

Philosophy  
Kitchen  
EXTRA #3

Anno 6  
Luglio 2019  
ISBN: 978-88-941631-2-4



**Schema. Towards a philosophical-architectural dictionary**  
**Verso un dizionario filosofico-architettonico**

A cura di Veronica Cavedagna e Andrea Alberto Dutto

# SCHEMI

## INTRODUZIONE

- 7 **La costruzione di un dialogo tra architettura e filosofia. Strumenti e prospettive**  
Veronica Cavedagna, Andrea Alberto Dutto
- 11 **Lo schema nei dizionari e nei manuali di architettura**  
Andrea Alberto Dutto

## APPROCCI AL LEMMA "SCHEMA"

- 23 **Disegnare oggetti, disegnare architetture. Due forme dello schema per il progetto**  
Alessandro Armando e Giovanni Durbiano
- 37 **Gli schemi del mondo. Osservazione, adattamento, costruzione dei saperi**  
Giovanni Leghissa
- 47 **La Via del Progetto. Architettura tra Schemi e Intuizione-Atto**  
Carlo Deregibus
- 61 **"Il n'y a pas hors du schème"**  
Riccardo Palma
- 83 ***Pattern*. Lo schema da iperuranio al *clouding***  
Giacomo Pezzano
- 101 ***Schema juris*. Teatro, enciclopedia, diritto**  
Mauro Balestrieri

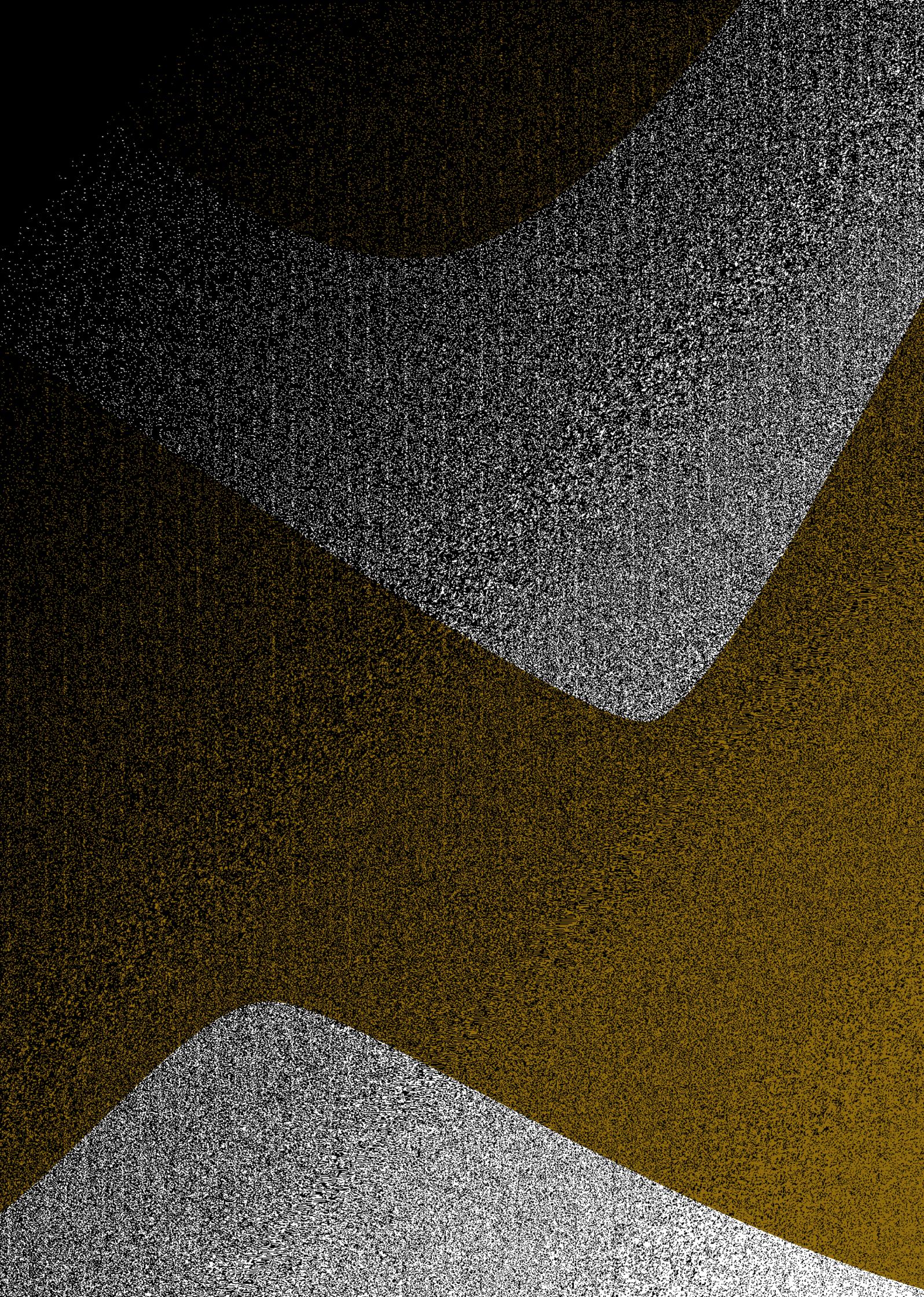
# LEMA

## **ALGORITMO, DIAGRAMMA, CONFIGURAZIONE, MAPPA. SGUARDI A CONFRONTO**

- ALGORITMO**
- 123 **The Second Digital Turn**  
Mario Carpo
- 131 **L'algoritmo del paesaggio.  
Selfie e sprezzatura del reale**  
Marcello Tanca
- DIAGRAMMA**
- 145 **The Tools of Mediation: Extending  
the Diagrammatic Project**  
Maria Fedorchenko
- 171 **Eredità cartesiane e immaginari geografici**  
Paolo Giaccaria
- CONFIGURAZIONE**
- 185 **Configurazione / Riduzione**  
Federico Bilò
- MAPPA**
- 197 **Il Logos e lo Schema**  
Franco Farinelli
- 205 **Critical Cartographies**  
Teresa Stoppani

## **SCHEMA. VERSO LA COSTRUZIONE DI UN LEMMA ICONOTESTUALE**

- ALGORITMO**
- 221 Valerio Palma
- DIAGRAMMA**
- 224 Giulia La Delfa, Sasha Londono
- CONFIGURAZIONE**
- 228 Eloy Llevat Soy
- MAPPA**
- 230 Marta Bacuzzi, Federico Cesareo,  
Francesca Favaro, Monica Naso

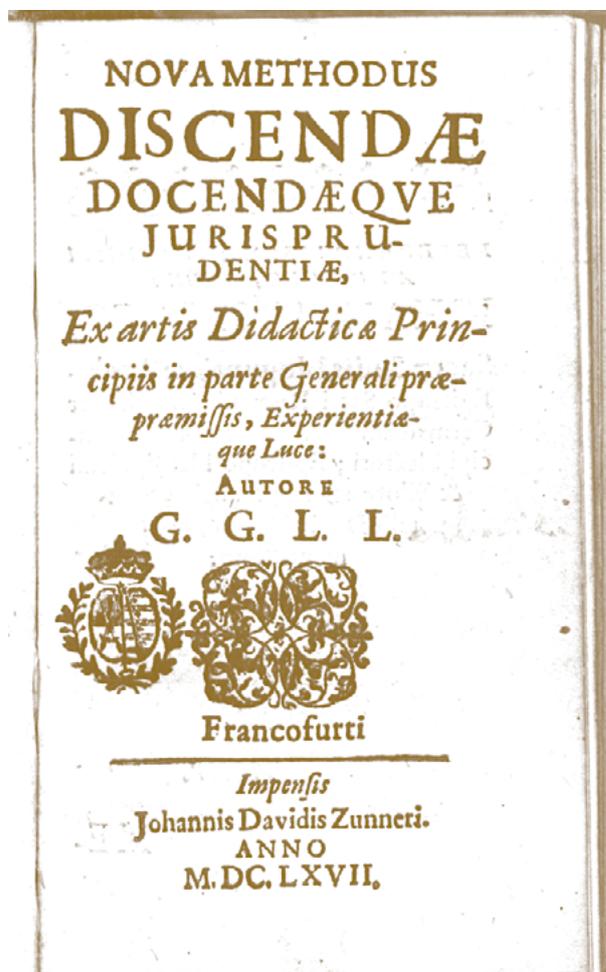


# Schema juris. Teatro, enciclopedia, diritto

Mauro Balestrieri

I.

In un passaggio singolare e quasi mai considerato del suo *Il nuovo metodo di apprendere ed insegnare la giurisprudenza* (1667), l'allora ventunenne Leibniz evoca un'immagine enigmatica e inconsueta. **FIG. 1**



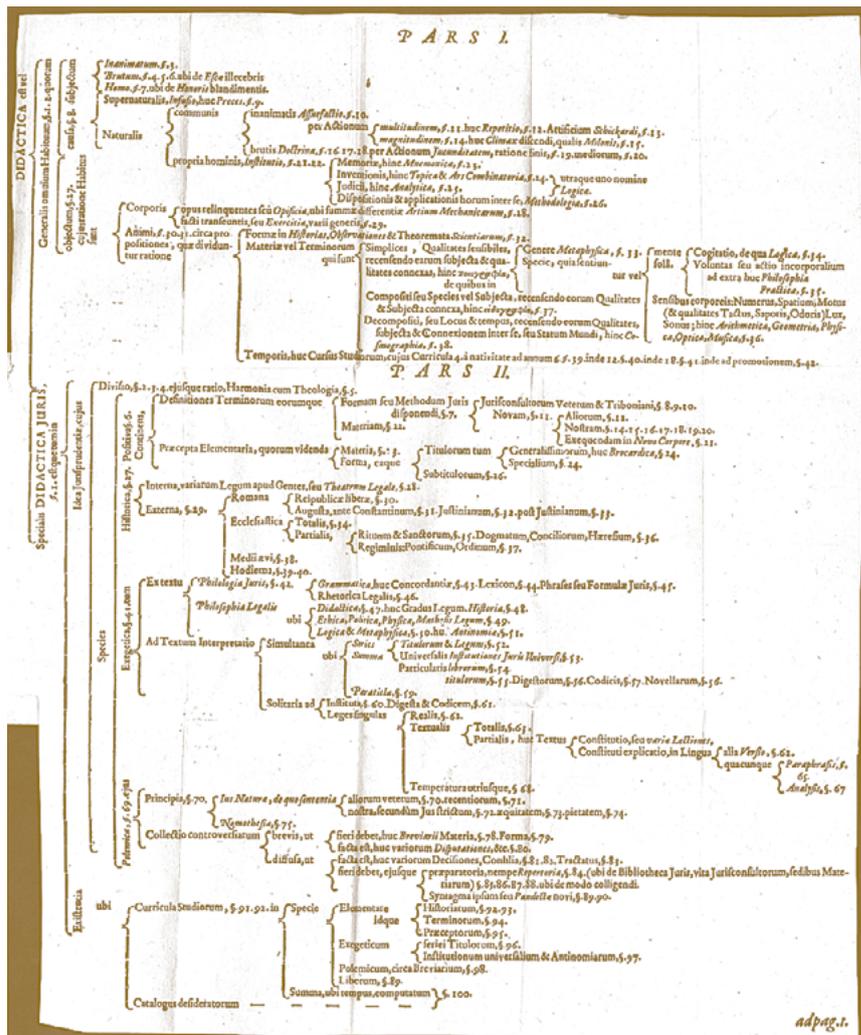
**FIG. 1** Frontespizio dell'opera *Nova Methodus Discendae Docendaeque Jurisprudentiae* di Gottfried Wilhelm von Leibniz (Francofurti, 1667).

Dopo aver enumerato le fonti della giurisprudenza storica che dalla legge ebraica giungono, nel corso dei millenni, fino agli statuti polacchi e al corpo del diritto prussiano, il giovane Autore scrive: «[d]a tutti questi e altri scritti, ovunque siano raccolti, se Dio ce lo concederà, redigeremo qualche volta un *Theatrum Legale*, e disporremo parallelamente su tutti gli argomenti i principi di tutte le genti, di tutti i luoghi, di tutti i tempi» (Leibniz 2012, 83).

Ovviamente, si tratterà di una velleità giovanile. Leibniz non scriverà mai nessun *Theatrum Legale*. Non solo; l'espressione stessa non sarà più impiegata dal suo autore in alcuna opera successiva, in alcuna lettera, opuscolo, appunto privato, risultando davvero – come direbbero i filologi – un *hapax legomenon*, una forma linguistica “detta una sola volta”. Fin dal suo primo sorgere, il *Theatrum* delle leggi appare come una sperduta e isolata ricorrenza, abbandonata per sempre all'interno dell'enorme *corpus* degli scritti leibniziani.

Sono ben noti gli elementi che stanno alla base di questo progetto incompiuto: il tentativo pansofico di combinare l'enciclopedia dei saperi in un complesso armonico e proporzionato avrebbe dovuto essere lo specchio dell'organizzazione tabulare, o schematica, del sapere, frutto diretto delle influenze ramistiche del xvi secolo (Vasoli 1973, 2005). Come è facile desumere dalle pagine del manoscritto, il *Theatrum Legale* – se è lecito supporre – avrebbe dovuto essere tutto questo, ma più in piccolo. **FIG. 2**

Philosophy Kitchen Extra #3 — Anno 6 — Luglio 2019 — ISBN: 978-88-941631-2-4 — Schema. Verso un dizionario architettonico-filosofico



**FIG. 2** Rappresentazione tabulare degli argomenti trattati nella *Nova Methodus*.

Eppure, come molto spesso accade, ogni corsiva rimozione o dismissione di un concetto, anziché implicare la sua estraneità o inopportunità, rivela invece una vicinanza imbarazzante e forse intollerabile. Il *Theatrum*, per Leibniz, era qualcosa di serio: era un'ipotesi metodologica, e allo stesso tempo un criterio (come si è visto, soltanto 'desiderato') di classificazione e quindi di *comprensione* della legge. Non può, semplicemente, perdersi nella polvere delle sue carte.

Ecco dunque la necessità, ai fini della nostra ricerca, di un nuovo pensiero del *Theatrum Legale*. Ecco dunque il *Theatrum* stesso – e questa è la tesi principale – assumere le vesti di una vera e propria "segnatura": di una magnifica traccia, se così si può dire, da ripercorrere e decifrare, inseguire e decrittare, alla luce del suo preciso contesto storico, della sua autentica cultura di origine, ma anche (e soprattutto) alla luce dell'intrecciarsi improvviso e imprevedibile dei saperi e delle conoscenze.

Le segnature, ce lo ricordano Michel Foucault e Giorgio Agamben, sono sottili chiavistelli che solcano carsicamente il terreno della coscienza storica (Foucault 1998, 41; Agamben 2008, 38). Dopotutto, e come John Wigmore analogamente rileverà in un celebre articolo dedicato a Leibniz e alla sua influenza sulla metodologia giuridica, il *Theatrum Legale*, così come pensato dal giovane filosofo, costituirebbe «un'anticipazione delle eleaborazioni del diritto comparato» (Wigmore 1917, 813, trad. mia). La comparazione delle leggi, lo studio delle tradizioni giuridiche, così come l'intrecciarsi delle influenze e delle reciproche connessioni tra statuti, norme e costumi nascono naturalmente all'interno del progetto enciclopedico pensato da Leibniz.

Sarà dunque lungo questo sottile passaggio, attraverso l'eco di questo lessema, che si tratterà di interrogare la reciproca (e ambigua) coimplicazione di legge, *theatrum* e metodologia giuridica.

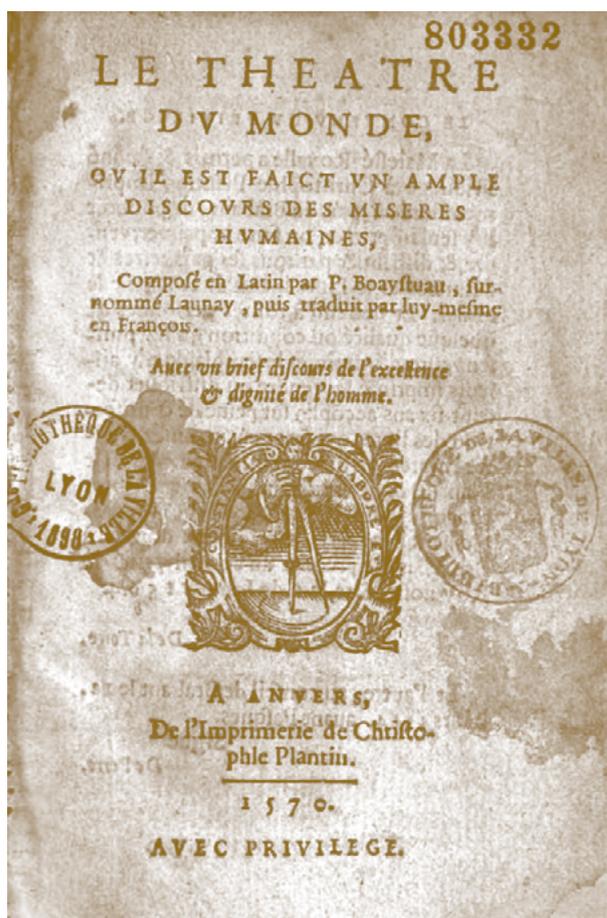
## II.

Storicamente, l'idea di un possibile *Theatrum legale* rimonta a quella, per certi versi più generale ancora, che la realtà stessa, nella sua totalità di materiale e immateriale, di sensibile e di insensibile, di tragico e di comico, possa mostrarsi (o meglio, *rappresentarsi*) attraverso la medesima metafora scenografica.

Curtius, nel suo saggio oramai classico *Letteratura europea e medioevo latino*, ha dedicato una sezione apposita allo studio delle metafore teatrali che si affastellano, ininterrottamente, nel corso della storia occidentale (Curtius 2000, 158-164). Così, nelle *Leggi* di Platone l'uomo non è altro che una marionetta creata dagli dèi immortali per semplice diletto; del tutto similmente avverrà in Orazio, nelle sue *Satire*, e per Seneca, nelle *Lettere a Lucilio*. Persino San Paolo (*I Cor.*, 4, 9) coglie l'occasione per dire che gli apostoli sono destinati da Dio a una morte che «dia spettacolo al mondo, agli angeli, e agli uomini», e il termine greco che Paolo impiega è, enfaticamente, proprio il greco *θέατρον*. Sant'Agostino erediterà a sua volta l'immagine e, di lì in poi, essa farà la sua irruzione nel Medioevo, e quindi in tutta la letteratura cristiana. Persino in un trattato politico, forse il trattato politico più importante del Medioevo – il *Policraticus* (1159) di Giovanni di Salisbury – sarà possibile leggere un breve paragrafo (l'ottavo del libro III) intitolato *De mundana comedia vel tragedia*.

Ma è certamente nel Cinquecento-Seicento che la metafora tornerà a esprimersi con rinnovato vigore. Per Lutero, tutta la storia profana è uno

spettacolo teatrale manovrato da Dio. Shakespeare – e questo è certamente il luogo più celebre – fa dire al suo Jacques nella commedia *As you like it* (II, 7) che «All the world's a stage», e che le sette età dell'uomo altro non sono se non i sette atti della vita umana. Don Chisciotte spiega a Sancho che uomini e attori sono del tutto simili, entrambi si tolgono i costumi quando la commedia è finita, e Sancho gli risponde – con lo sguardo affascinato ma anche un po' disincantato – che la similitudine è certamente magnifica, peccato solo che l'abbia sentita fin troppe volte. Il *theatrum* arriverà a influenzare financo l'emblematica. Il giurista e umanista francese Pierre Boaistuau dedicherà al tema del *theatrum* un breve trattatello (pubblicato nel 1558, con un successo editoriale che lo condurrà a ben ottanta edizioni) nel quale un elenco certosino sancisce irrimediabilmente le miserie che innervano, *ab origine*, l'esistenza terrena dell'uomo (Boaistuau 1981). **FIG. 3**



**FIG. 3** Frontespizio dell'opera *Le théâtre du monde* di Pierre Boaistuau (Anvers, 1570).

Hans Blumenberg, in un testo cardine intitolato *Paradigmi per una metaforologia*, giungerà a rielaborare questo immenso repertorio (letterario, filosofico, politico e sacrale) concludendone che è l'immagine stessa del *Theatrum* a costituire una sorta di “metafora assoluta” della cultura europea – una struttura sotterranea operante, da sempre, nell'immenso spazio della tradizione occidentale.

Ma se è vero – come scrive Blumenberg – che siamo sempre stati determinati da un apparato di immagini e dalla loro selezione, canalizzati da un linguaggio che per certi versi sembra precederci e condizionarci, allora è parimenti vero che ogni metafora produce un carattere di “velamento”, un “imbarazzo” logico che occulta una verità pragmatica, la quale a sua volta determina un comportamento, dà una struttura al mondo, rappresenta una Realtà (Blumenberg 2009, 73-74).

Certo, se si osserva la copiosa letteratura saggistica secentesca nell'epoca d'oro del Barocco, praticamente contemporanea alle riflessioni di Leibniz sul diritto, l'uso del lessema *Theatrum* fungerà da intitolazione per una mole sterminata di volumi. In un articolo dedicato proprio alla metafora del *Theatrum*, Thomas Kirchner conterà più di trenta opere saggistiche con questo titolo (Kirchner 1985, 131-140); Louis Van Delft ne elencherà quasi duecento (Van Delft 2001, 1349-1365).

Eppure, come ricordano Frances Yates nel suo celebre studio *L'arte della memoria*, e Paolo Rossi nel saggio *Clavis Universalis*, quella che sembra forse la prima occorrenza di questo termine è in un autore dal nome di fatto sconosciuto, Giulio Camillo, detto il Delminio (Yates 1972, 148; Rossi 1960, 97). Camillo è oggi una figura quasi del tutto dimenticata, anche se all'epoca veniva considerato l'uomo più famoso del XVI secolo: soprannominato «il divino Camillo», egli visse per buona parte del Cinquecento a Venezia e a Parigi, ove si recò per lavorare con Francesco II. Camillo dedicò interamente la propria vita all'elaborazione di un accuratissimo sistema di memoria avente la finalità pratica di permettere una conoscenza e una padronanza assolute di tutti i saperi (Bolzoni 1995). Come descritto in un breve opuscolo dato alle stampe nel 1550, questo immenso macchinario portava il nome de l'*Idea del Theatro*. FIG. 4



FIG. 4 Frontespizio de *L'idea del theatro* di Giulio Camillo (Vinegia: Bindoni, 1550).

Ora, la letteratura disponibile su Camillo è unanimemente concorde nell'attribuirgli un'appartenenza completa ed entusiastica alla tradizione ermetico-cabalistica fondata da Marsilio Ficino e da Pico della Mirandola, al neoplatonismo rinascimentale, al sistema lullista delle segnature (Bolzoni 2015). La stessa Yates, nel tentativo di ricostruire graficamente questo teatro, sottolinea come esso consista di fatto in una visione, del tutto trasognata, del mondo e della natura delle

cose; una specie di schedario o di sistema mnemonico nel quale trovavano posto ordinatamente tutti gli elementi della creazione.

Ma un aspetto specifico merita qui di essere sottolineato, poiché esso tornerà come punto chiave in tutto il nostro discorso: il *theatrum* di Camillo non era altro che il tentativo di rappresentare l'armonia del cielo nel suo momento di congiunzione con la terra; di mettere in scena, cioè, quell'equilibrio che la teoria rinascimentale avrebbe incarnato presto nel concetto di 'proporzione', di armonia cosmica, secondo cui le forme perfette del creato – il macrocosmo – si producevano e si riflettevano nel corpo dell'uomo – il microcosmo (Santillana 1985, 15). Di fronte al *theatrum* di Camillo, lo spettatore poteva così leggere con un solo sguardo, attraverso la contemplazione delle immagini e la connessione delle figure, il contenuto autentico dell'universo.

Ecco, dunque, come il percorso genealogico fin qui tracciato sembri, inaspettatamente, complicarsi. Concepita inizialmente come semplice (e tutto sommato innocua) immagine letteraria, la metafora del *theatrum* si stacca dal puro gioco delle lettere e si carica viceversa di una valenza tutt'altro che mansueta, nella quale si respirano gli intensi vapori del lullismo, della tradizione ermetica, di un irrazionalismo apparentemente inspiegabile. Ancor di più, il *theatrum* si trasforma in *schema*: in un luogo, cioè, in cui l'ordine universale può essere rappresentato e reso visibile, in cui lo spazio dei concetti e la connessione degli elementi si innestano in senso cartografico fino a rendere il cosmo una mappa decrittabile.

Senza indulgere troppo su questi temi, né insistere su quell'intreccio di cabala, astrologia, filosofia neoplatonica e ideali pansofici che si produssero a cavallo tra Umanesimo e Rinascimento, per fare capolino fin nel cuore del Seicento, basti qui osservare come di fatto ciò valga a ridisegnare in modo serio la tranquillizzante idea che abbiamo di quei secoli, così apparentemente dediti alla cultura classica, alla lettura delle antiche opere, ma in realtà impregnati nel profondo di influssi tutt'altro che ordinari.

Basti qui ricordare quello che ha scritto Michel Foucault nel suo celebre *Le parole e le cose*, quando afferma che «le conoscenze del XVI secolo ci appaiono costituite da un miscuglio instabile di sapere razionale, di nozioni derivate da pratiche della magia, e da tutto un retaggio culturale di cui la riscoperta dei testi antichi aveva moltiplicato i poteri d'autorità» (Foucault 1998, 46). In realtà, aggiunge Foucault, il sapere di quel secolo non soffre affatto di una insufficienza di struttura: esso, al contrario, è fatto di meticolose configurazioni, di segni rivelatori, di somiglianze e di affinità che sono forme di similitudini. E anche Eugenio Battisti, nella sua ponderosa monografia intitolata *L'antirinascimento*, ha oramai mostrato l'importanza di una rivalutazione di tutto quel complesso di immagini astrologiche, cosmologiche e a contenuto magico-esoterico e allegorico-simbolico dell'arte e della letteratura del Cinquecento, per molto tempo trascurate o svalutate dagli storici dell'arte (Battisti 2005).

Così, è precisamente all'interno di questo intenso clima culturale, di questo intreccio quasi insolubile che mescola sacro e profano, *ars combinatoria* e tecniche mnemoniche, costruzioni cosmologiche e progetti enciclopedici, che va considerato l'apporto – fondamentale ai fini di un ri-orientamento dei rapporti tra legge, schema e *theatrum* – di uno dei più influenti giuristi del Cinquecento europeo: Jean Bodin.

## III.

Bodin non è immune dalle influenze di questo variegato laboratorio intellettuale. Anzi, si potrebbe dire che egli giunga a recepirne gli stimoli e a seguirne le spie in modo talmente adesivo da incrementarne, se possibile, la stessa portata applicativa.

Nel 1590, a Lione, viene infatti pubblicato l'*Universae naturae theatrum*, che è un'opera stupefacente perché, oltre a essere uno dei più famosi teatri del tardo Cinquecento, è espressamente concepita come una coerente e rigorosa *dispositio* degli elementi naturali (Bodin 1596); una *dispositio* che è però scoperta, raggiungimento, osservazione di quella inscindibile coerenza e di quell'ar-

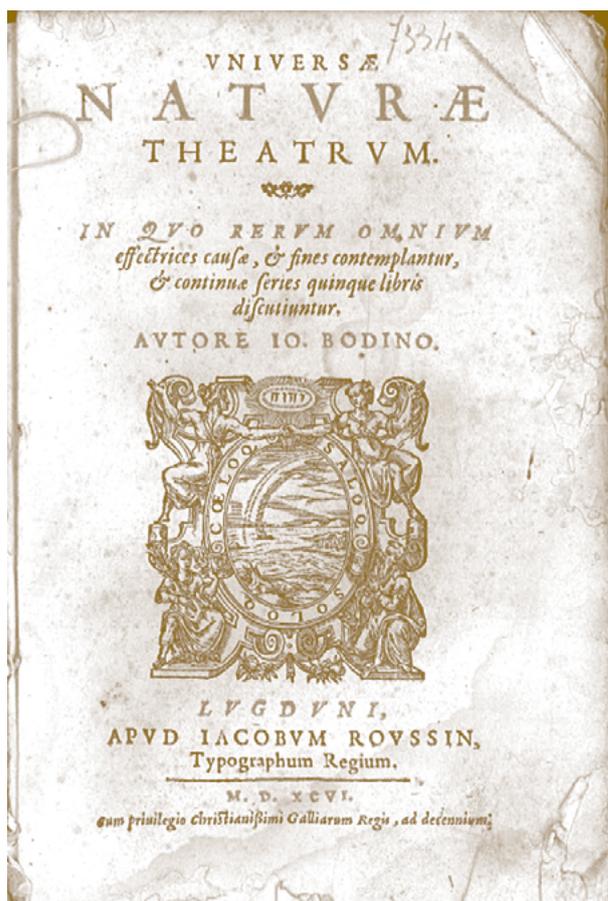


FIG. 5 Frontespizio dell'*Universae naturae theatrum* di Jean Bodin (Lugduni: Iacobum Roussin, 1596).

monico accordo degli elementi del reale per il quale tutto corrisponde a tutto (Blair 1997, 153). **FIG. 5**

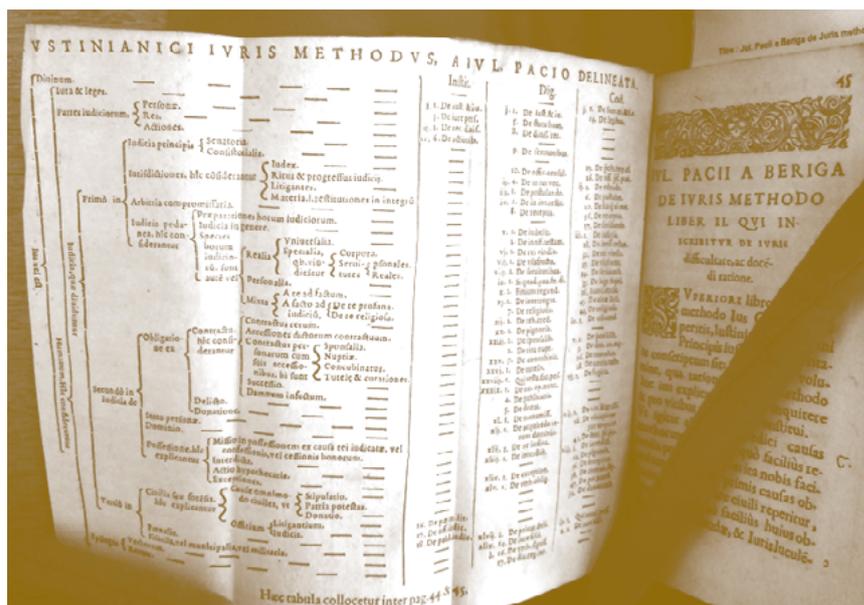
Ma questo è solo il punto di arrivo della riflessione bodiniana. Qualche anno prima, nel 1566, il giurista francese pubblica a Parigi la *Methodus ad facilem historiam cognitionem*, lavoro imponente nel quale egli si proponeva di tracciare, su diretta ispirazione del pensiero ramista, un ordinato edificio del sapere storico. Nell'introduzione all'opera, Bodin dice però qualcosa di assolutamente inaspettato.

Condannando l'uso, a suo dire, smodato e irrazionale del diritto romano, Bodin vi contrapponeva la necessità di uno studio globale delle istituzioni giuridiche attraverso una sorta di "tavola" ideale, un'enorme mappa delle forme del diritto che consentisse, a sua volta, di valorizzare, attraverso lo studio comparativo, le raccolte di tutti i tipi di legislazioni e di leggi allora esistenti (Bodin 2013, 69). Non solo, quindi, una ricognizione di carattere esegetico documentale, ma

un vero e proprio strumento di ordinamento della scienza giuridica. Esso doveva procedere attraverso postulati e definizioni essenziali, attraverso precetti e regole, tali da permettere la compiuta elaborazione di una teoria generale, o di una sistematica, capace di fornire, insieme, i principi universali della conoscenza giuridica e della conoscenza storica.

Questo progetto, soltanto abbozzato nelle prime pagine della *Methodus*, arriverà a realizzarsi nel modo più pittoresco. Pochi anni dopo, Bodin metterà mano a questa sorta di tavola del diritto universale, dando alle stampe un'opera dal titolo del tutto rilevatore: la *Juris universi distributio*, edita a Lione nel 1578 (Pedrazza Gorlero 1999). Ciò che rende assolutamente originale quest'opera è che essa fu pensata, nella sua prima edizione, sotto la forma di una grande *affiche* di 40x180 cm predisposta espressamente per venire esposta all'ingresso delle facoltà giuridiche. Una sorta di meraviglioso *theatrum iuris* dalla funzione didascalica quindi, che, come si vede, riportava un progetto di rigorosa esposizione sistematica (e schematica) del diritto.

L'esempio di Bodin non sarà certo qualcosa di isolato. Nel 1597, appena diciannove anni più tardi, il giurista padovano Giulio Pace tenterà un'impresa non dissimile, organizzando il sapere giuridico in una *tabula* pieghevole apposta all'interno del suo *De juris methodo* (Pace 1597). **FIG. 6**



**FIG. 6** Schema tabulare delle istituzioni di diritto romano inserito nel *De Juris Methodo* di Giulio Pace (1597).

L'esempio di Giulio Pace è decisivo, perché egli non fu soltanto ispirato – esattamente come Bodin – dal ramismo, ma financo dai più antichi scritti ermetici e spesso mistico-cabalistici di Raimondo Lullo, delle cui opere egli si fece addirittura traduttore e interprete.

Insomma, il “corpo integro” della legge doveva essere mostrato, e ciò attraverso l’efficace metodo ramista, che procedendo per mezzo di un ordinamento tassonomico del sapere giuridico, avrebbe permesso, suddivisione dopo suddivisione, schema dopo schema, di declinare il diritto in forma di arte, di ridurre cioè la complessità del sapere legale attraverso una tecnica di “cartografia

giuridica”. Il *theatrum iuris* era la mappa e insieme la destinazione di questa inedita impresa.

Ecco allora come qualcosa sembri davvero mutare nella dottrina giuridica europea a cavallo degli stessi anni in cui Jean Bodin e Giulio Pace ci restituiscono le loro importanti riflessioni sulla partizione del diritto. Un cambiamento dell'*episteme* – avrebbe detto Foucault – vale a dire delle consapevolezze e delle condizioni di possibilità di una determinata pratica scientifica, che intervengono alterando radicalmente l'idea stessa di *sistema juris*. Il concetto di *theatrum* è il perno, e insieme il fattore scatenante di tale rivolgimento. L'antica tradizione medievale, che vedeva nel commento, nella glossa, nell'affastellarsi delle opinioni e delle dispute il cuore della propria pratica sapienziale, cede ora il passo a un nuovo *ordo juris*, soppiantata progressivamente da una insolita consapevolezza, che è insieme sintomo di un disagio ed espressione di una rinnovata ambizione didattico-conoscitiva.

Si potrebbe pensare il tentativo tassonomico di Bodin, con il suo prospettare una sistemazione degli argomenti giuridici ordinati e scanditi per luoghi, come il terreno di preparazione alla codificazione giuridica moderna. Il parallelo va certo accolto con cautela, ma è innegabile che il progetto bodiniano si inserisca già a pieno titolo in quel tentativo di razionalizzazione delle fonti del diritto che importanza centrale aveva (e avrà) per il potere politico della modernità. La destinazione ultima della *luris universi distributio* è infatti quella di “mettere ordine”, di presentare al sovrano un quadro preciso delle materie giuridiche, che sopravanzasse il caos delle leggi feudali, delle glosse, dei commenti. Insomma, il medesimo desiderio che guidò la nascita dei codici legislativi moderni. Dopotutto, che cos'è il codice civile se non il *theatrum* ‘tascabile’ del diritto positivo?

#### IV.

Se la dottrina giuridica, negli anni di Bodin e ancora oltre, sembra ruotare pienamente attorno al dispositivo del *theatrum* fino al punto tale da risultarne metodologicamente satura, analogo destino si verificherà nei confronti del formante giurisprudenziale.

In effetti, nell'ambito della storiografia anglosassone si inizia ormai sempre più a parlare di una *Jurisprudence of the Baroque*, con ciò indicando quel particolare movimento – eminentemente dottrinale – che tra il 1550 e il 1750 prende avvio nelle aree territoriali influenzate culturalmente dalla Chiesa di Roma (Osler 2009, ix-xxii). Ma questo non è che l'effetto di un fenomeno che sta più a monte, nato e diffusosi nell'operare concreto delle corti di giustizia. E nuovamente l'immagine del ‘teatro’ sembra qui fare capolino nel modo forse più sorprendente.

A partire dal 1669, l'editoria giuridica dell'epoca assistette alla pubblicazione di un'opera imponente e ambiziosa, frutto del lavoro maniacale e quasi impensabile di un cardinale romano per anni strettissimo collaboratore di papa Innocenzo XI, e notissimo anche nelle cronache dell'epoca: il Cardinale Giambattista De Luca. Il nome di quest'opera è *Theatrum Veritatis et Justitiae*, e presto diventerà la collezione più ristampata e diffusa non solo in Italia, ma anche in tutta Europa (De Luca 1669-1673). **FIG. 7**

# THEATRVM VERITATIS. ET IVSTITIAE

SIVE  
DECISIVI DISCVRSVS

Ad veritatem editi in forensibus controuersijs Canonici & Ciuilibus,  
in quibus in Vrbe Aduocatus pro vna partium scripsit,  
vel consultus respondit.

IO. BAPTISTA DE LVCA  
VENVSINVS

Per materias seu titulos distincti iuxta proximum indicem  
post praefationem.

*Monasterij* LIBER II. *Baumburg.*  
DE REGALIBVS

Hoc est

Officij venalibus, locis Montium, alijsque iuribus cum Principe seu Republica, Vecti-  
galibus, & gabellis, falinis, & mineralibus, monetis, vjs publicis, fisco, et alijs  
de quibus in cap. vnico quae sint Regalia.



ROMAE,

Typis Haeredum Corbelletti. M. DCLXIX.

SVPERIORVM PERMISSV.

**FIG. 7** Frontespizio del secondo volume del *Theatrum veritatis et iustitiae* di Giambattista De Luca (Romae: Haeredum Corbelletti, 1669).

È noto il contesto culturale di origine. Nel passaggio all'età Moderna, l'elaborazione della scienza del diritto transiterà progressivamente dalle università ai tribunali, al punto tale che i giuristi eleggono la prassi giudiziaria a centro vitale delle loro speculazioni. I Supremi Tribunali di ciascun ordinamento territoriale, le Corti Supreme, i Senati, i Grandi Tribunali divengono gli attori di un nuovo progresso giuridico che fa perno sulle cd. *decisiones*, ossia su quelle sentenze che condensavano l'*arbitrium* assoluto e incontrollabile di cui le medesime corti godevano.

De Luca si pone in sintonia con questa svolta. Il suo *Theatrum* è il compendio di quel vasto corpo di giurisprudenza forense, principalmente originatosi dalla prassi di Roma e dello Stato ecclesiastico, la cui conoscenza era essenziale per qualunque avvocato operasse in quella specifica giurisdizione. Nell'immenso caos costituito da *consilia*, *decisiones* e allegazioni di parte, De Luca ordina il sapere giurisprudenziale producendo una narrazione scandita da casi esemplari, rielaborati e sfrondatai dai dettagli delle circostanze di fatto, in un ordine tematico preciso e per gran parte estraneo alla tradizione romanistica precedente.

Al di là del suo uso pratico, occorre però cogliere il vero significato di quest'opera, che come si vedrà è tutt'uno con l'impiego della metafora che ne scandisce l'intitolazione. Il frontespizio del secondo volume può, forse, permetterci un piccolo passo in questa direzione.

Come si può notare dall'emblema posto a metà della pagina, De Luca raffigura sulla sinistra la Verità, nell'atto di levarsi dal suolo, e sulla destra la Giustizia, che discende invece dalle nubi del cielo. Entrambe le entità si incontrano convergendo verso un oggetto, che è il centro esatto dell'immagine: uno specchio. Nel

basamento della colonna a sinistra è descritto, con un breve motto latino tratto dai *Salmi* (84, 12), il congiungimento delle due figure: “Veritas de terra orta est et Justitia de coelo prospexit”. La coppia formerà l’endiadi *‘juris-prudentia’*, ma ciò che De Luca vuole raffigurare con questo enigmatico emblema è ben altro che un semplice gioco allegorico. Proprio lo specchio posto al cuore dell’immagine costituisce invero una segnatura importante, perché rende evidente quel dispositivo barocco della visibilità, quel processo di reciproco e progressivo rispecchiamento, che informò di sé l’intera tradizione artistico-culturale dell’epoca, fin nell’atto di insinuarsi, quasi insospettabilmente, dentro alle pieghe dello stesso discorso giuridico.

I Supremi Tribunali agiscono dunque attraverso una vera e propria *messa in scena* della persona stessa del sovrano. Le *decisiones* tendono, con il tempo, ad apparire sempre più precettive, vincolanti, necessarie. Esse, se non sono proprio leggi, possiedono *vim* o *speciem legis* e sono specchio reale di una verità che è sia giuridica sia politica (Monti 2003, 109). Ciò avviene nella pratica per mezzo dello *stile* delle decisioni stesse, quello *stylus curiae* che è elemento *formale* del decidere ma allo stesso tempo il luogo di passaggio che dall’invisibile conduce al visibile. Lo stile è dunque una vera e propria celebrazione del politico *nella* legge, del potere assoluto della sovranità nel potere costituito della decisione giurisprudenziale.

Insomma, come lo stesso De Luca ammetterà in un’altra opera (*Il dottor Volgare* del 1673), nei tribunali si rappresenta una scena particolare del grande spettacolo della vita, vale a dire proprio quella del giudizio: «Tra le molte scene dunque, le quali si rappresentano in questo teatro del mondo una è questa de’ giudicij nel foro contenzioso, nel quale intervengono molti personaggi» (De Luca 2010, 68). Eppure, sono proprio questi personaggi ad apparire sempre più come il sigillo di una particolare forma di sovranità, la maschera e il sembiante del gesto supremo dell’*interpretatio* assoluta – in altre parole di quell’estetica del potere, ossia di quella “*morfè* della visibilità”, nella quale ‘giustizia’ e ‘giudizio’, ‘regola’ e ‘verità’ possono essenzialmente essere l’una la parte indivisibile dell’altra.

## V.

Vi è ancora un ultimo passaggio che merita qui di essere investigato. Un passaggio in cui legge, forma e potere si coimplicano reciprocamente attraverso il codice mimetico della rappresentazione grafica.

Nel 1570 (esattamente venti anni prima il *Theatrum* di Bodin e venti anni dopo quello di Giulio Camillo) veniva data alle stampe, ad Anversa, quell’opera straordinaria che reca il titolo di *Theatrum orbis terrarum*. **FIG. 8**



**FIG. 8** Frontespizio del *Theatrum orbis terrarum* di Abramo Ortelio (Antwerp, 1570).

Voluta e pensata da Abramo Ortelio – cartografo fiammingo contemporaneo del più noto Mercatore – essa riproduce il primo tentativo di compilazione di un atlante moderno (Ortelius 1570).

Parallelamente, e da un punto di vista schematico-giuridico, possiamo dire che l’atlante incarna il primo pensiero verso uno sguardo geopolitico del globo capace di includere e restituire (come elemento nient’affatto secondario) proprio il modo in cui la legge viene spazialmente rappresentata.

La metafora del *theatrum* (ma ormai non è più lecito stupirsi) diviene talmente centrale nel pensiero dell’occidente da incunarsi fin nel profondo delle categorie della sovranità moderna, per trasformarsi in criterio di restituzione *geografica* della legge, ossia in un dispositivo geopolitico e spaziale che marca la sua stessa visibilità territoriale.

È lo stesso Ortelio, dopotutto, a darci la chiave di lettura della sua opera. Nella premurosa introduzione rivolta al lettore, Ortelio utilizza esplicitamente la definizione del termine greco θέατρον: “luogo per assistere a uno spettacolo”. Come in uno spettacolo – scrive Ortelio – le mappe si dispiegano davanti agli occhi del lettore e la geografia stessa è «l’occhio della storia, un teatro della memoria», perché «con la mappa stesa davanti ai nostri occhi, possiamo vedere cose compiute e luoghi in cui furono compiute, come se fossero presenti in questo tempo» (Ortelius 1570, Aiiiij).

Nella metà esatta del volume, sotto la riproduzione del globo fino ad allora conosciuto, Ortelio appone inoltre un passaggio apparentemente oscuro, ma del tutto comprensibile alla luce della perspicua filosofia che guidava, in quel tempo, la rivoluzione cartografica. Esso è tratto dalle *Tusculanae disputationes* (IV. 1.7.37) di Cicerone e recita: «*Quid ei potest videri magnum in rebus humanis, cui aeternitas omnis, totiusque mundi nota sit magnitudo?*» | «E in effetti, fra le

cose di questo mondo, quale potrà apparire importante a colui che conosce l'eternità e l'immensità dell'universo?». **FIG. 9**



**FIG. 9** Mappa del globo fino ad allora conosciuto inclusa nel *Theatrum orbis terrarum* di Ortelio (Antwerp, 1570). Dimensioni originali: 33.5 × 49.5 cm.

Ecco all'opera quel ribaltamento, quella secolarizzazione delle prerogative divine che condurrà a una rivoluzione epistemologica gemellare rispetto alla rivoluzione legale mondiale: se prima era il dio cristiano a osservare la sconfinatezza del mondo e a determinarne le regole, ora è l'osservatore della mappa che, con un solo sguardo, può abbracciare il globo intero, tracciandone il perimetro e contemplando la piccolezza della vita degli uomini. Cambia la prospettiva (dalla divinità all'uomo), ma non cambia il sentimento di fondo davanti al "palcoscenico del mondo". Non cambia, cioè, la percezione della mappa come dispositivo di potere-sapere, come scenografia delle conquiste territoriali, e dell'amministrazione della legge su una porzione ristretta di spazio. Con un motto di spirito, Peter Sloterdijk ha giustamente sostenuto che dal più tradizionale "*cujus regio, ejus religio*" di westphaliana memoria si è gradualmente passati al "*cujus carta, ejus regio*" (Sloterdijk 2006, 145)

Come nota Carl Schmitt in un celebre passaggio del suo *Il nómos della terra*, i confini tracciati su questi atlanti – soprattutto nel periodo iniziale della storia delle scoperte geografiche – sono prima di tutto *titoli giuridici*, emblemi cartografici delle pretese di sovranità da parte delle potenze civilizzatrici. Scrive Schmitt: «[u]n rilevamento cartografico scientifico è in effetti un autentico titolo giuridico nei confronti di una *terra incognita*» (Schmitt 1991, 151-152). Le stesse carte geografiche rappresentano, quindi, l'ostentazione reificata di governo su uno spazio, il sigillo dell'amministrazione politica di un territorio. Per questo il

*Theatrum orbis* di Ortelio appare un'immensa (e forse la prima) *nomografia* universale, cristallizzatasi – proprio attraverso lo strumento della mappa – nei disegni delicati del cartografo.

Cartografare implica allora svolgere una forma di *iuris scriptio*, di scrittura della legge, attraverso la pratica di una *iuris dictio*, ossia di un preciso governo del territorio, di una giurisdizione. La cartografia rende il diritto intelligibile perché lo disloca schematicamente in una porzione di spazio, e dislocandolo ne determina i confini, i termini essenziali, i margini. Attraverso la morfologia del territorio, il sapere geografico sa ergersi come palcoscenico della sovranità, come processo di oggettivazione della legge all'interno di un determinato spazio *geometrico*, che è però anche e soprattutto uno spazio *politico*. Ancora una volta, non sembra possibile eludere il lessico base della metodologia schematica e la forza concettuale di quadri, mappe e rappresentazioni spaziali del potere in essa presupposte.

Precisamente in questo modo il sapere universale (in questo caso, il sapere geo-giuridico) procede appoggiandosi su di una epistemologia che è pur sempre grafico-spaziale. Come si legge nella celebre intervista al Foucault della *Microfisica del potere*, «c'è nel discorso geografico una figura onnipresente: quella dell'inventario, o catalogo. E questo tipo di inventario fa ricorso al triplice registro dell'indagine, della misura e dell'esame» (Foucault 1977, 158). È quindi la sovranità della mappa, il suo essere rilievo tecnico-scientifico al servizio del sovrano, a stabilire dell'ordine della legge o dello stato di eccezione.

Radicalizzando la prospettiva, non è allora la geografia a esprimersi attraverso le vesti del *theatrum*; è il *theatrum* a operare come schema significante, tale da informare del proprio lessico un intero orizzonte di pratiche e di saperi. L'idea del *theatrum* è all'origine della svolta cartografica perché ogni mappa, di per sé, è un artefatto che soggiace all'impiego della visione. Per questo il volume di Ortelius è un codice che inquadra la sovranità mettendone a fuoco i suoi confini. La sintassi giuridico-politica è fin da principio una sintassi prospettico-spaziale. Il *theatrum* di Ortelius non è soltanto il primo atlante della modernità: esso è la prima immagine topografica della legge moderna raggiunta attraverso l'ascesi del soggetto, vale a dire attraverso la sublimazione del suo osservatore e la secolarizzazione della prospettiva divina. Esso è un progetto politico, giuridico, ma anche *gnoseologico*: attraverso la metafora della visione, il *theatrum* mette in scena il passaggio dalle tenebre alla luce, dall'oscurità alla conoscenza del soggetto osservante, che è poi il suddito, e successivamente il cittadino.

C'è qualcosa di questa idea che perdura ancora nella letteratura giuridica del primo Novecento. Sia il caso del celebre *Panorama of World's Legal Systems* (1928) di John Wigmore. Quale può essere il significato della potente metafora che Wigmore inserisce nel titolo della sua opera se non, ancora una volta, l'evocazione di un'esperienza che è evidentemente ottico-visiva (un panorama può dirsi tale solo se il suo osservatore gode di un punto di vista privilegiato) e allo stesso tempo frutto di una secolarizzazione del pensiero. Una secolarizzazione che riguarda quell'occhio divino che è sinonimo di conoscenza perfetta e completa e che, come Michael Stolleis dimostrerà egregiamente nel suo celebre saggio, diverrà nella modernità l'occhio della legge (Stolleis 2007, 31).

È lo stesso Wigmore a darci un indizio in tal senso. Rivolgendosi al lettore nel prologo della sua opera, egli si domanda, quasi con un accenno di sorriso: «*May we not, by pictures, give life and reality to the narrative? May we not*

*take a temporary flight above the earth, look down upon the globe, and there watch the Panorama of the World's Legal Systems unroll before us, from the earliest past down to the present day?»* (Wigmore 1928, 3). Il volo dall'alto che Wigmore auspica per comprendere il significato culturale delle tradizioni giuridiche è un'ascesi cartografia, una visione dall'alto simile alla visione divina dei tristi affari umani. Ancora, ciò che Wigmore rievoca in queste pagine è la rappresentazione di un *theatrum à la Bodin* o *à la Leibniz*, ma declinato fin da subito in chiave geo-giuridica. È la comparazione stessa, si potrebbe così sostenere, a produrre *modelli di conoscenza* che sono intrinsecamente geopolitici e spaziali.

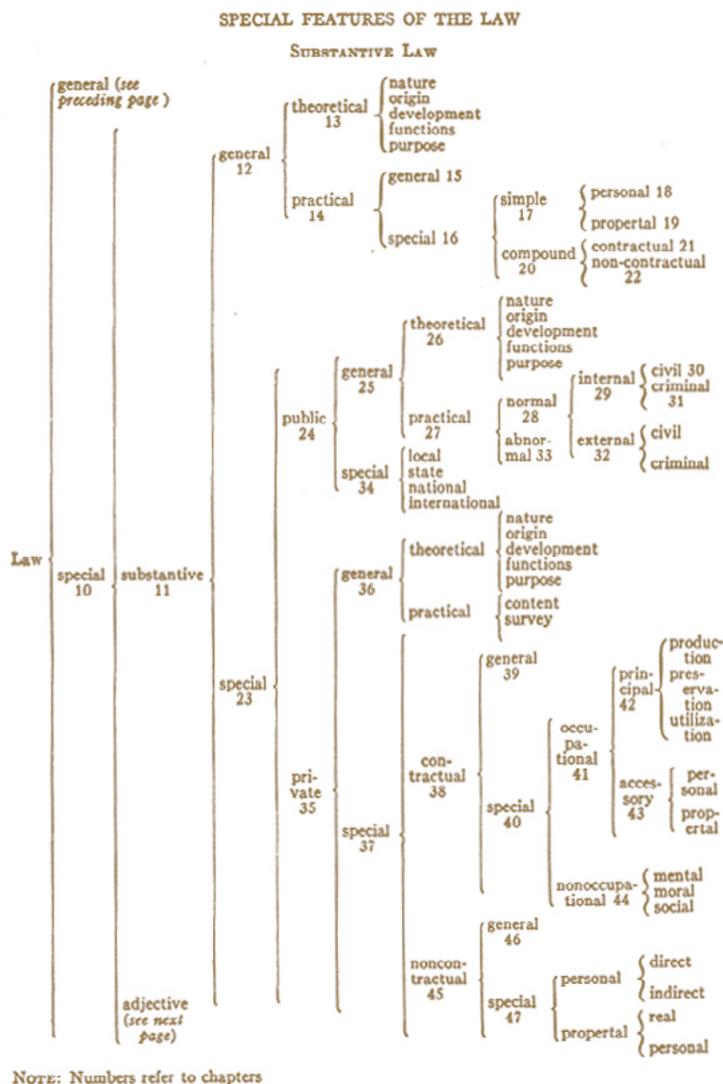
Insomma, *theatrum* e *panorama* condividono entrambi la medesima matrice prospettica, una matrice che li vede accomunanti dalla stessa etimologia di “prospettiva”, ossia *prospicio*: termine il cui primo significato è infatti “vedere lontano”.

## VI.

In un celebre saggio del 1927, Erwin Panofsky ha potuto scrivere che la nozione di prospettiva possiederebbe – a partire dal suo sviluppo cinquecentesco e oltre – una valenza cosiddetta “simbolica” (Panofsky 2013). In un altro saggio dedicato interamente al concetto di *iconologia*, egli distinse tre possibili definizioni di questo lemma. L'ultimo, quello di nostro interesse, è teso a dimostrare come l'iconologia miri al disvelamento del significato intrinseco di un'opera, ossia a quel mondo di valori simbolici occultati all'interno di una tradizione (Panofsky 1999, 31).

Accogliendo i suggerimenti di Panofsky, si può dire che quella del *theatrum* non sia soltanto una metafora, ma una vera *macchina significante*; un universo di pratiche e di conoscenze, di tecniche e di valori, tali da informare del proprio lessico l'intero campo dei saperi rinascimentali e post-rinascimentali, il mondo della storia naturale, del metodo, così come quello della politica, della geografia, e infine del diritto (Blair 2013).

In un certo senso, come giuristi, ancora oggi aspiriamo a un *theatrum* della legge, a un dispositivo ottico che permetta “con un solo sguardo” di *vedere* la legge nella sua dimensione operativa. La dottrina giuridica del primo Novecento è ancora debitrice di questo approccio, come si può facilmente considerare osservando il tentativo tassonomico operato da Adolph Rodenbeck nel suo *The Anatomy of Law* (1925). **FIG. 10**



**FIG. 10** Disposizione delle categorie del diritto realizzata da Adolph Rodenbeck nel suo *The Anatomy of the Law* (Boston: Little, Brown and Company, 1925).

Tentativo che è stato considerato da parte della dottrina giuridica americana come un eclatante esempio di *estetica* del diritto (Schlag 2002, 1056). Insomma, il significato ultimo che la metafora del *theatrum iuris* sembra esprimere è allora quello del governo della legge e della sua visibilità, dei suoi significati, delle sue tradizioni culturali, fino a farsi esibizione e catalogazione di ogni più impercettibile piega dello *jus*.

Il *theatrum*, così possiamo concludere, è lo schema che rende la macchina metaforica operativa e pragmatica. Esso è prima di tutto messa in scena, raffigurazione della legge tra estetica e pragmatica del giuridico, ciò attraverso le forme della sua celebrazione spaziale. Epistemologicamente, il pensiero del diritto è evoluto attraverso lo schema teatrologico: per esistere, la giurisprudenza ha dovuto sottoporsi a un processo di tracciamento, di ricordo e di sedimentazione. Come i teatri della memoria di cinquecentesca tradizione, il *theatrum juris* è una macchina visiva che anticipa il diritto all'epoca della sua riproducibilità tecnica. La stessa arte del diritto, come si è visto, è un enorme palcoscenico pulsante e frammentato, l'esplicazione complessiva, schematica, molteplice e casuistica delle regole del vivere comune.

Così, nel *theatrum* il diritto produce finalmente un'estetica e un'epistemologia. Il dispositivo barocco diviene una pratica – Deleuze direbbe una 'piega' –, vale a dire una tecnologia del sapere che si genera esteticamente, ed esteriorizzandosi fonda la propria conoscenza. L'estetica giuridica è un'esperienza

epistemologica in quanto *scopre e mostra* il reale della legge, la sua pratica significativa inscritta nella liturgia del diritto, nelle sue procedure e nelle sue forme.

Forse, il caso del *theatrum iuris* è proprio questo: il primo tentativo di concepire una totalità ideale, visibile, enciclopedica e rappresentabile del sapere giuridico. Anche grazie alla svolta cartografica, esso esprime in termini sferici l'idea di un globo delle conoscenze, di una unità percepibile dei saperi, di una gno-seologia che miri al congiungimento di pratica e di estetica, di morfologia e di tassonomia. È un'immagine del mondo, un'*imago mundi* verrebbe da dire, che proprio per questo diviene *imago iuris*, un'immagine della legge. Niente che la parola *theatrum* già non dica nella sua stessa radice etimologica. Alcune volte, l'unico modo per poter intendere il significato nascosto di una parola è quello di intenderla alla lettera.

## Bibliografia

- Agamben, G. (2008). *Signatura rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Battisti, E. (2005). *L'antirinascimento*. Torino: Nino Aragno.
- Blair, A. (1997). *The Theater of Nature: Jean Bodin and Renaissance Science*. Princeton: Princeton University Press.
- Blair, A. (2013). Revisiting Renaissance encyclopaedism. In J. König & G. Woolf (Eds.), *Encyclopaedism from Antiquity to the Renaissance* (379-397). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bodin, J. (2013). *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*. A cura di S. Miglietti. Pisa: Edizioni della Normale.
- Bodin, J. (1596). *Uniuersae naturae theatrum. In quo rerum omnium effectrices causae, & fines contemplantur, & continuuae series quinque libris discutuntur*. Lugduni: Iacobum Roussin.
- Blumenberg, H. (2009). *Paradigmi per una metaforologia*. Milano: Cortina Raffaello.
- Boaistuau, P. (1981). *Le Theatre du Monde*. A cura di M. Simonin. Geneve: Droz.
- Bolzoni, L. (1995). *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Torino: Einaudi.
- Bolzoni, L. (2015). Introduzione. In: Camillo, G. *L'idea del teatro* (9-138). Milano: Adelphi.
- Curtius, E. R. (2000). *Letteratura europea e Medioevo latino*. Firenze: La Nuova Italia.
- De Luca, G. B. (1669-1673). *Theatrum veritatis et iustitiae. t. I-XV*. Romae: Haeredum Corbelletti.
- De Luca, G. B. (2010). *Lo stile legale*. Bologna: Il Mulino.
- Foucault, M. (1998). *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Rizzoli.
- Foucault, M. (1977). Domande a Michel Foucault sulla geografia. In *Microfisica del potere. Interventi politici* (147-162). Torino: Einaudi
- Leibniz, G. (2012). *Il nuovo metodo di apprendere ed insegnare la giurisprudenza*. A cura di C. M. L. De Iuliis. Milano: Giuffrè.
- Monti, A. (2003). *Iudicare tamquam deus. I modi della giustizia senatoria nel Ducato di Milano tra Cinque e Settecento*. Milano: Giuffrè.
- Ortelius, A. (1570). *Theatrum Orbis Terrarum*. Antverpiae: Aegid. Coppenium Diesth.
- Osler, D. J. (2009). The Jurisprudence of the Baroque. In D. J. Osler (Ed.), *Jurisprudence of the Baroque. A Census of Seventeenth Century Italian Legal Imprints. Volume I, A-G* (ix-xxii). Frankfurt am Main: Klostermann.
- Pace, G. (1597). *Jul. Pacii a Beriga de Juris methodo libri II*. Spira: B. Albinum.
- Panofsky, E. (1999). Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento. In E. Panofsky, *Il significato delle arti visive* (29-58). Torino: Einaudi.
- Panofsky, E. (2013). *La prospettiva come «forma simbolica»*. Milano: Abscondita.
- Pedrazza Gorlero, C. (1999). *La Iuris universi distributio di Jean Bodin*. Rovereto: Osiride.
- Rossi, P. (1960). *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Santillana, G. de (1985). *Fato antico e fato moderno*. Milano: Adelphi.
- Schlag, P. (2002). The Aesthetics of American Law, *Harvard Law Review*, CXV, 4,

- 1047-1118.
- Schmitt, C. (1991). *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello «Jus publicum europaeum»*. A cura di F. Volpi. Milano: Adelphi.
- Sloterdijk, P. (2006). *Il mondo dentro il capitale*. Roma: Meltemi.
- Stolleis, M. (2007). *L'occhio della legge. Storia di una metafora*. Roma: Carocci.
- Vasoli, C. (1973). Enciclopedismo, pansofia e riforma 'metodica' del diritto nella «Nova Methodus» di Leibniz, *Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*, II, 37-108.
- Vasoli, C. (2015). *L'enciclopedismo del Seicento*. Napoli: Bibliopolis.
- Wigmore, J. H. (1917). Nova Methodus Discendae Docendaeque Jurisprudentiae, *Harvard Law Review*, XXX, 8, 812-829.
- Wigmore, J. H. (1928). *A Panorama of the World's Legal Systems. Vol. 1*. Saint Paul: West Publishing Company.
- Yates, F. A. (1972). *L'arte della memoria*. Torino: Einaudi.