



Unsre Jungen Kampf und Streif,
Reicht den Varten ab Ihr Kleid.

Pasquale Beneduce

**ALTRI CODICI
SENTIMENTI AL LAVORO
NEI GALATEI FORENSI**

in appendice

DISCORSI

di Henri - François D'Aguesseau
sull'arte del giudice e dell'avvocato



Rubbettino





UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA

DIPARTIMENTO DI STORIA E COMPARAZIONE DEGLI
ORDINAMENTI GIURIDICI E POLITICI

MATERIALI PER UNA
STORIA DELLE ISTITUZIONI GIURIDICHE E POLITICHE
MEDIEVALI MODERNE E CONTEMPORANEE

raccolti da Andrea Romano

Pasquale Beneduce

ALTRI CODICI
SENTIMENTI AL LAVORO
NEI GALATEI FORENSI

in appendice

DISCORSI

di Henri - François D'Aguesseau
sull'arte del giudice e dell'avvocato



Rubbettino

© 2008 Rubbettino Editore
88049 Soveria Mannelli - Viale Rosario Rubbettino, 10 - Tel. (0968) 6664201
www.rubbettino.it

a mio padre

Vorrei ringraziare con tutto il cuore alcune persone che hanno sostenuto questo libro nel suo viaggio avventuroso prima della pubblicazione:

Andrea Romano, per i suggerimenti preziosi e l'impegno produttivo;

Brigitte Battel, Daniele Cananzi, Pietro Costa, Luigi Ferrajoli, Antonio Serrano Gonzalez, Luigi Lacchè, Michele Luninati, Maria Malatesta, Laurent Mayali, Laura Moscati, Fara Nasti, Mario Piccinini, per i consigli e gli spunti di lettura;

Francesca Costantino, Stefano Gervasi, Luisa Romagnoli, Teresa Rizzo, per la revisione del testo e delle note;

Jennifer K. Nelson, per l'importante assistenza bibliografica presso la biblioteca della Robbins Collection - UC Berkeley School of Law.

Il libro è dedicato al ricordo dell'avvocato Fulvio Croce e del giudice e scrittore Dante Troisi.

Sommarìo	Pag.
Prefazione	9
Premessa. Istruzioni per l'uso dei monumenti	13
Capitolo primo	
«L'amore del suo Stato». L'amicizia di ceto fra visualità e recita	
1. <i>Questioni di ottica. Come si guardano i giuristi</i>	21
2. <i>Tre in uno. I corpi eloquenti fra autorità e auctorialità</i>	29
3. <i>Infelicità di ceto e immaginazione della giustizia</i>	39
Capitolo secondo	
«Piacere provando». Estetica dell'ordine e sublime giudiziario	
1. <i>«Nelle mani dei giudici». Corpi di luce per conservare la società</i>	53
2. <i>«Colpire con la vista». Meraviglioso e sublime giudiziario</i>	59
3. <i>«Al centro dell'azione». Cause celebri come rapsodie</i>	67
Capitolo terzo	
Il «Censeur domestique». Polizia del tempo e improvvisazione	
1. <i>Misura e dismisura. Codici della distanza per spettatori imparziali</i>	71
2. <i>Citare gli spiriti. Il sacerdote di Temi e la strana società fra i vivi e i morti.</i>	77
3. <i>«L'art de bien employer le temps». Usi del tempo e delle interruzioni</i>	88

Capitolo quarto

«Sapersi possedere».
Gli uomini di giustizia fra dissimulazione e trasporto

1. <i>Ottave per causa. Poesia e duelli giudiziari</i>	96
2. <i>Digressioni (I). «Interpretare (la legge) con la voce»</i>	107
3. <i>Digressioni (II). «Il magistrato è un saltatore».</i> <i>Cinetiche giudiziarie e ceto dei giusti</i>	114
Censura di sé e dismisura. Note conclusive	123

in appendice

Henri - François D'Aguesseau

Discorsi

1693-1715

L'indipendenza dell'Avvocato

La Cognizione dell'Uomo

Delle Cause della decadenza dell'Eloquenza

L'Amor del suo Stato

La Censura Pubblica

La Grandezza d'animo

La Dignità del Magistrato

L'Amor della Semplicità

I Costumi del Magistrato

Lo Spirito e la Sapienza del Magistrato

L'Uomo Pubblico, o sia l'attaccamento del Magistrato al servizio del Pubblico

L'autorità del Magistrato, e la sua sommissione all'autorità della legge

La Giustizia del Magistrato nella sua vita privata

La vera e falsa giustizia

Il Magistrato deve rispettare se medesimo

La Scienza del Magistrato

L'Attenzione

La Costanza del Magistrato

L'Impiego del Tempo

La Prevenzione

La Disciplina del Magistrato

L'Amor della Patria

Prefazione

Figlio di un integerrimo Consigliere di Stato, assunto a modello di cittadino e di magistrato, Henri-François D'Aguesseau, viene comunemente ricordato quale illustre precursore del moderno processo di codificazione ed iniziatore di quel positivismo esegetico che fu dominante dopo la codificazione napoleonica. Fra i principali teorici delle dottrine assolutistiche e razionalistiche in Francia, D'Aguesseau fu *Advocat du Roi* allo *Châtelet* e *Advocat général* al *Parlement di Parigi* (1690), ricoprendo, fin quasi alla morte (1751), vari uffici di rilievo come quelli di *Procureur général*, di Cancelliere e di Guardasigilli. Giansenista, sostenitore delle cosiddette libertà gallicane, spicca nella storia del diritto francese come l'autore del *Règlement concernant la procédure que la Majesté veut être observée en son Conseil* (ovvero del trattato fondamentale che regolava i rapporti fra Sovrano e Parlamenti) nonché delle grandi *Ordonnances* in materia di testamenti, donazioni, sostituzioni e fedecommessi, facenti parte di un vasto progetto, d'impianto colbertiano, teso a riformare le antiche leggi, di farne delle nuove e "di riunire le une e le altre in un unico corpo di legislazione", ovvero di fare una "specie di codice che divenga l'oggetto fisso e certo" dell'attenzione dei giuristi, come egli stesso scriveva nelle sue *Oeuvres*. Oratore dotato di raffinata ed efficace eloquenza, funzionario pubblico probo e rigoroso, a livello popolare era considerato quasi una figura ideale di uomo politico e giudice. Peraltro, non si esimeva dal suggerire raccomandazioni ai giudici circa la disciplina e i costumi da seguire, come nelle *Mercuriali*, ad un tempo esercitazioni di alta oratoria ed enunciazioni disciplinari d'impianto cetuale. Un ideale pedagogico, sostanzialmente legato alla logica dei ceti e dei corpi, che emerge anche nelle *Instructions à mon fils*, vero e proprio "piano di studi" per la formazione culturale e cetuale del giurista, composto nel periodo dell'esilio a Fresnes.

Convinto riformatore dei costumi giudiziari, il D'Aguesseau si proponeva l'impegno "morale" (in un contesto politico-giuridico di crescente statualità concepita in "orizzonti e discorsi di ceto") di contribuire ad "elevare l'ufficio di magistrato" e l'amministrazione della giustizia. Una società in mutamento, un diritto in trasformazione, un ceto che si autorappresenta e si propone, con le sue regole, come "fattore etico", sono alcuni degli elementi che fanno dei *Discours* di D'Aguesseau uno scritto rivelatore e, ancor oggi, assai utile per comprendere una società e un ceto in pieno travaglio di rigenerazione.

Pasquale Beneduce, riproponendo la traduzione italiana dei Discorsi del Cancelliere del Re Sole, ne offre una lettura originale e stimolante, rinvenendovi un incunabulo dei "galatei forensi". Un'analisi non consueta dei *Discorsi* gli offre l'occasione per fare emergere i meccanismi di "autodescrizione della famiglia giudiziaria" in essi contenuti, nonché di rinvenire, nell'arte oratoria e nello "spettacolo" dei processi, un nesso non secondario fra "linguaggio dell'arte e linguaggio giudiziario". Il che gli consente di cogliere una sorta di "cortocircuito culturale" che, per ragioni diverse, suggerisce nessi con le enunciazioni di Francesco Ferrara e di Francesco Carnelutti e con i travagli della giustizia nella nostra stessa contemporaneità. Una lettura suggestiva e colta che, attraverso la decostruzione di un testo in cui l'Autore rinviene un "duplice registro monumentale e amoroso redatto nel tempo inquieto dell'infelicità dei ceti di antico regime", fa emergere tutta la portata di un codice d'istruzioni per giudici ed avvocati e con esso l'autodescrizione di un ceto. Una sorta di codice deontologico che finisce per trasmettere anche l'immagine di una giustizia che assumeva consistenza reale attraverso l'opera di un ceto oracolare, che andava formato per "mettere a valore" la realtà di una società. "Discorsi" come origine dei galatei forensi, quasi codici auto-descrittivi "della famiglia giudiziaria", che "conservano abitudini mentali e sentimenti di giustizia di una società", per rie-

mergere in un tempo nuovo come “rovine” da fruire. D’Aguesseau, afferma Beneduce, “autore di ceto, stretto nella realtà materiale e simbolica di una società di ordini”, celebrando il giudice, visto come sacerdote della Giustizia, “corpo di luce che riflette in se stesso l’amor di patria”, scrive un codice d’istruzioni per avvocati e giudici che attua, con “logica sacerdotale e gerarchica”, una “messa in scena” (lo spettacolo dei processi), che presuppone però una rigorosa formazione degli attori. Questi sono chiamati ad osservare meccanismi di “censura interiore”, sia pubblica che privata, rispondenti a logiche di ceto essenziali per la rappresentazione e l’effettività di una giustizia, retta da consuetudini e leggi, che tocca al legislatore ammodernare e ordinare in un unico “copione”, ma al giudice e all’avvocato far vivere nel quotidiano.

I “Discorsi”, assunti ad oggetto d’analisi in una presunta unitarietà, vengono letti dall’Autore quali “espressione esemplare degli altri codici e della pluralità di scritture politiche che regolano i linguaggi immaginari della giustizia” e, in questa prospettiva, destrutturati e ricostruiti secondo tre linee tematiche ed interpretative ritenute paradigmatiche di una ineludibile “continuità nell’autorappresentazione forense”. Ovvero: il codice morale, quasi archetipo della deontologia forense, comprendente le regole del ben vivere e del bel parlare di giudici e avvocati; la coscienza propria della giustizia, una sorta di giudice interno che finisce per governare l’intera “messa in scena del processo”; l’estetica della giustizia, che “si riversa puntuale nel corpo eloquente del giurista” fra *autorità* e *autorialità*. Temi sviluppati organicamente in distinti capitoli, di cui il primo è dedicato ad un’indagine su «*L’amore del suo Stato*». *L’amicizia di ceto fra visualità e recita*, il secondo affronta le tematiche del «*Piacere provando*». *Estetica dell’ordine e sublime giudiziario*, un terzo tratta delle questioni connesse con *Il «censeur domestique»*. *Polizia del tempo e improvvisazione*, mentre il quarto ed ultimo porta a riflettere sul «*Sapersi possedere*». *Gli uomini di*

giustizia fra dissimulazione e trasporto. Partendo da una premessa contenente “istruzioni per l’uso dei monumenti”, Beneduce aggredisce i contenuti dei Discours sull’avvocatura (tre) e dei Mercuriales sulla magistratura (diciannove), per comprendere e penetrare l’essenza di quella letteratura etico-giuridica dedicata ad illustrare i “teatri della giustizia e la condotta dei suoi «sacerdoti», giudici e avvocati al lavoro nello «spettacolo dell’udienza»”, restando sempre attento ad evidenziare i linguaggi di una “doppia scrittura, ora ufficiale e d’autorità ... ora narrativa e sentimentale”. Un impegno non facile che suscita più interrogativi finendo per trovare alcune risposte nelle note conclusive (*Censura di sé e dismisura*) dove è messa in luce l’importanza degli altri codici, e fra questi dei galatei forensi. Spettacolo del processo, galatei forensi: “le relazioni fra teatro e processo, sentimento e diritto” scrive l’Autore “non si risolvono però in sole metafore e rassomiglianze”, ma innervano parti consistenti della scrittura dei Discorsi, sottolineando la singolarità dei “ritorno di questi codici privati –pensati nel moderno- nell’esperienza recente della decodificazione e nell’orizzonte inquieto della postmodernità”.

Conclusivamente, l’invito ad una lettura non “antiquaria” ma colta, assolutamente fruibile, di testi plurali, dalla normatività dolce e strutturante, ricondotti dall’Autore ad una interna unità, anche per interrogare la storia aperta del nostro presente.

Andrea Romano

Premessa. Istruzioni per l'uso dei monumenti

L'uso di aggirarsi fra monumenti (o documenti) è pericoloso, come l'esercizio dei sentimenti. Entrambi esigono pertanto le stesse precauzioni. Propongo per questa ipotesi alcuni indizi. Raymond Queneau ha osservato una volta che, se i concetti di autorità e di ordine fossero oggetti, avrebbero sempre forme enigmatiche o taglienti: quelle del sole e della pera per lo Stato e il Codice, del tagliarsi per la Guerra, la forma del dente per la Scienza e la Ricerca¹. Dal canto suo Jacques Derrida ritiene che la *decostruzione* di un testo rilasciato da una tradizione è molto simile a una pratica amorosa².

A queste citazioni in punto di teoria, un racconto di Adolf Gustave Bécquer³, sull'amore infelice per un monumento, consegna una trama inattesa e una buona metafora della prossimità tra monumenti e sentimenti. Toledo 1808, nel secolo borghese del *Code Civil* e del suo autore politico Napoleone Bonaparte. È una fredda sera di aprile, nella città occupata dalle armate imperiali. Nessun luogo è stato risparmiato dai francesi, alla ricerca di un alloggio qualunque. Un reparto di dragoni si ferma esausto in fondo a una piazza, presso una chiesa abbandonata, che li accoglie con le sue torri moresche, la cupola gotica e il campanile. All'improvviso, nel cuore della notte, qualcosa sveglia dal sonno il loro capitano. All'incerta luce della luna come per incanto gli appare una donna, in ginocchio davanti all'altare. Lo stupore e l'incredulità lasciano presto la mente dell'uomo per la curiosità e il desiderio, ma la donna, di una bellezza che toglie il respiro, resta impassibile e silenziosa. È infatti la statua di marmo di una autentica dama castigliana, vissuta molti secoli prima, scolpita «anima e corpo» presso il suo sepolcro. Agli occhi dell'ufficiale, la

¹ R. Queneau, *Contes et propos* (1981), trad. it., *Racconti e ragionamenti*, Genova 1993, pp. 37-38.

² Sul tema della decostruzione, cfr. J. Derrida, *Della grammatologia*, Milano 1969; Id., *La scrittura e la differenza*, Torino 1971.

³ G. A. Bécquer, *El beso* (1863), trad. it. *Il bacio. Leggenda di Toledo*, in Id., *Leggende*, Catania 2000, pp. 259-274.

statua della donna in preghiera, come la Galatea del mito, sembra già una donna reale, che arrossisce sulle guance quasi a incitarlo con la propria avvenenza. Quando però si accosta per baciarla, dall'ombra si leva minacciosa la mano di un antico guerriero, che prende vita dal marmo, accanto alla donna. Il suo guanto ferrato colpirà a morte l'ufficiale per quell'amore di pietra.

Monumenti e passioni tornano a incrociarsi in una lettera molto melodrammatica del giurista Francesco Carrara.

Nel mese di gennaio del 1934, Domenico Galdi pubblicava a Napoli la nuova serie del suo fortunato *Almanacco dell'avvocato*. Ricco di fotografie e di ritratti, il libro conteneva *l'istantanea* del monumento che Lucca aveva dedicato a Francesco Carrara, e riproduceva, nelle pagine successive, il manoscritto originale di una insolita lettera privata del grande penalista alla madre. Secondo l'autore dell'articolo, che commentava il testo di Carrara, la scelta di pubblicarlo accanto alla fotografia intendeva sdrammatizzare la sovranità verticale e fredda della posa monumentale del giureconsulto, lo «scioglieva dai marmi», e lasciava, in modo un po' inquietante, che lo spirito del giurista «discendesse da quel monumento», di nuovo al lavoro, *vicino* ai colleghi nella vita dell'Ordine.

Il trattamento *sentimentale* che questa testualità riserva al giurista è dunque funzione di una progressiva *umanizzazione* della celebrità di Carrara, attraverso due movimenti melodrammatici. Con il primo, si restituiva Carrara alla famiglia naturale, in particolare alla madre, cui egli confessava, come fosse un crimine, il matrimonio clandestino e senza amore con la «disperata creatura» che era divenuta sua moglie: «Mia buona madre ed amica. La mia sorte è decisa; alle 5 p.m. io mi sono legato per la vita. Questo passo angoscioso per sua natura, mi si è reso più terribile, per il pensiero del tuo dispiacere... Non pazzo d'amore, non leggero capriccio ma freddo calcolo mi ha guidato... deciso nel mio proponimento, io ti ho fatto dei misteri, non per mancanza di affetto, ma per risparmiarci scene di dolore». Come osservava il curatore, la chiusa della lettera, datata 8 ottobre 1835, non era meno *romanzesca* dell'esordio. Come in un libretto d'opera, il protagonista supplicava la madre di raggiungerlo al più presto per perdonarlo e benedirlo. Congedandosi, confessava che la *terribile* decisione lo faceva ancora vacillare e forse soltanto il tumulto

to di una partita di caccia nella vicina tenuta di San Martino, che avrebbe raggiunto appena si fosse levato dallo scrittoio, lo avrebbe distolto dal «tremendo pensiero di aver moglie». Con il secondo e ultimo movimento, non meno *cantabile* del primo, si accoglieva il reprobato nel circuito allargato degli affetti della famiglia forense, iscrivendo il peccato di Carrara in un sapiente disegno provvidenziale. Dopo la pubblicazione della lettera, ogni gesto privato era giudicato dal *tribunale di famiglia* del ceto: lo spirito di Carrara tornava così ad incarnarsi nel suo corpo eloquente, con una inclusione sentimentale nella memoria vigile della professione.

La favola misteriosa di Becquer e la lettera romanzesca di Carrara depositano nella loro scrittura, ciascuna a suo modo, le energie d'autorità dei monumenti e le traiettorie amorose delle passioni. Offrono lo spunto per una prospettiva inusuale ma aderente all'oggetto specifico della nostra indagine, la letteratura etico-giuridica di Henri-François D'Aguesseau⁴, fra Sei e Settecento, sui teatri della giustizia e la condotta dei suoi «sacerdoti», giudici e avvocati a lavoro nello «spettacolo dell'udienza». Nei *Discorsi* del giurista francese⁵ si può riconoscere infatti il movimento costitutivo di una doppia scrittura, *ora ufficiale e d'autorità* – i canoni invariati dell'educazione del giurista, la *gravità* del processo, il sacerdozio della toga – *ora*

⁴ Su D'Aguesseau (d'ora in poi D. nel testo) - Limoges 1668/ Parigi 1751 - cfr. ora I. Storez, *Le chancelier Henri François D'Aguesseau. Monarchiste et libéral*, Condé - sur - Noircou, France 1996, ivi ampia bibliografia. In generale, sul magistrato in Francia e per una prospettiva prossima alla mia, rinvio a M.F. Renoux-Zagame, *Du droit de Dieu au droit de l'homme*, Paris 2003.

⁵ Si tratta dei tre *Discours* sull'avvocatura: *Indépendance de l'Avocat*, *La Connaissance de l'Homme*, *Des Causes de la Décadence de l'Eloquence*; e delle diciannove *Mercuriales* sulla magistratura: *L'Amour de son Etat*, *La Censure Publique*, *La Grandeur d'Ame*, *La Dignité du Magistrat*, *L'Amour de la Simplicité*, *Les Mœurs du Magistrat*, *De l'Esprit et de la Science*, *L'Homme Public ou l'Attachement du Magistrat au Service du Public*, *L'Autorité du Magistrat et la Soumission à l'autorité de la Loi*, *La Justice du Magistrat dans sa vie privée*, *La vraie et fausse Justice*, *Le Magistrat doit se respecter lui-même*, *La Science du Magistrat*, *L'Attention*, *La Fermeté*, *L'Emploi du Temps*, *La Prévention*, *De la Discipline*, *L'Amour de la Patrie*.

I testi si leggono tutti nelle *Oeuvres du chancelier D'Aguesseau*, Paris 1759, tome premier, pp. 1-622. In questo primo volume si pubblicavano anche tre scritti che sono parte di un identico programma disciplinare del buon giurista: le *Instructions sur les études propres à former un Magistrat*, le *Remarques sur le Discours*

narrativa e sentimentale– il lessico familiare e amoroso dei vincoli di ceto, le drammaturgie della parola all'udienza, le storie della verità giudiziaria *composta* come un'opera d'arte.

In questo modo, il testo, con il suo duplice registro monumentale e amoroso, redatto nel tempo inquieto dell'infelicità dei ceti di antico regime⁶, si legge come una espressione esemplare degli *altri codici* e della pluralità di scritture politiche che regolano i linguaggi immaginari della giustizia⁷. Nel disegno unitario dei *Discorsi* distinguerò tre aspetti, destinati a una irresistibile continuità nell'autorappresentazione forense: 1. *Il codice morale*, archetipo moderno dei galatei forensi e della deontologia giudiziaria, strutturato sulle regole disciplinari del «ben vivere» e del «ben parlare» di avvocati e magi-

qui a pour titre De l'imitation par rapport à la tragédie, e le *Instructions sur l'étude et les exercices qui peuvent préparer aux fonctions d'Avocat du roi*.

La prima versione italiana dell'opera completa di D. si deve a Giuseppe Andrea Zuliani Salodiano, *dottore in ambe le leggi, Opere del D'Aguesseau*, Venezia 1789-1794 presso la tipografia di Antonio Curti Q. Giacomo, diciassette tomi in 8°.

Il primo conteneva il testo dei *Discorsi* e delle *Mercuriali* che riproduciamo in questo volume in ristampa anastatica. Il testo si apriva con un *avvertimento del traduttore* che costituisce un vero e proprio saggio di teoria della traduzione, dove fra l'altro si cita ripetutamente il pensiero su questo tema di Jean D'Alembert. Di questo autore cfr. in particolare Jean D'Alembert, *Essai de traduction de quelques morceaux de Tacite, avec des observations préliminaires sur l'art de traduire*, in *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, t. III, pp. 3-30, Amsterdam 1773.

⁶ Su questo periodo della storia francese mi limito a rinviare a E. Le Roy Ladurie, *L'Ancien Régime* (1991), Bologna 2000, voll. I e II.

⁷ Sul ruolo costitutivo dell'immaginazione giuridica e sulla sua produttività nei saperi del giurista, vedi l'affascinante panoramica di P. Costa, *Discorso giuridico e immaginazione. Ipotesi per un'antropologia del giurista*, in «Diritto pubblico», I, 1, 1995, gen. - apr., pp. 1 - 34. Sulla *rappresentabilità* del diritto e del processo cfr. P. Beneduce, *Cause in vista. Racconto e messa in scena del processo celebre*, in «Giornale di storia costituzionale», VI, II semestre 2003, pp. 333-344, ivi bibliografia, Id., *Per un cinema utile. Intervista a Paolo Benvenuti* in «Giornale di storia costituzionale» n. V, I sem. 2003, pp. 321-324. Sui rapporti fra arte e diritto cfr. F. Carnelutti, *Arte del diritto*, Padova 1949, su cui *infra*. Sul tema cfr. anche Christian Biet et Laurence Schifano (edd.), *Représentations du procès. Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma*, Paris 2003, fra gli altri, il bel contributo di V. Siniscalchi, *Représenter les procès en Italie*, p. 57 ss. Da ultimo, sul tema delle relazioni pericolose fra arte e diritto, in particolare sulla 'strana coppia' diritto e letteratura, cfr. François Ost et al. (a cura di), *Lettres et loi: le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles 2001, e il numero speciale di *Europe*, 2002, con editoriale di Éric Freedman pp. 3-5 (ivi bibliografia recente degli studi francesi e statunitensi).

strati; 2. Il *censeur domestique* –così D.– e cioè l'antropologia silenziosa di una enigmatica figura della coscienza, insediata nel cuore degli uomini di giustizia, che governa con la sua «voce segreta», ora compassionevole ora inflessibile, la messa in scena del processo; 3. *L'estetica della giustizia*, che si nutre di poesia e procedura, di arte e diritto, e si riversa puntuale nel corpo eloquente del giurista, in una corrente alternata di *autorialità* e di *autorità*. Il giurista parlante raffigura allora se stesso come l'autore, suo malgrado irregolare, di due testi simili e ricorrenti, ma non precisamente identici, che lo *costruiscono* incessantemente come soggetto: un'opera individuale, assoggettata alle leggi instabili della creazione intellettuale, ma anche un dispositivo verbale di istituzione, orientato al dispiegarsi sotto forme plurali della verità giudiziaria.

I galatei forensi divengono attraverso questi caratteri dei veri e propri codici dei sentimenti e delle condotte del ceto giudiziario. Essi consistono in testi normativi delle disposizioni d'animo (*affectus*) –con l'espressione programmatica di Antonio Manuel Hespanha che rilegge Bourdieu– di avvocati e magistrati. Tali codici immateriali, della sorveglianza e della correzione, producono a loro volta *effetti* esterni e strutturanti sulle esistenze e le rappresentazioni dei corpi eloquenti di antico regime, fra *status* e Stato⁸.

Le sequenze degli enunciati precedenti segnalano, a mio avviso, anche il profilo di un'altra antropologia dell'autore. Come si vedrà, il tempo verbale del racconto di questo autore parlante e delle sue rap-

⁸ Sui mutamenti strutturali prodotti dall'assolutismo moderno in campo spirituale, morale e psicologico, attraverso i processi di disciplina sociale, cfr. G. Oestreich, *Problemi di struttura dell'assolutismo moderno* (1969), in E. Rotelli-P. Schiera, *Lo Stato moderno*, Bologna 1971 - 1980, pp. 182 e ss. Sul nesso fra scrittura dei sentimenti e discorso giuridico, più in generale sull'efficacia strutturante dei testi normativi dei sentimenti e delle emozioni, rinvio a A. E. Hespanha, *La senda amorosa del derecho*, in *Passiones del jurista. Amor, memoria, melancolia, imaginacion*, ed. C. Petit, Madrid 1997, pp. 23-73; Id., *Introduzione alla storia del diritto europeo* (1997), Bologna 1999. Sul rapporto sentimenti-diritto rinvio anche ai lavori di P. Legendre, *L'amour du censeur. Essai sur l'ordre dogmatique* (1974), *Gli scomunicanti. Saggio sull'ordine dogmatico*, Venezia 1976; Id., *Jouir du pouvoir. Traité de la bureaucratie patriote* (1976), *Godere del potere. Trattato sulla burocrazia patriota*, Venezia 1977; Id., *L'empire de la vérité. Introduction aux espaces dogmatiques industriels* (1983). Su Pierre Bourdieu *infra* nn. 12 e 65. Per un riferimento

presentazioni è, salvo eccezioni, al presente. La *mistica della presenza* domina gli interventi di D. rivolti agli avvocati e ai magistrati. Al pari della scena di un processo, si tratta di raffigurare agli occhi del pubblico e nella loro eterna contemporaneità la vita e l'opera della famiglia forense. La scrittura è in questo caso solo uno strumento dell'oralità, è una scrittura parlata, a servizio dei pericoli e dei piaceri della voce, senza nessuna delle garanzie di chiusura di cui dispone per esempio la scrittura del romanzo, con i suoi tempi al passato prossimo o remoto e in un ordine di segni compiuto. La stessa censura di sé, il *censeur domestique*, si rivolge non a caso ad un soggetto collettivo, il corpo eloquente del ceto, che fa consistere la sua professione nel linguaggio parlato e messo a verbale all'udienza.

D. non può affidarsi neppure alle illusioni di certezza e di ordine assicurate dalla terza persona, impiegata largamente, per esempio, nel genere romanzesco. Tutto è ricondotto alla prospettiva storica e grammaticale del *Noi* cetuale. Il rifiuto del *Je* e del *Moi* da parte di D. non si spiega soltanto, come per Pascal –di cui D. conosce l'opera–

bibliografico generale cfr. A. Heller, *Teoria dei sentimenti*, Roma 1980; E. Levinas, *Fuori dal soggetto*, Genova 1992; M. C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna 2004. Sulla letteratura etico-giuridica di antico regime rinvio all'opera di Bartolomé Clavero, con le sue importanti proposte per un'antropologia dell'età moderna. In particolare cfr. B. Clavero, *Temas de historia del derecho: derecho comum*, Sevilla 1979; Id. *Historia y antropología. Por una epistemología del derecho moderno*, in Cerdà y Ruiz - Funes e Salvador - Coderch, 1985; Id., *Antidora. Antropología católica de la economía moderna*, Milano 1991. Sui nessi etica-religione-diritto si rinvia a P. Prodi, *Il sacramento del potere*, Bologna 1992; Id., *Una storia della giustizia. Dal pluralismo dei fori al moderno dualismo tra coscienza e diritto*, Bologna 2000. Sugli oggetti del disciplinamento cfr. inoltre P. Prodi (a cura di), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, Bologna 1994. Sulla centralità politica della sfera domestica in antico regime, il riferimento è in generale a Otto Brunner, *Das "ganze Haus" und die alteuropäische Ökonomik*, in Id., *Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte*, Göttingen 1968; Id., *Land und Herrschaft* (1929), trad. it. *Terra e potere*, intr. di P. Schiera, Milano, 1983. Sul tema vedi ora D. Frigo, *Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nella tradizione dell'economica tra Cinque e Seicento*, Roma, 1985. L'insieme di questa testualità, sentimentale e giuridica, finisce per fabbricare e disciplinare i suoi stessi autori, soggetti di conoscenza e di potere sulla scena del processo. Per una critica radicale del soggetto della conoscenza è d'obbligo il rinvio a M. Foucault, *La verità e le forme giuridiche* (1973), in *Archivio Foucault*, 2, Milano 1997, a cura di A. Dal Lago.

con l'avversione per l'Io, tirannico centro di tutto, delle cariche e degli uffici che, simili a qualità naturali, si connettono a una persona, né si traduce in una regola di convenienza sociale –con un'altra espressione di Pascal– per risultare graditi al prossimo, ma segnala piuttosto una *condizione di esistenza* interna alla scrittura. La storia del foro è di nuovo una permanente e concentratissima trascrizione del passato nel presente. Come si cercherebbero inutilmente negli uomini di giustizia le *distinzioni* fra persona privata e persona pubblica, «l'Uomo, il Padre di famiglia, il Cittadino», poiché sono tutti *consacrati* alla funzione di «rendere giustizia», allo stesso modo risulterebbe inverosimile un passato remoto del foro, separato dal suo presente. Il *Noi* narrante, insistentemente impiegato dal D., esorta, disciplina e governa, come un testimone necessario, l'autore e la corporazione dei giusti a cui egli stesso appartiene, entrambi *esposti all'istante* nella struttura dei discorsi.

Si tratta allora quasi di un autore involontario, vincolato alla doppia partitura dello status e della professione, dove la scelta della prima persona plurale –con l'espressione circolare *Noi o Signori* che spesso apre i *Discorsi*– è la precisa traduzione grafica di un vincolo amoroso esclusivo fra l'autore e i suoi corpi eloquenti. Questa disposizione produce un parziale ma costitutivo dileguamento delle ragioni e dei piaceri della creazione intellettuale nel calco delle funzioni e della censura di sé, fino a fare dello scrittore di Limoges un paradossale testimone e osservatore di se stesso, mentre lavora ad un'opera intellettuale, la cui vera paternità risale in ultima istanza all'autonomia del ceto. D. può immaginarsi non a caso –come lui stesso confessava in un'annotazione autobiografica [*Oeuvres de D'Aguesseau*, XII, p. 149]– estraneo al *métier d'auteur*, il mestiere di chi scrive per la pubblicazione e la gloria, che sarà l'icona irresistibile del paradigma dell'autore nella modernità. Così scrive più tardi uno studioso di D.: «Il disait qu'il n'avait lui-même aucune inclination pour le métier d'auteur. Et il est vrai qu'il écrivit ses ouvrages, tantôt pour instruire ses fils, tantôt pour éclairer l'opinion publique sur une question importante, tantôt pour remplir ses fonctions d'avocat général, de chancelier, et tantôt pour satisfaire à un besoin particulier de son intelligence. Il ne fit imprimer lui-même aucun livre; mais il devait bien penser qu'avec la renommée qu'il avait acquise, après le succès qu'avait eu la publication de quelques-uns de ses discours, on ne lais-

serait pas ses ouvrages en manuscrits, bien qu'il en témoignât le désir, et qu'on lui ferait l'honneur de lui désobéir. On peut même regretter qu'il n'ait pas voulu publier lui-même ses compositions; car outre qu'il distinguait jusqu'aux plus infimes détails, quand il s'agissait de l'impression de ses ordonnances, par exemple, il est probable que, s'il avait imprimé lui-même ses ouvrages, il en aurait fait disparaître bien des longueurs. Les ouvrages qu'il composa pendant son second exil sont en assez grand nombre». D., assorto nei doveri immateriali e nelle utilità pubbliche delle sue funzioni, si presenta in questo modo come un autore intermittente di testi (e verità) plurali, nei quali l'immagine di sé si rispecchia e si assenta. I testi divengono allora –riprendiamo un'espressione di Foucault– i *luoghi vuoti* in cui quella funzione di autore si esercita suo malgrado⁹ nei passaggi cruciali della modernità. Questo autore erratico detta senza sosta regole agli attori della giustizia, che recitano i propri discorsi –con un'espressione di Walter Benjamin– sempre *sul podio*. A tutela di questo *dovere di mostrarsi*, il giudice interno dei galatei provvede a escogitare dispositivi di disciplina *interiore* che da un lato salvaguardano l'origine sacrale del processo, dall'altro sperimentano una drammaturgia non aristotelica per la moltitudine di situazioni e di storie a verbale intercettate dal giudizio.

La *police* dei discorsi in pubblico –attraverso una normatività dolce ed inclusiva– si incarica allora di sorvegliare a un tempo i pericoli dell'improvvisazione, la sorpresa dei racconti a verbale e delle citazioni, la vita stessa dei corpi eloquenti, all'udienza e nei suoi immediati dintorni. In questo modo, la censura estetica dei galatei immagina il processo come un teatro per soggetti parlanti e di interruzioni governate per la produzione di una verità giudiziaria.

⁹ La citazione da Monnier, biografo di D., è in F. Monnier, *Le chancelier D'Aguesseau sa conduite et ses idées politiques et son influence sur le mouvement des esprits pendant la première moitié du XVIII siècle avec des documents nouveaux et plusieurs ouvrages inédits du chancelier*, Paris 1860, pp. 251 - 252. Su Foucault *infra* nota 27.

Capitolo primo
«L'amore del suo Stato». L'amicizia di ceto fra visualità e recita

1. *Questioni di ottica. Come si guardano i giuristi*

Il monumento dedicato al cancelliere D. a Parigi nel 1810, l'anno culminante dell'impero bonapartista, suggerisce allo spettatore l'idea di una corrispondenza perfetta tra il privato cittadino e il funzionario «sublime» dello Stato, pronto in ogni istante «a sacrificare il proprio interesse a quello della pubblica causa»¹⁰.

Queste virtuose simmetrie riguardano ogni tratto del personaggio raffigurato. Vi domina la rappresentazione di un autore celebre, seduto sul trono come un sovrano che governa, mentre con un gesto regale delle mani impugna un libro e una penna. Nello sguardo maestoso e astratto, simile a quello di un autore politico che contempla l'ordine esistente del suo territorio, si indovina il profilo di un edificio che misteriosamente si sta levando intorno a lui, l'*opera d'arte*, collettiva e silenziosa, della macchina dello Stato e della sua amministrazione in perenne movimento.

Il programma teorico e iconografico dello scultore napoleonico, autore del monumento, si ripete sotto altre forme nelle biografie di D., con i loro eleganti sigilli impressi sui frontespizi, scritte dopo la metà del secolo al tempo di Napoleone III, imperatore dei francesi¹¹.

¹⁰ L'espressione è dell'avvocato L. Zanzola, traduttore nell'Ottocento dei *Discorsi del signor D'Aguesseau pronunciati avanti il parlamento in Parigi*, (Novara 1811), Napoli 1831, pp. III - IV. Nell'introduzione Zanzola criticava la versione troppo "letterale" di Zuliani: in essa era infatti assente «quel grande entusiasmo che ad ogni linea accende e trasporta l'animo del lettore» davanti al testo originale. Rispetto a Zuliani, il giurista ottocentesco confessava di avere conferito alla propria traduzione «un'aria» attualizzante, «nostrana e spirante per così dire il secolo che noi viviamo». Nella scelta tipografica i titoli venivano riprodotti nell'indice con la lettera minuscola, a differenza di Zuliani che aveva conservato le maiuscole dell'originale francese. Numerose nell'Ottocento le versioni italiane, a cura di magistrati e avvocati, delle opere di D'Aguesseau: cfr. per esempio i *Pensieri di D'Aguesseau su la magistratura raccolti da M. Royard e tradotti dal francese da un giudice del tribunale civile di Napoli*, Napoli 1842.

¹¹ Cfr. tra gli altri Monnier, *Le chancelier*, cit.; L. Thèzard, *De l'influence des travaux de Pothier et du chancelier D'Aguesseau sur le droit civil moderne*, Paris 1866.

L'obiettivo è simile: *mostrare* il circuito virtuoso tra un talento individuale e «l'amore assoluto per il pubblico bene», arruolando senza esitazione le imprese dell'*autore privato* – che si estesero dal diritto alle scienze, dalla poesia al teatro – nel nuovo ordine mentale e nell'immaginario statalista, inaugurato dalla Rivoluzione, cioè nel *campo d'autorità*¹² del legislatore e dell'*uomo di Stato* ottocentesco.

Nel monumento si può riconoscere infine la puntuale versione *figurata* di un paradossale racconto storiografico sulle origini del *Code Civil*¹³, pensato e scritto un secolo dopo il mondo di D. Secondo questa narrazione, l'autore di Limoges avrebbe «cominciato il nostro codice» – così scriveva nel 1860 il giurista Monnier – assai prima delle temibili «effervescenze» della Rivoluzione. Il *code*, che viene vistosamente riconsegnato al tempo di Antico Regime, si sarebbe dunque «appoggiato» alle solide fondamenta di una successione ininterrotta di «ouvrages et traditions», di attese di equità, di usi giudiziari, e avrebbe *consultato*, sull'esempio di Domat, la Francia intera dei «parlements, gens du roi, avocats, jurisconsultes»¹⁴.

Un programma iconografico non dissimile si può osservare nel fontespizio di un libretto, *Les Magistrats les plus célèbres de la France* (Lille 1849), dedicato fra gli altri a D. Il suo nome è scolpito sul monumento che sostiene il trono della Giustizia trionfante, ai cui piedi giacciono in ordine sparso il libro della *Loi*, una spada, le catene spezzate, la toga e il tocco.

¹² Uso con qualche forzatura la nozione di *campo* proposta da Pierre Bourdieu. Di questo autore cfr. soprattutto, P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris 1980, pp. 113 - 114; Id., *La force du droit. Éléments pour une sociologie du champ juridique*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 1986, n. 64, pp. 3 - 19; Id., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992, p. 76.

¹³ Sul punto si rinvia a A.J. Arnaud, *Les origines doctrinales du code civil français*, Paris 1969; Id., *Da giureconsulti a tecnocrati. Diritto e società in Francia dalla codificazione ai giorni nostri*, Napoli, 1993; U. Petronio, *La lotta per la codificazione*, Torino 2002. Per una lettura recente del *code civil* cfr. il convegno promosso dall'Accademia nazionale dei Lincei (Roma, 20 ottobre 2004) e dedicato al bicentenario del codice napoleonico, con interventi di Giuseppe Galasso, Paolo Grossi, Paolo Cappellini, Stefano Solimano, Pietro Rescigno, Francois Terré, Angelo Falzea, Natalino Irti, Pier Giuseppe Monateri, Rodolfo Sacco, Antonio Gambaro; cfr. in particolare la relazione di Paolo Grossi, *Code civil: una fonte novissima per la nuova cultura giuridica*.

¹⁴ F. Monnier, *Le chancelier*, cit. p. 441. Su questa idea permanente di prefigurazione del *Code Civil* già in antico regime è emblematico l'indice del capitolo conclusivo: «D'Aguesseau législateur - Histoire et génération de notre Code français -

La metamorfosi di D., riclassificato in senso statalista e legislativo, come un autore politico alle origini del *Code Civil*, si realizzava così in forma compiuta.

In un altro genere di rappresentazione, e cioè nei ritratti coevi o immediatamente successivi a D.¹⁵, il personaggio raffigurato segnala immagini differenti dell'*autorità* e dell'*autore*, figure plurali che ripetono le mosse di uno stesso soggetto di poteri e di discorsi, ma si dispiegano su linee incerte e inquiete¹⁶. Il volto, la postura del corpo, le iscrizioni, non designano soltanto un campo monumentale e identitario, come nei casi precedenti, ma tracciano strategie visuali apertissime che illustrano senza gerarchie predeterminate la ricchezza delle sue vocazioni possibili e i linguaggi differenti di un testo di

Commission organisée par D'A. pour former un Code unique - Ouvrages et traditions dont on se servit à cette fin - Grandes ordonnances de D'A. qui sont déjà d'importantes parties de ce Code unique. Sulla passione riformatrice di D. cfr. ora I. Bircocchi, *Alla ricerca dell'ordine*, Torino 2002, p. 145; A. Paodoa Schioppa, *Storia del diritto in Europa*, Bologna 2007, pp. 324-325. Sul sodalizio con Domat, lo stesso D'Aguesseau ricordava il *Trattato delle leggi* di Domat «che è in principio della sua grande Opera delle *Leggi Civili nel loro ordine naturale*. Nessuno ha meglio di questo Autore esaurito il vero principio delle leggi e l'ha spiegato in maniera più degna di un filosofo, di un giureconsulto e di un Cristiano: dopo aver risalito fino ai primi principi discende fino alle ultime conseguenze, li sviluppa con un ordine pressoché geometrico». D'Aguesseau affermava di aver veduto «quasi nascere» il libro tra le sue mani, «attesa l'amicizia che l'autore aveva per me». A loro volta in una nota gli editori aggiungevano: «Il Signor Domat nelle sue opere consultava il signor D'Aguesseau, come pure il padre del medesimo, da' quali era conosciuto e stimato; l'uno e l'altro gli comunicavano le loro viste; e le loro riflessioni tutt'ora si possono riconoscer nelle di lui opere», in D'Aguesseau, *Istruzioni sugli studi adattati a formare l'uomo di magistratura*, in Id., *Opere*, cit., t. II, pp. 23-24 e nota (a). Per una riflessione liberatoria sulle mitologie dello statalismo e le attualizzazioni del pensiero giuridico di antico regime in chiave codicistica, rinvio a Paolo Grossi, *Epicedio per l'assolutismo giuridico (dietro gli atti di un Convegno milanese, e alla ricerca di segni)*, in QF, XVII, 1988, pp. 517-532; Id., *Un paradiso per Pothier* (1985), in *Il dominio e le cose. Percezioni medievali e moderne dei diritti reali*, Milano, 1992, pp. 385-437; Id., *Pagina introduttiva (ancora sulle fonti del diritto)*, in QF, 2000 pp. 1-10; Id., *Modernità politica e ordine giuridico*, in QF, XXVII, 1998, pp. 13-39; Id., *Mitologie giuridiche della modernità*, Milano, 2001.

¹⁵ Si sofferma sui ritratti di D'Aguesseau, in una prospettiva diversa dalla mia, Storez, *Le chancelier H. F. D'Aguesseau*, cit., pp. 21 e ss.

¹⁶ Per una antropologia storica dell'autorità cfr. B. Lincoln, *L'autorità. Costruzione e corrosione*, Torino 2000.

soglia, che si muove tra arte e diritto.

Come è noto, quelli di D. sono caratteristici ritratti di funzione e di memoria, per uso pubblico, che celebrano –secondo la tradizione del genere¹⁷– l'azione virtuosa e i saperi di uomini illustri. Si possono vedere riprodotti nelle edizioni francesi dei suoi libri, in particolare nei *Discours* e nelle *Mercuriales* raccolti nelle *Oeuvres* e più tardi anche in alcune versioni italiane. La figura dell'autore, ripreso solitamente *di lato* –ora sulla linea delle spalle, ora a mezzo busto o a figura intera– sostiene fieramente dalle sontuose finestre dei medaglioni lo sguardo del lettore. Con un sorriso lieve e interrogante gli occhi di D. incrociano lo sguardo invisibile del pittore a lavoro davanti alla tela e di ogni futuro visitatore dei suoi libri. Avvolto in un'ampia toga dove sono appuntate le onorificenze e le distinzioni della funzione, si riconoscono nel personaggio, ritratto in età e occasioni diverse della sua vita, i lineamenti del funzionario *irrepreensible* (irréprochable) della Giustizia¹⁸ e del riformatore dell'ordine giudiziario durante l'assolutismo.

Nello stesso campo visivo tuttavia si possono scorgere le *altre* passioni dell'autore pubblico: poeta, oratore, filosofo, studioso delle scienze naturali e della musica, cultore del teatro classico dei greci e di quello moderno di Corneille e di Racine. In questo caso, il gioco identitario si fa più contrastato e indecidibile, la visualità¹⁹ del ritratto include un paratesto dai dintorni affollati di segni e di tracce plurali: ai laconici dati anagrafici e ai frammenti curriculari si sommano gli omaggi in versi al «digne chef de la justice» che *suo malgrado* esercitava il potere, in odio al vizio e solo per amore della virtù.

¹⁷ Sul tema J.L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano 2002; E. Pommier, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'età dei lumi*, Torino 2003. In generale sull'antropologia dell'espressione e dello sguardo cfr. J.J. Courtine e C. Haroche, *Storia del viso*, Palermo 1992.

¹⁸ L'espressione completa - «adepte irréprochable de Thémis» - si legge nell'*Ode grecque en l'honneur de Monsieur le Chancelier D'Aguesseau* (1702), trad. franc. dal testo greco riprodotto a fronte, opera, come si legge in calce al testo, di Antoine Korai «di Chios» - la città di Omero, sede com'è noto di una corporazione di rapsodi che si ispiravano a lui - in *D'Aguesseau, Oeuvres Complètes*, nouv. ed., Paris 1819, t. I, p. CXL.

¹⁹ Sulla fecondità dei *Visual studies* cfr. N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, 2000. Sulla visualità del diritto cfr. Douzinas C., Neale L. (a cura di), *Law and the Image. The Authority of Art and the Aesthetics of Law*. Chicago 1999; Beneduce, *Cause in vista*, cit., *passim*. Su queste tematiche mi permetto di rinviare anche al mio sito www.autoredelittodiritto.unicas.it.

Ma soprattutto si distinguono nel corpo del ritratto copiose didascalie in latino, che si incaricano di trasportare provvisoriamente D. nel tempo lontano di un campo di memoria²⁰, risonante dei nomi dei grandi uomini e delle loro imprese esemplari. Il ritratto diviene allora la scena primaria di una ininterrotta tradizione del giurista e del suo ceto che giunge epicamente fino al presente.

Virtù e azioni memorabili di un eroe culturale, dislocato alle origini del mito e poi nell'età antica, e che di volta in volta *gli rassomiglia*, rivivono nella rappresentazione del cancelliere. Come si legge nell'iscrizione, posta in basso alla figura, ad opera del pittore Vivien e dell'incisore Daullé, Graveur du roi, riprodotta in una bella edizione parigina delle *Oeuvres*: «*Illi Lingua potens Demosthenis, Ars Ciceronis, Pectus Aristidis, Mensque Platonis erat; et Cato Censura, Responsis Papinianus, Consiliis Nestor, Legibus ipse Solon*»²¹.

Il volto luminoso di D., dipinto all'età di trentacinque anni, è percorso così dalle traiettorie di vita di altri ingegni e saperi, metaforicamente custoditi nel misterioso forziere (o edificio), a sinistra dell'immagine in primo piano del giurista francese. Il catalogo è questo: la tecnica e il coraggio civile di Papiniano, la capacità di legiferare di Solone, il rigore di Catone, l'eroismo militare di Aristide, lo stile di Demostene, la potenza di pensiero di Platone, l'arte oratoria di Cicerone, infine i buoni consigli dell'anziano e fedele Nestore ad Agamennone nella lunga guerra di Troia.

²⁰ Sul campo della memoria cfr. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris 1969, p. 78. Per una puntuale applicazione all'autorappresentazione della magistratura italiana del secondo Novecento cfr. M. Luminati, *Linguaggi e stili della magistratura italiana nel secondo dopoguerra*, in *L'impiegato allo specchio*, a cura di A. Varni e G. Melis, Torino 2002, pp. 297 - 326; Id., recensione a Beneduce, *Il corpo eloquente*, cit., in *Ius commune* 26 (1999), pp. 472 e ss. Su questa peculiare procedura di costruzione del giurista e del suo presente, attraverso *rovine e oggetti desueti* a cui si conferiscono nuove utilità e funzioni, cfr. Beneduce, *Il corpo eloquente*, cit., pp. 17 - 18.

²¹ L'iscrizione posata in basso al ritratto di D'Aguesseau, «*Peint à l'age de 35 ans par J. Vivien 1703, Gravé par J. Daullé, Graveur du Roi 1763*», si legge nel r. I delle *Oeuvres* del 1787. Il libro, datato Paris MDCCLXXXVII, dovrebbe essere il primo volume di una edizione rara. Vi erano elencati i nomi dei *libraires associés* «*la veuve Desaint, Delalain, Nyon l'ainé, Savoye*», tutti ubicati presso indirizzi differenti. I proprietari della tipografia erano P. G. Simon e N. H. Nyon «*Imprimeurs du Parlement, rue Mignon S. André - des - Arts*».

L'enigma del ritratto si scioglie progressivamente, scoprendo trame e strategie della sua *celebrità*. A mio avviso, il dispositivo di questo testo visuale si muove su tre tempi. In primo luogo, attraverso l'immagine, si produce l'illusione di rendere presente –letteralmente *si avvicina a chi guarda*– la persona assente, evocata in tutta la sua umanità raggiungibile ma anche nella sacralità inaccessibile del ministero. È lo stesso D., in uno studio sull'arte ambigua dell'imitazione, a soffermarsi su questi aspetti eminentemente visuali della rappresentazione²². D. riprendeva il noto paragone aristotelico fra pittura e teatro, intesi come due modi differenti di imitare la natura: «nella pittura ciò che il pittore imita è generalmente tutto ciò che è corporeale e sensibile. La maniera di imitare consiste nell'arte di formare tratti e contorni sulla tela o su qualsivoglia tavola rasa; gli strumenti a sostegno dell'imitazione sono i colori che esso adopera. Allo stesso modo, nella Tragedia l'oggetto dell'imitazione o quel che il poeta imita è in generale un'azione umana, grave, illustre, interessante. La misura e l'armonia dei versi, a cui bisogna aggiungere la forza e la grazia della declamazione, sono la speciale maniera di imitare. La decorazione o l'apparato esterno dello spettacolo, e la musica allorché vi è congiunta, sono gli strumenti dell'imitazione»²³. In ogni caso –aggiungeva D., introducendo come un nuovo elemento di paragone l'arte o scienza dell'ottica– la rappresentazione consiste nell'accostare, allo stesso modo degli artifici escogitati dall'ottica, un oggetto

²² Si tratta delle già segnalate *Remarques sur le Discours qui a pour titre De l'imitation par rapport à la tragédie*, trad. it. *Osservazioni sul discorso che ha per titolo Dell'imitazione rispetto alla tragedia*. Il discorso commentato da D. era opera del de Valincourt (Jean Baptiste Henry du Troussel de Valincourt), filosofo e amico di D'Aguesseau. Le *Remarques* furono composte dal cancelliere a Fresnes, poi edire in D'Aguesseau, *Opere*, cit., t. II, pp. 128 - 181. Sui dispositivi retorici e visuali della rappresentazione cfr. H. Damish, *L'origine della prospettiva*, (1987), Napoli 1992, pp. 103 e ss., 177 e ss.

²³ D'Aguesseau, *Osservazioni*, in *Opere* cit., t. II, p. 129. Sui classici temi dell'imitazione in Aristotele e della *verosimiglianza* come categoria estetica fondamentale nella poesia e nella scienza, rinvio a G. Della Volpe, *Storia del gusto*, Roma 1971 (ivi ampia bibliografia sul tema). Sui nessi fra visualità del teatro, ragione poetica e verosimiglianza, si veda per un confronto la *Ragione poetica* (1708) e *Della tragedia* (1715) del giurista Gian Vincenzo Gravina, ripubblicate in Id., *Prose italiane*, Napoli 1839, I - II volume; su Gravina si rinvia a A. Quondam, *Cultura e ideologia di Gian Vincenzo Gravina*, Milano 1968.

distante. Come per l'imitazione della realtà, praticata dalla poesia, la figura riprodotta nella tela infonde *piacere* nello spettatore, sollecitando in lui la capacità di memoria e di conoscenza. L'imitazione dunque produceva conoscenza. Queste arti «avvicinano» l'oggetto ai suoi occhi, come farebbero i cannocchiali che «cancellano la distanza fra le cose»: «chiamano» la facciata di un palazzo lontano, la «obbligano a presentarsi», qui e ora, davanti all'osservatore. Lo stesso meccanismo si ripete quando crediamo di «vedere la luna in fondo al telescopio». Quando ciò accade «alla portata dei miei occhi», scrive D., è allora «la luna stessa quella che io osservo». In modo non dissimile, il pittore avvicina la figura agli occhi di chi guarda. Una volta compiuta la sua opera, osserva D., non è più il pittore che opera in me, ma è «lo stesso oggetto» dipinto che produce nella *prospettiva* dello spettatore il sentimento della realtà e «quella specie di calore», l'emozione che si prova davanti ad un'immagine del mondo²⁴. Come scriverà, con espressioni quasi identiche in uno dei *Discorsi* dedicati alla «conoscenza dello spirito umano» da parte dell'oratore in una causa, chi parla «sa avvicinare alla nostra anima le immagini di tutti gli oggetti» così «d'appresso» che le «prendiamo per gli oggetti stessi», ancora una volta con un effetto potentissimo di verosimiglianza.

La pittura diviene ancora una volta metafora dell'arte dell'eloquenza giudiziaria: impercettibilmente, chi ascolta le voci di un processo, sostituisce «le cose alle parole e non è più l'oratore, è la natura che parla»²⁵.

Il ritratto — ed è il secondo movimento iscritto nel suo dispositivo — sa *mostrare* tuttavia anche in modo non frontale, per assenze e allusioni, richiamando altre dimensioni all'apparenza secondarie e altri codici dell'autore. Non intrattiene insomma con il personaggio reale, con l'*originale*, un rapporto diretto e mimetico. Si muove piuttosto come una potente macchina compositiva che prima allinea sul volto della figura aspetti e storie differenti, attribuisce loro una circospetta attualità e un altro senso. Somiglia — osservava D. in un altro testo a proposito della pittura — ad uno *specchio ustorio*: «così uno

²⁴ Per queste citazioni cfr. D'Aguesseau, *Osservazioni*, in *Opere*, cit., t. II, p. 162. Sulla storia e l'ambiguità dell'ottica, cfr. J. K. Baltrusajtis, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Palermo 1981.

²⁵ D'Aguesseau, *La Cognizione dell'Uomo*, in *Opere*, cit., t. I, pp. 25 - 26.

specchio ardente riunisce come in un punto molti raggi di luce e questi raggi uniti con il loro proprio calore accendono e abbracciano quanto si mette davanti il loro foco». In questo modo il ritratto –si potrebbe dire utilizzando un'espressione di Heidegger– confeziona il suo proprio spazio. Il corpo eloquente *fa spazio* (*räumen*), dispone dello scenario che lo circonda, ma non si limita a soggiornarvi. Lo libera da ingombri silenziosi, producendo con la tradizione nuove relazioni e distanze²⁶.

Il segno del ritratto tuttavia deve fronteggiare un pericolo. Infatti le virtù e gli eroi del mondo antico, evocati attraverso le formule magiche della didascalia, sospendono l'autore in una traiettoria di dispersione, in un luogo di rarefazione. A questo punto è il testo stesso –nel nostro caso l'iscrizione letta nella sua interezza– ad indicare una via d'uscita e il terzo movimento del ritratto: la «virtù più vera», *verior virtus*, consisteva nella voce eloquente di D., che attraversava il corpo stesso dell'autore, *animo labrisque*, ispirandone tanto i discorsi parlati quanto le opere scritte. Si scopre allora che quel rischioso decentramento dell'autore –il quale gradualmente si ritirava dall'attualità del ritratto fin quasi a perdersi fra le rassomiglianze e i monumenti della classicità– prepara chi osserva a un gesto inverso e definitivo, di concentrazione sul volto stesso del personaggio rappresentato. Questi può tornare al suo presente, restituito alla funzione di *autore*, garante dell'unità dell'opera creativa, e alla «più vera» qualità identitaria del suo corpo eloquente. Investito del servizio della giustizia, il giurista infatti ricapitola nella sua superiore *capacità di parola* e di *scrittura* tutti i segni propri di un autore pubblico. Si potrebbe osservare che l'apparente *staticità* della figura –un'illusione che si accentua per il primo piano fisso sul volto di D.– cede il posto a un'altra impressione che cancella ogni presunta descrittività naturalistica del ritratto. Le scritte numerosissime non soltanto complicano la scena, interferendo con la figura centrale, ma increspano significativamente la superficie, imponendo uno sguardo laterale e in movimento sui punti di fuga e i campi di memoria che partono dal

²⁶ D'Aguesseau, *Osservazioni*, in *Opere*, cit., t. II, p. 162. Sullo specchio ustorio, cfr. Baltrusajtis, *Lo specchio*, cit., pp. 147 e ss. Le citazioni da Heidegger sono tratte da M. Heidegger, *Corpo e spazio* (1936), Genova 2000, a cura di Francesca Golino, pp. 33 e ss.

volto. La scrittura *dipinta* negli immediati dintorni del ritratto conferisce profondità alla sua messa in scena, facendo intervenire un elemento drammatico, di forte tensione visuale, fra gli enunciati e la figura. Il corpo eloquente esige linee emozionali ed oblique.

2. Tre in uno. I corpi eloquenti fra autorità e autorialità

Il ritratto raggiunge finalmente anche una raffigurazione apertissima dell'*autore*²⁷, secondo quella logica barocca, già segnalata, che lavora per rassomiglianze e accumulazioni successive, ma anche per

²⁷ Sul tema dell'autore e dell'opera cfr. M. Foucault, *Qu'est - ce qu'un auteur*, in «Bulletin de la société française de philosophie», LXIV, 1969, pp. 73 - 104, trad. it. *Che cos'è l'autore*, M. Foucault, *Scritti letterari*, Milano 1971, pp. 14 - 21. Un riposizionamento del problema in P. Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris 1994, tr. it. *Ragioni pratiche*, Bologna 1995, pp. 51 - 87. Su Foucault e il diritto cfr. A. Serrano-Gonzalez, *Michel Foucault. Sujeto, derecho, poder*. Saragoza, 1987; Christian Schauer, *Aufforderung zum Spiel. Foucault und das Recht*, Köln-Weimar-Wien 2006. In generale sul rapporto autori-editori e per una antropologia storica della lettura è d'obbligo il rinvio a R. Chartier e G. Cavallo (a cura di), *Storia della lettura del mondo occidentale*, Bari 2004; Id., *Inscrivere e cancellare. Cultura scritta e letteratura dall'XI al XVIII secolo* (2005), Bari 2006. Su alcuni aspetti della storia del diritto d'autore mi permetto di rinviare a P. Beneduce, *Autore e proprietario. Per una storia sui diritti dell'ingegno alle origini dell'Italia liberale*, in *Saperi della borghesia e storia dei concetti fra Otto e Novecento*, a cura di R. Gherardi e G. Gozzi, Bologna 1995, pp. 425 - 469; Id., *Il corpo eloquente*, cit., pp. 291 - 396; Id., *Privilegi e diritti dell'autore nel pensiero economico - giuridico della prima metà dell'Ottocento in Italia*, in *Das privileg im europäischen Vergleich*, B. Dolemeyer und H. Mohnhaupt (hrsg.), Frankfurt am Main 1997, pp. 401 - 418; Id., *L'autore pallido. Corpi e spiriti del lavoro intellettuale nei saperi dell'Ottocento*, in (Ed.) G. Valera, *Le forme della libertà*, London, 2000, pp. 93 - 105. Id., *Cetacei, ceti. Talento e corpi al lavoro nel linguaggio degli ordini fra letterarietà e scienza*, in *Corpi e professioni tra passato e futuro*, a cura di M. Malatesta, Milano 2002, pp. 39 - 58; Id., *Il funzionario irritabile. Biografia dell'autore immaginario nelle Carte Ferraris*, in *Dal Monferrato alla Costruzione dello Stato sociale italiano. L'esperienza intellettuale sociale e politica di C. F. Ferraris (1850-1924)*, a cura di C. Malandrino, Torino 2007 pp. 355 - 391. Fra gli studi generali sul tema della proprietà intellettuale cfr., per la vicenda francese, J. Boncompain, *La révolution des auteurs*, Paris 2001; per la vicenda inglese B. Sherman e L. Bently, *The making of modern intellectual property law*, Cambridge 1999. Per una messa a punto comparativa della legislazione in materia vedi anche W. Cornish, *Intellectual property. Omnipresent, distracting, irrelevant?*, Oxford 2004.

ricorrenti drammatizzazioni. Tale logica innerva, come si vedrà tra breve, la stessa costruzione degli scritti di D. L'opera del giurista francese è investita due volte da una modalità *barocca* di composizione. Il ritratto anticipa in scala il profilo dei testi dedicati ai discorsi sul buon avvocato e sul buon magistrato. Come per il ritratto, i codici deontologici scaveranno in profondità in un deposito stratificato di analogie e somiglianze, istituite con l'antichità e i patriarchi della disciplina, ragionando sui modelli e i precedenti del «ben vivere e ben parlare» di coloro che amministrano la giustizia²⁸. A loro volta, gli enunciati dei *Discorsi* si depositano nella cornice più ampia di una pubblicazione che ripropone anche *graficamente* il profilo di un autore liquido e intermittente, da fissare e ritoccare attraverso interventi progressivi di scrittura. Il paratesto che avvolge e attraversa gli scritti e le loro traduzioni implica infatti numerosissimi *inserti*: l'avviso degli editori, i generi letterari dell'«elogio» e del «compendio» sulla vita e sui libri di D. da parte dei suoi biografi tra Sette e Ottocento, le avvertenze dei traduttori, le introduzioni degli editori e le dediche a protettori influenti, il testo dei privilegi sovrani a favore degli stampatori, il breve poema in lingua greca, in onore dello stesso D., le iscrizioni in latino scolpite sulle tombe di D. e della moglie Anne Françoise Le Fevre d'Ormesson, nel cimitero d'Auteuil, riprodotte con grande evidenza nelle *Opere*, infine le note e gli indici al testo, dislocati curiosamente al centro del libro. Tutti insieme questi inserti, inclusi nel testo, *interrompono* la parola dell'autore originario, fin quasi a revocarne la centralità. L'autore D., a immagine e somiglianza del divino «Autore della natura e della ragione», finisce così per rassomigliare e replicarsi di volta in volta in ciascuna di queste figure, ma anche per riprendersi, in parte proprio attraverso loro, la sua sovranità. Il numero di questi «autori secondari» dell'opera è interminabile: gli editori e i tipografi, i traduttori, che ne «moltiplicano i lettori», gli autori dei cosiddetti elogi e delle biografie, i destinatari delle dediche, il monarca e il suo *censeur royal*, il «Pubblico», la stessa famiglia forense, amorosa depositaria dell'etica di ceto. Oltre a queste figure, individuali e collettive, si possono inoltre riconoscere

²⁸ Sui quattro tempi invariabili dell'eloquenza - *bien dire, enflammer, défendre e séduire* - cfr. J. D. Bredin e T. Lévy, *Convaincre. Dialogue sur l'éloquence*, Paris 1997.

nel testo le presenze disciplinari delle istituzioni immaginarie della Morale, della Religione e dell'Estetica, sistematicamente evocate. Tutte queste entità, reali e simboliche, certificano variamente l'esistenza precaria dell'autore.

In modo non dissimile dal dispositivo del ritratto, anche in quest'altro universo, plurale e centrifugo, di «legislatori» e custodi diversi dell'opera, tutti gli elementi si riversano poi nel paradigma identitario dell'autore parlante, «moltiplicandone» le energie. È utile in questa nuova prospettiva l'esame del testo d'autorità del privilegio –pubblicato nell'edizione francese dell'opera e che qui proponiamo integralmente– distinto nelle due parti connesse, il *privilège du roi*, «nos lettres de privilège», con il quale Luigi XV accordava agli editori associati di Parigi –Jean-Thomas Herissant, Pierre Guillaume-Simon, Charles Saillant, Laurent Durand, Jean Desaint– il permesso di «imprimer et donner au public» l'opera di D., e la *approbation du censeur royal*, a firma di Gibert, del 26 gennaio 1761:

«APPROBATION DU CENSEUR ROYAL. J'AI lu par ordre de Monseigneur le Chancelier, les Œuvres de M. le Chancelier D'Aguesseau. Le nom seul de leur illustre Auteur et le garant le plus sûr de l'exactitude de tout ce qu'elles contiennent, ainsi que de l'accueil que leur doit le Public. On y reconnoît sans peine l'empreinte de son Génie, la variété & la profondeur de ses Connaissances, la richesse & l'harmonie de sa Diction, la beauté & la douceur de son Eloquence; & on n'y admirera pas moins cet amour pour la Religion, pour la Justice, pour le Bien Public, qui respiroit dans toutes ses paroles, & qui vit encore dans tout ce qui est sorti de sa plume. A Paris ce 26 Janvier 1761. GIBERT (...) PRIVILEGE DU ROI. Louis, par la grâce de Dieu, Roi de France & de Navarre: A nos aimés. Conseillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maitres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand –Conseil, Prévôt de Paris, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Judiciers qu'il appartiendra: SALUT. Nos aimés Jean Desaint & Charles Saillant, Jean –Thomas Herissant, Pierre –Guillaume Simon, & Laurent Durand, Libraires à Paris, Nous ont fait exposer qu'ils désireroient faire imprimer & donner au Public un Ouvrage qui a pour titre: Les Œuvres du M. le Chancelier D'Aguesseau, s'il Nous plaisoit leur accorder nos Lettres de Privilège pour ce nécessaires»²⁹.

²⁹ D'Aguesseau, *Oeuvres* (1787), t. I, cit., pp. 621 - 622.

Questi primi enunciati dell'*approbation*, da parte del censore reale, e del *privilège*, ad opera del re, fissano all'origine la cornice sentimentale nella quale si dispongono i soggetti che verranno inclusi progressivamente nella testualità del provvedimento normativo. Per ordine del cancelliere, il censore legge le opere di D., vi riconosce l'impronta del suo genio, la scienza, la singolare dolcezza della *diction* e la ricchezza dell'eloquenza, ma anche l'amore per l'autorità dello Stato e della Religione. L'identità tra l'opera d'arte e il bene pubblico è certificata e autenticata così dalla norma sovrana. Ma questo esordio in cui si nomina l'autore è soltanto un gesto preliminare verso il cuore del provvedimento, la relazione *privilegiata* che si istituisce fra il re e i beneficiari dell'atto, *libraires à Paris*. I cinque editori, puntualmente interpellati con i loro nomi, a immagine e somiglianza del ceto dei tipografi e librai di Parigi cui appartengono, convocavano a loro volta letteralmente le istituzioni di status e gli organi di sorveglianza coinvolti nel procedimento: le comunità di stampatori della capitale, gli Ordinamenti dei librai, i funzionari e i protocolli della camera reale dei librai e degli stampatori di Parigi, le varie polizie parlamentari. Il doppio registro dell'estetica e dell'autorità si alterna in uno stesso impasto linguistico. Con il *Noi* regale della prima persona plurale, la maestà di Luigi permette amorosamente ai titolari del privilegio, nella successiva parte del testo, di stampare e far stampare, di vendere e far vendere. Nello stesso tempo esclude con paterna ma ferma sollecitudine da tutti questi vantaggi coloro che non ne sono destinatari, impedendo per esempio la contraffazione dell'opera, con copie stampate senza il permesso degli editori, e l'introduzione di stampe straniere in tutti i luoghi protetti dal monopolio:

«A CES CAUSES, voulant favorablement traiter lesdits Exposans, & les mettre en état de procurer au Public ces précieux Monumens de la Vertu & du Savoir d'un des plus grands Magistrats que la France ait possédés; en qui la beauté de l'Ame, l'élévation du Génie, & l'étendue des Connaissances concouroient à former cette vraie & sublime Eloquence également propre à développer les grands principes en tout genre de Législation, & à inspirer l'estime & l'amour de la Vertu: Nous leur avons permis & permettons, par ces présentes, de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon leur semblera, & de le vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume, pendant le terme de

vingt années consecutives, à compter du jour de la date des présentes. Faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires, & autres personnes, de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangère dans aucun lieu de notre obéissance; comme aussi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Ouvrage, ni d'en faire aucun Extrait, sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse ou par écrit desdits Exposans, ou de ceux qui auront droit d'eux, à peine, de confiscation des Exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel -Dieu de Paris, & l'autre tiers aux dits Exposans ou à ceux qui auront droit d'eux, & de tous dépens, dommages & intérêts»³⁰.

La richiesta di obbedienza amorosa ripartisce inoltre minuziosamente lo spazio delle registrazioni e delle sanzioni, per esempio il dispositivo delle confische, delle nullità e delle ammende relative agli esemplari, sorvegliando in questo modo i movimenti del libro pubblicato, a partire dall'ingresso ufficiale delle copie, prima della loro vendita, fra istituzioni di autorità e di autenticazione quali la Bibliothèque publique oppure lo Château du Louvre, architetture obbedienti di una fitta rete di poteri plurali che però tornano circolarmente alla persona del sovrano:

«à la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que l'impression dudit Ouvrage sera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caractères, conformément à la seuille imprimée, attachée pour modèle sous le contre -scel des Présentes; que les Impétrans se conformeront en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725; qu'avant de l'exposer en vente, le manuscrit qui aura servi de copie à l'impression dudit Ouvrage, sera remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher Chevalier,

³⁰ Ibidem. Sul tema del privilegio è d'obbligo il rinvio a due fonti: D. Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie* (1764), in Id., *Oeuvres complètes*, t. VIII, *Encyclopédie*, IV, a cura di J. Lough e J. Proust, Paris 1976, pp. 465 - 567; E. J. Sieyès, *Saggio sui privilegi* (1789) in Id. *Che cosa è il Terzo Stato*, a cura di U. Cerroni, Roma 1972, pp. 89 - 109. Sulle ambiguità semantiche del privilegio, cfr. U. Santarelli, *Privilegio. Diritto intermedio*, in *Enciclopedia del diritto*, V, Roma 1986.

Chancelier de France, le Sieur de Lamoignon, & qu'il en sera ensuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, & un dans celle de notre dit très-cher Chevalier Chancelier de France, le Sieur de Lamoignon, le tout à peine de nullité des Présentes; du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir lesdits Exposans & leurs ayans causes, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement, Voulons que la copie des Présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, soit tenue pour deument signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos aimés et feaux. Conseillers Secretaires soi soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requies, de faire pour l'exécution d'icelles, tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, Chartre Normande, & Lettres à ce contraires: CAR tel est notre plaisir. DONNÉ à Versailles le vingt-quatrième jour du mois de Février, l'an de grace mil sept cent cinquante-neuf, & de notre règne le quarante-quatrième. Par le Roi en son Conseil.

Signé LE BEGUE.

Registré, ensemble la Cession ci-dessous, sur le Registre quatorzième de la Chambre royale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N° 486, fol. 427, conformément aux anciens Règlements confirmés par celui du 28 Février 1723. A Paris le vingt-un Mars mil sept cent cinquante-neuf.

P.G Le Mercier, Syndic.

Nous, soussignés, reconnoissons que M. SAVOYE est intéressé pour un Sixième dans le présent Privilège. A Paris ce quinze Mars mil sept cent cinquante-neuf.

DESAINT & SAILLANT, HERISSANT, P.G. SIMON, DURAND»³¹.

In conclusione, dall'esame incrociato dei due provvedimenti -una sorta di metatesto nel quale vengono anticipati numerosi linea-

³¹ Ibidem. Sulle funzioni di controllo della Comunità dei librai, istituita nel 1618, cfr. F. Barbier, *Storia del libro* (2001), Bari 2004, (postfazione di M. Infelise), pp. 318-323. In generale, sulla storia dei regolamenti librari e sulle funzioni della *Librairie* in Francia nella seconda metà del Settecento cfr. Chartier, *Inscrivere e cancellare*, cit., pp. 207-231 e ss.

menti dei *Discorsi*— ancora una volta si può scorgere il dispiegamento di una traiettoria di dispersione del paradigma dell'*autore*. Riassumendo, con l'espressione impiegata nel testo, l'*Illustre Autore* D. è dislocato all'interno della testualità ufficiale del privilegio e occupa una posizione preminente; ma, a un tempo, lo stesso *autore*, resta come disseminato e inafferrabile in un campo percorso da figure differenti che producono e autorizzano, sorvegliano e autenticano il libro: dall'Autore del genere umano al suo regale sacerdote in terra, dall'apparato censorio ai luoghi pubblici della lettura e della riproduzione sociale dell'opera, dagli editori al pubblico. Inoltre il *nome* di D. assume qui soprattutto la funzione tecnica di «garante» morale dell'esatta corrispondenza del contenuto delle *Oeuvres* al loro titolo, ma resta quasi marginale rispetto ai destinatari principali del privilegio. Insomma D. viene *chiamato in causa* come autore, ma in un campo esigente di ufficialità. In questo modo diviene piuttosto il tutore e il testimone di atti giuridici che si stanno consumando intorno a lui. I soggetti interpellati dal privilegio sono poi corpi e istituzioni pubbliche, che occupano alla lettera, come grandezze immaginarie, l'intero corpo della pagina e assorbono tutta la luce proveniente da D., riclassificato quale monumento d'autorità: in primo luogo gli editori, identificati ciascuno con il nome proprio, protetti per vent'anni e per tutto il territorio del regno nei confronti di chiunque avesse tentato ristampe furtive dell'opera senza il loro consenso, «sans la permission expresse ou par écrit». Gli altri soggetti convocati dal privilegio sono naturalmente la stessa istituzione monarchica, l'organo statale del *censeur royal*, la *Librairie* diretta da un magistrato, il ceto dei librai, la *Communauté des imprimeurs et libraires* di Parigi, infine la *Chambre royale des libraires et imprimeurs* presso cui viene registrato il privilegio. Nell'*Approbation* poi tutti gli spiriti dell'autore confluivano, con un movimento già segnalato in precedenza, negli enunciati intorno all'estetica della *parola*, l'immateriale dolcezza e «beauté de son Eloquence». L'eloquenza, secondo Gibert, censore del re, evocava senza sforzo nella scrittura di D'Aguesseau i più grandi principi «en tout genre de Législation». L'eloquenza personale di D. rifletteva come uno specchio quella sostanza necessaria ed estetica della normatività. L'autore privato mutava nell'autore pubblico. Il corpo del libro respirava allo stesso ritmo dei monumenti viventi della *Religion*, della *Justice* e del *Bien Public*: «respirait dans

toutes ses paroles» e «dans tout ce qui est sorti de sa plume»³². Le parole che uscivano come un soffio dalla sua penna si depositavano con naturalezza nell'orizzonte della normatività censoria e amorosa di un privilegio di antico regime. La metamorfosi dell'autore di una creazione intellettuale in un autore di autorità poteva dirsi compiuta.

Attraverso queste scelte di rappresentazione, alla lettera si *mette in scena* il corpo eloquente di un autore pubblico. Quest'ultimo si presenta al tempo stesso –per riprendere l'enigmatico cortocircuito linguistico di Hobbes nel suo *Leviatano*³³– come l'*autore* parlante di saperi e di azioni virtuose, l'*autorità*, che mentre è obbligata a *mostrarsi* (to be shown) è chiamata a sostenere funzioni pubbliche e regole di autocensura, e l'*attore*, recitante nei tribunali. Tutte e tre le figure vengono dislocate sul terreno concreto e *realistico* delle relazioni fra corpi e Stato. Com'è noto il lessico per immagini dell'opera di Hobbes avvolge e *sostiene* gli enunciati in punto di teoria sulla sovranità. Per un esempio, i soggetti del *discorso* pattizio sono gli autori originari da cui dipende la creazione del sovrano attore. Il *Leviatano* allora non è soltanto una creatura artificiale ma il prodotto stesso di un linguaggio che si dispiega puntualmente *attraverso* la metaforicità e conta fra i suoi oggetti privilegiati proprio le domande sul *segreto* della rappresentazione. Sofferamoci allora su questi aspetti linguistici. Qualche anno prima, nel *De Cive* Hobbes aveva osservato che l'eloquenza è una forza duplice e pericolosa. Può infatti divenire una potenza sovvertitrice dello Stato, quando abbandona

³² D'Aguesseau, *Oeuvres* (1787), cit., t. I, p. 622. Sulle molteplici definizioni e significati della parola *autore* rintracciabili nella testualità di antico regime, a partire dai grandi dizionari della lingua francese come il *Dictionnaire universel* (1690) di A. Furetière, rinvio a R. Chartier, *L'ordre des livres*. (1992), trad. It. *L'ordine dei libri*, Milano 1994, pp. 54-55. Sul rilievo dei temi religiosi, in particolare sui rapporti di D'Aguesseau con il giansenismo di Port Royal cfr. Stotez, *Le chancelier H. F. D'Aguesseau*, cit., pp. 531 e ss., 551 e ss. Sul punto cfr. anche Monnier, *Le chancelier*, cit., capitoli IV e V. A metà Ottocento circola in Italia nella cultura dei pratici la traduzione di un testo dello stesso D'Aguesseau, *Riflessioni diverse sopra Gesù Cristo ossia caratteri divini di Gesù Cristo nella sua dottrina e nella sua opera rilevati dall'illustre D'Aguesseau e per la prima volta recati in italiano dal giudice G. Flauti*, Napoli 1850. Sulle origini delle istituzioni e della giustizia cfr. D'Aguesseau, *Méditations philosophiques sur les Vrais ou les Fausses dées de la Justice*, Yverdon MDCCLXXX, t. I - IV, poi in *Oeuvres Complètes*, éd. J. M. Pardessus, Paris 1819, t. XIV.

³³ Th. Hobbes, *Leviathan* (1651), Milano 2001, edizione a cura di R. Santi, parte I, capitolo XVI, p. 265.

la saggezza, cerca solo la «vittoria» e «sommueve» gli animi attraverso un uso esclusivamente *metaforico* di parole dettate dalle passioni³⁴. All'opposto, se non è *sediziosa*, l'eloquenza consiste in un dispositivo visuale di *esposizione delle cose*. Come scriverà poi nel *Leviatano*, l'eloquenza allora identifica un potere per raggiungere un bene futuro, consiste cioè in una *prudenza apparente* (*seeming prudence, prudentia apparens*, secondo la versione inglese e latina). Quest'ultima è intesa da Hobbes come l'esperienza e la memoria di cose passate che si gioca nel campo dell'apparenza. Su tali presupposti la sostanza della rappresentazione può includere ogni aspetto della vita pubblica, laica e religiosa. I luoghi del teatro e del foro, della comunità ecclesiastica e di quella politica, si dispongono fra loro come cerchi concentrici e si prestano a un improvviso cortocircuito visuale in un lungo catalogo di maschere pubbliche. Secondo il pensiero di Hobbes, una persona artificiale pronuncia «parole rappresentative delle parole e delle azioni di un altro». Si tratta di «facce rappresentative», cioè di immagini e figure del rappresentato, come per esempio insegna la storia della chiesa dove «il nostro Salvatore è chiamato da San Paolo (Ebr. 2,4) la figura della sostanza di Dio».

Hobbes sottolinea inoltre come il termine *persona* indichi sempre l'apparenza esterna di un uomo che simula sul palcoscenico oppure, a volte, quella parte di lui che copre il viso come una maschera o una visiera. Da qui in poi si producono tutta una serie di trasmissioni di senso: «dal palcoscenico questo significato si è trasferito ad ogni rappresentante di parole o di azioni, tanto nei tribunali quanto nei teatri, così che la *persona* coincide con l'*attore*, sia sulla scena che nelle conversazioni comuni, e *personificare* è *recitare* o *rappresentare* se stessi o altri e si dice che chi rappresenta un altro sostiene la sua persona o recita in suo nome (Cicerone usa l'espressione in questo senso dove dice *Unus sustineo tres personas, mei, adversarii et judicis*: sostengo tre persone; la mia, quella del mio avversario e quella del giudice) e si chiama diversamente nelle diverse occasioni, come *delegato, rappresentante, luogotenente, vicario, avvocato, deputato, procuratore, attore e simili*»³⁵. I luoghi comuni e i cortocircuiti anche

³⁴ Th. Hobbes, *De Cive. Elementi filosofici sul cittadino* (1642), Roma 1979, a cura e con l'introduzione di T. Magri, pp. 190-192.

³⁵ Hobbes, *Leviathan*, cit., p. 265. Così Hobbes nel testo inglese: «I bear three persons; my own, my adversary's, and the judge's», p. 264, dove il verbo *to bear*

visuali fra teatro, processo e scena politica, che ripetutamente si incontrano nella testualità etico-giuridica di antico regime, trovano in questo densissimo passaggio di Hobbes un solido dispiegamento teorico, che a suo modo anticipa e conferma gli enunciati di D. sull'estetica della giustizia. Le analogie fissate da Hobbes richiamano infatti tre spazi di rappresentazione della realtà che sono altrettanti dispositivi di rappresentazione (cioè di rappresentanza) di chi sta fuori, di chi è assente, ma di cui si richiama la presenza. Rispettivamente attraverso la recita, l'immaginazione politica e l'arte del diritto *si sostengono* alla lettera le persone e gli oggetti reali *di cui si parla* – del resto personificare ha l'ulteriore significato di *dare voce* – ritraendoli nei luoghi artificiali della rappresentazione. A fine settecento, in un altro

conserva il significato molto materiale di reggere, sostenere, ma con l'espressione *witness* significa attestare, testimoniare, e riguarda di nuovo atti di parola e di verbalizzazione. Per le altre citazioni dal *Leviatano* cfr. inoltre pp. 143 e ss. e l'*Appendix* del *Leviatano*, I, p. 1177. Sul tema della cetualità mi limito a rinviare a I. Cervelli, *Ceti e assolutismo in Germania. Rassegna di studi e problemi*, in "Annali ISIG in Trento", 3, 1977, pp. 441-479; Id., *Ceti territoriali e Stato moderno in Germania. Un problema storico e storiografico*, in A. Musi (a cura di), *Stato e pubblica amministrazione nell'ancien régime*, Napoli 1979, pp. 155-178; P. Schiera (a cura di), *Società e corpi*, Napoli 1986, (in particolare i saggi di O. Gierke, pp. 29 e ss., E. Lousse, pp. 123 e ss.); O. Brunner, *Per una nuova storia costituzionale e sociale* (1970), Milano 2002, con introd. di P. Schiera; H. Coing, *Europäisches Privatrecht*, München 1985 - 1989, Band I, München 1985, pp. 211 e ss.; E. Lousse, *La société d'Ancien Régime. Organisation et représentation corporatives*, Lovanio 1952; O. Hintze, (a cura di P. Schiera), *Stato e società*, Bologna 1980; R. Mousnier (a cura di F. Di Donato), *La costituzione nello Stato assoluto: diritto, società, istituzioni in Francia dal Cinquecento al Settecento*, Napoli 2002; Id., *La plume, la faucille et le marteau: institutions et société en France du Moyen Age à la Revolution*, Paris 1970; Id., *Les hiérarchies sociales de 1450 à nos jours*, Paris 1969; Id., (a cura di E. Rotelli), *Le gerarchie sociali dal 1450 ai nostri giorni*, Milano 1971; Id., *Les institutions de la France sous la monarchie absolue, 1598 - 1789*, Paris, 1974 - 1980; Id., *Problèmes de stratification sociale*, Paris 1968; P. Schiera, *Società per ceti*, in *Dizionario di politica*, a cura di N. Bobbio, N. Matteucci e G. Pasquino, Torino 1983, pp. 1090 e ss.; M. Stolleis, *Geschichte des öffentlichen Rechts in Deutschland*, München 1988 - 1999. Per una efficace messa a punto degli usi del lessico storico-costituzionale nella proposta storiografica di Schiera cfr. L. Scuccimarra, *Specchi della Costituzione*, in «Scienza e Politica» 31/2004, pp.57-61. Sulla *noblesse de robe* confronta ora F. Di Donato, *L'ideologia dei robins nella Francia dei Lumi. Costituzionalismo e assolutismo nell'esperienza politico-istituzionale della magistratura di antico regime (1715 - 1788)*, Napoli, 2003. Sulla cultura del ceto forense in Italia si rinvia al classico libro di R. Ajello, *Arcana iuris. Diritto e politica nel Settecento italiano*, Napoli 1976.

contesto relativo al versante specifico della creazione intellettuale, alla domanda *che cos'è un libro*, Kant riproponeva lo stesso ambiguo linguaggio della rappresentanza, applicandolo ai rapporti tra editori ed autori. Lo scrittore attraverso il proprio libro tiene un discorso al pubblico per mezzo dell'editore, che dunque raggiunge il pubblico dei lettori, *nel nome dell'autore*, come un suo procuratore: «Chi nel suo proprio nome *parla* al pubblico, si chiama *scrittore (auctor)*. Chi discorre pubblicamente per mezzo di uno scritto nel nome di un altro, è l'*editore (...)* uno *scritto* non è immediatamente designazione di un *concetto* –ad esempio un'incisione in rame che come ritratto rappresenta una determinata persona– bensì un *discorso* al pubblico, ovvero lo scrittore *parla* pubblicamente per mezzo dell'editore. L'*editore*, però, parla (per mezzo del suo operaio, *operarius*, il tipografo) non nel suo proprio nome (poiché allora si spaccerebbe per l'autore), ma nel nome dello scrittore, alla qual cosa egli è legittimato da una *procura (mandatum)* che gli è stata attribuita»³⁶. In questi passaggi così differenti il mistero *estetico* della rappresentanza e quello *politico* della rappresentazione sembrano per un istante svelati.

3. *Infelicità di ceto e immaginazione della giustizia*

Il diverso palcoscenico su cui D. muove il suo *autore* riprende e amplifica tali caratteri, come li descrive lui stesso in uno dei *Discorsi*. Il suo resta infatti un autore pubblico di ceto, stretto nella rete materiale e simbolica di una società di ordini. Questi corpi eloquenti tuttavia riflettono a un tempo una figura d'autorità, gli autori di una verità processuale, gli attori della messa in scena del giudizio. Ma il fondale su cui essi si muovono è scosso in tutta la sua superficie dai venti della discordia e dell'infelicità. Gli equilibri instabili, il brivido dell'inquietudine, il presagio della sollevazione di tutti contro tutti, agitano la costituzione sociale e linguistica di un Antico Regime, dove nessuno è più «contento» del suo stato: «Tel est le caractère dominant des mœurs de notre siècle: une inquiétude généralement répandue dans toutes les professions; une agitation que rien ne peut fixer,

³⁶ I. Kant, *Che cos'è un libro?*, in *Metafisica dei costumi, dottrina del diritto*, § 31 (1787), in *Kant's gesammelte Schriften*, vol. VI, pp. 289-291, trad. it. in (a cura e con introduzione di R. Pozzo), *L'autore e i suoi diritti*, Milano 2005, pp. 119-121.

enemie du repos, incapable du travail, portant partout le poids d'une inquiète et ambitieuse oisiveté; un soulèvement universel de tous les hommes contre leur condition; une espèce de conspiration générale, dans laquelle ils semblent être tous convenus de sortir de leur caractère; toutes les professions confondues, les dignités avilées, les bienséances violées; la plupart des hommes hors de leur place, méprisant leur état et le rendant méprisabile. Toujours occupés de ce qu'ils veulent être, et jamais de ce qu'ils sont, pleins de vastes projets, le seul qui leur échappe est celui de vivre contents de leur état»³⁷.

È a un tempo la diagnosi lucida e impietosa della crisi e del «disamore» all'interno del proprio ordine, ovvero, a guardare questo testo da un altro punto di vista, del *disprezzo* crescente –con l'espressione esattissima di Carl Schmitt, che sembra ritagliata sulla stessa logica di D.– del moderno principe verso gli ordini³⁸.

Su tale scenario –appena sottinteso nella programmatica attualità del ritratto, più esplicito nella *Première Mercuriale* dal titolo *L'Amour de son Etat* (1698)– i corpi eloquenti descritti da D., cancelliere, magistrato e poeta, si mostrano in tutta la concretezza di dispositivi viventi e sensibili, cartesianamente *res extensa*, sostanza estesa, alla stregua degli altri corpi sociali e dello Stato³⁹. Le comunità parlanti del foro –precisi *meccanismi* alla Descartes, orologi in movimento, ma anche corpi morali, come nel pensiero di Pascal– sono chiamate allora, secondo il giurista francese, a una delicata funzione civile: quella di restaurare l'equilibrio perduto.

La *Mercuriale* diciannovesima sull'*amore per la patria*, presenta un sentimento simmetrico a quello espresso nel testo precedente. Come è noto l'anno in cui viene pronunciato il discorso, il 1715,

³⁷ D'Aguesseau, *Oeuvres*, cit., t. I, pp. 44-45, trad. it., *Opere*, cit., t. I, p. 60.

³⁸ C. Schmitt, *Verfassungslehre* (1928), trad. it. *Dottrina della costituzione*, Milano 1984, pp. 74-75.

³⁹ Sullo Stato come *meccanismo* si rinvia a C. Schmitt, *Der Staat als Mechanismus, bei Hobbes und Descartes*, in «Archiv für Rechts und Social philosophie», XXX, 1936/1937; Id., *Der Leviathan in der Staatslehre des Th. Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols*, Hamburg 1938. Sulla forma dello Stato–macchina cfr. A. Negri, *Problemi e storia dello stato moderno. Francia 1610 - 1640*, in «Rivista critica di storia della filosofia», XXII, 1967; Id., *Descartes politico o della ragionevole ideologia*, Milano 1970; M. Tronti, *Sul concetto dello stato macchina*, in *Il politico da Hobbes a Schmitt. Antologia di testi* a cura di M. Tronti, Milano 1982, t. I, pp. 1-18.

segna uno spartiacque nella società di antico regime. Il lungo regno di Luigi XIV, il «secolo di Luigi», finisce con la morte del re il primo settembre. Il giorno dopo il Parlamento di Parigi assegna la reggenza al duca D'Orleans.

Quello sull'Amore di Patria è in primo luogo un discorso sul lutto, che ha il «linguaggio del dolore» per la morte del re, ma anche il fervore per la continuità della monarchia, per quella che D. chiama la «successione della gloria» che attende il nuovo principe. Le parole del cancelliere evocano, senza citarli troppo, gli avvenimenti drammatici che premono all'esterno della sala. La scena retorica allestita dall'oratore davanti agli occhi dell'uditorio ha il movimento classico delle analogie ripetute tra la Francia contemporanea e la Roma antica. L'amore di Patria è il sacro vincolo che unisce il re ai popoli e diviene una specie di «amore proprio» per il bene comune. Senza queste energie amorose e simmetriche il pericolo della divisione può minacciare ad ogni istante il sentimento unitario del paese, facile preda degli «interessi particolari» che «formano nel loro combattimento una specie di guerra civile e domestica». Così, nel ritorno ad uno spaventoso *stato di natura* che precede la nascita delle repubbliche e degli imperi, «l'amico teme l'amico» e l'uomo diviene nemico dell'uomo stesso.

L'antidoto allo spirito di fazione, che minaccia una rottura sempre possibile del legame sociale, consiste per D. nel sistematico impiego della *dolcezza* da parte della monarchia che governa attraverso «tutti gli ordini dello Stato». La patria è allora la patria dei ceti. Non a caso la fiducia è riposta da D. soprattutto nella «compagnia» dei giusti, cui spetta l'ardua impresa della ricostruzione dell'ordine. Il ceto forense infatti amministra la giustizia ed è depositario del pubblico bene. I giudici, più di ogni altro corpo della patria, «stringono di nuovo i legami della società». La disciplina del magistrato, secondo un altro *Discorso* di D., forma il modello di tutte le compagnie, «l'esempio di tutti gli Ordini del regno». I compiti dei giudici sono suggestivamente enunciati nei tempi verbali dell'infinito. Inoltre il linguaggio è quello della sorveglianza e della correzione piuttosto che della sola punizione: il corpo dei giudici è chiamato a «*proteggere* l'innocenza, e *far tremare* solo l'iniquità; *appianare*, *raddrizzare* i sentieri della giustizia; *purgarli* di quelle guide infedeli, che ne assediano tutti i passaggi per tendervi lacci all'ignoranza, o alla credulità; *illuminare*

i Tribunali inferiori, e *farvi brillare* quasi con una riflessione di luce una Parte delle virtù del Senato; *reformare* i pubblici costumi con la sua autorità, *condannarli* almeno con l'esempio; ed *essere* come voce della patria, che sempre va reclamando e la regola, e la legge, la quale nei tempi burrascosi saggiamente protesta il bene pubblico, e nei più tranquilli giorni richiama la memoria dell'antico ordine dello Stato, e riconduce la Patria ai suoi veri principi»⁴⁰. L'amore della disciplina e l'amore di patria erano dunque sentimenti politici simmetrici. Nel discorso sulla disciplina, dello stesso anno D. si preoccupa di ricostruire gli *interni* del ceto giudiziario, la sua etica di ceto: «a che servono le leggi se i costumi non vi corrispondono e se la disciplina non compie all'interno del senato l'opera che la nostra debole voce avrà al di fuori?». Come accade in altri testi di D., il ricorso al campo di memoria è puntuale: il ceto giudiziario, la sua capacità di durata, è paragonato alla *respublica* romana di cui Tito Livio aveva cantato «l'innocenza e la frugalità». Secondo D. la disciplina del magistrato consiste allora in una sistematica sottrazione di passioni, quasi fosse la virtù militare «del pudore e della fedeltà», come era stato per il generale romano Caio Terenzio Varrone, che si era meritato il rispetto del Senato per non avere mai «disperato della repubblica». In questo orizzonte mitico D. colloca le «assemblee di disciplina» del ceto giudiziario. Esse erano progressivamente scivolate nella oscura banalità di rituali tanto decorativi quanto svuotati di senso. Spettava loro piuttosto il compito di «ristabilire» l'antica dignità del corpo, poiché la «dignità di ciascun magistrato e quella dell'intera compagnia» si riflettevano reciprocamente come in uno specchio. Al rispetto e alla docilità dei più giovani sarebbe seguito così un «contracambio di tenerezza ed istruzione da parte degli anziani». I verbi all'infinito, impiegati nell'altro discorso per costruire la giustizia *all'esterno* nell'ordine sociale, si serravano questa volta in un progetto di riforma per l'interno del ceto, in maniera da illuminare i *segreti* della compagnia forense, in equilibrio permanente tra soggezione e libertà: «*mantenere il giogo della disciplina* senza renderlo pesante, *addolcirlo* pur anche con la sua uniformità, e *renderlo leggero* facendolo egualmente portare da tutti; *ricorrere di raro alla pena*, *contentarsi più spesso del*

⁴⁰ D'Aguesseau, *L'Amore della Patria*, in *Opere*, cit., t. I, pp. 291-296.

pentimento, e non perdere né l'autorità con una soverchia indulgenza, né l'affetto con un eccesso di severità: tale dovrebbe essere la nobile funzione degli arbitri e dei vendicatori della disciplina; così il senato regnerebbe senza invidia sopra quegli stessi che non posson sostenere né un'assoluta soggezione, né un'assoluta libertà»⁴¹. La giustizia può divenire allora la metafora stessa dell'ordine e del potere politico in ogni tempo⁴².

Come si è fatto cenno, sono presenti a D. suggestioni e spunti dal pensiero di Descartes e soprattutto di Pascal⁴³. Tuttavia l'autore imprime a quelle dottrine importanti sottolineature sulla cifra immaginaria e simbolica della verità giudiziaria e dei suoi riti, scrutando i margini delle rappresentazioni della giustizia, e interrogando ripetutamente quello che egli stesso definisce il delicato «patrimonio di pudore» investito dal ceto nella quotidiana funzione del giudicare.

Propongo alcuni esempi. Ciò che Pascal definisce «l'immaginativa» è un dispositivo simbolico che presiede ai rapporti degli uomini con le istituzioni storiche. Nel secondo dei *Discorsi sulle condizioni dei grandi*, gli onori naturali e la stima sono riservati esclusivamente alle «grandezze naturali»: la scienza, la virtù e la forza. Ai poteri e alle «grandezze di istituzione», spetta invece, secondo Pascal, soltanto un simmetrico «rispetto di istituzione». All'obbedienza esterna, nei confronti dei cerimoniali e delle norme, potrà in alcuni casi seguire l'accettazione interiore dell'obbligazione, ma pur sempre all'interno di una mistica dell'apparenza⁴⁴.

⁴¹ D'Aguesseau, *Della Disciplina*, in *Opere cit.*, t. I, p. 289. Il corsivo è mio.

⁴² Sul nesso giustizia-ordine, destinato a una lunga durata nell'immaginario politico occidentale, cfr. C. Petit e J. Vallejo, *La categoria giuridica nella cultura europea del Medioevo*, in G. Ortalli (a cura di), *Storia d'Europa. Il Medioevo*, Torino 1994, pp. 739 e ss.; Hespanha, *Introduzione alla storia del diritto europeo*, cit., pp. 62-64.

⁴³ Per l'influenza di Pascal su D'Aguesseau cfr. Storez, *Le chancelier H. F. D'Aguesseau*, cit., pp. 532 e ss., 551 e ss., ivi bibliografia.

⁴⁴ B. Pascal, *Trois discours sur la condition des grands* (1660) in *Oeuvres complètes*, a cura di J. Chevalier, Paris 1954, pp. 616-621. Sui fondamenti mistici dell'autorità nel pensiero di Pascal, e più in generale per una critica del paradigma giuridico cfr. J. Derrida, *Forza di legge* (1994), Torino 2003, con introduzione di F. Garritano, pp. 7-45.

La giustizia e i suoi funzionari si muovono nel medesimo campo visivo di queste spettacolari *grandezze di istituzione*, condividendo la loro esistenza *immaginaria*. L'abito degli uomini di giustizia, secondo Pascal, è immaginario, la «superba potenza» di una seconda natura che convoca l'organo della vista, l'opinione e la complicità del pubblico. Le passioni e gli sguardi «fanno cambiare aspetto alla giustizia». Per un esempio: «Nous ne pouvons pas seulement voir un avocat en soutane et le bonnet en tête, sans une opinion avantageuse de sa suffisance»⁴⁵. A loro volta anche i magistrati si mostravano secondo il preciso dispositivo di questo *mistero in pubblico*: «Leurs robes rouges, leurs hermines, dont ils emmaillotent en chats fourrés, les palais où ils jugent, les fleurs de lis, tout cet appareil auguste était fort nécessaire»⁴⁶. È ancora l'*immaginativa* a «dispensare la reputazione», a procurare venerazione e rispetto agli uomini di legge e alle altre professioni intellettuali: a simili *travestimenti* ricorrono per esempio i medici, che indossano «sottane e berretti» e i professori, con i loro «berretti a quattro punte» e le ampie vesti. Tuttavia questi stessi travestimenti loro malgrado possono togliere di colpo ogni *gravità* alle istituzioni e ai loro sacerdoti, rovesciando la devozione in grottesco: «chi di noi non direbbe che quel magistrato, la cui veneranda canizie ispira reverenza a un intero popolo, si conduca sempre con una ragione pura ed elevata e giudichi le cose secondo la loro natura, senza arrestarsi a quelle apparenze vane che colpiscono soltanto l'immaginazione delle teste deboli? Guardatelo recarsi alla predica, tutto pieno di zelo devoto, avvalorando la solidità della sua ragione con l'ardore della sua carità. Eccolo pronto ad ascoltare, con rispetto esemplare. Compare il predicatore: se la natura gli ha dato una voce roca o una fisionomia bizzarra, se il suo barbiere lo ha rasato male, se per di più si è casualmente imbrattato, per quanto grandi verità esso dica, scommetto che il nostro magistrato non tarderà a perdere la propria gravità».

Nel giudizio pessimistico di Pascal, dunque, la macchina dell'apparenza era a un tempo necessaria e immaginaria. Una potenza reale e artificiale –nessuno potrebbe resistere a questa «pompa

⁴⁵ Pascal, *Pensées* (1669), in *Oeuvres*, cit., p. 1118.

⁴⁶ *Ibidem*, il corsivo è mio. Sull'immaginazione tragica di Pascal è d'obbligo il rinvio a L. Goldmann, *Il Dio nascosto*, Bari-Roma 1971.

così autentica»— che *constituisce* la verità della giustizia e nello stesso tempo la cifra del suo *mistero* stupefacente: se i magistrati «avaient la véritable justice...la majesté de ces sciences serait assez vénérable par elle-même», ma essi posseggono soltanto «des *sciences imaginaires*» —così scrive Pascal— e spesso una pratica esclusivamente *esteriore* della giustizia. Cosicché, per attirarsi il rispetto dei destinatari, i giudici sono obbligati ad artifici che colpiscono direttamente l'immaginazione del pubblico. Come un cancelliere è rivestito di solennità e di ornamenti, poiché il suo potere è solo apparente, così un giudice e un avvocato possono contare *soltanto* sull'immaginazione. Quest'ultima alla lettera dispone di ogni cosa e *crea* la giustizia: «L'imagination dispose de tout; elle fait la beauté, la justice, et le bonheur, qui est le tout du monde»⁴⁷.

La scena sulla quale D. dispone i suoi corpi eloquenti cerca un pubblico ancora diverso e più complice. Non è più solo quel teatro esteriore e tragico di Pascal dove le parti in causa sono legate da «vincoli immaginari», ma un'altra messa a fuoco. Allo spettacolo necessario della giustizia, l'autore attribuisce piuttosto un «pensiero segreto», un retrogusto morale ed estetico che interroga i cerimoniali dell'apparenza, pericolosamente in bilico sull'abisso della recita e del ridicolo. Quelli privilegiati da D. sono dunque gli *interni* del ceto.

L'autore riserva un'attenzione speciale all'oggetto —a un tempo estetico e d'autorità— della toga. La porpora della toga, il colore *per* l'abito è così per D. il colore proprio della funzione e l'*abito* della dignità di ceto. Si potrebbe aggiungere, impiegando un'espressione di Francesco Carnelutti, che la toga esprime in questo caso verso l'esterno l'immagine della *distinzione* propria di ogni autorità che deve mostrarsi, mentre rappresenta verso l'interno l'*uniforme* del ceto, segno dell'unione e del vincolo sacerdotale che lega la famiglia forense. Senza questo carico di buone ragioni, la toga sarebbe stata per il giurista soltanto l'armatura di una gravità *vuota*, indossata per celare l'assenza di ogni virtù, un ingombro «che l'aggrava anziché onorar-

⁴⁷ Ibidem, il corsivo è mio, ma cfr. anche pp. 1116-1117. Le citazioni in italiano si leggono nell'antologia degli scritti di B. Pascal, *Solitudine e storia*, a cura di F. Baroncelli, Firenze 1975, pp. 108-111 e in G. Macchia, *I moralisti classici*, Milano 1988, pp. 372-373. Sul tema cfr. A. Meneghelli, *Il problema della giustizia in Pascal*, «Rivista internazionale di filosofia del diritto», 1959.

lo». D. si rivolgeva con severità ai giudici, censurando lo *scolorirsi* della funzione nel suo tempo: «Figli dè Patriarchi, eredi del loro nome, successori della loro dignità, cosa avete voi mai fatto della più preziosa porzione del loro retaggio, di quel *patrimonio di pudore*, di moderazione, di semplicità, che era il carattere, e qual bene proprio dell'antica Magistratura? Così parla anche al giorno d'oggi la sonora voce dell'esempio dè vostri Avi. Ma dove sono i giovani magistrati che l'intendono, e come potrebbero essi ascoltarla? Nemici della riflessione non ascoltano neanche se medesimi. Un'eterna dissipazione, tutto al più un cerchio, ed un incatenamento di frivoli doveri, di cui una falsa convenienza, ne ha formato una specie di necessità, un commercio di inutilità, una società di piaceri, ove tutto ciò, che solito dispiace, e dove tutto quello, che non lo è, si accoglie con ansietà, dove il gioco è la più seria occupazione, e dove gli uomini come in un soggiorno incantato non affaticano che a procurarsi il delizioso oblio della loro condizione: ecco l'immagine della vita di un Magistrato; ecco il degno soggetto delle sue veglie; queste sono quelle grandi occupazioni, che non gli permettono di abbandonarsi al sonno che nell'ora, in cui i suoi predecessori entravano in Senato».

Viceversa nel presente dominava la «mollezza» dei costumi. A questa seguiva implacabile la «dissipazione» di ogni energia e ragione della professione, che finiva per «indebolire» il cuore del magistrato. In questo contesto di veleni anche la toga perdeva la propria funzione di immagine della continuità di ceto: «la porpora, che onorava una volta il magistrato, non è più al giorno d'oggi, che un peso che lo opprime...è un testimonio importuno, è una muta censura di cui si teme la presenza. Si vuole nascondere i suoi costumi alla sua dignità, e l'uomo cerca di fuggire la vista del magistrato. Esonerateci o Signori dal seguire questo disertore della virtù fino nel campo del vizio, in cui la dissipazione e la mollezza vanno a condurlo alla fine»⁴⁸. La toga muta così nell'armatura di un corpo *inesistente*.

⁴⁸ Quest'ultima e le citazioni precedenti sono tratte dai *Discorsi* di D'Aguesseau, *L'Amore del suo Stato e I costumi del magistrato* in *Opere*, cit., t. I, rispettivamente alle pp. 68 e 140. Sulla simbologia della toga, un segno d'autorità ma anche un abito sentimentale del sodalizio fra magistrati, cfr. questo denso passaggio di Francesco Carnelutti: «La prima cosa che colpisce chi s'affaccia ad un'aula, dove si dibatte un processo penale, è che certi uomini, i quali vi agiscono, vestono una divisa. E' stata la prima impressione della giustizia, ancora negli anni della mia

Per il giurista di Limoges dunque la posta in gioco è assai ambiziosa: la produzione *dall'interno* di regole di autocensura e disciplina, scritte sul corpo stesso degli attori giudiziari, e che interpellano i simboli, gli oggetti e le procedure dell'immaginario di un processo. L'obiettivo è la verifica della capacità di tenuta e di «parola» di un ordine plasmato sulla tradizione, in bilico fra amore di status e servizio alla legge.

infanzia, quando, accompagnato a vedere un certo corteo dalle finestre del palazzo, dove ha sede la Corte di appello di Firenze, in via Cavour, vidi uscire da una stanza un consigliere in toga; e rimasi a bocca aperta. Perché i magistrati e gli avvocati portano la toga? Non sembra un vestito da lavoro, come per i medici il camice bianco; per quello che hanno da fare, giudici e difensori, potrebbero non mutare o non coprire il vestito ordinario. Ci sono, infatti, dei paesi nei quali la toga non si usa; così si fa anche da noi, per i gradi inferiori della gerarchia giudiziaria. Allora di che si tratta? Solo di un ossequio alla tradizione? Ma la tradizione perché si è stabilita? Io credo che la risposta può venire dalla parola. Certo, come ho detto, la toga è una *divisa*, come quella dei militari: con la differenza che i magistrati e gli avvocati la portano solamente in servizio, anzi in certi atti del servizio particolarmente solenni; in Francia e, soprattutto, in Inghilterra, dove la tradizione è più strettamente osservata, un avvocato la deve portare, in ogni caso, all'interno del Palazzo di giustizia. Mi domando perché il vestito dei militari si chiama *divisa*. *Divisa* viene, manifestamente, da *dividere*: che c'entra con l'abito militare l'idea della divisione? La sorpresa svanisce subito se al verbo *dividere* si sostituisce quello, affine, di *discernere* o *distinguere*. C'è bisogno di separare i militari dai civili, no? La *divisa* è il segno dell'autorità...nell'aula di giustizia si esercita, per eccellenza, l'autorità; s'intende che quelli che la esercitano si debbano distinguere da quelli, sui quali viene esercitata. E' la stessa ragione per la quale anche i sacerdoti vestono una *divisa*; e ancor più quando celebrano le funzioni liturgiche, indossano i paramenti sacri. La *divisa* si chiama anche *uniforme*; il significato di quest'altra parola sembra però contraddire a quello di prima, poiché allude a un'unione anziché a una divisione. Ma sono, al fondo, due significati complementari: la toga, veramente, come l'abito militare, disunisce e unisce; separa magistrati e avvocati dai profani per unirli tra di loro. La quale unione, badiamo, ha un grandissimo valore. Unione dei giudici tra di loro, in primo luogo. Il giudice, si sa, non è sempre un uomo solo; spesso, per le cause più gravi, è formato da un collegio; tuttavia si dice «il giudice», anche quando i giudici sono più d'uno proprio perché si uniscono l'uno con l'altro, come le note ricavate da uno strumento si fondono nell'accordo. La toga dei magistrati non è dunque soltanto il segno dell'autorità ma anche quello dell'unione; ossia del vincolo che li lega insieme», in F. Carnelutti, *Le miserie del processo penale*, Roma 1957, pp. 13-14. Sul punto cfr. inoltre le classiche pagine di P. Calamandrei, *Elogio dei giudici scritto da un avvocato* (1935), Milano 1989, pp. 39 e ss., 252 e ss.

C'è tuttavia nel testo un profilo ulteriore. Questa premura antropologica per gli oggetti e gli abiti dei cerimoniali giudiziari, per lo stesso *pudore di ceto* degli uomini di giustizia, si riferisce al linguaggio proprio di un lavoro intellettuale. Il segno della porpora infatti può suggerire anche la minaccia di un *vuoto* di utilità, quel sospetto di improduttività che marchia a fuoco all'origine ogni lavoro immateriale. Al tempo stesso è un dispositivo visibile di distinzione, che invoca la *fama* su di sé, il riconoscimento dello statuto di eccezionalità che circonda quelle professioni intellettuali, dislocate nella celebrità del processo e di fronte agli sguardi del pubblico. Così, la dignità della funzione insieme al dispiegamento delle capacità esigono il rispetto e la stima, reclamano la considerazione, come scriverà più tardi uno studioso, la *ricompensa degli sguardi altrui*. Mi soffermo su questo aspetto.

Secondo Gioja, che scrive all'inizio del secolo dei codici, ma ripensa puntualmente le strutture mentali d'antico regime, la forza e la risonanza del talento si percepiscono attraverso la vista e l'udito dell'osservatore. Onori e ricompense immateriali riconciliano così il giurista, questo peculiare autore di testi di parola e di scrittura indirizzati alla causa, con il mondo: «il desiderio di essere oggetto degli altrui sguardi, pensieri e discorsi, cioè il desiderio della rinomanza... si mostra nel magistrato e nel filosofo». Nel funzionario pubblico questa *rinomanza* si allarga «ad una parte della nazione e a tutti i nazionali, e talvolta anco agli esteri, secondo l'estensione dei suoi doveri». «Il desiderio di rinomanza» esige inoltre una continua attenzione. La richiesta di stima e di considerazione pubblica infatti intende sempre «tolti a sé quegli sguardi, pensieri e discorsi che si dirigono ad altri». Si potrebbe osservare che in questo caso la melanconia, tutta intellettuale, di un funzionario pubblico come di un buon avvocato, coincide sempre con la condizione di un autore che teme all'improvviso il «distogliersi» degli sguardi del pubblico dalla propria persona. Non a caso, anche Gioja si sofferma sulla funzione dei colori. I colori dell'abito e le insegne della professione divengono un argomento a favore della necessaria disuguaglianza dei corpi eloquenti. La risonanza del talento reclama la vista e l'udito dello spettatore. Presso l'antica Inghilterra, gli ordini cittadini erano distinti «per il numero dei colori del loro abito»: agli storiografi e ai dotti spettavano infatti ben sei colori, più che ai nobili (cinque), a coloro che offrivano l'ospitalità (quattro) e agli ufficiali (tre). Le leggi dell'Europa

precodificata, osservava ancora Gioja, avevano sempre riconosciuto nella «classe (...) degli avvocati la magnificenza dell'abito e la distinzione di ceto». In Italia poi «le *Nuove Leggi* della repubblica genovese al fine di mostrare con segni visibili il rispetto dovuto al tesoro delle condizioni, vollero che gli avvocati (...) potessero presentarsi col capo scoperto a tutte le autorità, eccettuato il governatore, e tener loro discorso restando seduti»⁴⁹.

Tornando a D. e ai suoi enunciati sull'amore di status e sulle traiettorie disciplinari dei corpi eloquenti, non è azzardato confrontarli con quanto scriveva Domat negli stessi anni sugli «ordini di persone» e sui sentimenti di ceto. Le persone mettono al servizio del pubblico la loro capacità di talento. L'orizzonte di riferimento resta quello del sentimento pubblico dell'amicizia cetuale, ma si enuncia anche il tema ricorrente dell'opera immateriale di coloro che «parlano in pubblico». Il vincolo dell'amicizia ha per Domat un posto privilegiato nelle *Loix Civiles*. Rispetto alle obbligazioni e ai contratti è «un'altra specie di legame...ciò che unisce gli uomini più strettamente che a qualsiasi altro impegno», salvo la nascita e il matrimonio. Ancora, secondo Domat, vi sono numerose «maniere di amicizia» in ciascuna delle quali sono rappresentate equamente gradazioni diverse di amor proprio e di amore per il prossimo. Lo scrittore francese è interessato soprattutto alla produttività sociale e agli usi civili delle amicizie, dove l'amore è scambievole. Esse si manifestano «per gli uffici che gli amici si prestano gli uni con gli altri e per i soccorsi che ciascuno si procaccia dalle persone». L'amicizia ha per fondamento qualità iscritte negli ordini che costituiscono il corpo sociale e circola in uno spazio eminentemente pubblico: l'eguaglianza delle condizioni all'interno del ceto, le inclinazioni, i sentimenti e i costumi. Dunque nel discorso di Domat, in questa forma di legame prevale una dimensione di *servizio* e un sentimento di ceto, che fa dell'amicizia un'istituzione differente tanto dai doveri della famiglia naturale quanto dalle obbligazioni giuridiche.

Se restituiamo l'insieme di questa testualità –di Domat come di D.– alla scena perduta dei linguaggi amorosi e barocchi degli ordini,

⁴⁹ Le citazioni sono tratte da M. Gioja, *Del merito e delle ricompense. Trattato storicofilosofico* (1818) Lugano 1848, p.186; Id., *Dell'ingiuria, dei danni, del soddisfacimento e relative basi di stima avanti ai tribunali civili*, Milano 1821, t. I, pp. 97-98.

dei codici diseguali dei corpi al lavoro, riaffiora allora una intera trama etico-giuridica e la grammatica visuale e simbolica propria di queste «professioni del talento». Tali caratteri si presenteranno quali tratti costanti nella storia dell'autodescrizione giudiziaria.

Come per Domat, anche per D., l'amicizia di status, la *colleganza* fra magistrati e avvocati, l'amore di entrambi per la causa circolano all'interno di una invisibile «giurisdizione della delicatezza», una geometria sentimentale che riconosce alla «fratellevole amicizia» dell'ordine forense l'autorità di un «tribunale di famiglia» che agisce incessantemente per disciplinare gli stessi uomini di giustizia. Sotto questo aspetto la considerazione pubblica, la capacità, le stesse dimensioni spaziali dell'amicizia di ceto, e della sua produttività sociale, sono peculiari *emozioni della vista* e altrettanti *termometri simbolici* —come scriverà più tardi un altro giurista— che hanno per oggetto i teatri dei corpi eloquenti.

Nelle *Loix Civiles* e poi nel *Droit public*, Domat ricorre, a proposito delle professioni immateriali, all'idea ordinatrice di una polizia dello spazio. Questa peculiare *police* dello spazio è un'architettura in movimento: non soltanto un gelido contenitore disciplinare che avvolge e trattiene corpi e oggetti, ma qualcosa di simile a un campo di forze da intuire e dirigere. I termini strategici sono quelli di *condizione* e *professione*, cioè, «le qualità che determinano le persone a un certo genere di vita». La condizione designa la situazione di *status* di chi è compreso in qualcuno dei differenti «ordini delle persone», che costituiscono la gerarchia sociale. Una professione, come quella dell'avvocato, consiste piuttosto nell'impiego volontario e per tutta la vita, di un «travail d'esprit», e nella funzione pubblica che vi si connette. Talenti e inclinazioni sono indirizzati al bene pubblico della difesa. In questo senso, la fatica dell'avvocato è funzione dell'amministrazione della giustizia. Il suo ministero pubblico si compie nel dare consiglio alle parti e nella capacità di parola attraverso l'arringa e la scrittura. Gli avvocati sono immaginati da Domat come i mediatori permanenti della verità e della giustizia tra il giudice e le parti in causa: essi misurano i rapporti spaziali di prossimità e di distanza fra le figure del processo nel teatro forense.

Il concetto di capacità al quale ricorre Domat è pienamente riconducibile a questa dimensione visuale. È una categoria espansiva di attitudini, inclinazioni e competenze: la «capacità di tutte le funzioni» richieste dalle professioni. Tale espressione non si connette tuttavia ad un *soggetto* individuale e trascendentale, criterio di misura e

di legittimazione di conseguenze giuridiche, quale lo descriverà la dottrina giuridica novecentesca. Il significato di questa capacità è dunque piuttosto *liquido* e instabile, plurale quanto le «energie» diseguali del talento. Questa stessa capacità verrà chiamata a giustificare più tardi –negli enunciati della letteratura forense– l’eccezione del privilegio e la regola *anacronistica* dell’accesso limitato alla professione.

Su queste premesse, gli altri codici, composti dal nostro autore per lenta sedimentazione, nei ventidue discorsi pronunciati in occasione delle festività di San Martino o della Pasqua, all’apertura delle udienze del Parlamento, possono legittimamente affiancarsi, come una sorta di scrittura parallela, alle più note imprese di unificazione giuridica di principi, avviate *per gradi*, prima con le compilazioni di Luigi XIV, più tardi con le ordinanze ispirate dallo stesso D., in materia civilistica. Con tali interventi, condivisi da Domat come dall’autore di Limoges, si cercava di «conciliare» i più disparati stili giudiziari delle corti e le numerose asimmetrie fra le fonti legislative e consuetudinarie di antico regime⁵⁰. Nel nostro caso, invece i codici forensi si incaricano di unificare le regole «domestiche» di comportamento e di autocensura all’altezza dei produttori di una verità giudiziaria che *mette a verbale* l’umanità esposta senza tregua nei processi. Le norme di *coscienza* dei galatei forensi, a bassa intensità ma di forte presa disciplinare, sono differenti dal comando dei codici statali, che raggiungono con le loro sanzioni, in ogni tempo e luogo, individui generali ed astratti. Sono piuttosto tecnologie *locali*, di sor-

⁵⁰ Sulle celebri *Ordonnances* in materia civile di D., e sui suoi progetti di riforma della giustizia illustrati nel *Mémoire envoyé, en 1728, aux premiers Présidens et Procureurs –Généraux des Parlemens et Conseils supérieurs, pour parvenir à concilier les diversités de Jurisprudence* e nel *Mémoire sur les vues générales que l’on peut avoir pour la Réformation de la justice*, cfr. A. Cavanna, *Storia del diritto moderno in Europa*, Milano 1982, pp. 276-278; Birocchi, *Alla ricerca dell’ordine*, cit., pp.143-146, ivi bibliografia. Per un aspetto rilevante dell’attività riformatrice di D’Aguesseau, l’*enquête* sulle incapacità del 1738, cfr. Th. Bressan, *Le chancelier D’Aguesseau et le procès de la condition main-mortable: l’article XXIII de l’enquête sur les incapacités*, in «Revue historique de droit français et étranger», 74 (2) avril – juin, 1996 pp. 253-267. Monnier nel suo libro su D’Aguesseau, pubblicava nel 1865 un *Mémoire* di Domat, rimasto fino ad allora inedito su *La Réformation de la Justice*: cfr. Monnier, *Le Chancelier D’Aguesseau*, cit. pp. 476-478. Sul concetto di capacità giuridica rinvio al classico libro di A. Falzea, *Il soggetto nel sistema dei fenomeni giuridici*, Milano 1939. Sulle varianti – morali, intellettuali e politiche – della capacità in età liberale cfr. A. Brunialti, *Capacità*, in *Il Digesto Italiano*, Torino 1888, VI, parte I, pp. 722 e ss.

veglanza e di autocensura, prodotte da una sorta di legislatore di status e ritagliate sulle maglie larghe e sentimentali dell'amore di ceto degli uomini di giustizia⁵¹. La partita resta visuale. Come si ricorderà, lo scultore napoleonico avrebbe reciso queste maglie cetuali intorno al ritratto di D., allineando la biografia individuale alla traiettoria dello Stato, in un eroico isolamento figurativo. Qualcosa di simile farà più tardi in Italia (1886) il pittore bolognese Luigi Serra nel dipinto dedicato a Irnerio. Il giurista medievale verrà raffigurato come autorità e autore, sovrano a un tempo di un'opera e di un territorio presieduto da libri ed eserciti schierati. Seduto sul trono-scrittoio, in primo piano al centro di un vasto spazio, fisico e immateriale, si vede Irnerio assorto nella lettura e nella scrittura silenziosa della sua scienza. Al contrario i *codici privati* della famiglia forense restituiscono D. al suo tempo, fitto di relazioni incancellabili fra ordini plurali e corpi eloquenti.

⁵¹ Sui nessi fra il quadro giuridico formale della modernità e il suo sottosuolo disciplinare, è d'obbligo il rinvio a M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), trad. it. *Sorvegliare e punire*, Torino, 1976, p. 241 e ss. Sul tema della *police*, intesa quale pratica di governo che pone al centro della sua azione la condotta degli individui facendone l'oggetto privilegiato delle discipline tra Sei e Settecento, cfr. M. Foucault, *Technologies of the Self* (1988), trad. it. di S. Marchignoli, *Le tecnologie politiche degli individui*, in *Un seminario con M. Foucault. Tecnologie del sé*, a cura di L. H. Martin, H. Gutman e P. H. Hutton, Torino 1992, pp. 134 - 153. Per l'azione strategica di questo termine nell'opera di Foucault, dove la *polizia* - come scrive Alessandro Fontana - deborda, attraversando da parte a parte le relazioni di potere senza identificarsi completamente né con la repressione e le regole di sicurezza, né con la sorveglianza delle condotte e l'amministrazione dei «mestieri», cfr. A. Fontana, *Dall'oggetto polizia al piano di guerra*, in «Aut Aut» nn. 167-168, settembre/dicembre 1978, numero speciale a cura di M. Galzigna, *Potere - Sapere. Materiali di ricerca genealogica e interventi critici*, pp. 31 - 45. Sui percorsi del disciplinamento rinvio agli studi di P. Schiera, in part. P. Schiera, *Disciplina, Stato moderno, disciplinamento: considerazione a cavallo tra la sociologia del potere e la storia costituzionale*, in P. Prodi (a cura di), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo e L'età moderna*, Bologna 1994, pp. 21 - 46, e agli altri contributi raccolti nell'importante volume curato da Prodi. Sul nesso coscienza-diritto nell'antropologia giuridica tra medioevo e modernità, cfr. Prodi, *Una storia della giustizia. Dal pluralismo dei fori al moderno dualismo tra coscienza e diritto*, Bologna 2000. Sul tema l'efficace quadro d'insieme di D. Quagliani, *La giustizia nel medioevo e nella prima età moderna*, Bologna 2004.

Capitolo secondo
«Piacere provando». Estetica dell'ordine e sublime giudiziario

1. «Nelle mani dei giudici». Corpi di luce per conservare la società

D. esige dai corpi eloquenti degli avvocati e dei magistrati un posizionamento strategico rispetto all'ordine plurale di antico regime. Nella prospettiva dell'autore, la statualità crescente dispone senz'altro di ragioni sufficienti e di un linguaggio proprio, ma la sua condizione di esistenza resta all'interno di orizzonti e discorsi di ceto⁵². A quest'ultimo D. rivolge la sua attenzione riformatrice.

L'avvocato, «il più celebre fra tutti gli statì», è sprofondato da tempo in un «languore mortale», poiché ha smesso di emulare gli

⁵² In questo senso, i ceti forensi possono rispecchiarsi, non senza esitazioni e fratture, nella stessa scrittura di autorappresentazione, tanto nel *diritto* delle regole consuetudinarie dei galatei quanto nel comando nuovo della *legge* del monarca. Su queste distinzioni risalenti a Bodin cfr. J. Bodin, *Les six livres de la République*, Paris 1583, lib. I, cap. VIII, trad. it. *I sei libri dello Stato*, a c. di M. Isnardi Parente e D. Quagliani, Torino 1988. Per un'antropologia dei galatei forensi rinvio a Beneduce, *Il corpo eloquente*, cit. *passim*. Sul genere letterario e sul *Nuovo Galateo* di Gioja si rinvia agli studi di I. Botteri, *Cosmogonia civile e sociabilità borghese: il Nuovo Galateo*, in M. Malatesta (ed), *Sociabilità nobiliare, sociabilità borghese*, in «Cheiron», V, 1988, 9-10, pp. 87-113; Id., *Dalla grazia alla ragione sociale. Il Nuovo Galateo di Melchiorre Gioja*, in Melchiorre Gioja 1767 - 1829. *Politica, società, economia tra riforma e restaurazione*, Piacenza 1991; Id., *Tra «onore» e «utile»: il galateo del professionista*, in Malatesta (ed), *Storia d'Italia. Annali*, 10. *I professionisti*, Torino 1996, pp. 721-762. Sulla storiografia italiana e straniera in materia di professioni forensi, si dispone ora delle rassegne puntualissime di F. Aimerito, *Note per una storia delle professioni forensi: avvocati e causidici negli Stati sabaudi nel periodo preunitario*, in «Rassegna forense», Riv. trim. del Consiglio Nazionale forense, XXVII (2), aprile - giugno 2004, pp. 379-412, e di A. Meniconi, *Gli avvocati* in «Nuova informazione bibliografica», anno II, n. I, 2005. Per un approccio comparativo fra le singole professioni nei diversi contesti nazionali cfr. ora il volume di M. Malatesta, *Professionisti e gentiluomini. Storia delle professioni nell'Europa contemporanea*, Torino 2006, con una forte attenzione alla storia di esclusione di genere. A questo volume si rinvia anche per l'aggiornatissima bibliografia. Sui temi e i problemi della storiografia francese sull'avvocatura rinvio a C. Fillon, *L'histoire de la profession d'avocat en France: une histoire en pointillés*, in G. Alpa, R. Danovi (a cura di), *Un progetto di ricerca sulla storia dell'avvocatura*, Bologna 2003, pp. 161-181.

antichi e ha perduto la memoria della propria «Indipendenza»⁵³. Il circuito dell'imitazione si era gravemente arrestato e con esso si interrompeva ogni possibile *conoscenza dello spirito umano* che per l'appunto trova conforto e risorse nell'*emulazione*. Quest'ultima era definita come la riproduzione, sempre uguale nella storia della giustizia, delle gesta degli antichi padri del foro da parte delle generazioni successive. Una lunga sequela di tempi coniugati al passato e di scenari visivi e sonori ricordava al pubblico dei presenti riuniti di fronte a D. la memoria perduta di «quei giorni felici», quando gli oratori *illuminavano* il foro, *si udivano* le voci degli avvocati, le genti *si avvicinavano* a quegli uomini venerabili, la giustizia *vi teneva* la bilancia, la pazienza *ascoltava* tutte le ragioni delle parti, la scienza *non arrossiva* invocando «una salutare lentezza»⁵⁴. L'avvocato deve ritrovare – ammonisce D. – «l'antica dignità dell'ordine» nell'atto stesso di fronteggiare quella formidabile molteplicità di fonti (e di poteri), costitutiva della società cetuale: l'autorità della giurisprudenza romana, le ordinanze dei re di Francia, le consuetudini, l'opera dei parlamenti, lo spirito *municipale* del diritto delle città e delle province. L'avvocato è lo specchio fedele di quest'ordine plurale. Nel consultarlo, «ciascun cittadino di quel gran numero di piccoli stati che formano in uno solo la diversità delle leggi e dei costumi», si fa consapevole e fiero di essere «nato nella sua Patria», e si affida volentieri a chi conosce «gli usi del suo paese»⁵⁵. Torna così lo scenario fisso del presente dove invariabilmente si posa il ricordo di quel passato glorioso.

Allo stesso modo, ogni magistrato si autorappresenta rispetto alla società degli ordini come parte di un *corpo*. «Sacerdote della Giustizia», il giudice onora la gloria del ministero, restando «fermo» nel «posto» che gli è riconosciuto. Fedele ai suoi obblighi sociali, egli vive «inviolabilmente attaccato al suo stato»⁵⁶. Il giudice, percepisce a sua volta se stesso come un «corpo celebre», ma soltanto all'interno dell'amicizia di ceto e *nell'amore del suo stato*: egli non può «innalzarsi a spese dei propri confratelli». La sua esistenza di persona sul

⁵³ Per queste espressioni cfr. i discorsi di D. su *L'Indipendenza dell'avvocato e Delle cause della decadenza dell'eloquenza*, in *Opere*, cit., t. I, rispettivamente alle pp. 10 e ss. e 39 e ss.

⁵⁴ D'Aguesseau, *Della cause della decadenza dell'eloquenza*, in *Opere*, cit., t. I, pp. 39-40.

⁵⁵ Ivi, p. 45.

⁵⁶ D'Aguesseau, *L'Amore del suo Stato*, in *Opere*, cit., t. I, pp. 70-71.

palcoscenico della giustizia è piena e luminosa se accetta la fragile condizione di questa doppia cittadinanza della solidarietà di ceto e della dedizione al paese. La magistratura è così *un corpo di luce* che riflette in se stessa e ad ogni istante l'amore della Patria. I due amori –per il ceto e per il proprio paese– si presentano simmetrici e inclusivi l'uno nell'altro. Scrive D. che tutti i magistrati sono come tanti raggi differenti, «sempre deboli, per luminosi che siano di per se stessi», allorché restano separati gli uni dagli altri. Ma, «per deboli che essi siano separatamente», quando sono «uniti tutti insieme», formano con il concorso di ciascuno, «quel gran corpo di luce che rallegra la giustizia e fa tremare l'impunità»⁵⁷. L'idea che in questo caso si manifesta, destinata ad una lunga durata, riguarda una *corporazione di giusti* –l'espressione è di Salvatore Senese– che unisce nella funzione giudiziaria il talento intellettuale e l'etica delle virtù⁵⁸. La ragione di questa luminosa celebrità sta scritta nei servizi offerti dal corpo giudiziario alla monarchia e al paese. Come gli avvocati, anche i giudici «depositari del pubblico interesse» registravano ogni giorno la pluralità dei poteri e la «confusione» delle fonti della società di antico regime: «ciascuna provincia ha le sue leggi, e se si osa dirlo la sua giustizia. Le montagne, e i fiumi, che dividono gli imperi e i regni sono ugualmente divenuti i confini che separano il giusto e l'ingiusto. La differenza delle leggi *forma molti stati in uno solo*». A giudizio di D., soltanto «attraverso la scienza» la magistratura avrebbe dominato «l'infinta varietà e moltitudine delle leggi», divenendone a un tempo custode e interprete⁵⁹.

⁵⁷ Ivi, p. 72. Sul tema delle cittadinanze plurali nell'archeologia della sovranità, cfr. M. Scattola, *Ordine della giustizia e dottrina della sovranità in J. Bodin*, in *Il potere*, a cura G. Duso, cit., pp. 61 - 75; C. Bersani, *Cittadinanze ed esclusioni*, in *Storia d'Italia*, Annali 22, Torino 2007 a cura di A. M. Banti e P. Ginsborg, pp. 607-604. In generale P. Costa, *Civitas. Storia della cittadinanza*, Bari 2003.

⁵⁸ S. Senese, *La disciplina del magistrato*, in «Quale giustizia», nn. 38/39, agosto 1977, p. 218. Una rivendicazione del *distacco* necessario, *l'indipendenza da sé*, del giudice chiamato in Corte Costituzionale ad una funzione politica e al tempo stesso all'autonomia di giudizio e al rispetto di sé, si legge in G. Zagrebelsky, *Principi e voti*, Torino, 2005. Negli enunciati di questo bel libro filtrano le regole invariante dei galatei forensi, con i loro ammonimenti «ai giudici di ogni tempo», ma anche la storicità urgente, affidata ai magistrati, del «bisogno di costituzione».

⁵⁹ D'Aguesseau, *Lo Spirito e la Scienza del Magistrato*, in *Opere*, cit., t. I, pp. 156-157. Il corsivo è mio.

È in questo scenario di *ordini* che il Cancelliere può disporre anche i suoi codici di istruzione, per avvocati e giudici, come un'ulteriore variante dei galatei. Questi soggetti sono chiamati in virtù del proprio status a «conoscere» il cuore degli uomini e a costruire la «verità giudiziaria». Il linguaggio del testo privilegia l'immaginazione, mentre la posta in gioco resta eminentemente argomentativa ed estetica. Le istruzioni raccolgono anche in questo caso tecnologie *dolci e flessuose* per addestrare i corpi eloquenti dei giuristi al «ben vivere e ben parlare». La loro strategia è nuovamente quella di una *police* preventiva del trattamento della verità giudiziaria all'udienza.

Non sono infatti codici freddi ma testi instabili d'istruzione e di persuasione che raggiungono l'anima dell'interlocutore, disciplinandola attraverso ammonimenti, prescrizioni, esempi, meditazioni, argomenti tratti dalla poesia e dalla storia. Sono per definizione incompleti, com'è nella natura della parola parlata e della voce. Non sono né universali né impersonali, poiché si rivolgono a destinatari di ceto, raggiunti in un tempo e in luogo preciso. Creano geometrie sentimentali e comunicative, che invocano «gloriose rassomiglianze» generazionali fra i vecchi e i giovani del foro. Hanno obiettivi circoscritti, come la costruzione paziente della verità giudiziaria, intesa come un'opera d'arte che unifica rituali, investigazioni, saperi dell'anima e della memoria, regole della parola in pubblico, e storie all'udienza che devono «provare» e «piacere».

È esattamente il caso delle *Istruzioni*, elevate al rango di saperi «necessari» al curriculum del magistrato e dell'avvocato. Esse erano pubblicate a ridosso dei ventidue *Discorsi* ai confratelli e delle *Osservazioni* sul teatro. Sono esercizi di formazione, una specie di *noviciat*, una sorta di *stage* mentale fatto di regole molecolari e in movimento «comme un passage», per la pratica del buon giurista. La prima delle istruzioni «adatte a formare un uomo di magistratura» conteneva un dettagliato piano di studi di religione, giurisprudenza, storia – con ricette pratiche su «come si legge» la storia degli antichi e dei moderni – e «belles lettres». Queste ultime spaziavano dalle lingue antiche alle opere degli scrittori politici, dalla poesia all'eloquenza. Si trattava in primo luogo di *consigli di lettura* simili a quelli scambiati con gli amici filosofi e artisti nel soggiorno di Fresnes, oppure ispirati ai libri amatissimi della sua leggendaria biblioteca, dove accanto alle opere di Platone e Quintiliano, Demostene e Cicerone,

si potevano distinguere quelle poetiche di Virgilio e Orazio, La Fontaine, Corneille e Racine, i testi filosofici di Locke e di Malebranche, e su tutte, bene in vista, *Le provinciali* di Pascal, specie la quattordicesima.

Proviamo ad interrogare come un indizio rivelatore della formazione di D. il gesto *naturale* di questa lettura quotidiana e appassionata di Pascal. D. si riconosceva negli scenari propriamente filosofici della scrittura di Pascal, differenti questa volta da quel caustico ritratto che, in un altro passaggio, lo stesso autore di Port Royal aveva suggerito a proposito delle istituzioni immaginarie e della giustizia apparente dei tribunali. Le affermazioni contenute nella Quattordicesima delle *Lettere Provinciali* del 23 ottobre 1656 risultavano più affini al linguaggio e allo *spirito di corpo* del magistrato D. e di riflesso al *sacerdozio* di quanti «tenevano nei giudizi il posto di Dio». Nel testo –che assegniamo senz'altro alla scrittura etico-giuridica di antico regime piuttosto che a una imprecisata ragione filosofico-letteraria– l'asse dei pensieri di Pascal non consiste tanto nelle puntigliose controdeduzioni alle massime «uscite dall'inferno» in materia di cosiddetta *defensio occisiva*, quanto piuttosto nel riconoscimento delle antiche funzioni di un *ceto di gravità* –si potrebbe chiamarlo così– costituito dalle persone pubbliche dei giudici. A questi ultimi la teologia e il diritto degli Stati avevano consegnato quel potere terribile sulla vita degli uomini, sottraendolo alla furia e alla leggerezza degli interessi privati. Questa pericolosa «libertà di giudicare» poteva essere scusata nei giudici soltanto riconducendola alle ragioni profonde del rito di un processo e alle sue regole di moderazione e di equità. Com'è noto, in quella stessa lettera indirizzata ai reverendi Padri Gesuiti, Pascal affrontava a viso aperto le pericolose sottigliezze argomentative dell'Ordine di Sant'Ignazio, che attribuiva ai privati il permesso di uccidere, in tutta una interminabile casistica di eccezioni che avrebbero autorizzato la cosiddetta *defensio occisiva*. Si trattava dell'*empio* ragionamento sul diritto di difesa omicida, esercitato da chi avesse inteso difendere i propri beni anche senza trovarsi in pericolo di vita, ma di fronte ad un ladro disarmato; oppure da chi credesse di conservare il proprio onore, offeso da una semplice maldicenza o da uno «schiaffo probabile». La perversa logica deduttiva di autori come Molina, Reginaldus, Escobar, Lessius, faceva dire per esempio ai Gesuiti –contro tutta una imponente tradizione che dai padri della Chiesa giungeva fino al giurista Baldo– il

seguinte sillogismo: «l'onore è più prezioso della vita», è permesso uccidere per difendere la propria vita, dunque è lecito uccidere «per difendere il proprio nome». Su queste premesse «si autorizzavano anche i duelli».

Indagando «l'origine delle vie della giustizia», Pascal si proponeva di smentire alla radice quel ragionamento capzioso, in base al quale avveniva un vero e proprio cortocircuito tra l'offesa alla proprietà e quella all'onore: «Quale sovvertimento, Padri? E chi non vede a quali eccessi può condurre? Giacché alla fin fine è evidente che esso porterà persino ad uccidere per le minime cose, quando si ritorrà il proprio onore nel conservarle; e dico addirittura ad uccidere *per una mela*... perché ciò non sarebbe tanto difendere il proprio bene quanto difendere il proprio onore». ⁶⁰ Con le loro dottrine, i Gesuiti si erano allontanati dalla chiesa e perfino dalla legge di natura. Infatti un divieto universale toglieva agli uomini ogni potere sulla vita di altri uomini, un potere che Dio riservava soltanto a se stesso. Per queste ragioni, nel racconto delle origini allestito da Pascal, il Signore aveva ritenuto Re e Stati depositari esclusivi di quella terribile prerogativa, al solo scopo di *conservare* la società. Tuttavia al contrario del Dio creatore, incapace di errare, i principi della terra non potevano vantare la stessa saggezza, né agire personalmente, neppure per vendicare i crimini di lesa maestà. Ai sovrani era impedito di «farsi giustizia da sé». I principi, quali ministri di Dio, erano obbligati allora ad *istituire intermediari*, responsabili del grave potere di rendere giustizia. Tale compito, all'origine della corporazione dei giudici, la giustificava davanti al mondo. *Nelle mani dei giudici* era stato infatti «trasferito» quel potere, «affinché l'autorità che Dio ha dato loro fosse impiegata soltanto allo scopo per il quale l'hanno ricevuto» ⁶¹. Da qui si fissavano una serie di obblighi e regole di prudenza. I giudici sarebbero stati degli assassini se, contro la legge della quiete e della sicurezza pubblica, avessero dato la morte ad un innocente, o permesso ai privati di uccidere. La vita degli uomini era troppo preziosa per consegnarla a soggetti diversi dai giudici, *persone pub-*

⁶⁰ B. Pascal, *Quattordicesima Lettera*, in *Lettere Provinciali*, Milano 1989, a cura di F. Masini, p. 237.

⁶¹ Ivi, p. 241. Per una storia del processo cfr. G. Alessi, *Il processo penale* Roma-Bari 2001.

bliche di accertata capacità e probità, raccolti spesso in un collegio con numerosi componenti. Quest'ultimo si formava un'opinione e scriveva una sentenza sulla base di prove e testimonianze, secondo tutte le forme prescritte. In conclusione D. accoglieva volentieri fra le proprie letture quelle immagini tormentate ed ascetiche del ministero dei giudici, chiamati a *tenere nei giudizi il posto di Dio*, «fedeli dispensatori», così l'autore di Port Royal, del «divino potere di togliere la vita agli uomini». Rimeditando e assecondando quegli ammonimenti, D. li avrebbe più tardi ripresi con naturalezza nelle pagine non meno inquiete dei suoi galatei per gli uomini di giustizia.

2. «Colpire con la vista». Meraviglioso e sublime giudiziario

Altri esercizi attendevano il buon giurista. Per quanto riguardava la religione, D., lui stesso lettore assiduo delle Sacre Scritture, raccomandava la «fatica»⁶² quotidiana di «estrarre da' libri sacri tutti que' luoghi, che riguardano i doveri della vita civile cristiana, di metterli in ordine, e di farne come una spezie di corpo di morale, che diventi vostro proprio». Oppure si trattava di esercizi «che possono preparare alla funzione di Avvocato del Re». D. si soffermava in questo caso sull'arte di provare, come scriveva lui stesso *art de plaire en prouvant, et pour mieux prouver*, sull'arte cioè di «piacere provando e per meglio provare». La professione del giurista, orientata alla «scoperta della verità», comportava l'uso della logica ma anche le regole «di discutere i fatti». Il ragionamento avrebbe dovuto cioè distribuire, come al di sopra di una superficie, ogni prova, presunzione, congettura per raggiungere, alla fine dello spettacolo del processo, una *evidenza* in primo luogo argomentativa. Muovendosi fra la «verosimiglianza» e la «possibilità» di una storia, tale evidenza avrebbe prodotto una figura discorsiva *equivalente* alla verità. Quest'arte di *piacere provando* ricorreva di nuovo a metafore spaziali, realizzando nella vita del magistrato, chiamato a rendere giustizia nelle aule di un tribunale, un vero e proprio spostamento estetico su un altro ogget-

⁶² D'Aguesseau, *Istruzioni sugli studi adatti a formare un uomo di magistratura*, in *Opere*, cit., t. II, p.14.

to del desiderio. Estraneo «ai frivoli doveri» del suo tempo, al «commercio d'inutilità» di una superficiale società del sonno e dei piaceri, il magistrato ricrea infatti nella sua professione di giustizia il proprio piacere dei discorsi. Tutti i pensieri di un discorso, scrive ancora D., si dispongono in una sorta di stampo, «une espèce de moule», come nel loro luogo naturale. In modo non dissimile da Domat, l'ordine degli argomenti era «pressoché geometrico», e avrebbe suscitato per se stesso il convincimento (*convaincre*) nel cuore del pubblico. La verità risultava così il prodotto di una disposizione eminentemente spaziale (*arrangement*), una sorta di incessante progressione (*gradation*) su una superficie immaginaria di frammenti di verità differenti e plurali, ma correlate le une alle altre, in vista del giudizio⁶³.

Il modello di questa testualità si muove di nuovo su linee estetiche e drammaturgiche. Esige il ricorso alle forme e ai luoghi del teatro classico e moderno. La sintassi visiva del linguaggio teatrale è inclusa con un movimento circolare nel campo proprio del diritto e delle sue metafore. Si produce così nelle pagine dei *Discorsi*, delle *Istruzioni* e delle *Osservazioni* sul teatro, una nuova contaminazione fra la scrittura *d'autorità* del diritto e la scrittura poetica. Come si legge in una nota, tradotta dal Zuliani, ad uno dei volumi delle opere: «il signor D.» – amico e studioso di poeti e autori tragici, frequentati soprattutto nel ritiro di Fresnes – «eccitava coloro che avevano il talento della poesia a farne quest'uso, e si occupava volentieri di rivedere le loro opere. Appunto a Fresnes, il Racine (Louis) diede l'ultima mano al *Poema della Grazia*. Il cardinale di Polignac gli comunicò il suo bel poema dell'*Antilucrezio* e lo ritoccò dopo le osservazioni del D'Aguesseau»⁶⁴.

In questo modo il cancelliere traccia progressivamente un sentiero morale e pratico dentro la storia della tragedia, a beneficio del buon giurista. Lo fa interrogando direttamente gli autori classici e

⁶³ D'Aguesseau, *Istruzioni sullo studio e gli esercizi che possono preparare alla funzione dell'Avvocato del Re*, in *Opere*, cit., t. II, pp. 196 e ss. Per un confronto sul lavoro del giudice e dello storico, nonché sul processo come esperimento storiografico e "psicodramma", cfr. L. Ferrajoli, *Diritto e ragione. Teoria del garantismo penale*, Bari-Roma, 1989, pp. 32 e ss. e pp. 108 e ss.; C. Ginzburg, *Il giudice e lo storico*, Torino, 1991, pp. 8 e ss. e pp. 12 e ss. Ivi bibliografia.

⁶⁴ D'Aguesseau, *Osservazioni*, in *Opere*, cit., t. II, p. 153.

moderni di quest'arte: dalle teorie di Aristotele sul teatro antico, enunciate nella *Poetica*, ai modernissimi Corneille e Racine, fino al Valincourt, scrittore del saggio già citato su *L'imitation par rapport à la tragédie*, inviato in lettura a D. che rispondeva con un vero trattato di poetica, aggiungendovi –come scriveva Zuliani– «ciò che manca ad Aristotele», e mettere alla prova i pericoli e i piaceri del teatro. È un testo stratificato, a sfoglia, che ha sul lettore lo stesso effetto moltiplicatore degli specchi. Gli enunciati di Aristotele, le citazioni dai poeti antichi e moderni, i commenti di Valincourt e degli altri letterati del tempo si riflettevano riccamente nelle *Osservazioni*.

D. istituisce un confronto serrato fra il teatro dell'eloquenza giudiziaria nei processi, e i canoni della recita e dell'azione tragica. Anche qui nella scrittura di D. si riconosce una puntuale grammatica della visualità pubblica della parola, della *presenza* dei corpi eloquenti sulla scena drammatica. Tanto nell'oratoria forense, al servizio della giustizia, quanto nel teatro, infatti, il destinatario dei discorsi è sempre uno *spettatore* partecipe, da condurre progressivamente sulla scena dell'azione, come farebbe un *attore* con il suo pubblico all'interno della rappresentazione. Spettatori e attori sono coinvolti nella stessa recita.

Se il compito dell'eloquenza consisteva nei quattro canoni del «bien dire, enflammer, défendre, séduire», la poesia e il teatro, signori assoluti del cuore degli uomini, sapevano a loro volta con identica energia «commuovere, sorprendere, rapire uno spettatore» (*émouvoir, étonner, ravir un Spectateur*), proiettando sulla scena conflitti e passioni soltanto immaginate. Scrive D. citando il giovane Racine, «lui-même est acteur», il corpo dello spettatore si anima, come quello di un attore, «le jeu des passions saisit le Spectateur: il aime, il hait, il pleure». Il sentimento della parola consisteva allora nell'impressione di un oggetto sull'anima, in un «affetto» che –come vuole il verbo *afficere* da cui deriva– tocca l'ascoltatore. Si tratta dunque –come scriverà più tardi al termine di questa parabola sulla teoria delle passioni l'autore di un celebre trattato– di una *maniera* di sentire, di «un modo qualunque di essere modificati». Si potrebbe osservare come queste pratiche discorsive centrate sull'eloquenza, per un verso si adeguavano agli orizzonti istituzionali e spaziali nei quali si manifestavano –il teatro del processo e del ceto forense– per un altro verso costituivano esse stesse una realtà strutturante che produce schemi di

condotta⁶⁵, adatti agli uomini di giustizia e ai loro saperi. Scrive ancora D. che le parole, nei teatri dell'eloquenza e del dramma, sono sempre «viventi, sensibili, animate», come i colori e le pennellate del pittore che cancella la distanza degli oggetti reali da quelli rappresentati. Le parole rendono verosimili, «fanno vicine», come in uno specchio, le passioni e gli eventi dell'esistenza. Ogni uomo –osserva D. trascrivendo questa volta un passaggio dalla celebre *Arte poetica* (1674) del poeta e critico contemporaneo Nicolas Boileau-Desprèaux– è *dipinto* con arte in questo nuovo specchio, «avec art dans le nouveau miroir», egli «vede se stesso con piacere o crede di non vedersisi». Nella commedia per esempio l'avarò ride del ritratto fedele di un altro avaro, spesso modellato, a sua insaputa, sulla propria persona, e «mille volte uno sciocco disegnato con finezza non riconosce il ritratto formato sopra se stesso». Nella tragedia si ammirano piuttosto le virtù degli eroi che «il poeta fa parlare». Finiamo così per appropriarci dei loro pensieri o «ci immaginiamo che esprimano i nostri». È ciò che accade puntualmente al pubblico *rassomigliante* del processo, che si appassiona alle storie e ai casi giudiziari. D. è convinto che il teatro conquista lo spettatore non solo con lo spettacolo delle passioni, ma con «ciò che dovrebbe correggerle». Una pedagogia della virtù e un principio d'ordine percorrono come una voce segreta la sua messa in scena: «Non è più la sola virtù quella che tocca e commuove, è un misto di virtù e di passioni: ed in tal modo la Tragedia sospende l'impressione del vizio che la domina». Il nostro amor proprio, che nella commedia si appaga della rappresentazione dei vizi, prende nella tragedia o nell'epica un'altra strada, obbligandoci ad un «ritorno sopra noi stessi»: questi generi d'arte

⁶⁵ Ivi, pp. 135 - 141. L'osservazione di Zuliani si legge nell' *Avvertimento del traduttore*, in D'Aguesseau, *Opere*, cit., t. II, pp. IV - V. Per i passaggi citati sulla teoria dei sentimenti cfr. J. B. F. Descuret, *La medicina delle passioni*, trad. it. N. Tanzini, Napoli 1906, pp. 15 - 18. Sulla capacità strutturante dei testi giuridici, il riferimento è all'*habitus* di P. Bourdieu, di cui cfr. oltre agli scritti già citati *La distinction. Critique sociale du jugement*, (Paris 1979), trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, 1983; Id. *Espace social et genèse des classes*, (1984), in «Actes de la recherche en sciences sociales», 52 e 53, giugno, pp. 3 - 15; Id., *Il mestiere di scienziato. Corsi al Collège de France, 2000-2001*, Milano 2003. Sul punto cfr. ancora quanto osserva Hespanha, *Introduzione alla storia del diritto europeo*, cit., pp. 46, 49 - 52.

risvegliano «in noi quei nobili e generosi sentimenti che dormono nel fondo del nostro cuore. Noi crediamo riconoscerli negli Eroi che il Poeta fa parlare, ci appropriamo i loro pensieri, o ci immaginiamo che assumano o esprimano i nostri: e questi due diversi tratti dell'amor proprio riescono egualmente. Così per effetti contrari ma che nascono dalla stessa causa, la Commedia ci ispira la stima di noi stessi con il disprezzo dei difetti, la Tragedia ce la ispira per l'ammirazione delle virtù che ci lusinghiamo di possedere»⁶⁶.

L'incantesimo, a un tempo il *piacere* e il *pericolo* delle parole viventi che invariabilmente afferrano gli attori di una tragedia o gli spettatori di un processo, non si limita a *colpire con la vista* –così D.– un avvenimento singolare o meraviglioso, le ambizioni smisurate, i delitti efferati, gli amori scandalosi. Lascia pure intravedere, dopo ogni catastrofe dell'ordine violato, la sua catarsi, e «un altro piacere», il ritorno all'ordine e alla virtù che ogni società si attende.

⁶⁶ D'Aguesseau, *Osservazioni*, in *Opere*, cit., t. II, pp. 142 - 143. Sul razionalista cartesiano Boileau, amico di D., cfr. G. Della Volpe, *Storia del gusto*, cit., pp. 42-46; C. Macchia, *La letteratura francese dal Rinascimento al Classicismo* (1970), Milano 2002, pp. 319 e ss.; E. Auerbach, *Mimesis* (1946), Torino 1957, pp. 120 e ss. L'idea di un lavoro comune sulle *storie*, da parte dello scrittore e del magistrato, è spesso presente nell'autorappresentazione del ceto giudiziario. Cfr. per esempio quanto affermava Dante Troisi, giudice e scrittore, in una intervista rilasciata alla RAI nel 1963 in occasione del Premio Chianciano: «L'attività di giudice influisce in questo senso, che la difficoltà di trovare nel prossimo che si avvicina al banco dei giudici la ragione di una determinata condotta, è la stessa che si incontra nel voler definire un personaggio di una storia. Anche il personaggio di una storia ha un *perché* della sua vicenda e lo scrittore si chiede di questo flusso che viene a raccontare, nello stesso modo con cui il giudice si chiede perché, in quel determinato momento, una persona ha compiuto un'azione per la quale viene chiamata a rispondere davanti al tribunale. Naturalmente questa specie di integrazione di attività è molto dolorosa, perché, sembrerà un luogo comune, ma la professione di giudice è quanto mai penosa però non meno penosa è anche quella dello scrittore» (trascrizione dell'intervista filmata a Dante Troisi) - Premio Chianciano 1963 - *Archivio RAI - Documenti Troisi*. Su questa enigmatica *deriva* dalla scrittura narrativa verso quella giudiziaria e visuale, segnalo anche un passaggio, poco frequentato ma ad alta densità teorica, delle *Avventure di Alice*, dove la richiesta da parte di Alice del racconto di una lunga storia (*long tale*) viene esaudita con il racconto di un caso giudiziario, raffigurato sulla pagina nella forma grafica di una lunga coda (*long tail*), cfr. L. Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie* (1865), Torino 2003, pp. 25-26. Su questi temi cfr. P. Beneduce, *Autori delitti dritti. Note su autori a verbale e crimini come melodrammi*, di prossima pubblicazione.

D. chiama in causa in modo diretto la sintassi e le storie del teatro ma vi aggiunge un nuovo punto di vista. A suo giudizio, *più* dei poeti classici, e *più* di Aristotele, il teatro moderno di Corneille e del suo rivale Racine aveva inventato un nuovo spettatore-attore «capace di ragione», e aveva immaginato contemporaneamente «un altro genere di tragedia ignoto agli antichi». In particolare Corneille, avrebbe inventato, secondo Boileau e l'autore di Limoges, un genere nuovo di tragedia, dominato dall'intento d'istruire e *ignoto ad Aristotele*, dove «senza attaccarsi unicamente, come i Poeti dell'antica Tragedia, ad eccitare la pietà e il terrore, non pensa che ad eccitare nell'animo degli spettatori, con la sublimità dei concetti e con la bellezza dei sentimenti, una certa ammirazione che per la maggior parte delle persone è assai più conforme che le vere tragiche passioni». Il teatro è qui esperienza di un *processo* pedagogico.

Lo spettatore vi trova ciò che in pittura si chiama *l'effet du tout ensemble*, «l'effetto del tutto unito o della composizione e dell'ordine del quadro», un'arte poetica vera e propria, simile alla ricerca delle proporzioni nell'architettura, una tessitura coinvolgente di parti e caratteri in contrasto, dove alla fine gli eventi più diversi «*cospirano l'uno con l'altro*»⁶⁷. Le somiglianze fra teatro e giustizia si fanno sempre più incalzanti. Il palcoscenico diviene «una specie di tribunale», e lo spettatore-attore «comme un Juge», un vero e proprio «giudice» della composizione⁶⁸. Egli è chiamato infatti a cercare con inquietudine il «nodo» della trama escogitato dal poeta, a scoprire le «nuove relazioni» morali che si possono istituire fra l'imitazione prodotta da un autore e gli oggetti imitati. Dietro la maschera delle passioni che il teatro «prende in prestito dalla vita reale», *dopo* la drammatica rottura in scena dell'armonia sociale, la vera posta in gioco è la ricostituzione del «piacere dell'ordine», della «regolarità e bellezza» dell'ordine del mondo. Ecco perché –allo stesso modo che nello spettacolo del processo– il pubblico «esce dal teatro assicurato contro l'orrore naturale del delitto».

È il gioco alternato della varietà e dell'unità, che si produce davanti agli occhi dello spettatore, a fare del teatro la rappresentazione di una singolare esperienza dell'ordine: «la bellezza e la regola-

⁶⁷ D'Aguesseau, *Osservazioni*, in *Opere*, cit. t. II p. 146. Il corsivo è mio.

⁶⁸ Ivi, pp. 175-176.

rità dell'ordine ci offrono un'immagine più distinta che colpisce dal vivo la nostra attenzione e l'attacca con maggiore sostanza; ciò accade anche perché questa immagine è più facile a colpirci e ad abbracciarsi completamente come quella che è più luminosa, il che piace infinitamente al nostro animo». Tuttavia più che la tragedia è il racconto dell'epica che riserva allo spettatore un ulteriore guadagno, la sorpresa e la verosimiglianza di una storia narrata per episodi, simile alla sorpresa e alla meraviglia suscitati dalla lettura dei repertori delle cause celebri. Si prepara così lo spettatore «al piacere della sorpresa, disponendo in questo modo la serie degli avvenimenti, che ne lascia un abbagliamento, ed una specie di ammirazione differente da quella, di cui ho già parlato, per essere essa prodotta da una grande rivoluzione, anziché da una grande virtù; benché spesso avvenga che ambedue si accoppino, e facciano con il loro concorso una doppia impressione sul nostro spirito». D. segue con attenzione il prodursi di questi effetti di verosimiglianza nel pubblico.

Infatti lo spettatore riesce a comprendere nel suo campo visivo un oggetto nuovo, che ha dello *straordinario* e del *meraviglioso*, ma resta nei confini del *verosimile*: «un oggetto che sia nuovo trova un'applicazione affatto nuova, pressappoco come il cangiar di vivande risveglia in noi un nuovo appetito. Se poi l'oggetto oltre l'essere nuovo è anche sorprendente, e straordinario noi divoriamo avidamente quel bene che ci appare tanto più grande, quant'era meno atteso. Altronde somministra esso quel turbamento, quell'agitazione, quell'ansietà, che cagiona una dolce tortura alla nostra immaginazione (...) ma non si dimentica che se noi amiamo la sorpresa, disprezziamo anche quella con cui ci si vuole colpire, violando tutte le regole della verosimiglianza». Questo lessico del *meraviglioso* — e i suoi giochi pericolosi con il *vero* e il *verosimile* — struttura i racconti giudiziari delle cause celebri. I processi e i casi giudiziari sono invariabilmente celebri ed interessanti, singolari e terribili, memorabili e meravigliosi, come osserverà più tardi François Gayot de Pitaval nell'introduzione alle sue *Causes célèbres et intéressantes avec les jugemens qui les ont décidées* (Paris 1734-1743).

Con un sobrio richiamo a Orazio —*quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi*— che aggiungeva alle osservazioni precedenti il sapore d'autorità di un classico, D. si disponeva a riprendere una peculiare curvatura della poetica di Boileau —che peraltro agli antichi e all'*Ars poetica* di Orazio si era costantemente ispirato— aprendo un

varco ulteriore al linguaggio estetico nel campo proprio della deontologia. Proviamo a distinguere e precisare il gioco di queste corpose citazioni nella scrittura di D. In particolare vorrei segnalare un termine ricorrente nel lessico di Boileau –quello di *sublime*– che illumina numerosi enunciati dell'amico giurista riguardanti lo spettacolo dell'udienza e i suoi effetti sugli attori e il pubblico di un processo. Propongo l'ipotesi della presenza –più o meno esplicita– nell'orizzonte tematico dell'autore di Limoges di una figura che chiamo provvisoriamente del *sublime giudiziario*. Essa percorre i generi letterari dei galatei forensi e delle cause celebri, entrambi frequentati da D. e a mio avviso complementari l'uno all'altro per l'esercizio di una comune funzione disciplinare sui corpi eloquenti dei giuristi. Attraverso il loro archivio di regole di condotta e di storie, di ammonimenti e di rappresentazioni, di eroi giudiziari ma anche di ingiustizie o di errori, i due generi custodivano a un tempo la memoria di ceto e la tenuta della verità. Il sublime giudiziario fronteggia dall'interno entrambi i generi, li obbliga a riclassificarsi sulla scena moderna, a cospetto delle procedure e degli oggetti terribili dello spettacolo delle udienze.

Il lemma *sublime* ha origine nel campo proprio dell'*Art poétique* di Nicolas Boileau-Despreaux e del suo circolo di poeti, letterati, uomini di teatro. Scritto, come è noto, a imitazione dell'*Ars poetica* oraziana, il libro intende riformare –così Giovanni Macchia– il discorso poetico e l'immaginazione teatrale del secolo. Affermando fra l'altro la superiorità degli antichi, ma anche la moralità e l'utilità del teatro moderno, questo legislatore del gusto trova in D. un lettore attento e curioso, impegnato in una riforma non meno radicale dell'immaginazione giudiziaria e dei suoi attori.

All'interno dell'*Art poétique*, si poteva leggere un *Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours*, traduzione dal greco del trattato *Del sublime* attribuito a Longino. Il testo, che apre la via a quella lettura moderna del sublime che culminerà nell'*Inchiesta sulle origini delle nostre idee di sublime e di bello* di Edmund Burke (1752), rimette in circolo una discussione risalente sulla *forza dei discorsi* che include anche ciò che desta meraviglia, turbamento, sorpresa. In questo modo, il sublime, che eleva e rapisce l'animo dell'osservatore, si situa nel campo proprio degli *effetti* dei discorsi in uno spazio pubblico, fissando così nella modernità un canone specifico di percezione del parlante da parte degli spettatori.

Le citazioni di Boileau nella scrittura di D. non sono mai di superficie, né soltanto allusive. Gli spunti tratti dal paradigma estetico del critico e poeta francese vengono inclusi dichiaratamente nel congegno dei galatei e del teatro giudiziario allestito da D. Il *sublime* riguarda le storie processuali e può vantare lo stesso ampio ventaglio di effetti sull'animo degli attori e del pubblico di una causa. Il meraviglioso, l'insolito, il sentimento di sgomento che conquista lo sguardo di chi assiste allo spettacolo perturbante di questa umanità *esposta* e a un tempo *segreta* che attraversa le aule giudiziarie, l'oggetto terribile, sorprendente e straordinario – per riprendere una espressione di D. – dei racconti criminali, esigevano tuttavia una implacabile disciplina dei discorsi giudiziari. All'altezza del sublime giudiziario, che si consumava nei riti dell'udienza, si doveva collocare la macchina della censura domestica degli uomini di giustizia, avvocati e magistrati, chiamati a riprodurre l'ordine perduto e a restituire al presente quell'armonia compromessa dal delitto.

3. «Al centro dell'azione». Cause celebri come rapsodie

Fin qui abbiamo segnalato le analogie istituite da D. fra il genere della tragedia e il dramma del processo. Tuttavia – come suggerisce lo stesso autore – la legge dell'intreccio narrativo guarda piuttosto all'epica, *applicata* alle storie della causa. Proviamo a spiegare, ricordando ancora una volta come l'agire dei corpi eloquenti nello scenario del presente si costruiva ricorrendo a un uso sistematico di *rovine* e *oggetti desueti*, tratti dalle culture precedenti del foro, ma dotati di nuove funzioni regolative. Il «mortale languore» di cui soffre il giurista, si spiega con due fatti connessi fra loro, la perdita di senso e di memoria dell'antica dignità del suo Ordine, la scoperta che «il talento del ben parlare non abita più il foro». D. osservava come si fosse spezzato nel suo tempo il filo ininterrotto di quella parola poetica in pubblico che risaliva da Cicerone a Demostene e da Virgilio a Omero, un'arte comune agli storici, agli oratori e ai poeti.

Nel caso dell'eloquenza, la parola non disponeva più di un'*agorà* pubblica, ampia e aperta come quella del mondo antico. Tuttavia, pur se nella consapevolezza di questa scarsità originaria di risorse verbali, in un presente che non metteva più al centro la cultura spaziale dell'oralità, l'eloquenza avrebbe potuto rinascere nuovamente, a patto di ricorrere ancora una volta ai caratteri e alle ragioni di quella narrazione.

In primo luogo, si trattava di far rivivere un contesto in cui l'oratore non controllava interamente la produzione dei suoi discorsi, condizionato com'era dallo scenario del processo e dalle procedure d'autorità. In questo caso, l'avvocato non sarebbe mai stato un creatore esclusivo e solitario del proprio testo ma –si potrebbe osservare richiamando un'affermazione di Walter Ong– soltanto l'inventore di argomenti e scenari per la causa, all'interno di procedure simili a quelle dell'epica, cioè davanti a una corte e a un pubblico, che volta per volta suscitavano circostanze, interrogazioni e problemi intorno all'ordine del discorso.

In secondo luogo, come aveva già scritto Hobbes evocando con esattezza le rapsodie dei racconti giudiziari, si deve sapere che nelle arringhe «tutto dipende dai casi». Lo stile argomentativo e il racconto si scandiscono «a seconda del servizio che la verità o la dissimulazione rende alla causa di cui si tratta». Non a caso la stessa allegazione è un genere letterario apertissimo, segnato dalla parola in pubblico –comprende infatti tutto ciò che gli avvocati *vengono dicendo*, come ha scritto Piero Fiorelli– ma limitato al tempo stesso dalla necessità di illustrare, dimostrare, confutare, prove e argomenti. Applicando un'altra suggestione di Ong, si può aggiungere a questo proposito che in un processo i frammenti di realtà, gli *episodi* che appartengono alla vita delle persone non hanno mai la trama chiusa e lineare della scrittura propria della tragedia e del romanzo: in questi generi letterari si può seguire una linea immaginaria ascendente che crea tensione, il climax, poi un evento che capovolge e fa precipitare l'azione fino allo scioglimento dell'intreccio. Quello dei processi invece restava pur sempre un «enorme repertorio di episodi», *rapsodici*, aperti e irrelati fra loro, inconclusi nel programmatico disordine della parola parlata, ricomposti soltanto *ex post* nell'ordine chiuso del giudizio.

In terzo luogo, in virtù dell'eloquenza giudiziaria, per necessità più che per scelta, si è *sempre al centro dell'azione*. Si porta l'attenzione degli altri attori del processo in *medias res*, proprio come nell'epica, nella narrativa orale dell'antica Grecia. Questa *logica della presenza* a cui fa ricorso l'autodescrizione giudiziaria esige non a caso la prudenza, l'attenzione vigile del magistrato e una severa polizia del tempo. Tutte queste sono virtù caratteristiche dell'architettura dell'oralità, si riferiscono sempre a discorsi pubblici nell'atto in cui si

compiono. Pertanto, se è vero che D. cita ripetutamente la *Poetica* di Aristotele – e con questo sembra alludere a una trattazione a trama lineare e provvista di climax, cioè il genere di intreccio che Aristotele riscontra nel dramma, recitato oralmente, ma pensato in forma scritta (*Poetica*, 1447-1448, a; 1451, b-1452, b)– quasi di sfuggita l'autore di Limoges accenna ad un altro genere di racconto che si consuma interamente nello spettacolo imprevedibile dell'udienza. Lo spettatore, come il giudice, è coinvolto all'interno della rappresentazione, è precipitato «nel mezzo di avvenimenti», che si presentano immancabilmente al suo cospetto come *singolari e episodici*. Il modello sembra qui essere piuttosto l'*Ars Poetica* di Orazio aggiornata da Boileau. Nel genere epico un poeta sollecita l'ascoltatore e si affretta egli stesso a *entrare nell'azione*. Esattamente, allo stesso modo tutti gli attori di una causa si chiedono «la ragione» di questo «flusso» che si viene a raccontare, e a sua volta, il giudice si chiede perché in quel determinato momento una persona ha compiuto un'azione per la quale è chiamato a rispondere davanti a un tribunale.

Riprendendo uno spunto importante di Roland Barthes, si potrebbe concludere su questo aspetto che le storie dei processi, con tutta la loro irriducibile densità esistenziale, si arrestano sulla soglia dei generi letterari della tragedia e del romanzo, piuttosto che assumerne in toto la forma. Esse premono con la loro durata naturale, con il loro flusso privo di un senso e di un ordine preventivo, sulle trame dei giudizi e sulla loro verbalizzazione. Solo la scrittura della tragedia e del romanzo infatti –osservava ancora Barthes– fa della «vita un destino», del ricordo «un atto utile», della durata un tempo «orientato e significativo». A mio avviso, al contrario, i casi giudiziari mostrano sempre i segni non rimarginati di questa imperfetta metamorfosi da un genere all'altro.

I racconti di un processo presentano vantaggi e corrono rischi simili a quelli della poesia epica nei confronti del genere drammatico. Per un verso, essi riescono a rappresentare più azioni contemporaneamente, con le loro peripezie e mutamenti, tante quante sono le voci differenti che risuonano e le traiettorie di vita che *si espongono* e si incrociano nell'aula di un giudizio. D'altra parte, l'imitazione della realtà –la sua riproduzione secondo i riti e i linguaggi delle procedure– è molto più problematica nelle storie giudiziarie. Intanto, per riprendere, con qualche schematismo, i canoni aristotelici con i

compiono. Pertanto, se è vero che D. cita ripetutamente la *Poetica* di Aristotele —e con questo sembra alludere a una trattazione a trama lineare e provvista di climax, cioè il genere di intreccio che Aristotele riscontra nel dramma, recitato oralmente, ma pensato in forma scritta (*Poetica*, 1447-1448, a; 1451, b-1452, b)— quasi di sfuggita l'autore di Limoges accenna ad un altro genere di racconto che si consuma interamente nello spettacolo imprevedibile dell'udienza. Lo spettatore, come il giudice, è coinvolto all'interno della rappresentazione, è precipitato «nel mezzo di avvenimenti», che si presentano immancabilmente al suo cospetto come *singolari e episodici*. Il modello sembra qui essere piuttosto l'*Ars Poetica* di Orazio aggiornata da Boileau. Nel genere epico un poeta sollecita l'ascoltatore e si affretta egli stesso a *entrare nell'azione*. Esattamente, allo stesso modo tutti gli attori di una causa si chiedono «la ragione» di questo «flusso» che si viene a raccontare, e a sua volta, il giudice si chiede perché in quel determinato momento una persona ha compiuto un'azione per la quale è chiamato a rispondere davanti a un tribunale.

Riprendendo uno spunto importante di Roland Barthes, si potrebbe concludere su questo aspetto che le storie dei processi, con tutta la loro irriducibile densità esistenziale, si arrestano sulla soglia dei generi letterari della tragedia e del romanzo, piuttosto che assumerne in toto la forma. Esse premono con la loro durata naturale, con il loro flusso privo di un senso e di un ordine preventivo, sulle trame dei giudizi e sulla loro verbalizzazione. Solo la scrittura della tragedia e del romanzo infatti —osservava ancora Barthes— fa della «vita un destino», del ricordo «un atto utile», della durata un tempo «orientato e significativo». A mio avviso, al contrario, i casi giudiziari mostrano sempre i segni non rimarginati di questa imperfetta metamorfosi da un genere all'altro.

I racconti di un processo presentano vantaggi e corrono rischi simili a quelli della poesia epica nei confronti del genere drammatico. Per un verso, essi riescono a rappresentare più azioni contemporaneamente, con le loro peripezie e mutamenti, tante quante sono le voci differenti che risuonano e le traiettorie di vita che *si espongono* e si incrociano nell'aula di un giudizio. D'altra parte, l'imitazione della realtà —la sua riproduzione secondo i riti e i linguaggi delle procedure— è molto più problematica nelle storie giudiziarie. Intanto, per riprendere, con qualche schematismo, i canoni aristotelici con i

Capitolo terzo
Il «censeur domestique». Polizia del tempo e improvvisazione

1. *Misura e dismisura. Codici della distanza per spettatori imparziali*

La costellazione di note sul teatro –come sulle altre rappresentazioni del mondo, intercettate dall'autore, l'ottica e la poesia, la storia e la geografia, la geometria e la pittura, la filosofia e la musica– si riversava puntualmente negli enunciati sulla *police* del discorso giuridico. Questi ultimi si presentano a loro volta come una deontologia estetica del *diritto in azione*, dentro il processo e nei suoi immediati dintorni. In questo modo, le regole sulla voce, le norme sulla postura, sui gesti e sui ritmi dell'eloquenza, nei luoghi della socialità di ceto, dichiarano fin dall'origine un registro teatrale e visuale. Non si depositano successivamente in un pensiero figurativo ma fin dal principio sono esse stesse geometrie e rappresentazioni spaziali della parola parlata e scritta del giurista. Producono canoni di misura per la condotta, *codici della distanza* fra i soggetti parlanti dentro lo spazio e il tempo concentratissimo dell'udienza. Sono espressioni, nomi, proposizioni –per riprendere un passaggio folgorante del *Tractatus* di Wittgenstein– che *somigliano* a punti, grandezze fisiche provviste di senso⁷⁰. Sono regole visive, opere e reti di enunciati che *mostrano* corpi eloquenti e consistono essenzialmente in illustrazioni. Come per i ritratti giudiziari, che includevano in un campo visivo comune la raffigurazione del personaggio e le scritte delle didascalie, il ricorso ai linguaggi dell'ottica e della geometria, della musica e del teatro fa dei *Discorsi* di D. congegni che incessantemente *esibiscono segreti*, i segreti del ceto, muovendo figure parlanti e antagoniste nel teatro del foro.

I titoli dei *Discorsi* e delle *Mercuriali* dunque possono essere rimontati in sequenza secondo questo preciso disegno visuale e drammaturgico. La logica di conquista del *séduire* da parte dell'avvocato –non meno dell'eloquenza silenziosa del magistrato– esige in

⁷⁰ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino 1979, paragrafi 2.171, 2.172, 3.144, 4.03, 4.11, 4.12, alle pp. 10 e 13.

ogni momento «il possesso di se stesso», il governo di sé nella vita privata e una pratica della censura interiore all'udienza.

Su questa linea prospettica, si possono ricondurre al tema strategico della censura –a un tempo pubblica e interiore– gran parte dei *Discorsi* di D. letti fra il 1693 e il 1715, all'apertura delle udienze del Parlamento (i primi tre) e nelle assemblee dette *Mercuriali* che si tenevano di mercoledì, due volte l'anno rispettivamente dopo le festività pasquali e nel giorno di san Martino (gli altri diciannove discorsi). Nel caso delle *Mercuriali* la funzione di disciplinamento era ancor più dichiarata. Tutte le *camere* del Parlamento si riunivano per ascoltare un discorso sulla riforma della disciplina alternativamente dal procuratore generale e dall'avvocato generale. Come si è fatto cenno nelle pagine precedenti, D. scrive di un enigmatico «censeur domestique», di una misteriosa istituzione interiore dai decisi tratti antropomorfi che «parla» al sistema arterioso e nervoso dei corpi giudiziari, giustificando la loro autorità visibile nelle cause. Questa «censura domestica» si presenta inoltre come una potente macchina drammaturgica. Essa infatti è disponibile a *ricevere* senza sosta le storie e le ragioni differenti delle parti in udienza per comporne poi i conflitti attraverso le scelte degli uomini di giustizia. La censura infine nei riguardi degli avvocati e dei magistrati li interpella come *auto-ri* di un'opera immateriale, più volte segnalata, di testi per definizione discutibili dall'esterno, agli occhi dell'opinione pubblica. A metà Settecento Adam Smith proponeva una figura retorica analoga a quella di D. Nella *Theory of Moral Sentiments* (1759) appare così l'immagine elegante e enigmatica dello *spettatore imparziale*, una voce parlante dislocata nell'anima di ogni individuo, dalla sostanza a un tempo estetica e di autorità. *Terzo*, come un vero e proprio giudice, questo spettatore impassibile giudicava della condotta di un individuo. Catalogava così l'azione tumultuosa dei sentimenti, gli agenti più diversi della volontà, infine le scelte morali, guidando senza tregua con la sua mano invisibile, ogni movimento interiore del soggetto. Ma a differenza di D. che costruisce un dispositivo di *censura domestica*, a misura di ceto, Smith lo applicherà alla persona astratta di un individuo, di cui lo *spettatore imparziale* diviene in qualche modo parte costituente⁷¹.

⁷¹ A. Smith, *La teoria dei sentimenti morali* (1759), Milano 2001. Il testo di Smith verrà riletto, a metà Ottocento, in una singolare chiave psicologica, da Matteo

Tornando a D., si può osservare come il campo del diritto e quello dell'estetica nuovamente interferiscano fra loro. L'azione morale della censura nei galatei forensi produce infatti un terzo effetto vistoso. Muove questa testualità verso una metamorfosi inarrestabile di senso: *da* regole delle buone maniere, della *politesse*, del saper vivere del giurista, sia nell'udienza che nella «oscurità della vita privata», a codici a un tempo della cura, della polizia di se stesso, e della *misura* della altrui condotta, dove entrambi i significati –la *cura* di se stesso, del proprio cetto, la *stima* degli altri– sono implicati nel concetto di censura. Tutto ciò allora costituisce anche una singolare autoanalisi del corpo celebre sulla scena dei poteri di antico regime.

Riprendono colore in questo modo tutte le sfumature del termine antico di *censeo*⁷². Com'è noto, l'espressione riguarda in primo luogo una funzione pubblica e solenne, l'esercizio del giudicare, una pronuncia su una persona o sui suoi beni. Del significato antico, questa censura conserva inoltre la precisione di un'operazione di nomina e di registrazione, che nel caso del testo di D. si applica letteralmente al censimento dei moti dell'anima di funzionari chiamati alla sorveglianza e al giudizio. Tutti i significati della parola *stima*, vale a dire la misura e il giudizio degli altri da un lato, la polizia di sé e l'autodisciplina di cetto dall'altro, possono allora disporsi in uno stesso luogo teorico.

L'*homme de bien* di D., nella traduzione di Zuliani «l'uomo dabene», il buon magistrato e il buon avvocato che incarnano l'antico ideale ciceroniano del *vir bonus dicendi peritus*, può dunque riconciliarsi con l'*honnête homme* di Pascal⁷³.

Le attitudini, le specializzazioni delle professioni giudiziarie, in primo luogo il *ben parlare* dell'eloquenza dettata da Quintiliano,

Pescatore che impiegava la figura retorica dello *spettatore imparziale* per la soluzione di un caso giudiziario, cfr. M. Pescatore, *Filosofie e dottrine giuridiche*, Torino 1879, pp. 491 e ss. Sul punto mi permetto di rinviare a P. Beneduce *La volontà civilistica*, Napoli 1990, pp. 161 - 164.

⁷² Sulla storia del termine *censeo* cfr. A. Ernout-A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots* (1932), Paris 1944, p. 112. Sul tema della censura cfr. A. Fontana, *Censura*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1977, vol. 2, pp. 868 - 893.

⁷³ Per questa espressione *intraducibile* delle *Pensées*, cfr. l'introduzione di P. Serini all'edizione italiana dei *Pensieri*, Torino 1967, pag. 16.

divengono compatibili, nel pensiero del cancelliere, con le qualità *universali*, la «politezza», il «buon gusto», la «cultura», dell'«uomo per bene» del filosofo di Port Royal. Per Pascal com'è noto il concetto di *honnête homme* non poteva coincidere in nessun caso con la somma delle sue abilità né con la pedanteria dei suoi speciali saperi. Questa transazione virtuosa, proposta da D., si risolve così nell'azione segreta e inesausta del *censeur domestique*, che il giurista francese immagina insediato saldamente nel cuore del bravo giurista e in quello della modernità stessa.

Se l'avvocato può ritrovare la propria «indipendenza» di ceto nell'esercizio esclusivo della difesa, che allora si può anche definire come la «giusta distanza» dalle passioni delle parti, similmente spetta al magistrato, «uomo pubblico» per natura, un'autorità di servizio. L'autorità nell'esercizio della professione è l'esatta contropartita della volontaria soggezione dell'amor proprio sia all'«autorité de la loi» sia all'«amour de la patrie».

Alla *censura pubblica* in udienza –le qualità antropologiche della semplicità, dell'attenzione, della disciplina, dello studio, della grandezza d'animo– deve corrispondere quella *domestica* e di ceto, la ricerca della giustizia «nella propria vita privata». In primo luogo, scrive D., il giudice «doit se respecter lui-même», esercitare su se stesso una preventiva «magistratura privata», distinguere sempre il vero dal falso. Egli impiega il tempo con saggezza, quando officia lo spettacolo dell'udienza o quando, come persona privata, riposa finalmente nella propria casa dalle fatiche della funzione.

In definitiva, l'autore parlante nella causa, avvocato o magistrato, si muove nello spazio disciplinare di una doppia censura, *pubblica* e *privata*, all'interno e fuori dell'aula giudiziaria, nei suoi immediati dintorni. Essa riguarda il difensore alle prese con le opinioni dei padri dell'Ordine, e il magistrato che nella sentenza dovrà tener conto dei precedenti, del «combattimento dei pareri» e delle ragioni che si depositano nel processo.

Nel segno di questa doppia censura di sé, che è anche una permanente autoanalisi di sé, il giurista stesso si costituisce e si riproduce all'interno della storia di ceto, bilanciando l'autonomia e la sufficienza della corporazione con il bisogno di comunicare all'esterno verso il mondo. Come scrive D., i giudici devono «curarsi» dei giudizi del «pubblico» e rispettare la regola immobile della pluralità dei

suffragi: «sarebbe un rovesciare i più solidi fondamenti dell'autorità e rompere i più sacri vincoli che uniscono le grandi compagnie dove si alterasse la minima parte di un giudizio che il voto del più gran numero dei senatori ha consacrato all'immutabilità». *Prima* della sentenza è la verità stessa che dirige il combattimento delle opinioni. *Dopo* che si è formata, dovrà sostituirsi a quei contrasti una «rispettosa sottomissione» e « il parere del più gran numero dei magistrati diviene il sentimento di tutti». Quella stessa ragione che esige la distinzione e i conflitti deve all'occorrenza far posto alla scandalosa semplicità di una verità giudiziaria. In questo delicato bilanciamento consiste la santità e la dignità del ministero di magistrato.

L'inventario degli ammonimenti alternati alle prescrizioni, sul ben parlare e sul ben vivere del corpo eloquente del giurista, non si muove su una semplice logica binaria. Il dispositivo è spiccatamente drammaturgico. Esige una costante disciplina del tempo e dello spazio della parola. I riti della postura, della voce e dello sguardo si intrecciano puntualmente in questi singolari codici di condotta, alle regole e alle procedure del diritto. Tutti questi elementi provvedono a comporre l'opera d'arte condivisa della «verità giudiziaria», che altrimenti resterebbe una «figura morta». In modi differenti, continuava D., avvocati e magistrati collaborano insieme a «mostrare al pubblico» dell'aula di giustizia una stessa *verità presente*.

Si rinnova in tali casi, il motivo dell'imitazione e della rappresentazione, applicate al campo giudiziario. Con una nuova espressione, il giurista intende la rappresentazione come quell'arte che «vince» la natura senza legge del fatto. Non intrattiene con la realtà un rapporto puramente mimetico, ma ricrea la verità *remota* del reale nella verità *attuale* e *verosimile* del processo, attraverso la parola in pubblico di giudici e avvocati.

Al magistrato si addice allora l'eloquenza *silenziosa* della scrittura, della scienza e della sentenza, che si rivolge oltre che al pubblico dell'udienza anche all'uditorio invisibile e astratto dell'opinione pubblica. Esercitando la scienza, egli viaggia così attraverso il teatro del mondo, «di paese in paese e di tempo in tempo». Sua guida fedele, la scienza lo conduce lontano, «di regno in regno», per svelarne le leggi, i costumi, la religione, il governo. Da questo viaggio immaginario, che riprende ogni volta che si affronta un caso giudiziario, egli può tornare rassicurato nel suo presente, «carico delle spoglie

dell'oriente e dell'occidente». La storia stessa della giustizia lo sospinge dunque irresistibilmente verso il *suo* presente di pratico e scienziato del diritto. Egli somiglia «all'uomo di ogni secolo e di ogni paese». Attraverso l'emulazione dei grandi e la memoria dei loro saperi, il giudice si persuade che «tutti i saggi dell'antichità hanno pensato, operato per lui», o piuttosto che egli «è vissuto con loro»⁷⁴, ha inteso le loro lezioni, è stato il testimone delle loro imprese. In questo modo il giudice –esclusivamente attraverso «la sua scienza»– riesce a far rivivere, all'interno dell'aula del tribunale, l'antica «società fra i vivi e i morti» della storia forense. Il tempo allargato del suo immaginario viaggio di formazione coincide allora esattamente con quello *a termine* del processo.

Dal canto suo, l'avvocato è chiamato a un compito non dissimile, quello di rimettere in circolo l'antica complicità fra poesia, filosofia e retorica nella geometria strettamente sorvegliata del processo. Di nuovo si impone nella scrittura di D. una dimensione spaziale e visuale. Come il tribunale non è che il santuario di una divinità astratta, così il *barreau* non è soltanto un simbolo della professione dell'avvocatura, ma alla lettera il *luogo* riservato ai difensori nell'udienza: «Oggi questa colonna famosa», scriveva melanconicamente D. riferendosi al pilastro della sala dove solitamente si riunivano gli avvocati, è «muta e geme come questo Foro nel vedersi minacciata da una triste solitudine» («le pilier fameux et presque muet aujourd'hui, gémit comme ce barreau de se voir menacé d'une triste solitude»)⁷⁵. I luoghi fisici destinati all'avvocatura ridiventavano legittimamente una buona metafora dello spazio immaginario dell'Ordine degli avvocati in una società di ceti.

Ancora, come nel teatro e nella pittura, tutto si svolge nel processo attraverso il dispositivo della *immaginazione*, con le sue regole invisibili della *distanza* fra discorso e realtà. Nel corso di una rapida metamorfosi delle parole sotto forma di «cose» tangibili, l'oratore, attraverso il «linguaggio dell'immaginazione» accostava «alla nostra

⁷⁴ D'Aguesseau, *Lo spirito e la scienza del Magistrato*, in *Opere*, cit., t. I, p. 153.

⁷⁵ D'Aguesseau, *Delle cause della decadenza dell'eloquenza*, in *Opere*, cit., t. I, p. 41.

anima l'immagine di tutti gli oggetti», tanto vicino che il pubblico poteva sinceramente scambiarli per gli oggetti stessi.

Nel testo, D. mette a frutto le proprie frequentazioni con i temi dell'estetica e della rappresentazione. L'oratore sa che «deve sempre piacere», se intende persuadere l'uditorio di un processo. Il linguaggio dell'immaginazione gli è necessario. Altrimenti sarà un mediocre pittore della verità, che si arresta ai «primi tratti del quadro» che si va «dipingendo» nello spettatore. Quel dipinto resterà «una figura morta e inanimata». Soltanto l'immaginazione può dargli la vita e il movimento, «vestire» i concetti «di qualità sensibili».

2. *Citare gli spiriti. Il sacerdote di Temi e la strana società tra i vivi e i morti*

L'uso sorvegliato, da parte del giurista, di questo grande «potere sull'immaginazione» –lo speciale talento del «rigore della convenienza» e del saper scegliere al momento giusto «fra bellezze differenti» in vista dell'utilità dei discorsi– lo avvicina all'artista. È ancora una delle numerose analogie fra arte e diritto fissate da D. Le sue parole sono simili a un «miracolo dell'arte» ed egli somiglia ad un pittore che «toglie il primo fiore degli oggetti» e colpisce in ogni rappresentazione della natura l'istante unico e fortunato. Scrive ancora D.: «l'imitazione diviene così perfetta che anch'ella stessa si nasconde, e per una specie d'incantesimo l'uditore crede vedere, crede sentire, e dipingere a se stesso non già un'ingegnosa descrizione, ma un vero, e reale oggetto»⁷⁶. Per questo stesso incantesimo, il giurista eloquente può raggiungere finalmente il cuore dell'uditorio. Lo ispirano le grazie della parola, «les charmes de la parole», e il talento dell'insinuazione, «le talent de l'insinuation», fino agli angoli più segreti del cuore del pubblico. Fra la voce dell'avvocato e i suoi destinatari si stabilisce una «justesse de l'oreille». D. intende con quest'espressione la percezione *musicale* di una regola non scritta della distanza fra tutti i soggetti dell'udienza. È una «segreta simpatia» della voce eloquente con le altre storie rappresentate nel processo. L'anima di colui che parla, *aderisce*, secondo D., alle geometrie dell'ambiente esterno,

⁷⁶ D'Aguesseau, *La Cognizione dell'Uomo*, in *Opere*, cit., t. I, pp. 25-26.

in vista della costruzione della verità giudiziaria. L'oratore, impiegando la tecnica «insinuante» della parola, può infatti indovinare con rapidità i fili invisibili delle trame che contemporaneamente separano e avvolgono i corpi diversi degli attori di un processo. Arte e giustizia posseggono linguaggi sorprendentemente simili. La giustizia stessa è un'arte due volte: ricrea la verità giudiziaria del processo, attraverso le abilità e i talenti degli uomini del foro, e al pari dell'arte, è prossima alle figure della divinità. Se la natura, infatti, è immagine di Dio, e l'arte *imita* la natura, l'arte stessa – come la giustizia che rappresenta incessantemente il reale – è prossima a Dio.

D. applica, così, ai protagonisti della messa in scena una logica sacerdotale⁷⁷ e gerarchica. La giustizia è una divinità assisa sul suo trono, il tribunale il suo santuario, i giudici officianti – come gli Stati hobbesiani – sono gli «dei mortali» che la celebrano davanti al mondo degli uomini, al cospetto degli avvocati che svolgono la «funzione degli Angeli». Per D., sono «quegli Angeli che la Scrittura ci presenta presso il trono di Dio», mentre offrono «gli incensi e i sacrifici degli uomini» e portano «i voti e le preghiere» dei popoli ai piedi di coloro che «la stessa Scrittura chiama gli Dei della terra»⁷⁸.

⁷⁷ Riprendo l'espressione da Luminati nel saggio citato nella nota 20. Sulle «parentele strette» fra il cerimoniale liturgico del rito religioso e del rito giudiziario, così come sullo stesso ordine giudiziario che «non è un ramo della burocrazia ma un ordine religioso», cfr. le noti pungenti di Calamandrei, *Elogio dei giudici*, cit., pp. 247 e ss.

⁷⁸ D'Aguesseau, *Delle cause della decadenza dell'eloquenza*, in *Opere*, cit., t. I, p. 44. Su queste persistenze religiose nella rappresentazione della giustizia è emblematica la scelta figurativa della rivista *Causes Célèbres* alla metà dell'Ottocento. Sul frontespizio di ciascun numero della raccolta si riproduceva sia la scena del *Delitto* alle origini della storia umana - esterno notte, luna velata da nubi minacciose: Caino fugge impugnando un coltello dopo aver lasciato Abele morente a terra - sia quella del *Giudizio* - la figura alata della Giustizia, in una mano la spada nell'altra la bilancia, mentre in pubblico pronuncia la sentenza, in compagnia dell'Angelo che *rischiara* la scena con la fiaccola ed esegue la condanna. La rappresentazione suggella così in un concentratissimo campo visuale lo straordinario psicodramma del crimine (l'assassino e la vittima), della vicenda giudicata, con le sue procedure di indagine e l'esibizione delle prove (l'occhio dello spettatore si posa su un delitto già consumato che si deve ricondurre al suo *autore*), infine del verdetto. Per un'analisi di questa immagine rinvio a Beneduce, *Cause in vista*, cit., pp. 334 - 336. Ambiguamente, la messa in scena è dunque quella di una «giustizia notturna» che si muove in un teatro *illuminato* dal giudizio. In generale, sul tema cfr. M. Sbriccoli (a cura e con intr.

Tuttavia, il *mistero* del processo consiste anche in una dimensione iniziatica che coinvolge l'autore stesso dei discorsi che lo evocano. Egli diviene l'innescò di quella immaginaria e inquietante «società fra i vivi e i morti», più volte invocata, che comprende ora i funzionari della giustizia, ora l'intera comunità dei viventi di ogni tempo, alla ricerca dell'ordine. D. è egli stesso, l'artista e il sacerdote della Giustizia.

Nell'edizione già citata delle *Oeuvres*, era riprodotta una *Ode grecque* del 1702, dedicata a D., «procuratore generale del re», e a firma di Antoine Koray, in centoquarantaquattro versi in lingua greca con traduzione francese a fronte. Nell'ambientazione classicheggiante della Grecia antica, fra i luoghi favolosi e le divinità altezzose delle origini del mondo, l'azione del giureconsulto è paragonata a quella di un «adepte irréprochable de Thémis». Si tratta di Temi, figlia di Zeus, dea delle norme consuetudinarie e della giustizia che, nella rappresentazione di Omero, scioglieva e radunava «le assemblee dei mortali». In questa messa in scena propria del mito, con il suo tempo immobile e necessario, D. è l'*irrepréensibile* funzionario della Giustizia, al quale gli dei, i poeti e i filosofi avevano donato i segreti del ritmo e dell'armonia, le grazie della musica e della geometria. Il magistrato francese viene rappresentato come il tramite sensibile della divinità, *attraversato* dalle energie e dalle storie del mondo, il giusto che con la «dolce ambrosia» dei suoi consigli versa sulla terra «torrens d'une sagesse pure et céleste» e accosta gli umani ai verdetti di Temi.

L'ode intendeva dunque celebrare questo eroe giudiziario «plein d'une confiance pure», la cui gloria sarebbe rimasta altrimenti senza memoria, sepolta dalle «tenebre». A chi fra i mortali riconosceva soltanto l'autorità dell'oro, D. aveva opposto la grandezza delle virtù civili. Chi scrive l'ode in onore di D., ne sottolinea il disinter-

di) *La notte. Ordine, sicurezza e disciplinamento in età moderna*, Firenze 1991; D. Quaglioni, *Une justice nocturne*, in *Magistrature et politique*, numero monografico di «Laboratoire italien», 2/2001, pp. 3 - 28. Per alcuni contributi recenti sulle raffigurazioni della giustizia rinvio ancora a F. Chauvaud, S. Vernois, *La justice en images*, n. 18 della rivista «Sociétés et représentations», pubblicata dal CREDHESS, Ottobre 2004; *Figures de justice. Etudes en l'honneur de Jean-Pierre Royer*, Mise en scène par A. Deperchin, N. Derasse, B. Dubois, Centre d'Histoire Judiciaire éditeur, 2005.

se per i beni materiali: «Qui, laissant les biens de la terre, s'est élevé par les yeux de son âme sublime, jusqu'aux régions célestes, et a puisé dans la source pure de la lumière divine, la haute et suprême sagesse que les mortels ne sauraient regarder qu'avec une extrême précaution, n'ayant pas l'âme assez exercée pour soutenir son éclat (...) D'Aguesseau! La Fortune t'a comblé de toutes ses faveurs; mais les hommes te révèrent, t'admirent et te chérissent, parce que ayant soumis ton bon coeur aux grâces de l'harmonie, et forcé la foule des passions d'obéir à ton esprit calme et serein».

Scrivendo ancora l'autore dell'*Ode*, che D. «magistrato sublime» accordava la Natura all'ordine civile. La ragione estetica dell'*opera d'arte* di D. –nella vita come nei discorsi– si sottomette in questi enunciati alla sostanza divina della sua funzione, a cui Giove stesso ha donato il controllo delle passioni e «toutes les douceurs des sciences qui ennoblissent les humains». Come nel ritratto ricordato nelle pagine precedenti, il tempo immaginario e circolare che incornicia la figura di D. oscilla fra il passato distante degli Dei greci e l'eterno presente della Francia di antico regime dove –si potrebbe dire– l'autore, allo stesso modo che nel ritratto, ha sempre trentacinque anni: «D'Aguesseau à l'âge de trente-cinq ans (le mensonge ne souillera pas mon âme) possède tous ces biens impérissables et en recueille les doux fruits; il a tout concentré dans le vaste dépôt de son génie. Il connaît aussi à fond les lignes tracées par l'immortel mécanicien sur le sable de Sicile; il a embrassé la théorie des idées, qui sont les images sans forme des choses réelles; enfin, il a déployé son génie élevé et a cueilli la fleur de tout ce que l'homme, par sa nature, désire de connaître». L'autore è di nuovo un *funzionario sublime*, lo specchio di un ceto oracolare, *al lavoro* fra umano e divino: «Tes action sont le résultat des conseils de la justice, et le modèle de l'amour du vrai: ce sont elles qui t'ont rendu l'adepte irréprochable de Thémis. Tu as pénétré, avec un cœur plein de vénération, dans le sanctuaire de cette auguste déesse, et tu nous as révélé les oracles des lois, qui font reverdir les villes et les mœurs des mortels, par la rosée des actions honnêtes et vertueuses»⁷⁹.

⁷⁹ A. Koray, *Ode*, cit., in D'Aguesseau, *Oeuvres* (ed. 1819), cit., pp. CII, CX. Riferimenti importanti a questo modello sacerdotale della professione giuridica negli studi di R. Ajello. Si veda per esempio la citazione da Topius (1655) dove i magistrati

L'adesione alle figure e agli abiti d'autorità della funzione è permanente. Il corpo eloquente di D. si trasfigura poeticamente. All'occorrenza è il sacerdote di Temi, lo spirito domestico e occhiuto del censore di ceto, oppure il funzionario sublime della giustizia, l'artista e il custode del *giardino* della giurisprudenza. La funzione giudiziaria, le professioni e i saperi che vi accedono, che riguardano sempre oggetti prodigiosi e terribili, dolori, disordini e facoltà fuori misura ricondotti senza tregua al linguaggio delle procedure e ai riti delle udienze, possono riflettersi con esattezza anche nel *corpo di luce* di D. Nell'Elogio scritto da Antoine Leonard Thomas il giurista di Limoges è celebre e "prodigioso in tutto". Per esempio, la sua capacità di memoria è perturbante e singolare, al di sopra della comune misura. Un giorno Boileau gli recita una satira appena composta. D. tranquillamente dichiara di conoscerla già e per provarglielo gliela ripete per intero. Irritato dalle parole di D. -raccontava ancora Thomas- Boileau gli riconosceva tuttavia questa inimitabile capacità di ricordare un testo, di appropriarsene dopo averlo ascoltato appena una o due volte.

Boileau del resto lo aveva ritratto in piena luce fra i personaggi dell'*Épître XI* del 1695, dedicato al suo giardiniere, Antoine Riquet. Lo scenario è quello della natura coltivata e regolare del giardino. Accostato al celebre La Quintinie, direttore dei giardini del re e autore di raffinati trattati sugli alberi da giardino, Riquet è evocato come un sovrano legislatore che «fa le leggi» del giardino d'Auteil. Un terreno arido e sabbioso diveniva nelle sue mani «terre fertile», ogni parte del giardino si sottometteva docilmente alle sue leggi. La stessa cura posta nel «labourer, couper, tondre, aplanir» il prato e le proprietà di Boileau, si volgeva poi alla *pulitura* di testi poetici a cui Riquet si dedicava nel tempo libero dalle fatiche del giardino. Boileau paragonava ora la vita occupata del giardiniere all'opera elegante di

sono posti da Dio e si chiamano dei: *magistratus a deo positi sunt, diique vocantur*, in R. Ajello, *Arcana iuris*, cit., p. 341 ss. Sull'ideologia atemporale e di religiosità del ceto, si pensi al libro di G. A. Raffaelli, magistrato di appello a Milano, *Il sacerdote di Temi*, Milano 1945. Sul punto cfr. M. Luminati, *Linguaggi e stili della magistratura italiana nel secondo dopoguerra*, in *L'impiegato allo specchio*, cit. pp. 297-298. Un ritratto antropologico della funzione giudiziaria in A. Serrano González, *Gordura y magistratura: la desgracia del juez Jabalquinto*, in «Anuario de Historia del Derecho Espanol», t. LXVII, vol. II, Madrid 1997, pp.1473-1474.

D., poeta e artista della giurisprudenza. I profili dei due *legislatori*, a cui si aggiungeva quello del marchese di Termes, si sovrapponevano fino a comporre una stessa figura, *media* fra la Cour e la Ville, rappresentativa delle virtù coltivate dei ceti dirigenti del paese: «Et sùt meme aux discours de la rusticità/donner de l'élégance et la dignità. Un ouvrage, en un mot/qui, juste en tout ses termes/Sùt plaire à Daguesseau, sùt satisfaire Termes/Sùt, dis-je, contenter en paroissant au jour/le qu'ont d'esprits plus fins et la Ville et la Cour!».

Propongo ora un'osservazione finale sulla costruzione immaginaria del *censeur domestique*. Nelle pagine precedenti si è segnalata la sua azione di sorveglianza sulla condotta degli uomini di giustizia. La sua giurisdizione morale ed estetica si esercita nel territorio della vita privata e in quello della funzione pubblica. Si tratta per l'appunto di un *censore domestico*, dove la *domesticità* riguarda uno spazio familiare, gli *interni* di un ceto, come a invocare, nei teatri dell'udienza, un'opinione pubblica domestica, applicata al giudizio. La figura enigmatica del *censeur domestique* affonda le sue radici nella modernità, in un tempo nel quale la parola parlata e i generi dell'oralità sono l'eccezione melanconica ma consistente di una civiltà centrata sulla scrittura. A mio avviso tuttavia la presenza del *censeur domestique*, *aggiungendosi* agli altri soggetti della professione forense e ai cerimoniali del processo, produce per quanto riguarda l'architettura e la messa in scena, un vero e proprio rovesciamento di prospettiva. Lo spettacolo del processo, simile al teatro e al luogo della decisione politica, come suggeriva un denso passaggio del *Leviatano*, in questo caso viene riorientato in direzione di tutti i corpi eloquenti coinvolti dalla censura, e obbligato a fissare il suo sguardo. Il censore domestico allora lavora innanzitutto a funzionalizzare puntualmente l'estetica della parola forense alla solida *architettura* del processo, a sottemettere ad ogni istante la bellezza della parola in pubblico la verità della giustizia.

Come in un singolare panottismo prima di Bentham, lo sguardo del censore domestico, rivolto in prima istanza al controllo del buon giurista, si replica poi verso l'intero apparato del giudizio con i suoi attori istituzionali e i suoi oggetti d'autorità. Il teatro del processo celebre diviene allora esso stesso oggetto di quello sguardo, si *offre* interamente al suo disegno d'ordine. Lo spettacolo dell'udienza si capovolge nel suo inverso: non è più solo la messa in scena di storie

individuali davanti agli occhi impassibili della giustizia, com'era nei canoni visuali di una tradizione che rendeva accessibili alla comunità la rappresentazione in un solo istante degli eventi forti –così Foucault– della vita sociale. Il *censeur domestique*, questo spettatore imparziale il cui sguardo amoroso si identifica con i destini del ceto, provvede anche a sigillare all'interno dell'udienza quell'umanità esposta, si trasforma in un dispositivo di sorveglianza e comanda la scena da entrambi i lati, del vedere e dell'essere visti. Si tratta di una polizia di sé, propria di un *ordre* che coincide con lo spazio di una professione e di un sapere. Raggiunge e misura così tutti i punti immaginari, le figure viventi, i funzionari, le parti, la corte, la difesa, gli stessi spettatori ospitati nell'architettura dell'aula, per ripartirli in vista di quella verità giudiziaria di cui in definitiva si propone come il vero autore⁸⁰. Il censore domestico, alla lettera, *mette ordine* nel ceto giudiziario. Se la metafora della verticalità scandisce ora l'immagine medievale di una *superioritas*, ora quella moderna della *sovranità*, come misura dei poteri «dall'alto in basso» –così di recente Pietro Costa⁸¹– a mio avviso nel caso del *censore domestico*, questa distanza regolativa è rappresentabile piuttosto come una relazione orizzontale, o forse obliqua, tra le figure interne al ceto. Queste ultime si manifestano quali oggetti di una disciplina che il censore domestico, per così dire, produce e addestra *alla stessa altezza* delle soggettività che compongono il corpo eloquente di magistrati e avvocati. Il censore domestico assume i tratti di un legislatore morale del ceto, il luogo di una *legalità specifica* –ripreso un'espressione da Bourdieu– e interiore che coltiva le regolarità di tradizioni condivise di sapere e *disinteresse*.

Nella trattatistica successiva questi singolari codici della *misura* –a un tempo etica, estetica e tecnica– fra parlante e uditorio produrranno ulteriori valenze normative.

L'eloquenza giudiziaria –in un discorso di Berville che si legge nelle *Lettres sur la profession d'avocat*– era messa a confronto con l'o-

⁸⁰ Sulle origini e le figure dell'opinione pubblica cfr. ora il numero monografico del «Giornale di Storia costituzionale», n. 6/II semestre 2003 (ivi bibliografia), con una puntuale introduzione di Luigi Lacchè, *ivi*, pp. 5-14. Sull'architettura come metafora dell'oratoria forense, cfr. Calamandrei, *Elogio dei giudici*, cit. p. 79.

⁸¹ P. Costa, *Immagini della sovranità fra Medioevo ed età moderna: la metafora della verticalità*, in «Scienza e politica», 31/2004, pp. 9-19.

ratoria politica. In quest'ultima, il tribuno si presenta da solo davanti al tribunale della legge, nella eloquenza giudiziaria era la stessa legislazione ad essere *citata in giudizio* dagli avvocati e dai giudici. Al di là delle differenze intervenute all'interno dell'eloquenza giudiziaria tra la voce dell'avvocato e la parola scritta e silenziosa, più adatta al talento del magistrato —«moins pressé par le temps, moins asservi au mouvement du débat, supérieur aux affections, conservateur des principes»— la scena oratoria di un processo disponeva di un tratto proprio e inconfondibile rispetto alla tribuna della sfera politica.

La celebrazione e la «gravità» dei rituali, la celebrità dei loro «corpi di luce», il gioco metodico delle regole e delle procedure, esigevano uno sguardo non frontale, ma che si muovesse piuttosto per sottrazione e per assenza, rispetto alle libertà estese del discorso politico. I dispositivi dell'eloquenza forense erano prudenti e circospetti, scanditi da interdetti e rinunce per un uso sorvegliatissimo della parola che in questo caso esercitava su se stessa una nuova censura: «Eloquence singulière, mais admirable, qui s'interdit les sources où les autres vont puiser leurs beautés les plus frappantes, et qui, semblable à la vertu, dont elle emprunte la puissance, s'enrichit de ses privations, et s'agrandit par ses sacrifices!»⁸².

Come si è ricordato, D. aveva ripetutamente invocato il ritorno di quell'eterno sodalizio —«dolce e utile» e invariabilmente declinato al maschile— fra i corpi eloquenti della professione e i patriarchi della *compagnia* forense a partire dall'età delle origini⁸³. Aveva rivendicato al «ben vivere e al ben parlare» del giurista il compito di ristabilire un circuito sentimentale di sguardi e di strategie retoriche, che percorreva la storia della famiglia giudiziaria e costituiva la ragione del successo del ceto. Nella *sixième lettre* di Camus prima, nei diversi discorsi pronunciati più tardi fra Sette e Ottocento dagli autori di galatei forensi, questo tema tornerà con evidenza a proposito delle citazioni.

Le *citazioni* somigliano in questo caso a formule capaci di evocare gli *spiriti* della legislazione e della giustizia all'udienza. La loro identità di enunciati consisteva così esattamente nel loro *uso* all'interno dei discorsi.

⁸² Berville, *De l'éloquence du barreau comparée à celle de la tribune* (1820), in Camus, *Lettres*, cit., p. 265.

⁸³ D'Aguesseau, *Lo Spirito e la Scienza del Magistrato*, in *Opere*, cit., t. I, p. 154.

Si distinguevano tre specie di citazioni⁸⁴. Quelle, cosiddette *d'autorità*, che «forment l'autorité»: si citava per esempio il dispositivo di una legge, che le parti riconoscevano appropriata e non contestata. Il testo di quella legge costituisce allora la regola in base alla quale il giudice avrebbe conformato la propria decisione.

Seguivano le citazioni con valore di *testimonianza*, «de témoignage». Ad esse si ricorreva invocando, a sostegno di un'argomentazione, un autore degno di fede su un fatto contestato. Il procedimento che connetteva questo *inserto* all'interno del discorso giudiziario esigeva la stessa circospezione richiesta a chi avesse indagato il fatto storico: «il faut citer des témoignages de ce fait, rapporter le texte des historiens qui nous en ont transmis la mémoire; mais il faut en même temps avoir présentes à l'esprit les règles de la critique, suivant lesquelles tel historien doit être jugé plus ou moins digne de foi. Si le fait que l'on rapporte est contesté par un acte dont l'authenticité ne puisse être méconnue, il n'y a point d'argument à proposer contre la certitude d'un pareil témoignage. Si ce n'est qu'un simple historien que l'on indique, sa déposition peut être combattue par d'autres dépositions contraires, ou par des circonstances qui lui sont particulières, et qui diminuent la force de son témoignage. La prudence demande que l'on ne cite point alors sans bien connaître son auteur: un adversaire plus instruit tirerait des inductions avantageuses de particularités qu'on aurait ignorées»⁸⁵.

Infine Camus segnalava un terzo tipo di citazioni, *di suffragio*, «des suffrages»: a fronte di un'incertezza che faceva esitare il giudice fra i «ragionamenti» contrari delle parti, la decisione si *sosteneva* esclusivamente sulla «verità costante» di un principio consolidato, sul *reclutamento* di un autore all'interno di una «tradition universelle»⁸⁶.

L'uso delle citazioni —«l'usage des citations»— è ancora una volta una questione relativa all'ordine argomentativo dei discorsi. In definitiva la loro efficacia non dipendeva dalla monumentalità originaria

⁸⁴ Camus, *Sur la manière d'exercer les différentes parties de la profession d'avocat, en particulier sur les citations*, in Id., *Lettres sur la profession d'avocat. Enrichies de pièces concernant l'exercice de cette profession, par Dupin Aîné, Berville, Cormenin, Carré, Delacroix-Frainville, Dupin Jeune, Armand Séguier, Pardessus*, cinquième édition, Bruxelles, 1833, p. 256.

⁸⁵ Ivi, p. 257.

⁸⁶ Ibidem.

dei «divres des droit» né dal loro numero. Ciò che decide dell'utilità di una citazione –scriveva ancora Camus nei tempi verbali serratissimi del presente– sono le singole scelte retoriche dei parlanti, l'inclusione di un testo nell'«ensemble des raisonnements» propri dei soggetti viventi di un processo⁸⁷.

La questione delle citazioni include anche altre domande –come quella che chiede se *il est vrai qu'on ne doit pas citer les auteurs vivants*, oppure l'altra *si les juges qui président aux audiences peuvent légitimement interrompre les avocats lorsqu'ils plaident*– che continuano ad interrogare di nuovo la disciplina fissata da D. Sotto altre forme si ripropongono così gli enunciati sulla costanza, la disciplina, l'attenzione, l'impiego del tempo, il possesso di se stesso, che oltrepassano sistematicamente la linea sottile della dimensione etica e virtuosa per assumere la fisionomia di vere e proprie tecnologie della parola. Il destinatario della parola sarà volta per volta «de public, les juges et l'Ordre des avocats», dislocati sulla scena della verità giudiziaria.

Ancora una volta, in virtù del dispositivo della «censura interiore», la superficie piana delle regole di etichetta e di convenienza si caricava dell'agonismo e dell'imprevisto dei discorsi. Gli enunciati in questo caso si colorano spesso di ironia e segnalano il grottesco delle norme fisse che pretendono di disciplinare astrattamente la parola. Così alla crudezza di chi riconosceva autorità soltanto agli autori scomparsi –«il faut attendre qu'ils soient morts»– alla uniformità dei precetti e alla fermezza sepolcrale dei principi che lentamente si erano depositati nel cimitero storico dei monumenti della giurisprudenza, si opponeva il tempo interno e le scelte retoriche compiute nella contemporaneità dell'udienza. Al credito guadagnato soltanto «après leur mort» e ai frutti avvelenati di una «célébrité», conquistata «au prix du repos et de la santé», era miglior partito interrogare «toutes les origines» del presente, anche quelle più prossime alla vita e alle opere dei contemporanei⁸⁸. Diversamente si poteva incorrere in infortuni e imbarazzi, come confessava l'autore del saggio sugli

⁸⁷ Ivi, p. 258.

⁸⁸ Dupin (Ainé), *Des citations. Est il vrai qu'on ne doit pas citer les auteurs vivants?*, in «Gazette des tribunaux», 10 février 1827, poi in Camus, *Lettres*, cit., p. 259. In generale cfr. Dupin (Ainé), *Profession d'avocat. Recueil de pièces concernant*

«*autori viventi*», pubblicato nelle *Lettres*: «Au Châtelet, on citait M. Pigeau. En l'an VIII de la République, je le croyais mort; je ne connaissais que son livre et l'estime qu'on en faisait, lorsque j'appris qu'il professait des cours particuliers, auxquels je briguais aussitôt l'avantage d'être admis. Je l'ai suivi à l'académie de législation, et plus tard à l'école de droit. Il fut ensuite l'un des principaux rédacteurs du Code de procédure civile; et, devenu avocat, je n'aurais pu citer son nouvel ouvrage à l'égal de l'ancien, invoquer sa doctrine comme celle d'un maître, et la faire servir d'appui à mes raisonnemens? Il vivait encore! et dès lors il aurait fallu me borner à citer Ferrière et le praticien français, grands auteurs, car ils sont assurément bien morts!»⁸⁹.

Si ristabiliva in questo modo un'autorità esclusivamente argomentativa delle citazioni, funzionale al movimento dei discorsi all'udienza. Quella misteriosa società fra i vivi e i morti, di cui aveva parlato D., rivendicava ora per tutte e due le parti del sodalizio il diritto di esistere esclusivamente nei corpi parlanti dell'arringa e delle sentenze: «En effet, qu'est-ce que une *autorité*? J'appelle ainsi ce qui impose à la raison du juge, ce qui fait impression sur son esprit. Or, je veux que là où le principe est ancien, les auteurs anciens l'affectent davantage. Soit, nous le servirons à son gré, et nous lui citerons de vieux livres. Mais si le principe est nouveau, il faudra bien se contenter des contemporains»⁹⁰. Esattamente Dupin scrive che è necessario «interrogare tutte le origini» di un sapere durante l'udienza. Nel tempo «vivente» e invariabile dell'eloquenza sono «contemporanei» tutti gli autori, gli antichi e i moderni. «La question n'est pas de savoir si les auteurs sont vivants ou morts, mais s'ils ont tort ou raison». Ciò che decide della *contemporaneità* di un autore non è mai il calendario o i certificati di morte ma sono «les règles de la logique», la «force ou la faiblesse» degli argomenti⁹¹.

cette profession. Paris, 1832; A. Mollot. *Règles de la profession d'avocat*. Paris 1842 et 1866; E. Cresson, *Usages et règles de la profession d'avocat*, Paris 1888; J. Appleton, *Traité de la profession d'avocat (organisation - règles et usages - technique professionnelle)*, Paris 1928.

⁸⁹ Dupin (Ainé), *Des citations*, in Camus, *Lettres*, cit., p. 261.

⁹⁰ Ivi, p. 262.

⁹¹ Ivi, pp. 262-263.

3. «*L'art de bien employer le temps*». Usi del tempo e delle interruzioni

Una identica metamorfosi si produceva a proposito della censura delle «interruzioni» da parte dei giudici nei confronti di un avvocato che parlava all'udienza. Richiamiamo anche in questo caso in premessa alcuni aspetti dei discorsi di D. sugli usi del tempo. Se l'uomo privato può a suo piacere «dissipare il tempo», perdendolo e cedendolo, come per qualunque altro «bene privato» che gli appartiene, il magistrato è piuttosto un uomo pubblico. Egli amministra il tempo della giustizia, è soltanto il «dispensatore» del tempo altrui, come nell'antichità i meccanismi degli orologi ad acqua che scandivano ad intervalli regolari il tempo di un processo. La società può dunque chiedergliene sempre il conto:

«Il giusto estimatore del tempo non misura le ore della giustizia in questo modo...egli è debitore al pubblico di tutte le ore della sua vita, non ve ne ha nessuna, in cui non paghi un debito tanto onorifico a chi lo paga e così utile a chi l'esige. Quel tempo, che noi lasciamo così spesso rubare per sorpresa, strappare per importunità, sfuggire per negligenza, egli ha saputo raccogliarlo, risparmiarlo, ammassarlo; e *mettendo*, per così dire, *tutta la sua vita in valore*, crescono i suoi giorni a misura che egli li riempie, aumenta in qualche maniera il tempo della sua durata»⁹².

È necessario dunque da parte del giudice una scienza affilata dell'uso di questo tempo «consacrato ai doveri del suo ministero». Egli dovrà guardare al tempo della giustizia come ad un bene pubblico, e «con una specie di religione». Sommerà al talento lo studio, il genio personale alla formulazione di un giudizio «senza precipitazione». La qualità dell'*attenzione* richiesta al buon magistrato nel corso dello spettacolo dell'udienza era illustrata da D. nella *Mercuriale XIV*. Anche in questo caso si raccomandava al giudice la pazienza, una naturale disponibilità ad ascoltare le parti, e «l'utile lentezza» di una decisione. Negli anni trascorsi come cancelliere, verrà spesso rimproverato a D. proprio questa «lentezza della decisione», giudicandola piuttosto una *lentezza di indecisione*. Come si

⁹² D'Aguesseau, *L'impiego del tempo*, in *Opere*, cit., t. I, p. 257. In generale cfr. M. Bretone, *Diritto e Tempo nella tradizione europea*, Roma - Bari 1994.

legge in una pagina del *Compendio della vita*, pubblicato nel primo volume delle *Opere*, D. aveva replicato puntigliosamente ai suoi avversari che, quando «ogni decisione di un cancelliere è simile ad una legge», la riflessione ponderata ne è una qualità necessaria⁹³. D. delinea, insomma, ancora una volta una virtù antropologica. Essa coincide in questo caso con lo *sguardo* del ceto sul luogo dell'udienza e su i suoi attori. È una virtù visiva e amorosa. Il suo tratto peculiare è la regolarità. L'attenzione verso le parti non sarà mai inquieta e impaziente, ma «fedele e perseverante nelle funzioni del proprio stato». Anche il passo del giurista, sempre uguale nelle «vie della giustizia», sarà animato da un «costante amore dei suoi propri doveri». Il giudice «avanzando con un moto regolare» non dissipa le proprie energie, ma ne dispone con una abitudine alla fatica e una vita «frugale e uniforme»⁹⁴. Censure del tempo e polizie dello spazio coincidono allora senza residui.

D. reinventava peraltro luoghi e modelli disciplinari disponibili largamente nella letteratura contemporanea. Il discorso sull'*emploi du temps* risale al 1714. Antoine de Courtin aveva pubblicato nel 1677 un trattato su *L'art de bien employer le temps*. Con un unico *privilège du roi* del 1674, riprodotto nel libro, si permetteva a Helie Josset, *Marchand Libraire* a Parigi, di «imprimer ou faire reimprimer, vendre & distribuer» i quattro differenti trattati dello stesso autore – mai nominato nel testo se non sotto il lemma *le mesme Auteur* – rispettivamente sulla *Civilité*, sul *Point d'honneur*, sull'*Art de bien employer le temps*, e infine sulla *Jalousie*. L'autore di nuovo «disseminato», ma questa volta fra i personaggi del dialogo dedicato all'impiego del tempo, si soffermava su una sorta di chimica dei sentimenti propri della *civilité*, che quando abbandonava la carità mutava nella *Paresse*. De Courtin affermava che la pigrizia, il rovescio della carità, consisteva in una *dissipazione*, quasi in una «evaporazione» dello spirito virtuoso, sempre più lontano dalle «buone cose del mondo». La *police de l'honnête homme* intercettava così anche gli

⁹³ D'Aguesseau, *L'attenzione*, in *Opere*, cit., t. I, p. 227. Carnelutti parlerà del paradigma dell'attenzione come di una qualità interamente visiva, lo sguardo del giurista che «ritaglia» il mondo (e il tempo) nel perimetro del giudizio. Sul punto *infra* cap. IV, paragrafo 3.

⁹⁴ Ivi, p. 236.

intervalli della *civilité*, quegli spazi bianchi e anarchici nei quali – come nel sonno – «le corps est sans action». Tali interruzioni, vere e proprie «sospensioni» delle funzioni sociali esigevano una regolazione. Si trattava così di intervenire, con l'orologio virtuoso della *misura* sorvegliando i modi e la quantità delle ore dedicate al *dormire*. Oppure la polizia si occupava della condotta del corpo *da sveglia*, nella socialità complessa delle sue relazioni quotidiane. La disciplina in questo caso si uniformava alla prudenza, una macchina di governo deputata a «discernere» le cose, cioè a scegliere, e a «fare bene». Si suggeriva così di evitare tanto la prudenza, dilatata fino all'inverosimile, che mutava la lentezza in immobilità, sia la «precipitazione». Quest'ultima consisteva in un «effet d'impatience». È riguardava non a caso le regole della conversazione e le professioni del *parlare in pubblico*: «Vous en pouvez voir des exemples en tous ces grands parleurs, dont les paroles luttent dans leur bouche à qui sortira la première, comme disait un fort agréable esprit; ou même en ceux qui ne pechant pas en cet excés, se hâtent néanmoins tellement quand ils parlent, qu'ils se coupent sans cesse, et n'ont pas si-tôt dit quatre mots d'une chose, qu'ils en commencent une autre sans achever la première»⁹⁵. Le ombre minacciose della *paresse* – di cui la precipitazione era dunque una variante rovesciata e non meno pericolosa – non risparmiava nessuno dei poteri della società di ceti, allungandosi fino allo spazio della *famille*, della «conduite domestique», per corrompere nuovamente l'intera rete dei corpi di antico regime. A fronteggiarla, il padre di famiglia, al pari di ogni altra autorità doveva «procurare la pace della casa», e «maintenir l'union & la discipline». Non a caso a questo punto de Courtin proiettava il dispositivo disciplinare della *conduite domestique* ancora una volta sul piano della polizia dei corpi. Infatti il talento dell'*honnête homme* in tutte le forme di governo sociale – quella dello Stato, dell'esercito, infine dello stesso governo domestico – si esprimeva nella virtù politica e morale del *bien commander*: «Et quiconque sait faire de grandes choses plutôt par la prudence que par la force, et qui a l'adresse de rendre ses gens vigilans, actifs et laborieux; celui-là sans doute est un grand homme, et il ne peut qu'il ne devienne

⁹⁵ A. de Courtin, *L'Art de bien employer le temps en toute sorte de conditions*, Paris 1677, p. 73.

riche, et ne fasse une bonne maison»⁹⁶. In questo modo le qualità del padre di famiglia –incluso l’oculato impiego del tempo nel governo della casa e del *menage*– si potevano accostare con ragione ai talenti e alle qualità di tutti coloro che si fanno obbedire: «des Agens, Oeconomes, maîtres d’hotel, & generalement de tout ceux qui ont à obeir».

In definitiva queste pagine di de Courtin ripropongono il tema del tempo, interno ad uno spazio sociale regolato dalla *police*. L’arte di impiegare il tempo consiste dunque nella distribuzione dell’ordine proprio dell’universo sugli orologi di un ceto. La *police* è allora una forma visiva di governo che disciplina il campo dei poteri e dei corpi plurali di antico regime nel presente eterno dell’obbedienza e del comando. Lo sguardo regolativo si incarica di delimitare in ogni suo punto la superficie dei corpi contro ogni minaccia di *pigrizia*, di fuoriuscita e dissipazione del tempo di vita, o, specularmente, di interruzione e precipitazione, contro cioè ogni *effet d’impatience*, che può scuotere ad ogni istante anche le professioni della parola in pubblico e i teatri del giudizio. L’effetto di impazienza è una nuova forma di *dismisura*.

Un’altra variante significativa di questa prospettiva disciplinare è presente nei *Caractères* di Jean de La Bruyère, anch’esso precedente al testo di D.

Lo scrittore francese includeva nella *police* dei Discorsi tanto le arringhe quanto le scritture del processo: «si plaude alla consuetudine invalsa nei tribunali di interrompere gli avvocati nel mezzo dell’arringa, impedendo loro di essere eloquenti e brillanti, per ricondurli ai fatti e alle prove nude e crude, su cui poggiano le loro cause e il diritto delle loro parti; e questa prassi così severa, che lascia negli oratori il rimpianto di non aver potuto pronunciare i più bei passi dei loro discorsi, che bandisce l’eloquenza dal solo luogo in cui essa è al suo posto e converte il tribunale in una muta giurisdizione, è legittimata dal solido e inoppugnabile proposito di accelerare la conclusione del dibattito: resta solo da desiderare che essa non venga trascurata in tutti gli altri casi, che regni negli uffici come nelle udienze, e

⁹⁶ de Courtin, *L’Art de bien employer le temps*, cit., pp. 301-302. A questo riguardo, anche la *gelosia* somiglia ad un effetto d’impazienza che minaccia l’armonia dell’istituzione familiare.

che si fissi un limite alle scritte, come è stato fatto per le arringhe»⁹⁷. Voce e scrittura si riconciliano.

Il frammento si colloca all'interno di una ragnatela coerente ed estesa di ammonimenti che riguardano la vita della città, una polizia delle relazioni sociali e immaginarie dello spazio urbano, dove tutto si risolve nei codici di un «reciproco guardarsi» –i verbi scelti sono quelli a un tempo dell'apparire e del dileguarsi– fra i ceti e gli ambienti diversi di cui è fatto un paese di antico regime. Fra questi «circoli» e al loro stesso interno si produce un «gioco serio» di tirocini, usanze e regole, iterati come in ogni rituale di celebrazione, proprio come accade fra gli uomini di toga, i magistrati e gli avvocati che vivono la professione e i suoi immediati dintorni come un sacerdozio: «poco manca che nella repubblica religione e giustizia vadano di pari passo, e che la magistratura non consacri gli uomini come il sacerdozio. L'uomo di toga non può danzare a un ballo, comparire a teatro, rinunciare agli abiti semplici e dimessi senza sminuirsi; ed è strano che occorra una legge per regolarne l'aspetto, costringendolo in tal modo ad essere molto grave e più rispettato». L'ironia delle espressioni non mancava di fissare il vero bersaglio dell'indagine di La Bruyère sull'opera di parola e scrittura propria degli uomini di giustizia, su *mestieri* riconducibili a *autori* singolari ma riconoscibilissimi. Com'è noto, La Bruyère aveva dedicato il primo capitolo dei *Caratteri* alle «opere dell'ingegno», soffermandosi, pur se nella forma discontinua delle annotazioni, sull'identità e l'antropologia del buon autore di un originale prodotto intellettuale. Tuttavia La Bruyère offriva ampi squarci di analisi sulle figure secondarie, a loro modo più deboli e inquiete, della vera creazione intellettuale. Si trattava dei mille generi letterari del «riscrivere» il già pensato, del *reporter* il già detto: le traduzioni, le compilazioni, le registrazioni, fino all'esercizio estremo del plagio, da parte di coloro che per professione «lavorano sulle orme di un altro». Non ci sembra di forzare troppo il testo di La Bruyère, osservando come non potesse mancare in questo ritratto del lavoro immateriale tutta una serie di puntuali *remarques* sull'opera degli uomini di toga che facevano consistere la costruzione della

⁹⁷ J. de La Bruyère, *I caratteri (Les caractères ou les mœurs de ce siècle, 1688)*, Torino 1981, con introduzione di G. C. Roscioni, traduzione e note di E. Timbaldi Abruzzese, pp. 312-313.

verità giudiziaria e la stessa loro professione nell'interpretazione permanente delle regole, nell'arte della «registrazione» incessante delle storie altrui, attraverso l'uso dell'eloquenza alle udienze. A queste pratiche in definitiva era rivolto il codice complesso delle interruzioni e dei silenzi, l'esercizio paziente dell'ascolto e della ponderazione da parte dei giudici nel tempo pubblico di un processo.

Più tardi le perplessità riguardo alle interruzioni si esprimeranno in un altro testo, prodotto nell'ambito della letteratura forense. Come si legge in una «ancienne lettre» del 1733, l'*interruzione* di un discorso da parte di un magistrato non rappresentava soltanto una trasgressione delle «règles de la bienséance», né un delitto di lesa «majesté», quello della speciale sovranità dell'udienza. E neppure consisteva esclusivamente nella violazione dei «devoirs de son état». Il filo rosso della storia delle fonti –dal frammento di Ulpiano, dal libro secondo *de officio proconsulis*, «circa advocatos patientem esse proconsulem oportet», a Plinio il Giovane, da Seneca a Cicerone a Quintiliano– mostrava come fosse impossibile decidere in astratto *quando e dove* interrompere un discorso: «dites-moi où il faut l'interrompre à propos», salvo nel caso di evidente falsità oppure di «choses contraires à l'État, à la religion et aux bonnes moeurs». Quegli autori ribadivano ciascuno a suo modo la necessità dell'«attention des juges qui tenant les audiences», il dovere di ascoltare gli avvocati *avec patience*, accordando tutto il tempo che fosse stato necessario⁹⁸. Come per la «precipitazione» nel discorso anche l'interruzione, questo ulteriore «effetto d'impazienza» si poteva comprendere soltanto nel teatro presente del processo.

A metà Seicento, in un altro scenario teorico e politico, Hobbes aveva indicato in modo non dissimile, le qualità naturali di un buon giudice, «the things that make a good judge»: «la bontà della ragione naturale», la «capacità meditativa», ma soprattutto l'arte della

⁹⁸ *Lettre à M. XXX ou l'on examine si les juges qui president aux audiences peuvent légitimement interrompre les avocats lorsqu'ils plaident* (1733) in Camus, *Lettres*, cit., p. 283. Si trascrive il passaggio completo del Digesto D. 1, 16, 9, 2, Ulp. 2 off. procos. «Circa advocatos, patientem esse proconsulem oportet, sed cum ingenio, ne contemptibilis videatur, nec adeo dissimulare, si quos causarum concinnatores vel redemptores deprehendat, eosque solos pati postulare, quibus per edictum eius postulare permittitur».

«pazienza», la «patience to hear», e cioè «l'attenzione diligente nell'ascolto», nonché la memoria «per ricordare, assimilare e applicare ciò che si è ascoltato». Ma per Hobbes queste cose hanno un nome, si riconducono ad un vero e proprio congegno di attitudini, *abilities*, di tecnologie verbali e sentimentali, cui ricorre la macchina del Leviatano quando rende giustizia. Sono le capacità che si richiedono ad un giudice —«the abilities required in a judge»— e, pur nella radicale diversità dei modelli e delle procedure, sono simili ai dispositivi sentimentali fabbricati da D. a favore dei giudici francesi durante l'udienza. Le abilità del magistrato dovevano infatti sottomettersi all'architettura dell'oralità e al tempo interno e artificiale del processo. Il giudice non si preoccuperà *in anticipo* su come dovrà giudicare, scrive Hobbes. Poiché egli conosce i fatti attraverso l'ascolto delle testimonianze e gli allegati al dibattimento, misurerà allora esclusivamente su di essi la sua sentenza, ciò che dovrà *dire* riguardo ai fatti: «what he shall say concerning the fact». Allo stesso modo, ciò che dovrà *dire* in punto di diritto —«what he shall say in point of law»— gli sarà suggerito dall'autorità degli interpreti e dei discorsi intorno alle leggi, «by Authority interpret it upon the place», che si formeranno via via, nel luogo e nel giorno del processo⁹⁹.

In conclusione, tornando al senso generale degli enunciati di D., la polizia dei discorsi ricorre puntualmente all'economia ragionevole di iniezioni di pazienza e di ponderazione contro un uso pericoloso delle interruzioni. Le regole di etichetta sono investite da una vera e propria metamorfosi di genere, le consuetudini della *civilité* mutano in una *obbligazione* che chiama in causa l'essenza stessa della «religione dei giudici» e cioè l'imperativo di «rendere giustizia». La «patience» nei confronti degli avvocati non costituiva soltanto un istintivo «devoir de biencéanse et d'état», ma una virtù istituzionale iscritta in una funzione che applicava alla lettera l'arte, descritta da de Courtin e rinnovata da D., del *bien employer le temps*. Così si legge ancora nella *lettre* del 1733: «En un mot, que donner aux avocats toute l'attention et tout le temps qu'ils désirent pour parler, ce n'est

⁹⁹ Hobbes, *Il Leviatano*, cit., cap. XXVI, paragrafo XXVII-XXVIII, p. 456. A questo riguardo è significativo l'uso, nella tradizione di Common Law, dell'espressione intraducibile ma densissima di *a day in Court*, cfr. J. Bruner, *La fabbrica delle storie*, Bari 2002, pp. 41 ss.

pas tant une bienséance qu'une obligation, que c'est un devoir de la religion des juges, et que comme ils ne sauraient bien rendre la justice s'ils n'ont cette patience, elle en est aussi la principale partie»¹⁰⁰. L'attenzione diviene un paradigma visivo e un nome socievole per dire la virtù della misura.

¹⁰⁰ *Lettre* (1733), in Camus, *Lettres*, cit., p. 283. Con i suoi galatei D. si rivolge sempre ai due lati della scena giudiziaria, all'intera famiglia forense. Sui discorsi di D. dedicati alla magistratura, cfr. ora J-M. Tuffery-Andrieu, *La discipline des juges: Les Mercuriales de Deguasseau*. Preface de Bernard Beignier, Paris 2007.

«Il processo per D. è ancora una volta teatro pedagogico e razionale -come è il teatro di Racine, del quale cfr. ora l'opera completa in trad. it. Racine, *Teatro*, Palermo 2009- dove si mettono in gioco e in vista narrazioni differenti dei fatti. Sulle narrazioni processuali vedi M. Taruffo, *La semplice verità*, Bari 2009, pag. 32 e sgg. Sulle immagini plurali della giustizia e delle sue qualità nella tradizione iconografica europea rinvio al libro di A. Prosperi, *Giustizia bendata. Percorsi storici di un'immagine*, Torino 2009, per molti versi puntuale corrispondente visuale del noto saggio di M. Sbriccoli, *Giustizia criminale*, in *Lo Stato moderno*, a cura di M. Fioravanti, ult. ed., Bari 2009, sui differenti modelli del processo nella storia europea della giustizia.»

Capitolo quarto
«Sapersi possedere». Gli uomini di giustizia
fra dissimulazione e trasporto

1. *Ottave per causa. Poesia e duelli giudiziari*

Secondo D. il possesso di se stesso deve guidare l'oratore durante l'improvvisazione all'udienza, alla ricerca di una parola «sempre viva e luminosa» persuadendo chi l'ascolta che «si sia affaticato per lungo tempo a perfezionare un edificio» che, in realtà, ha appena iniziato ad innalzare. Chi parla deve mantenere uno stile «prudentemente timoroso», sorvegliato come nella scrittura di un testo predisposto per la stampa. I suoi censori più intransigenti sono di tre generi: la Giustizia, le parti, ma soprattutto «se stesso». Questo articolato dispositivo di autodisciplina – nel quale si materializza la figura ad un tempo amorosa e inquietante di un «censore domestico» – condiziona dunque *dall'interno* gli stessi sacerdoti della censura pubblica. Magistrati e avvocati sono mossi da una misteriosa «voce segreta». Essa appartiene a quel «domestico censore che tutti noi portiamo dentro noi stessi», e che ci avverte come «la censura non può essere degnamente affidata se non a coloro» – nel testo spicca a proposito la storia esemplare di Catone – «che non la saprebbero temere»¹⁰¹.

Lo sguardo di questa censura non astratta, ma *locale*, domestica e interiore, regola ad ogni istante la parola del giurista. Non soltanto si insedia stabilmente nell'anima stessa della persona ma ne governa i comportamenti e i movimenti. In questo caso riguarda un soggetto e un ceto, deputati per funzione alla sorveglianza e al controllo sociale. Può manifestarsi sotto forme diverse: nella *reputazione* che l'opinione pubblica riconosce al magistrato, nell'*esempio* dei padri della storia forense, infine nella *decisione comune* della sentenza, che rappresenta, attraverso la maggioranza ragionevole del collegio, «il sentimento di tutti». Per tutti questi motivi D. esigeva dal vero oratore l'arte dell'applicazione e della fatica, un saggio governo di sé per disporsi finalmente, con molte buone ragioni, al combattimento del processo.

¹⁰¹ D'Aguesseau, *La Censura pubblica*, in *Opere*, cit., t. I, pp. 75 - 76.

Il nemico mortale degli uomini di giustizia consisteva nella «dissipazione» dei propri talenti. Per fronteggiarlo, giudici e avvocati dovevano continuamente *dominarsi*. L'ammonimento si traduceva nell'imperativo di «divenire invisibili per qualche tempo», indirizzato proprio a quei corpi eloquenti che per funzione erano chiamati a «mostrarsi in pubblico». Si trattava di «conservare l'opera» dell'ingegno attraverso l'educazione e l'esercizio costante di un'«economia» delle forze. Nuovamente si applicava il meccanismo sperimentato dei codici della distanza. Così, per fare un esempio, il giudice, «arbitro sovrano della vita e della morte», avrebbe dovuto «avvicinarsi tremando» alla funzione del giudicare. Una «lodevole timidezza» sarebbe stata poi il segno inequivocabile di una sempre nuova capacità di introspezione: «lo spettacolo di un accusato, il cui destino tiene egli tra le sue mani, gli paia sempre così nuovo, e spaventevole, come allorquando l'ha veduto la prima volta. Allora appunto tenendosi egualmente a distanza e dall'eccesso di un rigore inumano, e da una compassione spesse volte ancor più crudele, e tutto occupato di un giudizio, nel quale può divenir egualmente colpevole quanto colui, che sta per giudicare, raccoglierà tutte le forze della sua anima, e si assicurerà in quel rigido ministero, con la sola considerazione della pubblica utilità»¹⁰². Assumendo su se stesso i conflitti del processo, il magistrato avrebbe dovuto «dividersi come in due fazioni contrarie», ascoltando le parti, e divenendo esso stesso «il teatro civile» dei discorsi. In modo non dissimile per un avvocato la parola era come un «monumento» progressivo, un edificio da costruire senza fretta né leggerezza. Non una «estemporanea eloquenza» dissipatrice, ma la «penosa fatica della composizione», come in un'opera d'arte, di nuovo imitando l'esempio dei patriarchi della compagnia.

Il dominio di se stesso trovava, nella vita privata dell'uomo pubblico, una conferma e una autenticazione. Nell'*Elogio* di D. scritto nel 1760 dal Thomas, professore all'Università di Parigi, si ricordava la considerazione che avvolgeva il magistrato di Limoges per l'integrità personale conservata anche negli anni lontani dalle cariche e

¹⁰² D'Aguesseau, *L'uomo Pubblico, o sia l'attaccamento del magistrato al servizio del pubblico*, in *Opere*, cit., t. I, p. 165. La devozione al servizio pubblico si esprime qui eloquentemente in un «attaccamento», in una adesione fisica e sentimentale alla funzione.

dagli onori. L'universo domestico non è uno spazio assente, *privato*, ma piuttosto uno specchio che *trattiene* provvisoriamente le energie vitali dell'uomo pubblico, lo spirito inquieto della funzione di giudicare. Dai luoghi dell'amicizia pubblica con gli uomini di lettere e le dispute e gli incontri con i dotti di Francia, intesi da lui come la «porzione scelta» del paese, l'elogio *seguiva* D. fino «all'interno della sua famiglia». Thomas ne osservava la figura pacifica di D., rispettivamente figlio virtuoso di un altro grande giurista, padre affettuoso e marito devoto, ritrovando, in quella sfera di affetti privatissimi, lo *spettacolo* nobile e pubblico del funzionario «vestito di porpora, assiso sul trono della giustizia». Nuovamente la luce della celebrità spargeva il suo splendore necessario sull'uomo che con la sua modestia «attrae lo sguardo di tutti». «La Religione, le leggi, l'amicizia, la sua famiglia, le scienze, le arti» occupavano tutto il suo tempo, non esclusa la cura del giardino: «le sue mani avvezze a tenere le bilance della giustizia non sdegnano ad abbassarsi alla coltura della terra»¹⁰³. Non è casuale che D. venga ritratto, nelle pagine più appassionate dell'*Elogio*, in quella sorta di intervallo inquieto, di drammatico *vuoto* di funzioni pubbliche, che corrispose al ritiro di Fresnes. L'autore, «l'aquila del Parlamento», si era opposto fermamente, solidale con il partito giansenista, alla bolla papale *Unigenitus* (1713). Quest'ultima era rivolta contro le teorie intransigenti sulla grazia divina, che circolavano in quegli anni. Nell'inverno del 1718, D. cadeva nuovamente in disgrazia, e dovette «cedere il sigillo» al filogesuita D'Argenson. Questa volta l'opposizione del cancelliere non era stata di natura religiosa, quanto piuttosto schiettamente politica, avversando egli apertamente la filosofia delle avventurose misure finanziarie del banchiere Law. Così nel breve inserto biografico pubblicato nelle *Opere* si descrivevano quegli anni concitati: «La sua prima disgrazia accadde sul finire del gennaio 1718. Il reggente gli chiese i sigilli, gli fece intimare di ritirarsi nella sua terra di Fresnes. Nel 1720 ebbe l'ordine di ritornare, senza che lo avesse mai desiderato, e gli furono restituiti i sigilli. Gli furono questi tolti per la seconda volta, e ritornò a Fresnes nel mese di febbraio del 1722. Non ne fu richiamato che nel mese di Agosto del 1727, e riassunse allora l'e-

¹⁰³ A. L. Thomas, *Elogio*, in *Opere*, cit, t. I, p. LV.

sercizio di una gran parte degli affari di cui era stato incaricato in precedenza». ¹⁰⁴ I sigilli gli saranno restituiti solo molto tempo dopo. Secondo questa rappresentazione, in quel tempo «dolorosissimo» della sua esistenza, D. riuscì a conservare «un abito di corpo» improntato alla «sobrietà» e alla «costanza». Egli infatti, con la stessa cura con la quale seguiva i lavori delle sue piantagioni e la fioritura del suo giardino, coltivava i vincoli di amicizia, di «confidenza» con i maggiori intellettuali dell'epoca. Allo stesso modo, l'amore per la sua famiglia naturale si rifletteva con semplicità su quella giudiziaria. Intimato a *ritirarsi* nelle sue terre, D., in questo ritratto, fa di Fresnes il luogo in cui rinnovare nella propria memoria la *devozione* ininterrotta al ministero pubblico.

Il richiamo corrente alla «costanza» e al «possesso di se stesso», enunciati nel testo di D., può suggerire a prima vista l'immagine celebre del *Dominio di se stesso*, contenuta nell'*Iconologia* (1593) di Cesare Ripa ¹⁰⁵. Come si legge nelle didascalie che illustravano l'immagine, «un uomo siede sopra un leone, che abbia il freno in bocca, e regge con una mano detto freno e con l'altra punge esso leone con uno stimolo». Nei *Discorsi* di D., tuttavia, il dominio di se stesso non ha la fissità delle illustrazioni di Ripa. Si misura puntualmente con la scena barocca del «diritto in azione», nello spettacolo, mobile e tragico, dell'udienza. Il giurista è esso stesso il teatro vivo di una «guerra civile» delle ragioni delle parti, artefice della loro composizione nella verità giudiziaria. In questo contesto allora l'improvvisazione obbedisce a regole non dissimili da quelle di una lotta ingaggiata in un'arena: l'avvocato evita lo spreco delle forze, calcola i tempi e le mosse dei discorsi, medita i colpi da sferrare a sorpresa contro l'avversario. *L'autore* è qui, se possibile, ancor meno garantito e stabile. Si produce e si consuma interamente nella parola «non preparata» di un discorso. Rimane a *sostenerlo* soprattutto la scena del processo.

¹⁰⁴ *Compendio della vita del cancelliere D'Aguesseau*, in *Opere*, cit., p. XXIII. Sulla politica francese in quegli anni, cfr. E. Le Roy Ladurie, *L'Ancien Régime*, cit., II, pp. 10 ss, 34 ss, 74 ss.

¹⁰⁵ L'immagine descritta è in C. Ripa, *Iconologia. Notabilmente accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti. Dall'Abate Cesare Orlandi patrizio di Città della Pieve accademico augusto. A sua Eccellenza D. Raimondo Di Sangro Principe di Sansevero*, Perugia 1765, t. II, p. 267.

Su questo dispositivo permanente del giudizio –conflitto di parole armate secondo regole– è opportuno richiamare un'altra immagine. Si tratta dell'illustrazione riprodotta in un'opera di fine Seicento di Holtermann sull'universo forense, che riprendo peraltro nella copertina di questo volume. Ai due lati estremi di un paesaggio *naturale-artificiale* (come è sempre la messa in scena di un processo) si scorgono due avvocati che si fronteggiano. Leggermente ricurvi, trattengono per le braccia le rispettive parti, che come automi si animano esclusivamente attraverso il movimento loro impresso dai duellanti. Gli assistiti si danno le spalle, rifiutano di guardarsi, rivolti come sono verso i loro difensori. Ciò comunica nello spettatore la percezione inequivocabile di un *affidarsi*, racchiuso nell'atto delle parti di *abbandonarsi* letteralmente come manichini al patrocinio. Dal canto loro, i contendenti vestiti con abiti eleganti e ufficiali, sono fissati nel gesto di scambiarsi fendenti, all'attacco e in difesa. Essi *si parlano* attraverso due lunghe spade. Le lame che stanno per incrociarsi sono sospese all'altezza delle bocche, come se ne fossero il naturale prolungamento¹⁰⁶. Per questo aspetto ricordano la spada affilata della celebre incisione di Dürer (1498), che spunta dalla bocca del Cristo in una non dissimile rarefatta atmosfera di solennità, dove la religiosità civile del rito circola interamente all'interno del giudizio.

Per lo spettacolo del processo, Francesco Carnelutti in uno studio già citato sull'arte del diritto segnalerà nella prima metà del Novecento i paradossi del giudizio. Egli proponeva un cortocircuito linguistico tra *jus* e *iungere*, osservando che il processo è il vincolo che unisce sempre due parti che si fronteggiano. Il duello delle parti, concludeva Carnelutti, dà corpo al tema del dubbio –*dubium* e *duellum* hanno entrambi la radice in *duo*– si compie attraverso persone che esercitano il dubbio l'una di fronte all'altra mediante discorsi. Il giudizio pertanto produce l'antropologia di una verità che parte invariabilmente da un dubbio e da una interrogazione. Il giudizio non consiste allora in un ordinamento ma piuttosto in una energia che si manifesta in ciò che ordina e governa il rito.

¹⁰⁶ A. M. Holtermann, *Disputatio Juridica, De Nequitia Advocatorum, cum Iudicio Defensivo*, Marburg 1695. Dello stesso autore, cfr. Id., *Verkehrter Jurist, Seu Sine Lege Monstrosus Jure-Consultus*, Marburg 1680.

Come scriverà Dupin, in un testo della prima metà dell'Ottocento più volte ripubblicato e alla fine di una ininterrotta tradizione di galatei forensi che ha in D. il suo luogo di origine, l'improvvisazione è una «predisposizione» meditata, una leggerezza calcolata del discorso in pubblico. Costretto a *mostrarsi* in platea e a decidersi all'istante su ogni mossa successiva, l'oratore avrebbe dovuto gettare le sue parole nell'azione, in un «corpo a corpo» con il pubblico. Tuttavia la versione italiana del 1838 escludeva dal testo originale di Dupin alcune parti, nelle quali si comparava all'eloquenza politica della *tribuna*, un «genre particulier» di eloquenza deliberativa, quella del *barreau*. L'aspetto che accomunava i due generi oratori consisteva nella circostanza di dover fronteggiare «all'istante» l'imprevisto della comunicazione parlata davanti a un uditorio quelle insidie caratteristiche dei *discours improvisés*. Il «mare agitato» dei processi e delle assemblee politiche, con il loro «movimento imperioso» di passioni che attraversavano gli interventi di quegli «uomini pubblici», dediti alla patria e agli affari, esigeva pur sempre l'«action indélibérée de la parole». Quest'ultima avrebbe imitato malamente la pace silenziosa e statica dell'eloquenza scritta con il suo punto di vista esclusivamente letterario: «Il est une éloquence écrite qui s'élabore à loisir dans le silence du cabinet. Le patriotisme aussi l'échauffe et l'inspire; la philosophie la règle, la réflexion la tempère, le goût la polit. Ces doctes harangues, préparées avec art, jettent une vive lumière sur les discussions. Aucune improvisation ne peut égaler leur construction savante, l'enchaînement calculé des preuves, la solidité des déductions, Plaçons, il y a justice, cet immense labeur, au premier rang»¹⁰⁷. Si imponeva allora una meditata strategia del-

¹⁰⁷ Dupin (Ainé), *L'improvisation* (1829), in Id., *Manuel des étudiants en droit et des jeunes avocats: recueil d'opuscules de jurisprudence*, Bruxelles 1835, p. 567. Nello stesso volume di Dupin si poteva leggere, al primo posto, fra i consigli di lettura della *Bibliothèque choisie à l'usage des étudiants en droit et des jeunes avocats* il testo di D. sulle *Instructions sur les études propres à former un magistrat*, Ivi, p. 659. Si potrebbe aggiungere che l'improvvisazione sparglia le distinzioni canoniche dei tre generi del discorso persuasivo. Agli occhi dell'improvvisatore, infatti, l'ascoltatore che lo fronteggia è simile ad un tempo ai giudici di un processo, ai membri di un'assemblea politica, agli spettatori di un dramma. Per una diversa rappresentazione dell'eloquenza giudiziaria, dominata dalla *perizia* e dall'*accortezza*, cfr. M. Foscarini, *Dell'improvvisa eloquenza*, Venezia 1749, pp. 223 e ss. Sui generi del discorso persuasivo rinvio agli studi di B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso riportato*, Palermo 1985; Id., *Manuale di retorica*,

l'improvvisazione. Per questi motivi improvvisare –aggiungeva Dupin– «non significa già parlare a torto e attraverso...con irriflessione». E ancora: «io non applico ancora la parola improvvisare al fondo del pensiero, ma solo alla facoltà di parlare *in termini non preparati* su di un soggetto a sufficienza concepito e meditato»¹⁰⁸. In altre pagine Dupin ricorreva a una metafora militare, opponendo le strategie di battaglia della «cavalleria grave» dell'esercito regolare all'«arte improvvisa» dei cavalieri Numidi di lanciare e trattenere la corsa dei destrieri a seconda delle necessità: «questo è il meccanismo dell'improvvisare. L'oratore che legge il suo discorso somiglia alla cavalleria grave in ordine di battaglia; l'improvvisatore invece deve manovrare alla maniera dei Numidi, che montando a nudo e senza freno non avevano meno l'arte di lanciare e di tenere il loro cavallo a volontà».

Dupin definiva tale condotta *presenza di spirito* necessaria all'oratore come al generale di armata, per trarre profitto «dagli accidenti del terreno» e «far girare il pericolo stesso a profitto della vittoria»¹⁰⁹. In questi casi l'arte del ben parlare conosceva il «movimento imprevedibile» della voce all'udienza. «Non si saprebbe credere come in noi» –confessa stupito Dupin– «si sente una forza elettrica» che ci attraversa, e che, con la risorsa delle sue espressioni «pronte» e «forti» non sarebbe mai venuta «a trovarci nello studio, stando con la penna in mano»¹¹⁰.

Attaccato alla sprovvista su un tema delicato, l'oratore dovrà stare guardingo, dominando le sue risposte e mostrando di *sapersi possedere*. Egli è un duellante che adatterà alle circostanze, «con presenza di spirito» e per un tempo limitato –non più di trenta minuti– lo schema fisso dell'improvvisazione: il motivo dell'esordio, la proposizione, il fatto, il punto di diritto, la perorazione, la conclusione. La logica viva dell'improvvisazione, consegnata ai corpi eloquenti

Milano 1998; Id., *Le parole e la giustizia*, Torino 2001. Sul rilievo attuale dell'argomentazione nei sistemi giuridici continentali e nello spazio del processo, cfr. i saggi di U. Vincenti, A. Mariani Marini e F. Cavalla, nel volume *Ragionare in giudizio. Gli argomenti dell'avvocato*, Pisa 2004, con puntuale introduzione di G. Alpa.

¹⁰⁸ Dupin (Ainé), *L'improvisation (1829)*, prima versione italiana, *Guida sull'arringare improvvisando*, Napoli 1838, p. 6.

¹⁰⁹ Ivi, p. 14.

¹¹⁰ Ivi, p. 15.

dell'udienza, è in questo modo inclusa all'interno di una storia circolare del presente. L'oratore adotterà invariabilmente il *punto medio* fra due tentazioni ricorrenti, ugualmente pericolose: la *dissimulazione* e il *trasporto* delle proprie emozioni. La posta in gioco è in definitiva l'esercizio di un potere, attraverso una «censura interiore», una costante sorveglianza su se stesso. Egli dovrà restare sempre «padrone di se stesso» se vorrà essere «padrone degli altri» sulla scena mutevole del processo¹¹¹.

A questo punto Dupin, attraverso un esempio, ricostruiva «a sangue freddo» il tempo interno del discorso parlato in pubblico, nelle cui vene profonde scorreva una «corrente elettrica», sapientemente compressa. Quest'*elettricità* al momento opportuno avrebbe dovuto riversarsi sul pubblico che l'avrebbe a sua volta *restituita* all'oratore: «Supponete che taluno si sia impossessato con violenza dell'altrui proprietà. Voi avete a provare *che questo atto è illecito, e che la proprietà deve essere restituita al suo padrone*». Si trattava in primo luogo di «provare questo fatto». Provarlo certo «per legge» ma «secondo un ordine convincente»: l'ordine della «proposizione che volete dimostrare» e del «racconto» con tutte le «circostanze che vi sono attaccate», la violenza, i colpi riportati dalla vittima, gli oggetti sottratti dallo spoglio violento. Si dovevano in questo modo *richiamare sulla carta* le parole necessarie, il loro *suono*, e assegnare al testo gli eventi più distanti. «Leggendo il motto *colpi*, rammenterete tosto quali colpi, il loro grado di violenza, le loro funeste conseguenze; se vi sono state malattie, incapacità al travaglio, trattamento lungo e dispendioso, basterà la parola *medico*, per richiamare tutte queste cose; lo stesso si dica per ogni altro accidente del *racconto*»¹¹².

Giunti al punto di diritto, si trattava poi di impiegare tre fonti normative non tutte esclusivamente di impronta legislativa. Accanto all'articolo delle leggi fondamentali, che «dichiarava tutte le proprietà inviolabili» e a quello del codice penale, che «punisce le violenze di cui vi dolete», il teatro dell'improvvisazione esigeva altri argomenti, quali le considerazioni di ordine pubblico, sul danno sociale derivante dal farsi giustizia da se stesso, o quel principio del diritto naturale «che proibisce di nuocere gli altri».

¹¹¹ Ivi, p. 7.

¹¹² Ivi, pp. 10-11.

Lo schema invisibile del ragionamento, sul quale *portare la parola* e imprimervi il fuoco rapido della voce, consentiva infine di non perdere mai di vista il proprio soggetto. Il *piano* –con il lessico proprio dell'arte della guerra– era sottolineato dai segni grafici dell'oralità: i raddoppi nelle esclamazioni, le spaziatore simili alle pause e ai silenzi della voce, le serie fitte di nomi e termini sincopati e in piena luce, senza il sostegno dei verbi, per suggerire le accelerazioni imprevedibili della parola parlata. Lo schema si presentava in questo modo:

«*Motivo dell'esordio* – Necessità di proteggere la proprietà.

Proposizione – Colui ch'è stato ingiustamente spogliato, debb'essere restituito in possesso.

Fatto – Pietro ha spogliato – Premeditazione ... armi ... come egli entrò ... porte abbattute!!! Colpi riportati ... ferite ... Medico ... Paolo ridotto allora a ricoverarsi altrove...

Punto di diritto – Diritto Naturale – leggi fondamentali art. 9 – Codice penale art. ... - Ordine pubblico turbato... giustizia da se fatta

Conclusione – Paolo deve essere reintegrato»¹¹³.

Si esigeva insomma dall'oratore che questi enunciati, freddissimi sulla carta, parlassero attraverso una tensione emotiva crescente, *cercando* le interruzioni dell'uditorio, fino a provocarlo e sconcertarlo se necessario: «ciascuno si sdegherà con voi». Ma l'effetto di persuasione era assicurato. I vantaggi dell'improvvisatore, del suo corpo mobile e parlante, su chiunque altro si fosse limitato a leggere un testo scritto erano indubitabili. Quest'ultimo era simile infatti al generale impacciato dall'armatura, o all'autore che troppo tardi corregge e riscrive un suo libro per una seconda edizione, «après la cause perdue»: «l'uomo che improvvisa si piega a tutti gli accidenti per le interruzioni che se gli possan fare: egli non ne rimane affatto sconcertato. Spesso ancora, e sul momento, egli insorge con vantaggio, mercè una viva ripigliata; conserva la sua posizione, e riprende il filo del suo discorso; o se bisogna conceder qualche cosa all'intelligenza, all'amor proprio, o all'autorità dell'interruttore, ei vi ritorna senza affettazione per mille giri, a cui il suo discorso improvvisato si presta; dice tutto, come se facesse intendere di volersi tacere sull'as-

¹¹³ Ivi, p. 12.

sunto»¹¹⁴. Si potrebbe concludere su questo punto, ricordando una espressione di Alessandro Fontana a proposito dell'opera di Foucault. E' proprio del gioco dell'improvvisazione, dove agiscono i meccanismi della parola parlata all'udienza, che si produce il *salto* – a mio avviso proprio delle sorprese dell'oralità– dalla polizia al *piano di guerra*. Mosse improvvise e brusche impennate della verbalità, finti ripiegamenti e attacchi rapidissimi dei corpi eloquenti, abbassamenti tattici e intensificazioni della voce, l'uso retorico dei *silenzi* che il teatro dei processi mutava in veri e propri *oggetti acustici*, mostrano infatti senza veli la metamorfosi della *polizia* dei discorsi in un *piano* per la conquista a verbale dello spettatore.¹¹⁵

La pratica dell'improvvisazione nei teatri giudiziari europei si muove secondo numerose varianti locali. Per un esempio, l'archeologia culturale del foro napoletano alla fine del Settecento poteva vantare la storia emblematica degli inizi *estemporanei* della carriera del giurista Niccolò Nicolini. Il decennio che precede l'ingresso ufficiale fra le glorie della cultura penalistica dell'*aigle du barreau napolitain*, come lo definiva il Dupin, è segnato da una circolazione costante, nel campo del sapere giuridico proprio dell'autore, dei linguaggi della poesia e del teatro, tanto da suggerire a volte il profilo di una figura indecidibile fra l'autorialità e l'autorità, la funzione pubblica e l'opera d'arte.

L'orizzonte estetico, quanto a temi e stilemi, è senza dubbio quello di un metastianismo convenzionale e dilettesco, ma al fondo di questa cifra snervata di cantabilità, che sembra aver perduto la vena di religiosità dei teatri giudiziari di D., è riconoscibile una componente del carattere giuridico italiano e, al suo interno, l'uso costitutivo dell'improvvisazione.

Quando nel 1789 il giovane studente abruzzese parte allegro e baldanzoso come un giovane D'Artagnan alla volta della capitale, Napoli vive fra questi ingegni, professori, avvocati, letterati, matematici, che si muovono disinvoltamente tra le scienze e le muse. I primi maestri di Nicolini accompagnano con il «gravicembalo» i canti estemporanei dell'allievo che, passato allo studio delle leggi, continuerà a coltivare le sue «inclinazioni alla muse». Nicola Valletta è giu-

¹¹⁴ Ivi, pp. 13 - 14.

¹¹⁵ Fontana, *Dall'oggetto polizia al piano di guerra*, in «Aut-aut», cit., p. 44.

reconsulto di fama ma anche poeta estemporaneo di successo, compositore di musica, suonatore e cantore. Con Nicolini intrattiene quotidiane «conversazioni in versi, accademie legali di Carnevale in versi», attraverso, cantate, terzine e versi sciolti.

Sembra quasi un modo di guardare il mondo, questo gioco serissimo di passatempi musicali e poetici di colore metastasiano che alternano agli eventi pubblici della politica e della professione quelli privati delle biografie individuali, come nel curriculum vitae et studiorum di Nicolini. I processi politici del 1794, il matrimonio nel febbraio 1798, l'accusa di «giacobino», l'improvvisazione in ottave in onore di Filangieri, il terribile 1799, la fuga, mentre alle porte della città giungono le bande di Ruffo, trovano un accompagnamento singolare ma impeccabile in questa musicalità facile e elegante che risuona nella Napoli intorno al Novantanove e «imita» le cantate del *giurista* Metastasio, allievo del Gravina.

Come scrive Nicolini in una lettera, le origini quasi contemporanee dell'*autorità* —«in gennaio 1809 mi fu imposta la carica di procuratore generale»— e dell'*autore* —«la prima mia opera di frutto, le *Istruzioni ai giudici di pace*»— affondano le loro radici in una stessa pratica, consapevole e scandalosa, di «confusione fra Amore e Astrea», all'insegna dell'improvvisazione, con il suo «parlare rapido ma con legge».

In un'altra lettera di metà Ottocento, Nicolini rievocava i due bizzarri episodi che avevano segnato gli esordi della carriera. Siamo nell'aprile del 1792, Nicolini ventenne trascorre il suo tempo in mezzo a una «fiorita e festosa brigata». Non sa decidersi fra due argomenti diversissimi che i presenti gli propongono quale tema di una canzone: *La nascita di Amore* o *Le due ultime epoche della Natura*, secondo il disegno del grande naturalista George-Louis Leclerc, conte di Buffon. Così: «congiunti i due temi e in cinque canti mostrai, nello svolgimento delle forze della natura, l'impero di Amore nel mondo...con la bilancia, affidatagli dall'Onnipotente, Amore equilibra le forze, e, nato l'uomo per lui, Amore solo, con la bilancia stessa, ne contrappesa i destini e i diritti».

Qualcuno, fra il pubblico che lo circonda e lo applaude incantato, gli obietta a viso aperto che in quella canzone ha *confuso amore e giustizia*. Nicolini risponde prontamente che a suo giudizio Astrea «esce» da Amore e non viceversa, e che uno solo è il principio dell'ordine naturale e di quello civile, delle leggi degli Stati e dei processi davanti ai tribunali.

Il suo interlocutore è in silenzio, colpito dalle connessioni istituite da Nicolini fra sentimenti e diritto. Il giovane lo incalza sempre più e inizia a citare la sua «piccola scienza» di passi del *Corpus iuris*, «de personis, de rerum divisione, de venditione, de locatione», finché l'uomo si persuade, affascinato dall'insolito spettacolo di poesia estemporanea e concetti romanistici, e invita Nicolini a sedersi. Gli parla di una sua causa per l'appunto in tema di locazione: un pascolo nel tavoliere di Puglia, vasto, ma arido e malsano, che aveva fatto perire l'intero gregge di un suo cliente. Affidandosi alla narrazione musicale e incalzante delle ottave, Nicolini immagina così il sillogismo che avrebbe perorato davanti al giudice: se in ogni affitto sono essenziali tre cose, «l'uso del fondo che a locar si viene, il *consenso* che fra le parti si compone, e la *giusta mercè* che si ottiene», quando l'uso riguarda terre aride e non «piagge erbose», e dunque consenso e mercè nacquero da inganno, senz'altro «sciogli l'affitto e compensa il danno». L'uomo pieno di ammirazione gli affida allora la causa che qualche giorno dopo Nicolini con l'aiuto dei suoi maestri porta in giudizio e vince.

L'aneddoto sulle virtù salvifiche e remunerative dell'improvvisazione, secondo il repertorio di regole fissate da D. e da Dupin ma passate per l'occasione in salsa metastasiana, segna dunque la fortuna forense dell'autore.

È a partire da questi episodi e da altri simili, come le *prove* di poesia estemporanea davanti alla regina Carolina e all'intera corte nella reggia di Caserta, che Nicolini fissava candidamente la data di nascita della sua professione di avvocato: «Fu singolare il vantaggio che io ne ritrassi per la professione legale. Cortigiani, vescovi, abati, ricchi proprietari fecero a gara a nominarmi loro avvocato» [la citazione, come quelle precedenti, si legge in F. Nicolini, *Nicola Nicolini e gli studi giuridici a Napoli nel secolo XIX*, Napoli, 1907 pp. 116 ss. e 350 e ss]. Ma il registro cantabile e metastasiano di questa prova non riesce a occultare la pratica acuminata dell'improvvisazione e delle sue regole nell'universo a verbale del giudizio.

2. *Digressioni (I). «Interpretare (la legge) con la voce».*

Nell'Ottocento rinascono tra Francia e Italia i galatei forensi, pensati per il buon avvocato e il buon magistrato di antico regime.

Nei loro enunciati essi includono ancora –diversamente dalle deontologie dei nostri giorni– regole di disciplinamento e ammonimenti morali indirizzati a entrambe le professioni dell'universo giudiziario.

Percorsi come sono da un'imperturbabile logica di ceto, riproducono un'immagine celebre della continuità degli Ordini attraverso la storia, esibendo liturgie, consuetudini e un «amore di status», che ancora a metà Novecento Calamandrei riconosceva come propri di un ordine religioso. Tuttavia è opportuno interrogarci su quali fossero le forme specifiche di questo singolare ritorno dei galatei nell'Ottocento. Si può osservare come la rinascita dei galatei della vita forense avvenisse nella forma di oggetti desueti e di generi estenuati ma rifunzionalizzati –sotto il segno di codici non scritti della professione e dichiaratamente estranei alla mano del legislatore– per rappresentare il paradosso di un ceto, l'anomalia del corpo eloquente e la sua tenace e ambigua tradizione di collegialità sulla scena liberale dell'individualismo e dello Stato liberale, in virtù di speciali condizioni di esistenza. In questo senso i galatei si presentano non solo come dei codici «deontologici», ma quali corpi di dottrine pratiche che guardano ben oltre le maglie strette della professione. È del resto emblematica alla fine dell'Ottocento, la dichiarazione di Giuseppe Zanardelli agli avvocati di Brescia: «Noi non siamo una società, non siamo una corporazione che goda di alcun privilegio; noi siamo, secondo le parole che ereditammo dalle tradizioni romane, un ordine». Il giurista, presidente per altro dell'Ordine di quella città, rivendicava con orgoglio l'attualità dell'idea antica di ordine, mentre escludeva di identificare la professione con un corpo privilegiato o con una società. Ciononostante è proprio quella tardiva doppia esclusione che colpisce il lettore. L'immagine dell'ordine che richiama tanto quella della tradizione romana, quanto quella dell'*ordre* francese, finisce non solo per attestare un'autonomia tutta cetuale, ma anche per suggerire la continuità ininterrotta di un corpo sociale che coincideva con il suo *mestiere*¹¹⁶.

Sui temi appena enunciati mi limito a segnalare a mò di esempio alcuni aspetti del *Galateo degli avvocati* di Vincenzio Moreno (1843),

¹¹⁶ L'espressione di Zanardelli si legge in G. Zanardelli, *L'avvocatura. Discorsi (1875 e 1876)*, Milano 1920, p. 8.

che citava espressamente e a più riprese D. e i generi letterari di antico regime. L'autore assegnava infatti il suo libro a una complessa genealogia, a partire dal *Galateo* di Della Casa (1558) e dal *Nuovo galateo* di Gioja (1822), e passando per i trattati forensi dello stesso D'Aguesseau e di Dupin fino alle versioni settecentesche in salsa napoletana di Di Gennaro e Gambardella¹¹⁷.

Questi testi incrociavano le norme sulle buone maniere con quelle specifiche sull'urbanità di un *mestiere*, chiamato a «temperare» costantemente se stesso e i rapporti sociali su cui interveniva puntualmente. Nel secolo degli stati nazionali e dei diritti individuali, magistrati e avvocati erano interpellati da Moreno in qualità di attori nello spettacolo dell'udienza, convocati a interpretare amorosamente *con la voce* lo spartito della legge.

Riprendendo un pensiero di D., Moreno osservava che «l'ufficio del magistrato è demandato per la sicurezza del corpo sociale: la sua interpretazione cessa le private contese, le discordie civili. La sua voce che assolve o condanna è la voce stessa della legge. Egli è la legge viva, esclamava il D'Aguesseau, che supplisce al silenzio della legge morta». E ancora, a proposito degli avvocati: «io vorrei chiamare avvocati coloro soli, i quali consigliano e rispondono in legge e che con la voce, con le scritture difendono i privati diritti (...) compaiono (...) consigliano, arringano, scrivono. Allorché rispondono in diritto e danno consiglio nelle faccende private sono giureconsulti pratici (...) hanno sembianza di domestici giudici e di padri di famiglia: costoro sono detti consulenti. Allorché aringano nelle udienze solenni sono oratori e si dicono nel dialetto forense parlatori. Allorché danno opera d'ogni maniera di scritture che si producono nel foro massime alle allegazioni sono appellati scrittori»¹¹⁸. Nuovamente interpretando gli ammonimenti di D., l'autore napole-

¹¹⁷ Sulla struttura del *Galateo* di Della Casa come «comportamento in discorso», parola in pubblico e in voce sulle buone maniere, rinvio all'elegante introduzione di G. Manganelli a G. Della Casa, *Galateo*, Milano 1988, pp. 9-22.

¹¹⁸ V. Moreno, *Il galateo degli avvocati*, Napoli 1843, pp. 8, 23, 51. Il testo è stato ora ripubblicato con introduzione a cura di F. Mastroberti, Taranto 2006. Sulle culture dei giuristi italiani tra foro e università cfr. A. Mazzacane, *A Jurist for United Italy: the Training and Culture of Neapolitan Lawyers in the Nineteenth Century*, in M. Malatesta (a cura di), *Society and the professions in Italy, 1860-1914*, Cambridge 1995, pp. 88-110.

tano riconosceva la distanza abissale fra l'antico e il moderno. Allo stesso modo sottolineava le profonde differenze fra storie, tradizioni e «usanze», locali e nazionali, dell'Europa giudiziaria¹¹⁹. Tuttavia, con un movimento retorico già visto in D., quelle «diversità» di tempi e culture trovavano nelle tecnologie e nei dispositivi della voce un punto di identità comune. In particolare, ciò che accomunava le differenti *storie interne* dell'avvocatura francese e italiana, e, nell'articolatissima geografia delle nostre tradizioni locali, esperienze diverse come quella napoletana e siciliana, era una tensione latente fra interventismo statalistico e usi di ceto, nonché la centralità nell'immaginario dei pratici, ad ogni latitudine, della polizia dei discorsi e delle regole di condotta nella vita della professioni. Non a caso il profilo autoreferenziale e *al maschile* di questa autorappresentazione del buon avvocato trovava una singolare conferma proprio nell'esclusione dell'universo femminile e specificatamente a proposito della voce. L'unico riferimento infatti alle donne nella storia della difesa pubblica era assai frettoloso e dichiaratamente sprezzante: «Anche le donne sostenevano difese nel foro fino a che dal codice teodosiano non fu loro interdetto. Le storie narrano di Ortenzia e di Amasia egregie oratrici, e contano come ultima fosse una impudica schiamazzatrice detta Afrania».¹²⁰

¹¹⁹ Una indagine importante sulla funzione civile dell'eloquenza forense in una di queste esemplari tradizioni regionali, in F. Colao, *Avvocati del Risorgimento nella Toscana della Restaurazione*, Bologna 2006. L'autrice segnala peraltro come l'opera di D. fosse ampiamente conosciuta dagli autori toscani.

¹²⁰ Moreno, *Il galateo degli avvocati*, cit., p. 32. Per uno studio recente sulla storia della voce a partire dalla restualità classica, rinvio al bel saggio di E. Paone, *La voce e la retorica nell'età antica*, in corso di pubblicazione. Sulla stupefacente continuità anche lessicale dei dispositivi di esclusione - l'espressione ricorrente di *impudicitia femminile* - cfr. il testo della sentenza della Corte d'Appello di Torino del 24 agosto del 1883, ripubblicata in E. Ollandini, *Le donne e l'avvocatura. Studio storico-giuridico-sociale*, Genova 1913, cit., p. 243. La corte giudicava «la facoltà di postulare come cosa contraria alla riservatezza e alla pudicitia femminile». E, riprendendo nuovamente la questione della capacità di *parola e di voce* in pubblico, così concludeva: «sarebbe disdicevole e brutto vedere le donne discendere nella palestra forense, agitarsi in mezzo allo strepito dei pubblici giudizi, accalorarsi in discussioni che facilmente trasmodano, e nelle quali anche loro malgrado potrebbero essere trattate oltre i limiti che al sesso più gentile si conviene di osservare; costrette talvolta a trattare *ex professo* argomenti, dei quali le buone regole della vita civile interdicono agli uomini di fare motto alla presenza di donne oneste». Un'immagine positiva della

Se nei tempi moderni l'immenso potere dell'eloquenza era praticamente cessato, la sua possibilità di esistenza nel presente si consegnava esclusivamente nel talento dell'oratore e nelle peculiari distinzioni del rito giudiziario. Di nuovo l'arte *squisita* della voce, l'estetica dei discorsi mutava in una funzione propria del dispositivo d'autorità di un processo. Così per esempio nelle cause penali - scriveva ancora l'autore - «dove le leggi confidano il loro potere al criterio dei giudici, cioè al loro talento, tutto quello che tocca la fantasia con pronte vive e subite immagini è bello, è dotto, è piacevole a udire». Al contrario, nel processo civile «dove il tardo senno del giudice si vuole piuttosto persuadere che commuovere; e gli studi retorici e le apostrofi immaginose, e tutto ciò che tocca l'arte del dire e muove il cuore di subito affetto, ma non lascia vestigie durevoli nell'anima, non sono vani»¹²¹. Il galateo di Moreno tuttavia convocava anche lo *sguardo*. Con l'organo della vista il pratico sapeva modulare i tempi e indirizzare la giusta energia dell'arringa in funzione dell'attenzione crescente o calante dell'interlocutore. Così per esempio in un processo: «non volgerti al popolo che ascolta, non curare i plausi o i biasimi che per avventura ti vien fatto di udire: tieni lo sguardo fisso nei giudici, e quando parti che un argomento nel quale tu versi loro non vada a sangue, trapassa nell'altro; e se è pur d'uopo farai quindi di ritornare sul primo. Quando ci mostransi lassi, e tu affrettata: quando sopportano, continua ordinatamente: quando son molto intenti, sii copioso»¹²².

donna si legge nel celebre *Elogio dei giudici* di Piero Calamandrei. Ma l'ambiguità dell'inclusione - peraltro presente in un'unica pagina del libro - consiste nel fatto che il tema della donna, meglio della *donna amata*, dell'innamoramento e dell'eterna passione, è soltanto la metafora dell'amore irresistibile degli avvocati per i giudici - «questa amata si chiama corte» - e di questi per la giustizia, cfr. Calamandrei, *Elogio dei giudici*, cit., p. 191. Su questi temi rinvio agli studi di F. Tacchi, *Gli avvocati italiani dall'Unità alla Repubblica*, Bologna 2002; Id., «Una silfide vaporosa dagli occhi color mare e dalla chioma d'oro». *Elisa Comani del foro di Ancona*, in N. Sbanò (a cura di) *Donne e diritti. Dalla sentenza Mortara del 1906 alla prima avvocatessa italiana*, Bologna 2004, pp. 153-182; Id., *Dall'esclusione all'inclusione. Il lungo cammino delle laureate in giurisprudenza*, in «Società e Storia», 2004, n. 103, pp. 97-125. In generale sul tardivo e controverso ingresso delle donne nelle professioni cfr. ora Malatesta, *Professioni e gentiluomini*, cit., *passim* (ivi bibliografia).

¹²¹ Moreno, *Il galateo degli avvocati*, cit., p. 109.

¹²² Ivi, p. 111.

Ma il foro non è il solo luogo che *mette a valore* la voce, i corpi eloquenti di avvocati e magistrati. Come in una cartografia in scala di queste voci, Moreno ne seguiva i gesti, le condotte, gli spostamenti attraverso ogni altra «officina pubblica» dell'universo sociale prescrivendo minuziose regole del gioco, gerarchie e precedenze. Qualche esempio. La casa dell'avvocato e quella del giudice sembravano in questo caso *comunicanti*, occupate da una umanità variopinta: «l'avvocato adopera nella sua casa o in quella del magistrato (...) vengano in casa dell'avvocato ogni maniera di persone di ambo i sessi, di tutte le età e di tutte le condizioni civili, né tutte si possono adunare insieme, né trattarle medesimamente (...) ma sopra tutti sia udito quello, l'affare del quale per tardanza può patir danno e tuttavia nessuno entri nel camerotto dove tu lavori (...) poiché un'usanza non consentita dalla legge ha stabilito che l'avvocato vada ad informare il magistrato nella sua casa e si suole andar di sovente, accomodati all'ordine e all'uso che vedi serbato né varcare altre camere che ti sono indicate dal servo che ti introduce o ti invita di entrate. Non cercare di vincere il passo del tuo collega venuto prima»¹²³.

In questo modo la voce autenticava e strutturava incessantemente questi spazi di socializzazione –da cui a sua volta era strutturata e autorizzata– ripartiti secondo precise gerarchie dell'*apparire* in pubblico. Pertanto lo stesso tempo dedicato dall'avvocato allo studio non aveva il significato dell'assenza dalla scena pubblica ma del provvisorio e sapiente sottrarsi alla stretta della socialità necessaria della professione. Un intero immaginario della vita forense trova qui i suoi canoni fissi. Le ore dedicate allo studio «riposato e tranquillo», quelle dell'alba e del mattino o quelle della sera –poiché le altre servivano a udire e parlare– trascorrevano nella lettura assidua dei documenti, nella composizione delle scritture forensi, nell'apprendere la scienza del diritto. Ciò «accresceva il suo patrimonio»¹²⁴. Non si forza troppo a mio avviso il testo normativo di Moreno confrontandolo con questo passaggio letterario tratto dal capitolo *Uno studio di avvocato* di un celebre racconto di Balzac, pubblicato negli stessi anni, e originariamente dal titolo molto giuridico *La transaction*. Le due scritture scandiscono con la stessa precisione di rappresentazio-

¹²³ Ivi, pp. 89-92.

¹²⁴ Ivi, pp. 104-105.

ne la giornata del buon avvocato. Il segretario dell'avvocato Derville descriveva così la vita frenetica del suo principale: «Dopo essere rinchiuso, il principale affonderà tutti i problemi, leggerà tutto e passerà forse quattro-cinque ore a lavorare. (...) Il mattino, dalle dieci alle quattordici, riceve clienti, il resto della giornata lo dedica agli appuntamenti. La sera va in società per coltivare le sue relazioni: quindi ha soltanto la notte per sviscerare i processi, frugare negli arsenali del Codice e mettere a punto i piani di battaglia. Si è prefisso di non perdere una sola causa, tanto è l'amore che porta alla sua professione»¹²⁵. La legge è dunque un arsenale aperto e non solo un comando.

La polizia dello spazio e del tempo della professione forense poteva *estendersi* così naturalmente alle altre istituzioni e luoghi del *vivere*, anche quelli più periferici rispetto al cuore dell'arrangare nei tribunali. Così per esempio per quanto riguardava i ritrovi pubblici e privati –osservava Moreno– «due estreme opinioni sono invalse: ambedue fallaci. L'una che l'avvocato debba aborreire da ogni maniera di ritrovi pubblici e fuggire come dalla befana, dalle feste, dal teatro, e dal passeggio. L'altra che egli debba anzi andarvi sovente. (...) Queste sono le due opinioni contrarie, le quali si devono accordare sagacemente»¹²⁶. Pertanto i «sollazzi dell'avvocato devono essere accomodati alla dignità del suo ufficio». Il catalogo alternato a quello delle attività e dei «giochi permessi» è interminabile: «certi giochi e trastulli, i quali si addicono solamente a uomini spensierati, o a donne e fanciulli non sono da farsi. La caccia e la pesca sono da fuggire perché troppo durevoli. I giochi che si dicono d'azzardo sono da schivare parimenti, perché troppo commuovono gli affetti; e siccome possono minacciare subite perdite nei patrimoni dei giocatori, l'usarli sovente scema fede e dignità. Sono anco inopportuni i giochi ginnastici i quali domandano troppo dispendio delle forze materiali; che il corpo stanco perde il vigore dell'intelletto. (...) Né cantare troppo spesso nelle brigate, né danzare smodatamente e a guisa di nortico vagheggino (...) il giuoco degli scacchi è deputato sollazzo di uomini assennati perché domanda prudenza ed assidua meditazione ma vuole troppo lavoro dell'intelletto. Tutti gli altri giochi nei quali

¹²⁵ Honoré de Balzac, *Uno studio di avvocato*, in *Il colonnello Chabert* (1832), Roma 1994, p. 37.

¹²⁶ Moreno, *Il galateo degli avvocati*, cit., p. 96.

il corpo non si deve volgere a gesti indecorosi né l'animo a troppa cura sono leciti»¹²⁷. Questa normatività dolce, intesa a «occupare tutta la vita», si depositava in profondità in ogni strato dell'universo sociale cui apparteneva la professione. Quest'ultima infatti – come scrive esattamente Moreno, lettore di Balzac – si incaricava di *curare i tempi e i modi del suo vivere*, anche all'esterno del processo – dalle foggie dell'abito al portamento, dalle ore del sonno ai modi del pranzo, al tempo del diletto – come per ogni altro cittadino ma *accomodandoli all'ufficio suo*¹²⁸.

3. *Digressioni (II): «Il magistrato è un saltatore». Cinetiche giudiziarie e ceto dei giusti*

In conclusione, la nostra lettura dei *Discorsi* di D. intesi come uno dei consistenti luoghi d'origine della letteratura dei galatei forensi nella modernità, ci ha mostrato una storia dell'autodescrizione della famiglia giudiziaria e una immagine della giustizia, che ricorrevano insistentemente al rapporto privilegiato tra linguaggio dell'arte e linguaggio giudiziario. Non può sorprendere allora, in una ricerca sulla storia circolare dei codici di condotta dell'avvocatura e della magistratura, di ritrovare a metà Novecento un autore italiano come Francesco Carnelutti che ripropone una serie di insistenti analogie fra l'arte e il diritto e un'acuta riflessione sul *mistero* della rappresentazione. Le affinità con il testo di D. sono stupefacenti. Come si vedrà alla fine di questa digressione, soltanto il richiamo alla fotografia e al cinema e un confronto esplicito fra il procedimento di *riduzione* del fatto al diritto e il *montaggio* della realtà attraverso l'arte del cinematografista, restituiscono nuovamente il libro dell'autore italiano alla metà del ventesimo secolo.

L'incipit del saggio di Carnelutti sembra la pagina di un diario. Coincide con il ricordo di un viaggio per mare di qualche tempo prima sulla *Gritti*, la nave in rotta per l'America del sud. Carnelutti confessa come in principio volesse godersi soltanto l'orizzonte sconfinato dell'oceano, imparare lo spagnolo, cullarsi nella «sonorità della lingua quasi sconosciuta» che lo avvolgeva. Ma un lampo di *memoria*

¹²⁷ Ivi, pp. 115-116.

¹²⁸ Ivi, p. 114. Il corsivo è mio.

involontaria lo porta ancor più indietro nel tempo. Pochi giorni prima infatti aveva incontrato Riccardo Orestano che gli aveva parlato di una conversazione con Riccobono. Il dialogo fra i due era caduto su un testo di quest'ultimo intorno al *bonum* e all'*aequum*, intesi come la vera sostanza del diritto. Carnelutti che ricomponeva in questo ricordo assai stratificato il ritratto poetico e collettivo della famiglia dei giureconsulti celebri — cita ad un certo punto anche Vittorio Scialoja «il più grande dei giuristi italiani dell'ultimo tempo» — si chiedeva a sua volta quale fosse il significato di quel frammento di Celso ripreso da Ulpiano nel notissimo passo del *Digesto* che attribuiva al diritto la forma dell'*ars*: *Celsus definit, ius est ars boni et aequi*¹²⁹. Il nucleo sorprendente dell'intuizione di Celso a suo avviso consisteva nell'aver *esteso* — così Carnelutti — la portata dell'arte dall'idea del bello a quella del bene e del giusto. Questa scoperta casuale — maturata nell'atmosfera sognante e liquida di una lenta navigazione attraverso l'oceano — non l'aveva più abbandonato¹³⁰. Le pagine seguenti portano i segni della temeraria apertura di campo proposta dall'autore, l'idea, che va ben oltre l'estensione dall'uno all'altro dominio ma produce una vera e propria contaminazione semantica, di una relazione costitutiva fra arte e diritto. La sintassi sarà eminentemente visuale, quasi a voler rompere con più forza il nocciolo autoreferenziale dei termini giuridici e «vedere al fondo», intercettando l'inconfessabile sostanza *estetica* del discorso normativo. Così per esempio, «cosa e fatto sono due specie di un medesimo concetto, la cui formula è *oggetto*». Ma il termine *oggetto* deriva da *aliquid jacet ob*, «qualcosa sta davanti». L'*oggetto* dunque si riferisce ad un soggetto e l'uomo è tale in quanto «capace di osservare». Dunque l'*oggetto* precisa i suoi contorni mediante l'attenzione che gli rivolgiamo. Il paradigma dell'attenzione, in modo non dissimile dai *Discorsi* di D., è qui una qualità interamente visiva, richiama il gesto del *ritagliare* una scena dal resto dell'orizzonte: «è l'attitudine del cacciatore, quando chiude un occhio per prendere la mira. Al fine di vedere una cosa, occorre non vedere le altre. Il mondo si divide, così, in una mol-

¹²⁹ *Dig.*, I, I, 1 pr. Ulp. 1 Inst. Il saggio di Riccobono a cui si riferisce Carnelutti è S. Riccobono, *Ius est ars boni et aequi*, in «Bull. ist. dir. rom.», 49-50, 1947 pp. 223-235.

¹³⁰ F. Carnelutti, *Arte del diritto*, Padova 1949, p. VII.

titudine di oggetti. Oggetto è quel tanto del mondo che possiamo guardare»¹³¹. La prossimità di queste riflessioni alla scrittura visiva di D., come all'esperienza contemporanea dello sguardo fotografico e cinematografico, è nuovamente sorprendente. E ancora: «come si chiama ciò che del mondo si vede con uno sguardo?». La parola pertinente e espressiva era quella di *species*, cioè di ciò che si vede. La metafora del cinema irrompe d'ora in poi nella rete degli argomenti del giurista in forma esplicita e con una chiara funzione costitutiva del testo. La specie, la cosa era simile al *punto* della geometria, a una «visione istantanea» fuori dal tempo, fisso come un fotogramma. Al contrario il *genere* era accostato alla *linea*, evocava lo sviluppo: «*genus* è ciò che genera (*ginit*) e si genera (*generatur*)»¹³². Il pregiudizio naturalistico intorno alla fotografia proprio della cultura della prima metà del Novecento¹³³, fa dire a Carnelutti che la fotografia e la cronaca giudiziaria – a differenza del cinematografo – descrivono, come dire documentano e provano, ma non rappresentano. All'opposto, soltanto la pittura e il cinema riescono a mostrare un volto: «*vultus* da *volvere* esprime mirabilmente il mutamento: nessun'altra parte del corpo come il volto, da un momento all'altro, si muta»¹³⁴. Simile a quello della pittura e del cinema, che guardano il viso come uno specchio, l'occhio del legislatore, in questa serie formidabile di coincidenze ed equazioni, fra dispositivi differenti, sapeva riconoscere la tensione tra la velocità del fatto, che si sviluppa e perciò sfugge alla legge, e la legge stessa che cerca di trattenerlo. Il lungo inseguimento della regola, come vedremo fra breve, cessava soltanto nel giudizio, attraverso l'interpretazione, gesto quest'ultimo comune al giurista e all'artista. Entrambi nel mistero della rappresentazione narrano ciò che i *loro* occhi «e non gli occhi della moltitudine giunsero a vedere nel fondo della realtà, dove si congiungono

¹³¹ Ivi, p. 45-46. Sul rapporto tra enunciati giuridici e storia linguistica è d'obbligo il rinvio a P. Fiorelli, *Storia giuridica e storia linguistica*, in «Annali di storia del diritto», 1957, I, pp. 261-291.

¹³² Ivi, p. 47.

¹³³ Sul tema della fotografia come arte inclassificabile rinvio al classico saggio di R. Barthes, *La camera chiara* (1980), Torino 2003. Un percorso antropologico di grande interesse sulla storia della fotografia, anche giudiziaria, ora in F. Faeta, *Strategie dell'occhio*, Milano 2003.

¹³⁴ Carnelutti, *Arte del diritto*, cit., p. 51.

il passato e il futuro»¹³⁵. *L'arte del diritto* non è allora soltanto un'espressione curiosa e felice. L'arte del giurista infatti esige talento, ingegno e invenzione. È certo più povera di altre attività estetiche. Negli enunciati del linguaggio giuridico il *ritratto* delle figure e delle relazioni interpellate non è sempre immediatamente visibile: «non si trova, veramente, nella legge civile un ritratto del venditore o del compratore, come nella legge penale un ritratto dell'omicida o del ladro: dicendo che la vendita è l'accordo tra due persone per scambiare una cosa con una somma di denaro o l'omicidio è un uomo che ne uccide un altro non si lascia veder nulla né del venditore né del compratore né dell'uccisore né dell'ucciso; che ritratto sarebbe questo, nel quale non si vede il ritrattato?»¹³⁶. Tuttavia quell'arte *interpreta*, come qualsiasi altra, un testo. Il giurista, come l'attore o il musicista, esegue e interpreta il proprio spartito. L'interpretazione giuridica e quella artistica sono «una cosa sola». Vittorio Scialoja e Eleonora Duse, Paolo Emilio Bensa e Toscanini, artisti di forme d'arte differenti, ora discorsive, ora figurative e sonore, interpretano e/o eseguono un testo –l'articolo del codice o la nota musicale– cioè «rintracciano la fonte», che poi reciteranno in pubblico¹³⁷.

In questo ricorso insistito a elementi visuali e sonori propri a suo dire dell'esperienza del processo, l'autore suggerirà nuove somiglianze con la pittura e la musica. Qualche anno dopo del resto lo stesso Carnelutti scriverà nella voce *Avvocato e Procuratore* per l'*Enciclopedia del diritto* che l'eloquenza giudiziaria consiste non tanto in un *segno* quanto piuttosto in un *suono*. L'arte e il diritto servono a «ordinare il mondo». In questo senso, ambedue sono forme che prende l'amore fra gli esseri umani. Inoltre, sia l'arte che il diritto mettono a tema il tempo, poiché ciascuna delle arti cerca di trasferire nel presente il passato e il futuro. Esse tendono infatti un ponte tra passato e futuro: «il pittore, quando scrutava il volto di mia madre per dipingere il ritratto, che più di qualsiasi altra opera mi ha

¹³⁵ Ivi, p. 36.

¹³⁶ Ivi, pp. 53-54.

¹³⁷ Ivi, p. 55. Sulla dimensione teatrale e di parola dei sistemi normativi cfr. P. Legendre, *Il giurista artista della ragione (Sur la question dogmatique en Occident)*, Paris 1999), Torino 2000, edizione italiana a cura di L. Avitabile, con introduzione di G. B. Ferri.

rivelato il segreto dell'arte, nient'altro faceva che indovinare. E il giudice quando scruta nel volto dell'imputato la verità della sua vita per sapere ciò che la società deve fare di lui, nient'altro fa che indovinare». E la pratica dell'*indovinare* consiste precisamente nel paradosso della necessità e contemporaneamente dell'impossibilità di «vedere i fatti». Come la legge si obbedisce o non si dà affatto (*ob-audio* indica la spontaneità dell'udire), essa è anche essenzialmente parola. *Praeceptum* è in primo luogo un *conceptum* discorsivo, scrive Carnelutti, che si rivolge a soggetti parlanti. I giuristi sono allora *praeceptores*, che hanno afferrato (*ceperunt*) prima (*prae*), ciò che poi raccontano agli altri. Sta qui il segreto della rappresentazione nonché il rapporto istituito con il tempo. La «soglia del mistero» veniva varcata una volta per tutte. In un processo il tempo è un dispositivo al cui interno si ricostruisce il mondo come ordine. Il mondo non sta fuori ma *dentro* il tempo, secondo l'espressione suggestiva di Carnelutti. Una legge giuridica non si limita ad annunciare la legge morale (la conseguenza futura del male passato) ma si estende ad anticiparla, trasformando il male futuro in presente. Dunque la rappresentazione, attraverso questa incessante conversione, implica un progressivo ampliamento del presente: «far vedere», «far godere», «far soffrire» il futuro. La potenza della rappresentazione – parola chiave nella testualità di D.– consiste qui per Carnelutti in una estensione del presente «a qualcosa che non essendo presente, altro non può essere se non passato o futuro».

Il lavoro del giurista, è inteso allora come un dispositivo di rappresentazione e di *conversione*, intento a «trasferire» senza sosta il passato e il futuro nella dimensione del presente. Sarà allora proprio sulla scena del processo che si produrranno per l'osservatore ulteriori analogie con l'arte del musicista e con il mestiere dello storico.

In primo luogo per entrambi si tratta, come è proprio di ogni autore, di «arricchire il mondo» esattamente attraverso l'arte della rappresentazione. Come il musicista con lo spartito, il magistrato e l'avvocato *eseguono* nel vivo di un giudizio la legge, la interpretano davanti al pubblico in sala. Il codice prende così la forma di una partitura musicale.

Tutte e due queste arti –l'esecuzione musicale e quella giuridica– si rapportano poi con il tempo. Rappresentano, infatti, attraverso la mediazione necessaria di un interprete il «fluire del tempo», lo

«svolgersi del futuro dal passato». In particolare nel tribunale si interroga il passato, si ascoltano le parti, si verbalizza la storia dell'imputato, si cerca di riprodurre lo scenario precedente al crimine e le tracce del delitto. Si presenta qui la somiglianza con il mestiere dello storico: «il giudice ha veduto le tracce del delitto. Ma il delitto non l'ha veduto. Quelle cose stanno nella zona della luce. Questa nella zona delle tenebre».

Si potrebbe aggiungere allora che il giudice condivide con lo storico una irriducibile malinconia professionale, destinato com'è a giungere sempre *dopo* l'evento. D'altra parte l'arte di esplorare il passato è simile, come scrive Carnelutti, a «l'ufficio di raccogliere gli elementi di fatto, in vista di un'udienza giudiziaria». In questo senso il magistrato, al pari dello storico, è un «saltatore», deve marciare verso l'ignoto. Prima compie un salto nel passato: il contratto nel processo civile, il delitto nel processo penale. Ma rispettivamente il pagamento del prezzo nel primo, la punizione nel secondo, riguardano il futuro. Pertanto –qui Carnelutti cita il celebre libro di Calamandrei *Il giudice e lo storico*– il giudizio storico non è che un passaggio obbligato¹³⁸. Il giudice assomiglia allora ad un atleta che prende la rincorsa, rivisita il passato per allungare il salto verso il futuro. La «sovrumana» ragione finale di un processo, che al pari dell'arte è un'ambigua «forma che prende l'amore per l'ordine del mondo», consiste nel preparare il giudizio intorno al futuro, nel «regolare la vita futura»¹³⁹.

L'appartenenza al Novecento di questo testo straordinario sulla continuità del ceto è segnalata a mio avviso, in un solo luogo del libro, cioè con il riferimento esplicito alla fotografia e al cinema. In

¹³⁸ Sulle analogie e le differenze fra il giudice, lo storico e lo scrittore, cfr. ora E. Traverso, *Il passato: istruzioni per l'uso*, Verona 2006 (ivi ampia bibliografia pp. 129-133).

¹³⁹ *Sovrumana* è la medesima espressione impiegata in un altro importante manifesto dell'autorappresentazione forense e della deontologia giudiziaria, le *Esperienze di un magistrato*, Torino 1956, di Domenico Peretti Griva. L'autore ripensava con timore il «malinteso senso di orgoglio» del proprio ruolo e la «portata pressoché sovrumana della funzione affidata al giudice». Sul tema - anche per un confronto con il punto di vista di Piero Calamandrei e di Alessandro Galante Garrone - cfr. le importanti considerazioni di un altro magistrato, Paolo Borgna, nella bella biografia da lui dedicata a Galante Garrone, *Un paese migliore*, Bari 2006, pp. 369 e ss.

particolare gli enunciati sulla *atemporalità* dei codici di condotta trovano una puntuale conferma e una pericolosa incrinatura proprio nelle analogie con quella forma d'arte che più di ogni altra *contrae* e reinventa il tempo davanti agli occhi dello spettatore. L'idea di rappresentazione si aggiorna compiutamente, secondo Carnelutti, richiamando quel procedimento di *scrittura in movimento* proprio del cinema, che si chiama *montaggio*. Il trattamento del tempo è, per così dire, *epico*, il risultato di una costruzione delle «storie» per frammenti ed episodi –come nel giudizio– connessi secondo linee volta per volta di contrasto o di somiglianza: «Nulla è più significativo del cinematografo per spiegarci codesto fenomeno. Il maggior vantaggio, che l'osservazione del procedimento cinematografico offre a chi investiga il segreto del pensare, consiste in ciò che si chiama accorciare o allungare il passo della proiezione. Chi non ha visto rappresentare il nascere di un fiore in modo così accelerato, che permette di contrarre in alcuni istanti un lungo sviluppo? Si direbbe che il cinematografo ha la potenza di abbreviare o allungare il tempo. Ma codesta potenza è un originale o una copia? Non vi è nulla di originale in ciò che l'uomo riesce a fabbricare. La più originale delle invenzioni non può essere una invenzione. E inventire significa trovare. *L'originale del cinematografo è il pensiero*. Appunto il pensiero possiede una facoltà di abbreviare o di allungare il passo infinitamente più grande»¹⁴⁰.

Questo strano libro di Carnelutti è pieno di misteri rivelati e, nel mezzo di enunciati ad alto tasso teorico, di confessioni improvvisate: «io sono approdato alla riva del diritto penale dopo un lungo vagare attraverso le terre del diritto civile: qualcosa come l'arrivo dal vecchio al nuovo continente! Un giorno, la più strana della avventure accademiche fece che sbocciasse d'un colpo sull'albero del mio pensiero una gemma spuntata al tempo della mia gioventù; da allora, il problema del diritto penale ha dominato la mia mente e il mio cuore. Ora mi è chiaro che, fino a tanto che io osservavo la sanzione dal lato dell'ombra, essa non mi poteva rivelare il suo segreto»¹⁴¹. Si

¹⁴⁰ Carnelutti, *Arte del diritto*, cit., pp. 48 - 49. Il corsivo è il mio. Sul tema in generale cfr. G. Husserl, *Diritto e tempo*, Milano 1988. Si osserva appena che in Carnelutti, come negli intellettuali di penna che nel corso del Novecento si accostano al mistero del cinema, domina un interesse per la visione intesa come scrittura e pensiero per immagini, e non per la visualità in sé propria del cinema.

¹⁴¹ Carnelutti, *Arte del diritto*, cit., p. 86.

tratta ancora di scelta di punti di vista, di non osservare il diritto per esempio dal lato dell'ombra. Il ceto dei giusti che amministra la giustizia è in questo ritratto, come per D., un *corpo di luce* che riverbera le sue energie sul giudizio.

Il testo dell'autore è anche una giustificazione puntuale del mestiere di giurista, un galateo inattuale dell'*abito* e dei *doveri* propri dell'avvocato e del giudice. Agli uni e agli altri vengono dettate regole di condotta prossime a quelle di un ordine religioso. La radice delle parole ancora una volta è il volano di un vero e proprio disciplinamento del ceto. Se la sanzione deriva da *santo* e il colpevole è fin dalle origini «cosa consacrata a Dio», questa misteriosa religiosità non può che contagiare anche i custodi della giustizia. Quella di Carnelutti è una revisione sonora e visuale della rappresentazione giudiziaria e dei suoi sacerdoti. La *bilancia* e non la spada squarcia le tenebre del delitto, lo spazio vuoto del «non essere», dove «non si vede nulla». Le *parti* di un giudizio – venditore, compratore, creditore, debitore, marito, moglie, accusatore, difensore – trasfigurano nell'opera d'arte collettiva del giudizio. Il *dovere* non sarà più la proiezione del comando, nè l'obbedienza resterà mai esterna al diritto. *Obbedire* è in latino una parola «trasparente» che la lingua italiana ha appannato: *ob audio*, dove la particella *ob*, che procede *audire* ha il significato di «spontaneità nell'udire o più esattamente nell'ascoltare». Una scienza vera del diritto consiste nella *coscienza*, una scienza *quae est cum nobis*, che si «acquista ascoltando», il suo presupposto è una *capacità di udire*. Se il delitto ha «disordinato l'universo», il diritto rivela i lineamenti di un'arte, è stato *inventato* infatti – al pari di ogni altra tecnologia mossa dall'ingegno – per restituire il mondo al suo ritmo perduto. A sua volta il giudice è il funzionario sublime di questo progetto che si rivela nel mistero del giudizio. Come un artista – rivive il paragone fissato da D. – il giudice plasma la *sostanza d'amore* in diritto: «soltanto il giudice che ama l'imputato raggiunge la giustizia»¹⁴². L'antropologia tragica del magistrato può allora caricar-

¹⁴² Ivi, p. 116. Alla metà degli anni trenta questo elogio intriso di religiosità per la corporazione dei giusti aveva avuto accenti diversi, meno *estheticamente* ispirati e assai più sinistri: il lavoro del giudice veniva *opposto* da Carnelutti al principio di legalità e fatto consistere nella stessa «formazione del precetto», cfr. F. Carnelutti, *L'equità nel diritto penale* in «Rivista di diritto processuale civile», 1935, I, pp. 105 e 116, citato da L. Ferrajoli, *La cultura giuridica moderna*, Bari 1996, p. 45.

si anche dell'intera memoria del processo, dalle origini al presente: il racconto inquieto dell'età della vendetta, della composizione, del giudizio.

Nuovamente questa *censura di sé*, pensata per la rappresentazione e l'autoanalisi del foro, mutava di segno, precisava i suoi bersagli: il segreto della polizia dei discorsi, nel mistero del processo, consisteva in un sentimentale piano di guerra escogitato a garanzia dell'ordine del mondo.

Censura di sé e dismisura. Note conclusive

Il tema di questa ricerca si può ricondurre ad alcuni interrogativi. Che cosa sono i galatei forensi? A quale statuto appartiene una testualità che detta norme e a un tempo mette al lavoro i sentimenti, che pensa il foro come un luogo morale prima che storico? Qual'è il senso di un uso sistematico delle *rovine* –di una tradizione eloquente dai rituali memorabili– dentro l'attualità sempre riformabile delle procedure, di macchine di autocensura per gli uomini di giustizia, e infine di un paradigma estetico puntato sul teatro del processo?

A tale natura, a prima vista indecidibile del nostro oggetto, si è dato provvisoriamente il nome di *altri codici*, per segnalare un problema di identità aperta e di funzione delle deontologie sulla scena moderna¹⁴³.

La prima questione riguarda la realtà rappresentata –la *Dargestellte Wirklichkeit* di cui ha scritto Auerbach– dai galatei. Agglomerati di regole, né statali né legislativi, queste polizie dei discorsi, a bassa intensità di sanzione ma ad alta concentrazione disciplinare, intercettano senza tregua i gesti, i luoghi e gli istanti della famiglia forense *occupandone* l'esistenza, per riprendere una suggestiva espressione di Balzac. Distanti dalle scritture d'autorità, esclusive e silenziose di altri generi letterari del discorso giuridico, in primo luogo il Codice e la Scienza, e immerse al contrario nella scrittura parlata, aperta ed eterointegrabile, dell'oralità, le deontologie giudiziarie si rivolgono all'intero ceto dei giusti, ai «corpi eloquenti» degli avvocati e ai «corpi di luce» dei giudici, dilatandosi nella *spazi domestici* della casa forense, all'udienza come nella «vita privata» degli uomini di giustizia. Allo stesso modo, il *trattamento del tempo*, nei processi e nella vita quotidiana dei pratici, ha un segno inequivocabile di polizia. L'intera storia del foro e dei secoli che l'avvolgono viene resa *al presente*. Ragioni e consuetudini inattuali, linguaggi

¹⁴³ Su questi strani codici che alla lettera conoscono solo doveri *convenienti* cfr. J. Bentham, *Déontologie ou science de la morale, revu, mis en ordre et publié par John Bowring, traduit sur le manuscrit par Benjamin Laroche*, Paris 1834. A Bentham spetta l'invenzione del termine *deontologia*, impiegato in questa opera postuma.

segreti e cerimoniali intangibili, lo stesso mistero del suo eterno presente, attraverso i meccanismi morali e retroattivi dei galatei, divengono funzioni di attualità del ceto. Conduttori di energie disciplinari, le regole del gioco, liquide e visive, dei galatei non si attardano mai a descrivere staticamente il corpo forense ma riescono a *immaginarlo* dentro scenari sempre differenti.

La seconda questione interroga lo stile di rappresentazione di questi *oggetti di luce*, celebri e necessari come il ministero che sono chiamati ad adempiere. Accosta per esempio sul fondale di una stessa tradizione di genere i *Discorsi* di D. al precedente notissimo dei teatri di verità e di giustizia di De Luca. Tuttavia i codici privati del giurista di Limoges se ne distinguono per un loro tratto costitutivo.

De Luca costruisce e immagina un lettore in generale delle cose giuridiche, invitato a *accomodarsi* in platea –*sistitur tibi, Amice Lector*, come si legge in una edizione del *Teatro*– di fronte all'ordine fisso delle materie messo in scena.

Il lettore di De Luca¹⁴⁴ prende forma in “ogni sorta di persone”, di volta in volta «Professori, non Professori, Principi, Signori, Magistrati Maggiori, Giudici e Avvocati, Consiglieri e Procuratori».

Secondo De Luca, in particolare, ai giudici e agli avvocati corrispondono due modi differenti di *guardare* la legge. Quest'ultima «viene rassomigliata ad una spada, la quale se sarà sregolata in mano di un pazzo o di un poltrone, gli sarà più tosto inutile, ovvero dannosa ad altri. Ma quando sia in mano di un buon schermitore, non sarà sempre adoprata in *una* maniera, poiché in un caso converrà trattenerla nel fodero, in un altro mostrarla solamente per dare timone senza colpire, in un altro dar di piatto, o di taglio da far poco danno, e in un altro dar di punta con ogni rigore; ma se si adoprasse sempre in quest'ultimo modo, il mondo non potria vivere». L'azione del difensore è ricondotta a uno stesso immaginario. *L'acume per la legge* –così De Luca– richiesto agli avvocati si presenta sotto forme

¹⁴⁴ Su Giovanni Battista De Luca cfr. A. Lauro, *Il cardinale Giovan Battista de Luca*, Napoli 1991; A. Mazzacane, *Diritto comune e diritti territoriali. Il riformismo di G. B. De Luca*, in *Giustizia, potere e corpo sociale*, a cura di A. De Benedictis e I. Mattozzi, Bologna 1994; Id., *De Luca*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXVIII, pp. 340-347; Padoa Schioppa, *Storia del diritto in Europa*, cit., pp. 281-283.

taglienti e pienamente visive. Al contrario del magistrato, l'avvocato deve moltiplicare le ragioni, per produrre una costante «invenzione di motivi» nell'ambito della legge. Non può restringerli soltanto a quelli «che a lui piacciono, poiché per la varietà degli ingegni la pratica frequentemente insegna che dispiace ad uno quel che piace ad altro». Le forme dello scrivere e del parlare nelle materie legali suggerisce a De Luca una etimologia che fa somigliare il dispositivo dei discorsi ad una arma aguzza, penetrante e mobilissima. Diversamente resterebbe soltanto una «arma in asta» e «fuori dal bisogno». Gli avvocati vengono inoltre «rassomigliati agli scalchi, li quali ne' banchetti, devono mettere più sorte di vivande, e potagli, e non restringersi a quei soli, che a loro piacciono, o paiono migliori, per la diversità de' gusti, e de' stomachi».

De Luca ricorre ad una ulteriore costellazione di utensili liquidi e luminosi per illustrare il funzionamento delle repubbliche, delle regole e degli stili linguistici. Così, per esempio, la *repubblica*, in una metafora idraulica, viene paragonata ad un podere ben irrigato, dove i suoi funzionari, simili a condotti e canali, provvedono al buon ordine dello Stato. I canali fanno affluire lentamente nei solchi l'acqua del fiume, senza turbare il suo corso naturale e curando di non allagare il fondo. Le *regole* somigliano piuttosto «alla lanterna o fiaccola per il viandante, il quale però deve camminare con attenzione e badare dove mette il piede». Infine lo *stile* è simile all'abito e non ai suoi ornamenti, oppure alla varietà delle pietre e dei colori che un pittore di mosaici impiega a servizio di un «buon disegno».

Prevalgono tuttavia le metafore prossime a una vera e propria gastronomia giudiziaria, un ricettario essenziale per la salute del corpo del giurista. Un avvocato e un magistrato devono «masticare» lentamente la legge nelle scuole per «digerirla» poi senza fatica nei tribunali. A dimostrazione di questa tesi, l'autore ricorreva di nuovo alla figura dello *scalco*, che qui ha le sembianze del cuoco che *governa* la preparazione di pesci, nobili e meno nobili, secondo i differenti palati del foro: si tratta del «modo d'apparecchiare i cibi, a proporzione delle persone le quali li devono mangiare». In particolare De Luca non esitava ad elogiare la versatilità di un cibo molto speciale. L'autore istituiva un parallelo esilarante con il «baccalà al quale, a comparazione degli altri pesci nobili, li professori di quelle lettere, che si dicono belle, paragonano le materie legali» rispetto alle «altre

lettere o scienze». In questo modo, se il bisogno «porti di dover apparecchiare per tutti, così nobili e signori, come contadini e operarij di quello medesimo cibo», sarà errore dello scalco, o del cuoco «l'apparecchiarlo per tutti in un medesimo modo, mentre per i signori e cavalieri, avvezzi a' cibi nobili, e delicati, si dovrà con molta diligenza dissalzare, coprire, ed ornare con saporetti e intingoli, sicchè si mangi con quella nausea minore che sia possibile; ma all'incontro alli contadini, ed agli operarij il cibo non piacerà se non sia salato, e se non si avrà l'odore forte del baccalà»¹⁴⁵.

La pedagogia realistica di De Luca consiste allora, sulle orme di Bartolo, nel «parlare volgarmente con i volgari e letterariamente con i letterari». L'autore costruisce per il suo teatro un *lettore in genere* che comprende specie differenti di destinatari. Rivendica le distinzioni tra gli stili linguistici a immagine e somiglianza di quelle *naturali* fra le professioni e le gerarchie sociali.

Nei *Discorsi* di D. sembra di cogliere accenti diversi. I suoi codici, immaginati nel tempo dell'*infelicità* dei ceti —«nessuno è più contento del suo stato»— assumono al loro interno una inquietudine tardo-barocca, sentimentale ed estetica, disegnando una pedagogia riformatrice di altro genere. L'oggetto privilegiato delle narrazioni di D. è la macchina degli *effetti dei discorsi* davanti allo spettacolo della giustizia, nell'aula giudiziaria e nella vita quotidiana dei suoi funzionari. Lo stile dei *Discorsi* non è tanto lo specchio dell'ordine fisso dei ceti e delle repubbliche, né quello dei peccati immobili del buon giureconsulto *cristiano*, ma l'artificio di deontologie immaginate interamente nel cuore della modernità per i doveri di un corpo di giusti¹⁴⁶. La giustizia è per D. uno scenario *recitabile*, un teatro parlato, senza un copione interamente scritto, dove autorità, autori e attori si muovono preferibilmente sulle linee oblique dello spettacolo dell'udienza. Questa pedagogia disciplinare degli effetti dei discorsi incontrerà fatalmente la passione riformatrice di Boileau-Despreaux, *legislatore*

¹⁴⁵ Le citazioni di queste pagine si leggono in G. B. De Luca, *Il Dottor Volgare*, Roma 1673, pp. 114 -117; e Id., *Dello stile legale*, in *Theatrum veritatis et iustitiae* (1669), Venetis 1734, vol XV, pp. 520 e ss.

¹⁴⁶ Sulle virtù e i peccati emendabili dell'avvocato cristiano cfr. per un esempio Giovanni Pietro Ala, *Tractatus vere aureus de Advocato et Causidico Christiano*, Cremona 1610.

nel campo estetico e teatrale. D. ne trascrive e corregge le proposte ad uso dei suoi teatri giudiziari: in punto di teoria con i precetti dei galatei forensi, e, in chiave di racconto giudiziario, con le cause celebri, di cui lui stesso è autore, come testimoniano le opere a stampa. Su questi due versanti, D. lavora a una mescolanza sistematica degli stili. Nei processi celebri, l'umanità dolorosa e *esposta* all'udienza si alterna ai punti di diritto, le figure *perturbanti* del delitto alle richieste di risarcimento e ripristino dell'ordine, il ricordo di storie fuori misura, meravigliose e sorprendenti e lo scandalo degli errori giudiziari all'insieme grave e solenne delle procedure. Un programma non dissimile, che assegna al racconto giudiziario uno *stile medio* –dove si compongono il vero e il verosimile con il meraviglioso– si leggerà più tardi nelle limpide introduzioni di F. Gayot de Pitaval alle sue monumentali *Causes Célèbres* e nelle alluvionali raccolte di metà ottocento di cause «antiche e moderne» o di «tutte le nazioni», come quelle redatte da una «Société d'homme de lettres» sotto la direzione del Saint-Edme: «Cette collection pouvait être aussi l'histoire de la pénalité sous l'empire du droit coutumier et sous celui du droit écrit, et celle de certains usages oubliés maintenant. Les avantages qu'il était possible d'en espérer, en recourant aux archives des cours de justice, aux communications, bienveillantes des familles et des avocats, prenaient, aux yeux de tous, un caractère réel. On rétablissait l'ordre et la nature des faits, l'exactitude des dates et des arrêts rendus. On retrouvait le rapport, la liaison des événemens entre eux, les objections plus ou moins puissantes présentées par les avocats. On obtenait des renseignemens sur les intéressés pour le temps postérieur aux jugemens. On ravivait la mémoire de toutes les personnes de palais»¹⁴⁷.

Sul versante dei galatei, la pratica della *mescolanza* degli stili di rappresentazione è altrettanto sistematica. La tradizione dell'eloquenza, la *dignità* immemorabile del ceto dei giusti, sono chiamate a

¹⁴⁷ *Répertoire general des Causes Célèbres anciennes et modernes*, rédigé par une société d'hommes de lettres sous la direction de B. Saint-Edme, Paris, 1834, p. 2. Su Gayot de Pitaval cfr. il saggio introduttivo di P. Spirito all'antologia F. Gayot de Pitaval, *Cause celebri e interessanti*, Palermo 1991, pp. 9-31. Per uno sguardo comparativo sull'avvocatura nella tradizione europea e americana cfr. ora L. Mayali, A. Padoa-Schioppa, P. Simon (a cura di), *Officium advocati*, Frankfurt am. Main 2000.

fronteggiare quotidianamente il sublime giudiziario dell'udienza attraverso l'amore di status e l'arte del *piacere provando*. Il censore domestico della famiglia forense esige che il tirocinio disciplinare all'ordine delle materie giuridiche si completi, *includendo* la conoscenza delle belle lettere, della storia, dell'immaginazione poetica e letteraria. Detta alla vita quotidiana della professione i segreti dell'improvvisazione e dell'arte «de plaire en prouvent et pour mieux prouver», il contegno del sapersi possedere e l'uso dei sentimenti. Quella forza dei discorsi propri del ceto dei giusti, che «rapiscono» l'animo degli spettatori, è in definitiva soltanto un dispositivo utile a contenere il sublime giudiziario, la regola del gioco del «piacere» delle prove e della verità giudiziaria. Lo *stile medio*, che è la molla segreta dell'*insieme grave e serio* di un processo, appare agli occhi di D. un antidoto potente, che invoca le qualità visive della *prudenza* e dell'*attenzione*. Prodotto all'interno del ceto, riesce a contrastare sia il veleno degli errori giudiziari e della falsa giustizia, sia la minaccia del *grottesco*, in agguato sul fondo delle procedure e pronto ad impossessarsi ad ogni istante dei gesti talvolta ridicoli e melanconici che Rabelais e più tardi Balzac attribuiranno agli uomini di legge.

Stile medio e passione della misura allora coincidono. Indipendenza e dignità, attenzione e censura di sé divengono i nomi dell'arte del riserbo e della distanza, unità morali, oltre che ottiche ed acustiche, che ripartiscono i discorsi nel teatro del foro.

Le relazioni fra teatro e processo, sentimento e diritto non si risolvono però in sole metafore e rassomiglianze, ma strutturano parti consistenti della scrittura dei *Discorsi*. A questo riguardo, i galatei forensi nel corso della loro storia intrattengono, per alcuni tratti, rapporti inconfessabili con il genere prossimo dei codici amorosi e del corteggiamento, salvo a distinguersi per un aspetto decisivo. In un anonimo *Manual del cortejo e instruccion de cortejantes* di primo Ottocento, si enunciavano le *leyes del cortejo*, e, attraverso illustrazioni e didascalie, si descrivevano le procedure e i riti, i legislatori e gli interpreti di quest'arte. Ma i pericoli e gli insuccessi erano numerosi quanto gli esiti fausti di una conquista. Da qui seguiva il catalogo puntiglioso dei falsi *cortejantes*, da opporre al genuino corteggiatore con il suo «paso natural desde cortejo a marido». Coloro che si perdevano nei riti dell'ossequio o della visita, o al contrario nella più irragionevole delle passioni, l'amore senza altro scopo che se stesso,

trovavano nomi immaginosi ma esattissimi: gli *obsequiantes autòmatas*, gli *amantes de oficio*, gli *amantes aéreos*.

Tuttavia anche nell'arte utile del *verdadero cortejo* permaneva un senso irrisolto di imponderabile e di mutevole: «si este gusto es permanente y hay proporcion se casan; si otro gusto posterior destruye al primero, mudan de idolo, y tributan al nuevo todos sus sacrificios»¹⁴⁸.

Lo scarto impresso dalle deontologie rispetto ai codici del *galantear* consiste forse in questa differenza. Tutto quanto era ammesso nella buona arte del *cortejo* come dismisura, sentimento inconcludente e irragionevole, era inteso come il lato oscuro ma provvisorio dell'apprendistato necessario a fondare una società ordinata.

Al contrario, anche quel limite pericoloso restava escluso dal campo dei codici forensi e dai *giudizi di delicatezza*, allestiti dalla censura degli ordini per gli uomini di giustizia. *Astrea esce da Amore e non viceversa*, come scriverà più tardi il giurista Nicolini. La giustizia con i suoi funzionari nasce per natura dentro forme sentimentali e comunicative, ma, a sua volta, l'*attaccamento* al bene pubblico, l'indipendenza e il decoro, come recitano tuttora le deontologie, sono soltanto dispositivi ragionevoli e strettamente sorvegliati in funzione della giustizia. Così per esempio «l'arte di amministrare le prove» è *mezzo a fine* –scriveva Bentham– quella forza, meglio *energia*, che muove il diritto verso una decisione.

L'immaginazione della giustizia e l'amicizia di ceto, il piacere delle prove e dei racconti giudiziari, l'amore per la corte e il teatro dei discorsi mettono allora al lavoro sentimenti ed energie *concludenti*, esigono senza eccezioni il corteggiamento di una verità per la causa, la *conquista* per iscritto della giustizia nell'ordine del mondo¹⁴⁹.

¹⁴⁸ *Manual del cortejo e instruccion de cortejantes*. Madrid 1839, pp. 22-23.

¹⁴⁹ Per una testualità, propria del linguaggio normativo, che mette al lavoro i sentimenti del giurista, cfr. il *Codice deontologico forense*, approvato Cons. Naz. For. nella seduta del 17 aprile 1997 e succ. mod. In generale cfr. C. Lanzara e B. Piacci, *Ordinamento e deontologia forense*, Napoli 2007. Per una ricognizione della teoria delle prove, con retrogusto antropologico e storico, è d'obbligo il rinvio a F. Cordero, *Procedura penale* (1991), Milano 2002 pp. 569 e ss. L'espressione di Bentham si legge in J. Bentham, *Teorie delle prove giudiziarie*, Bergamo 1824.

Una considerazione finale. Nei loro dispositivi i galatei forensi *conservano* abitudini mentali e sentimenti propri degli uomini di giustizia di una società per ceti, per *riaffiorare* poi sotto forma di rovine, necessarie per tempi diversi. È singolare il ritorno di questi *codici privati* – pensati dal moderno – nell’esperienza recente della decodificazione e nell’orizzonte inquieto della postmodernità. Fissandoli per così dire al suo *lato giuridico*, la logica culturale di questo tempo plurale, che si congeda dalla statualità e dall’universale per coltivare una struggente nostalgia del presente – così Jameson – continua ad interpellare volentieri macchine di censura, verbali e domestiche, disposte sulla linea indecidibile fra morale e diritto, con lo sguardo assorto su storie sempre processabili e irrelate¹⁵⁰. In questo modo i galatei forensi, per giudici e avvocati, possono rilasciare ancora frammenti di autoanalisi e introspezione di ceto, *mettendo a valore* - l’espressione è di D. - la vita stessa degli uomini di giustizia, la funzione pubblica e il loro tempo privato.

¹⁵⁰ Per un uso strategico dei verbi *conservare* e *riaffiorare* nel racconto delle istituzioni, cfr. A. de Tocqueville, *L'Antico regime e la Rivoluzione* (1856), Milano 1981 a cura e con introduzione di G. Candeloro. Sulla crisi attuale di centralità del codice rinvio al notissimo saggio di N. Irti, *L'età della decodificazione*, in «Diritto e Società», 1978 pp. 163 ss., poi con lo stesso titolo in volume, Milano 1986. Sul concetto di postmoderno è d’obbligo il rinvio a F. Jameson, *Postmoderno ovvero La logica del tardo capitalismo* (1991) Roma 2007. Assume espressamente la categoria del postmoderno, nella periodizzazione delle esperienze giuridiche europee, P. Grossi, *L'Europa del diritto*, Roma-Bari 2007. In una pagina importante dei *Principia Juris*, Ferrajoli ricorda che anche le funzioni pubbliche iscritte nel paradigma costituzionale reclamano implicazioni deontologiche. L’indipendenza dei giudici per esempio esige l’abito intellettuale della prudenza e del dubbio come antidoto al carattere opinabile della verità giudiziaria. L’autore invoca giustamente per le funzioni pubbliche il salutare trattamento della *desacralizzazione*, che, a mio avviso, corregge l’effetto di atemporalità sempre in agguato nelle deontologie. Sul punto cfr. L. Ferrajoli, *Principia Juris. Teoria del diritto e della democrazia*, vol. 2°, Bari 2007, pp. 216-217.