

## La finzione del reale. Carnelutti scrittore di immagini

Guglielmo Siniscalchi

*Università degli Studi di Bari Aldo Moro*

### **Abstract: Fiction of Reality: Carnelutti as a Writer of Images**

This paper aims to explore the reflections of Francesco Carnelutti on cinema and law. It follows two main directions: the first examines how the jurist contributed to the seventh art after World War II by writing screenplays, contributing to a cinema magazine, and attending film sets. The second analyses the role of cinema as evidence in trial and historical testimony. Cinema's ability to represent and affect social reality is the leitmotif that links both directions.

**Keywords:** Carnelutti, Law, Film, Trial Movies, Social Reality.

**Sommario:** 1. – Cinema e diritto – 2. Dal diritto al cinema – 3. Dal cinema al diritto.

### **1. Cinema e diritto**

A partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, l'analisi dei rapporti tra cinema e diritto è stata al centro di numerosi studi e ricerche svolti da filosofi, sociologi e teorici del diritto. Il movimento *Law and Film*, nato nei *campus* statunitensi come diramazione degli studi di *Law and Humanities*, conta ormai una cospicua letteratura; mentre anche in Europa, con metodologie differenti, il grande e piccolo schermo ha conquistato l'attenzione dei giuristi rivelandosi uno specchio prezioso per riflettere sulle metamorfosi del discorso normativo all'epoca della società delle immagini<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Nell'affollato panorama degli studi americani sul tema della rappresentazione della giustizia, del giudice e del processo al cinema e in televisione mi limito a segnalare, in ordine cronologico, le seguenti opere: P. Bergman, M. Asimow, *Reel Justice. The Courtroom Goes to the Movies*, Andrews & McMeel Publishing, Riverside, 1996, 2006<sup>2</sup>; D. A. Black, *Law in Film: Resonance & Representation*, University of Illinois Press, Champaign, 1999; S. Machura, P. Robson (a cura di), "Law in Film", in *Journal. of Law and Society*, Special Issues, 2001; S. Greenfield, *Law in Film: The Cinema of Justice*, Hart Publishing, Oxford, 2002, 2010<sup>2</sup>; A. Chase, *Movies on Trial: The Legal System on the Silver Screen*, New Press, New York, 2002. Per una sintesi del movimento *Law and Film* ed un approccio semiotico alle metodologie d'analisi di cinema e diritto mi permetto di rinviare

In queste pagine mi limito a mostrare come, già a partire dagli anni Quaranta del Novecento – con largo anticipo ed, in alcuni casi, con ben altra profondità teorica, rispetto alle teorie postmoderne del diritto –, Francesco Carnelutti avesse intravisto nel cinematografo, non solo un potente strumento di persuasione dell'opinione pubblica, ma anche un inedito archivio della memoria collettiva ed una nuova ed utilissima macchina di pensiero per immaginare stili di ragionamento e tecniche di argomentazione giuridica.

Con una particolarità che rende unico il percorso teorico del giurista italiano: l'esser stato, non solo un “uomo di legge” appassionato di immagini in movimento, ma, anche e soprattutto, un autore che amava scrivere sceneggiature, frequentare set e convegni sulla settima arte, confrontando continuamente il suo mestiere con l'opera di cineasti, attori e critici cinematografici.

## 2. Dal diritto al cinema

Una frequentazione che, come anticipato, vede pubblicati i primi esiti teorici sull'importanza del cinema per il lavoro del giurista già nei primi anni Quaranta<sup>2</sup>: nel 1941 all'interno del volume *La strada*, Carnelutti accenna alla sua “passione del vedere” mescolando frammenti autobiografici ad alcuni primi spunti di riflessione sulla settima arte. Mentre la prestigiosa rivista di studi cinematografici *Bianco e Nero* ospita, nel 1949, un primo denso contributo firmato da Carnelutti ed intitolato *Cinema e rappresentazione* dove l'autore inizia ad interrogarsi sulla potenza espressiva delle immagini in movimento, sul rapporto tra cinema e realtà e sulla funzione sociale delle proiezioni in sala. Ma la produzione teorica più corposa è quasi interamente racchiusa dagli interventi ai convegni *Cinema e civiltà*, *Cinema e giustizia*, *Cinema e sesso*, *Cinema e libertà*, *Cinema e società*, svoltisi nell'arco di anni che va dal 1959 al 1963 all'isola di San Giorgio a Venezia ed organizzati dal Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini e dalla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia. Si tratta di riflessioni poco sistematiche ma decisamente “profetiche”: tra queste pagine Carnelutti inizia ad esplorare il complesso rapporto tra discorso normativo e dimensione visiva indagandone la comune natura finzionale, raccontando la continua “ri-scrittura” del reale, inteso come memoria storica e collettiva, svolta, in modo simile ma diverso, dal cinema e dal diritto.

Ciò che impreziosisce l'analisi di Carnelutti è la familiarità e la competenza con cui il giurista utilizza termini e concetti della teoria del cinema come “fotogramma”, “inquadratura”, “montaggio”, solo per citarne alcuni.

a G. Siniscalchi, *Cinema e risemantizzazione del diritto. Dispositivi, spettatori, montaggi*, FrancoAngeli, Milano, 2023.

<sup>2</sup> I rapporti tra Carnelutti ed il cinema ed i sentieri di ricerca che qui indichiamo sono stati primariamente scoperti da Anton Giulio Mancino nel volume *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino, 2008.

Scriva Carnelutti:

La camera, come si dice in linguaggio cinematografico, è un occhio, a cui non sfugge niuno particolare della realtà. Mi pare che quella prima fase della ripresa, che si chiama *inquadratura*, abbia la sua funzione e il suo pregio nel comprendere il più possibile della realtà che vuol essere rappresentata<sup>3</sup>.

E poi ancora:

Sul fotogramma, da solo, non c'è che un pezzo anatomico del fatto. Ciascuno ha provato nel contemplarlo il senso di una morta cosa. Tale è l'irrealtà dell'essere staccato dal divenire. Ma quando la serie dei fotogrammi sfilava davanti al proiettore il fatto si ricomponne [...]<sup>4</sup>.

Così come, affascina la capacità di Carnelutti di penetrare tra i meccanismi della tecnica di costruzione filmica, indagando i movimenti di pensiero schiusi da un gesto cinematografico del regista, mostrando sempre come la comprensione di ogni *film* o documentario non possa mai prescindere dalla conoscenza puntuale delle “regole” che strutturano ed organizzano l'arte cinematografica.

D'altronde, l'esperienza filmica di Carnelutti non è solo teorica ma si caratterizza per la costante frequentazione dei *set* e per la collaborazione con registi e sceneggiatori dell'Italia del dopoguerra: il caso emblematico risale al 1951 quando il nome del giurista compare come autore dei dialoghi – mentre Guido Malatesta, Domenico Meccoli e Vasco Pratolini figurano come autori di soggetto e sceneggiatura – di un *noir* dai risvolti sociali e processuali come *Cronaca di un delitto* diretto da Mario Sequi. Si tratta di un film dalla storia semplice e piuttosto lineare che mette in scena le tragiche vicende di un uomo ingiustamente accusato dell'omicidio del direttore della fabbrica dove lavora e della sua lotta per dimostrare la propria innocenza e far arrestare il vero colpevole.

Dal punto di vista cinematografico, la presenza di un giurista come Carnelutti dietro le quinte del set risponde a due esigenze fondamentali: in primo luogo, dobbiamo ricordare come Carnelutti, in quegli anni, sia uno degli avvocati più celebri a livello nazionale e Cinecittà sia affamata di storie processuali che il giurista può aiutare a comprendere, narrare e trasfigurare sul grande schermo; in

<sup>3</sup> F. Carnelutti, “Cinematografo e rappresentazione”, in *Bianco e Nero*, 11(1949), p. 121.

<sup>4</sup> F. Carnelutti, *La strada*, Tumminelli, Roma-Milano, 1941, p. 112. Come osserva Mancino: “Egli [Carnelutti] ignorava le precoci implicazioni bergsoniane di queste considerazioni generali. Ma nel 1949 ne sarebbe stato consapevole: “È stato Bergson, per quanto so, il primo ad accorgersi dell'aiuto che ‘*le procédé cinématographique*’ può offrire a tal fine. [...] Più tardi Bergson m'ha convinto a procedere per questa via”. (A.G. Mancino, *op. cit.*, p. 115). Il riferimento di Carnelutti a Bergson ed al divenire come concetto eminentemente cinematografico anticipa le celebri riflessioni di Gilles Deleuze su Bergson e le immagini in movimento che aprono i due volumi dedicati dal filosofo alla settima arte. Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema uno*, Ubulibri, Milano, 1984, pp. 11-25).

secondo luogo, le storie che raccontano al cinema lo svolgimento di processi e delicate questioni giudiziarie richiedono un elevato grado di verisimiglianza e l'ausilio della penna di un esperto di diritto si rende necessario soprattutto in fase di costruzione dei dialoghi e di stesura della sceneggiatura.

In questa duplice ottica, teorica e "pratica", l'incontro tra Carnelutti ed il cinema costituisce probabilmente un *unicum*, non solo nella tradizione giuridica italiana, ma anche nel variegato panorama internazionale testimoniando, ancora una volta, l'eclittismo dell'avvocato e teorico del diritto, tra i primi ad intravedere nel cinema sia un linguaggio normativo che un metalinguaggio in grado di raccontare empaticamente l'universo del giuridico e la tragicità della realtà del processo.

### 3. Dal cinema al diritto

Se per l'ambiente cinematografico dell'Italia del dopoguerra, Carnelutti costituisce una preziosa risorsa ed un irrinunciabile consulente "tecnico", resta ancora da scoprire quali nuovi strumenti la settima arte abbia offerto alla cassetta degli attrezzi teorica del giurista.

Sicuramente Carnelutti identifica subito nel grande schermo e nella visione in sala un potente mezzo di diffusione delle idee e dei valori che alimentano la cultura giuridica dell'Italia repubblicana. In sinergia con grandi registi dell'epoca come Vittorio De Sica, Roberto Rossellini e lo stesso Mario Sequi, Carnelutti è convinto che il cinema sia principalmente uno "strumento di pensiero" funzionale al raggiungimento di almeno due obiettivi: far crescere la "cultura giuridica esterna"<sup>5</sup> – ovvero, seguendo la celebre definizione di Lawrence Friedman, la conoscenza dell'universo del diritto da parte di chi non appartiene alla cerchia ristretta dei giuristi e degli operatori di giustizia – ed orientare la pubblica opinione verso i valori e le ideologie che alimentano il discorso giuridico nell'Italia del secondo dopoguerra.

Ma l'attrazione di Carnelutti verso il cinema – e l'arte e la letteratura in generale – nasconde motivazioni ancora più profonde, cui è necessario almeno accennare, e che potremmo riassumere con l'idea per cui il diritto, in quanto sistema coattivo e formale di norme, debba sempre essere "calato" in una determinata realtà sociale, in un contesto vitale popolato da persone, attraversato da pulsioni ed emozioni, segnato da sogni collettivi, credenze e convinzioni sociali. Comprendere il discorso giuridico significa innanzitutto capire l'uomo che si muove dietro le norme e, soprattutto, davanti alla legge, nelle aule processuali che divengono il luogo d'elezione per osservare la "vita del diritto". Se ogni sistema di norme è soprattutto espressione di una comunità di individui, la conoscenza del fenomeno giuridico non può prescindere da una adeguata comprensione dell'animo umano,

<sup>5</sup> Mi riferisco ovviamente a L. Friedman, *Il sistema giuridico nella prospettiva delle scienze sociali*, Il Mulino, Bologna, 1987.

della relazionalità sociale e della sensibilità di ogni singolo che trova proprio nell'arte un mezzo di espressione privilegiato.

La sceneggiatura di *Cronaca di un delitto* sembra tendere verso questa direzione “umanizzando” una vicenda processuale di crimini ed inganni e restituendo al pubblico dell'Italia di quegli anni un'immagine della giustizia “empatica” e profondamente radicata nei corpi dei protagonisti. Se nei *courtroom dramas* e nei *trial movies* hollywoodiani – i celebri film processuali prodotti dagli *studios* – si privilegiano generalmente l'intreccio ed i ritmi serrati della narrazione, mentre i *noir* francesi – i cosiddetti *polar* – si caratterizzano per le atmosfere cupe e tese; il cinema processuale italiano resta sospeso tra le trasparenze del neorealismo ed i toni più bonari della commedia. Ed è qui che, ben oltre la scrittura diretta di sceneggiature o la consulenza legale prestata a registi e produttori, la “lezione” di Carnelutti sembra influenzare gran parte del cinema italiano di quegli anni: dal pretore intriso di umanità interpretato da Peppino De Filippo in *Un giorno in pretura* [1953] all'avvocato, ispirato probabilmente alla figura dello stesso Carnelutti, che ha il volto rassicurante di Vittorio De Sica in *Il processo di Frine*, episodio finale del film *Altri tempi-Zibaldone n.1* [1952], solo per citarne due<sup>6</sup>, l'impressione è che si voglia costruire un'immagine del sistema diritto sempre ritagliata sui contorni ed entro i confini della figura umana, attenta a rafforzare nei cittadini/spettatori fiducia e credenza nelle istituzioni democratiche e repubblicane dell'Italia postfascista.

Ecco perché comprendere lo *Zeitgeist* del cinema popolare italiano degli anni del *boom*, significa anche rispolverare gli scritti di questo giurista atipico e profondamente convinto che il diritto sia soprattutto una forma di cultura e non solo l'esercizio di una tecnica normativa.

Non solo. La visione del cinema come rappresentazione verosimile e veritiera della realtà sociale proposta da Carnelutti si riflette anche sulla funzione che le pellicole ed i fotogrammi possono assumere all'interno dello spazio processuale: da strumento di narrazione del diritto, il cinema diviene prova visiva dimostrando tutta la sua attitudine a ricostruire con estrema fedeltà frammenti di realtà dinanzi agli occhi di giudici e giurie<sup>7</sup>.

La potenza rappresentativa del cinema candida inevitabilmente le immagini proiettate sullo schermo ad essere anche dei nuovi mezzi per testimoniare l'esistenza di un fatto processuale o ricostruire, attraverso i procedimenti della logica e dell'interpretazione visiva, eventi o fatti storici giuridicamente rilevanti.

<sup>6</sup> Sul punto mi permetto di rinviare a: G. Siniscalchi, *Giudici, imputati ed avvocati nel cinema italiano del Novecento. Tra ingiustizia legale e giustizia visiva*, in: N. Triggiani (a cura di), *Informazione e giustizia penale. Dalla cronaca giudiziaria al “processo mediatico”*, Cacucci, Bari, 2022, pp. 585-599.

<sup>7</sup> Dobbiamo ricordare come il primo processo dove il documentario è stato utilizzato come prova storica è il celebre “processo di Norimberga” in cui le immagini filmate dei campi di concentramento hanno inchiodato alle loro responsabilità i gerarchi nazisti imputati. Vedi C. Delage, *La Vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic*, Denoël, Paris, 2006; e A.M. Campanale, *Nomos e eikon. Immagini dell'esperienza giuridica*, Giappichelli, Torino, 2016.

Anzi, come sottolinea Carnelutti, la caratteristica essenziale del linguaggio filmico riposa proprio nella capacità di cogliere la realtà quasi “in presa diretta”, assicurando a l’occhio di chi guarda una visione poliedrica e plurale dove “coesistono” i molteplici punti di vista che costituiscono la memoria collettiva di un popolo<sup>8</sup>.

Così Carnelutti:

La figura, in sé, che, quanto al cinematografo, consiste nel fotogramma, contiene una sola visione; perciò un solo punto di vista. Chi non sa quanto povera sia, veduta da un solo punto di vista, la realtà? Ogni cosa, per vederla bene, deve essere guardata da vicino e da lontano, davanti e di dietro, di sopra e di sotto. A tale necessità, se non m’inganno, solo il cinematografo, con la moltiplicazione delle inquadrature, può venire incontro. Il che significa arricchire la simultaneità e con essa la potenza rappresentativa, non dico senza limiti ma certo in misura senza confronto superiore alle altre forme di rappresentazione<sup>9</sup>.

Mentre pubblica i celebri volumi sulla teoria generale del diritto e sul processo civile, Carnelutti individua, con occhio lungimirante, nella settima arte un mezzo di prova nuovo e rivoluzionario. Se il documentario come “prova cinematografica si colloca nel quadro della prova fotografica, ormai introdotta abbondantemente nel processo civile e penale: e ne accentua in misura assai notevole la utilità”<sup>10</sup>; il *film* di finzione, quando presenta un elevato grado di realismo, costituisce un documento di grande attendibilità, una “prova storica” nel lessico di Carnelutti, utilissima per ricostruire i tratti salienti della cultura di un’epoca o per cercare una verità al di là dell’evidenza delle immagini.

<sup>8</sup> Nella visione del cinema privilegiata da Carnelutti risuonano chiaramente echi del neorealismo e aderenze con la teoria della settima arte proposta da Roberto Rossellini. Sul punto vedi R. Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Marsilio, Venezia, 1987. Sul realismo giuridico di Carnelutti vedi almeno D. Coccopalmerio, *Francesco Carnelutti. Il “realismo giuridico italiano”*, Esi, Napoli, 1989.

<sup>9</sup> F. Carnelutti, “Cinematografo e rappresentazione”, cit., p. 123. Vedi anche A.G. Mancino, *op.cit.*, p. 116.

<sup>10</sup> F. Carnelutti, “Prolusione”, in: P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e giustizia*, Quaderni di San Giorgio, Sansoni, Firenze, 1961, p. 9.