



ISLL
Italian Society for Law and Literature

DOSSIER

LA VITA NELLE FORME
Il diritto e le altre arti

Atti del VI Convegno Nazionale ISLL
Urbino 3-4 Luglio 2014

A cura di
Luigi Alfieri e M. Paola Mittica

ISLL Papers

The Online Collection

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035-553X

Dossier *La vita nelle forme. Il diritto e le altre arti*. Atti del VI Convegno Nazionale ISLL, Urbino 3-4 luglio 2014, a cura di Luigi Alfieri e M. Paola Mittica

ISLL Papers, Vol. 8, 2015

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned proceedings and its use on the ISLL website - lawandliterature.org

INDICE

Presentazione

Luigi Alfieri 7

Tra estetica e diritto

L'immagine senza logos. All'alba dell'estetica 13
Federico Vercellone

La vita nelle forme. Tra diritto ed estetica 17
Eligio Resta

Vita e forme giuridiche

La letteratura e la riconoscibilità dei sentimenti nelle forme giuridiche 25
Gabrio Forti

Hominis ad hominem proportio. Il diritto e la vita a Venezia e a Belmonte 39
Claudia Stancati

Illusione della forma regolamentare ed "estasi" dei principi. Le *Lezioni americane* di Calvino 53
Laura di Bona

Estetica del diritto. Formatività, morfologia ed ermeneutica della giuridicità 77
Daniele M. Cananzi

Interpretazione assiologica e precomprensione quali strumenti necessari per l'intercettazione dei flussi trasformativi del fenomeno sociale 95
Lanfranco Ferroni

Forme estetico giuridiche del corpo e fonti del diritto: la mano, il piede, l'occhio. Sentieri naturali plurali nel diritto 113
Paolo Heritier

La misura della giustizia

- Di un possibile uso comune del diritto. Una lettura di *Per la critica della violenza*
di Walter Benjamin 135
Domenico Scalzo
- Imposizione della *forma* e conformazione dell'*habitus*. Il patto sociale alla prova
della ragionevolezza 151
Simon Luca Morsiani
- Law and Opera. *Peter Grimes* e *Billy Budd* di Benjamin Britten 167
Mario Riberi
- Forme del processo e figure della verità. Interpretazione retorica del dipinto
La Calunnia di Sandro Botticelli 187
Paolo Moro
- Testimoniare. La vita e le forme della memoria 199
Maria Grazia Carnevale

Al di là della forma?

- La vita oltre il diritto. Simmel, Nietzsche e Pirandello 219
Giulia Benvenuti
- Vita, forma de-formata e diritto. A partire da Grosz 227
Giovanni Bombelli
- La forma del diritto e l'informe della vita. Le radici artistico-letterarie del
pensiero schmittiano 247
Riccardo Cavallo
- Dall'impressionismo al surrealismo. Materia e forma attraverso gli occhi di
Salvador Dalì 259
Paola Chiarella
- L'unico e il suo silenzio. Kafka e la costruzione dell'informe 277
Fabrizio Sciacca

Vita e forme del sociale

- Strategie del debito e simboliche democratiche. Il sacrificio tra economia, sacro e politica 285
Cristiano Maria Bellei
- La forma della libertà nei *Pensieri a Giulia* di Giuseppe Capograssi. La libertà, lo Stato, l'autorità, l'individuo 299
Maria Teresa Sanza
- Quando il processo penale diventa una *fiction* televisiva. Alcune osservazioni 309
Chiara Gabrielli
- I rapporti tra impresa e arte come espressioni di sistemi linguistico-culturali. Le riflessioni di una giuscommercialista 317
Elisabetta Righini
- “La musica non è mai sola” 337
Felicia Bongiovanni
- Diritto della vita quotidiana. Forma giuridica e forme psicopatologiche 341
Maria Gabriella Pediconi
- La vita nelle forme. Tra conflitto e diritto attraverso Simmel 355
Antonio De Simone

Narrazioni

- L'esemplarità come forma normativa. Alcune riflessioni tra diritto e letteratura 423
Angela Condello - Tiziano Toracca
- “Sei umana?” Hari Seldon e l'atteggiamento intenzionale 443
Persio Tincani
- Il veloce passare della vita, il lento incagliarsi delle forme. *Cosmopolis* di Don DeLillo 467
Fabio Corigliano

Postfazione

Sul crinale delle forme. Arte e diritto
M. Paola Mittica

485



Forme del processo e figure della verità. Interpretazione retorica del dipinto *La Calunnia* di Sandro Botticelli

Paolo Moro *

1. L'altro Botticelli. Un processo ingiusto

Grande rilievo nella storia della pittura è universalmente attribuito all'opera di Alessandro Filipepi (Firenze, 1445-1510), detto Sandro Botticelli dal nomignolo inizialmente attribuito al fratello Giovanni, che faceva il sensale del Monte e che in un documento del 1458 era chiamato "Botticello", e poi esteso a tutti i membri maschi della famiglia (Vasari [1550] 2005).

Di sicuro interesse anche per il giurista odierno è *La Calunnia*, una tempera su tavola eseguita dal pittore fiorentino nel tormentato periodo della maturità, forse tra il 1494 e il 1497, e conservata attualmente a Firenze, nella Galleria degli Uffizi (in Appendice iconografica). Essa riproduce il perduto dipinto allegorico del pittore greco Apelle di Kos (IV secolo a.C.), descritto, nell'epoca della Seconda Sofistica (II secolo d.C.), nel trattatello *Come difendersi dalla calunnia* di Luciano di Samosata (Chiossone 2011) e, in età rinascimentale, anche nel *De pictura* di Leon Battista Alberti (Sinisgalli 2006).

Dalle fonti si desume che Apelle avrebbe eseguito il quadro dopo che Antifili, suo rivale, lo aveva ingiustamente accusato di tradimento presso il suo mecenate, il re d'Egitto Tolomeo IV Filopatore, probabilmente al fine di rappresentare ad ogni giudice regale l'obbligo di tener conto della verità e di smentire l'ingiusta delazione.

Il pittore che dipinge *La Calunnia* nella Firenze di fine Quattrocento è un altro Botticelli. La scomparsa di Lorenzo il Magnifico nel 1492, anno che segna l'inizio dell'età moderna insieme alla scoperta dell'America, inaugura un clima di sfiducia nei confronti della Signoria, che culmina con la cacciata di Piero de' Medici, l'incombere delle armate francesi di Carlo VIII e le veementi prediche di Girolamo Savonarola, curato del monastero di San Marco, contro lo sfarzo e la corruzione dilagante negli ambienti nobiliari ed ecclesiastici.

Dal dipinto affiora certamente l'inquietudine del pittore, che forse aveva aderito alle idee di Savonarola e che probabilmente bruciò alcune sue pregresse opere nei "roghi delle vanità" di quegli anni, sebbene non si conoscano le ragioni per cui Botticelli scelse il tema.

* Paolo Moro è professore straordinario di Filosofia del diritto presso il Dipartimento di Diritto Privato e Critica del Diritto dell'Università degli Studi di Padova.

Le ipotesi storiche sono molteplici: come Apelle, forse Botticelli intendeva rivendicare la propria innocenza di fronte a una falsa accusa (Lightbown 1989) oppure difendere il banchiere Antonio Segni, calunniato ingiustamente ed al quale il pittore aveva donato il dipinto (Vasari [1550] 2005) o ancora riferirsi al Savonarola, considerato iniquamente perseguitato dal potere politico ed ecclesiastico.

Come documenta *La Calunnia*, che costituisce uno spartiacque tra due maniere stilistiche, Botticelli fu colpito dai richiami savonaroliani ad una religiosità autentica e giunse a modificare negli ultimi anni del quindicesimo secolo il proprio linguaggio espressivo, rifiutando le regole della prospettiva rinascimentale (Bertelli *et al.* 1990: 297) e abbandonando i temi profani e le decorazioni preziose, sostituiti dalla creazione di figure inquiete, con linee spezzate e colori lividi (Argan 1957; Paolucci 2004).

La perfezione formale del dipinto si accompagna alla drammaticità della scena processuale, la cui ambientazione fastosa è rappresentata con toni violenti e patetici da personaggi allegorici tesi e irrequieti che ormai oltrepassano l'espressione malinconica dei volti della Primavera o di Venere dipinti dal giovane Botticelli.

2. Origine retorica. Raccontare le immagini

La Calunnia è un esempio plastico di tecnica ecfraistica.

Con il termine greco *èkphrasis* (“descrizione”) si allude alla descrizione verbale di un'immagine artistica e consiste nel riprodurre con le parole un'esperienza visiva e, quindi, un'opera d'arte. Pertanto, con il sintagma “tecnica ecfraistica” ci si riferisce al procedimento sviluppato originariamente dalla retorica classica per cui lo scrittore si cimenta nella descrizione di un'opera fino a renderla quasi “visibile a parole” (Agnolotto 2005).

Bрани ecfraistici si trovano già in Omero (la descrizione dello scudo di Achille in *Iliade* XVIII, 477 ss.) e nella poesia greca di età classica (la descrizione degli scudi dei sette attaccanti in Eschilo, *Sette contro Tebe*, 387 ss.; la descrizione delle sculture di Delfi in Euripide, *Ione* 190 ss.), ma l'*èkphrasis* diventa un vero e proprio genere retorico nella cultura della Seconda Sofistica, in particolare con Luciano di Samòsata (II sec. d.C.).

Nel trattatello *Come difendersi dalla calunnia*, certamente noto a Botticelli, Luciano procede ad una descrizione testuale del perduto dipinto di Apelle con una peculiare forza evocativa, che risiede nell'attenzione dettagliata con cui l'autore, dando prova di grande abilità retorica in un esercizio di stile proprio della cultura dell'epoca, restituisce per iscritto il quadro del pittore greco (Chiossone 2011).

Il testo procede alla descrizione della pittura di Apelle cominciando dalla figura di destra e continuando a rappresentare, uno di seguito all'altro, tutte le personificazioni che si susseguono nel corteo in una scena tripartita: un primo gruppo è composto dai partecipanti al giudizio, diretto da re Mida, seduto con le orecchie d'asino e affiancato dalle allegorie dell'Ignoranza e del Sospetto; un secondo gruppo è formato dalla Calunnia, dal Calunniato, dall'Invidia, dall'Insidia e dalla Frode; un terzo gruppo chiude il corteo ed è costituito dalle figure del Pentimento e della Verità.

La precisione icastica di Luciano agevola il compito dell'artista che, attingendo la trama del disegno dalla lettura del testo, assume il compito di riconvertire in linguaggio visivo gli indizi presenti nella fonte letteraria, favorendo la conformità della rappresentazione all'*èkphrasis* testuale: la lezione scritta fissa l'andamento diacronico della composizione e ne permette l'interpretazione retorica.

Dalla fine del Quattrocento, quando i testi antichi ritornano maggiormente disponibili, gli artisti rinascimentali si cimentano in una sorta di adattamento dell'*èkphrasis* alla pittura: la riconversione ecfrastica, per estensione, si realizza anche quando l'artista riproduce fedelmente una descrizione tratta da un'opera antica, come fa Botticelli con *La Calunnia* di Apelle, ricostruendone i dettagli e l'ordine compositivo sulla base della descrizione del testo (Massing 1990).

Leon Battista Alberti assume un ruolo particolarmente importante nell'adozione da parte degli artisti rinascimentali del testo della *Calunnia* di Apelle come modello da tenere in considerazione al momento di inventare una composizione. All'interno del terzo libro del trattato *Della Pittura*, pubblicato per la prima volta in latino nel 1435 (*De Pictura*) e poi in italiano nel 1436, Alberti consiglia agli artisti che si apprestano a ideare un'opera di fare riferimento alle *istorie* antiche di poeti e scrittori, tra le quali egli include la *Calunnia* di Apelle.

L'umanista esorta gli artisti a “farassi per loro dilettersi de' poeti e degli oratori” dal momento che “questi hanno molti ornamenti comuni con il pittore”: l'invito rimanda al famoso parallelo tra la pittura e la poesia, che in epoca classica Orazio aveva icasticamente definito *ut pictura poesis*, ma anche alla teoria della *imitatio* (*mimesis*), in base alla quale l'apprendimento del modello letterario o artistico classico avrebbe dovuto realizzarsi con la ripetizione mnemonica o la riproduzione dell'opera al fine di conseguire l'eccellenza tecnica.

Secondo Alberti, che così contribuisce a costruire l'estetica rinascimentale, poeti e oratori potevano essere di grande utilità agli artisti: “molto gioveranno a bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione”, al fine di creare una composizione “amena et ornata”, in grado di conquistare un pubblico diversificato, “doctus et indoctus”, grazie alla “copia” e alla “varietas” di espressioni in grado di provocare “animi motus” (Sinisgalli 2006).

Il richiamo del mondo antico diventa così il modello di lavoro tipico dell'artista rinascimentale che, come Botticelli, imita le forme della classicità per reinventare un archetipo che provoca nuove interpretazioni, piuttosto che copiare un prototipo che impone asettiche ripetizioni. *La Calunnia* appare così come la ricostruzione di un perduto capolavoro antico che il pittore fiorentino esegue per varie ragioni, ma anche e soprattutto per dimostrare l'eccellenza e la modernità del modello classico (Chastel 1959).

3. Descrizione iconografica. Il processo ingiusto

Una prima analisi iconografica dell'opera può essere svolta sulla base delle fonti letterarie, tra le quali il trattatello di Luciano di Samosata. Tenendo conto dell'analisi di Luciano, che descrive la scena di Apelle partendo da destra verso sinistra, l'opera di Botticelli può essere suddivisa in tre distinte sezioni (Cornini 1990).

Nella prima parte del quadro, a destra, re Mida è seduto sul trono di giudice e sta meditando sulla decisione, mentre due fanciulle che impersonano il Sospetto e l'Ignoranza gli sussurrano false parole nelle orecchie d'asino.

Re Mida ha gli occhi abbassati e trascura la scena che ha di fronte, affidandosi alle sue cattive consigliere. Il giudice ignorante e prevenuto tende il braccio ad un uomo che, con lo sguardo tagliente e il gesto aggressivo, coperto da un cappuccio e da un abito logoro, personifica il Livore o l'Insidia ed appare come l'accusatore. L'inquisitore si trova coinvolto in un gruppo agitato che occupa la parte centrale del dipinto e stringe il

polso di una figura femminile che rappresenta la Calunnia, la quale a sua volta trascina per i capelli il Calunniato, mentre due fanciulle, che sono allegorie dell'Invidia e della Frode, le acconciano i capelli con rose e un nastro bianco, immagini della purezza e dell'innocenza.

La Calunnia è raffigurata come una donna di straordinaria bellezza, con una veste bianca ed un mantello celeste, e regge una fiaccola ardente (simbolo di ciò che fa luce sulle colpe dell'imputato) con la mano sinistra, mentre con la destra trascina verso il giudice il sospettato, nudo a terra con le mani giunte, quasi ad implorare di cessare il trattamento disumano e degradante.

Nella terza parte del quadro, a sinistra, una donna anziana con il cappuccio nero distoglie lo sguardo dalla scena del processo iniquo e, simboleggiando il Pentimento, si volta ad osservare la Verità che, nuda e immobile, ha lo sguardo verso l'alto. La presenza della Verità chiude la descrizione dei personaggi principali del giudizio e appare al contempo trascurata ma necessaria.

Alla base del dipinto si legge un'iscrizione (*claudite qui regitis populos his vocibus aures sic manibus lapsus nostris pinxit apelles*) che riassume il contenuto simbolico del dipinto, invitando i reggitori dei popoli a diffidare dalla calunnia. Sullo sfondo della scena si erge un elegante loggiato composto da due pilastri che sormontano tre arcate; all'interno delle colonne due nicchie contengono figure bibliche e mitologiche, mentre i bassorilievi delle basi sono ispirati al mondo classico.

A questa tripartita descrizione geometrica, che dipende dalla linearità iconografica impressa dal testo luciano e sicuramente accolta dalla concezione spaziale dell'estetica rinascimentale, alla quale Botticelli si mantiene fedele, è opportuno aggiungerne un'altra, che considera non soltanto la tecnica stilistica del pittore, ma anche il contesto culturale nel quale egli opera.

Invero, il quadro può essere diviso in tre parti tematiche, costituenti altrettante letture sovrapposte dell'opera: la scena concitata del processo iniquo, i cui partecipanti sono il giudice e le altre due parti disputanti (l'accusatore, che personifica il Livore, e l'accusato, nudo come la verità; la presenza ingombrante delle diverse figure allegoriche che accompagnano i personaggi della disputa giudiziaria, tutte di genere femminile (il Sospetto e l'Ignoranza, l'Invidia e la Frode, la Calunnia e il Pentimento, la Verità); lo spazio instabile nel quale si muovono con evidente ed intensa agitazione tutti i protagonisti del quadro, inserito nel tempo stabile di un'azione unitaria, impressa nel dipinto quasi in un unico fotogramma.

Anzitutto, la scena principale rappresenta un processo ingiusto. L'accusato non può difendersi ed è trascinato dalla Calunnia di fronte ad un giudice che guarda ed ascolta soltanto l'accusatore, personificazione del Livore e sostenitore di una falsa imputazione.

Poi, le allegorie rappresentano la cornice retorica della rappresentazione del processo iniquo, alludendo alle cause psicologiche (Sospetto, Ignoranza, Invidia, Frode, Livore, Calunnia) di ogni giudizio ingiusto ed alle ragioni per rimediare (Pentimento e Verità).

Infine, differenziandosi dalla descrizione luciana del quadro di Apelle, Botticelli disegna lo spazio scenografico del dipinto evidenziando la contrastante relazione dialettica tra l'agitazione dei personaggi che si muovono senza soluzione di continuità e la serenità del paesaggio e dell'ambiente circostante.

Infatti, il pittore fiorentino non rappresenta solo la scena allegorica descritta da Luciano, ma sceglie di collocarla in un ambiente architettonico significativo, costituito da una loggia decorata minuziosamente con rilievi, dipinti e statue che documentano il confronto che l'artista rinascimentale propone tra la civiltà classica e la cultura cristiana.

È fuor di dubbio che anche nel fondale il dipinto contenga un programma iconografico che non appare meramente decorativo, ma ricco di rimandi e di citazioni a varie fonti letterarie alle quali l'intera cultura rinascimentale attingeva.

Mentre la scena principale richiama i trattati di Luciano di Samosata e di Leon Battista Alberti, il fondale si presenta come autentico ipertesto letterario, che Botticelli compone attentamente con rimandi anche impliciti ad opere note e diffuse, come il *Decameron* di Boccaccio, che è raffigurato direttamente dal pittore in una delle nicchie (Viero 2005), per celebrare la supremazia dell'arte e della poesia propugnata dal Neoplatonismo fiorentino proprio in quegli anni.

L'importanza delle rappresentazioni del fondale ha fatto desumere che il dipinto botticelliano possa essere considerato il messaggio culturale del circolo neoplatonico degli intellettuali fiorentini che, ispirati dalle tesi di Marsilio Ficino e organizzati da Angelo Poliziano, si rivolgono a Piero de' Medici, erede legittimo della Signoria, e propugnano il rinnovamento della cultura e dei costumi rifiutando però il fondamentalismo savonaroliano (Meltzoff 1987).

In questa suggestiva interpretazione, tentando la mediazione tra il modello classico e il canone medievale, con la sua opera Botticelli simbolicamente vorrebbe affermare che la cultura rinascimentale non deve essere ingiustamente calunniata e non deve essere condannata, giacché anche la bellezza dell'arte e della letteratura consente il rinnovamento politico e sociale.

4. Interpretazione iconologica. La forma del classico

Per il Botticelli della maturità artistica, nella Firenze di fine Quattrocento, *La Calunnia* è stata ritenuta un esercizio di abilità stilistica oppure un segno di ammirazione per il grande Apelle di Kos o anche la narrazione di un episodio biografico, come si può evincere dall'analisi iconografica e stilistica del dipinto compiuta dagli studiosi.

Epperò, *La Calunnia* è indubbiamente un'opera che può essere più efficacemente interpretata nella prospettiva dell'iconologia.

Con tale termine, usato da Cesare Ripa nel suo codice di immagini allegoriche del 1593 e da Aby Warburg in una conferenza romana del 1912 sugli affreschi astrologici del Palazzo Schifanoia di Ferrara, si intende richiamare il metodo introdotto da Erwin Panofsky nell'analisi delle opere d'arte.

Secondo Panofsky, la storia dell'arte non è soltanto storia dello stile o della tecnica, ma è soprattutto storia delle immagini e dei simboli trasmessi dall'opera, che è anche la manifestazione di un contesto e di una tradizione culturale (Panofsky 1939).

In particolare, l'esegesi iconologica mira a rintracciare l'impronta (engramma) che un'immagine simbolica lascia nella memoria culturale e che riemerge in modo anche discontinuo in un'opera d'arte. Aby Warburg definisce l'engramma come una forma dotata di *pathos* espressivo (*Pathosformel*) (Warburg [1929] 2000), che si manifesta con peculiare rilevanza nelle figure tratte da modelli classici da parte degli artisti del Rinascimento, come appunto Botticelli.

In questa visuale iconologica, dunque, *La Calunnia* di Botticelli appare un'opera che, aprendosi a molteplici interpretazioni in un comune orizzonte di significato, si staglia come rappresentazione della forma del classico.

Dall'opera botticelliana, che costituisce sotto questo profilo un esempio paradigmatico di recupero e reinvenzione dell'antico nel moderno, affiorano la forma originaria (Warburg direbbe appunto *Pathosformel*) e il significato polivoco della classicità.

Il termine “classico”, che individua un concetto fondamentale per comprendere la poetica di Botticelli, allude al pensiero di ciò che permane e che, essendo durevole, si eccettua perché dotato di preminenza e autorevolezza.

Aggettivo tradizionalmente assegnato alla filosofia formatasi e sviluppata nella Grecia antica, con particolare riferimento alla speculazione di Platone e di Aristotele, l'utilizzazione diffusa del termine nel significato di valore permanente del pensiero si ritrova nell'estetica del Rinascimento in almeno due diverse accezioni che, nella loro evoluzione storica, persistono ancora nella nostra cultura: da un lato, l'espressione “classico” custodisce il valore originario e definisce ciò che viene considerato eccellente, migliore e, dunque, esemplare perché destinato a durare nel tempo; in un secondo aspetto, si reputa “classico” ciò che è conforme ai precetti della tradizione greca e latina e, in genere, ai canoni tramandati dalle civiltà del passato alla storia presente.

Anzitutto, nella sua espressione originaria, l'idea di classicità assume quel significato di eccellenza che si desume precisamente dall'uso del vocabolo latino *classicus* il quale indica ciò che si distingue meritando di essere perennemente rammentato. È noto che, nelle *Notti Attiche*, anche per riferirsi alle opere degli scrittori di prim'ordine che permangono nella cultura d'ogni tempo, Aulo Gellio ricorda che, nella latinità, classici venivano detti non tutti i cittadini, ma soltanto quelli che appartenevano alla prima classe (Rusca 1997: V, 13).

In questo senso, *La Calunnia* contiene numerosi riferimenti all'antichità classica, che spaziano dalle varie figure allegoriche alle rappresentazioni di divinità elleniche e romane che, in epoca rinascimentale, costituiscono punti di riferimento costanti per gli artisti dell'epoca. La stessa architettura che circonda la scena, ripartita tra arcate e colonne secondo uno schema proporzionale, è chiaramente riferibile a modelli che provengono dalla classicità.

Per altro verso, il concetto di “classico” viene utilizzato nello sviluppo storico della cultura moderna senza un riferimento automatico all'antichità greco-romana, con la conseguenza che già nel sedicesimo secolo (per esempio, con il Manierismo nella concezione dell'arte) “classico” non designa più ciò che è eccellente o esemplare, ma semplicemente ciò che è antico o, quantomeno, che è conforme alle regole degli antichi. Da questa evoluzione semantica, già nel secondo Settecento si giunge a esprimere con il termine “classicismo” (in arte e in letteratura) esclusivamente ciò che appare fedele ai precetti della tradizione antica, in opposizione a “romanticismo”, secondo una contrapposizione che non sembra appartenere al sapere filosofico: forse non a caso, essa viene ignorata da Leopardi il quale, nello *Zibaldone*, usa il termine “classico” nel senso di “buono” oppure “migliore” (Serra 1999: 57 ss.).

Il modello culturale che testimonia nel dipinto di Botticelli la presenza di un autentico engramma della classicità è certamente il mito. L'uso del racconto di re Mida e l'ampia presenza delle figure allegoriche costituisce l'evidente timbro che Botticelli imprime nel dipinto, dal quale si evince l'esigenza, sicuramente propria della cultura neoplatonica fiorentina dell'età medicea, di recuperare il mito come paradigma inventato dai Greci e tramandato alla modernità come inesauribile messaggio culturale.

Nella pittura rinascimentale, i soggetti mitologici sostituiscono frequentemente le tele e le pale d'altare a soggetto religioso e sono eseguite dai più celebri artisti dell'epoca, tra i quali Botticelli. La ripresa di fonti letterarie e iconografiche della classicità si accompagna agli insegnamenti neoplatonici di Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, che sono i custodi dei misteri pagani del Rinascimento e che testimoniano la persistenza e le implicazioni del mito greco nelle arti figurative dell'epoca (Wind 1958).

Infine, il contenuto semantico dell'espressione “classicità” si estende a sintetizzare le descritte accezioni, che riguardano la tradizione culturale e la prospettiva storica, in

una visione teoretica del perenne e dell'eterno, che attraversa la storia delle idee e che ancor oggi appare nella propria indubitabile attualità. La speculazione classica, alla quale la filosofia neoplatonica del Rinascimento intende rifarsi, riconosce la presenza del principio di tutte le cose nella capacità dialettica del *lógos*, che svela la propria essenza collegante nell'esaminare i pensieri tra loro opposti e affioranti nell'intelligenza per togliere quelli che non sono destinati a durare e, contestualmente, nel raccogliere (come attesta la radice *legb-* del verbo greco *dialéghesthai*) quelli che non si disperdono nel tempo, con il fine di custodirli in una tensione unitaria come un bene originariamente immortale.

Infatti, Platone denomina "dialettica" la procedura dialogica qualificata dall'aspirazione, tipica del filosofo classico, a ricercare l'intero (*bólōn*), affermando che "chi sa vedere l'insieme è dialettico, chi no, no" (*Repubblica*, VII, 1537c [1991: 1258]). È questa peculiare mediazione dell'uno nel molteplice, che nel linguaggio platonico prende il nome di *synopsis* o *synagoghé*, ad essere considerata nucleo essenziale del ragionamento dialettico anche dal neoplatonico Marsilio Ficino (Allen 1998), il cui pensiero costituisce la fonte filosofica dei più rilevanti ingegni artistici di Firenze, primo fra i quali Sandro Botticelli.

Questa forma dialettica appare anche nell'impianto figurativo de *La Calunnia*, ove si articola il tentativo, derivante dall'influsso indubbio della filosofia neoplatonica dell'epoca su Botticelli, di conciliare in una forma unificante una complessa tensione dialettica di opposti, risolta attraverso una rete di immagini contrastanti che mostrano in forma allegorica il senso ambiguo di una crisi concettuale e spirituale.

Nella rappresentazione simbolica costruita magistralmente dal pittore fiorentino, che non dipinge il quadro di Apelle per mero esercizio stilistico, affiora il tentativo espressivo di una mediazione dialettica di almeno otto rappresentazioni contrastanti che è possibile individuare nel complesso movimento tripartito della scena. In questo gioco di opposizioni dialettiche, che debbono essere sottoposte a lettura complessiva e non possono essere trascurate, si può cogliere forse l'aspetto essenziale dell'altro Botticelli, che con *La Calunnia* comunica un messaggio inquieto e nello stesso tempo meditativo, con uno stile tormentato e insieme lineare.

- Il ritmo della scena è fondato dal contrasto tra la concitazione dei primi due gruppi di personaggi e l'isolato distacco della Verità, che insieme al Pentimento compone il terzo gruppo che chiude il corteo.
- Si nota una differenza di genere, che distingue la scena reale da quella simbolica, tra i protagonisti del processo e le figure allegoriche. I personaggi che partecipano concretamente all'azione processuale sono uomini (il giudice re Mida, l'accusatore Livore e l'imputato calunniato), mentre le figure astratte che li accompagnano e che non partecipano concretamente alla disputa processuale sono donne.
- Le braccia della Verità e del calunniato sono rivolte verso l'alto, mentre quelle del Livore e di re Mida sono rivolte l'una verso l'altra. Questa geometria lineare rende evidentemente confrontabili il legame tra accusatore e giudicante, che per tale ragione diventa agli occhi del Botticelli giurista un inquisitore con le orecchie d'asino, e il connubio tra il calunniato innocente e la Verità, protesi verso il cielo ad indicare il luogo ove abita la giustizia.
- I vestiti scuri del Livore e del Pentimento contrastano con la nudità chiara della Verità e del calunniato. Questo contrasto riguarda anche la luce, che illumina in

modo abbastanza netto la figura della Verità e quella dell'imputato trascinato davanti al giudice.

- I capelli della Calunnia sono ordinati e intrecciati con le rose e con il nastro bianco, che simboleggiano purezza ed innocenza, mentre i capelli del calunniato sono scompigliati e quasi strappati dalla Calunnia. L'uso dell'ironia, che è figura letteraria tipica della retorica greca, rende evidente la fonte ecfrastica dell'intervento di Botticelli, che si riferisce alla descrizione satirica di Luciano non soltanto nella composizione iconografica, ma anche nella struttura narrativa del quadro di Apelle.
- Il movimento di tutti i personaggi contrasta con l'apparente immobilità della Verità. La Calunnia è il centro di questo dinamismo ed esibisce una bellezza audace e imprevedibile, simile a quella della "ninfa fiorentina" celebrata dalla poesia vernacolare dell'epoca (Dempsey 2004: 32), indossando un vestito realmente sfoggiato dalle fanciulle nubili nella Firenze dei Medici in occasione di feste o cortei. La *nuda Veritas* sembra invece ricollegarsi al modello rinascimentale di origine classica della Ninfa (che Warburg individua come paradigmatica *Pathosformel*) o di Afrodite, dea che lo stesso Apelle utilizza come modello, e presenta alcune evidenti affinità iconografiche con la figura centrale della *Nascita di Venere*, già raffigurata da Botticelli come *Venus pudica*.
- Si è già osservato che il contrasto espressivo si ritrova nell'ambiente che circonda i personaggi che, secondo Luciano, compaiono anche nel quadro di Apelle. Le arcate del fondale si aprono sulla quiete azzurra di un paesaggio marino che, con ritmo cadenzato e solenne, si contrappone alla concitazione della scena in primo piano. Il dissidio illustra la struttura dialettica dell'allegoria, con la quale il pittore intende rappresentare simbolicamente le contraddizioni intelligibili nel mondo (Horne 1986: 365).
- Nelle scene che decorano la loggia sullo sfondo sono rappresentati personaggi della mitologia pagana e racconti biblici, nel tentativo di conciliare la cultura umanistica neoplatonica e profana espressa dall'ambiente mediceo e il rigore religioso predicato dal Savonarola.

5. Valore giuridico. La verità del processo

La fortuna critica della *Calunnia* di Apelle nella cultura artistica rinascimentale è strettamente legata alla sua interpretazione e ricezione anche nell'umanesimo rinascimentale come scena di giudizio, che ha origine nella similitudine tra le orecchie asinine dell'uomo seduto sulla destra della composizione e le orecchie di re Mida. Infatti, il mitico re della Frigia, arbitro corrotto nella gara tra Apollo e Marsia, è il prototipo del cattivo giudice, cui si contrappone il biblico re Salomone, il giudice saggio per eccellenza.

Anche Botticelli sembra ridurre la comparazione ecfrastica della scena di Luciano rappresentando l'uomo seduto come re Mida e identificando in modo quasi univoco nel gesto e nella posizione del personaggio la caratterizzazione tipica del giudice.

Con questa scelta espressiva, che non appare casuale, il pittore accentua il valore propriamente giudiziario dell'allegoria, anche a discapito della complessità dei significati che la scena intende manifestare, tra i quali quello politico e culturale.

La prosopopea della Verità, che compare nel dipinto nuda e isolata da tutti gli altri protagonisti della scena, volgendo lo sguardo verso l'alto e indicando il cielo, sottolinea una presenza nel giudizio al contempo trascurata e necessaria.

Ma non si tratta soltanto di un richiamo alla verità per adeguatezza, che compare nel processo quando il linguaggio giudiziario corrisponde alla realtà dei fatti, ossia quando il giudice con la propria sentenza dice quel che effettivamente è. Infatti, nel giudizio, la verità mostra un volto più originario, che si svela quando nel contrasto di tesi opposte resiste alla contraddizione il discorso innegabile: ma il primo discorso che non può essere negato nel dialogo giudiziale è il metodo che tale dialogo organizza attraverso il contraddittorio dialettico.

Appunto, le allegorie descritte da Botticelli e, prima di lui, da Apelle alludono alla manifestazione della verità originaria nel processo tramite la sua negazione. In particolare, tutti i personaggi che intervengono sulla scena respingono il contraddittorio che, come si è affermato, costituisce il principio orientativo essenziale di ogni equo giudizio, costituendone il nucleo incancellabile.

Il contraddittorio è la manifestazione giuridica di ciò che, portando in sé la forma originaria della verità, non può essere negato nel processo, perché consiste nella possibilità per ogni interessato di partecipare all'attività giudiziale e di influire sull'esito finale della stessa, in condizioni di completa e reale parità delle armi.

Al calunniato non viene data la possibilità di difendersi dall'aggressione ai propri diritti fondamentali (come la libertà e l'onore) né di essere informato correttamente dell'accusa che gli viene rivolta.

L'accusatore (il Livore) è un inquisitore e utilizza come prova della sua contestazione argomenti ingiustificati (la Calunnia) sostenuti con superba scaltrezza (l'Invidia e la Frode).

Il giudice (re Mida) si affida solo all'accusa e rifiuta di comunicare con l'imputato, disdegnando così la disamina degli opposti punti di vista e rifiutando una reale partecipazione al dibattito della controversia: facendosi influenzare da pregiudizi (il Sospetto e l'Ignoranza), l'arbitro della lite rinuncia alla propria funzione giurisdizionale, in violazione del proprio costitutivo dovere di imparzialità.

Reinventando il progetto figurativo di Apelle, Botticelli mostra così di aderire in modo non puramente decorativo o asettico al modello classico del processo, che i Greci e i Romani, coltivando una civiltà della discussione, consideravano un'esperienza dialettica del contrasto e un metodo ragionevole di composizione della controversia.

Sin dalle origini del diritto in Occidente, la comparsa del processo nella realtà sociale è specificamente connessa alla rappresentazione concreta della giustizia, intesa come amministrazione della lite attraverso il giudizio. Il valore permanente del diritto risiede precisamente nel processo che, pur in varie forme, si presenta in ogni momento storico e in ogni civiltà come metodo di risoluzione delle controversie, mostrando una struttura logica costante che, dunque, per tale ragione può essere detta classica (Moro 2012).

Il processo è diritto perché assume la funzione di tutela dei diritti, scongiurando la violenza dell'offesa ma anche quella della vendetta: come ricorda Cicerone nel *De officiis* (I, 77), il diritto nasce per impedire che i consociati vengano alle armi (*ne cives ad arma veniant*), che devono cedere all'opera del giudizio (*cedant arma togae*).

In senso giuridico, infatti, il processo è un insieme di atti ai quali sono chiamati a partecipare necessariamente di fronte ad un terzo giudicante coloro che sostengono posizioni opposte tra loro, perché fondate su fatti controversi, al fine di pervenire alla soluzione della lite con l'esecuzione di un provvedimento conclusivo che tenga conto delle pretese e delle contestazioni sollevate da tutti i disputanti.

Questa definizione, che consente di individuare nel processo il metodo di organizzazione giuridica della controversia, contiene in sé quattro principi innegabili che costituiscono le ineliminabili attività del processo e che concorrono a definirne i fondamenti concettuali: tali principi sono la contestazione; il contraddittorio; la prova; la giurisdizione. Contestazione, contraddittorio, prova e giurisdizione rappresentano il paradigma giuridico del cosiddetto “giusto processo” o anche “equo processo” (nell’espressione anglosassone: *due process of law*), la cui validità appare oggi ampiamente riconosciuta nel diritto vigente e che costituisce la base del garantismo (Ferrajoli 1996).

Invero, l’espressione “giusto processo” è tautologica, poiché ogni attività giurisdizionale deve essere qualificata dalla giustizia e deve sostanziarsi quantomeno nei quattro principi che ne distinguono la struttura giuridica, onde evitare di cadere in incoerenti contraddizioni: tuttavia, le qualifiche di “giusto” oppure “equo”, assegnate al processo da plurime fonti nell’ordinamento contemporaneo, sono un indice dell’esigenza di ripensare i fondamenti culturali, tra i quali anche le forme artistiche e letterarie, di questo momento originario dell’esperienza giuridica.

Mostrando l’importanza di evitare l’oblio della verità nel processo, che è leale confronto di tesi contrapposte, il dipinto di Botticelli, straordinario interprete moderno di un’opera classica, assume un significato rilevante ed attuale per l’esperienza giuridica contemporanea.

La crisi delle tradizionali categorie del diritto, accentuata oggi dalla fluviale irruzione di molteplici fonti della positività, tra le quali la giurisprudenza, esige un ripensamento della struttura dialettica del processo e un rinnovamento delle facoltà decisorie del giurista, sollecitato ad ampliare i luoghi culturali del proprio convincimento, tra i quali la letteratura e l’arte.

Per rendere effettivi i diritti fondamentali e i principi di giustizia, risolvendo i conflitti con argomentazione ragionevole, bisogna ricordare al giurista del nostro tempo, come i classici ben sapevano e come la presente rilettura di Botticelli vorrebbe indicare, che le fonti del diritto valide ed efficaci nel dibattito processuale non sono solo norme, decisioni, giureconsulti, ma soprattutto valori culturali condivisi e permanenti, custoditi anche dalle forme più elevate e geniali della rappresentazione artistica.

Riferimenti bibliografici

- Agnoletto, Sara, 2005. “La Calunnia di Apelle: recupero e riconversione ecfrastica del trattatello di Luciano in Occidente”. *Engramma* 42. www.egramma.it
- Allen, Michael J. B., 1998. *Synoptic Art. Marsilio Ficino on the History of Platonic Interpretation*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Argan, Giulio Carlo, 1957. *Botticelli. Étude biographique et critique*. Genève: Skira.
- Rusca, Luigi (a cura di), 1997. Aulo Gellio, *Notti attiche*. Introduzione di C.M. Calcante. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Bertelli, Carlo, Giuliano Briganti e Antonio Giuliano, 1990. *Sandro Botticelli e la cultura della cerchia medicea, Storia dell’arte italiana*. II. Milano: Electa.
- Chastel, André, 1957. *Botticelli*. Paris: Plon.
- Chiossone, Francesco (a cura di), 2011. Luciano di Samosata, *Come difendersi dalla calunnia*. Genova: il Melangolo.

- Cornini, Guido, 1990. "Botticelli". *Art e Dossier* 49.
- Dempsey, Charles, 2004. *L'amore e la figura della ninfa nell'arte di Botticelli.* In *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento.* Ginevra-Milano: Skira, 25-38.
- Ferrajoli, Luigi, 1996. *Diritto e ragione. Teoria del garantismo penale.* Roma-Bari: Laterza.
- Horne, Herbert Percy, 1986. *Botticelli.* Firenze: Studio per edizioni scelte.
- Lightbown, Ronald, 1989. *Botticelli. Life and Work.* New York: Abbeville Press.
- Massing, Jean Michel, 1990. *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie.* Strasbourg: Presses universitaires.
- Meltzoff, Stanley, 1987. *Botticelli, Signorelli and Savonarola: Theologia Poetica and Painting from Boccaccio to Savonarola.* Firenze: Leo S. Olschki.
- Moro, Paolo (a cura di), 2012. *Il diritto come processo. Principi, regole e brocardi per la formazione critica del giurista.* Milano: FrancoAngeli.
- Panofsky, Erwin, 1939. *Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the renaissance.* New York: Oxford University Press.
- Paolucci, Antonio, 2004. *Sandro Botticelli e il potere dei Medici.* In *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento.* Ginevra-Milano: Skira, 74-76.
- Platone, 1991. *Tutti gli scritti.* A cura di G. Reale. Trad. di R. Radice. Milano: Rusconi.
- Serra, Giuseppe, 1990. "Leggere i Greci con Leopardi." *Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, I.
- Sinisgalli, Roberto (a cura di), 2006. *Il nuovo De Pictura di Leon Battista Alberti.* Roma: Edizioni Kappa.
- Vasari, Giorgio, [1550] 2005. *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri.* Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550. Torino: Einaudi.
- Viero, Mosè, 2005. "La quinta giornata del Decameron di Boccaccio: un ipertesto del fondale della Calunnia". *Engramma* 42. www.gramma.it
- Warburg, Aby, [1929] 2000. *Mnemosyne. Bilderatlas.* Berlin: Akademie Verlag.
- Wind, Edgar, 1958. *Pagan mysteries in the Renaissance.* New Haven: Yale University Press.

Appendice iconografica



Sandro Botticelli, *La Calunnia* (1494-1497), Galleria degli Uffizi, Firenze.