

## Carnelutti e il cinematografo

Gianluca Tracuzzi

*Università Lum Giuseppe Degennaro*

### **Abstract: Carnelutti and the Cinematograph**

This paper aims to show the concept of art, the representation of the order, its different manifestations through the figure and the discourse to describe the different phases and the role of thought. Cinema can express the path of thought and prepare us to grasp the moral meaning of our actions.

**Keywords:** Carnelutti, Cinematograph, Order, Figure, Discourse.

**Sommario:** 1. L'arte come rappresentazione dell'ordine – 2. Discorso e figura – 3. “Il difetto del cinematografo sta nel dir troppo” – 4. Il pensiero “fabbrica” – 5. *Cronaca di un delitto*. A proposito di un *film* scritto da Francesco Carnelutti – 6. La trama del *film* (e del pensiero).

### **1. L'arte come rappresentazione dell'ordine**

Tra i molteplici interessi di Francesco Carnelutti è rinvenibile anche quello per il cinematografo, considerato un prodigioso strumento dell'arte – definibile, con Heidegger, come “l'accadere della verità” (“*das Geschehen der Wahrheit*”)<sup>1</sup> – per spiegare il procedere degli uomini nell'inesausta ricerca dell'ordine (*orior*, principio), inteso come “uno e trino”<sup>2</sup>: fisico, logico e morale – dovendosi intercettare tra le *cose*, le *idee* e le *azioni* – ma, essendo composto con leggi consequenziali, *unico*. D'altronde natura, pensiero e volontà ambiscono specchiarsi nella “trinità della giustizia: bellezza, verità e bontà”<sup>3</sup>.

Secondo Carnelutti possono considerarsi *artisti* – e tra questi, come Celso ha insegnato per primo, rientra a pieno titolo anche il giureconsulto<sup>4</sup> – coloro che sono

<sup>1</sup> Una definizione “veramente stupenda”. Così F. Carnelutti, *Tempo perso*, Sansoni, Firenze, 1963, p. 246.

<sup>2</sup> F. Carnelutti, *La strada*, Tumminelli, Roma-Milano, 1941, p. 138.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>4</sup> Invero Ulpiano, ricordando l'insegnamento di Celso, definisce il diritto come l'arte del buono e dell'equo: “*Ius est ars boni et aequi*” (*Digesto* 1, 1, 1). Sull'arte del diritto cfr., almeno, F. Carnelutti,

inconsapevolmente<sup>5</sup> in grado di *far diventare presente*<sup>6</sup> l'ordine che, senza quelle parole o quella mescolanza di linee e colori, non potrebbe percepirsi. Si tratta della capacità di far emergere il vero dal reale o, in altri termini, l'eterno dal tempo<sup>7</sup>. Ne consegue che i *fatti* e le *ragioni* non possono, nel nome di una fraintesa libertà, estranearsi dal loro *senso*: non solo “il giorno segue la notte e la notte il giorno” (tra le *cose*) e “quello è il contrario di questo e il secondo del primo” (tra le *idee*), ma “al loro seguirsi e contraddirsi corrisponde la necessità *etica* del lavoro e del riposo” (tra le *azioni*)<sup>8</sup>.

La libertà, nella nostra esistenza, bisogna *volerla*, obbedendo – quindi porgendo ascolto (*ob-audire*) – alla voce che, attraverso la coscienza, sussurra il bene, da non confondere – come fa, normalmente, l'uomo qualunque – con i propri appetiti, invece attratti dalla tentazione. La vera libertà è una *forza morale*, non un mero equilibrio. Un più profondo *ascoltare*, non un'insufficiente sentire. Un *amore* per gli altri, non un desiderio di sé. Insomma si tratta di una *preferenza*, non di una resistenza<sup>9</sup>. La stessa decantata libertà dell'arte, che sovente viene confusa con l'arbitrio, dovrà allora intendersi come capacità dell'artista di stabilirne – “in servizio della verità”<sup>10</sup> – i *limiti* da sé<sup>11</sup>.

Le predette gradazioni dell'ordine comportano, più precisamente, tre diversi sentieri da intraprendere di cui, però, soltanto l'ultimo può essere deciso. La via della conoscenza di quello *naturale* è una sola – ogni creatura vivente, ad esempio,

*Arte del diritto*, Cedam, Padova, 1949, nonché Id., voce “Arte del diritto”, in *Enciclopedia del diritto*, III, Giuffrè, Milano, 1958, p. 130 s.

<sup>5</sup> L'artista è colui “che porta il lume retro e sé non giova, ma dietro a sé fa le persone dotte”. Così, attraverso un verso di Dante, F. Carnelutti, intervento in *Cinema e pena* (dibattito della quarta giornata, sabato 10 settembre 1960), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e giustizia* (Atti del Convegno), Sansoni, Firenze, 1961, p. 180.

<sup>6</sup> A tal proposito occorre precisare che nella teoria carneluttiana del tempo il presente ne resta escluso, essendo il suo contrario, “o meglio il positivo di ciò che il tempo nega; e pertanto, poiché il tempo non è che mutamento, qualcosa che non si muta”. Così F. Carnelutti, “Prolusione” (prima giornata, domenica 3 settembre 1961), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e sesso* (Atti del Convegno), Sansoni, Firenze, 1962, p. 16. Per un esame della teoria carneluttiana del tempo, mi sia consentito rinviare a G. Tracuzzi, *Esistenza e possibilità. Contributo allo studio della completezza dell'ordinamento giuridico*, Cedam, Padova, 2020, spec. pp. 8-12.

<sup>7</sup> F. Carnelutti, “Prolusione” (prima giornata, domenica 9 settembre 1962), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e libertà* (Atti del Convegno), Sansoni, Firenze, 1963, p. 16 s., nonché Id., intervento in *Cinema, decenza e pudore* (dibattito della seconda giornata, lunedì 4 settembre 1961), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e sesso*, cit., p. 84.

<sup>8</sup> F. Carnelutti, *La strada*, cit., p. 137.

<sup>9</sup> Per un più approfondito esame, attraverso il pensiero carneluttiano, del tema della libertà, mi sia consentito rinviare a G. Tracuzzi, “Libertà come liberazione”, in Id., (a cura di), *Per Francesco Carnelutti. A cinquant'anni dalla scomparsa*, Cedam, Padova, 2015, pp. 1-15.

<sup>10</sup> F. Carnelutti, “Prolusione” (prima giornata, domenica 9 settembre 1962), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e libertà*, cit., p. 17.

<sup>11</sup> “Libertà e autocontrollo sono termini equivalenti”. Così F. Carnelutti, intervento in *Cinema, arte e pudore* (dibattito della terza giornata, martedì 5 settembre 1961), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e sesso*, cit., p. 130.

nasce, cresce e muore – ed anche in quello *logico* non vi sono opzioni sul percorso, ma soltanto sulla sua *durata*. Il cammino, per chi si arresta alla superficie, sarà più breve, essendo la *curiositas* (*cur*, perchè?) il seme dell'*invenzione*<sup>12</sup>. Bisogna domandarsi del mondo, al posto di tacere; e non temere di inciampare, invece di arrestarsi. Nell'ordine *etico*, diversamente, la via è biforca – quella più comoda del *piacere* e quella, al contrario angusta, del *dovere* – dovendosi sempre considerare – come poc'anzi accennato – una *libertà di scelta* tra il male e il bene<sup>13</sup>. L'uomo, per essere buono, deve “poter essere cattivo”, perchè “chi non può fare il male non può fare il bene”<sup>14</sup>. L'artista, al postutto, è proprio colui che fa “intravedere il bene attraverso il male, l'essere attraverso il non essere”<sup>15</sup>, poichè “ciò che fa sentire la giustizia è la sua negazione”<sup>16</sup>.

## 2. Discorso e figura

Alle riflessioni sul cinematografo – a cui riconosce una “enorme potenza diffusiva e suggestiva”<sup>17</sup> – il giurista udinese arriva dopo aver meditato a lungo le combinazioni tra *discorso* e *figura*, le due forme *fungibili* delle rappresentazioni artistiche<sup>18</sup>.

Anzitutto occorre constatare che mentre la figura rappresenta “la cosa nell'ordine”, il discorso si occupa dell'“ordine nelle cose”<sup>19</sup>. Sono le due diverse facce della medesima medaglia del concetto (*cum capere*, prendere insieme) che, come ogni dialogo, a seconda dell'immagine impressa dall'*io* sul *dritto* finisce per *trasparire*, nell'*altro*, come suo *rovescio*<sup>20</sup>. L'arte – non essendo un fenomeno “di solitudine, bensì di comunione”<sup>21</sup> – non può prescindere dall'attività spirituale del suo fruitore e anche quando l'artista è convinto di esprimersi soltanto per sé stesso pare sempre rinvenibile, per converso, un originario bisogno di comunicare con

<sup>12</sup> “L'invenzione, dopo tutto, è un trovamento; e la verità sta al fondo, non alla superficie. Perciò la verità, quando ci si arriva, non può non essere il frutto d'un'invenzione; e l'invenzione, quando riesce, non può non scoprire un lembo di verità”. Così F. Carnelutti, *un Uomo in prigione*, Zuffi, Bologna, 1953, p. 8.

<sup>13</sup> F. Carnelutti, *La strada*, cit., pp. 145-148.

<sup>14</sup> F. Carnelutti, “Prolusione” (prima giornata, domenica 9 settembre 1962), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e libertà*, cit., p. 13.

<sup>15</sup> F. Carnelutti, “Cinematografo e civiltà”, in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e civiltà* (Atti del Convegno), Sansoni, Firenze, 1960, p. 25 s.

<sup>16</sup> F. Carnelutti, *Tempo perso*, Sansoni, Firenze, 1959, p. 54.

<sup>17</sup> F. Carnelutti, “Cinematografo e civiltà”, cit., p. 17.

<sup>18</sup> F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1959, pp. 238-240.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 144 s.

<sup>20</sup> “La virtù dell'arte sta nel far vedere *in trasparenza*. Un artista autentico riesce a far *trasparire* il dritto dal rovescio e il rovescio dal dritto”. Così F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1963, p. 246 s.

<sup>21</sup> F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1959, p. 461.

l'altro<sup>22</sup>. Ammirando un quadro di un pittore si *ode* un'emozione, mentre nelle soavi parole ascoltate da un poeta si *vede* qualcosa del proprio vissuto. Ciò che era nascosto o dormiente, in entrambi i casi, si appalesa o risveglia. Lo stesso volume autobiografico del protagonista di queste pagine racconta, sin dal titolo (*Mio fratello Daniele*<sup>23</sup>), di questa incantevole magia<sup>24</sup>.

Nella figura vi è “una immobilità che si muove nella mente di chi la contempla”, nel discorso “una mobilità che si fissa nella mente di chi la ascolta”<sup>25</sup>. Sicchè l'intuizione del pittore o dello scultore è mediata dalla *materia*, quella del musicista o del poeta – toccando direttamente lo *spirito* – non richiede alcuna intercessione. Mediante i differenti profili dell'arte, carnali e spirituali<sup>26</sup>, si finisce per ritrovare, in definitiva, la perenne dialettica finito-infinito dell'*humanum*.

### 3. “Il difetto del cinematografo sta nel dir troppo”

Il cinematografo, nutrendo una immedesimazione simpatetica (sim-patia, *consentire*)<sup>27</sup>, ha contribuito in maniera decisiva a far cogliere l'inferiorità della *sola* figura trasformando la staticità della fotografia in discorso, ossia “qualcosa che corre”<sup>28</sup>. L'una – limitandosi a rappresentare un luogo – “sta”, l'altro – avendo a che fare con il tempo – “si svolge”<sup>29</sup>. Con l'ulteriore passaggio dal cinema muto –

<sup>22</sup> F. Carnelutti, “Prolusione” (prima giornata, domenica 9 settembre 1962), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e libertà*, cit., p. 10.

<sup>23</sup> Carnelutti, per la preparazione di questo suo primo volume autobiografico, s'ispira alla commedia *Dentro di noi* di Siro Angeli e alle vicende della vita del suo protagonista Daniele, un muratore della Carnia. La scelta del titolo *Mio fratello Daniele* viene spiegata in F. Carnelutti, *Mio fratello Daniele*, Tumminelli, Roma-Milano, 1955<sup>3</sup>, p. 142.

<sup>24</sup> Del resto “ogni immagine ha qualcosa del ‘ritratto’, non perché riproduca i tratti di una persona, ma perché *trae* (è il valore semantico etimo-logico della persona), *estrae* qualcosa, un'intimità, una forza. E per estrarla, la sottrae all'omogeneità, la distrae, la distingue, la stacca e la getta in avanti. La getta avanti a noi, e questo getto, questa proiezione, ne costituisce il marchio, il tratto e lo stigma: ne è il tracciato, la linea, lo stile, l'incisione, la cicatrice, la firma, tutto questo contemporaneamente”. Così J.L. Nancy, “L'immagine-Il distinto”, in Id., *Tre saggi sull'immagine*, trad. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli, 2011, p. 35. Per una raffinata ricostruzione dei rapporti tra diritto e immagine che, peraltro, conduce a una possibile evoluzione di miti e simboli del discorso giuridico, cfr. A.M. Campanale, *Nomos e eikon. Immagini dell'esperienza giuridica*, Giappichelli, Torino, 2016.

<sup>25</sup> Così F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1963, p. 433 s. Per cogliere la genesi e l'evoluzione delle riflessioni carneluttiane sui rapporti tra discorso e figura, cfr. Id., *Meditazioni*, I, Tumminelli, Roma-Milano, 1942, pp. 163 e ss., nonché Id., *Dialoghi con Francesco*, Tumminelli, Roma, 1947, pp. 188 e ss.

<sup>26</sup> F. Carnelutti, “Prolusione” (prima giornata, domenica 3 settembre 1961), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e sesso*, cit., p. 18.

<sup>27</sup> F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1959, p. 824.

<sup>28</sup> F. Carnelutti, “Prolusione” (prima giornata, domenica 9 settembre 1962), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e libertà*, cit., p. 11.

<sup>29</sup> F. Carnelutti, “Cinematografo e civiltà”, cit., p. 21.

che, in quanto “Arte del Silenzio”<sup>30</sup>, lasciava qualcosa “da indovinare”<sup>31</sup> – a quello parlato si è, però, *anticipata* la *sintesi* tra discorso e figura depotenziando l’attività spirituale dello spettatore che, in tal modo, rischia di restare intrappolata nell’*univoco* messaggio – magari orfano di verità – *imposto* dall’autore.

L’obiettivo, prima di essere quello della camera, come ormai si usa dire, è l’occhio del cineasta e la lastra è non tanto la sua memoria o la sua intelligenza o il suo pensiero, ma l’intera anima sua con il suo bene e con il suo male, con la sua fede o con il suo scetticismo, con il suo calore o con la sua freddezza, con la sua esperienza o con i suoi sogni, con la sua scaltrezza o con la sua ingenuità. Così ciò che vede lo spettatore sullo schermo è quel tanto di realtà che il cineasta ha potuto vedere e fargli vedere, un aspetto del suo mondo, della sua concezione della vita<sup>32</sup>.

Viceversa il segreto di un autentico artista sta nel *non dire tutto*, per “non invadere il campo dell’altro, che deve interpretare”<sup>33</sup>. Allo stesso modo, in fondo, di quanto avviene nel contraddittorio processuale, dove il giudice – a differenza del testimone, che “narra quello che sa” – cerca, attraverso l’ascolto delle parti, “di sapere quello che non sa”<sup>34</sup>. Terminata la proiezione cinematografica – il cui difetto, dunque, “sta nel dir troppo” – dovrebbe sempre restare nello spettatore “*qualcosa da fare*”<sup>35</sup>, pena un annacquamento del vero. Solo la *combinazione* tra il dritto e il rovescio – trovando *duplicità*<sup>36</sup> – può rivelare il *tutto* di ogni medaglia, artistica così come giuridica.

Ciononostante quanto prodotto, partecipando dell’insufficienza – conoscitiva e operativa – dell’esser-uomo<sup>37</sup>, resterà – essendo l’ordine infinito – comunque una *parte*, ma stavolta *infinitesima* e di un *Tutto infinito*<sup>38</sup>. Dall’*artificialità* della finitezza alla *naturalità* dell’assoluto significa passare – servendosi, per meglio intendersi, di alcuni simboli elementari – dalla cifra aritmetica del *tre* (o

<sup>30</sup> P. Azzurri, *Come si possa diventare artisti cinematografici. Manuale teorico-pratico*, Edizioni della Scuola Cinematografica “Azzurri”, Firenze, 1917<sup>2</sup>, p. 3.

<sup>31</sup> F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1963, p. 62.

<sup>32</sup> F. Carnelutti, “Prolusione” (prima giornata, sabato 7 settembre 1963), in in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e società* (Atti del Convegno), Sansoni, Firenze, 1965, p. 15.

<sup>33</sup> F. Carnelutti, “Cinematografo e civiltà”, cit., p. 24.

<sup>34</sup> F. Carnelutti, “Prolusione” (prima giornata, domenica 9 settembre 1962), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e libertà*, cit., p. 17.

<sup>35</sup> F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1963, p. 62.

<sup>36</sup> “[O]mnia duplicita, unum contra unum – et non fecit quidquam deesse” (*Cantico dell’Ecclesiastico*, 42). Non mi sfugge che combinare vuol dire mettere insieme due metà; ogni parte ha di fronte a sè l’altra parte; perciò *omnia duplicita* e poichè il rovescio d’ogni cosa ha quello che manca al dritto, non *fecit quidquam deesse*; quello che occorre, per fare come per conoscere, è trovare *duplicita*, che vuol poi dire i rapporti, per cui una cosa è complementare all’altra, e così integrare tra le parti l’unità. *Ivi*, p. 61.

<sup>37</sup> S. Cotta, *Il diritto nell’esistenza. Linee di ontogenologia giuridica*, Giuffrè, Milano, 1991<sup>2</sup>, p. 72.

<sup>38</sup> F. Carnelutti, *Dialoghi con Francesco*, cit., p. 415.

dell'*esistenza*) a quella dello *zero* (o dell'*essere*), dalla misurabile figura geometrica del *triangolo* a quella del *circolo*, di cui invece non può stimarsi la superficie<sup>39</sup>.

#### 4. Il pensiero “fabbrica”

Si è detto che tra natura e volontà il *collante* è il pensiero, che chiarisce l'*oggettività* del primo momento e prepara l'apparire del *sensu* custodito dall'ultimo. Dunque bisogna, in primo luogo, *pensare il sentito*, cioè riflettere su ciò che si percepisce della natura attraverso i propri sensi terreni, con l'aiuto dell'*esperienza* che, peraltro, consente – capovolgendo i predetti termini, alla ricerca di una controprova – perfino di *sentire il pensato*<sup>40</sup>. Il pensiero – come intuito da Maritain – “fabbrica”<sup>41</sup> attraverso, secondo Carnelutti, quattro fasi distinte: *a) giudizio di quantità; b) giudizio di qualità; c) giudizio storico; d) giudizio del giudizio*<sup>42</sup>.

La realtà, non potendo essere colta tutta insieme dal limitato intelletto dell'uomo<sup>43</sup>, sfila davanti ai nostri occhi attraverso una incessante *successione* di immagini che, se giudicate *interessanti*, è possibile ri-trovare nei ricordi<sup>44</sup>. Questo ri-vedere nel pensiero ciò che si è già veduto con gli occhi, pur essendo agli antipodi rispetto alle pre-visioni dell'intelligenza<sup>45</sup>, può considerarsi ciò che fonda il divenire: “Un bocciuolo non diventerebbe una rosa se non ci si ricordasse che *prima* era un bocciuolo”<sup>46</sup>. Come sul nastro di una pellicola cinematografica, la lastra di una rosa deve porsi *accanto* a quella precedente del suo bocciuolo, essendo la memoria – allo stesso modo di una macchina da presa<sup>47</sup> – ciò che converte la successione in *simultaneità*, ossia la *fila* in *mucchio*<sup>48</sup>. La memoria, come un recipiente, contiene alcuni pezzi della natura (le cose) – o della storia (i fatti) – da *mettere in ordine* mediante un *disfare* per *ri-fare*<sup>49</sup>. In altri termini, alla mera *quantità* occorre aggiungere *qualità*, dalla cui combinazione germoglia il

<sup>39</sup> F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1959, p. 104.

<sup>40</sup> F. Carnelutti, *La strada*, cit., p. 140.

<sup>41</sup> Lo ricorda F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1963, p. 60.

<sup>42</sup> F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1959, p. 396 s.

<sup>43</sup> F. Carnelutti, *Figure del Vangelo*, Sansoni, Firenze, 1958, p. 43.

<sup>44</sup> F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1959, p. 140.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 138 s.

<sup>46</sup> F. Carnelutti, *Dialoghi con Francesco*, cit., p. 105 (corsivo mio).

<sup>47</sup> “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”. Così F. Carnelutti, “Cinematografo e rappresentazione”, in *Bianco e Nero*, 11 (1949), p. 121.

<sup>48</sup> F. Carnelutti, *Dialoghi con Francesco*, cit., p. 105.

<sup>49</sup> F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1963, p. 70.

concetto<sup>50</sup>, cioè “*il ritratto dell’oggetto fatto con le parole*”<sup>51</sup> con cui appunto si esprime, nel medesimo tempo, “*il risultato di un’analisi e il mezzo di una sintesi*”<sup>52</sup>.

I concetti, in quanto mezzi, non vengono forgiati per restare imprigionati nella memoria, ma per costruire le leggi – non soltanto giuridiche – che *regolano* i comportamenti umani. Così, presto o tardi, una *diversa successione* s’impone nel pensiero: non più soltanto cronologica, ma logica. A “*il prima e il dopo*” si aggiungono “*il perché e il poichè*”; e questa ricerca della *causalità* spiana la strada all’*intelligenza*, con cui si sposta l’indagine dall’*esterno* all’*interno* (*intus*, dentro) delle cose cristallizzate – o, meglio, *legate* (*legere*, legare) – in ciò che è divenuto legge. Invero anche la legge, come il concetto, non è altro che uno strumento, che la ragione – mediante i suoi sillogismi – dovrà tentare di *collaudare* nell’esperienza<sup>53</sup>.

Il punto è che, con l’inevitabile comparire della “legge più alta” dell’eccezione<sup>54</sup>, ci si accorge ben presto che la staticità dell’intero edificio del pensiero viene costantemente messa in crisi.

Le leggi non sono l’ordine come i colori non sono la luce e come i suoni non sono il silenzio. Le leggi sono quel tanto dell’ordine che i sensi e l’intelletto umano, incapaci di apprendere l’infinito, possono captare<sup>55</sup>.

Ogni sillogismo prodotto dall’uomo finisce, pertanto, per rivelarsi temporale e imperfetto e dovrà anch’esso essere giudicato *superando* la legge generale precedentemente formata. Occorre così passare dalla *causalità* alla *finalità*, dalla *parte* al *tutto*, dalla *legge* all’*ordine*, dall’*esistente* al *possibile*. Il segreto, per non scoraggiare il prosieguo del cammino del pensiero, è comprendere che tra questi termini non vi è mai un rapporto di opposizione, bensì d’*integrazione*, come anche le parole di Gesù hanno insegnato: “Io non sono venuto per abolire la legge, ma per completarla” (Matteo, V, 17)<sup>56</sup>.

<sup>50</sup> F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1959, p. 395.

<sup>51</sup> F. Carnelutti, *Introduzione allo studio del diritto*, Foro italiano, Roma, 1943, p. 58.

<sup>52</sup> Ne consegue che “...tutti i giudizi, anzichè sintetici oppure analitici, sono, insieme, analitici o sintetici, secondo il profilo da cui sono guardati”. Così F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1963, p. 72.

<sup>53</sup> F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1959, p. 395 s.

<sup>54</sup> F. Carnelutti, “È libero l’uomo?”, in Id., *Discorsi intorno al diritto*, II, Cedam, Padova, 1953, p. 99.

<sup>55</sup> F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1963, p. 315.

<sup>56</sup> F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1959, p. 396. Integrare il giudizio con l’amore resta, tra l’altro, anche l’unica soluzione per comprendere l’essenza del “*nolite iudicare*” (Matteo, VII, 1), rinvenibile nel luminoso *Discorso della montagna*. Cfr. F. Carnelutti, intervento in *Cinema e violenza* (dibattito della quarta giornata, 9 settembre 1959), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e civiltà*, cit., p. 173.

## 5. Cronaca di un delitto. A proposito di un film scritto da Francesco Carnelutti

Francesco Carnelutti scrive, nel 1951, i dialoghi di un *film* diretto da Mario Sequi, dal titolo *Cronaca di un delitto*<sup>57</sup>, rimasto – nonostante la notorietà del regista e degli stessi attori coinvolti – pressochè sconosciuto. Per lo stesso Maestro friulano “un mediocrissimo *film*”, da annoverare nientemeno “fra i vari peccati” della sua vita<sup>58</sup>.

L’interesse carneluttiano per la settima arte, al netto di ogni possibile critica dei cineasti di professione, non è mai stato meramente teorico<sup>59</sup>. Si trattava, piuttosto, di passione. Talmente autentica da sopravvivere – attraverso l’adorato nipote Francesco *junior*, nonché la figlia di lui Valentina – nei suoi discendenti. Oserei dire che, dopo il diritto penale, possa addirittura considerarsi il suo secondo “amore segreto”<sup>60</sup>. Lo dimostra la quantità delle riflessioni prodotte sul tema, nonché il loro costante perfezionamento attraverso l’esame – su impulso del Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini, di cui era il presidente – dei suoi intrecci con la giustizia, la società, la libertà, il sesso. Perfino ai romanzi il Nostro preferiva i copioni cinematografici, per la loro formidabile capacità di favorire – attraverso i dettagli o i primi piani<sup>61</sup>, che costantemente ambientano il dialogo – la *visione mentale* del lettore e, soprattutto, per il frequente utilizzo delle pause<sup>62</sup>. Il suo unico romanzo, non a caso, è scritto come la trama di un *film*, con la voce fuori campo che prepara o spiega, i tipi di uomini da “reincarnare” – tramite lo spirito – negli individui, i *flashback* (passato) e i *flashforward* (futuro) per ribadire che il presente è fuori dal tempo, un epilogo che lumeggia il fondante problema del *fine*<sup>63</sup>. E chissà se, un giorno, qualcuno deciderà di girarlo per davvero.

*Cronaca di un delitto* dimostra, in controluce, il ruolo del cinema nello stimolare – mediante i sensi – il pensiero e nel preparare – attraverso le sue diverse

<sup>57</sup> *Cronaca di un delitto*, regia di Mario Sequi (Italia: 1951, durata 94’, distribuzione Siden film).

<sup>58</sup> F. Carnelutti, intervento in *Cinema e società: un censimento sbagliato* (dibattito della terza giornata, martedì 5 settembre 1962), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e libertà*, cit., p. 175.

<sup>59</sup> “[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”. G. Siniscalchi, “La finzione del reale. Carnelutti scrittore di immagini”, in *L’Ircocervo. Prima Rivista Elettronica Italiana di Metodologia Giuridica, Teoria Generale del Diritto e Dottrina dello Stato*, 22 (2023), p. 532.

<sup>60</sup> F. Carnelutti, *Lezioni di diritto penale. Il reato*, I, Giuffrè, Milano, 1943, p. I.

<sup>61</sup> Il volto in primo piano suggerisce sempre almeno due domande allo spettatore: “A cosa pensi? Oppure: cosa ti succede, che cos’hai? Che cosa senti o risenti?”. Così, attraverso il pensiero di Deleuze (G. Deleuze, *L’immagine-movimento. Cinema I*, Ubulibri, Milano, 2002, p. 110), G. Siniscalchi, “*Rechtsgefühl* e mondi di celluloidi. Le potenze del falso nelle locandine dei *prison movies*”, in C. Sarzotti e G. Siniscalchi (a cura di), *eVisioni. Il carcere in pellicola, collage e graffiti*, Edizioni Linfattiva, Barletta, 2013, p. 61.

<sup>62</sup> F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1959, p. 240 s.

<sup>63</sup> F. Carnelutti, *un Uomo in prigione*, cit., oggi ristampato in 400 copie numerate, con una lettura di Natalino Irti, in una edizione fuori commercio per gli amici della Fondazione Vittorio Occorsio.



fasi – la scelta del bene conforme all'ordine. L'*apparente* perfezione della tecnica cinematografica<sup>64</sup>, ottenuta con l'artificio del montaggio, per cogliere la *reale* imperfezione del nostro intelletto, la semina infeconda dell'orgoglio, i conseguenti mancati riconoscimenti del vero, l'importanza del dolore – da non confondersi mai con il male – per diventare migliori. Sullo sfondo lo strumento processuale, con le sue fisiologiche aporie. D'altronde il dramma del giudicare<sup>65</sup> non è prerogativa esclusiva del diritto, anche se quest'ultimo – essendo, per eccellenza, il mezzo mediante il quale ci si approssima alla giustizia – riesce ad esprimerlo in maniera esemplare. Perciò così come per capire l'arte non bisogna vivere solo quel mondo, non occorrerà essere dei giuristi in senso stretto per cogliere i riflessi sociali del fenomeno giuridico<sup>66</sup> che, anzi, proprio l'arte consente di pre-comprendere<sup>67</sup>.

## 6. La trama del *film* (e del pensiero)

La trama del *film* carneluttiano, attraverso una perfetta *fungibilità* tra discorso e figura, sembra studiata per rivelarne quella del pensiero: a) dalla *successione* alla *pluralità*); b) dalla *pluralità* alla *totalità*; c) dalla *totalità* alla *causalità*; d) dalla *causalità* alla *finalità*<sup>68</sup>.

Sergio Bruni (Gianni Santuccio), volendo sposarsi con la fidanzata Luisa (Franca Gandolfi), chiede in prestito una somma di denaro che gli viene, però, negata dalla direzione della fabbrica in cui lavora. A causa di un malinteso sul punto, durante una festa, tra lui e il direttore Mari scoppia un acceso diverbio alla presenza di tutti gli altri operai. Il giovane ha un carattere impulsivo e irascibile ma, in fondo, nutre buoni sentimenti. La mattina seguente, pentitosene, prova a scusarsi con il direttore per l'accaduto, ma non viene ricevuto e finisce nuovamente per alterarsi pronunciando, davanti alla segretaria della direzione, frasi dal sapore vagamente minaccioso. Decide così, ancora irritato, di aspettarlo dinnanzi al cancello della fabbrica per parlargli alla fine del turno di lavoro. Essendosi nel mentre calmato, si persuade di rimandare il confronto e si allontana per raggiungere l'amata Luisa.

La sera stessa viene trovato morto il direttore all'interno della fabbrica e Sergio, proprio in virtù di quanto accaduto, finisce per essere arrestato.

Tu! E chi altri? Chi l'ha minacciato ieri alla festa? Chi ha chiesto oggi di essere ricevuto? Chi, quando non ti ha ricevuto, ha pronunciato altre minacce? Chi

<sup>64</sup> Sull'insufficienza della tecnica nell'arte, cfr. F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1959, pp. 407-409.

<sup>65</sup> Sul punto cfr., da ultimo, A. Lo Giudice, *Il dramma del giudizio*, Mimesis, Milano-Udine, 2023.

<sup>66</sup> F. Carnelutti, "Cinematografo e civiltà", cit., p. 27.

<sup>67</sup> Invero l'intuizione soggettiva è da considerarsi una *pre-comprensione* del diritto, capace di prefigurare un *sensus communis*. Per un più completo approfondimento in ordine all'estetica giuridica, cfr. A. Incampo, *Metafisica del processo. Idee per una critica della ragione giuridica*, Cacucci, Bari, 2016<sup>2</sup>, pp. 59-109.

<sup>68</sup> F. Carnelutti, *Tempo perso*, cit., 1959, p. 396 s.

lo aspettava dopo l'uscita fuori dalla fabbrica? Chi è rientrato dopo in fabbrica perché non veniva?

Dopo due anni di carcere preventivo viene definitivamente assolto dalla terribile accusa di omicidio, ma con l'ambigua formula – superata dalle odierne garanzie processuali – dell'insufficienza di prove. “Mezzo assolto e mezzo condannato”, dunque né innocente, né colpevole.

Scende da un treno per tornare alla sua vita ma tutto, nel frattempo, è cambiato. Il capostazione Nardelli (Antonio Nicotra) gli va incontro senza, però, manifestargli la cordialità di una volta. La causa dell'imbarazzo è suo figlio Luciano (Franco Nicotra) – collega di Sergio – che aveva, testimoniando anche nel processo, sin da subito dichiarato di averlo visto rientrare in fabbrica quella sera. “Perché dunque egli ha mentito?”.

Sergio vorrebbe tornare immediatamente al suo lavoro, ma l'accoglienza degli altri operai è tutt'altro che calorosa: “Se non ci fosse stato da dire sul suo conto non lo avrebbero messo in prigione!”. Luisa, che non gli ha scritto neanche una parola durante la reclusione, non sembra credere alla sua innocenza: “Hanno dubitato tutti. Dubitano ancora tutti. Come potrei non dubitare?”. Anche la madre della ragazza, un tempo affettuosa con lui, ora rimarca il suo distacco chiamandolo “Signor Bruni”. Sergio non ha nemmeno più una casa e deve improvvisare una sistemazione in una pensione, dove un impaurito portiere – avendolo riconosciuto – sentirà finanche il bisogno di telefonare al commissario di polizia: “Ha una faccia! Può essere armato!”. Gli rimangono come unici amici il vecchio collega Oreste (Fausto Guerzoni) e la capitana della squadra delle operaie Elena (Linda Sini), inconsapevolmente innamorata di lui.

La nuova direzione della fabbrica fa riunire la commissione interna per decidere se riammetterlo a lavoro, ma questa finisce per replicare lo stesso responso pilatesco – “né sì, né no” – già prodotto dalla Corte d'Assise. Sergio chiede di essere ricevuto dal nuovo direttore il quale, constatando che – per la sua qualifica di disegnatore – avrebbe dovuto condividere l'ufficio proprio con il figlio della vittima – l'ingegner Giorgio Mari (Carlo Hintermann) – decide di non riammetterlo in servizio. Così, su consiglio di Elena, Sergio trova il coraggio di parlare direttamente con l'ingegner Giorgio, che – nonostante i tormenti – decide di credere alla sua innocenza e di intercedere con il direttore per fargli riprendere il suo posto in fabbrica. Sergio è commosso per il gesto, ma continua a non darsi pace. Gli altri operai gli restano ostili: “La direzione può riassumere chi vuole, ma non può imporci le sue opinioni!”. Così chiede al capostazione Nardelli, che comunque considerava un brav'uomo, di avere un confronto davanti a lui con suo figlio Luciano. Del resto anch'egli sembra essere dubbioso su quanto accaduto: “Io sono convinto della sua innocenza, Luciano può essersi sbagliato”. Ma l'amore di padre finisce per prevalere su quello della verità. Il confronto tra i due è solo rimandato, tuttavia, di qualche ora. Sergio incontra in un bar, prima dell'inizio del turno di notte, Luciano e tra i due inizia un aspro confronto. Luciano ne esce sconvolto, tanto da decidere di non andare a lavorare.

Tornato a casa confessa al padre, tra le lacrime, tutta la verità: quella notte era stato lui a fare da palo, mentre il caposquadra Martini (Saro Urzi) rubava una cassa di punte di trapano diamantate dal valore di un milione di lire. Martini aveva poi colpito a morte alla testa il direttore Mari, che li aveva casualmente sorpresi. Era stato sempre Martini a consigliargli di dire di aver visto, la stessa notte, Sergio rientrare nello stabilimento. Mentre il padre è costretto ad allontanarsi perché chiamato dalle incombenze del suo lavoro di capostazione, un'ormai spaventato Luciano torna in fabbrica per chiedere a Martini del denaro con l'intento di abbandonare il paese. Martini, temendo di essere compromesso, lo uccide, nascondendone il corpo in un vagone ferroviario all'interno del suo reparto, che Sergio aveva giust'appunto poco prima visitato per ragioni lavorative. Alla scoperta, quasi immediata, del cadavere gli ingressi della fabbrica vengono serrati e interviene tempestivamente la polizia. Tra gli operai non vi è alcun dubbio: il colpevole è Sergio. E tutto, una volta ancora, sembra essere contro di lui. Ma il capostazione Nardelli, giunto sul luogo del delitto, racconta la verità che gli era stata confessata poche ore prima dal figlio e così Martini viene arrestato.

Finalmente la luce! Ora i colleghi si complimentano con lui e anche Luisa sembra voler tornare sui suoi passi, ma Sergio si allontana in silenzio per iniziare una nuova vita al fianco del fedele amico Oreste e di Elena, della quale capisce di essersi innamorato. La musica di Mario Nascimbene, nell'ultima scena, fa da sottofondo a una voce fuoricampo che esprime poeticamente il passaggio conclusivo dalla *causalità* alla *finalità*:

La luce che albeggia in questo cielo ancora striato di nubi è la verità. Il raggio che è riuscito a diradare le ombre è partito da un cuore che amava. Così vogliamo comprendere gli uomini – e tra essi per primi coloro sui quali grava la tremenda responsabilità del giudicare – che la loro giustizia sarà sempre una miseria se non è guidata dall'amore.

Questa pellicola, trasformando la fiaba in storia<sup>69</sup>, custodisce una preziosa “*lezione di vita*”<sup>70</sup>, che muove dai problemi dell'*esistenza* per tentare di raggiungere quelli dell'*essenza*<sup>71</sup>. Per la visione carneluttiana, del resto, non potrebbe essere altrimenti, dovendo il cinema – per assolvere il proprio compito per la civiltà – costantemente mirare, più che al divertimento e alla distrazione, al raccoglimento e

<sup>69</sup> F. Carnelutti, *La storia e la fiaba*, Tumminelli, Roma, 1945.

<sup>70</sup> F. Carnelutti, “Nuove riflessioni su ‘cinematografo e civiltà’” (Prolusione alla prima giornata di dibattito, domenica 6 settembre 1959), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e civiltà*, cit., p. 41.

<sup>71</sup> F. Carnelutti, intervento alla *Conclusione dei lavori* (dibattito quinta giornata, 10 settembre 1959), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e civiltà*, cit., p. 209.

all'istruzione morale<sup>72</sup> che, dopo tutto, non può che significare “insegnare alla gente ad amarsi”<sup>73</sup>.\*

<sup>72</sup> F. Carnelutti, avvertenza alla terza giornata di dibattito (martedì 8 settembre 1959), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e civiltà*, cit., p. 9. L'odierna esplosione incontrollata delle immagini e, soprattutto, la questione della loro potenziale manipolazione hanno complicato il quadro e, purtroppo, allontanato le possibili soluzioni. R. Eugeni, “Lo sguardo responsabile. Giustizia e testimonianza nella ‘fiction’ cinematografica recente”, in G. Forti, C. Mazzucato e A. Visconti (a cura di), *Giustizia e letteratura*, I, Vita e pensiero, Milano, 2014, p. 607 s. Il problema sembra essere il medesimo dell'odierno diritto: “Come lo spettatore che vede scorrere dinanzi ai suoi occhi immagini televisive che non sceglie né controlla, così il cittadino globale assiste passivamente alla nascita ed allo sviluppo di un ordine politico-giuridico globale su cui non può né decidere né incidere”. Così G. Siniscalchi, *Barocco giuridico. Osservatori, osservanti, spettatori*, Franco Angeli, Milano, 2017, p. 178.

<sup>73</sup> F. Carnelutti, intervento a *Cinema e violenza* (dibattito della quarta giornata, 9 settembre 1959), in P. Gadda Conti (a cura di), *Cinema e civiltà*, cit., p. 160.

\*Alla memoria di mio nonno Michele Tracuzzi (1908-1986), che sognava – da allievo della Scuola di recitazione Paolo Azzurri di Firenze – di diventare un attore cinematografico.