

Tito Marci

PROSPETTIVA PITTORICA
E COSTRUZIONE GIURIDICA

Arte, diritto e potere dal Rinascimento al XIX secolo

Collana "Orizzonti"

20



TANGRAM
EDIZIONI SCIENTIFICHE
TRENTO

Tito Marci, *Prospettiva pittorica e costruzione giuridica*
Copyright © 2012 Tangram Edizioni Scientifiche
Gruppo Editoriale Tangram Srl – Via Verdi, 9/A – 38122 Trento
www.edizioni-tangram.it – info@edizioni-tangram.it

Collana “Orizzonti” – NIC 20

Prima edizione: dicembre 2012, *Printed in Italy*
ISBN 978-88-6458-073-9

In copertina: *Italy - Royal Palace: Galleria di Diana, Venaria* © Perseomedusa – Fotolia.com

Stampa su carta ecologica proveniente da zone in silvicoltura, totalmente priva di cloro.
Non contiene sbiancanti ottici, è acid free con riserva alcalina.

SOMMARIO

INTRODUZIONE	9
CAPITOLO 1	
QUESTIONI DI METODO	15
CAPITOLO 2	
PERCORSI POLITICI	43
CAPITOLO 3	
PERCORSI GIURIDICI	57
CAPITOLO 4	
PERCORSI ARTISTICI	73
4.1. Il “realismo individualizzante” della pittura fiamminga	73
4.2. Lo spazio teofanico dell'icona sacra	77
4.3. Lo spazio prospettico del Rinascimento italiano	91
4.4. Ragione prospettica e ordinamento dei rapporti sociali	124
CAPITOLO 5	
DISSOLUZIONE DELLO SPAZIO PROSPETTICO	149
BIBLIOGRAFIA	207

PROSPETTIVA PITTORICA
E COSTRUZIONE GIURIDICA

Arte, diritto e potere dal Rinascimento al XIX secolo

INTRODUZIONE

L'arte non è soltanto semplice rappresentazione (esteriore) del reale, ma anche figurazione delle “forme mentali” che predispongono la stessa possibilità della percezione estetica e del suo costituirsi in esperienza sensibile e concreta¹ (in “immagine”, per ciò che riguarda, in senso spe-

¹ In un suo testo del 1961, *Visual Thinking*, Rudolf Arnheim, riconducendo l'estetica alla psicologia, ricordava come la percezione non sia affatto una registrazione passiva del materiale di stimolo, ma un impegno attivo della mente. Il pensiero è un'attività che esige immagini e le immagini contengono pensiero (Arnheim 1974). In altri termini, a partire da tali presupposti, si può affermare, in un senso più ampio, che il “pensiero visuale” richiede la capacità di vedere le forme visive come immagini di relazioni di forze che sottendono la nostra esistenza: il funzionamento della mente, del corpo e delle macchine, la struttura della società e delle idee. Le forme sono concetti, e se i concetti sono anche oggetti, l'arte è l'attività che oggettualizza i concetti o concettualizza gli oggetti. Questa, in sintesi, è stata la sua funzione storica. Come immagine, l'arte dipende dalla percezione e come oggetto realizzato si dà alla percezione in quanto «materiale di stimolo» selezionato, capace di fissare nella coscienza il percepito come concetto. Tuttavia, ciò che caratterizza il pensiero visuale è la sua intraducibilità in pensiero logico e in parole: il suo agire si delinea essenzialmente come sollecitazione e direzione del fare e del produrre. Sempre Arnheim, in *Arte e percezione visiva*, un testo del 1954 (ma interamente rivisto nel 1974) dove applicava i principi del “gestaltismo” allo studio delle opere d'arte, così affermava: «Ogni percezione è anche pensiero, ogni ragionamento è anche intuizione, ogni osservazione è anche invenzione. L'importanza di codeste vedute per la teoria e la pratica delle arti è evidente: non possiamo più considerare il processo artistico come chiuso in se stesso, misteriosamente ispirato dall'alto, non relazionato e non relazionabile alle altre attività umane. Per contro quella forma “esaltata” di vedere che conduce alla creazione delle grandi opere d'arte appare come una proliferazione di quell'attività più umile e più consuetudinaria impiegata dagli occhi nella vita di ogni giorno». E poco dopo scriveva: «La visione non è soltanto una registra-

cifico, la pittura); figurazione, in un senso più generale, di quei processi storico-sociali attraverso i quali si dà appunto il continuo sviluppo delle “forme mentali” nei loro diversi costrutti e contenuti visivi².

Detto altrimenti, piuttosto che essere una mera rappresentazione dei processi reali, come se realmente esistesse una realtà data per sempre e un diverso modo (dell’arte) di conoscerla, interpretarla e rappresentarla nel tempo, la figurazione estetica costruisce il reale (lo *realizza* nel vero senso della parola), gli dà le sue forme, le sue norme, le sue regole, i suoi criteri (e valori): ciò che, appunto, costituisce il reale consegnandolo alla sua oggettivazione formale. Per esempio, la visione prospettica nella raffigurazione pittorica tradizionale, come presto vedremo, costruisce e realizza lo spazio visivo, lo stesso del quale abbiamo, nella sua storicità, una particolare (e convenzionale) esperienza. Ed è qui, a ben vedere, in questa particolare esperienza, che si intrecciano arte e diritto come piani semantici e livelli dialettici di una stessa dinamica storica e sociale.

Da questo punto di vista, infatti, il rapporto tra arte e diritto può essere colto come un singolare (ma essenziale) svolgersi di questa connessione, come un dispiegamento di quella trama semantica che vede l’arte non tanto (e non solo) quale riflessione dell’esperienza reale, ma, più nel profondo, quale forma dell’esperienza possibile.

D’altro canto, possiamo ugualmente riconoscere una dimensione giuridica, al di là della sua mera configurazione tecnica e connotazio-

zione meccanica di elementi, ma l’afferrare strutture significanti [...]. Le immagini della realtà possono essere valide anche se sono assai discoste da ogni somiglianza “realistica”» (Arnheim 2007, p. 27).

² Il concetto di «figurazione» (affiancato a quello di «processo figurazionale») è stato introdotto nella sociologia da Norbert Elias come strumento concettuale capace di descrivere modelli sociali di interdipendenza e di mutevole interconnessione (Elias 1990, pp. 150-6). Come si capirà dal resto del lavoro, solo in parte ci siamo attenuti al significato tecnico di tale definizione, riconducendo spesso il termine a un’azione (più generale e più ampia) che abbraccia, nel suo ventaglio di possibilità e oscillazioni espressive, il senso della “costruzione attraverso immagini”, della “rappresentazione con figure”, della “costituzione plastica” e della “organizzazione figurale della realtà”.

ne pratica (suo terreno, comunque, di origine e di elezione), anche alla base (all'origine – o, almeno, come co-originaria) dei mondi più “puri” della speculazione scientifica e, appunto, dell’“intellettualizzazione” artistica: ciascuno di essi ha la sua “legge fondamentale”, il suo *nomos*, la sua “costituzione”, ma anche il suo “canone”, la sua “regola”, la sua “procedura” e la sua “processualità”. Come altre esperienze ed espressioni, anche l'arte definisce il suo senso entro l'ordine di un “discorso” giuridico: entro i termini “ermeneutici” e “logici” della sua costruzione. Come dire, in altre parole, che l'arte, a determinate condizioni sociali, si presenta come una possibile figurazione visiva del diritto quale “struttura mentale”, ovvero, quale forma del conoscere connessa all'attività del pensiero dispiegato nella sua storicità.

Esemplare, in tal senso, come prima accennato, è appunto la costruzione prospettica (la prospettiva “centrale” come “forma simbolica”, secondo l'espressione che Panofsky mutuava da Cassirer) quale elemento centrale di un processo di razionalizzazione estetica che ha interessato la pittura italiana ed europea per un lungo arco di tempo, dal Rinascimento al tardo '800 (o almeno fino alle esperienze decostruttive delle avanguardie storiche). Esemplare, perché questo stesso processo di razionalizzazione (quale processo universalistico di “soggettivazione” della ragione) si pone alla base di quella trasformazione storica delle “strutture mentali” – ed è questo, in fin dei conti, l'argomento che il saggio intende indagare – che ha caratterizzato, in modo profondo, la costruzione delle forme giuridiche moderne lungo un ampio tratto della storia del diritto occidentale. Una costruzione, oltretutto, che proprio attraverso la configurazione prospettica dello spazio e della visione, ha contribuito a dare una certa rappresentazione (e razionalizzazione) giuridica del politico e del potere.

A margine del problema affrontato, rimane la volontà di suggerire a quanti nel diritto vedono soltanto un'attività confinata entro specifici ambiti operativi, che la cultura giuridica (in ciò che più ha di più originario e profondo) è parte, se non fondamento, dei nostri stessi processi di costruzione della realtà; gli stessi processi che trovano sul piano estetico la loro immediata figurazione e, al contempo, la loro

“epochè” performativa, per dirla nel linguaggio fenomenologico. Se poi guardiamo ancor più nel profondo, ci accorgiamo ben presto che la dimensione giuridica più vincolante e *normativa*, non è tanto quella che conferisce al diritto il suo aspetto morale, ma quella che costituisce lo stesso nel suo carattere “estetico” (nella sua esistenza estetica più che morale, nel suo principio “formale”), ovvero, nella sua capacità di dare “forme” (e “norme”) al reale, le stesse “forme” entro le quali si dispiega il suo *ethos* e si orienta (e si ordina) l’agire morale³. Così, per esempio, nei suoi *Lineamenti di diritto pubblico tedesco* del 1865, Carl Friedrich von Gerber, tra i giuristi più attenti al significato e al valore della costruzione giuridica, indicava il compito specifico della scienza del diritto pubblico: «Definire lo Stato come organismo non significa altro che dare una *figurazione plastica* [il corsivo è mio] alla realtà naturale» (Gerber 1971, p. 198). E già Rudolf von Jhering parlava di una «forma artistica-civilistica» indicando, nella prima fase della sua produzione, i compiti sistematici di una giurisprudenza concettuale. Dobbiamo, in effetti, ammettere che nel diritto (e specialmente nella sua elaborazione dogmatica) vi è sempre in gioco una certa *figurazione, formazione e formalizzazione* (se non *uniformazione*) del reale (e del potere).

Infine, mi sia consentita una piccola puntualizzazione: le considerazioni che seguono non pretendono affatto di ripercorrere, in modo esaustivo ed esauriente, un lungo tratto della storia dell’arte e del diritto. L’attento lettore risconterà senz’altro, su tutti e due i fronti, numerose lacune e omissioni e troverà le mie scelte arbitrarie. Tuttavia, rimanendo al problema che mi sono posto, ho cercato più che altro di seguire, nelle loro linee generali di sviluppo, alcune tracce che uniscono (più che distinguere) artisti, giuristi, figurazioni pittoriche e costruzioni giuridiche, secondo un itinerario sociologico scandito da questioni (per altro legate alla definizione e visualizzazione dello spazio pittorico, giuridico, politico e sociale) che il più delle volte con-

³ Su tali problemi rimando senz’altro al libro di Simona Andrini, *Le miroir du réel. Essais sur l’esthétique du droit* (Andrini 1997).

sentono una comparazione concettuale e semantica (sia pur decentrata e dislocata nel tempo) tra differenti ambiti di riflessione spesso ritenuti distanti tra loro. Di qui le mie scelte parziali e arbitrarie, suscitate e, al contempo, problematicamente limitate alla presentazione dei temi trattati e finalizzate al raggiungimento di uno scopo che spero, sia pur nell'incompletezza del lavoro, di avere in parte conseguito.

Un'ultima notazione: questo libro non tratta di un'“estetica del diritto” in senso generale – sia pur le considerazioni che ne sono alla base traggono spunto da quell'*Esthétique du droit* che Simona Andrini, a partire dalla seconda metà degli anni '90 del secolo scorso, ha pionieristicamente indagato e sapientemente sviluppato⁴ –; tratta, se mai, di ciò che possiamo definire la “dimensione figurazionale del diritto” o, se si vuole, l'“esperienza immaginativa del giuridico”. Per questo, sul piano della ricerca artistica, si è voluto privilegiare il momento pittorico (e non solo “figurativo” in senso tecnico): per stabilire linee di più marcata corrispondenza (e “affinità elettive”) tra le figurazioni giuridiche e la capacità “imagopoietica” dell'arte.

⁴In tal senso, rimando ancora al libro di Simona Andrini, *Le miroir du réel. Essais sur l'esthétique du droit* (Andrini 1997).

CAPITOLO 1

QUESTIONI DI METODO

«Il diritto non appartiene al mondo dei segni sensibili». Così Paolo Grossi dà inizio alla sua *Prima lezione di diritto* (Grossi 2003, p. 5): «non ci sono segni visibili», e se pure il diritto «si affida a dei segni visibili per una efficace comunicazione», anche senza di essi alcune realtà rimangono caratterizzate e differenziate dal «marchio immateriale del diritto» (Ibid.).

Il compito che ci siamo proposti in questo lavoro è di rendere “visibile” il diritto (il suo «marchio immateriale») a partire dai suoi stessi strumenti, gli stessi che, se pensati nell’ordine della riflessione estetica, lo avvicinano all’esperienza pittorica: un po’ come nelle allegorie dei giurasi medievali, che attraverso le “figure angeliche” restituivano una veste visibile all’immaterialità del diritto (Kantorowicz 1989, pp. 234-268)¹.

¹ Ernst H. Kantorowicz, ricostruendo il rapporto tra la concezione averroista del tempo mondano, mutevole e infinito (derivata da Aristotele), e la concezione scolastica dell’*aevum* degli angeli celesti (categoria indicante un’infinita e illimitata estensione temporale), ha mostrato come, a partire dal basso Medioevo, il pensiero giuridico sia riuscito a sviluppare un nuovo atteggiamento verso il tempo e, su questa base, l’idea delle «persone fittizie» (Kantorowicz 1989, pp. 234-268). Scrive Kantorowicz: «È vero che esisteva un equivalente ultraterreno del tempo mutevole e infinito attribuito dagli averroisti a questo mondo: l’*aevum* degli angeli celesti. Il fatto è meno sorprendente di quanto sembri considerato che le intelligenze celesti – gli spiriti privi di corpo materiale – erano le idee create o i prototipi di Dio. Esse erano la derivazione cristiana in senso trascendentale, non delle idee platoniche che avevano uno status autonomo, ma degli aristotelici *eidon*, le attualizzazioni immanenti dei tipi separati. La riscoperta dell’“eternità del mondo” aristotelica, che presupponeva l’im-