in senso stretto, ma di centrare l'attenzione sulla figura *umana* del giudice che in qualche modo viene ancor prima del momento del giudizio vero e proprio e che, come in questo caso, non è chiamata solo a interpretare la legge ma si trova davanti a soluzioni opposte e antitetiche chiamate entrambe a fungere da regola del caso in questione.

Regole che peraltro si rifanno a sistemi semantici diversi: da una parte il richiamo morale e individuale a non comminare mai la pena di morte che in questo senso in niente si distingue dall'assassinio; dall'altra la necessità per un uomo di legge di applicare la norma in quanto facente parte di un sistema che nella dicotomia giusto/ingiusto non interessa il campo etico, ma solo un ordine prescrittivo che per essere "giusto" richiede di applicare la legge così come prevista per eliminare dall'orizzonte, se non altro giuridico, "l'ingiusto". Il momento del giudizio è infatti caratterizzato da un duplice volto: quello soggettivo e quello oggettivo. Normalmente questi due momenti riescono a coesistere e a ritrovare una composizione nell'atto stesso del giudizio, ma il problema sorge quando la legge viene considerata ingiusta non a livello oggettivo e formale, ma al livello soggettivo e individuale. Giusto e ingiusto nella figura tutta umana del giudice, com'è il nostro, possono dunque dare luogo a un vero e proprio dilemma morale (in questo caso, specificatamente giuridico) che è la situazione in cui

un agente debba scegliere fra due azioni che a) si escludono a vicenda (non si può fare sia l'una sia l'altra) e b) delle quali una non sia chiaramente preferibile all'altra. (Barberis 2006, 183-84)

Il caso che *il piccolo giudice* si trova a dover decidere può ben essere definito un caso tragico, "un caso in cui il bilancio di ragioni non permette di raggiungere una soluzione soddisfacente, una soluzione che non comporti il sacrificio di nessun valore considerato fondamentale" (Nitrato Izzo 2010, 287). Questo aspetto è sottolineato dallo stesso Sciascia che, facendo ragionare il giudice sulle sorti di Amleto, della differenza fra dramma e tragedia dà questa definizione: "tragedia quel che avveniva in una sfera in cui la legge non poteva, dramma quel che al vigore e rigore della legge era sottoposto" (*Porte aperte*, 52). L'autore ci vuole indicare, appunto, che il caso in esame sfugge e sovrasta il senso della legge per coinvolgere direttamente la sfera della morale. Si tratta di una tragicità intesa come conflitto tra la legge e la coscienza. Non si può, infatti, ridurre il diritto al solo senso delle norme che vorrebbero eliminare il tragico, la comparsa dell'irrazionale, dal senso del giuridico. Che vorrebbe eliminare la contrapposizione tra diritto e giustizia.

La tragicità risiede nella tensione mai sopita tra ciò che il diritto esige e ciò che il giudice è disposto ad accettare come risultato del giudizio dinanzi al tribunale della sua coscienza. È la valutazione, il giudizio appunto, che dà la misura della tragicità. (Nitrato Izzo 2010, 288)

Per capire perché il caso sia connotato da queste tinte tragiche bisogna dunque osservare il tema in questione, la condanna morale della pena di morte, così come lo presenta Sciascia. Pur non essendo questo libro un giallo sciasciano, dato che non c'è mistero da risolvere, rimane sempre latente in queste pagine quella tensione alla ricerca della verità come nodo sempre problematico che caratterizza i polizieschi di Sciascia. Gli omicidi narrati nei suoi gialli, infatti, non hanno moventi soggettivi o individuali precisi, ma derivano da un intreccio di cause più complesse da ricercare nelle strutture sociali, culturali, politiche ed economiche. Di conseguenza, l'omicida non è un soggetto malato che compie atti devianti, ma qualcuno le cui azioni vanno spiegate in riferimento al più generale contesto sociale, in un avvicinamento che più che deduttivo è empatico. E così cerca di fare anche *il piccolo*

*giudice* “che si ostina nel voler capire, indagare, approfondire il viaggio nell’esistenza dell’imputato” (Ivi, 285). Difetto del giudice, infatti, era quello di:

credere, fino a contraria e diretta evidenza, e anche all’evidenza guardando con indulgente giudizio, che in ogni uomo il bene sovrastasse il male e che in ogni uomo il male fosse suscettibile di insorgere e prevalere come per una distrazione, per un inciampo, per una caduta di più o meno vaste e micidiali conseguenze, e per sé e per gli altri. Difetto per cui si era sentito vocato a fare il giudice, e che gli permetteva di farlo. (*Porte aperte*, 29)

Per tutto il processo quindi il giudice sarà portato ad osservare e a cercare di capire l’imputato. È importante sottolineare che questo avvicinamento all’imputato viene espresso spesso con linguaggio tecnico-giuridico. Attenuanti generiche, non certo valide al fine del dibattimento, ma legittime per il giudice, vengono ravvisate negli atteggiamenti dell’imputato: “nel suo essere spavaldo e servile quell’uomo si poteva considerare il prodotto di un ambiente, quasi di una città intera, in cui ai servi era permessa più spavalderia che ai padroni” (Ivi, 44). Occhieggia qui l’idea sciasciana del crimine come portato della società, della ricerca empatica col criminale nel capire le trame della società che l’ha prodotto, in questo caso quella fascista. È un uso del linguaggio giuridico usato in una sfera che non può essere a questa riferito, ma che fa parte del tentativo del giudice di risolvere il dilemma morale tutto all’interno dei confini della legge.

Sciascia, però, non porta elementi per cui si possa dubitare della colpevolezza dell’imputato ed anzi tende a rincarare la descrizione di quelle caratteristiche che semmai lo rendono ancora più abietto: nelle continue imprecazioni che rivolge alle ormai defunte sue vittime. La descrizione della serie degli avvenimenti che hanno portato l’imputato a compiere gli omicidi è descritta con toni crudi e realistici che rendono ancor più efferata e bestiale la descrizione dell’omicida. In questa descrizione viene in aiuto il film riuscendo a esplicitare anche quelle che nella descrizione sciasciana sono osservazioni personali del giudice, che di fronte all’imputato si trova in una difficile condizione emozionale.

Quell’uomo gli dava terribile disagio: quasi che, sollecitandolo nell’istinto e a momenti insopportabilmente acuendoglielo, gli impedisse quel colloquio con la ragione cui era abituato. [...] Gli era toccato un caso in cui un uomo, anche il più giusto e sereno, il più illuminato di quella che i teologi chiamano la Grazia e quelli senza teologia chiamano la Ragione, deve fare i conti con la parte più oscura di sé, la più nascosta, la più ignobile appunto. (Ivi, 38-39)

Ma che un’omicida possa suscitare sentimenti ignobili non dovrebbe risultare inaspettato, soprattutto a un uomo di legge. Ed è quindi proprio sulla figura *ferina* dell’imputato che Sciascia apre il campo alle riflessioni sulla pena di morte e sul tratto quasi antropologico del senso di rivalsa e vendetta che gli sono connaturate. Da una parte, infatti, abbiamo la reazione quasi naturale delle gerarchie fasciste, che al pari di qualunque corporazione sotto attacco, si ergono a richiedere giustizia utilizzando tutto il potere e la forza che possono veicolare a tal fine. Questo non è diverso da ciò che capiterebbe in uno stato di libertà.

Si apparteneva invece al fascismo, era fascismo, l’idea che alla sua esistenza e sicurezza e difesa la pena di morte fosse come connaturata, sospesa su tutto ciò che

potesse rivolgersi contro e pronta, al di qua o al di là del giudizio, a cadere su ogni persona che comunque l'offendesse. (Ivi, 56-57)

Questo può essere ravvisato anche nel film quando in una scena mirabile in cui il giudice (Gian Maria Volontè), trovandosi di fronte a un "pezzo grosso" è costretto a rispondere al perché sia contrario alla pena capitale ed afferma che "la pena di morte non è materia di giurisprudenza, ma di politica".

Il reintegro della pena capitale come difesa e vendetta diventa vero e proprio strumento di dominio, quasi che la pena di morte renda esplicita e quindi tanto più insopportabile quell'implicita minaccia di morte che aleggia in ogni comando di canettiana memoria. Mascherandosi sotto quella di deterrente della scelta criminale la pena capitale nasconde un'apologia molto più terribile, di un'utopia perversa: la volontà di cancellare tutti quei soggetti non graditi alla ragione di Stato. In questo la pena capitale risulta fin troppo sovrabbondante rispetto al senso della punizione e apre le porte a tutt'altre questioni che fanno riferimento a idee di puro/impuro, nemico/amico, a logiche di guerra.

Il timore che Sciascia vuole in qualche modo analizzare e risolvere, pur essendo universale, trova una specificazione nella natura viscerale del fascismo. Che uno Stato non debba macchiarsi del sangue derivante da un omicidio si chiarifica proprio nella similitudine che corre fra l'applicazione della pena di morte legittimata e gli istinti che animano una folla dedita al linciaggio.

Consideri, poi, se gli istinti che ribollono in un linciaggio, il furore, la follia, non siano, in definitiva, di minore atrocità del macabro rito che promuove una corte di giustizia dando sentenza di morte: una sentenza che appunto in nome della giustizia, del diritto, della ragione, del re per grazia di dio e volontà della nazione, consegna un uomo, come è da noi, al tiro di dodici fucili; dodici fucili imbracciati da dodici uomini che, arruolati per garantire il bene dei cittadini, quel supremo bene che è la vita, ad un certo punto si sono sentiti chiamati, e con tutta volontà hanno risposto, all'assassinio non solo impunito ma premiato... Una vocazione all'assassinio che si realizza con gratitudine e gratificazione da parte dello Stato. (Ivi 20-21)

Che questa analogia sia più di un timore critico nei confronti del regime per diventare timore antropologico vero e proprio si può trovare espresso in un altro passaggio che vede il giudice a confronto con la moglie, la quale mai si era interessata al lavoro del marito.

Ma sentiva, ogni giorno di più, come una indefinibile (definibilissima) minaccia, un senso di isolamento, un crescere della sua solitudine. E una domanda della moglie gliene aveva dato un senso doloroso e quasi ossessivo. [...] Lo sorprese un giorno, a tavola, l'improvvisa domanda: "Lo condannerete?". E certo intendeva chiedere se lo avrebbero condannato a morte. Temendolo, voleva credere. Ma il dubbio che, come tutti, ritenesse giusto gli dessero la morte e che ogni altra condanna le sembrasse un'assoluzione, si insinuò a roderlo, anche perché dalla sua risposta: "Certo che lo condanneremo" la moglie sembrò rasserenarsi, appagarsi. (Ivi 57-58)

È qui espressa non tanto la premura della moglie riguardo alle preoccupazioni per la carriera del marito che sarebbe compromessa dalla mancata commissione della condanna a morte, ma piuttosto il timore che il *piccolo giudice* (Sciascia) possa essere solo nell'esprimere quella volontà di rifiuto di un istinto brutale e viscerale.

Nel cercare di capire l'imputato, di renderselo "penosamente visibile", nell'indagarne le attenuanti sociali, *il piccolo giudice* si avvicina sempre più "alla sua contorta e feroce umanità" permettendogli in questo di distinguerlo da quei caratteri mostruosi che gli hanno valso il titolo di "belva di Palermo". Quegli stessi caratteri che in qualche modo permettono di allontanarlo dal campo dell'umano relegando l'applicazione della pena capitale su di un piano di giustificazione quasi antropologica.

Ma il giudice non è solo nel dover emettere la sentenza e subito, in risposta alla moglie che chiude un capitolo, Sciascia gli porta soccorso con l'apertura del capitolo successivo: "Ma c'era, nella giuria che era sortita eletta per quel processo [...] un qualche segno, appena percettibile, di umana tenerezza. Non verso l'imputato, ché nessuno poteva mai riuscire a provarne; ma verso la vita, le cose della vita, l'ordine e il *disordine* [corsivo mio] della vita" (Ivi, 59). E infatti dalla camera di consiglio "dopo non lungo dibattito, la Corte uscì con una sentenza che non era di morte" (Ivi, 91).

Fra i giurati emerge come figura di rilievo quella di un contadino al quale il giudice in sede di dibattimento si avvicina particolarmente, finendo per stringerci una reale amicizia alla conclusione del racconto. L'intesa che il giudice avverte di condividere con quest'uomo si manifesta nel sentirlo parlare di letteratura con un altro giurato, un professore: "Il nome di uno scrittore, il titolo di un libro, possono a volte, e per alcuni, suonare come quello di una patria: e così accadde al giudice" (ivi, 60).

Grazie all'opera di persuasione di entrambi la giuria sceglie infine, inaspettatamente (non certo per il lettore), di non comminare la pena di morte.

Non era soltanto un problema di giustizia, di amministrarla secondo la legge o di affermarla contro la legge; era anche un problema di interiore libertà, comunque dovuta a chi è chiamato a giudicare. (Ivi, 79)

Il problema dell'interpretazione come atto di libertà, che non può ridurre il diritto alla sola logica della legge, ma che coinvolge anche la sfera morale, viene dunque esteso ai giurati tutti. Ed è questo il punto di Sciascia: davanti alla responsabilità personale di "imbracciare un fucile e premere il grilletto"<sup>51</sup>, chiunque sia animato da quel sentimento di "umana tenerezza nei confronti della vita" si tirerebbe indietro, pure a discapito della propria sicurezza personale e sociale.

La sentenza capitale riesce ad essere evitata dalla giuria facendo ricorso all'istituto giuridico della continuazione del reato, ravvisando, nella serie degli omicidi commessi dall'imputato, l'esistenza di un unico disegno criminoso: "nettamente più favorevole al reo rispetto al cumulo materiale delle pene e cioè la loro somma" (Nitrato Izzo 2010, 290). Il giudice riesce dunque con questo espediente a piegare il diritto non alla ragione di Stato (quella peraltro del regime) ma a quella della propria coscienza.

Nella realtà, però, il giudizio non esiste come atto autonomo dalla società: esistono tutta una serie di apparati che legano il diritto alla società e che permettono che fra questa e l'atto del giudizio si crei una coerenza, una consonanza di fondo. Il giudizio dovrebbe dunque essere espressione della società e non atto autonomo. Il giudice non si può dunque aspettare che la sua decisione sia immutabile o autosufficiente.

---

<sup>51</sup> Questa metafora viene usata nel film dal giurato agricoltore in sede di giudizio finale. Battuta che convince i giurati ad emettere sentenza diversa da quella capitale.

Non è immutabile poiché è probabile che essa venga sottoposta al vaglio critico di altri giudici, di altri tribunali o corti. Ma non è neanche autosufficiente perché la decisione del giudice non vive esclusivamente nel mondo delle forme giuridiche quanto piuttosto, come sempre fa il diritto, pretende di essere applicata e di modificare la realtà sociale. (Ivi, 292)

Il *piccolo giudice* non può aspettarsi che la sentenza che ha emesso sia quella definitiva, d'altronde la città non può rimanere indifferente al processo dell'uccisione di un uomo in vista nella comunità. La morale pubblica è, infatti, come se si fosse fatta parte attiva del dibattito ed è quindi certo che mancando questa corrispondenza tra giudizio e sentire della comunità il caso verrà portato in appello al tribunale di Agrigento dove il presidente mostra una certa affezione verso la pena di morte.

D'altra parte, è anche vero che la sentenza capitale, il provvedimento più violento che si possa emettere con un singolo atto giudiziale, è frutto della scelta tanto del legislatore quanto del giudice, ma ricade nella responsabilità diretta del giudice circa la sua applicazione.

Il problema dunque non riguarda solo l'ingerenza del potere fascista nei confronti di un potere indipendente qual è quello della magistratura. Pur essendoci stata pressione, infatti, questa non era nel senso di forzare il diritto in una direzione innaturale. La volontà del giudice di ricercare una soluzione all'interno del diritto, rispettandone il linguaggio e la forma è stato solo un tentativo, che già sapeva essere inutile. D'altronde ad altro linguaggio non poteva riferirsi nell'emettere una sentenza. In realtà il rito processuale, che è stato effettivamente rispettato nelle forme e nei metodi, ha svolto il suo compito portando a concludere che "giusta" sentenza fosse quella capitale. Tutto ciò nel film è ancor meglio sottolineato nel momento in cui, in sede di dibattito, l'indagine serrata del giudice è resa inefficace dallo svelire esplicitamente e anticipatamente la sentenza che sarà poi pronunciata, quella appunto della continuazione del reato. Il fatto è che per non emettere sentenza di morte ai giurati è stato richiesto di andare oltre la legge, di negarla secondo coscienza. La sentenza sulla continuazione del reato, non indica quindi solo la volontà di ricucire il dilemma morale all'interno del diritto, ma serve piuttosto da copertura di un altro dilemma.

Una volta che la sentenza è stata emessa, infatti, il personaggio del giudice è come se si modificasse: mentre prima della sentenza si presentava come un soggetto silenzioso, riflessivo e avvolto nelle spire del dubbio, ora che il processo è finito, e così pure la sua carriera, il *piccolo giudice* diventa nelle ultime pagine molto più assertivo, animato da una fiducia del tutto irrazionale nell'umanità. E così anche il dilemma morale che ha animato tutto il testo cambia. È infatti in queste pagine che si scopre che il giudice fin dall'inizio aveva deciso di non comminare la pena di morte: rispondendo a una battuta dell'amico agricoltore che rivela di essere entrato nella giuria con l'intento esplicito di fare un gesto contro la pena di morte, il giudice risponde:

Le dirò che anch'io potevo sottrarmi a quel processo, mi è stato anzi autorevolmente consigliato. Ma l'ho visto come il punto d'onore della mia vita, dell'onore di vivere.  
(*Porte aperte*, 101)

E ancora più oltre sulla condanna morale della pena di morte:

Ed è un principio di tale forza, quello contro la pena di morte, che si può essere certi di essere nel giusto anche se si resta soli a sostenerlo (Ivi, 104)

Che così stavano le cose il lettore poteva forse sospettarlo, anche se Sciascia non ne aveva mai dato conferma certa. Ecco dunque che il dilemma morale, il travaglio che ha animato le pagine dell'intera vicenda cambia forma: non nel non saper decidere fra legge e coscienza sta il dramma, ma nell'aver già deciso di non seguire la legge, ma la propria coscienza. Nell'andar oltre la legge per un uomo di legge. Ma che questa diventi la declinazione che assume il problema, ovviamente, viene chiarito solo a lettura quasi ultimata. Il diritto, questa è la soluzione di Sciascia, diventa un principio da far valere anche in contrasto con le leggi di uno Stato che non lo rispetta; diventa un principio quasi autoevidente che si giustifica per via sentimentale, nell'approdo ad una verità di natura esclusivamente etica (Onofri 1994, 269). Ecco perché la difesa intransigente di esso non può che risolversi in una questione di "dignità" personale.

Ma subito, come consono allo stile di Sciascia, anche questa risposta affonda nel dubbio. Nell'ultimo dialogo, che quasi fa da specchio al primo, il *piccolo giudice* si trova di nuovo a confronto col procuratore generale che gli chiede un incontro per informarlo del ricorso in Cassazione che certo condurrà alla sentenza capitale dell'imputato. In questo dialogo il procuratore, nel cercare di capire le ragioni che hanno mosso l'azione del *piccolo giudice*, sembra rinfacciargli l'inutilità del suo tentativo di salvare l'imputato dalla pena di morte, il quale si trova ora costretto nella situazione di vedere prolungata quell'agonia data dalla consapevolezza dell'approssimarsi della fine che solo la morte legale può assicurare. Si insinua il sospetto che per la difesa di un proprio principio il giudice abbia finito per considerare la salvezza dell'imputato più un mezzo che un fine, al che il giudice risponde:

È vero che in me la difesa di quel principio ha contato più della vita di quell'uomo. Ma è un problema non un alibi. Io ho salvato la mia anima, i giurati hanno salvato la loro: il che può anche apparire comodo. Ma pensi se avvenisse, in concatenazione, che ogni giudice badasse a salvare la propria... (*Porte aperte*, 108)

Ovviamente sia il procuratore, sia il giudice, sia Sciascia stesso, sanno che questo non avverrà, ed è questo che li spaventa e sempre li spaventerà.

Ma oltre questa speranza, un po' vana, un po' utopica, che affonda le proprie radici nel sogno si può forse trovare un altro spiraglio che permetta al diritto, all'uomo di legge, di non affondare nelle spire di una logica mortifera e violenta. Sciascia sembra, infatti suggerirci, che la letteratura possa essere decisiva nell'orientamento del giudizio giuridico. In tutto il romanzo, infatti è grazie alla letteratura che il *piccolo giudice* stabilisce legami di vicinanza e familiarità, sia con i giurati, sia col procuratore, ma soprattutto nei confronti dell'imputato che diviene così non solo soggetto di diritto ma essere umano. La letteratura può, infatti, aiutare a creare una razionalità diversa da quella del diritto, una sensibilità altra ed oltre.

La possibilità che attraverso la letteratura si possa dar vita ad un immaginario giuridico che possa aiutarci a considerare il momento giuridico come costantemente in tensione nei confronti della giustizia, impegnando il giurista a non chiudersi in anacronistiche torri d'avorio. (Nitrato Izzo 2010, 295)

Questo perché grazie alla letteratura si può mostrare che il presente non è che una delle modalità del possibile, e che dunque anche il diritto non è un oggetto dato una volta per tutte, una struttura monolitica insensibile all'ambiente, ma che l'azione stessa degli



interpreti non è che frutto di una rappresentazione che contribuisce anch'essa a informare la società. Si tratta qui di riconoscere che la razionalità giuridica può incontrare dei limiti "ed è in quel caso che razionalità di tipo diverso possono offrire il loro contributo metodologico per la risoluzione dei problemi che assillano il giurista". (Ib.)

La letteratura non è tanto un veicolo per la conoscenza della verità dato che per Sciascia si può aver fiducia soltanto nella "verità della finzione" (Traina 1999, 138). D'altronde "la letteratura non è mai innocente. Nemmeno la più innocente" (*Porte aperte*, 29) e quest'affermazione non è riducibile solo al valore civile e demistificante della letteratura, ma indica anche come attraverso essa si possa in parte svelare l'abisso che ogni uomo nasconde in sé e che lo scrittore rivela attraverso lo schermo solo apparentemente innocente della scrittura.

E il *piccolo giudice* non è che un esempio delle porte che la sensibilità letteraria può aprire, questa volta aperte veramente, secondo un principio di libertà.

Qualcuno mi disse: "Aveva una brillante carriera da fare, se l'è rovinata rifiutando di condannare uno a morte" [...] Da quel momento [...] il dirlo piccolo mi è parso ne misurasse la grandezza: per le cose tanto più forti di lui che aveva serenamente affrontato. (Ivi, 93)

#### *Riferimenti bibliografici*

- Barberis M. 2006. *Etica per giuristi*, Roma-Bari: Laterza  
Nitrato Izzo V. 2010. *Le "Porte aperte" del giudizio*. In Felice Casucci (a cura di), *Diritto di parola. Saggi di diritto e letteratura*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane  
Onofri M. 1994. *Storia di Sciascia*, Roma-Bari: Laterza  
Sciascia L. 2009. *Porte aperte*, Milano: Adelphi  
Traina G. 1999. *Leonardo Sciascia*, Milano: Bruno Mondadori

#### *il Film*

*Porte aperte* di Giovanni Amelio, 1989

## La natura molteplice e la triste monotonia della legge ne *Lo Straniero* di Albert Camus.

Ulrico Rubino

### *Premessa*

Come molti autori della sua generazione, Albert Camus ha voluto praticare tutti i generi letterari che potevano contribuire all'espressione delle sue idee e dei suoi dubbi. Ma ancor più importanti sono i temi agitati; lui stesso ha indicato i due grandi cicli della sua maturità: l'assurdo e la rivolta.

L'assurdo che nasce *“dal confronto tra la domanda dell'uomo e l'irragionevole silenzio del mondo”* e la rivolta che *“consiste nell'amare un uomo che non esiste ancora”*.

Per Camus la strada maestra dell'“uomo che pensa” è quella di combattere contro l'assurdo e la mancanza di senso dell'esistere. Un assurdo che non è nella natura dell'uomo in quanto tale, ma nei modi con cui l'uomo struttura negativamente il proprio esistere e il proprio convivere. Far fronte alla “peste” (che nella sua opera simboleggia anche la dittatura) è possibile attraverso la solidarietà e la collaborazione. Gli uomini, se uniti da ideali positivi perseguiti con determinazione e forza, potranno rimanere vigili in attesa che *“...la peste torni ad inviare i suoi ratti”*.

### 1. *Natura e indifferenza*

*“Oggi la mamma è morta”*. Questo è l'incipit de *“Lo straniero”* di Camus<sup>52</sup>, vicenda esistenziale e di denuncia, ambientata ad Algeri presumibilmente in una torrida estate.

È con un lutto che tutto prende avvio. Meursault si prepara per recarsi all'ospizio di Marengo dove la madre è da poco deceduta, a ottanta chilometri da Algeri.

La storia è narrata in prima persona; voce narrante e protagonista coincidono in una sola figura. In questa prima parte del romanzo è descritta la vita di Meursault nella sua quotidianità, le sue abitudini, i suoi incontri ma, soprattutto, la vera co-protagonista, come vedremo, è la natura, realtà sensibile che il protagonista sente in modo particolare quasi fosse un uomo di un'altra era, più simile ad un animale che ad un essere coscienzioso.

---

<sup>52</sup> L'edizione utilizzata dell'opera *L'Étranger* di Camus è quella tradotta da Alberto Zevi, Bompiani, Milano 2009, da qui in avanti segnalata come *Straniero*.

Fin dalle prime righe si evidenzia una caratteristica peculiare del nostro: la sua indifferenza. La morte della madre, avvenimento di norma sconvolgente nella vita di qualsiasi uomo è vissuto da Meursault come una vicenda fra tante, certamente non come un trauma.

È pericoloso parlare di indifferenza, ma ancor più esserlo in un mondo che è indifferente alle vicende altrui, senza poterlo manifestare apertamente, ancorché agisca di conseguenza.

[...] Ho chiesto due giorni di libertà al principale e con una scusa simile non poteva dirmi di no. Ma non aveva l'aria contenta. Gli ho persino detto: "Non è colpa mia". Lui non mi ha risposto. (*Straniero*: 7)

Arrivato all'ospizio incontra il direttore e, dopo un formale scambio di battute, entra nella stanza dove si trova la bara della madre. Poco dopo arriva il portinaio che si accinge a svitare la cassa ed è qui che si palesa ancor più l'indifferenza del nostro, ai limiti del surreale. Il portinaio inizia:

L'hanno coperta, ma devo svitare la cassa perché voi possiate vederla. Si stava avvicinando alla cassa ma l'ho fermato. Mi ha detto: Non volete?. Ho risposto: No. Si è interrotto e io ero imbarazzato perché sentivo che non avrei dovuto dirlo. Dopo un momento mi ha guardato e mi ha chiesto: Perché?, ma senza accento di rimprovero, come se volesse informarsi. Gli ho detto: Non so. Allora attorcigliandosi i baffi bianchi, ha dichiarato senza guardarmi: Capisco. (*Straniero*: 11)

Risulta sin da subito come Camus voglia dare del protagonista una caratterizzazione per così dire "sfocata", che andrà accentuandosi nel corso di tutto il romanzo. Infatti, mentre tutti i personaggi che incontrerò saranno ben delineati nei tratti, minuziosamente scrutati come da occhio clinico, Meursault rimarrà sempre ambiguo, sia nei tratti fisici che nei suoi pensieri. Un altro tratto distintivo è la sua spiccata percettività e la propensione al sentire. La luce del sole che gli scalda i piedi, il caffè caldo, un odore di notte e fiori che entra dalla porta mentre veglia la madre: tutto in lui è piena sensazione mentre la riflessione è rara e mai particolarmente profonda.

Poco dopo nella stanza arrivano gli amici della madre, intenti anche loro a vegliare la signora. Seduti di fronte a lui gli daranno "l'impressione ridicola che fossero lì per giudicarlo". Dopo la notte insonne segue il rituale della processione e la sepoltura finale vissuti dal nostro come ciò che di fatto sono: usanze, codici sociali, ciò che il costume definisce "buon senso". Il tutto senza alcuna implicazione affettiva. Durante tutto il rituale la sua attenzione sarà rivolta all'esterno, verso le persone che osserverà attentamente senza mai interagire davvero, ma ancor più verso la natura, unica realtà che riesca a sentire vicino.

Altro elemento essenziale che ritorna costantemente è il senso di colpa, davanti al suo datore di lavoro così come al direttore dell'ospizio. "In un modo o nell'altro si è sempre un po' in colpa" (*Straniero*: 27).

Costitutivamente estraneo all'individuo, il senso di colpa è di pura derivazione societaria, in stretta connessione con la trasgressione o alla mancanza di adesione a regole e norme sociali, conseguenza di ciò che Durkheim chiama anomia. Senso di colpa e alienazione, dunque: due facce di una stessa medaglia. In tutta la seconda parte dell'opera Meursault, incalzato dal P.M., mostrerà nient'altro che indifferenza per i fatti a lui imputati.

E chissà se è proprio questo continuo senso di colpa, connaturato ad ogni convenzione disattesa, a portare l'uomo a diventare insensibile, indifferente alla società stessa e alle sue istituzioni.

Il giorno successivo è sabato: Meursault decide di andare a nuotare al porto e lì incontra Maria Cadorna, ex dattilografa che lavorava nel suo ufficio. I due trascorrono una piacevole giornata che si conclude in serata con la visione di un film di Fernandel al cinema e successivamente a casa del nostro. Tutti fatti di ordinaria vita quotidiana che saranno utilizzati in sede processuale per costruire la colpevolezza del protagonista.

La narrazione prosegue con altri due personaggi, entrambi vicini di pianerottolo, il vecchio Salamano e Raimondo. Il vecchio Salamano è sempre accompagnato dal suo cane, uno *spaniel*, malato di rogna. A furia di stare insieme i due finiscono per somigliarsi. Il loro è un rapporto apparentemente di odio e potere: il cane che tira l'uomo fino a farlo inciampare, il vecchio che bastona il cane e lo insulta.

Allora restano tutt'e due fermi sul marciapiede e si stanno a guardare, il cane pieno di terrore, l'uomo di odio. (*Straniero*: 35)

Quando il cane scappa il vecchio Salamano cade nello sconforto totale, la solitudine lo assale e si aggrappa all'ultima delle illusioni: la speranza.

E dal rumore che giunge a Meursault attraverso la parete del suo appartamento comunicante quella del vecchio, capisce che Salamano piange, e in quel pianto: "Non so perché ho pensato alla mamma" (*Straniero*: 52).

Camus, con questa vicenda, evidenzia la centralità della speranza nell'esistenza umana, soprattutto nei momenti di sconforto; quella speranza che, come vedremo nella seconda parte del romanzo, è negata o comunque ridotta ai minimi termini nel caso del condannato a morte, ovvero di un uomo non solo privato della sua libertà ma della vita stessa.

L'altro personaggio è Raimondo Synthés, etichettato nel rione come sfruttatore di donne e mal visto dai più. Tranne che da Meursault, al quale tutto e tutti sono indifferenti.

Il protagonista si intrattiene casualmente con Raimondo ed è durante una cena che viene messo a parte da quest'ultimo circa il proprio problema.

Raimondo esordisce così: "mi sono accorto che c'era del marcio" (*Straniero*: 38). Con quest'espressione si riferisce al comportamento della sua amante, una donna araba. Lui le dava il necessario per vivere, le pagava l'affitto della stanza ma a lei non bastava. Aveva impegnato due braccialetti al monte di pietà pur di non lavorare, aveva giocato un biglietto alla lotteria e tutto questo era assolutamente intollerabile per Raimondo che premeditava una punizione esemplare prima di lasciarla definitivamente. Raimondo, che già in passato aveva percosso l'amante, preparava la "vendetta finale". Prima di arrivare a questo aveva tentato, attraverso degli amici, di carpire qualcosa in più della vita privata della sua amante in modo da poterla pubblicamente svergognare, ma invano. Gli stessi amici l'avevano consigliato di "marcarla".

Ma non era questa la sua idea. Voleva scriverle una lettera in cui ci fossero delle pedate e allo stesso tempo delle cose per farle venire rimorso. Poi, quando la ragazza fosse venuta, sarebbe andato a letto con lei e, proprio al momento di finire, le avrebbe sputato in faccia e l'avrebbe buttata fuori. (*Straniero*: 41)

Una vendetta privata; è di questo che si parla e Meursault ne sarà complice senza curarsene (il nostro scrive la lettera alla donna araba, su richiesta di Raimondo, e suo malgrado da questo momento sarà coinvolto nella vicenda).

La settimana successiva, mentre è in casa con Maria, avverte delle urla provenire da casa di Raimondo. La vendetta si sta consumando al ritmo di colpi sordi. La donna continua ad urlare mentre Raimondo la colpisce.

In mezzo all'interesse e allo sconcerto di tutto il vicinato un agente, che abita al secondo piano, bussa alla porta di Raimondo e, dopo aver "liberato" la ragazza, lo convoca al commissariato.

Solo qualche ora dopo Raimondo, entrando in casa di Meursault si mostrerà soddisfatto del piano andato a buon fine perché:

l'agente poteva fare quel che voleva, ma non poteva toglierle le botte che si era prese. (*Straniero*: 49)

Inoltre chiede al nostro di andare al commissariato per fargli da testimone e, riguardo quello che doveva dire la questione era semplice; bastava dichiarare che la ragazza lo aveva tradito. In un certo senso Raimondo, descritto come "uno che conosce la vita", sa bene come farsi beffa della legge, sa bene che in certi casi il "costume" vale più di ogni cavillo giuridico, è perfettamente consapevole che il tradimento, per di più perpetrato da una donna araba, rientra nell'"ambito del privato" e non in quello della legge. Qui il confine tra il codice sociale-privato e la legge è estremamente labile, dunque facile da aggirare. Raimondo se la caverà con una semplice diffida.

Il giorno dopo in ufficio Meursault riceve una telefonata da Raimondo il quale, invita lui e Maria a passare la domenica nella capanna di un suo amico sul mare, vicino ad Algeri. Proprio mentre il nostro sta per mettere giù la chiamata Raimondo prosegue informandolo che, per tutta la giornata, è stato seguito da un gruppo di arabi fra cui si trovava il fratello della sua ex-amante. Gli chiede inoltre di essere avvisato nel caso in cui tornando li sorprenda vicino casa.

La domenica mattina Meursault fatica a svegliarsi, seppur chiamato insistentemente da Maria: sente un gran vuoto dentro e un leggero dolor di testa, la stessa sigaretta ha un sapore amaro. La sua è una "faccia da funerale". Tutti segni, presagi di una giornata nata male e destinata a concludersi tragicamente. Il termine "destinata" non è casuale, non lo è mai in riferimento a questo romanzo, alla sua prima parte. Il destino gioca un ruolo cruciale. La figura di Meursault è quella di un uomo trasportato dal caso, un burattino incapace di qualsiasi presa di posizione. D'altronde, laddove cessa il tentativo di prendere la vita tra le mani e subentra l'indifferenza, non resta che il caso a determinare la vita stessa.

Meursault e Maria passano da Raimondo e si avviano verso la fermata dell'autobus ma, appena scesi, si accorgono che, vicino casa, sono appostati un gruppo di arabi tra i quali Raimondo riconosce il "suo uomo".

I nostri si avviano e gli arabi sembrano non seguirli. Arrivati in spiaggia sono accolti dall'amico di Raimondo, tale Masson.

Ed è proprio qui che Meursault e Masson, raggiunti in seguito da Raimondo, scorgono in lontananza i due arabi. Gli arabi avanzano lentamente ma i nostri non modificano la loro andatura. La distanza diminuisce. Sono ormai a pochi passi e inizia la colluttazione. Raimondo prende "il suo uomo", mentre Masson si occupa dell'altro. Qualche colpo ben assestato. Raimondo viene lievemente ferito alla spalla e alla bocca da un coltello ma, non appena i

rivali si ritrovano a distanza di sicurezza, la colluttazione ha fine e gli arabi fuggono di gran corsa. Tutto è ormai chiaro. Quello che Raimondo aveva fatto alla sua ex-amante non poteva passare impunito; è il momento della vendetta del fratello e dei suoi amici. Violenza che crea ulteriore violenza. La vendetta senza freno che prevale sulla violenza come deterrente (legge).

Meursault e Masson tornano dalle donne mentre Raimondo li raggiunge dopo essersi fatto medicare. La sua rabbia tuttavia non è placata, decide di scendere nuovamente in spiaggia e Meursault, preoccupato, lo segue. Camminano sulla spiaggia sotto un sole cocente quando vicino ad una piccola fonte, dietro ad una roccia, scovano i due arabi. Di nuovo contro. Quello che segue è una disquisizione sulla giustizia fai da te:

Raimondo mi ha chiesto: Lo faccio fuori? Gli ho detto soltanto: Lui non ti ha parlato ancora. Sarebbe brutto sparare così. Poi Raimondo ha detto: Allora lo provocherò e quando lui mi risponderà lo farò fuori. Ho risposto: Precisamente. Ma se lui non tira fuori il coltello, tu non puoi sparare. Raimondo ha cominciato ad agitarsi un po'. No! ho detto a Raimondo. Affrontalo da uomo a uomo e dà a me la rivoltella. Se l'altro interviene, o tira fuori il coltello, io sparero'. (*Straniero*: 71)

Per un attimo Meursault è razionale, nel loro scambio è evidente la consapevolezza che sparare a sangue freddo a degli uomini indifesi e non armati avrebbe comportato conseguenze disastrose.

Raimondo passa la rivoltella a Meursault e in quel momento il sole scivola sulle loro teste. La natura prende il sopravvento sul nostro e l'indifferenza prende il posto della ragione.

In quel momento ho pensato che si poteva sparare oppure non sparare e che una cosa valeva l'altra. (*Straniero*: 72)

Ma d'improvviso gli arabi si alzano e scompaiono dietro la roccia. Raimondo e Meursault tornano alla capanna. Il calore è insopportabile tanto che il nostro decide di tornare in spiaggia per trovare un po' di ristoro. Durante il cammino pensa alla fresca fonte dietro la roccia e vi si dirige, il desiderio di fuggire dal sole era il suo unico pensiero. Arrivato alla roccia si accorge che l'uomo di Raimondo è ritornato, riposa supino con le mani sotto la nuca. Ma è il caso ad averlo portato fin lì:

Per me la storia era finita, ed ero venuto lì senza pensarci affatto. (*Straniero* 73)

Di fronte all'arabo, sotto quel sole cocente il tempo si ferma:

Erano già due ore che la giornata non avanzava, due ore che aveva gettato l'ancora in un oceano di metallo fuso. (*Straniero*: 74)

La dimensione temporale. In tutta questa prima parte del romanzo la sensazione è quella di un tempo ipnotico, condizionante, che scorre in base a leggi sue proprie. È la natura stessa con le sue manifestazioni che dirige il tempo del protagonista. Nella seconda parte, invece, il ritmo sarà serrato, meccanico, non naturale. La vita sarà scandita con estrema precisione dai tempi giudiziari.

Questo passaggio temporale, così come la rottura dell'intera vicenda ha il suo nucleo nei colpi sparati da Meursault.

Sapevo che era stupido, che non mi sarei liberato dal sole spostandomi di un passo. Ma ho fatto un passo, un solo passo in avanti. E questa volta, senza alzarsi, l'arabo ha estratto il coltello e me l'ha presentato nel sole.

La luce ha balenato sull'acciaio e fu come una lunga lama scintillante che mi colpisse alla fronte. In quello stesso momento, il sudore dalle mie sopracciglia è colato di colpo giù sulle palpebre e le ha ricoperte di un velo tiepido e denso. (*Straniero: 75*)

E ancora:

Quella spada ardente mi corrodeva le ciglia e frugava nei miei occhi doloranti. È allora che tutto ha vacillato. Dal mare è rimontato un soffio denso e bruciante. Mi è parso che il cielo si aprisse in tutta la sua larghezza per lasciar piovere fuoco. Tutta la mia persona si è tesa e ho contratto la mano sulla rivoltella. Il grilletto ha ceduto, ho toccato il ventre liscio dell'impugnatura e è là, in quel rumore secco e insieme assordante, che tutto è cominciato. (*Straniero: 75*)

È in questo momento che l'equilibrio della narrazione si rompe, il primo sparo, poi altri tre. Il ritmo è quello della fatalità. L'imprevisto muta il corso degli eventi. Si entra nella crisi, nella dispersione di senso. La natura in quanto fatto porta Meursault a spingere il grilletto; non vi è consapevolezza nel suo gesto, tantomeno premeditazione. Ma per sua stessa ammissione, da questo momento in poi, tutto cambierà:

Ho capito che avevo distrutto l'equilibrio del giorno, lo straordinario silenzio di una spiaggia dove ero stato felice. Allora ho sparato quattro volte su un corpo inerte dove i proiettili si insaccavano senza lasciare traccia. E furono come quattro colpi secchi che battevo sulla porta della sventura. (*Straniero: 75-76*)

## 2. Legge e morte.

Meursault è arrestato e interrogato. Un uomo indifferente si ritrova in un meccanismo alimentato dalle sue monotone procedure. Se la prima parte dell'opera delinea la condizione anomica del nostro, la seconda si focalizza sulla costruzione "pre-giudiziale" della sua colpevolezza.

Al cospetto del giudice istruttore, Meursault si rivela assolutamente estraneo alla prassi basilare della legge, la ignora e la disconosce:

Poi ha voluto sapere se mi ero scelto un avvocato. Ho detto di no e gli ho chiesto se era assolutamente necessario di averne uno. Perché? Mi ha detto.

Gli ho detto che trovavo la mia faccenda molto semplice. Ha sorriso dicendo: Anche questa è un'opinione, in ogni modo la legge è fatta così. Se lei non si sceglierà un avvocato, ne designeremo noi uno d'ufficio.

Ho trovato che era molto comodo che la giustizia si occupasse di questi particolari. Gliel'ho detto, lui mi ha dato ragione e ha concluso che la legge era fatta bene. (*Straniero: 79*)



Da una parte un uomo con la sua semplice verità. Dall'altra un esponente del sistema giudiziario "ben fatto", per sua stessa ammissione.

Il giorno seguente il difensore d'ufficio arriva nella cella di Meursault. Il suo è un approccio formale, distaccato.

Senza presentarsi, definisce il caso "delicato", senza tuttavia dubitare del successo.

Subito dopo entrano nel vivo del discorso. L'avvocato informa Meursault che sono state assunte prove sulla sua vita privata. Si era saputo che la madre era recentemente morta e, dopo un'inchiesta a Marengo, gli istruttori avevano sentito che Meursault aveva dato "prova" di insensibilità il giorno del funerale.

Lei capisce, mi ha detto l'avvocato, è un po' imbarazzante per me domandarle questo. Ma è molto importante. Sarà un argomento molto forte per l'accusa, se io non trovo niente da ribattere. Voleva che lo aiutassi. Mi ha chiesto se quel giorno avevo sofferto... naturalmente volevo bene alla mamma, ma questo non significava nulla. Tutte le persone normali, gli ho detto, hanno una volta o l'altro desiderato la morte di coloro che amano. A questo punto l'avvocato mi ha interrotto e mi è parso molto agitato. Mi ha fatto promettere di non dire questo, né durante l'udienza, né al giudice istruttore... ciò che potevo dire con sicurezza è che avrei preferito che la mamma non fosse morta. Ma l'avvocato non mi è parso soddisfatto: questo non basta. (*Straniero*: 81)

Meursault e l'avvocato agli antipodi. La verità di un uomo non incline alla menzogna, ma che non trova ragioni per interrogarsi, contro la ricerca di argomentazioni, tipica della *retorica* degli avvocati. L'avvocato vuol sapere di più, vuole risposte razionali per preparare la sua arringa difensiva ma da Meursault non ne avrà. La spasmodica ricerca della causa contro la pura descrizione del fatto, riflette la struttura stessa della narrazione. Mentre nella prima parte, infatti, sono ricostruiti gli eventi nella loro oggettività, nella seconda si evidenzia lo scarto semantico tra le due realtà, degli eventi accaduti e processuale.

L'avvocato avverte il suo cliente che si procederà all'udizione delle testimonianze del direttore e del personale dell'ospizio. Meursault gli fa notare che la situazione dell'ospizio non ha nulla a che fare con la sua faccenda ma l'avvocato gli replica che "si vedeva che non aveva mai avuto rapporti con la giustizia".

Poco tempo dopo, davanti al giudice istruttore in assenza del suo avvocato, che a causa di un contrattempo non è presente, piuttosto di avvalersi della facoltà di non rispondere, Meursault decide di sottoporsi a un nuovo interrogatorio, quasi senza capirne la gravità. Il cancelliere è pronto a registrare il tutto. Dopo alcune domande il giudice arriva al punto:

Ci sono delle cose che mi sfuggono nel suo gesto. Sono sicuro che lei mi aiuterà a comprenderle [...]. Gli ho detto che tutto era molto semplice, lui ha voluto che gli descrivessi quella giornata. (*Straniero*: 83)

Sentita la dettagliata descrizione dei fatti, il giudice invoca l'aiuto di Dio promettendo di favorirlo, ma più probabilmente per sondare la "coscienza" di Meursault, come si vedrà a breve, e ancora senza una logica apparente per il protagonista gli chiede se abbia tirato i quattro colpi di rivoltella uno dietro l'altro. Lo scopo è capire se l'omicidio sia stato, per così dire, una tragica fatalità oppure un sanguinoso atto premeditato, con l'eventuale aggravante dell'aver infierito sulla vittima.

Dalla bocca di Meursault non esce che il fatto. Precisa di aver dapprima tirato una sola volta e poi, dopo qualche secondo, i tre colpi seguenti.

Il giudice incalza sul perché abbia aspettato tra il primo e i rimanenti colpi. Per lui quegli attimi sono fondamentali, è lì che si gioca tutto. Misere frazioni di secondo si trasformano nel punto chiave della vicenda. Ma per il nostro è tutto molto più semplice. Il caldo e la natura avevano preso il sopravvento su di lui e il suo dito, come in una gesto naturale, si era contratto sul grilletto. Le sensazioni sono ardue da descrivere, e così Meursault non risponde. Allora il giudice comincia ad innervosirsi, incalza ancora ma non riceve che silenzi.

Spazientito si alza, attraversa la stanza e dopo aver aperto un cassetto del mobile-archivio torna verso Meursault brandendo un crocifisso d'argento.

E questo lo conosce lei? Ho detto: Sì, naturalmente. Allora mi ha detto in modo molto rapido e concitato che lui credeva in Dio; era convinto che nessun uomo fosse tanto colpevole che Dio non lo perdonasse, ma occorreva per questo che l'uomo, attraverso il pentimento, diventasse come un bambino la cui anima è vuota e pronta ad accogliere tutto. (*Straniero*: 85)

Il giudice, eretto in tutta la sua persona gli chiede se crede in Dio. Meursault risponde di no. Si siede alterato, quasi incredulo.

E ancora:

Attraverso la scrivania lui spingeva già in avanti il Cristo fin sotto i miei occhi, e gridava come un ossesso: Io sono un Cristiano, io. E domando perdono a Lui delle tue colpe. Come puoi non vedere che ha sofferto per te? (*Straniero*: 86)

Il rapporto tra giustizia e legittimazione divina, tra divino e pena capitale. Altro punto cruciale. La sentenza capitale spezza, secondo Camus, l'unica solidarietà umana indiscutibile, la solidarietà contro la morte, e non può essere legittimata da una verità o da un principio che si ponga al di sopra degli uomini.

In effetti il castigo supremo è sempre stato, nel corso dei secoli, una pena religiosa. Inflitta nel nome del re, rappresentante di Dio in terra, e dai preti, nel nome della società considerata come corpo sacro. Da preservare e proteggere. La vita terrena viene sottratta, ma si conserva la possibilità di riparare nella vita ultraterrena. È in base a ciò che la chiesa ha costantemente ammesso la pena di morte, non soltanto come mezzo di legittima difesa, ma come potente mezzo di salvezza.

In virtù dello stesso ragionamento il carnefice è giustificato, investito da una funzione sacra. L'uomo distrugge il corpo per consegnare l'anima al giudizio di Dio, di cui nessuno può anticipare la sentenza. Una disposizione necessaria all'ordine terrestre, travestita da castigo provvisorio che, lungi dal farla finita con il colpevole, può al contrario favorire la sua redenzione. Camus si interroga sul significato che può avere una giustificazione del genere in una società desacralizzata nelle sue istituzioni come nei suoi costumi. Quando un giudice ateo, o scettico, infligge la pena di morte ad un condannato non credente, come nel caso del nostro protagonista, pronuncia un castigo definitivo che non ammette revisione. Siede sul trono di Dio senza averne i poteri, senza nemmeno crederci. Sulla scorta della fede nella vita eterna, che pone come valore assoluto e di cui si fa custode, emette molto più

realisticamente soltanto un verdetto che uccide rompendo il vincolo della comunità umana unita contro la morte.

La legge si pone sul piano del divino. L'imperfezione della macchina umana è giustificata da una somma virtù. In nome di Dio o semplicemente in nome della Giustizia. Dovunque si applica la pena di morte, si uccide in nome di un Dio desacralizzato denominato Giustizia. Contemporaneamente in nome di Dio o della Giustizia il giudice allevia il senso di colpa personale, che scaturisce dalla sua sentenza. In realtà rimane quello che effettivamente è: un burocrate omicida, per di più deresponsabilizzato<sup>53</sup>.

Ma torniamo alla narrazione. Dopo il vano tentativo di indurre Meursault al pentimento da parte del giudice istruttore, la vicenda prende i binari della pura burocrazia; quel minimo di apparente umanità lascia il posto al corso giudiziario della costruzione della verità processuale.

Ben presto Meursault si sentirà in cella come a casa: la sua vita si fermerà lì. L'unico dolore all'inizio sarà effetto della privazione della libertà. È per ovviare allo sconforto che si abbandona al ricordo.

Così, nella sua piccola cella, egli impara a ricordare: pensa alla sua vecchia camera e con l'immaginazione parte da un angolo per ritornarvi enumerando tutti gli oggetti presenti in essa. Paradossalmente, in quel luogo così angusto, la sua immaginazione, sinora tarpata "prende vita". In un solo momento ne comprende il potere, soprattutto la capacità di restituirgli la libertà. Proprio l'immaginazione, parte della multiforme natura dell'uomo così ostinatamente rivale della presunta razionalità della legge.

Allora ho compreso che un uomo che fosse vissuto un giorno solo potrebbe senza difficoltà vivere cento anni in una prigione. Avrebbe abbastanza ricordi per non annoiarsi. (*Straniero*: 97)

Un giorno come tanti, tra il pagliericcio e la tavola del letto, trova un vecchio pezzo di giornale. Riporta un fatto di cronaca avvenuto probabilmente in Cecoslovacchia. Un uomo era partito dal suo villaggio in cerca di fortuna. Dopo venticinque anni, oramai ricco, era tornato a casa con la moglie e il bambino.

Per fare una sorpresa alla madre e alla sorella che avevano un albergo nel suo villaggio natale, aveva lasciato i suoi in un altro hotel, ma giunto da sua madre non era stato riconosciuto. Per scherzo, allora, aveva preso una camera mostrando il denaro e, nella notte, era stato assassinato a colpi di martello proprio dalla madre e dalla sorella che, dopo averlo derubato, avevano gettato il suo corpo nel fiume. Il mattino dopo, la moglie, ignara dell'accaduto, giunta all'hotel rivelò l'identità del viaggiatore provocando così tanto dolore che la madre si impiccò e la sorella si gettò in un pozzo.

In questa pagina giallastra, che Meursault legge migliaia di volte, è chiarissimo il riferimento al caso nella vita umana; di come semplici gesti alle volte possono trasformarsi in tragedie. Come può, dunque, la legge ergersi a giudice supremo senza considerare la molteplicità degli eventi del caso? Come può sintetizzare la varietà degli eventi in semplici codici o postille?

Come dice Camus riguardo la più grave delle punizioni:

---

<sup>53</sup> Sulla mancata assunzione di responsabilità personale, che può spingere fino al male assoluto, si rinvia alla lettura di Arendt 2007.

La pena capitale avrebbe realmente valore d'intimidazione se la natura umana fosse diversa e se fosse stabile e serena quanto la stessa legge. Ma si tratterebbe allora di una natura morta. (Camus 2006: 27)

La causa di Meursault viene iscritta nell'ultima sessione della Corte d'Assise. L'avvocato lo rassicura che tutto sarà liquidato in due o tre giorni aggiungendo che la Corte farà in fretta perché il suo processo non è il più importante della sessione. Subito dopo il suo, infatti, c'è un processo per parricidio.

Il legame familiare (il sangue) è più forte del legame tra cittadini. Il diritto, pur raccontando se stesso come strumento razionale a servizio delle comunità politiche, moderne e democratiche (basate sulla partecipazione consapevole e non sul sangue), è intriso di una logica arcaica e distante da quella spesa per argomentare la propria capacità di astrazione e imparzialità.

Il processo entra nel vivo. Meursault è in aula, gli tolgono le manette e lo fanno entrare nella gabbia degli accusati. A quel punto vede una fila di facce scorrere davanti a lui che lo guardano: sono i giurati. L'impressione che ha di questi è quella di viaggiatori anonimi seduti su una panca del tram, che osservano il nuovo arrivato per scoprire ciò che vi è di ridicolo in lui. Abbastanza paradossale quest'immagine. L'"essere osservato" l'abbiamo trovato nella prima parte quando Meursault è all'ospizio con gli anziani amici della mamma morta. In quel caso si sente giudicato, qui invece trova la situazione ai limiti del ridicolo. Quel senso di colpa che aveva provato da "uomo libero" è stato sostituito da una totale indifferenza provocata dalla "legge di morte".

È osservato anche dai giornalisti, pronti, con la penna già in mano. Tutti con la stessa aria indifferente e un po' ironica. Uno in particolare non scrive e lo osserva, i suoi occhi lo esaminano attentamente senza far trasparire nulla di definibile. In quegli occhi Meursault vede se stesso. L'indifferenza.

Con la presenza dei giornalisti Camus intende criticare più esplicitamente il modo in cui la pena capitale racconta se stessa. La sua narrazione. I giornalisti seguono il processo ma, dopo la sentenza, scriveranno a "voce bassa". Non parleranno apertamente degli effetti della pronuncia, né della procedura prevista per l'esecuzione ma, consapevoli della sua vergogna, utilizzeranno un linguaggio "morbido". Sui giornali si leggerà che il condannato ha "pagato il suo debito alla società" oppure che "ha espiato".

La realtà sarà descritta in modo da non turbare la coscienza dei lettori, in modo conveniente allo stato delle cose: la violenza di un potere che si maschera attraverso la giustizia.

Meursault è in aula, entra il Pubblico Ministero che legge rapidamente l'atto d'accusa.

Il presidente fa procedere all'appello dei testimoni e il cancelliere legge alcuni nomi che attirano l'attenzione del nostro. Meursault vede alzarsi uno ad uno il vecchio Tommaso Perez, amico della mamma presente al funerale, Raimondo, Masson, Salamano, Maria e Celeste, il locandiere dove era solito pranzare.

Il presidente quindi inizia l'udienza, sottoponendo all'accusato la questione della mamma, e gli chiede se ha sofferto per la sua morte, senza però particolare insistenza.

Subito dopo lo scambio è tra il P.M. e l'accusato:

Costui mi voltava le spalle a metà e senza guardarmi mi ha detto che, con l'autorizzazione del presidente, avrebbe desiderato sapere se ero tornato da solo verso la fonte, con l'intenzione di uccidere l'arabo. No, ho detto. Allora, perché si

trovava armato, e perché tornare precisamente verso quel luogo? Ho detto che era stato il caso. E il Pubblico Ministero ha osservato con accento cattivo: Questo sarà tutto per il momento. (*Straniero*: 108)

Ad uno ad uno tutti i testimoni sono chiamati a deporre. Il primo è Tommaso Perez il quale racconta di aver visto l'accusato soltanto una volta, durante il funerale della madre. Il P.M. insiste su cosa aveva visto durante il funerale, su come il nostro si era comportato, se l'aveva visto piangere. Perez risponde di no.

È abbastanza evidente dove il P.M. vuole arrivare. Il tentativo è quello di dimostrare che dietro un uomo che non piange per la morte della madre potrebbe tranquillamente nascondersi un pericoloso omicida.

Un'altra testimonianza chiave è quella di Maria. Dopo il suo racconto il P. M. cerca in ogni modo di evidenziare l'insensibilità dell'accusato. Chi mai il giorno successivo la morte della madre sarebbe andato a fare un bagno, avrebbe iniziato una relazione irregolare e avrebbe riso davanti ad un film comico se non un insensibile?

Dopo la testimonianza di Salamano e Masson, passate abbastanza inosservate è il turno di Raimondo. In base a questa testimonianza, il fatto di aver scritto la lettera alla donna araba e addirittura l'essere amico di un uomo che esercitava la professione di lenone, viene presentato dal P.M. come prova inconfutabile della colpevolezza del nostro.

Significativo lo scambio finale tra l'avvocato e il Pubblico Ministero:

Insomma, è accusato di aver seppellito sua madre o di avere ucciso un uomo? Il pubblico ha riso, ma il P. M. si è alzato ancora, si è drappeggiato nella toga e ha dichiarato che ci voleva l'ingenuità dell'emerito difensore per non rendersi conto che esisteva, fra quei due ordini di fatti, una parentela profonda, patetica, essenziale. Sì. Ha gridato a pieni polmoni, accuso quest'uomo di aver seppellito sua madre con cuore di criminale. È parso che questa dichiarazione facesse un effetto considerevole sui giurati e sul pubblico. Il mio avvocato ha alzato le spalle e si è asciugato il sudore che gli copriva la fronte. Ma anche lui sembrava scosso e ho capito che le cose non andavano bene per me. (*Straniero*: 118)

Con il procedere del dibattimento, cresce in Meursault la sensazione di essere al centro di un meccanismo che, pur riguardandolo, gli era completamente estraneo. Le cose sono trattate al di fuori di lui, tutto si svolge senza il suo intervento come se si stia decidendo la sua sorte senza minimamente chiedere il suo parere. Una recita che riduce il protagonista a semplice comparsa.

Il P.M. continua nel suo tentativo di dimostrare che dietro il delitto vi è premeditazione. Riassume i fatti a partire dalla morte della mamma, il bagno con Maria, definita amante per sottolineare il carattere irregolare della relazione, il cinema, Fernandel.

La descrizione è quella di uno spietato mostro. Quelli che sono avvenimenti totalmente estranei al delitto sono portati come prova schiacciante della premeditazione dell'omicidio.

Ed è in questa frase che si racchiude il senso cruento della Legge, ciò che essa è veramente. Violenza necessaria volta a interrompere la violenza interna alla società che, se lasciata senza freno, porterebbe a un ciclo di vendette senza fine:

Quando si tratta di questa Corte, la virtù tutta negativa della tolleranza deve cedere il passo a quella meno facile ma più elevata della giustizia. Soprattutto quando il vuoto

dell'animo quale si ritrova in quest'uomo diventa un abisso dove la società può perire. (*Straniero*: 124-125)

Subito dopo il P.M. chiede la testa di Meursault. Lo segue l'avvocato che descrive il suo assistito come un galantuomo, un lavoratore costante, amato da tutti e compassionevole per le miserie altrui, figlio modello che aveva sostenuto la madre fin tanto che gli è stato possibile. Le due narrazioni sono sottoposte al pubblico dei giurati, i quali devono decidere qual è la più convincente. L'ultima parola spetta a loro.

Gli esiti sono letti dai giurati: colpevole di assassinio, provocazione, senza circostanze attenuanti. Subito dopo il presidente del giuri prende la parola e legge la sentenza. Frastornato dal caldo, dai rumori delle porte e della gente per le scale, Meursault non sente che una voce sorda leggere qualcosa. Dopo, il silenzio piomba nell'aula come se il senso di colpa, o come dice Camus, il rispetto, sia divenuto il comun denominatore di ogni presente. È il senso di colpa che la pena di morte non può celare. Ed è allora che:

Il presidente mi ha detto in una forma strana che mi sarebbe stata tagliata la testa in una pubblica piazza in nome del popolo francese. (*Straniero*: 131)

Il procedimento penale dissolve tutti i limiti tra la personalità dell'imputato e la sua colpa. E si palesa il paradosso. Da un metodo investigativo basato su un assunto infondato, si arriva a conseguenze a dir poco improbabili. La morale assume una valenza maggiore del fatto stesso. Come dice Strazzeri (2009: 18):

si impone una riflessione sulla struttura del processo penale europeo in cui continua a darsi eccessiva rilevanza al ritratto morale dell'imputato. Ciò si fa evidente se comparato al sistema penale dei paesi del *Common Law* in cui difficilmente Meursault sarebbe stato condannato alla pena capitale per omicidio volontario premeditato.

Meursault è in cella e attende. Rifiuta per la terza volta di ricevere il prete. L'unica cosa che gli interessa è sfuggire alla meccanica, scovare la via d'uscita dell'inevitabile. Quello che conta davvero è una possibilità di evasione, un salto fuori dal rito implacabile.

Meursault che fino a quel momento era stato indifferente verso tutto, non riesce ad accettare questa certezza che lo logora.

Malgrado la mia buona volontà, non potevo accettare questa certezza insolente. Perché insomma c'era una sproporzione ridicola fra il verdetto che l'aveva creato e il suo svolgersi imperturbabile. Il fatto che la sentenza fosse stata letta alle ore venti piuttosto che alle ore diciassette, il fatto che avrebbe potuto essere completamente diversa, che era stata deliberata da uomini che cambiano di biancheria, che era stata messa a carico di una nozione così imprecisa come il popolo francese, tutto questo mi pareva proprio che diminuisse di molto la serietà di una simile decisione. (*Straniero*: 134)

Il senso di impotenza e di solitudine del condannato incatenato, di fronte alla coalizione pubblica che vuole la sua morte, è già di per sé una punizione inconcepibile. Generalmente l'uomo è distrutto dall'attesa della pena capitale molto tempo prima di morire. Gli si infliggono così due morti, e la prima è peggiore dell'altra, mentre egli ha ucciso

una volta sola. Paragonata a questo supplizio la legge del taglione appare ancora come una legge di civiltà. Non ha mai preteso che si dovessero cavare entrambi gli occhi a chi aveva reso cieco di un occhio il proprio fratello.

Meursault osserva che è essenziale dare al condannato la possibilità di salvarsi, anche una su mille. Il difetto della ghigliottina è nella sua certezza. Se per un caso straordinario la macchina fallisce il colpo, si ricomincia da capo.

Riflette sulla domanda di grazia e sul peggiore dei momenti: la notte.

È all'alba che le guardie prelevano il condannato e Meursault passa le sue notti ad aspettare quell'alba.

Così ho finito per non dormire che un poco durante il giorno e, lungo tutte le mie notti, ho atteso pazientemente che la luce nascesse sul vetro del cielo. (*Straniero*: 139)

Poco alla volta Meursault si abbandona alla cinica indifferenza anche verso la pena capitale. L'unica speranza che gli rimane è quella di considerare la seconda ipotesi: l'accettazione della domanda di grazia, simile ad un decreto divino. Ma anche questo è un pensiero difficile da controllare. L'istinto di gioia al solo pensiero deve essere trattenuto, riportato alla ragione. Meursault, che in tutta la prima parte del romanzo è pura sensibilità animale, ora si presenta come un uomo fin troppo razionale. La triste monotonia di quello che vive lo porta a contenere la molteplicità della sua natura di uomo. La macchina umilia l'uomo nella sua essenza.

Ancor peggiore della pena di morte è l'incertezza che si insinua tra la vita e la morte. Arriva il prete ma Meursault non vuole aiuto, non ha tempo per interessarsi a Dio. Il prete insiste:

Secondo lui la giustizia degli uomini non era nulla e la giustizia di Dio era tutto. Gli ho fatto notare che era la prima che mi aveva condannato. Mi ha risposto che essa non aveva, con la sua condanna, lavato nulla del mio peccato. Gli ho detto che non sapevo che cosa fosse un peccato: mi era stato detto soltanto che ero colpevole. Ero colpevole, pagavo, non si poteva chiedermi nulla di più. (*Straniero*: 144-145)

Il prete insiste nuovamente ma Meursault inizia ad urlare e ad insultarlo. Ed in questo sfogo liberatorio la speranza di uomo lascia il posto all'indifferenza. Davanti alla più grande verità negativa – la pena di morte – Meursault si lascia penetrare ancora una volta nei sensi. La pace meravigliosa di quell'estate lo assale come una marea. Torna ad essere animale di fronte alla bestialità che sta per piombare su di lui. Così, vicino alla morte, si sente pronto a rivivere tutto.

Come se quella grande ira mi avesse purgato dal male, liberato dalla speranza, davanti a quella notte carica di segni e di stelle, mi aprivo per la prima volta alla dolce indifferenza del mondo. Nel trovarlo così simile a me, finalmente così fraterno, ho sentito che ero stato felice, e che lo ero ancora. Perché tutto sia consumato, perché io sia meno solo, mi resta da augurarmi che ci siano molti spettatori il giorno della mia esecuzione e che mi accolgano con grida di odio. (*Straniero*: 149-150)



### 3. Alcune brevi conclusioni

Volendo riassumere in conclusione i rilievi emersi dalla lettura dell'opera, il punto che ci pare emergere maggiormente dall'analisi è la forte contrapposizione tra natura in quanto mondo della percezione e cultura in quanto mondo delle convenzioni.

Questa contrapposizione è sintetizzata in Meursault, individuo anomico, totalmente estraneo al mondo delle convenzioni che si trova, suo malgrado, in un meccanismo, la legge, a lui totalmente estraneo. Il suo essere "straniero nel mondo" fa di lui una pedina nella grande scacchiera della vita, ancor prima che nel complesso sistema della legge. Meursault è incapace di prendere le redini della sua vita e finisce per essere un burattino privo di qualsiasi cognizione di causa. Nella prima parte del romanzo, ad orientare tutte le sue azioni, è il caso (che si rivelerà a lui avverso); mentre, nella seconda, è il meccanismo della legge che agirà su Meursault non riscontrando in lui alcuna consapevolezza, tanto meno resistenza. Questo "affidarsi incondizionato" a tutti e a tutto fa di lui una vittima designata e ingiustificabile di un'estrema passività.

La legge, dal proprio canto, si erge a tutela del mondo convenzionale, nella pretesa di distanziarsi e controllare la molteplicità del mondo della natura attraverso la propria logica.

Tuttavia, nella sostanza, la differenza tra convenzione e natura è un artificio, e tale è il distacco con cui la legge e la sua giustizia pretenderebbero di intervenire su un fatto che turba l'equilibrio dell'orizzonte di senso che una società si è dato. Un ordine convenzionale volto a nascondere proprio quell'assenza di senso incarnata in Meursault e nella natura da cui si lascia permeare.

La comminazione della pena di morte è la riprova dell'esistenza di una natura passionale della giustizia, che alla vista del sangue reagisce a morte con un'altra morte, "vendicando" così la società, e rivelando la propria natura irrazionale e la sua stretta connessione con la violenza e il sacro. Dietro la maschera della funzione dichiarata che la pone a baluardo della tutela della società si svela così la giustizia: violenza "superiore", "istituzionalizzata" e "divina".

Ma più di tutto, ne *Lo Straniero*, emerge una visione del ragionamento legale come patologico (Aki-Zaluski: 2010). La fonte di questa patologia è insita nel carattere generico della legge che tende ad applicare regole generali a classi di situazioni pre-definite. Tuttavia, ogni situazione concreta è sempre differente da qualsiasi altra, come dimostra chiaramente la vicenda di Meursault. L'unicità del singolo caso concreto viene giudicato attraverso un prisma di regole generali. In base a queste regole generali, che facilmente sfociano in costruzioni pre-giudiziali, il nostro è etichettato come "mostro morale".

In sede processuale elementi totalmente estranei alla vicenda giudiziaria (le abitudini di Meursault, i suoi comportamenti, persino i suoi tratti morali) diventano la prova inconfutabile della sua colpevolezza. Ancora una volta il razionale sconfinava nell'irrazionale.

Ci troviamo di fronte a un sistema-legge in perenne equilibrio tra realtà e rappresentazione, tra legge di morte e pretesa di giustizia. Così evidente nel suo carattere disumanizzante ma così profondamente necessario per il mantenimento dell'ordine sociale.

*Riferimenti bibliografici*

- Aki, I. - Zaluski, W. 2010. *Pathologies of Legal Reasoning or Legal Reasoning as a Pathology? Two Interpretations of The Stranger*. In M.P. Mittica (Ed.). Dossier "Law and Literature. A Discussion on Purposes and Method". Proceedings of the Special WS on Law and Literature held at 24th IVR World Conference in Beijing, *ISLL Papers* 16.09.2010
- Arendt, Hannah. 2007. *La banalità del male, Eichmann a Gerusalemme*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Camus, Albert. 2006. *Riflessioni sulla pena di morte*. Milano: SE
- . 2009. *Lo straniero*. Milano: Bompiani.
- Strazzeri, Marcello. 2009. "Figurazioni letterarie del processo penale: Dostoevskij, Musil, Camus". *Sociologia del Diritto* 2: 18-24.