



Arte tra diritto, morale ed etica indecidibili.

di Fulvio Guerrieri e Paola Dallavalle

Il legame tra l'arte e il diritto affonda le sue radici nell'essenza stessa della civiltà, trovando la sua sintesi perfetta nella parola latina *ius*. Questo termine non indica soltanto il diritto come insieme di norme scritte, ma incarna la

giustizia nel suo senso più ampio, etico e universale.

Nel corso dei secoli, la pittura e la scultura hanno costantemente dialogato con lo *ius*. Gli artisti hanno tradotto i concetti giuridici in



Santiago Sierra, foto scattata durante la performance
Linea di 160 cm tatuata su 4 persone, 2000



Ambrogio Lorenzetti, Allegoria del Cattivo Governo, 1338-1339



Ambrogio Lorenzetti, Allegoria del Buon Governo, 1338-1339

immagini simboliche, rendendo visibile l'invisibile. Pensiamo alle tradizionali rappresentazioni della Giustizia bendata con la bilancia e la spada: un'iconografia che traduce visivamente il principio dello *ius* come equità, imparzialità e rigore applicativo. Anche i grandi affreschi rinascimentali nei palazzi governativi italiani avevano la funzione di ricordare ad

amministratori e magistrati che il loro potere derivava da uno *ius* superiore, legato alla virtù e al bene comune (un esempio classico sebbene protorinascimentale è l'affresco dell'Allegoria del Buono e del Cattivo Governo di Ambrogio Lorenzetti).

Allo stesso tempo, l'arte si è spesso fatta strumento di critica e di denuncia sociale



Honoré Daumier. Gargantua, 1831

quando lo *ius* inteso come legge positiva (il diritto degli uomini) si è allontanato dallo *ius* inteso come giustizia ideale. Attraverso opere provocatorie, gli artisti hanno dato voce agli oppressi, svelando le storture dei sistemi giudiziari e rivendicando i diritti fondamentali dell'individuo. In questo modo, l'espressione artistica diventa lo specchio critico del diritto.

In conclusione, arte e diritto non sono mondi separati, ma due pilastri complementari della cultura umana. Se lo *ius* stabilisce le regole e i confini della convivenza civile, l'arte ne esplora l'anima, i conflitti e le aspirazioni. Insieme lavorano per lo stesso fine: la costruzione di un mondo in cui la bellezza della verità e la forza dello *ius* possano finalmente coincidere.

Tutto limpido, quindi?

Il diritto nel corso dei secoli si è ovviamente evoluto, di pari passo con la trasformazione della morale e dell'etica. Se la morale risponde alla domanda "cosa è giusto fare" e l'etica spiega "perché è giusto farlo", nella società contemporanea queste dinamiche si complicano. Nell'era dei mass media e della post-verità, la sensibilità verso temi un

tempo ignorati aumenta, ma i confini tra giusto e ingiusto si fanno labili. Di conseguenza, definire cosa sia giusto fare e perché presenta oggi aspetti di estrema fragilità. Non si tratta più semplicemente di criticare il diritto costituito. In passato lo fece, per esempio, Honoré Daumier, che con le sue litografie caricaturali attaccò la corruzione evidenziando

il divario tra la legge scritta e la pratica della giustizia.

Non parliamo nemmeno di ridefinire i confini stessi della giustizia, come tenta di fare un artista contemporaneo come Banksy. Ci troviamo invece in un mondo in cui questo divario e questa ridefinizione sono ambigui e a volte imperscrutabili. Se ne pongono così le basi per esiti che travalicano la possibilità di esprimersi nettamente a favore di un giudizio certo; in buona sostanza, ci avviciniamo a quella che possiamo definire una giustizia indecidibile.

A questo proposito, è emblematico l'esempio dell'artista Guillermo Vargas (noto con lo pseudonimo di Habacuc), che nel 2007 presentò una performance presso la galleria Códice di Managua, in Nicaragua: un cane randagio, legato a una catena, veniva esposto e lasciato morire di fame. L'esposizione comprendeva inoltre il rogo di 175 pezzi di crack, di un'oncia di marijuana e la scritta su un muro "Eres lo que lees" (sei ciò che leggi) utilizzando il cibo per cani, mentre l'inno sandinista veniva riprodotto al contrario.

L'opera scatenò la più grande ondata di indignazione globale mai registrata nella storia dell'arte contemporanea. I media e le associazioni animaliste di tutto il mondo denunciarono un vero e proprio reato di crudeltà e maltrattamento. Una petizione online per boicottare l'artista raccolse ben quattro milioni di firme. Vargas fu tuttavia sollevato da



Guillermo Vargas Jiménez, foto del cane esposto durante la performance Exposición N. 1



Banksy, The Royal Court of Justice London, 2025

ogni accusa legale poiché la direttrice della galleria testimoniò che, in realtà, il cane non era morto: l'animale fu nutrito, rimase legato alla catena solo per poche ore e, conclusa l'esibizione, fu liberato.

L'artista dichiarò che la vera performance non consisteva nel far morire di fame il cane, bensì nel mettere a nudo l'ipocrisia collettiva attraverso la reazione dei media. L'obiettivo fu raggiunto. Vargas voleva far riflettere sulle migliaia di cani randagi che muoiono di fame per le strade del Sud America nell'indifferenza globale, inclusa quella dei visitatori della mo-

stra, i quali non mossero un dito per salvare l'animale, preferendo guardare, fotografare e, solo in un secondo momento, indignarsi.

Inoltre, l'opera voleva essere una forte provocazione legata alla storia di Natividad Canda (da cui il nome dato al cane della performance). L'uomo, un giovane tossicodipendente, dopo essersi introdotto in una proprietà privata era stato sbranato da due cani nell'indifferenza totale dei testimoni, dei media e della polizia a cui era stato chiesto di intervenire.

Proseguendo sul "filone animalista", citiamo la performance che Aníbal López (Leo-



Aníbal López, frames video della performance *Il dolce e l'amaro*, 2008

ne d'Oro alla Biennale di Venezia del 2001) realizzò nel 2002 alla Galleria Placentia Arte di Piacenza: nei giorni precedenti l'inaugurazione della mostra, il pubblico e i visitatori furono invitati a conoscere un maialino vivo a cui l'artista aveva dato il nome "Hugo". Il maialino, presentato con un fiocco al collo, si muoveva nello spazio creando un legame di simpatia ed empatia con i presenti.

Il giorno dell'inaugurazione Hugo venne macellato, cucinato al forno e servito freddo come rinfresco, mentre un video lo mostrava saltellante e scodinzolante tra le persone che giocavano con lui nei giorni precedenti.

L'evento suscitò un acceso dibattito poiché costrinse i visitatori a confrontarsi direttamente con lo stato d'animo provocato dal cortocircuito tra la violenza della performance e la contraddizione etica e morale del consumo alimentare, anch'esso strutturalmente violento. L'orrore provato di fronte alla morte del maialino, con cui si era stabilita una relazione empatica, scompare e viene rimosso nel momento in cui l'animale si trasforma in merce anonima e confezionata sui banchi del supermercato.

L'artista considerava il sistema legale e le autorità governative guatemalteche come strutture ipocrite di controllo da scardinare. Per questo motivo le sue opere si sono spesso tradotte in veri e propri reati penali o nel coinvolgimento di criminali ricercati dalla polizia.

Nel 2000 ideò una performance dal titolo *El Préstamo* (Il prestito): pianificò ed eseguì una rapina a mano armata ai danni di un cittadino comune a Città del Guatemala. Il

denaro rubato fu interamente utilizzato per finanziare una sua mostra. In seguito López dichiarò che la vittima della rapina poteva ritenersi "un mecenate involontario" e i visitatori della galleria "complici" del reato. L'artista non fu condannato formalmente per questa azione, poiché l'opera giocava sull'omertà e sulla provocazione istituzionale, ma si trattò a tutti gli effetti di un crimine.

Un altro artista che propone opere al limite della legalità è lo spagnolo Santiago Sierra. Sono celebri a livello internazionale le sue performance perché replicano in modo letterale e spietato le logiche di sfruttamento, mercificazione e sottomissione del sistema capitalista globale, attraverso metodi fortemente controversi. Una delle performance più note e discusse è l'opera *Linea di 160 cm tatuata su 4 persone*, realizzata nel 2000 presso lo

spazio El Gallo Arte Contemporanea di Salamanca: Sierra pagò quattro prostitute tossicodipendenti il prezzo di una dose di eroina per farsi tatuare una linea continua sulla schiena. L'opera evidenziò come il denaro possa comprare la proprietà permanente del corpo altrui. Il tatuaggio rimarrà per sempre, in netto contrasto con l'effetto temporaneo della dose di eroina acquistata con quel denaro.

L'azione suscitò un coro di sdegno universale. Sierra rispose alle feroci critiche affermando che il problema morale non risiedeva nel tatuaggio in sé, ma nell'esistenza stessa di condizioni sociali ed economiche che permettono a chi possiede il denaro di comprare il corpo di persone vulnerabili per una cifra irrisoria. In questo modo, l'artista sposta la colpa dal gesto

estetico al sistema capitalista, trasformando lo spettatore indignato in un testimone complice di una realtà che tollera quotidianamente lo stesso sfruttamento.

Questo cortocircuito tra denuncia e complicità non risparmia nemmeno la pratica curatoriale e la fotografia documentaria, come dimostra una nostra esperienza diretta. Nel 2011, in collaborazione con il curatore Pierluigi Tazzi, presentammo alla Fondazione Lanfranco Baldi di Pelago la serie fotografica *Le case degli assassini*. La serie era costituita da otto stampe che ritraevano l'esterno di alcune villette della provincia italiana, diventate tristemente note nella cronaca nera per essere state teatro di spietati omicidi familiari, tra cui i delitti di Cogne, Garlasco, Novi Ligure e Avetrana.



Dallavalle guerrieri, *Le case degli assassini*, Garlasco, 2011

Nonostante avessimo ribadito la nostra posizione contraria alla spettacolarizzazione, il dubbio rimase. Richiamando le tesi di Guy Debord ne *La società dello spettacolo*, sorge una domanda spontanea: non siamo incorsi, anche noi, proprio in quel cortocircuito mediatico che intendevamo scardinare? L'atto stesso di isolare quelle case in un contesto artistico non ha finito per riattivare, seppur involontariamente, il meccanismo del voyeurismo?

In definitiva, qual è il confine tra l'arte, il diritto, la morale e l'etica? E, più in generale, come può l'arte cogliere le storture della complessità contemporanea senza rimanere invasiata in dinamiche contraddittorie?

Muovendosi sul filo teso tra giusto e ingiu-

Gli scatti rifiutavano categoricamente la spettacolarizzazione mediatica e il voyeurismo televisivo. Le abitazioni venivano ritratte in modo formale, algido e oggettivo, senza particolari attrattive fotografiche, quasi come semplici rilievi architettonici. L'intento era evidenziare il contrasto stridente tra l'apparente e rassicurante normalità di quelle villette e l'orrore consumatosi al loro interno, denunciando al contempo lo sciacallaggio dei media.

La mostra ottenne un discreto successo e diverse recensioni sulle testate nazionali. Tuttavia, proprio durante l'inaugurazione, ricevemmo la telefonata di una giornalista de *La Provincia Pavese* che, sostenendo di parlare a nome della madre di Chiara Poggi, chiedeva conto delle motivazioni dell'operazione.

sto, tra vero e falso, l'arte contemporanea sembra rinunciare a fornire risposte consolatorie. È qui che la morale e l'etica si fanno, nel senso più logico del termine, indecidibili e al limite "indicibili". Questo aggettivo non suggerisce un giudizio di mostruosità, bensì l'impossibilità di formulare un verdetto definitivo.

Allo stesso modo, le performance e le operazioni concettuali analizzate generano esiti strutturalmente contraddittori che rigettano la logica binaria del diritto scritto. L'arte si dovrebbe fare carico di abitare proprio questa zona d'ombra, dimostrando che il suo ruolo non è legalitario o moralizzatore, ma radicalmente problematico: mostrarci che l'unica giustizia possibile, a volte, risiede proprio nell'accettazione dell'indecidibile.