

La Melancholia § I di Dürer e la Giustizia

Elfriede Scheil

Nota del traduttore

Si presenta qui un saggio, apparso nella prestigiosa rivista tedesca «Zeitschrift für Kunstgeschichte» (LXX, 2007, 2, pp. 201-14), che solo la pigrizia del traduttore ha fatto tardare tanto. Lo stesso traduttore, essendo interessato profondamente al tema della melancholia, come pure a quello del diritto, ritiene di esprimere (contrariamente al dovere di ogni buon traduttore) anche una sua piccola opinione in merito: la trattazione di Elfriede Scheil è certo avvincente, anche se non sempre convincente. Tutto quanto lei dice funziona, sia in termini storici generali (la crisi della giustizia e del diritto nella Germania – ma forse nell'Europa – primo-cinquecentesca), che in termini di riferimento alla *Melancholia § I* di Dürer. Tuttavia anche la sua lettura – come le innumerevoli altre fin qui fatte – soddisfa solo in quanto apre un nuovo spiraglio alla poliedrica plurisignificanza dell'incisione, non riuscendo ad assorbire in sé l'enorme, forse infinito, ventaglio delle indicazioni che, col suo foglio, Dürer ha voluto darci. Il traduttore continua a ritenere che la *Melancholia* coincida semplicemente con la melancholia e che quest'ultima vada considerata come condizione antro-politico-culturale dell'umanità (occidentale) in quegli anni topici di metà millennio in cui si andava consolidando una nuova modernità. Merito dell'Autrice è di aver riportato anche la condizione giuridica e politica europea (e tedesca in particolare) dentro al fascio complicato di quella melancholia: credo che da questo risultato non si possa, d'ora innanzi, prescindere, e questo è ciò che conta. L'identificazione della donna angelicata – o dell'angelo asessuato o transessuale – con la *Iustitia* è condotta in maniera stringente; manca però un particolare, che è imprescindibile, avendolo lo stesso Dürer sempre citato, nelle altre occasioni in cui si è occupato esplicitamente della tema della giustizia:

Scienza & Politica, 39, 2008

la spada. Il traduttore suggerisce però di riflettere sul seghetto che sta al centro del foglio, nella sua estremità inferiore, ai piedi dell'angelo. La trasmutazione della spada scintillante della giustizia in un seghetto spuntato non potrebbe essere segnale sconcertante della degenerazione della giustizia e della perdita dei suoi requisiti fondamentali, nella crisi del secolo?

Pierangelo Schiera

Fin dall'apparire del capolavoro di Dürer *Melencolia § I* nel 1514, artisti storiografi ed esperti d'arte hanno cercato d'interpretare e comprenderne il significato. Con la poderosa ricerca di Peter-Klaus Schuster *Melencolia I Dürers Denkbild* del 1991 (2 volumi, 365 illustrazioni), il tema sembrava esaurito. Invece il contenuto del foglio è inesauribile.

Senza entrare nel merito delle numerose interpretazioni fornite, si vorrebbe presentare in questo lavoro uno strato di significati della stampa di Dürer finora non considerato dalla storia dell'arte. Ci si baserà, allo scopo, sullo stretto rapporto che Dürer ebbe con il diritto tedesco antico. La relazione col diritto gli era stata posta nella culla, nel senso più vero del termine, dal suo padrino di battesimo Anton Koberger. Questi era editore in Norimberga e come tale responsabile della prima edizione completa del *Corpus Juris Civilis* di Giustiniano: un'impresa editoriale, per quell'epoca, di enorme utilità sociale. Presso Koberger era già apparsa, tra l'altro, la *Schelesche Weltchronik* e nel 1484 la cosiddetta *Nürnberg Reformation*, che fu il primo diritto cittadino di Norimberga a stampa. Lo stesso Dürer sarebbe stato personalmente coinvolto in una successiva rielaborazione del diritto cittadino, fornendo l'incisione su legno per il controfrontespizio dell'opera: il *Wappen des Reiches*, col titolo «Sancta Iustitia 1525». Dal 1509, d'altra parte, egli faceva parte del Consiglio della città di Norimberga, entrando in tal modo in contatto con compiti e decisioni giuridiche che presupponevano una buona competenza giuridica. Occasionalmente, poi, Dürer aveva potuto accumulare una certa esperienza giudiziaria anche in proprio: così, ad esempio, nel suo processo dell'anno 1515 contro Jörg Vierling, che aveva citato in giudizio per certe minacce e violenze di fatto, con la conseguenza che Vierling venne condannato e anche imprigionato¹.

¹ Poiché Vierling non aveva rilasciato una confessione, il Consiglio cittadino di Norimberga decise, il 10.5.1515, di ripetere tutte le fasi del penoso interrogatorio

Come cittadino e come maestro in Norimberga, Dürer continuò ad avere contatti con l'ordinamento giuridico della città: così ad esempio il Consiglio cittadino adottò misure contro i falsi in occasione di copie d'intaglio, incisione o stampa di lavori di Dürer, riconoscendogli la difesa del privilegio. Ma egli aveva già fatto conoscenza con la giurisprudenza anche all'epoca dei suoi primi viaggi, durante il soggiorno a Basilea, come apprendista nella stamperia di Johann Bergmann che tirava al torchio il *Narrenschiff* di Sebastian Brant. Questo era professore di diritto e decano dei giuristi a Basilea. Il suo *Narrenschiff* del 1494 era un poema pedagogico-satirico, illustrato con xilografie, in cui tutti i folli del mondo erano imbarcati su una nave e l'intera ciurma veniva rappresentata nelle sue più diverse stranezze: col che si fa cenno, tra l'altro, anche alle imbarbarite condizioni giuridiche del tempo. Nel capitolo 71 dell'opera, coloro che sono sempre in cerca di lite vengono presi in giro quali folli che si affrettano, per ogni sciocchezza, in tribunale e sono responsabili per il trascinarsi per anni delle cause. La xilografia di Dürer mostra, in un interno nudo, una *Justitia* con bilancia, corona e spada; appena dietro c'è un folle, col suo berretto, che le pone una benda sugli occhi: si tratta della prima *Justitia* cogli occhi bendati in terra tedesca². La satira non riguarda però la giustizia, bensì il folle in cerca di lite che viene addentato nel didietro da una delle tre trappole poste sul pavimento. Chiaramente anche la benda sugli occhi funge qui da elemento satirico, per fare riferimento agli inconvenienti presenti nella giustizia. Nell'antico diritto tedesco, la giustizia bendata – se pur avesse potuto darsi tale raffigurazione allegorica – sarebbe stata impensabile. Nello *Schwabenspiegel* si può leggere esplicitamente: «Il giudice non può essere cieco».

Fra i lavori di Dürer si trovano in continuazione esempi provenienti dall'ambito tematico del diritto, in particolare del diritto pe-

che erano già state compiute, allo scopo di ottenere una confessione. Dagli atti non risulta se egli l'abbia data. Il Consiglio cedette agli intercessori di Vierling, a cui aveva aderito anche Dürer come querelante e offeso, e lo condannò unicamente alla «Uhrfehde» e a «stare quattro settimane col corpo nel buco» (passare quattro settimane in gattabuia): cfr. T. WÜRTEMBERGER, *A. Dürer. Künstler – Recht – Gerechtigkeit*, Frankfurt 1971, pp. 44 s.

² A. DÜRER, *Das druckgraphische Werk*, vol. 3: *Buchillustrationen*, GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM NÜRNBERG (ed), München 2004, 266.46. Nella *Bamberger Halsgerichtsordnung* del 1510, compaiono, in seguito a Dürer, quattro scabini e un giudice ingiusto col berretto da folle e gli occhi bendati. La benda sugli occhi comincia a comparire più frequentemente come attributo solo a partire dal 1520: ora però spesso nel senso positivo della giustizia, senza riguardo alla persona. È in tal senso che anche Cesare Ripa raccomanda la benda sugli occhi per la *Justitia*. La benda perde però significato se subentrano i simboli della spada e della bilancia: infatti la *Justitia* non può usare la spada se non ci vede: cfr. G. FROMMHOLD, *Die Idee der Gerechtigkeit in der bildenden Kunst*, Greifswald 1925, p. 55.

nale, talora espressi apertamente, ma talora anche cifrati, per i quali egli si serviva dell'appena scoperta scienza geroglifica ed emblematica, di provenienza italiana. Nei circoli umanistici, figure stilistiche del genere erano molto amate. Dürer aveva buoni contatti con umanisti e giuristi, di alcuni dei quali egli ha anche fatto ritratti. In tal modo egli ebbe buona opportunità – ad esempio grazie al suo stretto rapporto con Willibald Pirckheimer – di ampliare il proprio ambito di conoscenza alla giurisprudenza, tenendosi continuamente al corrente: dai suoi scritti di teoria dell'arte risulta che egli era versato anche in terminologia giuridica.

Dal momento che la società del medioevo aveva subito profondi mutamenti, anche diritto e giustizia dovevano obbligatoriamente mutare. Le antiche consuetudini contadine, coi loro riti e gesti simbolici e con le corrispondenti formule retoriche³, dovevano cedere il passo al diritto dotto di Bologna. Tale recezione procedette lentamente: iniziata prima di Dürer, durò a lungo dopo di lui, per più di un secolo (circa 1450-1650), ma essa comportò mutamenti così profondi in ogni settore della vita, che è difficile sopravvalutarne il rilievo. Il nuovo pensiero giuridico non si basava più sulle usanze e sull'esperienza degli scabini nominati, ma sulla ricerca di scuola di testi romano-bizantini e in tal modo soppiantava i libri antichi di diritto, le raccolte di sentenze e il diritto tramandato sulla terra. Una delle differenze principali tra il diritto indigeno e quello dotto proveniente da Bologna era la scrittura⁴. Se nei tempi antichi il querelante e il querelato stavano uno di fronte all'altro e si rinfacciavano oralmente i loro argomenti, ora invece si conducevano interrogatori (inquisizione) e si raccoglievano prove scritte e la decisione veniva presa in base allo stato degli atti. Anche il tipo del giudice si era profondamente trasformato. Nel diritto antico il giudizio veniva trovato dagli scabini e dai giurati. Il giudice si limitava ad annunciarlo e a curarne l'esecuzione. In base al diritto canonico, invece, que-

³ Sulle antiche consuetudini e simboli del diritto, cfr. C. VON AMIRA – C. VON SCHWERIN, *Rechtsarchäologie*, Berlin 1943; H. FEHR, *Kunst und Recht*, 3 voll., Erlenbach-Zürich 1923-36; W. FUNK, *Alte deutsche Rechtsmale*, Bremen-Berlin 1940; J. GRIMM, *Deutsche Rechtsaltertümer*, 2 voll., Darmstadt 1983; F. HEINEMANN, *Der Richter und die Rechtspflege in der deutschen Vergangenheit*, Jena 1924²; O. R. KISSEL, *Die Justitia. Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst*, München 1984; H. LIERMANN, *Richter – Schreiber – Advokaten*, München 1957; A. MAILLY, *Deutsche Rechtsaltertümer in Sage und Brauchtum*, Wien 1929; W. PLEISTER – W. SCHILD (edd), *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Köln 1988; W. SCHILD, *Alte Gerichtsbarkeit*, München 1980; W. SCHILD, *Bilder von Recht und Gerechtigkeit*, Köln 1995.

⁴ K. KROESCHELL, *Deutsche Rechtsgeschichte*, 2 voll., Opladen 1986⁶, vol. II, pp. 22 s.; H. PLANITZ – K. A. ECKHARDT, *Deutsche Rechtsgeschichte*, Köln-Wien 1981, pp. 255 ss.

st'ultimo poteva compiere accertamenti senza un'accusa pubblica o privata ed aprire un processo, di cui egli stesso doveva trovare la sentenza. A tale scopo, gli serviva, nel diritto penale, una confessione che poteva essere facilmente estorta con la minaccia di espropriazione o di scomunica o con il richiamo alla perdita della vita eterna. Ma col diritto straniero si aprivano anche sfere giuridiche del tutto nuove, come ad esempio il diritto feudale, il diritto territoriale, il diritto di corte o i nuovi diritti cittadini: ambiti inesistenti nell'antico diritto consuetudinario contadino. Il diritto venne codificato secondo il modello giustiniano e fu adattato dai glossatori alle esigenze della vita pratica del diritto nel medioevo. Uno dei caratteri della nuova giuridatura dotta consisteva nella sussunzione del singolo caso giuridico dentro a una norma. Inoltre nel diritto romano e canonico erano contenuti concetti estranei ai diritti germanici, come ad esempio l'equità, con cui il diritto veniva adattato al singolo caso, per ammorbidirne le durezza.

Mentre riconosciamo senza fatica, nel medioevo, lo stretto legame di arte e religione, quello fra arte e diritto non è spesso riconoscibile a prima vista, poiché le antiche usanze giuridiche si sono del tutto dileguate ai nostri occhi. Dal momento però che a quel tempo anche il diritto era connesso nel modo più stretto con la religione e costituiva con essa un'unità – «Dio stesso è diritto» si dice nel *Sachsenspiegel* – anche il diritto, in quanto fenomeno culturale, doveva riflettersi nell'arte allo stesso modo della religione, come si può vedere chiaramente nella poesia medievale: una gran quantità di poesie, in quell'epoca, fanno riferimento al diritto⁵.

Un'osservazione più ravvicinata della *Melencolia § I* di Dürer indica tutti gli oggetti in essa raffigurati come simboli del diritto e dell'ordinamento giuridico e poiché il diritto si trovava allora, nell'Impero Tedesco, in una crisi profonda, è lecito chiedersi se la melanconica figura femminile alata non rappresenti una *Justitia*.

Melencolia § I. Sui gradini di un edificio senza finestre siede una figura femminile alata, in mezzo a utensili di ogni genere dell'arte edile e del legno, come pure ad altri oggetti simbolici. La donna, che appare come trasognata, tiene nella mano destra un compasso, mentre da sotto l'avambraccio appare un libro chiuso. Con la mano sinistra essa si regge il capo, che è incoronato da un bel fogliame e da delicate foglioline. Essa esprime così il gesto antico della tristezza e del severo pensare filosofico. Dalla cintura pendono un mazzo di chiavi e un borsello chiuso tirato. Il cane addormentato ai suoi piedi è vecchio, secco e inerte. Perfino il put-

⁵ H. FEHR, *Kunst und Recht*, vol. II: *Das Recht in der Dichtung*, Bern s.d.

to seduto sulla macina ha sospeso la scrittura sulla sua lavagna! Il fondale della grafica è rappresentato da un lontano paesaggio acquatico, sovrastato da un arcobaleno. Nel tondo di quest'ultimo rifulge una cometa, e un animale volante – simile a un pipistrello – libra fra le sue ali distese un cartiglio con su scritto: «Melencolia § I». Il foglio è firmato e datato in basso a destra, alla base della scala.

Ma dedichiamoci, in primo luogo, alla tradizione della giustizia (*Justitia*)⁶: nella mitologia greca Themis, una delle moglie di Zeus, fungeva da posatrice del diritto. Figlia sua era Dike (= giustizia, diritto), il cui compito era di curare, fra gli uomini, una convivenza pacifica e giusta. Nella lotta, aveva colpito sua sorella Adikia (= torto) col martello. Era l'ultima delle dee a vivere sulla terra. Una volta compiuta l'età dell'oro e quella dell'argento, si diede gran cura con l'umanità, poiché gli uomini della terza età, quella del ferro, erano cattivi e litigiosi. Così Dike divenne triste [melancolia] e abbandonò il mondo terreno, volando in cielo, donde, da allora, di notte, come vergine con la bilancia, guarda giù sull'umanità.

Secondo il poema didattico-astronomico di Aratos (III secolo a. C.), tradotto per primo da Cicerone (106-43 a. C.), Dike ebbe il nome di Astraea, per via della sua appartenenza alle stelle, e il mondo attendeva il suo ritorno. Benché i Romani avessero una propria dea della giustizia, trasferirono la storia di Dike al loro sistema romano di divinità, destinando la figlia di Zeus, col nome di Fortuna, come figlia primogenita, al loro padre degli dei Jupiter. Il nome fu sempre accompagnato da un altro: Fortuna Primigenia, Fortuna Augusta, Fortuna Publica e molti altri ancora. Anche Fortuna badava strettamente all'ordine e alla giustizia e sorvegliava esattamente l'ordine giuridico e la vita attiva degli uomini, cosicché le furono dati come attributi, oltre alla bilancia, con la quale si può pesare la giustizia, anche compasso e squadra, impiegati come strumenti d'ordine in architettura e in edilizia. Accadde così che, occasionalmente, Fortuna potesse apparire anche come allegoria della geometria. Ma ben presto la struttura della nuova dea del diritto mutò, visto che già in Ovidio (43 a. C. – 17 d. C.) si vide in essa la dea della fortuna, appunto. Il segno della sua ubiquità, la sfera⁷, si trasformò nella ruota (ruota della fortuna). Se ancora nell'epoca di transizione venne eretto alla dea Fortuna un tempio a Roma, col rafforzarsi del Cristianesimo essa perdettero importanza. Fortuna e sfortuna degli uomini non le furono più attribuite, poi-

⁶ Cfr. G. FROMMHOLD, *Die Idee der Gerechtigkeit in der bildenden Kunst*, cit., pp. 19 ss.

⁷ Collegata a *Justitia*, la sfera indica sempre il globo terrestre.

ché ormai ogni destino veniva stabilito fin dall'inizio secondo il volere divino⁸.

Già il giurista Eicke von Reppow, estensore del primo libro tedesco di diritto, il *Sachsenspiegel* (fra il 1220 e il 1235), si vedeva come falegname (del diritto). L'introduzione, in rima, al suo libro di diritto inizia con le parole. «Ich zimmre, so man sait bi dem wege / so muz ich manchen meister han. / Ich habe bereitet nutze stege, / dar an beginnet mancher gan [...]»: il che vuol dire che la sua opera è un filo rosso per orientare i giuristi, grazie al quale essi conoscono la legge, ora fissata per iscritto. In tal modo, nel foglio di Dürer è già rintracciabile, negli *strumenti da falegname* sparsi tutt'intorno, un rimando significativo al tema di diritto e giustizia. Il nesso tra arte edificatoria e diritto risale all'Antico Testamento, quando il Signore parla a Isaia come un costruttore: «... io pongo una pietra in Sion, una pietra scelta, angolare, preziosa, saldamente fondata [...] e io porrò il *diritto* come misura e la *giustizia* come una livella [...]» (Isaia 28, 16-17). La pietra preziosa la possiamo riconoscere, nella stampa di Dürer, nel *poliedro*; la regola (in latino *linea*) nella *riga*⁹. Anche il compasso appartiene, come strumento, alla professione del costruttore e dell'architetto: nella *Bible moralisée* esso è posto in mano al creatore dell'universo, all'architetto del mondo. Georg Frommhold ha fatto notare che nella letteratura tedesca, il nesso fra arte edilizia e diritto è presente fin dall'epoca alto-classica. Nel suo *Lied von der Glocke*, Schiller riprende questo pensiero: «[...] Ordine sacro [geometria], benefica figlia del cielo [Dike, costellazione della Vergine, *Justitia*], che lega ciò che è uguale con libertà, leggerezza e gioia [legge], che fonda la costruzione delle città [architettura] [...]».

Nell'edilizia, anche la *scala a pioli* è indispensabile e la sua molteplice significanza simbolica è ben nota: a partire dalla scala celeste del patriarca Giacobbe, attraverso la scala tra gli strumenti della passione di Cristo, fino alla dorata scala al Paradiso di Dante. Riguardo alla scala, forse Dürer venne ispirato anche dalla visione del carcere di Boezio (*De consolatione philosophiae*), in cui al poeta, filosofo e uomo di stato imprigionato appare la figura allegorica della filosofia, che muta continuamente forma e diventa sempre più grande, finché non sconfina col capo nel cielo. V'è bisogno di una scala, su cui l'uomo si deve arrampicare, di piolo in piolo, per poterne seguire il pensiero che vola sempre più alto. Nella descrizione del vestito della filosofia, Boezio riprende il motivo della scala, che si trascina per tut-

⁸ Nella dottrina cristiana della predestinazione, l'agire umano è già stabilito, con tutte le sue conseguenze, dal volere di Dio.

⁹ Cfr. E. VON MOELLER, *Linea Justitiae*, in «Zeitschrift für christliche Kunst», 22/1909, pp. 19-22.

to il poema: «Il suo vestito era del tessuto più fine [...] Nella parte più bassa si leggeva, intessuto, un Π, mentre in quella superiore c'era un Θ. E fra le due maiuscole apparivano disegnate come su una scala alcuni gradini, che salivano dal tratto di penna inferiore a quello superiore»¹⁰. Nel proseguo del discorso, egli fa cenno anche al compasso nella sua mano e al modello di un ordine più alto. Alla fine riconosce in essa l'ingannevole Fortuna, il cui comportamento cieco egli stesso ha sperimentato sulla propria pelle, allorché il suo rapporto amichevole con Teodorico si è rovesciato ed egli è ora in carcere, in attesa dell'esecuzione. Dürer aveva conosciuto l'opera di Boezio quando fornì, nel 1502, la xilografia della filosofia per i *Quatuor libri amorum* di Conrad Celtis, nel cui abito ha pure riportato il motivo della scala a pioli.

Alla tecnica costruttiva appartengono anche gli strumenti (della Passione) *chiodi* e *tenaglie*, i quali servono, nell'iconologia del diritto, alla penetrazione e alla soluzione delle liti portate in tribunale, come pure la *pialla*, che viene simbolicamente usata per lisciare le differenze tra le parti in lite.

Anche la *campana* con *nappa* che pende alla parete ha, nell'edilizia, il suo significato di archeologia del diritto: quando infatti Noè ricevette l'annuncio dell'imminente diluvio e il consiglio di costruire l'arca, così gli parlò Dio: «[...] Fatti anche una campana di ebanò [...] La suonerai tre volte al giorno, una volta al mattino – che gli operai si radunino per la costruzione dell'arca – una volta a mezzogiorno – che possano mangiare – e una volta la sera – che si diano riposo»¹¹. Suonare la campana rientra tra gli usi giuridici irrinunciabili del medioevo¹². Essa venne istituita come campana mattutina e della sera, in occasione di esecuzioni, per l'annuncio di visite di Stato, come campana a stormo in caso d'incendio e così via.

Poiché il significato simbolico, in termini di diritto antico, della campana e della nappa non è abbastanza noto, è opportuno farne cenno qui. In base a Jesus Sirach (45, 7) la nappa, insieme ai campanelli, fa del sommo sacerdote il titolare del *diritto eterno*. Su ordine di Jahvè, Mosè dovette preparare per suo fratello Aronne, designato ad essere sommo sacerdote, un vestito ornato tutt'intorno di campanelli e melagrane¹³. In base a quel modello, anche l'imperatore

¹⁰ Boethius *Trost der Philosophie, lateinisch und deutsch*, nuova edizione rielaborata da Wolfgang Guthen, Zürich 1949, p. 39.

¹¹ E. WEIDINGER, *Die Apokryphen. Verborgene Bücher der Bibel*, Augsburg 1988, p. 59.

¹² E. LIPPERT, *Glockenläuten als Rechtsbrauch*, Freiburg 1939.

¹³ Cfr. H. URNER-ASTHOLZ, *Troddele und Quasten*, in «Neue Zürcher Zeitung», n. 14 del 19 gennaio 1987, p. 21; H. URNER-ASTHOLZ, *Facetten zur Kulturgeschichte*, Bern-Stuttgart 1989, pp. 160 s.

Ottone I ha indossato un abito simile per la sua incoronazione a Roma nel 962. Nappe e campanelli li incontriamo spesso anche sull'orlo dell'abito di Giustizie e Fortune, o negli angoli di cuscini per i giudici: così, ad esempio, nel *Giudice di Pietroburgo*, attribuito a Dürer, ma anche nell'attributo di *Justitia* del cuscino, come nel *Sogno del Dottore* dello stesso Dürer. Di nappe e campanelli sono adornati anche i cavalli imperiali nel *Triumphwagen für Maximilian*, che sono condotti dalle virtù della *Prudentia* e della *Moderatio*.

La dea della giustizia si vede spesso anche collegata con simboli animali, di cui i più amati erano il cane e la gru. Come molti altri animali simbolici il cane aveva carattere ambivalente. Nell'antico diritto germanico, esso entra come lupo e sta per il male, per il delittuoso. Un cane, che era presente a un delitto grave, venne anch'esso condannato a morte e impiccato alla forca, insieme al reo¹⁴. Ma, col cristianesimo, muta la considerazione del cane, che diventa il fedele compagno dell'uomo, con compiti molto onorevoli. Nel *Einhornjagden* gotico, i cani del cacciatore celeste Gabriele portavano i nomi di virtù, scritti o sui loro collari o su apposite banderuole-emblemi. Un cane di nome *Justitia* guida l'intera muta al *Heilsberger Altar* (circa 1490). Nell'iconologia giuridica, esso rappresenta la giurisdizione inferiore¹⁵: lo si trova, ad esempio, in opere medievali relative a stipula di contratti, fidanzamenti (Portinari), apertura di testamenti e via dicendo. Nel contrafforte della navata laterale meridionale del duomo di Strasburgo, due enormi cani seduti rimandano, come simbolo della giustizia, al giudizio nel portale dei gemelli e al tribunale ecclesiastico all'interno della suddetta navata¹⁶. Se dunque riconosciamo nella femminile figura melancolica una *Justitia*, il povero cane dormiente della *Melencolia § I* non esprime assolutamente il lato negativo dell'ambivalenza simbolica. Piuttosto, il suo aspetto miserevole corrisponde esattamente alla provvisoria debolezza della *Justitia*, cioè alla debolezza della giustizia tedesca all'inizio del XV secolo. Questa interpretazione vale anche per il *libro*, che

¹⁴ Cfr. P. PUNTSCHART, *Der Hund. Surrogat des Wolfes im algermanischen Strafrecht*, in «Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung», 26/1905, pp. 127-8.

¹⁵ V. HUHN, *Löwe und Hund als Symbol des Rechts*, in «Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst», 7/1955, pp. 1-63.

¹⁶ Cfr. A. ERLER, *Die Straßburger Münster im Rechtsleben des Mittelalters*, Frankfurt am Main 1954. A Strasburgo, i procedimenti giudiziari si tenevano non, come generalmente usuale, al portale occidentale, ma a quello meridionale, poiché per tutto il XIII secolo lo spazio davanti al portale occidentale era un cantiere edile. Sul portale dei gemelli a sud è rappresentato un completo processo medievale, con Cristo e Salomone come giudici, Ecclesia e Sinagoga come parti in lite e gli Apostoli alla parete come giurati. All'entrata nell'edificio ecclesiastico, il Giudizio universale abbreviato sul pilastro d'angolo rimanda al tribunale ecclesiastico all'interno.

nella stampa di Dürer rappresenta il *Codice* di Giustiniano. Il libro è chiuso, perché domina l'insicurezza di diritto e il diritto stesso si trova in pessimo stato.

Accanto a tutti gli utensili da falegname sparsi al suolo, mezzo nascosta dalla gonna della donna, si riconosce la punta di un *mantice*. Nell'iconografia giuridica, quest'ultimo sta per il superamento della discordia che insorge se le parti avverse si contrappongono. Il mantice riattizza simbolicamente il lavoro di riflessione del giudice, allo scopo di addivenire rapidamente a una buona sentenza o almeno a un buon accomodamento. Sogna di ciò anche il Dottore (in legge) di Dürer, nell'incisione del 1498¹⁷: qui però il mantice, in quanto azionato dal diavolo, serve a uno scopo negativo. Si noti in proposito che, nella coscienza medievale, a ogni procedimento giuridico o ai giuramenti erano sempre pensati presenti un diavolo e un angelo, nella loro piena realtà, come si può chiaramente vedere nella xilografia del *Laienspiegel* di Tenger, del 1510, e nella *Eidesleistung* (1494) di Derik Baegert nel Museo cittadino di Wesel.

Le *chiavi* – chiamate nel senso del diritto ecclesiastico “potestas clavium” – e il borsello chiuso tirato sono gli unici oggetti del foglio ad essere stati commentati da Dürer. Ce la deve aver messa tutta per saperle comprendere come “potere” e “ricchezza”. Potere (*Gewalt*, derivato da *walten*, che vuol dire: comandare, agire): tale è, senza dubbio, per Dürer il concetto giuridico che rappresentava, nella teologia del medioevo, quel pieno potere sacrale trasmesso da Cristo a Pietro: in particolare il potere di legare e di sciogliere, che anche dal punto di vista giurisdizionale era inteso così, nel diritto romano come in quello canonico. Le chiavi sono dunque il simbolo della remissione dei peccati¹⁸. La connessione con diritto e giustizia è del tutto evidente.

Il *borsello* – lo dice Dürer stesso – significa ricchezza. Egli non parla della «ricchezza arraffata dell'avarò». Nel suo *Wappen des Reiches*, egli ci dice, nel suo chiaro linguaggio per immagini, che tipo di ricchezza sia intesa con il borsello pieno di soldi. Nella xilografia della *Nürnberg Reformation* che reca il titolo «Sancta Justitia 1521», si scorgono *Justitia* e Moneta, le due dee della giustizia dei

¹⁷ Il dottore che sogna deve essere un giurista, poiché al tempo di Dürer c'erano all'università solo le tre discipline teologia, diritto e medicina. Il putto (angelo del tribunale, angelo della giustizia) e la sfera terrestre, come pure il cuscino da testa con le sue nappe rimandano a diritto e giustizia e confermano che la donna che appare in sogno è la *Justitia*.

¹⁸ Anche nello stemma del Vaticano si trovano, nel senso della remissione dei peccati (Matteo, 16, 19), due chiavi incrociate che si riferiscono a Pietro, il primo Papa della chiesa cattolica. Cfr. H. BERGNER, *Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland*, Leipzig 1905, p. 560.

Romani, che siedono nelle nuvole sopra lo stemma imperiale, come giustizia commutativa e distributiva. *Justitia* tiene in mano una spada e la bilancia perfettamente in pari, mentre Moneta versa una borsa piena di denaro sulla corona imperiale. La ricchezza dell'autorità per il bene dell'impero era l'idea di Dürer della borsa piena. Ci si aspettava da un buon signore che egli avesse beni terreni in quantità, che mettesse in scena grandi feste e imbandigioni, che costruisse castelli e monumenti, organizzasse cortei lussuosi e soprattutto che facesse elargizioni al popolo. La ricchezza dell'autorità non era disdicevole e l'invidia era un peccato capitale. Il fatto che il borsello della figura düreriana della melancolia sia chiuso serrato non può avere nulla a che vedere con l'avarizia e la natura mendicante dei figli di Saturno. Nel borsello legato alla cintura va piuttosto riconosciuta l'incapacità ad agire della giustizia tedesca del XVI secolo.

Se partiamo dall'idea che la figura di Dürer della melancolia rappresenta una *Justitia*, dapprincipio ci meravigliamo degli oggetti abbandonati con indifferenza. Intorno ad essa regna *disordine*, benché ci si aspetti da essa, che viene equiparata alla geometria e all'architettura, un modello di ordine. Tutti i suoi strumenti e attributi vengono, per così dire, rovesciati nel loro opposto. Il compasso le giace inerte in mano; il borsello del denaro è chiuso; il cane dorme sdraiato per terra mezzo morto di fame; il suo libro è chiuso e inutilizzato e lei stessa siede perplessa e visibilmente apatica sui gradini, sprezzante della scala a pioli che serve allo svolgimento (dei pensieri). Così tutta la problematica della situazione giuridica tedesca nell'epoca di transizione dall'ordine giuridico germanico a quello canonico e romano sembra tradursi, nel capolavoro di Dürer del 1514, in simboli che qui appartengono senza eccezione all'iconologia e all'iconografia giuridica.

Se vogliamo riconoscere l'immagine alata femminile nella stampa di Dürer come *Justitia*, dobbiamo abbandonare l'idea che essa appartenga al pianeta Saturno¹⁹, sotto il cui segno la melancolia sta. Il protettore di diritto e costume era infatti Giove. Proprio sopra di essa, sulla parete della casa, sta appeso il magico quadrato di Giove con la quadripartizione secondo la mistica dei numeri dell'antichità, per la quale il quattro valeva non solo come numero giusto, ma

¹⁹ ERWIN PANOFSKY – FRITZ SAXL, *Melencolia I – Eine quellentypengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig 1923. Quasi tutta la successiva letteratura sulla stampa di Dürer fino alla grande mostra berlinese sulla melancolia del 2006 (cfr. il catalogo *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Berlin 2006) riprende l'aspetto astrologico indagato da Panofsky e Saxl, secondo cui la melancolia è ordinata al pianeta Saturno, e parte dunque dall'idea che la figura femminile alata di Dürer sia una personificazione del corrispondente temperamento.

come il più giusto dei numeri²⁰. Col nome di Giove i Romani chiamarono il secondo pianeta più grande. Giove era il signore del cielo e della luce – anche della *luce lunare*. A lui erano consacrate tutte le idi dell'anno²¹, che erano, nel calendario romano, le *notti di plenilunio*. Esse cadevano di solito il 13 di ogni mese, tranne marzo, maggio, luglio e ottobre, quando cadevano il 15. Il 13 e il 15 compaiono anche nel quadrato di Giove, e la luce dal riflesso strano, la cui fonte irradia da fuori scena, sopra a destra, come pure la cometa, non sono un «errore del tempo quotidiano» ma trovano la loro spiegazione come plenilunio in una delle idi. Anche l'arcobaleno s'iscrive in questa linea interpretativa, ma non come «arcobaleno lunare»²² – se pure un simile evento celeste, ancora mai visto, potesse esistere. Nell'antico diritto tedesco non scritto, l'arcobaleno stava simbolicamente per la conclusione di un contratto. Attraverso la religione esso era approdato al diritto già nell'Antico Testamento, ancora una volta nel racconto di Noè. Dio deve fare a quest'ultimo la promessa che non invierà più il diluvio. Nel luogo corrispondente degli Apocrifi, si legge: «[...] se capita che io mandi nubi sulla terra, si deve vedere il mio arco nelle nuvole, [...] che d'ora in poi non verrà più un diluvio». Questo passo è presente anche nel testo canonico (1. Mosè, 9, 12-15). Nel biblico poema giuridico alto-tedesco *Das Anegenge* (verso il 1150), l'ignoto poeta bavarese termina questa scena di Mosè con le parole: «[...] do sant er im den regen bogen ze einem urchunde»²³. Al tempo di Dürer, gli Apocrifi non erano ancora tabù per la cristianità cattolica, ed erano una fonte importante per l'arte figurativa.

Le particolareggiate e plastiche storie su Noè e il diluvio sono istruttive per l'interpretazione del foglio sulla melancolia. La storia di Noè inizia con l'annuncio che arriverà un diluvio e Noè riceve da Dio l'incarico di costruire un'arca. Una volta finito il diluvio, egli invia un corvo per verificare la situazione, ma il corvo non fa ritorno. Quando l'acqua diminuisce, egli manda una colomba (simbolo dello Spirito santo), che però torna senza nulla. Dopo altri sette giorni

²⁰ E. VON MOELLER, *Die Zahlensymbolik in ihrer Beziehung zur Gerechtigkeit*, in «Zeitschrift für christliche Kunst», 5/1908, pp. 137-46, qui 139 s. Il quattro vale come il più giusto di tutti i numeri, poiché la sua radice, sia addizionandosi che moltiplicandosi con sé stessa, dà sempre lo stesso numero, cioè quattro. Lo stesso vale per il nove. Il quattro e il nove compaiono anche nel quadrato di Giove della nostra incisione di Dürer del 1514.

²¹ H. HUNGER, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Wien 1969⁶, p. 203.

²² P.-K. SCHUSTER, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, 2 voll., Berlin 1991, vol. I, p. 18.

²³ «Ed egli inviò un arcobaleno come documento», cit. in H. FEHR, *Kunst und Recht*, cit., vol. II, p. 79.

nell'arca, la colomba viene rispedita fuori e torna con un ramoscello d'ulivo nel becco. A questo punto, l'estensore dell'Apocrifo interrompe il racconto per spiegare il significato della colomba: «Questa colomba ci rappresenta i due [!] Testamenti: nel primo, lo Spirito che parlava nei Profeti non poteva trovar pace in quel popolo che aveva fatto andare in collera Dio; nel secondo [!] invece si calò dolcemente sui popoli attraverso l'acqua del battesimo [...]»²⁴. Allora Noè approntò un sacrificio di ringraziamento «[...]» e Dio fu soddisfatto dell'offerta di Noè e parlò: Questo è il segno dell'alleanza [l'arcobaleno] che io ho fatto tra il cielo e la terra». Questa era la prima alleanza (Antico testamento), la seconda alleanza (Nuovo testamento) fu sigillata da Cristo con le parole dell'Ultima cena.

L'acqua presente nella stampa di Dürer può essere letta, secondo il racconto, come l'acqua del diluvio; la strana costruzione senza finestre come l'arca lignea, rivestita all'esterno di pece. Nel racconto si parla perfino del paesaggio montuoso sullo sfondo: non si tratta di una «costiera a strapiombo»²⁵, ma sono le «cime delle alte montagne» che comparivano al primo Schebat²⁶. Anche l'animaletto alato che vola tenendo davanti a sé il titolo dell'opera acquista il suo significato: nell'antisemitismo volgare del medioevo, il *pipistrello* valeva come abominevole animale simbolico per ebraismo e anche, per via delle sue attività notturne, per cecità spirituale. Nel racconto di Noè dell'Apocrifo, dopo la conclusione dell'alleanza si dice: Dio «[...] allontanò il proiettile della collera dall'arco delle nuvole»²⁷. Il pipistrello, il proiettile della collera, lascia così la scena.

Le affinità del testo di Noè con la stampa della *Melencolia* sono dunque innumerevoli. Messo in rapporto con la desolata situazione giuridica del tempo, quando il diritto antico non era più giusto e il nuovo non valeva ancora come giusto, è possibile risolvere anche l'enigma del titolo, per quanto riguarda il discusso segno "I". È legittimo applicare anche al capolavoro di Dürer la tipologia dell'antichità appena scoperta dal Rinascimento. L'incisione contiene coppie di contrasto che non significano però contraddizione ma antitipo: ad esempio Vecchio – Nuovo testamento, antico – nuovo diritto.

Sia però concesso, a questo punto, ancora un'osservazione sul segno situato tra "Melencolia" e "I". È del tutto incomprensibile perché esso venga insistentemente ignorato da tutti gli autori quando citano il titolo. Panofsky ha riconosciuto che dietro il segno si cela un significato particolare, ma lo cita poi soltanto come un punto atto a

²⁴ E. WEIDINGER, *Die Apokryphen. Verborgene Bücher der Bibel*, p. 63.

²⁵ P.-K. SCHUSTER, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, cit., vol. 1, p. 17.

²⁶ E. WEIDINGER, *Die Apokryphen. Verborgene Bücher der Bibel*, cit., p. 63.

²⁷ *Ivi*, p. 64.

segnalare la distanza fra “Melencolia” e “I”, mentre Schuster lo considera semplicemente come una «virgola ornamentale» senza alcun significato speciale. Si tratta invece qui di un chiaro e manifesto segno di paragrafo (§), com’era impiegato già da Giustiniano nelle Pandette (perciò anche nel *Corpus Juris Civilis* edito da Koberger), nel *Corpus Juris Canonici* e anche nel *Sachsenspiegel*. Ciò significa che, al tempo di Dürer, il segno era già da tempo in uso in Germania nella scienza del diritto. Il senso originario di questo segno, in sé bipartito (¶), era di delimitare, nei testi drammatici greci, l’inizio e la fine di un rotolo. La giurisprudenza lo usò poi, in forma unita, per delimitare le singole proposizioni giuridiche²⁸. Anche se non troviamo nessun senso in ciò, dobbiamo però tenerne conto. Non possiamo semplicemente metterci a correggere Dürer, solo perché ignoriamo ciò che ci è incomprensibile.

Se ci teniamo fermi all’interpretazione della *Justitia*, nel *Titulus* il segno di paragrafo marca la chiara delimitazione fra due differenti contenuti provenienti rispettivamente dalla filosofia e dalla teologia: cioè dalla filosofia platonica è ricavata la dottrina dei temperamenti – in special modo la melancolia – e dalla teologia è ricavato l’Antico testamento. Dürer ha usato il segno di paragrafo così com’era usuale nella giurisprudenza. In tal modo i contenuti del suo foglio vengono delimitati l’uno dall’altro anche otticamente.

“I” (e “II”) non significa perciò che seguirà un ciclo dei temperamenti a più fogli e neppure significa una valutazione matematica dell’uno e neppure “teoria e prassi” (Θ e Π), ma sta per Antico (e Nuovo) testamento ovvero sia per Antica (e Nuova) alleanza. Poiché

²⁸ *Brockhaus-Enzyklopädie*, 20 voll., Wiesbaden 1972¹⁷, vol. XIV, p. 220. Cfr. C. AHEIN – C. CARL, *Der Paragraph – Ein obskures Subjekt des Rechts*, in «Juristenzeitung», 46/1991, pp. 915-7. Probabilmente furono i Greci a usare per primi il segno del paragrafo per fare glosse al diritto (*paragraphos* = ciò che è scritto accanto), importandolo dalla scrittura ieratica egiziana, dove il geroglifico «goreg» aveva il significato di pausa ed era simile a un avambraccio. Nel corso dei secoli, il segno ha subito alcune trasformazioni paleografiche. In greco, esso aveva, nelle sue parti singole, affinità con il Gamma, unito invece con il Pi. In questa forma unita, esso venne impiegato da Giustiniano nel VI secolo. Il segno di paragrafo divenne indispensabile per il diritto della chiesa, appena sorto. I papi giuristi Alessandro III (1159-81) e Innocenzo III (1189-1216) avevano lasciato dietro di sé un diluvio di decretali (sono tutte le esternazioni ufficiali dei Papi, in particolare le Encicliche), che devono essere tutte inserite nel diritto ecclesiastico. La raccolta più antica fu opera del monaco bolognese Graziano (*Decretum Gratiani*), ma il primo codice ufficiale di diritto ecclesiastico fu finalmente concluso sotto Gregorio IX nell’anno 1234 e trasmesso alle università di Bologna e Parigi. Col titolo di *Codex juris canonici*, le decretali in esso codificate ebbero efficacia di legge fino al 1917. Esse furono nel 1517, occasione per la Protesta di Martin Lutero. Una codificazione del diritto della chiesa non sarebbe pensabile senza i segni di paragrafo, necessari anche per i successivi riferimenti.

però la stampa di Dürer non esprime soltanto inattività e paralisi, ma anche speranza, è possibile ritenere che, a un dato momento, vi avrebbe fatto seguito un pendant, nel quale sarebbe stata posta una *Justitia* sana e contenta, in un contesto neotestamentario, che avrebbe potuto appartenere, dopo il superamento della crisi del diritto, al temperamento della collera. Dürer ha espresso la visione del superamento di quella crisi nella *cometa* nel suo aspetto raggiante. Di conseguenza, la nuova stampa avrebbe dovuto logicamente portare il titolo “Collera § II”. Ma per raggiungere quel punto, c’era di mezzo un secolo. Il temperamento della collera rappresenta un tipo di personalità di carattere ambivalente, che è insieme sensibile e comprensivo ma può anche cadere in grande collera. Tale è anche l’immagine ideale della giustizia, che i Romani si sono raffigurati nelle loro due *Iustitia commutativa* e *Iustitia distributiva*: un’immagine che è ora in procinto di conquistare anche i paesi transalpini.

Quest’immagine della giustizia romana, creata non dalla mitologia ma dalla ragione politica, il cui modello originario era la Dike greca e che era stato elaborato, filosoficamente, nella dottrina platonica della virtù, venne ripreso e sviluppato nel IV secolo in senso cristiano dal Padre della chiesa Ambrogio trovando ingresso, quale virtù, nell’etica cristiana. Nella gerarchia delle schiere celesti, le virtù occupavano il rango più basso: questi angeli inferiori fungevano da messaggeri fra Dio e gli uomini, portavano ali ed erano immaginati come asessuati. Con pochissime eccezioni, essi venivano raffigurati nell’arte di allora con forme femminili, benché l’indicazione della loro essenza – “virtù”, in latino “virtus” – derivasse dal sostantivo maschile “vir”²⁹. È un caso degno di nota che anche dal punto di vista linguistico, in connessione con la stampa di Dürer compaia una coppia di opposti.

Se consideriamo la figura melancolica femminile di Dürer come virtù *Justitia*, diventa chiaro perché essa sia dotata di ali. Anche la *corona d’alloro* si spiega così, poiché essa è effimera, così come anche la depressione della *Justitia* – se ci è ora permesso di chiamare così la donna melancolica di Dürer – passerà presto. Si vede bene in questa *Justitia* il suo stato di sofferenza. La *Justitia* italiana non era mai caduta in una situazione simile. Già nell’Italia antica si era silenziosamente compiuta la trasformazione di Dike in *Fortunal/Aequitas*. In Italia le dee della giustizia si adattarono sempre allo sviluppo politico dello Stato, oppure vennero adattate (come ad esempio i Veneziani che la elessero a loro protettrice), cosicché, progressivamente, la virtù divina della giustizia divenne una giustizia terrena, che personificava l’arido libro della legge, per ridursi alla fine a puro simbolo

²⁹ W. SCHILD, *Bilder von Recht und Gerechtigkeit*, cit., pp. 228 ss.

degli *ufficiali* di giustizia e dell'ufficio in quanto tale. Nella *Stanza della Segnatura* del Vaticano (1508), la giustizia di Raffaello compare già senza ali, con i segni dell'ambivalenza nella bilancia (*Iustitia commutativa*) e nella spada (*Iustitia distributiva*), circondata da quattro putti, che mostrano le iscrizioni con il motto del diritto civile. Qui è chiaro che diritto e giustizia hanno già perduto la loro pretesa spirituale-celeste. Se nell'antico diritto tedesco una lite poteva ancora essere risolta, nel caso di dubbio, col ricorso al giudizio di Dio³⁰, ora la decisione veniva presa in forza di legge.

La trasformazione della giustizia da celeste in terrena, cioè a dire la secolarizzazione del diritto, deve aver provocato squassanti turbamenti interni ad Albrecht Dürer, che era un fervente credente. Ciò può aver determinato in lui la spinta al tema della giustizia caduta in melancolia.

Da questo nuovo diritto secolarizzato si sentì particolarmente danneggiato il ceto contadino, che era uscito perdente dai grandi mutamenti sociali del medioevo e che dunque avrebbe voluto volentieri indietro il «buon diritto antico»³¹. Non si dimentichi che la secolarizzazione del diritto non è stata l'ultima delle cause della Guerra dei contadini. Lo stesso Martin Lutero, che non stava certo dalla parte dei contadini, ce l'aveva su con la «riduzione di tutto il diritto all'aldiqua»: ciò aveva infatti condotto in tutta Europa, a causa della legislazione papale, agli eccessi dell'Inquisizione, di fronte ai quali ancor oggi restiamo senza parole. Col che, va osservato che nelle allegorie di Dürer si cela spesso anche un pezzetto di critica del suo tempo.

Il significato della *bilancia* come attributo della *Iustitia* è unanimemente riconosciuto e non ha bisogno di essere esaminato più da vicino³². Va tuttavia notato che la bilancia deve essere sempre in equilibrio perfetto, poiché ad ogni cercatore di diritto dev'essere destinato lo stesso grado di giustizia. La bilancia della giustizia non deve essere perciò confusa con quella del pesatore di anime San Michele, i cui piatti possono salire o scendere a seconda della sentenza.

La *clessidra*, l'antichissimo strumento di misura del tempo, simbolizza anche il comportamento moderato e vale perciò per lo più come attributo della virtù cardinale temperanza, ma viene spesso accompagnata anche alla *Iustitia*. Già nel medioevo centrale, la giusta

³⁰ I giudizi di Dio (ordalie) non potevano più essere impugnati, poiché era stato Dio stesso a decidere. Essi esisterono fino nel medioevo centrale, ma la chiesa si mostrò sempre contraria. Anche un altro importante strumento di prova, la lotta a due, era un giudizio di Dio.

³¹ K. KROESCHELL, *Deutsche Rechtsgeschichte*, cit., vol. II, p. 253.

³² E. VON MOELLER, *Die Wage der Gerechtigkeit*, in «Zeitschrift für christliche Kunst», 9/1907, pp. 269-350.

misura, la *mâze*, era un concetto ricco di significato, posto in relazione con l'etica. Orbene, nella prima età moderna esso acquisì anche una dimensione giuridica: nel procedimento inquisitorio, il giudice penale era tenuto alla giusta misura, particolarmente nell'uso della tortura. Tale esigenza di comportamento moderato è sollevata nella *Wormser Reformation*, un'opera di legge del 1499. Ciò doveva essere noto a Dürer, che s'interessava al diritto penale.

A destra della *Justitia* sta seduto un piccolo *putto*, su una macina da mulino. Egli reca sulle ginocchia una lavagna e tiene nella mano destra un gessetto. La testolina è piegata come per scrivere, ma egli non scrive. Al contrario dell'opinione corrente, il bimbo *non* è "attivo". Il suo sguardo si perde in lontananza esattamente come quello della sua signora (si osservi, eventualmente con una lente, un ingrandimento dell'originale o della copia B 74 nel *Zentral-Institut für Kunstgeschichte* di Monaco); e anche l'espressione del suo volto è altrettanto preoccupata di quello di lei, con cui egli sta manifestamente soffrendo. Il putto non è solo uno scherzoso particolare senza significato, dal momento che l'angelo del giudizio – chiamato "angelo della giustizia" negli Apocrifi neotestamentari – occupa, nell'iconologia giuridica, un posto fisso come accompagnatore della *Justitia*. Qui egli svolge la stessa funzione di assistenza dei putti con le iscrizioni nell'affresco di Raffaello. La sua *lavagna* e il *gessetto* non sono un giocattolo, ma simbolizzano il diritto e la legge scritta, esattamente come il *calamaio* posto per terra e il *libro*. L'intima coincidenza di *Justitia* e putto è perfettamente chiara dal punto di vista formale attraverso il modo della composizione, dove viene applicato il principio della isocefalia: proprio per realizzare quest'ultima, nonostante la differenza di grandezza fra i due soggetti, il putto è stato posto sulla *macina* da mulino. Ma anche la macina – questo luogo qui sopraelevato a buona ragione – aveva tradizione nell'antico diritto tedesco. Essa stava per pace e asilo sicuro. Chi fosse inseguito e raggiungesse, nella fuga, la macina non poteva essere più perseguito. Come nell'erpice e nell'aratro, o in altri strumenti necessari a procurarsi il pane quotidiano, anche nella macina stava la pace di Dio. In quel tempo di enorme bisogno di diritto, dove torbidi di chiesa, politici ed economici producevano un abuso dilagante del diritto di faida e assassini e uccisioni erano all'ordine del giorno, erano urgentemente necessari simili luoghi del diritto che assicurassero, almeno provvisoriamente, pace. Essi divennero istituzioni irrinunciabili. La rottura della pace promessa valeva infatti per il diritto della chiesa come peccato e per l'antico diritto tedesco come crimine. L'ultima pace territoriale imperiale venne proclamata, come "pace territoriale eterna", alla dieta dell'impero di Worms nel 1498, sotto Massimiliano. Ora, sarebbe certamente un errore, sulla base

di questo alto significato di archeologia del diritto della macina da mulino, porla semplicemente in connessione con la ruota della fortuna. E Dürer pone ulteriormente in evidenza il significato sacrale della macina, mediante la coperta frangiata che vi stende sopra. Essa non è pensata come qualcosa che serve a riscaldare, ma ha un significato ben maggiore: si aveva timore del contatto diretto con oggetti sacrali o comunque di venerazione. Le frange vanno qui equiparate alla nappa che orna la campana sulla parete, sopra il quadrato magico.

Va infine messo in rilievo che la *Melencolia § I* contiene anche riferimenti all'alchimia, la quale che era considerata, all'inizio del secolo XVI, una scienza di progresso. Il vaso sul fuoco indica, ad esempio, il passo più importante della grande opera, la trasmutazione; il poliedro sta per la materia originaria indistruttibile, la prima materia; l'arcobaleno, la cui scala dei colori è contenuta anche nella ruota del pavone, è simbolo di speranza e nuovo inizio; perfino la scala a pioli trova nell'alchimia un proprio significato, in quanto simboleggia la pazienza necessaria per percorrere tutte le fasi della grande opera. Così almeno essa viene illustrata, da un'ottica alchemica, nel medaglione dell'allegoria dell'alchimia sul portale principale di Notre-Dame a Parigi³³. Inoltre la stampa di Dürer contiene numerose coppie duali: luce-ombra, acqua-terra, sferapoligono, tenaglia-martello eccetera: ciò che pure costituisce un principio nell'alchimia.

In conclusione, va sottolineato che Albrecht Dürer ha sperimentato e seguito molto da vicino lo sviluppo del sistema giuridico tedesco. I risultati della sua osservazione vengono poi espressi nei temi figurativi per lo più scelti da lui stesso. Anche il capolavoro *Melencolia § I* è nato da un suo intimo impulso artistico, anche se sicuramente gli stretti legami con umanisti riconosciuti e dotti giuristi gli furono di aiuto nella trattazione di quel tema complesso. In base all'impegno profondo di Dürer, per lui doveva chiaramente essere un preciso compito artistico quello di fissare in immagini i contenuti essenziali della trasformazione dell'antico diritto tedesco e dei suoi usi: come ad esempio nel *Sol Iustitiae*, dove l'immagine dell'antico giudice tedesco è accoppiata esteriormente a quella di un cinghioso leone, secondo l'indicazione offerta dalla sentenza di Soester del 1350. Nel *Wappen des Todes* viene tematizzata la messa al bando di un reo, nel *Ritter, Tod und Teufel* il declino del ceto dei cavalieri, nel *Verlorenen Sohn* il problema dell'asilo con il luogo di asilo, allora in funzione, del *Deutschherrenordens* di Himpfelshof presso Norimberga, nella *Bauernsäule* infine la cattura di un contadino ribel-

³³ Cfr. H. GEBELEIN, *Alchemie. Die Magie des Stofflichen*, München 1996².

le, dove l'accoltellamento finale non significa una presa di posizione di Dürer rispetto ai disordini contadini, ma riprende esattamente l'immagine già espressa nel *Sachsenspiegel* per i banditi imperiali e per i perseguiti.

Nel suo scritto in onore di Hans Fehr, il giurista Thomas Würtenberger indica Albrecht Dürer come «portatore del pensiero giuridico tedesco nel passaggio dal medioevo all'età moderna»³⁴.



³⁴ T. WÜRTEMBERGER, *Recht und Gerechtigkeit in der Kunst Albrecht Dürers*, in *Kunst und Recht, Festgabe für Hans Fehr*, vol. I, Karlsruhe 1948, pp. 221-235, cit. p. 223.

