



**Quaderni del Dipartimento di Giurisprudenza
dell'Università di Torino**

A CURA DI

VALERIO GIGLIOTTI, MARIO RIBERI, MATTEO TRAVERSO

**La sentenza è *pronunziata*
Rappresentazioni della giustizia
nell'opera lirica**

QUADERNI DEL DIPARTIMENTO DI GIURISPRUDENZA
DELL'UNIVERSITÀ DI TORINO

12/2019

LA SENTENZA È *PRONUNZIATA*
RAPPRESENTAZIONI DELLA GIUSTIZIA
NELL'OPERA LIRICA

A CURA DI
VALERIO GIGLIOTTI, MARIO RIBERI, MATTEO TRAVERSO

Ledizioni

Opera finanziata con il contributo del Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Torino.

Il presente volume è stato preliminarmente sottoposto ad una revisione da parte di una Commissione di Lettura interna nominata dal Consiglio del Dipartimento di Giurisprudenza. Detta Commissione ha formulato un giudizio positivo sull'opportunità di pubblicare l'opera.

© 2019 Ledizioni LediPublishing

Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

La Sentenza è pronunciata. Rappresentazioni della giustizia nell'opera lirica, a cura di Valerio Gigliotti, Mario Riberi, Matteo Traverso

Prima edizione: ottobre 2019
ISBN 9788867059720

Progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

Indice

MARIO RIBERI	
La musica sveglia il giurista. Un'introduzione	7
STEFANO PODA	
Sul palcoscenico: alla ricerca della (vera) modernità	11
PAOLO GIANI CEI	
Individuo e regole nel melodramma della giustizia	31
BERNARDO PIERI	
La legge come sopraffazione della giustizia. Presenze del diritto nell'opera in musica	47
ANDREA PENNINI	
Opera in musica e la società dei Lumi. Suggestioni storico-giuridico- istituzionali ripercorrendo le <i>Nozze di Figaro</i>	67
FRANCESCO SERPICO	
Ombre d'inquisizione. Il <i>Don Carlos</i> tra Risorgimento e stato unitario	109
MATTEO TRAVERSO	
Un processo all'artista? Rappresentazioni della giustizia in Wagner	133

MARIO RIBERI	
La giustizia tra ‘Spirito e Leviatano’ nel teatro musicale del ‘900	153
IDA FERRERO	
Svelare l’ingiustizia. <i>L’Opera da tre soldi</i> e <i>Ascesa e caduta della città di Mahagonny</i> di Kurt Weill e Bertolt Brecht	191
VALERIO GIGLIOTTI	
<i>Etsi homo non daretur</i> . Chiose minime sulla formazione del giurista attraverso le <i>Humanities</i>	207
Indice dei nomi	215

MARIO RIBERI*

La musica sveglia il giurista. Un'introduzione

Die Musik weckt die Zeit, sie weckt uns zum feinsten Genuss der Zeit, sie weckt ... insofern ist sie sittlich. Die Kunst ist sittlich, sofern sie weckt¹.

Nel quinto capitolo della *Montagna magica*, dopo che si è concluso un concerto tenutosi sulla terrazza del sanatorio Berghof, l'umanista italiano Settembrini incontra il suo giovane "discepolo" Hans Castorp cui riferisce la sua concezione della musica: essa gli piace ma non quando è imposta, come avviene nel sanatorio. In quelle occasioni Settembrini ascolta per poco ma poi cerca di allontanarsi volendo ottenere almeno un'illusione di indipendenza, di libertà. D'altra parte egli ama la musica ma non la stima quanto la parola, che è «il sostrato dello spirito, il lucido vomere del progresso...». La musica «non è la vera chiarezza, è una chiarezza sognante... non impegnativa, una chiarezza senza conseguenze, pericolosa perché invoglia ad acquetarsi in lei...». Secondo Settembrini, quindi, la musica da sola non «spinge avanti il mondo», ma deve essere preceduta dalla letteratura. Riconosce però alla musica il potere «di svegliare il tempo, di svegliare l'uomo al più raffinato godimento del tempo e in questo senso essa è morale»².

Il diritto, dal canto suo, sembra distinguersi dalle arti per la sua volontà normativa e per la tendenziale genesi autoritativa: punti di contatto però emergono pensando alla legge come portatrice di una conoscenza più pro-

* Ricercatore di Storia del diritto medievale e moderno presso l'Università degli Studi di Torino.

1 T. MANN, *Der Zauberberg*, Berlin 1928, 153.

2 *La musica sveglia il tempo* è anche il titolo di un saggio del celebre direttore e pianista Daniel Barenboim. D. BARENBOIM, *La musica sveglia il tempo*, a cura di E. Cheah, trad. it. L. Noulhan, Milano 2012.

fonda dell'animo umano e al diritto come fenomeno che muove principalmente da valori condivisi e non imposti dall'alto; le arti, a loro volta, erano viste in origine come imitazione del vero e, analogamente alla legge, sono soggette all'interpretazione di chi ne fruisce. Diritto e letteratura, in particolare, hanno nella lingua lo stesso mezzo espressivo, e la lingua, come il diritto, è a suo modo un sistema normativo osservato da una certa collettività.

Ma, citando il titolo di un divertimento teatrale di Antonio Salieri, nell'opera lirica prima indubbiamente vi è la musica e poi le parole. Queste ultime sono, come minimo, asservite alla volontà del compositore. Può dunque avere un senso indagare sul rapporto tra diritto e opera?

Parrebbe di sì, constatando quanto le *pictures of law* ricorrano con frequenza nell'opera lirica. Proprio partendo da questa valutazione è nato questo volume che già dal titolo, tratto dal libretto della *Gazza ladra* di Gioacchino Rossini, vuole analizzare quali idee di giustizia siano state messe in scena nel teatro musicale.

Tale percorso delinea la presenza di aspetti giuridici in tutto il melodramma ottocentesco (Paolo Giani Cei); restituisce una «giustizia quale ragione dei deboli, aggredita, vilipesa dalla Legge» nelle opere in musica secentesche di Claudio Monteverdi (Bernardo Pieri); mostra gli ultimi fuochi della giurisdizione feudale nel 'rivoluzionario' capolavoro mozartiano *Le nozze di Figaro* (Andrea Pennini); coglie la corrosiva critica di Giuseppe Verdi all'azione normativa della Chiesa e dell'*autorité paternelle* nel *Don Carlos* (Francesco Serpico); individua nei processi del teatro wagneriano una vera e propria "resa dei conti" tra diversi modi di concepire il mondo, la vita e l'arte (Matteo Traverso); suggerisce il dramma della giustizia incapace di mediare – mutuando una felice espressione di Jean-Jacques Chevallier – tra Spirito (l'individuo e le sue aspirazioni) e Leviatano (la macchina statale) nelle opere tardo ottocentesche e novecentesche (Mario Riberi); descrive, infine, lo svelamento delle ingiustizie sociali nel teatro di Kurt Weill e Bertolt Brecht durante la Repubblica di Weimar (Ida Ferrero).

Questo "viaggio" ha come *Ouverture* il saggio del Maestro Stefano Poda, regista lirico di fama mondiale il quale, in un vero e proprio "manifesto estetico", inserito all'inizio di questa raccolta di studi, sottolinea come il regista non debba «seguire l'approccio modaiolo contemporaneo che vuole troncare di netto ogni segno di antichità, cercando di dimostrare che di storico non c'è niente e di attuale c'è tutto. Ma invece cercare un modo, una chiave di lettura, per avvicinare il pubblico al teatro musicale»³.

E' un invito a cui non è alieno lo storico del diritto il quale sa che determinate regole o taluni concetti, che paiono da sempre esistenti, sono in realtà

3 Un'antologia fotografica delle creazioni del M° Poda è posta in appendice al suo saggio di cui costituisce parte integrante.

intrinsecamente legati a una determinata epoca e possono essere compresi solo se inseriti in quel contesto storico-sociale, cui l'interprete dovrà avvicinarsi utilizzando "occhiali" differenti da quelli usati nel mondo a lui contemporaneo. Solo così potrà ricostruire quella linea da affiancare al punto di cui si dovrà poi occupare il giurista positivo⁴.

Lo storico del diritto e il regista lirico hanno, in fondo, un obiettivo comune: far percepire il diritto e la musica non come un blocco autonomo ma come una realtà mutevole e al contempo intimamente legata alla condizione umana. Le opere liriche qui analizzate ci ricordano inoltre come la fame e la sete di giustizia, pur se manifestate in contesti storici diversi, sono connaturate nell'uomo e che tale slancio spirituale non si è ancora esaurito.

La musica sveglia il tempo, secondo il Settembrini di Thomas Mann. La convinzione, insita in questo volume, è che possa anche contribuire a "risvegliare" la coscienza critica del giurista verso un "nuovo umanesimo", il quale ponga la persona e le sue esigenze al centro della sua riflessione.

4 P. GROSSI, *Il punto e la linea. L'impatto degli studi storici nella formazione del giurista*, in ID., *Società, Diritto e Stato: un recupero per il diritto*, Milano 2006, 7.

STEFANO PODA*

Sul palcoscenico: alla ricerca della (vera) modernità

Il pubblico d'opera è – in genere – un pubblico eminentemente “musicale”: non sempre visuale, non per forza frequentatore delle restanti arti. L'opera dovrebbe essere per definizione il genere che fa parlare tra loro tutte le discipline: dovrebbe essere un esteso e dinamico laboratorio di arte totale, una festa della libertà spirituale e dello sfondamento interdisciplinare. Invece non è così.

Questo perché l'esperienza del melodramma nasce in tutti noi, fin dalle prime volte, come un approfondimento delle sue forme musicali favorito tra l'altro dal sempre più tecnologico accesso alle versioni digitali, e solo in seguito si trasforma in presa di coscienza di come tali opere possano vivere sul palcoscenico. I semplici appassionati d'opera, senza parlare dei melomani, ascoltano e riascoltano i titoli preferiti, e solo in seconda fase aspettano di vederne – o rivederne – una messa in scena: la passione per l'opera può facilmente nascere in teatro – anzi, la “prima volta” avviene quasi sempre a teatro – ma poi, per pura accessibilità pratica, si trasferisce negli impianti audio, negli auricolari, in qualsiasi riproduttore musicale.

Raramente, d'altro canto, possiamo dire di incontrare uno spettatore che si rechi all'opera per “guardare” cosa c'è sul palcoscenico, ignaro della musica.

* Regista, coreografo, scenografo, costumista e light-designer di fama internazionale, il Maestro Stefano Poda ha firmato negli ultimi vent'anni più di cento titoli operistici nei maggiori teatri d'America, Europa ed Asia. Nel 2019 è stato insignito del prestigioso “Prix Claude-Rostand” per la sua *Ariane et Barbe-Bleu* come spettacolo dell'anno al Teatro del Capitole di Tolosa. Per il Teatro Regio di Torino ha portato in scena *Thaïs* di Jules Massenet (Teatro Regio, dicembre 2008), *Leggenda* di Alessandro Solbiati (Teatro Carignano, settembre 2011), *Faust* di Charles Gounod (Teatro Regio, giugno 2015) e *Turandot* di Giacomo Puccini (Teatro Regio, gennaio 2018).

Ciò crea nell'operista abituale uno sviluppo notevole dell'emisfero cerebrale collegato alla musica, che non coincide con la parte che analizza le altre forme di linguaggio. Si crea così uno sfasamento fra erudizione musicale ed erudizione visuale, che verrà colmato empiricamente, casualmente, sipario dopo sipario, a seconda di una difficile combinazione fra gusto, cultura e fortuna di assistere a spettacoli più o meno stimolanti.

Questa premessa per spiegare che l'annosa contrapposizione fra musica e regia, sostituita quella più classica fra musica e parole, ha origini profonde radicate nella genesi della fruizione del genere stesso dell'opera, e nella tipica composizione del suo uditorio: a tale particolarità se ne aggiunge un'altra, quella del giudizio sovrano del pubblico, che sulla musica tende ad esprimersi con cautela e quasi reverenza, mentre, sulla parte visuale, la legittimità di qualsiasi soggettività di giudizio sembra essere scontata.

In altri termini: se, da un lato, improvvisarsi musicologi per giudicare il dettato musicale è un'operazione dai quali molti si astengono con pudore, d'altro canto esprimere la propria opinione su quanto si vede sembra un sacro diritto di chiunque. Gli occhi generano più democrazia che gli orecchi, anche perché la vista è qualcosa che alleniamo e arricchiamo fin dall'infanzia: ogni volta che ci vestiamo, o disponiamo casa nostra, o usciamo per strada, e così via, stiamo sollecitando, esercitando e modificando il nostro gusto visuale, mentre l'allenamento acustico, per non dire musicale o ancor meno musicologico, è qualcosa di riservato ad un momento di studio preciso, di formazione che può essere amatoriale o accademica, più o meno formale, ma comunque di grande ricercatezza e raccoglimento rispetto alla continua familiarità della visualità sulla nostra vita quotidiana.

Tutto quanto ricordato finora serve per sottolineare quanto il giudizio visuale dell'arte e di uno spettacolo sia ancora un processo mentale socialmente acerbo, raffinato solo in pochi e però istintivo per tutti: tale fragilità comporta una radicale frammentazione del gusto, che a sua volta condiziona fortemente il processo creativo di chi si trovi a concepire e disegnare uno spettacolo, giacché l'artista è allo stesso tempo figlio, interprete e creatore del gusto del suo tempo.

La solidità del gusto del pubblico porta infatti alla codificazione di uno stile, all'interno del quale il genio fiorisce e si rinnova, sentendosi libero di innovare pur all'interno di un quadro di collaudato successo: Händel, Bach, Mozart, Rossini, Verdi, Wagner, Strauss e così via non sarebbero stati i rivoluzionari che conosciamo, se non avessero vissuto in un mondo in cui il pubblico domandava a ritmo incessante la creazione di titoli da ascrivere ad un genere fortemente codificato, all'interno del quale in ogni epoca gli spettatori d'opera attendevano bramosamente di assistere alla ripetizione degli stessi codici e stilemi di successo, e allo stesso tempo non aspettavano al-

tro che rimanere positivamente sorpresi dall'introduzione di novità musicali proprio all'interno di quelle formule fisse.

Invece, la mancanza di un gusto diffuso porta da un lato ad una piatta rievocazione del passato, dall'altro ad interventi iconoclasti che tentano invano di creare una nuova moda, ma si discostano troppo da quelle passate per poter attecchire. È quello che succede oggigiorno per le messe in scena di opera lirica, in quanto la postmodernità ci ha tolto le certezze del passato – fra le quali troneggiava la rassicurante ripetitività degli spettacoli tradizionali – senza darci un codice nuovo e condiviso che inauguri un sano periodo creativo.

In tanta incertezza, il pubblico raziocinante s'è così polarizzato in due fazioni di comodo – i “tradizionali” e i “moderni” – e, a seconda delle reazioni degli spettatori, possiamo grosso modo classificare uno spettacolo come tradizionale o moderno. Ad essere onesti, non diciamo nulla di nuovo ricordando che la grande maggioranza del pubblico è ancora di preferenza tradizionale, per la difficoltà di giudizio estetico sopra citata, cosa che crea un istintivo rifiuto di analisi visuale mascherato sotto forma di rispettosa volontà di filologia ad oltranza, in base al motto “bisogna rispettare le indicazioni del compositore”. Dalla parte opposta si trova la posizione degli intellettuali e della critica di professione, la quale, per vocazione e per necessità di giustificare la propria esistenza, deve per forza discostarsi dal giudizio prevalente del pubblico, e sostenere – a parità di qualità di uno spettacolo – che è bello quel che non piace al pubblico – cioè, statisticamente, il moderno – e che non funziona quel che compiace gli spettatori – vale a dire, quasi sempre, il tradizionale.

Il pericolo però della categoria dei critici è quella di allinearsi comunque a una certa corrente di pensiero, perché alla fine tutti diffidano della vera libertà di pensiero e generalmente non si avventurano in autonomia di giudizio. Dunque finiscono tutti allineati su una linea più o meno “di moda” che è assai condizionante. Ecco così che, protetto dalla critica paternalistica, si va formando un teatro fondato su di un rifiuto del cliché tanto parossistico da divenire un cliché a sua volta, una “tradizione al rovescio” che diventa nuova formula, con criteri e crismi.

In tale polarizzazione (moda antica contro moda moderna) ricadono a ben vedere anche gli spettatori più vergini o i pensatori più raffinati o presunti tali, come dipinge la metafora dell'uovo posto in cima alla montagna: bisognerà che rotoli o a destra, o a sinistra.

Esiste però una terza via di analisi di uno spettacolo? Un terzo metodo di approccio? Escludiamo giudizi di merito, come quello basato sull'appropriatezza o sulla teatralità della messa in scena. Posizioni del tipo: “non importa che sia tradizionale o moderno, l'importante è che funzioni, che sia

calzante e che comunichi il messaggio dell'autore", sono solo in apparenza equilibrate e rivelano un relativismo che non risolve il problema, giacché stiamo discutendo appunto del mezzo, non del fine, e, se partiamo dal presupposto che il fine giustifica ogni mezzo, allora risolviamo puerilmente il problema metodologico e rimandiamo tutto ad una questione *de gustibus*.

Sgomberato il campo da una questione di merito, dunque, ci allontaniamo anche dal pericolo dell'intelligenza, che è la forma più alta di ingegno umano, ma anche la più pericolosa. Con l'intelligenza tutto è possibile, persino le operazioni registiche più ardite o le più piatte ripetizioni del passato, se partiamo dal presupposto che l'importante è che funzioni. L'intelligenza ha un potere sconfinato, e può veramente far calzare ogni scarpa allo stesso piede, ma molto spesso viene assunta come criterio oggettivo per il successo del progetto. Tuttavia, se non chiariamo il come, il metodo, prima di pensare al cosa, il concetto, ci condanniamo al cortocircuito della mancanza di identità dei nostri palcoscenici.

Un momento di storia. Il concetto è principio primo e motore immobile di ogni messa in scena moderna: tale approccio ebbe origine in Germania – tanto che possiamo parlare di *Konzept* – dopo il secondo dopoguerra, quando una certa voglia di espiazione bellica o luterana portò al rifiuto di ogni decorativismo, alla creazione di un nuovo stile che inghiottisse ogni fronzolo e facesse trionfare il messaggio dell'autore reinterpretato dal *Konzept*, cioè la chiave di lettura del regista-evangelista detentore di una nuova ispirazione adatta ad illuminare il pubblico. Inutile dire che tale chiave di lettura – per trovare ragion d'essere – deve per forza discostarsi con violenza da quello che il pubblico si aspetta, e così negli anni '60 e '70 assistemmo alla nascita in Germania di un nuovo modo di mettere in scena, aggressivo, spregiudicato, in cui l'azione teatrale raggiunge una centralità inusitata rispetto alla musica: fu la nascita del *Regietheater*, il teatro di regia, che ebbe l'indubbio merito di scuotere il mondo tranquillo del melodramma fruito superficialmente, ma anche l'inevitabile conseguenza di spazzar via una tradizione secolare senza fornirne durevolmente un'altra; se questo negli anni '70 suonava come un'avanguardia, pensare che il teatro "moderno" di oggi si appigli ad un approccio vecchio di quarant'anni, è inquietante.

Un forte *Konzept*, cioè un messaggio chiaro, contundente e teatralmente efficace, è quindi ancor oggi il requisito necessario e sufficiente al supposto approccio innovatore, mentre una sospetta mancanza di concetto è segno di vecchiume e piatto tradizionalismo. Perché caratteristica fondamentale del concetto è la sua contemporaneità, o se vogliamo modernità, o ancor meglio attualità.

Viviamo in un'epoca malata di se stessa, cosicché anche il requisito delle messe in scena di opera lirica sembra essere diventato quello di dimostrar

l'attualità del titolo affrontato: ormai, almeno per la critica più intelligente, sembra che l'unico spettacolo accettabile sia quello che ristudi i grandi capolavori in maniera da avvicinarli al pubblico contemporaneo. Il merito di Verdi sarebbe quello di narrare storie sempre attuali, la genialità di Mozart sarebbe quella di adattarsi ad ogni epoca, il buon regista dovrebbe rileggere le cantate barocche, i da capo di Donizetti e i monologhi di Wagner in maniera che funzionino anche al giorno d'oggi. Con intelligenza, va da sé.

Il campo d'azione dell'intelligenza – cioè del *Konzept* – è il testo: mentre la musica funziona per emozioni, per non-detti e collegamenti spirituali, il testo del libretto si presta ad analisi più o meno chirurgiche o spregiudicate, ma comunque indagini puntuali della parola. Chi parte dalla parola, e ne sviluppa i possibili contenuti e raggi d'azione, può arrivare a risultati elevatissimi dal punto di vista drammaturgico, ma solo dimenticandosi che la musica, in realtà, porta altrove, porta ad un mondo lontano e più vasto di qualsiasi operazione intellettuale.

In realtà, una tale concezione testo-concetto è frutto di un grande fraintendimento, cioè quello di scambiare l'universalità dell'opera per modernità (il moderno è solamente una parte dell'universale), e di ridurla all'attualità, condannandola paradossalmente a maggiore limitatezza, giacché non esiste niente di più passeggero dell'oggi. Ciò è possibile, appunto, partendo dal testo e non dalla musica, giacché la musica rifiuta per definizione ogni gabbia. Così, in scena, l'attualità ingabbia l'universalità, il contemporaneo rimpicciolisce la modernità, e così, – al posto di aggiungere valore ad un'opera – gliene togliamo, mentre la musica continua a volare libera spesso su un binario lontano e parallelo rispetto a quanto si vede in scena, che forse funziona a livello di razionalità, ma non a quello di spirito. Si arriva al punto morto in cui, per far funzionare un titolo, bisogna avvicinarlo al nostro tempo, e non viceversa, cioè avvicinarci noi ad un mondo lontano, per ingrandirci di un valore più grande.

Questo approccio anti-storico è del tutto coerente con una certa frammentazione culturale del nostro tempo, in cui l'antico è inutile e spesso ignoto, il latino troppo vecchio anche per i salmi, e così via, in una progressiva incapacità di approfondimento e repulsione della complessità. Come spiegare al contemporaneo la complessità di una *Traviata*, chiusa in una trappola borghese dell'Ottocento, oppure il contorno storico di una *Maria Stuarda*, o la poesia mistica di un *Parsifal*, l'indefinitezza sognata di *Pelléas et Mélisande*? Lasciando che la musica parli il suo linguaggio universale, cioè abbracciante ogni tempo senza individuarne alcuno?

Ma no, l'approccio modaiolo contemporaneo sarà semplicemente troncare di netto ogni segno di antichità, e cercare di dimostrare che di storico non c'è niente e di attuale c'è tutto. Mentire fingendo che quei personaggi

siano come noi – come se al giorno d’oggi fosse mai credibile la storia di un Rigoletto o di Nabucco – invece di cercare un modo, una chiave di lettura, per avvicinarci noi a loro.

In questa maniera si prova che la Storia è inutile, che il palcoscenico non può essere un museo, che gli apparati antichi non servono, l’unica cosa che importa è il sottoprodotto dozzinale del *Konzept*, cioè lo *storytelling*: non importa più il come, il quando, il perché, soltanto il cosa.

Come siamo arrivati al dominio della narrazione *prêt-à-porter* basta-che-funzioni? Attraverso l’abitudine a messaggi semplici, chiari, lineari pur nella loro eventuale violenza, che ci viene indubbiamente dalla televisione e prima ancora dal cinema. Il cinema ha prodotto nello spettatore l’aspettativa per una storia, che inizia, si sviluppa e termina nell’arco di un’ora e mezza; la televisione riproduce incessantemente la vita quotidiana replicandone e frammentandone le vicende. Ed è inevitabile che, recandosi a teatro, – che pure è la forma più antica e storica di spettacolo – lo spettatore si aspetti ormai lo stesso tipo di prodotto contemporaneo che potrebbe trovare accendendo il televisore. L’opera lirica – da grande fucina popolare di sentimenti ed emozioni – è diventata così un comune genere di intrattenimento, in cui si arriva, ci si diverte o si piange, e poi si riparte, pronti per altre storie. Ci si è dimenticati che l’opera è qualcosa in più.

Perché aspettarsi al di là del sipario la stessa mediocrità della vita quotidiana e della televisione? Se il teatro d’opera vuole ancora sopravvivere, forse è il momento che ritrovi e sviluppi una sua propria poesia, un proprio codice, senza appoggiarsi alle più diffuse formule di narrazione, solo perché più comprensibili.

L’opera non è cinema, non è televisione, non è prosa. Sul palcoscenico non si parla, ma si canta: i tempi musicali non coincideranno mai con quelli della vita reale, eppure si cerca in ogni modo di portare il realismo in scena, di ingabbiare un genere indefinito nella concretezza che sarebbe propria di un film.

D’altro canto, come premesso, un approccio tradizionale non è oggi più possibile, perché rimane innegabile che il teatro è sempre stato innovazione, e rinunciare al nuovo vorrebbe dire incappare in un errore ancora peggiore del teatro di regia alla tedesca.

Qual è dunque la soluzione di metodo che potrebbe aprirsi fra le due polarità inaccettabili, antico *versus* concetto? Individuare la peculiarità profonda di questo genere di spettacolo, e puntando tutto su quello. Quel qualcosa in più di cui sopra. Di cosa si tratterà?

L’opera è un congiunto unico di tutte le forme d’arte (musica, letteratura, filosofia, arti visuali e plastiche, storia della moda, coreografia, disegno di luce), unito ad un substrato storico-culturale che la mantiene solida nel tem-

po: è qualcosa di estremamente complesso e semplice allo stesso tempo, in definitiva qualcosa che lo spettatore non può trovare nella vita quotidiana. È una sorta di miracolo, quasi un sogno bello o inquietante, ma comunque lontano dalla nostra esistenza d'ogni giorno, eppure così familiare. Al posto di spaventarci di questa lontananza, riportandola e ribassandola alla nostra piccolezza, dobbiamo trovare il modo di viverla pienamente e valorizzarla, esaltandone così le potenzialità.

Ecco la terza via fra antichi e moderni: la via di riscoprire l'emozione della musica libera dal concetto, cioè una messa in scena che parta dall'estetica della musica e la trasformi in estetica del palcoscenico, e non viceversa, rifuggendo le facili sirene del narrativismo e del realismo, della tautologia e del concetto. Viviamo un'epoca malata di realismo e di praticità, di un atteggiamento d'efficacia e produttività che invade tutto fino a convincerci che l'utile vantaggioso vale più dell'inutile meraviglioso, e la somma virtù di ogni cosa sarebbe la concretezza. Sarebbe questa la modernità sul palco? In fondo, se si cambiano costumi ai personaggi, ed epoca ai libretti, ma non si interviene nel profondo, e non si cambia metodo, si sta utilizzando sotto mentite spoglie lo stesso metodo del decorativismo del secolo passato: la via della concretezza, che prima era *peplum* ed ora è jeans, prima era cartapesta ed ora videoproiezione. Le trasposizioni d'epoca e gli adattamenti, "moderni" in apparenza ma antiquati nella sostanza, ostinandosi in giustificazioni narrative, ricercando a tutti i costi i corrispettivi semantici nell'attualità, non considerando che il mistero della vita e dell'arte consistente proprio nella non-comprensione, riaffermano ancora lo stesso malinteso di fondo. Eppure sono tollerati perché i cambi restano alla superficie senza sfondamento interdisciplinare. Il pubblico, educato fin dal liceo a studiare le materie come discipline avulse tra loro, mai intercomunicanti, finge di scandalizzarsi ma si sente in salvo, e non si accorge che quello che non funziona è ben altro. Come detto, nell'opera non si parla, ma si canta. I suoi personaggi non hanno corpo, ma gesti, pensieri. L'opera è una forma procedente per simboli ed i tempi musicali non coincideranno mai con quelli del teatro di parola.

Soprattutto, dunque, mettere in scena un'opera in modo veramente moderno vorrebbe dire rinunciare finalmente a spiegare, a dare risposte: Joyce, Proust e il Novecento hanno rinunciato alla narrazione lineare, superando la consequenzialità del naturalismo-realismo ottocentesco; invece, il teatro d'opera ha saputo rinunciare al decorativismo ma non alla narrazione pedissequa di una storia. Eppure, il teatro musicale avrebbe tutte le potenzialità per liberarsi di ogni contingenza: il regista di cinema ha il compito di illustrare una sceneggiatura, quello di teatro fa vivere un copione, mentre il regista d'opera ha la fortuna di avere la musica che già spiega tutto, già dice tutto, parla di tutto senza nominare nulla. Perché sovrapporre lezioncine alle

grandi letture che il passato ci insegna? Dire due volte la stessa cosa, definire qualcosa tramite essa stessa, è tautologia, ed è lì che fallisce l'intelligenza.

Un'estetica del mistero, o forse la misteriosità del messaggio estetico, decisamente è in questa dimensione che l'opera troverà salvezza... al riparo dalle tempeste dell'attualità, privo di tecnologie che non sono sue, così il melodramma rinascerà nella sua forza primigenia: la purezza dell'emozione. Sul palcoscenico non si dovrebbe vedere né più né meno di quanto necessario e sufficiente a liberare l'emozione contenuta nella musica, la voglia di grandezza e di evasione che invade l'uomo moderno, schiavo di un mondo che gli offre tutto senza dargli niente. Ritrovare a teatro la poesia astratta che il nostro mondo iper-tecnologico ha perduto: questo grazie alla musica, che è spirito, immensità, emozione pura.

La dicotomia che inquadra bene il problema di metodo non è dunque la *querelle* fra antichi e moderni, o fra concetto ed estetica, ma in ultima analisi quella fra concretezza ed astrazione. Solo l'astrazione, con la rinuncia alla spiegazione, potrà ricreare lo spazio universale dove la musica può vivere veramente ed affermarsi come caratteristica fondamentale di un genere in cerca di identità. Non quindi una polemica fra brutto e bello, fra vecchio e nuovo, fra intelligente e superficiale, categorie su cui tutti possiamo svagarci ad opinare, ma fra concretezza e vastità.

Solo nell'astrattezza potrà realizzarsi finalmente l'unione di tutte le arti, quando finalmente l'occhio dello spettatore non distinguerà più le varie parti che compongono il miracolo, questa o quella tecnica teatrale, ma l'unità di un mondo indefinito passibile di ogni interpretazione. Non più regia, scene, costumi, luci, balletto, cioè ogni elemento distinto in un insieme aggregato: bensì, un mondo unitario in cui i singoli componenti si sono fusi e rimangono indistinguibili. In una tale congiunzione, la mancanza di appigli realistici apre la porta al protagonismo attivo dello spettatore, che dovrà ricreare la propria storia sulla base di quanto visibile in scena.

Questa infatti è la vera modernità: la soggettività della narrazione. La concretezza sul palcoscenico, la spiegazione efficace, infatti, cancellano con un colpo di spugna quanto sperimentato dalle avanguardie del Novecento: dopo Freud, Joyce, Proust, notiamo ora tendenze registiche a tornare indietro verso una concezione dell'arte narrativa, pratica, positivista, utilitarista (il regista deve insegnare qualcosa). Sarebbe invece virtuoso, per una messa in scena, materializzare visioni, non dogmi. Più che la poliedricità della narrazione, della quale il cinema ci ha già ubriacato a sufficienza, la peculiarità dell'opera è riuscire ad offrirci il mistero della narrazione: il raccontare e il capire senza i mezzi della vita sveglia, senza le necessità della descrizione che, nel cinema e nella televisione, hanno formattato in noi il concetto di immagine fino a farci credere che il concreto è il solo meccanismo che funziona.

L'astrattezza, invece, offre un flusso indiretto e libero di stimoli fra cui lo spettatore creerà la sua storia, come una terapia psicologica personale: perché costringere il pubblico a capire e decifrare una storia già confezionata, quando l'opera, se trattata in maniera adeguata, può offrire ad ognuno degli spettatori la possibilità di creare la propria interpretazione, di essere spettatori di se stessi e non di una narrazione meccanica?

Lo spettatore di se stesso può nascere ed ispirarsi solo se la messa in scena permetterà e assumerà questa soggettività, solo se si rinuncerà alla presunzione della lezione, ma al contempo solo se la visione dello spettacolo deterrà una forza unitaria sufficiente a far dimenticare il concreto, a portare lontano. Per quanto imperito e vergine, o per quanto sovra-strutturato, l'occhio del pubblico riconosce subito e apprezza veramente un unico dato: la scarica energetica di uno spettacolo, cioè la forza di un mondo intero ricreato partendo da zero, senza tentare di ricostruire la realtà pezzo per pezzo, per spiegarla meglio.

Oggi non c'è più tempo per nulla, tutto è diventato accessibile, rapido. L'unico gesto che non ci si permette più è quello del contatto e della scoperta del profondo: la riflessione non didascalica. Ora che le chiese sono morte, forse il teatro, e l'opera in particolare, permettono questa intimità con se stessi: per questa ragione lo spettatore deve essere il vero autore e poter ritrovare sul palcoscenico la storia della sua vera vita. Per offrire al pubblico un tale strumento ottico, in cui veda e senta non la storia di qualcun altro, ma la propria, bisogna che impari a disimparare.

In ultima analisi, questa dovrebbe essere la vera virtù di una messa in scena che si voglia moderna: la capacità di non pretendere, di non mostrare, di non insegnare, di ridestare lo spettatore interno che vive sopito in ognuno di noi, in attesa di immagini da un mondo lontano che lo liberino dal sonno delle sprecate visioni quotidiane.

SUL PALCOSCENICO:
LE CREAZIONI DI STEFANO PODA

UN'ANTOLOGIA FOTOGRAFICA



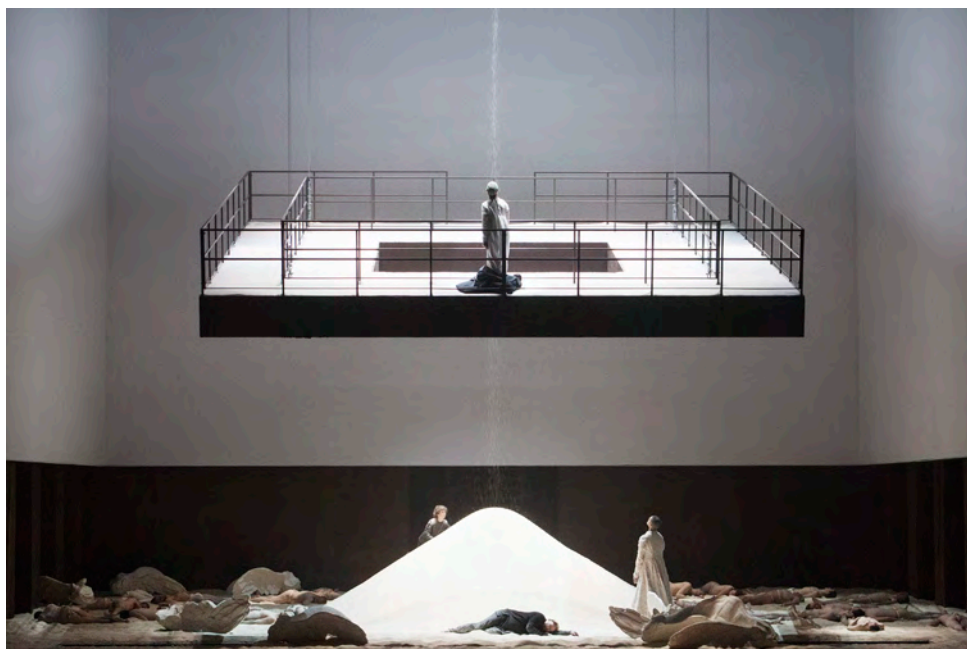
J. Massenet, *Thais*, Atto I, Teatro Regio di Torino, 2008.
Regia, scene, costumi, luci e coreografia del Maestro Stefano Poda. Foto: Ramella & Giannese



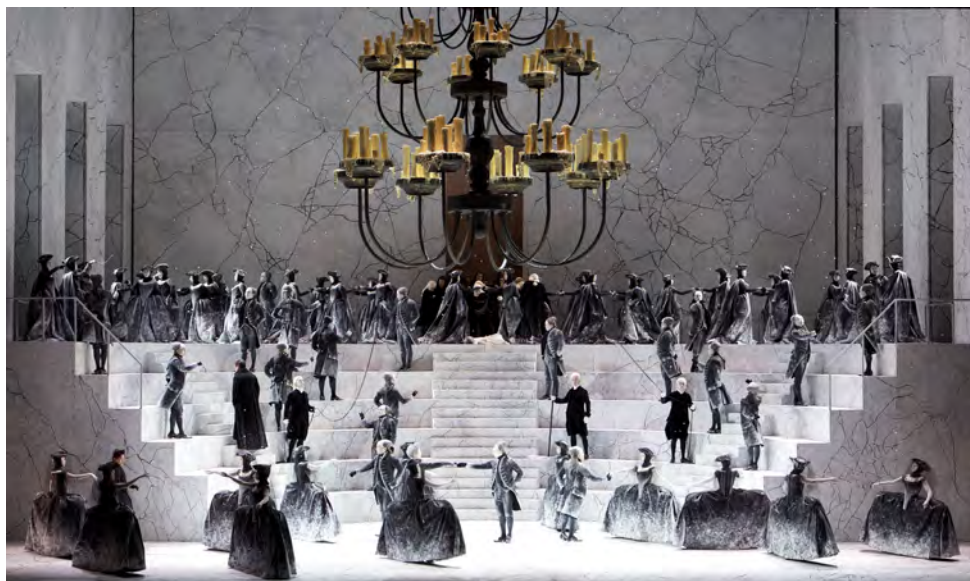
G. Verdi, *La forza del destino*, Atto II, Teatro Regio di Parma, 2011.
Regia, scene, costumi, luci e coreografia del Maestro Stefano Poda. Foto: Roberto Ricci



G.F. Handel, *Ariodante*, Atto I, Opéra de Lausanne, 2016.
Regia, scene, costumi, luci e coreografia del Maestro Stefano Poda. Foto: Marc Vanappelghem



R. Wagner, *Tristan und Isolde*, Atto III, Maggio Musicale Fiorentino, 2014.
Regia, scene, costumi, luci e coreografia del Maestro Stefano Poda. Foto: Simone Donati



U. Giordano, *Andrea Chénier*, Atto I, Corea National Opera, 2015.
Regia, scene, costumi, luci e coreografia del Maestro Stefano Poda. Foto: Korea National Oper / JD Woo



C. Gounod, *Faust*, Atto V, Teatro Regio di Torino, 2015.
Regia, scene, costumi, luci e coreografia del Maestro Stefano Poda. Foto: Ramella & Giannese



G.F. Handel, *Ariodante*, Atto I, Opéra de Lausanne, 2016.
Regia, scene, costumi, luci e coreografia del Maestro Stefano Poda. Foto: Marc Vanappelghem



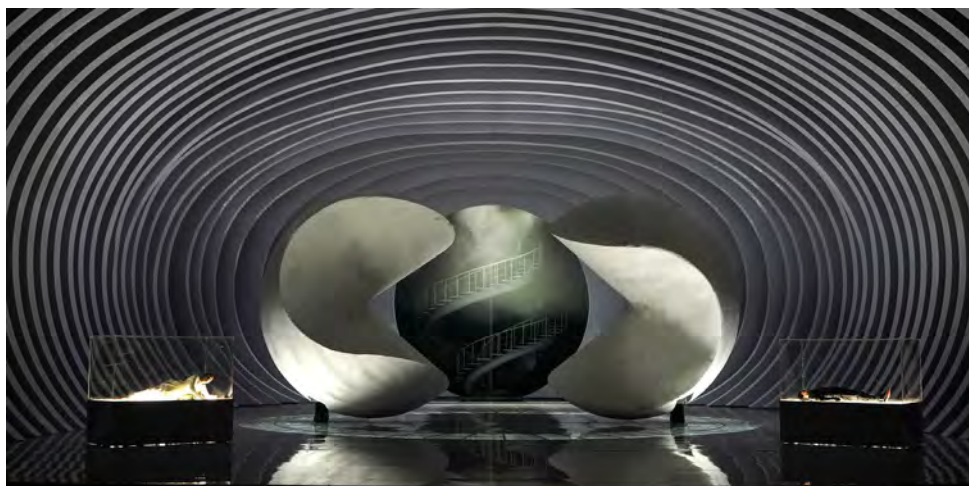
P. Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue*, Théâtre Capitole de Toulouse, 2019.
Regia, scene, costumi, luci e coreografia del Maestro Stefano Poda. Foto: Mirco Magliocca



G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, Atto II, Operà de Lausanne, 2017.
Regia, scene, costumi, luci e coreografia del Maestro Stefano Poda. Foto: Alan Humerose



A.C. Gomes, *Fosca*, Theatro Municipal de São Paulo, 2016.
Regia, scene, costumi, luci e coreografia del Maestro Stefano Poda. Foto: Arthur Costa



C. Gounod, *Roméo et Juliette*, Atto IV, China National Center for the Performing Arts, 2018.
Regia, scene, costumi, luci e coreografia del Maestro Stefano Poda. Foto: NCPA



G. Puccini, *Turandot*, Atto I, Teatro Regio di Torino, 2018.
Regia, scene, costumi, luci e coreografia del Maestro Stefano Poda. Foto: Ramella & Giannese



J. Offenbach, *Les contes d'Hoffmann*, Atto I, Opéra de Lausanne, 2019.
Regia, scene, costumi, luci e coreografia del Maestro Stefano Poda. Foto: Alan Humerose



C. W. Gluck, *Orfeo ed Euridice*, Atto II, Teatro Romano di Plovdiv, 2019.
Regia, scene, costumi, luci e coreografia del Maestro Stefano Poda. Foto: Alexander Bogdan Thompson

PAOLO GIANI CEI*

Individuo e regole nel melodramma della giustizia

Perché diritto ed opera?

Raramente il soggetto di un'opera lirica viene scritto appositamente, ma più spesso è tratto e riadattato da omonime opere teatrali. È il caso del *Don Carlo* di Schiller, dell'*Otello* di Shakespeare, della *Tosca* di Sardou, e così via nella maggior parte dei casi, laddove il librettista si ispira più o meno liberamente ad un'altra fonte di teatro. Perché dunque, ricercando profili di diritto, al posto che l'opera non dovremmo analizzare il teatro di prosa corrispondente, se è vero che – dal punto di vista letterario – i libretti d'opera derivati dalla prosa non sono che una schematizzazione¹ del contenuto originario?

* Regista d'opera lirica, il dott. Paolo Giani Cei lavora dal 2009 come assistente del Maestro Stefano Poda (ruolo che ricopre tutt'ora) ed ha firmato in proprio numerosi titoli tra cui, da ultimo, *Cenerentola* di Gioachino Rossini al Teatro Verdi di Padova nel dicembre 2018.

1 Si pensi in modo esemplare al *Faust* di Goethe, trasposto in svariate opere liriche da autori diversissimi, i cui libretti non sono in apparenza che una asimmetrica banalizzazione del contenuto umanistico e filosofico della grande epopea teatrale goethiana; o si pensi allo Shakespeare condensato e addomesticato nel melodramma italiano, oppure a tutti i drammi romantici ammanierati dai librettisti ottocenteschi di Donizetti, Bellini, Rossini e Verdi. Tale generalizzazione non è esente da felici eccezioni: una su tutte il geniale libretto del *Falstaff* intarsiato da Boito, che costituisce un'elevazione a potenza delle tre *pièces* shakespeariane da cui muove. Tuttavia, anche nel caso delle prove letterarie e intellettuali più felici, come l'*Elektra* scritta da Hofmannsthal per Strauss, o del *Boris Godunov* di Musorgskij tratto con maestria da Puškin da parte del fratello del compositore stesso, osserviamo inevitabilmente una *reductio* del contenuto della fonte teatrale all'interno delle forme dell'opera lirica: la domanda dunque resta uguale... perché rivolgersi al libretto derivato e non al materiale del testo originario?

La risposta risiede nella diversa capacità rappresentativa. Il teatro di prosa, pur nella sua elevatezza contenutistica, manca per così dire di tutta la forza millenaria palpitante invece nelle vene dell'opera lirica, che parte dal testo e lo trasforma in musica, rievocando un'operazione artistica che ha origine nella notte dei tempi. La limitatezza della parola e del contenuto del libretto operistico rispetto all'equivalente in prosa, dunque, è solo apparente nella mera contingenza pratica ove si confrontino i due dettati sulla carta, ma ci ritroviamo a parti rovesciate se parliamo di adeguatezza della forma d'arte a far vivere non l'uomo, ma l'Uomo.

A differenza di ogni capolavoro letterario, che ha le sue fonti e il suo contesto, e poi il suo particolare valore di pietra miliare, un titolo d'opera è come una sezione verticale di roccia che ha raccolto i sedimenti di ogni esperienza teatrale passata, ed ogni apporto di ogni epoca è ben visibile come in geologia nelle pareti stratificate.

La nascita della tragedia antica, – che era (a seconda delle sue parti) recitata, cantata e musicata², popolata di solisti e di cori danzanti – mostra troppe analogie con le forme dell'opera lirica moderna per non partire proprio dalla Grecia classica.

Ai tempi di chi inventò il teatro, tragedia e commedia nella loro forma più matura nascevano come spettacolo nazionale prodotto dalla città per tutto il popolo, forma d'arte fiorente proprio nel periodo di più intensa attività politica, il V secolo a. C. La creazione avveniva su impulso pubblico, cioè nei festival di teatro organizzati in competizioni, ed ogni città vantava la sua data tradizionale (se non molteplici durante l'anno) in cui avveniva la gara: se pensiamo che ogni anno nella sola Atene venivano prodotte decine di tragedie e commedie, e moltiplichiamo per il numero di città greche in cui ciò poteva avvenire, e per il numero di anni (almeno due secoli) di attività piena, ci rendiamo conto del numero esorbitante di titoli prodotti dal mondo greco. Tale mole contrasta fortemente col luminoso rimasuglio di titoli che la storia ha risparmiato, – 31 tragedie in tutto, 11 commedie – ma ci ricorda, *mutatis mutandis*, la frenetica produzione di melodrammi ed opere del '700 -'800, secoli in cui veramente ogni singola cittadina d'Italia e d'Europa si dotò di un teatro in cui produrre e rappresentare opere, ed ogni centro economico-politico instaurò una tradizione di intensa committenza pubblica e privata, se pensiamo che i grandi compositori componevano un titolo anche in poche settimane, tanta era la richiesta.

Rimanendo in Grecia a caccia di analogie, ricordiamo come la tragedia greca era commissionata dalla città, ma le sue spese di produzione erano

2 Il teatro greco ha una data di nascita: il 535 a. C., quando ad Atene nacque ufficialmente una forma ancora sperimentale di poesia, la tragedia (si veda per una efficace sintesi G. GUIDORIZZI, *Introduzione al teatro greco*, Milano 2004).

addossate ad un privato costretto ad accettarle sotto forma delle ben famose *liturgie*, cioè le contribuzioni fiscali obbligatorie rifiutarsi alle quali significava esporsi a seri rischi giudiziari³. Tali costi servivano per lo più ad istruire il coro, vero protagonista della tragedia e della commedia, tanto che al poeta-drammaturgo selezionato non si concedeva genericamente una committenza, ma – in dicitura formulare – gli si affidava “un coro”. Tale ruolo del coro era sintomatico di una città che si riuniva a teatro per ritrovarsi davanti ad uno specchio, una massa cittadina di fronte ad un'altra moltitudine di folla in orchestra che diventava arte, cantando, recitando e danzando, e gli attori-cantanti solisti vivevano sempre di fronte a questo gruppo onnipresente, riuscendo ad ottenere vera indipendenza dal coro soltanto nelle ultime commedie di Aristofane e nel tardo teatro di Euripide, non a caso considerato colui che snaturò l'essenza della tragedia antica⁴.

È da 25 secoli, quindi, che il coro popola i nostri palcoscenici, benché fortemente mutato di funzione in ogni epoca. Nella tragedia e commedia post-classica, infatti, il ruolo politico della città andava declinando, col tramontare della Grecia libera, e nel teatro ellenistico il coro e la musica rimasero ridotti ad un ruolo di contorno, di intrattenimento, per poi sparire nella tragedia moderna inglese e francese priva di musica, segno che ormai il coro era legato semplicemente ad un concetto musicale e non alla drammaturgia, nella quale invece il singolo assunse il protagonismo assoluto cui oggi siamo ancora abituati. In Italia, si mantenne il coro come puro elemento decorativo nella tragedia fino al '700, quando nella celebre *Merope* del Maffei⁵ ven-

3 Sull'organizzazione delle feste teatrali il riferimento rimane sempre J. GOULD – D. M. LEWIS, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968.

4 È il noto pensiero di F. NIETZSCHE, *Das Geburt der Tragödie*, Leipzig 1872. Il grande filosofo, all'epoca insegnante di filologia classica, inseriva la morte della tragedia nell'ottica della perdita da parte del mondo greco della polarità del “dionisiaco”, che Socrate ed Euripide avrebbero sacrificato per far spazio al razionale apollineo.

5 Fu molto graduale, come in una liberazione di un un orpello antico ma confortante, il processo di dileguo dei cori lirici dai palcoscenici delle nostre tragedie italiane, peraltro da sempre intese sino ad Alfieri come produzioni prettamente letterarie e solo in seconda battuta teatrali. Trissino nel '500 interpose cori in endecasillabi sciolti per imitare classicamente gli stasimi delle tragedie greche. Nel *Re Torrismondo* di Tasso (1587), che rimase a lungo un riferimento, la poesia migliore è ancora affidata alle parti del coro – in versi lirici. In seguito gli autori si interrogarono sulla necessità di affrancare la tragedia da rime e versi tipici di altri generi, assumendo per il recitato l'endecasillabo sciolto, come miglior compromesso fra tono elevato e riproduzione della verosimiglianza del parlato (questione che fu l'ossessione di Alfieri). Scipione Maffei, nella sua celebrata *Merope* (1713) consacrò un modello dal quale non si tornò più indietro: i versi lirici sono scomparsi silenziosamente, e con essi il coro, che ormai sopravviverà esclusivamente sui palcoscenici del melodramma. Tuttavia è evidente che – nell'impostazione stessa del problema letterario di scegliere il miglior ver-

nero abolite le parti liriche rimate affidate al coro, lasciando i solisti unici protagonisti della scena in un modo che sarà poi consacrato da Alfieri⁶. Con il dileguo del coro la tragedia classica si scolla dalla *polis*, e la tragedia moderna si allontana da quella antica, imboccando definitivamente un binario distinto: è invece il teatro musicale il luogo in cui il coro “greco”, simbolo di antichità e socialità, è sopravvissuto vivo e vegeto, anzi più produttivo che mai.

Fin da quando la Camerata de' Bardi nel '500 piantò il seme del melodramma moderno, e Peri compose la sua *Euridice* nell'anno 1600, notiamo che il coro rientra nel dramma senza far rumore, con naturalezza, per poi affermarsi come ingrediente fisso dell'opera barocca e settecentesca, fino a tornare a parti di puro protagonismo nell'800. Questo ruolo del coro è fondamentale da analizzare, e rispecchia il peso che aveva la società popolare nella creazione e nella fruizione del dramma.

Altro segno della greicità del melodramma pre-romantico è la comunione di soggetto e di mito (perfino i titoli dei primi melodrammi sembrano quelli delle tragedie classiche!), la disposizione in forme chiuse, la staticità dell'azione, tutti elementi che tardarono molto ad evolversi verso nuovi procedimenti scenici che consideriamo moderni, per restare sotto traccia come un DNA nascosto.

Anche le forme letterarie e musicali si stratificarono nel melodramma con andamenti irregolari, passando dal predominio della parola, che era detta “poesia” e affiancata da un puro accompagnamento musicale, allo sviluppo della melodia come mezzo di narrazione prima sperimentale, poi accessorio e alternativo al testo, poi mezzo espressivo fondamentale se non esclusivo, oppure in simbiosi con la parola come in Wagner, tanto che – quando la musica diventa predominante – si parla sul versante letterario di libretto e non più di poesia.

Il melodramma – nelle forme che l'800 ha consacrato e il '900 ha innovato drasticamente – appare come una grande fusione di ogni esperienza artistica dei secoli che ha attraversato. Anzi diremo di più: non si limita all'arte, ma ha per così dire inglobato tutta una parte di società e di rappresentanza popolare, dall'epoca classica fino alle guerre mondiali.

Da queste premesse si può capire quanto il binario dell'opera lirica –

so per la tragedia – la questione ignorava totalmente il significato originario di coro greco come espressione della *polis* e del dionisiaco, essendo divenuta una questione prettamente libresco. Bisognerà aspettare un altro secolo, fino ai cori tragici del Manzoni espressione di un sentire poetico tutto civile, per ritrovare qualcosa di simile ad un coro greco su un palco di prosa: fermo restando tuttavia che anche le tragedie manzoniane, per unanime consenso, sono un mirabile esercizio più intellettuale che teatrale in senso stretto.

6 Per l'evoluzione del teatro tragico di prosa da Maffei ad Alfieri si veda G. L. BECCARIA, *I segni senza ruggine, Alfieri e la volontà del verso tragico*, in *SigMa*, Napoli 1976, 107-151.

molto più che quello della tragedia di prosa o della letteratura – abbia continuato la direzione antica volta a dar forma alla società nel suo insieme e nella sua coralità, inglobando non solo il presente e il passato ma anche rivitalizzando forme d'arte collaterali e diverse, quali per esempio le stesse fonti letterarie che ispirano i libretti. In tali contenuti coralizzati occupa una parte fondamentale il codice con cui i popoli in ogni epoca si trovavano a definire le regole della convivenza: il diritto informa le vicende del melodramma come una vibrazione di fondo da captare ed interpretare storicamente proprio nell'ottica di una forma d'arte così potente.

Individuo e regole nella storia del teatro musicale

Infiniti sono i riferimenti al diritto in ogni opera, se parliamo tanto di diritto privato (civile) quanto pubblico-sociale (penale). Lasciando da parte tutti gli spunti di stampo civilistico, ovvero tutti gli episodi di negozi giuridici conclusi (e violati) fra i personaggi che, pur dotti e interessanti, ricadrebbero nella compilazione di un elenco, è più affascinante ripercorrere cronologicamente la rappresentazione del diritto inteso come rapporto fra uomo e società, fra uomo e tiranno, fra uomo e divinità presente nel teatro musicale.

Fin dalla prima embrionale opera mai composta e sopravvissuta – l'*Euridice* di Peri dell'anno 1600, cui seguì pochi anni dopo l'*Orfeo* di Monteverdi, il primo vero dramma musicale, non a caso di soggetto identico – appare chiaro come nel melodramma non esista intreccio se non nel contesto di un contrasto individuo/società, o meglio individuo/regole.

Orfeo perde la sposa Euridice uccisa da un serpente, quindi è legge naturale che essa discenda agli Inferi, e tutto l'intreccio si svilupperà su come individuare un'eccezione alla regola a favore del misero cantore affranto, oggetto della vana ma costante solidarietà dei cori. Il fatto che i cori siano a favore di Orfeo indica chiaramente che la società è bendisposta a trovare una via d'uscita al rigore della legge, per quanto in ciò l'uomo si dimostri impotente. Unico potere di rendere flessibili le leggi è in mano alla divinità (in questo caso, le divinità infere).

Che questo esempio antico fosse vitale e produttivo lo provò il visionario Gluck scelse per la sua riforma anti-classica il medesimo soggetto classico in *Orfeo ed Euridice* (1762), e che il dilemma individuo/regole fosse fortemente sentito più che mai si nota fin nella scelta del finale felice con *deus ex machina* che concede ad Orfeo una seconda grazia, mentre in Monteverdi il finale è drammatico e così anche nella fonte virgiliana⁷, dove il tiranno degli

7 VIRGILIO, *Georgiche* (libro IV, vv. 485-527).

Inferi è definito *inmitis*, cioè inflessibile (almeno questa seconda volta!), e il traghettatore dell'Orco non accetta che il poeta attraversi ulteriormente la palude infernale⁸. La grazia di scendere agli Inferi, cioè la possibilità di trasgredire le regole, nell'universo classico viene concessa una volta sola, e poi rimane solamente la rigidità della legge con le sue conseguenze inflessibili: invece, nel settecentesco libretto di Gluck, scritto dal geniale Ranieri de' Calzabigi, Euridice viene salvata una seconda volta, ma *ex machina*, cioè proprio per estrema benevolenza delle divinità, tramite un'eccezione all'eccezione. Alla fine del primo atto Orfeo aveva infatti acconsentito liberamente alle condizioni offerte con chiarezza agli dèi (messaggero era Amore), chiudendo la scena con un fatale «la legge accetto»: di fronte a tanta consapevolezza, tutto prefigurava una normale applicazione delle conseguenze del patto. Invece, con finale innovativo, interviene nuovamente Amore, che in un recitativo accompagnato decisamente drammatico, blocca la mano di Orfeo deciso a suicidarsi di fronte all'irrevocabilità della perdita dell'amata: si assiste quindi ad un trionfo d'amore, che chiude l'opera in un quadro di pace ristabilita.

Tale ruolo di Amore apre invece l'ultima opera di Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, che sviluppa un intreccio rocambolesco alla fine del quale trionfa la coppia benedetta da Amore, mentre tutti i rivali di Poppea finiscono annichiliti: il duetto finale (*Pur ti miro, pur ti godo...*) chiude la vicenda come una promessa di felicità destinata a durare (essendo scomparsi tutti gli oppositori).

Il concetto di lieto fine e di ordine finale è particolarmente caro all'opera seria settecentesca, il cui intreccio elaborato appare in sostanza finalizzato al raggiungimento di una catarsi positiva, in cui l'elemento discordante viene espulso dalla società: pensiamo a tutto il repertorio händeliano, o all'opera seria mozartiana, che termina con l'esperienza della *Clemenza di Tito*, in cui l'ostinatezza benevola del sovrano sana e chiude tutte le ferite maligne dei suoi cortigiani, espellendo il male con caparbieta.

In Händel lo schema prevalente è sempre quello di una relativa felicità iniziale a portata di mano, quasi troppo semplice per essere vera, che viene in genere turbata e complicata da un/a malvagio/a (operante al di fuori dai confini dell'onestà e della legalità, un ingannatore, in genere, un "perfido"). Sono necessari vari passaggi e vari personaggi secondari per destabilizzare la situazione e complicare la trama al punto che è impossibile dipanarla se non a traverso di uno "scioglimento-lampo", un avvenimento imprevisto e repentino che risolve il problema in pochi secondi, con un taglio netto: può essere un ravvedimento-perdono (*Agrippina*, *Rodelinda*, *Berenice*), un intervento *ex-machina* (*Orlando*), una prodezza (*Alcina*, *Floridante*), etc.,

⁸ «Nec portitor Orci / amplius obiectam passus transire paludem»: *ivi*, vv. 502/503.

meccanismi infallibili che consentono di eliminare subitamente il male e di ristabilire il violato ordine sociale. Tuttavia si ha quasi sempre l'impressione che tale scioglimento-lampo risieda al di fuori del potere mortale, che sia quasi un bagliore sovrumano che risolve le vicende troppo intricate dei personaggi.

In *Ariodante* (1735), ad esempio, l'unico modo per stabilire ove risieda la verità sarà – nell'ultimo atto – lo svolgimento di un giudizio ordalico. La trama è talmente intricata che entrambi i guerrieri in lizza (Lurcanio e Polinesso) pensano a buon diritto di proferire il vero pur dandosi torto a vicenda. Il primo giura sinceramente, in quanto ha assistito alla scena, che la principessa Ginevra è stata colta in flagrante impudicizia, mentre il suo malvagio avversario ribatte, ed è la verità, che ella è innocente, solo perché sa bene che l'apparente impudicizia è in realtà una falsità, un inganno ordito da lui stesso. Il primo cavaliere mente in buona fede, accusando l'innocenza, mentre il secondo dice il vero in mala fede, difendendo una apparente colpevole in realtà innocente. Chi vincerà il duello? Ovviamente viene premiata la buona fede che professa il falso, piuttosto che la malafede dichiarante il vero, e il malvagio cade ferito a morte, assegnando la vittoria al primo cavaliere. Trionferà dunque il falso, pur in bocca del giusto? No, perché un altro espediente – la ricomparsa in scena del creduto morto Ariodante – scioglierà il mistero della verità e ristabilirà l'innocenza di Ginevra.

Questo schema influenzerà la struttura di quasi tutta l'opera seria settecentesca cantata in italiano, da Haydn a Vivaldi, da Salieri a Mozart, di cui abbiamo già parlato della *Clemenza di Tito*, sua ultima geniale opera seria (1791): il benevolo imperatore vive circondato da serpenti che – volenti o nolenti – finiscono per attentare alla sua vita e alla sua serenità; solo alla fine, con un estremo atto di perdono, Tito sanerà la situazione e guadagnerà felicità e salvezza per sé e per il regno.

In questo panorama, l'ordine umano-sociale viene alla fine sempre ristabilito, quasi per magia, dopo essere stato destabilizzato da uno o più elementi maligni: il conflitto individuo/regole risiede nell'opera seria settecentesca sempre in seno ai perfidi, ai malvagi. Le leggi umane sono buone e giuste, ed emanano un ordine sociale altrettanto positivo, ma aggirarle promette al malvagio benefici facili e immediati, che una vita secondo le regole non consentirebbe. In maniera surreale, poi, il malvagio esprime sempre le proprie ragioni in modo davvero convincente nelle arie di presentazione che il compositore imparzialmente gli dedica: il malvagio händeliano, in genere, descrive sempre con candore le proprie ambizioni illecite e il proprio perfido disegno, elencando i vantaggi ingiusti che potrà ottenere da tale condotta, in una maniera così razionale da convincerci quasi che chiunque altro, al suo posto, avrebbe agito da criminale allo stesso modo. Ciò non toglie che la scure della giustizia sia

implacabile, e che il malvagio sempre finisca neutralizzato: le eccezioni alle regole non sono ammesse e non trovano mai successo, per quanto all'inizio possa apparire allettante la strada dell'ingiustizia.

Siamo lontani dal conflitto uomo/leggi di Orfeo ed Antigone, dove sottrarsi alle leggi umane e divine è ultimo rifugio del giusto, e la società (il coro) piange l'inflessibilità delle regole che diventano quasi tiranniche. Tale approccio arcaico di "ribellione giusta", come abbiamo visto, è totalmente assente nel melodramma classico, e ritornerà in voga nell'opera romantica ottocentesca, dove la sollevazione del singolo contro le leggi umane assumerà un carattere addirittura eroico: di nuovo assistiamo ad un andamento carsico di tematiche proprie del teatro antico, messe da parte dal barocco e dal classico, e poi riscoperte dal romanticismo.

Parlando dell'*Ariodante, en passant*, abbiamo comprovato un'altra caratteristica succitata del melodramma: la stratificazione invisibile di culture giuridiche pur molto distinte nel tempo e nello spazio, tanto che il diritto in senso lato viene inoculato nei libretti in maniera assolutamente silenziosa. La fonte della tragedia händeliana, su libretto italiano di Antonio Salvi, è un episodio dell'*Orlando furioso*, canto V. Accanto ad una vicenda classicheggiante troviamo l'istituto del giudizio ordalico, che nel poema dell'Ariosto è descritto come segue⁹:

Io non credo, signor, che ti sia nuova/
la legge nostra che condanna a morte/
ogni donna e donzella, che si pruova/
di sé far copia altrui ch'al suo consorte./
Morta ne vien, s'in un mese non truova/
in sua difesa un cavallier sì forte./
che contra il falso accusator sostegna/
che sia innocente e di morire indegna./
Ha fatto il Re bandir, per liberarla/
(che pur gli par ch'a torto sia accusata),/
che vuol per moglie e con gran dote darla/
A chi torrà l'infamia che l'è data.

Apprendiamo dunque che la donna accusata d'impudicizia ha un mese di tempo per trovare un combattente suo difensore, oppure morirà: e apprendiamo pure che suo padre, il re di una favolosa Scozia, ha promesso la sua mano come ricompensa a chi si offra di battersi per lei. Tale struttura è mantenuta immutata nel libretto dell'opera, con la sola differenza narrativa che a sconfiggere il malvagio non sarà il Rinaldo d'Ariosto ma Lurcanio: v'è tuttavia una differenza sostanziale riguardo a *come* il giudizio ordalico viene drammaturgicamente presentato al pubblico.

In Ariosto infatti, oltre al preambolo sovra riportato, che chiarisce la procedura del giudizio, assistiamo ad una completa descrizione del torneo, com'era apprezzabile nello stile di poema cavalleresco. In Händel, invece, la vicenda del duello è trattata molto sinteticamente, e al pubblico non vengono

9 L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, Canto V, vv. 67-68.

quasi date spiegazioni: posta l'accusa d'impudicizia alla principessa, in un breve recitativo si intuisce che avverrà un duello, senza la precisazione dei versi di cui sopra; poi seguono arie di bravura e di dolore che non offrono ulteriori spiegazioni, fino ad arrivare al torneo che si svolge senza descrizioni in una breve fanfara di trombe. Il giudizio ordalico, insomma, viene introdotto con naturalezza e pressoché non descritto, come se il librettista partisse dal presupposto che tutti sapessero di cosa si parli: eppure siamo molto lontani dal mondo delle corti cavalleresche dell'Ariosto, siamo di fronte al pubblico inglese del Covent Garden nel 1735, che ascolta una vicenda in italiano. Com'è possibile tanta *nonchalance*?

Siamo nuovamente davanti al caso di un profondo sincretismo dell'arte che supera la poesia, la società e la musica, e le fonde insieme in un qualcosa che assomiglia ad uno spirito dei popoli: in questa coscienza collettiva si trovano e si susseguono forme antiche del diritto innestate in sistemi giuridici lontani, ma anche vivide nella conoscenza del pubblico. Il librettista, più ancora che il poeta rinascimentale, utilizza dunque il diritto come collante contenutistico a presa rapidissima, tanto da potersi permettere, in proposito, il lusso della brevità e del non detto (gran pregio, notoriamente).

Analoga familiarità con l'istituto del diritto ordalico la ritroviamo nel *Lohengrin* (1848-1850) di Wagner¹⁰, in cui nel primo atto assistiamo ad un'accusa di omicidio contro una fanciulla: il *Gottesgericht*, il giudizio divino tramite duello fra due campioni, viene invocato automaticamente da re Enrico il quale eppure viene definito fin dal primo momento come giudice (*Richter*) della vicenda. Giudice medievale senza potere, perché non si prende la responsabilità di dirimere il vero, riducendosi a puro arbitro, anche perché stiamo parlando di casi (come nell'*Ariodante*) in cui è impossibile produrre prove al di là delle testimonianze oculari, entrambe plausibili, di persone in contraddizione fra loro: una delle due mente, come decidere al di là di ogni dubbio? Il diritto moderno assolverebbe l'imputato per mancanza della prova decisiva, il re di *Ariodante* e quello di *Lohengrin*, invece, schiacciati dalla pressione dell'accusa, rimettono il proprio potere di giudizio in mano a Dio, che in entrambi i casi punirà il vero colpevole, ristabilendo la pace turbata.

Wagner costituisce, per il suo approccio ancestrale alla musica, un unicum nel panorama ottocentesco: approfondire lo spazio del diritto nelle sue opere significherebbe trascendere i limiti di qualsiasi saggio, per cui ci limiteremo al rapporto individuo-regole, constatando senza stupore che esso raggiunge in Wagner una forza primordiale. Viene sempre premiato chi rispetta le regole, la trasgressione è sempre furore punito severamente:

10 Sul diritto in Wagner è lucida e sintetica la rassegna (con acute e puntigliose note per ogni opera) di G. MÜLLER, *Das Recht bei Richard Wagner*, Berlin, 1914.

pensiamo a Tannhäuser che cade in rovina non riuscendo a nascondere il suo passato di peccatore, e per questo viene bandito; a Tristano votato alla morte dopo aver tradito il suo Re senza colpa, per causa di un filtro; oppure a Klingsor eviratosi per rispettare al meglio il vincolo di castità dei cavalieri del Graal, per poi essere però castigato inflessibilmente a causa dell'empietà della scorciatoia intrapresa¹¹: da tutte queste punizioni esemplari scaturiranno proflui di sventure, redente solo in un'estasi di morte finale. Tra l'altro, in ognuno di questi casi, la conseguenza automatica del rompere le regole è il bando dalla comunità di appartenenza. Tuttavia l'esempio più forte di singolo in conflitto con le regole è Wotan: il padre degli dèi è custode dei patti e dei contratti, e lui stesso è il primo che non può trasgredire le leggi e l'ordine, tanto che dovrà assistere rassegnato alla propria distruzione, anzi arrivando a pianificarla scientemente adeguandosi alle leggi superiori¹².

Il rapporto singolo-regole, e quel che deriva dalla rottura di tale relazione, rappresenta in Wagner un travaglio viscerale vissuto con ineluttabilità¹³, mentre nel resto della trattazione ci eravamo fermati al melodramma settecentesco in cui le astuzie punite del malvagio splendono come un ammonimento a non infrangere l'ordine prestabilito, che comunque ha la capacità di ristabilirsi da solo: la solidità di questo mondo sarà completamente assente nell'opera romantica ed ottocentesca, dove la parte dell'eroe coraggioso è sempre giocata dal singolo in lotta contro le leggi, mentre a sfidare le leggi era nel Settecento solamente il malvagio.

Già nel Rossini serio, portatore di un gusto che cambia, è difficile pensare al concetto di un ordine finale ripristinato: l'eroe del titolo viene in genere sacrificato da un fato impietoso, meccanismo che sarà poi assunto pienamente da Bellini e Donizetti, e perfezionato da Verdi.

Sintomi del gusto che cambia sono i drammi donizettiani quali le sue famose tre regine, in conflitto con le regole della loro stessa corona, o a Lucia, che trova nella pazzia l'unico modo di evadere dal contratto matrimoniale appena firmato. Parimenti in Bellini, pensiamo alla sacerdotessa Norma che dovrebbe essere garante delle regole del tempio e che invece è la prima ad averle infrante per amore, tanto che si sottometterà al supplizio volontaria-

11 «Ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertöten,/ an sich legt' er die Frevlerhand,/ die nun, dem Grale zugewandt,/verachtungsvoll des' Hüter von sich stieß». *Parsifal*, Atto I. Il giudice in questo caso – il guardiano del Graal, che deve proteggere il santuario dall'empietà di Klingsor – è definito «pieno di sprezzo». Dalla sua inflessibilità nascerà un nemico mortale per l'Ordine dei Cavalieri del Graal.

12 W. DARCY, 'Everything that is, ends!', *The Genesis and Meaning of the Erda Episode in 'Das Rheingold'*, in *The Musical Times*, Vol. 129, No. 1747 (Sep., 1988), 443-447.

13 Il diritto in Wagner non è onnipotente, ma di sicuro è onnipresente, ha scritto G. MÜLLER, *Das Recht* cit., 18.

mente. Nella *Straniera* (1829), invece, assistiamo ad una singolare scena di processo per omicidio: sul banco degli imputati la regina di Francia sotto mentite spoglie, che non può parlare e quindi tacendo rischia di condannarsi alla scure. Verrà poi salvata da un colpo di scena (il ritorno dell'uomo creduto morto, quindi il fatto non sussiste): quello che possiamo generalizzare dall'analisi di questi libretti, e dal modo in cui musicalmente vengono resi, è che nel primo Ottocento la ribellione del singolo non è ancora sufficiente a scardinare la forza del diritto e delle leggi.

Per quanto eroici, i protagonisti di Bellini e Donizetti si scagliano per così dire contro un muro di gomma troppo solido per crollare: le loro sventure commuovono e agitano, ma la società rimane salda e le sue leggi sono inflessibili. Il finale è sempre dello stesso tipo: poco importa che l'eroe/eroina si salvi o meno, quello che si registra è il suo doloroso sacrificio che alla fine si ricompone rientrando in seno all'ordine delle cose. Maria Stuarda accetta la scure ingiusta (è una regina unta da Dio, condannata a morte senza che vi sia mai stato un precedente) per tutelare un bene superiore che è la pace della Britannia; i seguaci di Anna Bolena, ricevendo la grazia al posto di lei, decidono di morire anche loro come gesto di solidarietà, e così facendo si immolano per un ideale superiore; Beatrice di Tenda e Orombello, dopo aver vanamente lottato come leoni, e dopo essersi difesi con efficacia da accuse ingiuste, accettano umilmente la loro condanna a morte, e perdonano i nemici. Tali potenti avversari (Enrico VIII, Elisabetta I, il Duca Filippo, Enrico Ashton, ecc.), per quanto eventualmente pentiti dei loro eccessi, in genere continueranno indisturbati a vivere e regnare, esattamente nell'ottica di conservazione del potere delle leggi al di là delle vicende umane – siamo lontani anni luce dalla ribellione di Antigone che ingenera la rovina del tiranno Creonte, che per la sua durezza perderà poi ogni cosa.

Tuttavia, ci stiamo avvicinando al teatro di Verdi, che esplorerà a pieno il valore della legge di fronte agli impulsi del singolo, e dimostrerà che l'inflessibilità del giudizio porterà a sciagure tanto grandi da scardinare quasi l'ordine del diritto. Pensiamo ad un'opera della sua piena maturità, *Aida* (1871): qui si svolge un'altra famosa scena di processo, questa volta non per omicidio ma per alto tradimento, ai danni del generale Radamés. Le accuse sono giuste e le prove schiaccianti, ma la principessa d'Egitto, Amneris, invano innamorata dell'imputato, potrebbe ancora chiedere la grazia: tuttavia non si decide a farlo, accecata dalla gelosia d'amore. Radamés si comporta come la *Straniera* di Bellini: tace di fronte al tribunale religioso, condannandosi a morte. A tal punto, l'ira di Amneris si fa incontenibile: maledice i giudici e li accusa di empietà contro ogni buon senso, dato che lei stessa non aveva voluto intervenire in tempo utile, ed oltre tutto le prove sono lampanti e l'imputato ha rinunciato a difendersi: quale giudice avrebbe mai assolto

Radamés? Eppure, l'anatema della principessa non è un momento accessorio del dramma, somiglia piuttosto ad un apice quale un *dies irae* che chiude l'atto in una maniera roboante e mette in primo piano la passione di Amneris rispetto al diritto dei giudici, quasi come se il tribunale avesse dovuto leggerle nel pensiero e ringraziare Radamés associandosi al suo slancio d'amore, al di fuori di ogni codice. Siamo di fronte ad un ribaltamento di pensiero, dove l'impulso romantico dell'eroina pretende che il diritto si pieghi ingiustamente a lei, e non viceversa: l'irrazionalità che maledice la razionalità, e diventa un impeto epico che ci fa capire che il trionfo dei sacerdoti è solo apparente, che il mondo è cambiato, che condanne a morte come quelle non si ripeteranno più.

In un simile sacrificio sull'altare incappa Rodrigo di Posa nel Don Carlo (prendiamo la versione italiana del 1884): sia lui sia Carlo si ribellano alle leggi di Filippo e della Chiesa, ma solo Posa viene immolato direttamente per una decisione dell'Inquisitore. Il suo sacrificio aprirà una strada nuova, tanto che Carlo si salverà dalle leggi dell'uomo e della Chiesa per via di un intervento divino: la voce di Carlo V lo sottrarrà ai suoi nemici, gettando tutti nello sgomento, quasi a dire che essi non sono giudici degni della sorte dello sventurato principe. Il finale schiaccia Filippo e l'Inquisitore, che vengono quasi ridotti in polvere di fronte alle ragioni dell'anima: di nuovo, la forza del romanticismo ha dissolto l'ordine antico geocentrico e, di fronte al vecchio sistema popolato da "ministri di morte", ha proclamato lo sforzo dell'Uomo come motore della vita.

Visione simile si riscontra in tutte le versioni del *Faust* goethiano: il patto fra il dottore e Mefistofele è qualcosa di unico, una obbligazione metafisica che non può essere dissolta... eppure come riesce a salvarsi, Faust? Come viene beffato il demonio? Grazie ad un principio meraviglioso e totalmente innovativo, quello del premio che viene concesso alla *ungeduldige Tat*, cioè all'azione impaziente, allo sforzo costante dell'Uomo che tende al divino in ogni suo gesto quotidiano. Il fatto che l'uomo fallisca in questa ascesa, non è più una colpa blasfema, bensì il fatto stesso del tentativo sincero diventa punto di merito: e così il giudizio divino premia Faust, che finisce fra i beati sfuggendo alle grinfie di Mefistofele che già pregustava la sua vittoria in punta di diritto. Appunto questa è la meraviglia goethiana: il diavolo ha ragione nella lettera, nella concretezza del contratto; Faust ha ragione in ispirito.

Questo il contenuto del dramma di prosa, capolavoro di umanesimo e intelletto apparso nella sua completezza nel 1832. Da esso nacquero diversi titoli d'opera, che sono l'oggetto della nostra analisi, la quale, più precisamente, consiste nel vedere *come* ogni compositore e ogni popolo, ogni epoca, abbiano adattato il concetto del contratto goethiano, secondo quanto

già detto nella premessa: il librettista interpreta il gusto e le conoscenze del proprio pubblico, ma è poi la musica a dare spessore a questo o quel momento, e in questa stratificazione si trova la chiave di lettura definitiva.

Il primo adattamento venne completato fra il 1844 e il 1853, ad opera di Schumann con le sue *Scene dal Faust di Goethe*: in realtà, più che adattamento si parla di un oratorio che rappresenta un'antologia musicale di alcuni passi cruciali del poema. Proprio in questa selezione si capisce il messaggio dell'autore: una prima sezione dedicata alle scene d'amore con Margherita; una seconda, dedicata alla morte di Faust; una terza, dedicata ai cori mistici finali. La particolarità del libretto è che esso – di scena in scena – coincide perfettamente con il testo goethiano (salvo il taglio di qualche sezione): non è una trasposizione, sono i versi stessi del poeta messi in musica. La prima e la terza parte non godono di contenuto eccezionale: sono meravigliosi esempi di musica romantica e corale, e punto. La parte centrale, invece, raggiunge un livello altissimo di ispirazione, un vero e proprio gioiello di scrittura musicale che segue mirabilmente la poesia di Goethe innalzandone la forza: si apre con la visita al vecchio Faust da parte di quattro donne che lo renderanno cieco, ma disposto ad un'ultima grande eroica azione di fatica. In questo sforzo, in questo affanno, egli morirà sepolto da un Mefistofele sornione e cupo, pronto a reclamare il suo bottino: ma, dopo pagine di grandiosi slanci musicali, quando Mefistofele mesto pensa di aver chiusa la faccenda, tutto si placa e si ode una voce sottile dal cielo... «der Zeiger fällt»... L'indice cade: il dito per antonomasia del giudice perde forza. Mefistofele non capisce, e ribadisce: «Er fällt, es ist vollbracht», è Faust ad aver perso, ormai la fine è consumata. E il cielo lo corregge: «Es ist vorbei». Non è consumato, è libero, è passato al di là. Al di là dove? Mefistofele, sicuro del suo contratto, è sicuro di essersi guadagnato un'anima e di aver vinto la scommessa col Divino. Ed invece nella scena successiva apprenderemo che Faust è salvo, è in Cielo.

È significativo che la grandiosa ispirazione del compositore sia riposta in questi pochi minuti di musica, perché ci fa capire quanto – all'interno di un poema che conta più di dodicimila versi – l'uomo e una società intera abbiano selezionato questa scena per trovare forza e aggrapparsi a questa morte gloriosa, in questa redenzione che innova il diritto e costruisce una nuova legge dell'Umanesimo.

Tuttavia, dall'altra parte del Reno, il *Faust* era stato tradotto in francese ed un intero popolo non perse tempo ad appassionarsi al titolo: troviamo la *Damnation de Faust* di Berlioz (1846) e il *Faust* di Gounod (1859).

In entrambi i casi, il valore universale e metafisico del patto goethiano, ben colto da Schumann, viene ridotto ad un accordo utilitaristico che il dottore stringe per interesse nei confronti di Margherita: in Berlioz, addirittura,

il patto col demonio viene formalizzato solamente alla fine del dramma anziché al principio, *in extremis*, quasi una sorta di ricatto di Mefistofele offerto come unica soluzione per salvare la sventurata dalla scure; in Gounod, il patto si stringe all'inizio come da copione, ma verrà utilizzato solamente per riottenere la giovinezza e conquistare Margherita, ben lontano dal sogno d'umanesimo di cui sopra. In entrambi i casi, poi, la fanciulla traviata si salva come in Goethe, mentre più oscura rimane la sorte di Faust: nel primo caso di Berlioz si assiste ad una *damnation*, quindi il concetto è chiaro ed è reso con una scena finale esplicita di dannazione, alla *Don Giovanni* o *Rake's Progress*. In Gounod manca invece ogni riferimento alla fine di Faust, ma dall'impostazione della drammaturgia è evidente che manca ogni presupposto per una sua salvazione.

Nelle due versioni francesi, dunque, in realtà siamo di fronte ad un mito di Faust pre-goethiano, in cui il dottore si dannava con le proprie mani attraverso il patto: nel mito germanico infatti, ben anteriore al suo più grande poeta, Faust paga il prezzo infernale della propria superbia, come una sorta di eroe tragico alla *Don Giovanni*, appunto, com'è ben visibile nell'opera *Faust* (1808) di Spohr, in cui il dottore si allea col demonio e va a caccia di cuori, causando scompiglio e morte attorno a lui, fino a finire trascinato all'inferno. I due compositori francesi, invece, pensano di rifarsi a Goethe ma senza accorgersene espungono dal mito di Faust proprio tutto ciò che il poeta aveva apportato di innovativo, la salvazione tramite l'umanesimo, ritornando ad un Faust viscerale e proto-romantico, in cui il rapporto individuo-leggi regredisce di qualche secolo. Il fatto che i librettisti e compositori francesi abbiano compiuto questa operazione con innata *nonchalance* non è solo il segno esteriore di un gusto nazionale per storie d'amore decorative e avventurose; bensì, è il segno più profondo di una diversa *forma mentis* di un popolo intero che riflette sul diritto e su dove concentrare le proprie ambizioni e le proprie speranze.

Di diversa sensibilità sarà l'italico *Mefistofele* di Boito (versione finale del 1876): la passione dell'autore per il mondo germanico fa sì che il tracciato segua senza stravolgimenti il poema goethiano, condensando e tagliando ma cercando di attraversare con rigore tutte le tappe del testo originale. Il fatto che il protagonista sia a parti invertite, non più Faust, è del tutto irrilevante perché – anche in Goethe – Mefistofele e Faust non sono che le due parti della stessa persona: semplicemente, Boito si concentra sul fascino della forza negatrice del diavolo, che non riesce a dannare quella positiva del dottore. La fedeltà alle scene e al testo goethiano reggono perfettamente fino, guardacaso, alla scena finale: il messaggio della salvazione di Faust appare totalmente rimodellato, giacché ogni contenuto mistico e intellettuale cede il passo ad una ben chiara evocazione al Vangelo. Faust, in sostanza,

dopo una vita di piacere superficiale si decide a far del bene al prossimo, e prima di morire si ricongiunge a Dio pregando: questo gesto banalmente lo salva, beffando il contratto demoniaco nella maniera più semplice. Se confrontiamo il finale di Boito alla complessità esposta sopra, non possiamo che pensare ad una estrema semplificazione: tuttavia, anche qui dobbiamo pensare che il compositore (in questo caso anche librettista di se stesso) non agisce solamente su impulso personale, ma come interprete e motore di una sensibilità diffusa: Boito opera con molta intelligenza un'addomesticamento della soluzione goethiana, senza rifiutarla inconsciamente come Berlioz e Gounod, bensì trasponendola in schemi italiani per gli italiani. Poco importa il dato concreto, se pensiamo al messaggio finale: il peccatore, omicida, bugiardo, eroico Faust si redime tanto per le sue opere buone quanto per la sua fede, che in fondo è un distillato di teologia italica.

Abbiamo visto come il diritto scorra nel sangue di tutto il melodramma, rendendolo vivo dalle sue origini lontane fino ai drammi più maturi dell'800, in cui il modo di affrontare il rapporto individuo-leggi è di volta in volta la rappresentazione plastica di una società intera. Gradualmente, nel corso del Novecento, una umanità sempre più accelerata e industriale smetterà di ritrovarsi massicciamente a teatro, di produrre ogni anno decine di opere nuove, e il teatro musicale passerà di moda come genere produttivo. Quello che non passerà di moda sarà invece la perenne rievocazione storica dei titoli del passato, messi in scena e ripetuti ossessivamente come un mantra, in tutti i teatri del mondo: di fronte a questa celebrazione collettiva delle grandi riflessioni passate, la nostra società post-moderna non cessa di interrogarsi sul proprio ordinamento e sulla propria anima sedimentata nei secoli, come un bambino che conta gli anelli del tronco di un albero e si rassicura di tanta antichità.

BERNARDO PIERI*

La legge come sopraffazione della giustizia. Presenze del diritto nell'opera in musica

La Giustizia è la ragione dei deboli, aggredita, vilipesa dalla Legge, che invece è sovente (nell'Opera, quasi sempre) il mezzo per far valere le pretese accampate dai potenti.

Le ragioni della giustizia stan nell'essere – alla lettera – nel 'giusto', e giusto (*iustum*) significa essere dalla parte ammessa e protetta dal diritto (*ius*). Ma il diritto non lo stabilisce la legge? Certamente, ma non solo¹. Fin dai primi secoli dell'esegesi evangelica e cristologica che avrebbe prodotto la cultura cristiana su cui si sarebbe retta e in parte continua ancora a reggersi l'Europa (e un più vasto Mondo Occidentale, in seconda battuta), teologi e giuristi – questi ultimi a partire almeno dall'epoca romana e poi nella riflorente società di diritto del XII secolo – oltre a individuare diverse forme di diritto trascendenti e precorritrici di ogni ordinamento legale datosi dalle singole *nationes* e comuni a ciascun popolo, ossia il diritto di natura e il cosiddetto *ius gentium* –, fecero dipendere lo *ius* e la sua musa ispiratrice, *domina iustitia*, da una superiore *aequitas* (fonte ed origine della giustizia): quest'*aequitas* proverrebbe direttamente da Dio o, secondo alcuni, in Dio stesso si identificherebbe («*nihil aliud est equitas quam Deus*»)².

* Dottore di ricerca in storia del diritto e critico musicale per la rivista "Musica".

1 Sulla distinzione tra *ius* e *lex*, non proprio esatta come ci saremmo potuti aspettare, né così chiara come avremmo desiderato, nell'uso piuttosto disinvolto dei termini che fecero gli scrittori di lingua latina, già dal periodo classico (Cicerone stesso) fino al cuore del medioevo sapienziale, si veda il saggio di Andrea PADOVANI, *Ius e lex da Cicerone a San Tommaso d'Aquino e oltre*, in *Rivista Internazionale di Diritto Comune* 29 (2018), 189-262.

2 Così recita un'anonima glossa alla *Summa Institutionum* a lungo attribuita ad Irnerio, "lucerna iuris" in quel XII secolo rinascente a civiltà: glossa, poi, da Ernst Kantorowicz assegnata a Martino Gosia, allievo del celebre maestro bolognese). Non sarà inutile riportarne

Dunque, a scanso di equivoci e per evitare di complicarci troppo la vita in questioni filosofiche che eccederebbero la bisogna, invito il lettore a considerare esattamente i termini sopra usati in contrapposizione: 'ragione' e 'pretesa'. Quest'ultima implica di per se stessa quantomeno il dubbio che chi la avanza poggi, effettivamente, su una qualche 'ragione'³, ossia su motivi realmente diversi dal semplice capriccio o volontà 'iniqua' (cioè non corrispondente ad equità).

Bisogna qui aprire una parentesi, e spero che non parrà pretestuosa, per precisare subito l'ambito di questo intervento, ossia la rilevanza del diritto – come 'fatto' tecnico e non come mero espediente drammatico – in quella che oggi è chiamata 'opera lirica'.

Il nome "opera" – per individuare genericamente il grandioso spettacolo teatrale nel quale, sul modello della antica tragedia greca, un testo poetico era rappresentato con costumi e fantasmagoriche macchine teatrali per gli effetti speciali, e veniva interamente cantato (diversamente, dunque, dalle tragedie o dalle commedie di Shakespeare, di pochi anni precedenti la nascita di questo nuovo genere, le quali, pur ricche di musica – e specialmente di *songs*⁴ –, erano per il resto recitate declamando⁵) –, non è originario di questa forma tea-

l'intero testo, per liberarci rapidamente della questione: «De iure tractaturus Iustinianus premittit de iusticia ut de iuris materia. Set quia iusticiae fons et origo est equitas, videmus prius quid sit equitas. Equitas est rerum convenientia que in paribus causis paria iura desiderat, *item* deus, qui secundum hoc quod desiderat equitas dicitur : nihil enim est equitas quam deus. Si tali equitas in voluntate hominis est perpetuo, iusticia dicitur. Que tali voluntas redacta in preceptionem, *sive scripta* sive consuetudinaria, ius dicitur». E già Sant'Agostino, non aveva detto in precedenza che Dio «totus equitas est»? (*S. Aur. Augustini Hipponensis Episcopis contra secundam Juliani responsionem Imperfectum Opus sex libros complectens*, II, 124, in *S. Aur. Augustini Hipponensis Episcopis Opera Omnia...*, Tomus X, Pars altera, Parisiis 1838, 1650).

Per l'approfondimento del tema, sotto il riguardo prettamente filosofico e giuridico, rinviamo allo studio appassionante e imprescindibile di Andrea Padovani, *Perché chiedi il mio nome? Dio Natura e Diritto nel secolo XII*, Torino 1997. La glossa martiniana è stata pubblicata in Wernerii *Summa Institutionum cum glossis Martini, Bulgari, Alberici, aliorumve*, in *Scripta anecdota glossatorum* curante I.B. Palmieri. Primi voluminis additiones..., Bononiae 1914 (*Bibliotheca Iuridica Medii Aevi* edidit A. Gaudentius ... I), 1 ss.

3 Qualsiasi vocabolario specifica subito il senso di pretesa: «spesso con connotazione negativa, richiesta assurda e immotivata», scrive, ad esempio, il Treccani (www.treccani.it/vocabolario/pretesa/, accesso 9.IV.2018, h. 9.35); aggiungendo: «Spesso al plur., e in usi assol., per indicare esigenze eccessive, aspirazioni sproporzionate, dettate da un'esagerata opinione di sé». Ed è proprio quello che fa al caso nostro.

4 Sullo stesso modello son costruiti, oggi, i *musicals*.

5 A confermare l'importanza della musica nel teatro elisabettiano, notiamo come quasi tutti i più insigni compositori britannici degli ultimi tre secoli abbiano provvisto – e con-

tral-musicale tardo-cinquecentesca. Ottavio Rinuccini, il poeta che negli anni a cavallo tra Cinque e Seicento per primo fornì i ‘libretti per musica’, era solito non contrassegnare i propri componimenti solo col nome del o della protagonista dell’azione scenica relativa: *La Dafne*, *L’Arianna*, e in particolare, con l’importanza storica da essa assunta in quanto prima “opera” di cui sia documentata la rappresentazione, la stessa *Euridice*. I due musicisti che – in contemporanea (e in competizione) l’uno con l’altro – misero in musica quest’ultimo testo lo pubblicarono, il primo, come *Le musiche di Jacopo Peri sopra L’Euridice del Sig. Ottavio Rinuccini*, il secondo come *L’Euridice composta in musica In Stile Rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano*. Nel 1607, Claudio Monteverdi rappresentò per il principe Gonzaga, a Mantova, su libretto di Alessandro Striggio juniore, *L’Orfeo* col sottotitolo di ‘favola pastorale’.

Il termine ‘Opera’ si presentò comunque presto, dapprima come plurale del latino *opus*, a significare la molteplicità di discipline e d’arti riunite in questo nuovo gigantesco spettacolo, quasi ‘opera di molte opere’: la poesia tragica – presto risoprannominata ‘lirica’, in quanto poesia di sentimenti e soprattutto in quanto accompagnata dalla lira, lo strumento musicale dei poeti-cantori come il leggendario Orfeo, protagonista-esponente, come si vede, di quasi tutte le prime ‘opere’ –, la musica strumentale, il canto, la recitazione, la coreografia per le danze, la scenotecnica,⁶ la pittura (per le quinte e la maggior parte delle scenografie fisse), eccetera.

tinuano tuttora a scrivere – le musiche d’accompagnamento per i capolavori non solo di Shakespeare: a partire da Thomas Morley (1557 o ’58–1602), uno dei collaboratori più assidui del Bardo, e dal celebre Henry Purcell (1659-1695), probabilmente il più “shakespeariano” dei musicisti d’ogni tempo. In età moderna si sono poi guadagnati i galloni di ‘musicisti shakespeariani’ almeno Michael Tippett (1905-1998) – soprattutto coi tre *Songs for Ariel*, ciclo di canzoni per voce e pianoforte, reso famoso dal grande tenore ‘britteniano’ Peter Pears –, e Benjamin Britten stesso (1913-1976), spintosi fino a trasformare in un’opera lirica in piena regola il *Midsummer Night’s Dream* (prima rappresentazione ad Aldeburgh, l’11 giugno 1960). Mentre oggi al Bardo sono particolarmente associati due *bad boys* come Michael Nyman (*1944; sua la celebre colonna sonora minimalista per i *Prospero’s Books*, la fortunata rilettura cinematografica di *The Tempest* dovuta a Peter Greenaway) e Thomas Adès (*1971), che con l’aiuto della librettista Meredith Oakes ha pienamente volto in opera (Londra, Royal Opera House, 10 febbraio 2004) il medesimo capolavoro shakespeariano.

6 Per la prima opera rappresentata in Francia, un altro *Orfeo*, questa volta con le musiche di Luigi Rossi, ordinata espressamente dal plenipotenziario Cardinale Mazarino, della ‘regia’ fu incaricato nientemeno che Giacomo Torelli, il famoso architetto ed ingegnere navale (all’arsenale di Venezia), divenuto celeberrimo proprio come l’“inventore degli apparati”, ossia di quelle macchine sofisticate che realizzavano spettacolari cambiamenti di scena ed altri prodigi teatrali, che oggi chiameremmo ‘effetti speciali’. Pare che, per lo stesso motivo, in questa monumentale operazione venisse coinvolto come “assistente alla regia” perfino Gian Lorenzo Bernini

Già al finire del XVII secolo, pochi decenni dopo l'affermazione (anche popolare)⁷ del nuovo 'genere', si cominciò a distinguere tra 'opera *seria*' e 'opera *comica*', dando ormai per convenuto quel nome ('opera') che d'allora avrebbe identificato il dramma musicale, o melodramma, come venne più tardi in uso chiamarlo, nell'Ottocento.

L'*opera in musica*, dunque, si diceva, come luogo della "diversità" del diritto, e del contrasto tra "legge" (spesso paravento della prepotenza d'*en haut*) e "diritto", che nell'opera è praticamente un *fil rouge* dai suoi albori fin quasi ai giorni nostri. Un tale contrasto lo si può, infatti, già scorgere – benché sicuramente in forma di metafora – fin nelle primissime favole pastorali secentesche, i vari Orfei o Dafni che tanto piacevano ai 'letterati' con le sfide al soprannaturale che in esse si rappresentano⁸; ma l'opposizione tra legge e giustizia emerge poi nettamente nei primi capolavori veneziani del genere Opera: la *Coronazione di Poppea* dell' 'officina Monteverdi' (col ripudio dell'imperatrice Ottavia da parte di Nerone e il suicidio 'su commissione' di Seneca) e l'appena precedente *Ritorno d'Ulisse in Patria* dello stesso Monteverdi, ove convivono diritto (la questione dei Proci, il riconoscimento stesso di Odisseo) e mitologia (l'arco d'Ulisse, simbolo del potere 'giusto', in quanto non utilizzabile da altri che dal legittimo re). In questi il tema della giustizia diviene espresso e centrale.

Nell'*Ulisse* è il tema dell'assenza a creare il dilemma giuridico. Data la *lunghissima* mancanza di sue notizie, Odisseo si può ancora considerare il legittimo Re di Itaca, o tale *lunghissima* assenza può fornire una presunzione di morte che renda vacante il soglio regale?⁹ Il fare e disfare la tela di Penelope è un modo corretto d'agire, per dare al fato il tempo necessario a compiersi, o è solo un espediente per ritardarne la piena e compiuta evi-

7 Già dal 1637, a Venezia, era stato aperto il primo teatro pubblico, nel quartiere San Cassiano (dove il nome del teatro), inaugurato con un'"opera", *L'Andromeda* di Francesco Mannelli.

8 Orfeo, il grande cantore Tracio, che per amore scende vivo nell'Ade a reclamare la sua Euridice – crudelmente e prematuramente sottratta ai soffi vitali – e vince (almeno in prima istanza) ammansando coll'arte del suo canto d'amore le furie infernali. E amore è il più umano dei sentimenti, benché inflitto da una deità alata e putta; gli stessi Dèi dell'Olimpo lo appresero benissimo, assaporandone i dolcissimi sentori. L'impresa d'Orfeo è anche, in metafora, l'eterna illusione di rivalsa dell'uomo mortale su quegli dèi eterni che egli stesso ha creato, a giustificazione delle sue paure, e di ciò che non arrivava da solo a comprendere.

9 Una approssimativa sorta di *paragraphé*, l'istituto processuale greco che poteva paralizzare un'azione se il diritto vantato non fosse stato esercitato per lungo tempo (20 anni, *inter absentes*), e che fu all'origine dell'analogo romano della *longi temporis praescriptio*, istituita in età imperiale, sotto la dinastia dei Severi.

denza, ossia il lecito realizzarsi delle aspirazioni dei Proci? (non scordiamo che proprio una tela tessono anche le Parche, le filatrici del destino, alla cui volontà soggiace perfino la Morte: dunque l'agire di Penelope sarebbe anche interpretabile come un tentativo di manipolare il destino stesso, e perciò un comportamento contrario all'ordine divino delle cose, quella *hybris* che nella letteratura greca vediamo più volte punita dagli Dèi stessi, e che, soprattutto ad Atene, come ben si sa, non era priva di risvolti giuridici anche nelle questioni concernenti solo i comuni mortali).

In realtà la vicenda è più interessante pei cultori dell'allegoria che per quelli del diritto, pei quali tutto si risolve col trionfo del giusto, svelato da un fatto incontrovertibile: l'arco col quale Ulisse uccide i Proci è l'arco magico che solo il Principe di Itaca avrebbe potuto tendere per scoccare i suoi strali. Dunque il 'giusto' è dalla sua parte.

Un diritto, uno *ius*, potremmo dire, più *strictum* e meno metaforico troviamo nella *Coronatione di Poppea* (non per nulla il librettista Gian Francesco Busenello era di professione avvocato). Già il passaggio dal mito alla storia ci indirizza verso più concrete questioni, tra cui – spinosissima allora, in tempo di assolutismi regî – quella degli abusi (ben più che soltanto 'possibili') da parte del *princeps legibus solutus*.

La legge è per chi serve – sbotta Nerone –, e se vogl'io / posso abolir l'antica, e indur le nôve; / è partito l'Imperio, e 'l Ciel di Giove, / ma del mondo terren lo scettro è mio.¹⁰

Ciò vien detto chiaro nel punto culminante dell'opera, la scena nona dell'atto primo, nella quale l'imperatore ed il suo precettore e tutore Seneca¹¹

10 E intanto, con questa tranciante battuta, Nerone ha toccato un'altra questione giuridica "reale", quella della divisione dell'impero romano (sacro, germanico e medievale) del quale l'imperatore deteneva il solo scettro politico, mentre il potere spirituale di quest'essenza universale voluta da Dio era nelle mani del papa romano: benché all'epoca di Busenello e Monteverdi la faccenda fosse ormai un poco superata (il poeta compie, dunque, un doppio anacronismo, mettendo in bocca a un monarca romano una questione venuta in essere mille e passa anni dopo il suo regno) descrivendo una situazione relativa a qualche secolo innanzi e sostanzialmente spogliata di sostanza pratica dalla Protesta luterana, che aveva spezzato l'unità religiosa dei cristiani, e dal confinarsi dell'impero in una realtà periferica, poco più che ideale è di interesse quasi esclusivamente germanico (e politicamente marginale), detta questione era ancora parte degli insegnamenti accademici di diritto, pur sempre incentrati sui testi giustinianeî, com'erano stati rimessi in funzione cinque secoli innanzi dalla *sapientia* degli *utriusque iuris doctores* di scuola bolognese.

11 Lucio Anneo Seneca, noto soprattutto come filosofo dello stoicismo, fu in realtà molto attivo come uomo politico, ricoprendo anche alte cariche quali quelle di pretore e di questore, sempre segnalandosi per i suoi impulsi riformatori. Attitudine non molto gradita agli imperatori evidentemente, posto che Caligola lo condannò a morte e il successore Claudio

dibattono della questione. E la discussione si fa sempre più animata, pendendo, dal lato imperiale, verso posizioni via via più stizzite e meno giuridicamente fondate e, dall'altra, in un atteggiamento di aperto rimprovero.¹²

Seneca tenta in ogni modo di riportare Nerone, in preda a *furor* erotico delirante, in un ambito strettamente giuridico: “sregolato voler non è volere” – e si noti il termine ‘sregolato’, che non va ovviamente inteso nel senso comune di sfrenato, intemperante, ma in quello proprio di ‘privo di regole’, ossia fuori dalla norma giuridica. Ma Nerone: «la ragione è misura rigorosa / per chi ubbidisce e non per chi comanda». La legge non vale per il principe: di nuovo riaffermato il principio assolutistico.

Seneca, a questo punto, allarga il ventaglio argomentativo introducendo, velatamente, un'insidia: «anzi l'irragionevole comando / distrugge l'ubbidienza... / Non irritar il popolo e 'l senato».¹³

Busenello dà qui prova di conoscere non solo il diritto romano, ma anche il dibattito giusnaturalistico allora in atto e perfino – sembrerebbe – il *De cive* di Thomas Hobbes¹⁴: certo Seneca, con queste parole, tenta di richiamare Nerone al fatto che anche il famigerato *pactum subiectionis*, col quale il popolo avrebbe ceduto ogni suo diritto al sovrano, veniva meno (ecco il richiamo alla possibile irritazione di popolo e senato) nel caso di incapacità del sovrano

(dopo che il primo lo aveva graziato) lo esiliò. Vero che anche questo ‘Cesare’, poi, lo aveva richiamato in patria, segno che era difficile privarsi dell'opera e, forse, anche del prestigio di quest'uomo incorruttibile e fedelissimo a se stesso; ma non dovevano essere – come noi sono oggi – tempi facili per le menti libere.

12 Alleghiamo il testo integrale della scena in fondo a questo scritto, qui escerpendone le battute che servono. La didascalia introduttiva della scena segnala che Nerone afferma di «voler adempire alle sue voglie» (si noti il termine tutt'altro che giuridico). Seneca «moralmente, e politicamente gli risponde dissuadendolo, Nerone si sdegna, e lo scaccia dalla sua presenza». I diversi piani del confronto son subito messi in chiaro, prima ancora di cominciare.

13 Alla lunga il monito giunge fino al *Rigoletto* (ricordiamo che l'originale victorhughiano coinvolgeva il re di Francia e un suo servo), ove la vendetta non è il fatto d'onore in cui la cavalleria si riconosceva attraverso il principio già biblico dell'occhio per occhio, dente per dente (Levitico 24, 19-20), ma l'estremo rimedio del derelitto vittima dei soprusi del potere e impossibilitato ad ottenere altra giustizia: si potrebbe, da qui, aprire un discorso sul “diritto” in una società di corte.

14 Almeno in astratto la cosa sarebbe stata possibile: la prima stesura dell'operina hobbesiana fu, infatti, pubblicata nel 1642 (anno dello scoppio della guerra civile in Inghilterra!), la *Poppea* è del '43, e a Venezia – più libera d'altri Stati – i libri arrivavano e circolavano velocemente, specie se chiacchierati. L'*Adone* del Cavalier Marino, che proprio nel Busenello aveva trovato uno dei più ardenti difensori non solo letterari, pronto a cavare il frutto della irregolarità del poema in direzione della futura irregolata Opera – della quale l'avvocato veneziano sarebbe stato uno dei principali edificatori –, benché all'Indice nel resto della Penisola, a Venezia si stampava e vendeva con ricco profitto.

a proteggere lo Stato, perché in quel caso il *princeps* avrebbe violato la terza legge di natura, quel “*pacta sunt servanda*”¹⁵ che stava alla base di ogni contratto sociale. E – si è visto – i tempi avevano già fornito l’esempio pratico.

Nerone tenta allora di trovare nella presunta sterilità dell’imperatrice Ottavia (un motivo che all’epoca poteva ricordare la vicenda di Enrico VIII d’Inghilterra e Caterina d’Aragona, che aveva trasformato il *Defensor Fidei* in un eresiarca scomunicato da Roma) il fondamento ‘giuridico’ per il ripudio della sposa. Ma “chi ragione non ha, cerca pretesti”, oppone il filosofo, rialimentando il fuoco della polemica.

Il serrato diverbio si conclude con la riaffermazione del volere ‘arbitrario’ da parte di Nerone, cui Seneca rivolge un’ultima, lunga reprimenda, che se da un lato è un invito a soppesare bene i motivi che inducono a venir meno alle proprie responsabilità («ch’una femminella abbia possanza / di condurti agli errori, / non è colpa di rege o semideo: / è un misfatto plebeo»), dall’altro richiama ancora una volta un tema senz’altro hobbesiano, ma già noto ai primi giusnaturalisti: ossia il fatto che la legittimità di uno stato non va cercata nella legittimità della sua fondazione che – in realtà – dipende sempre da un atto di violenza nei confronti di altri, sconfitti: «Siano innocenti i regi, / o s’aggravino sol di colpe illustri; / s’innocenza si perde, / perdasi sol per guadagnar i regni, / ch’il peccato commesso / per agrandir l’impero / si assolve da sé stesso».

E questa è, probabilmente, in tutta la storia dell’Opera, la scena che più riserva alla legge un ruolo tanto centrale e dove il diritto viene trattato con una tanto approfondita e ‘vera’ competenza tecnica. Bisognerà, altrimenti, aspettare il 1951, quando un compositore inglese (dichiaratamente omosessuale e pacifista) metterà in scena il processo al marinaio Billy Budd, letterariamente descritto nell’omonimo romanzo di Hermann Melville: un altro processo che va ben al dilà dei semplici fatti del diritto nudo e crudo. Ma, nel frattempo, la storia dell’Opera era intanto trascorsa e forse anche terminata.

Nel Settecento illuminista, post-assolutista, *rococò* e pre-rivoluzionario, l’Opera era divenuta un mirabolante ma statico *divertissement* per nobili pruriginosi, ove ‘secchi’¹⁶ recitativi collegavano interminabili sequenze di arie

15 In questo, Seneca/Busenello dà alla locuzione un significato estraneo a Hobbes, che lo riferiva solo ai patti stipulati dai sudditi col sovrano che ne era, appunto, *solutus*: il *princeps* di Seneca, non può essere svincolato dal legame ‘forte’ con lo Stato, rappresentato dai suoi simboli più splendidi, il ‘popolo’ (il corpo vivo dello Stato) e il ‘senato’, la sua sostanza politica, che, soli, giustificano l’esistenza d’un sovrano.

16 Il termine, in musica, indica che i recitativi erano accompagnati da semplici accordi del basso continuo (un clavicembalo, al più rafforzato da un basso d’arco, violone o violoncello, talvolta una viola da gamba, secondo quello che fosse disponibile su piazza); ma i recitativi di quelle opere erano ‘secchi’ anche per l’intonazione (appunto più recitata che cantata, per permettere alle parole del testo di essere bene intese, a differenza che nelle arie, dove

‘di carattere’, ‘di bravura’, ‘di tempesta’, ‘del sonno’, ‘del dubbio’, ‘della prigione’, ‘di furore’, o ‘il lamento’ – presente fin dai primi albori dell’Opera e mai uscito di moda —, rigidamente schematizzate e distribuite – in quantità e qualità – tra i vari protagonisti, in ragione della loro importanza nel dramma. Il tutto si risolveva in una allegoria del ‘giusto potere’ con Dèi e sovrani nella funzione di *machinae* provvidenziali della giustizia, messa in pericolo, *ab initio*, dalle pretese (ancora una volta) d’un tiranno (che all’opera valeva per despota, ossia un monarca che s’era imposto arbitrariamente ai sudditi: e qui significava in danno non tanto loro quanto di un altro e legittimo regnante spodestato o bellamente liquidato), o di qualche baldo giovane reso avventato dall’ambizione. La giustizia alla fine era sempre trionfante. Il *deus ex machina* risolutivo raramente era un *deus* vero e proprio (ciò accade ancora nell’*Orfeo ed Euridice* di Gluck, o in quella sorta di *Ritorno d’Ulisse* un secolo dopo l’opera monteverdiana, ch’è l’*Idomeneo* di Mozart: al quale il capolavoro gluckiano era, per molti aspetti, ben presente¹⁷; ma siamo, nei due casi, un’altra volta in ambito mitologico, e in un periodo di riforma dell’opera — i gusti stavano rapidamente cambiando). Il più delle volte era il re “giusto” che ricompariva riprendendo i suoi diritti (di principe usurpato o di erede secondo riconosciuti principi successorî) e realizzando i desiderî (*non* le pretese, e dunque legittimi, o comunque legittimabili) di seguaci ed avversari.

A modello esemplare di monarca illuminato e benigno a tutti i costi fu assunto Tito Flavio Vespasiano, ‘delizia del genere umano’, imperatore di Roma tra il 69 ed il 79, la cui *benignitas*, verseggiata in ‘clemenza’ dal cesareo poeta Metastasio, fu alla base del dramma più rappresentato del XVIII secolo¹⁸, pezzo d’obbligo in ogni incoronazione non necessariamente imperiale.

Qui c’interessa soffermarci brevemente su un passo dell’‘intonazione’ più

vocalizzi, virtuosismi canori e ripetizioni sovente schizofreniche destrutturavano il testo e rendevano quasi intelleggibili le singole parole) e per la sbrigatività con cui svolgevano la loro funzione nel muovere l’azione del dramma.

17 Sulle dipendenze di Mozart da Gluck nell’*Idomeneo* insistette fin troppo, e non sempre con argomentazioni del tutto convincenti (ma anche con ragioni alle quali sarebbe arduo eccepire), il musicologo torinese Paolo Gallarati, tornando sulla questione a più riprese, ma soprattutto nel suo *Gluck e Mozart*, Torino 1975.

18 Il primo musicista a rivestir di note i versi metastasiani del *Tito* fu Antonio Caldara, *Hofkapellmeister* di Carlo III d’Asburgo, che lo fece ascoltare a Vienna nel 1734 (l’anno stesso della stesura del libretto da parte del Trapassi). Lo seguirono in *quarantaquattro* altri compositori, da Leonardo Leo napoletano (Venezia 1735) al “caro sassone” Johann Adolph Hasse, che a partire da quello stesso 1735 ne realizzò tre distinte versioni (alla pari del grande Nicolò Jommelli, ed è curioso per un musicista che tende ad annoverarsi tra i riformatori del genere operistico). D’altronde dal *Tito* non si salvò nemmeno il Gluck! Ultimo fu l’oscuro Nikolaos Mantzaros, che della sua *Clemenza di Tito* fece risuonare Corfù ancora nel 1832.

famosa (e senza dubbio più musicalmente perfetta) del dramma metastasiano, quella composta nel 1791 da Mozart per l'incoronazione a re di Boemia dell'imperatore Leopoldo II e rappresentata a Praga su un libretto rivisto ed aggiornato dall'abate Mazzolà. I tormenti del benigno Cesare romano, che non si rassegna alle cabale e ai tradimenti che insidiano ad ogni istante il potere, diventano quasi comici per lo smalzato lettore d'oggi, a causa dell'insistenza con cui vengono sottolineati¹⁹ dal maldestro abate (d'altronde a quel tempo a sua volta poeta cesareo, benché solo 'in prestito'²⁰). Ma l'opera mozartiana si pone tra i primi esempî d'un costume che sarà abbastanza tipico anche del melodramma ottocentesco: l'espedito del processo fuori scena. Si osserva Sesto condotto dinanzi al Senato, ma non assistiamo al suo interrogatorio, solo ne veniamo a conoscere gli esiti attraverso la sortita dei messi che recano la sentenza alla ratifica imperiale. Il confronto, in scena questa volta, tra Sesto e Tito verterà su altro, ed atterrà più all'ambito degli affetti personali che del diritto.

Lo stesso accade, ad esempio, nei *Due Foscari* verdiani, da "an Historical Tragedy" di Lord Byron. Un'opera particolarmente importante, anche perché – rifacendosi essa a fatti storici all'epoca ancora ben noti – si rese necessaria una premessa del librettista Francesco Maria Piave, per giustificare alcune licenze che il poeta (ed il compositore appresso a lui) s'erano presi per ragioni di teatro²¹. Non era una novità, nell'occorrenza di argomenti scabrosi: una giustificazione simile si era letta in esergo al *Vincer se stesso è la maggior vittoria, ossia Rodrigo* di Francesco Silvani (una delle prime opere composte da Georg Friedrich Händel), che addolciva un poco gli orrori delle vicende provocate dalla crudele dissolutezza dell'ultimo re visigoto, Rodrigo di Betica, le quali, scatenando vendette e tradimenti personali, avevano condotto all'occupazione moresca della Penisola Iberica e al disastro

19 Quando il colpevole Sesto, l'amico più caro dell'imperatore, ma traditore anch'esso, ricompare davanti al monarca alla vita del quale ha attentato, nell'esclamare di colpo, con sorpresa afflizione: «*quello di Tito è il volto!*», non manifesta timore per leggere turbati dall'ira i tratti del mite imperatore, ma amarezza per le pieghe di sofferenza che scorge nel viso di lui come d'un animo affranto.

20 Leopoldo II, appena asceso al soglio imperiale nel 1790, s'era affrettato a licenziare il Da Ponte, troppo "chiacchierato" (il 'libertino' Don Giovanni, che Lorenzo da Ceneda avea dipinto con penna tanto maestra, pare non fosse troppo dissimile, nei modi e nelle forme, dal poeta) ed invisato al nuovo monarca; ma non si decise subito per il successore (che sarebbe poi stato Giovanni Bertati, autore anche lui d'un *Don Giovanni* per il Gazzaniga, assai meno perturbante comunque di quello celeberrimo dapontian-mozartiano), chiedendo all'Elettore di Sassonia, Federico Augusto III, la disponibilità nel frattempo del suo abate verseggiatore, per le necessità di questa, non poi all'imperatore graditissima, occasione cerimoniale.

21 Alleghiamo in appendice anche questo interessante documento.

generale d'un popolo e, quasi, d'un intero mondo, già romano ed ora (allora) cristiano.

Jacopo, figlio del Doge Francesco Foscari, era tutt'altro che un santerellino, ma quel che emerge nell'opera verdiana è piuttosto la crudeltà implacabile del suo avversario (storicamente non del tutto infondata, sembrerebbe dalla premessa del Piave, ma certo mossa da un vendicativo spirito di rivalsa personale più che da un lecito desiderio di giustizia²²): anche in questo caso, come nel *Tito*, noi ascoltiamo la marcetta che introduce grottescamente il Consiglio dei Dieci, vediamo comparire il processando Jacopo, che ci delizia con un'aria tra le più belle del giovane Verdi e poi, chiamato da un usciere, entra con una furente cabaletta nella sala del giudizio, scomparendo alla vista del pubblico: conosceremo poi la sentenza attraverso altri personaggi.

Anche Giovanna d'Arco (altra eroina verdiana, dal dramma di Schiller), ascolta la sua condanna fuori scena, ed eseguirà lei stessa la sentenza a modo suo, andando a morire in battaglia piuttosto che sul rogo storicamente attestato. Caso appena diverso quello di Gaston, nella *Jérusalem* (prima escursione parigina d'un Verdi non ancora monumento nazionale); il quale Gaston, Visconte

22 L'originale byroniano, *The Two Foscari*, si presenta, infatti, sostanzialmente come una lunga e quasi intimizzata meditazione sulla vendetta e sull'ingiustizia, non curandosi troppo che l'intreccio rimanga, con ciò, statico ed esile, e i personaggi scarsamente caratterizzati. Verdi n'era consapevole e incitò il Piave a mettere «alla tortura il [s]uo ingegno» e a «trova[re] qualche cosa che faccia un po' di fracasso specialmente nel primo atto.» [...] «Fallo con impegno perché è un bel soggetto [Verdi ebbe sempre un rapporto molto 'personalizzato' con le doppie], delicato, ed assai patetico» (lettera senza data). Ma, come rilevò Giovanni Iamartino (*I due Foscari da Byron a Verdi*, in *I due Foscari di Giuseppe Verdi*, Teatro alla Scala, Stagione 2002-2003, 79): «[s]e delicatezza e *pathos* sono le due qualità principali del poema byroniano, Verdi deve guidare il lavoro del librettista per cercare di rendere più organico e vivo l'intreccio, per immaginare uno sfondo scenografico rispondente alle necessità dell'opera lirica e, soprattutto, per caratterizzare i personaggi». Così, Piave e Verdi trasformano Jacopo in una figura «più compless[a], dunque convincente, che ama Venezia ma tuttavia osa sfidare i tiranni che vi esercitano la giustizia; al Doge si dà la possibilità di esprimere i propri sentimenti, spostandone la presenza dalla realtà pubblica ad ambienti più privati e personali [...]; Loredano, infine, viene ridotto da protagonista a comprimario, cosicché l'odio implacabile verso i Foscari che lo animava nel poema di Byron si ritrova ora ripartito fra i membri del Consiglio dei Dieci, della Giunta, fra i Senatori, cosicché è tutto il carattere oscuro e repressivo del potere veneziano» ad essere esposto sull'avanscena. Questo per tentar di spiegare il motivo del fervorino di Piave, dettato un po' da ragioni di fedeltà storica (anche a un testo ben conosciuto a Venezia, dove Byron aveva risieduto) e un po' da precauzioni politiche, tra nobili veneziani da rassicurare e, forse soprattutto, alti prelati romani (l'opera andò in scena a Roma), da non mettere in sospetto, come avveniva di norma quando si parlava male dei potenti. Le coscienze parlan più delle comari...

di Béarn, ingiustamente accusato d'assassinio, viene esemplarmente bandito *in ipso loco* senza processo. Quando poi lo si ritrova alla Crociata, esaltato come conquistatore di Ramla, si vede restituire pubblicamente armi ed onori: ma l'antico bando (per chissà quale motivo) rispunta fuori ed è ora trasformato in condanna a morte, che il meschino, da buon Cavaliere, affronterebbe anche senza batter ciglio, solo standogli a cuore, per una questione d'onore, il discolarsi dall'ingiusta accusa: ma arriva il solito prete (un onnipotente legato papale) che lo condanna *illico et immediate* all'infamia prima che alla morte, nuovamente privandolo delle armi appena restituitegli²³.

Ancora una volta, più che a un processo vero e proprio, assistiamo a un linciaggio morale: l'infamia (*infamie*) lascia Gaston senza un amico, abbandonato dai suoi stessi compagni d'arme. Gli unici processi che all'opera si vedono in scena sono, in effetti, dei processi-burletta, come quello intentato a Falstaff dalle finte fate di Windsor, nell'opera di congedo verdiana, o dal vendicativo Podestà Gottardo nei confronti della serva Ninetta, accusata ingiustamente di furto, nella rossiniana *Gazza ladra* (La Scala, 1817). Lo vedremo più avanti.

Qui per ora interessa l'introduzione d'un altro tema caro all'Ottocento melodrammatico: quello dell'onore.

In Gaston, l'infamia partecipa ancora dell'antico retaggio cavalleresco – che fu tutt'altro che privo di risvolti giuridici²⁴ – e chissà che nel 1847

23 Spietata la sentenza del Legato: «... Condamné par le bref du Saint-Père, / demain tu subiras la mort ; / mais aujourd'hui c'est l'infamie! / Oui, tu seras d'abord / dégradé de noblesse et de chevalerie ; / déclaré traître, infâme et comme tel traité / dans ta dernière postérité!». L'Ottocento fu secolo felicemente anticlericale, e anche nell'Opera le sentenze più crudeli vengon sempre dalla parte sacerdotale. Nella *Norma* i druidi impongono il rogo alla vestale/madre per esser stata donna e non *virgo* (che poi l'uomo con cui faceva l'amore fosse un 'sacrilego nemico' romano vale semmai da aggravante). Nel *Don Carlos* è l'Inquisitore "cieco e nonagenario" a spingere il re al "mezzo estrem" di liquidare il figlio ribelle e il suo sodale e amante, il nobile Rodrigo ("è un carnefice il prete", aveva esclamato quest'ultimo in faccia al re, scatenando l'ira dei cattolici newyorchesi alla vigilia d'una ripresa "storica" dell'opera al Metropolitan, nel 1950, ch'essi tentarono di impedire). Nell'*Aida*, dopo che il Re d'Egitto s'era mostrato clemente verso i prigionieri etiopi (ma, richiamato a prudenza dal prete Ramfis, s'era trattenuto degli ostaggi), il processo all'eroe traditore Radames è condotto dai sacerdoti stessi, e ne conosciamo l'esito funesto.

24 Sull'argomento fondamentali sono F. CARDINI, *Alle radici della cavalleria medievale*, Firenze 1981, e, soprattutto, F. MIGLIORINO, *Fama e infamia: problemi della società medievale nel pensiero giuridico nei secoli XII e XIII*, Catania 1985. Ma si vedano anche, dello stesso Migliorino (che sul tema, alternamente guardato da differenti punti d'osservazione, è ritornato varie volte), *Iniuria e infamia – Indagine sulla dottrina giuridica medievale*, in CH. BECKER (Hg.), *Persönlichkeitsrecht und Persönlichkeit des Rechts. Gedächtnisschrift für Heinz Hübner (1914–2006)*, Berlin 2016, 145-177. Né è da trascurare di O. CONDORELLI, "Onesti nobili e nominati". *Fama di luoghi e fama di persone nel contributo della scienza giuridica*

(anno della prima rappresentazione della *Jérusalem* a Parigi), nella Francia di Luigi Filippo – il “monarca borghese” che aveva «abbattuto il dominio politico della nobiltà e posto fine ai tentativi di restaurazione di istituzioni feudali»²⁵ –, la disperata invocazione del Visconte disarmato²⁶ non potesse riuscire quasi una profezia dell'imminente ribaltamento. Ma l'Ottocento fu il secolo della borghesia, e l'onore – inteso come riguardo alla rispettabilità sociale della “gente nova”, più che come aristocratica distinzione di ceto; un fatto d'orgoglio personale più che di discendenza di sangue – rimase il *point d'orgue* dell' ‘umile’ od inferiore prevaricato dal (pre)potente.

Nella citata *Giovanna d'Arco*, è il padre stesso dell'eroina (un contadino pastore di pecore) a denunciarla agli atavici nemici inglesi. In questo caso, all'onore offeso (Giacomo crede re Carlo colpevole d'aver gli sedotto, anche sessualmente, la figlia votata a castità), s'affianca il fanatismo religioso: Giovanna, brandendo la spada come un uomo, avrebbe tradito la legge divina.²⁷

medievale, in RIDC 7, 1996, 175-200. Ai risvolti giuridici del duello – forse la peculiarità più gelosamente custodita della ‘cavalleria’ – s'è più volte dedicato M. CAVINA, del quale segnaliamo qui, per tutti, *Science of duel and science of honour in the Modern Age: the construction of a new science between customs, jurisprudence, literature and philosophy*, Brill 2016.

25 Leggo così su it.wikipedia.org/wiki/Rivoluzione_francese_del_1848 (accesso, 9.IV.2018, h. 20.45).

26 Grande effetto teatrale che solo il genio di Verdi avrebbe potuto immaginare (anche se c'era il precedente della morte d'Edgardo nella *Lucia di Lammermoor* donizettiana, ma in meno complessa e più direttamente leggibile situazione drammaturgica, il suicidio d'amore), la cabaletta di Gaston non segue il consueto andamento bipartito e consequenziale, ma, spezzata, inframezzata da altre ingiurie e condanne («Ceci est le heaume d'un traître / déloyal chevalier!», «Au traître point de merci...»), procede a singhiozzo come un pianto incontrollato: «L'infamie!... Ô mon Dieu, prenez ma vie ! / Vos bourreaux, je les défie, / mais mon honneur ! Mais mon honneur ! / [...] Ô douleur ! / Ô mes amis, mes frères d'armes, / voyez mes pleurs, voyez mes larmes!... / Le déshonneur ! C'est trop affreux ! / N'accablez pas un malheureux. / Mon dernier jour me sera doux, / et je l'implore à vos genoux, / mais, par le ciel ! moi, traître !... infâme !... / Je pleure, hélas, comme une femme. / C'est la pitié que je réclame... / Par quels accents vous attendre ? / Ô, mes amis! Sans me flétrir, / laissez-moi, laissez-moi mourir!»). Solo alla fine il cavaliere riprende la sua fierezza e, discendendo dal patibolo infame, si getta sulle spade degli ex-camerati: «Tuez-moi, tuez-moi, frappez! Qui vous arrête? / Frappez bourreaux ! Je reprends ma fierté! / Mon sang versé pour vous fut mon seul crime, / et devant Dieu la victime / vous chargera de votre iniquité». Come preludio alla rivoluzione non c'è male, anche se poi quella del Quarantotto sarà una ribellione borghese e ‘socialista’, non cavalleresca.

27 In realtà è proprio lui, il padre fanatico, a disonorarsi rendendosi colpevole d'alto tradimento (in stato di guerra è un reato ancora oggi punito con la morte). Ma è uno di quegli irresponsabili che all'opera hanno goduto di non poca fortuna e, con nostro dispiacere, non paga il fio della sua mal fondata denuncia, se non che il suo tradimento non sortisce effetto,

«Franco son io, ma in core / m'è prima patria Onore», è la battuta con cui il 'buon vegliardo' si presenta al campo inglese: si noti come l'Onore sia ormai fatto vessillo anche del villico (tradizionalmente il meno nobile degli uomini) nei casi in cui ad offenderlo sia uno di classe superiore; e soprattutto se la presunta offesa abbia ad oggetto una figlia («pura siccome un angelo»).

Già, perché l'opera ottocentesca verterà specialmente sul rapporto padri/figli, con preferenza per le figlie.²⁸ Le madri cominceranno a guadagnare posizioni con la nuova opera 'verista', quando i rapporti volgeranno al patetico sentimentale: la mamma di Turiddu nella *Cavalleria rusticana*, la mamma del lamentoso Federico nell'*Arlesiana*, quella sempre invocata dal Piccolo Marat, quella morta (ammazzata dai cattivi sanculotti) alla porta della stanza di Maddalena nello *Chénier*, quella 'solinga' del Loris di *Fedora*, le mamme (e le nonne!) 'lontane' dei minatori nella *Fanciulla del West*, eccetera. In epoca precedente le madri comparivano sotto la venerata spoglia d'angelo protettore dall'alto dei cieli o di esemplare modello per le meno avvedute figlie. Poche eccezioni si contano, a parte i casi di Norma e di Medea, – come dire, “madri in proprio”. L'unico esempio che mi viene in mente è quello della donizettiana Linda di Chamounix, ove al cammeo della buona (e perennemente afflitta — ‘che ne sarà di noi’?) madre di Linda si contrappone la figura (evocata ma presente solo attraverso le sue macchinazioni) dell’“orgogliosa madre” del nobile protagonista tenorile, Carlo di Sirval, vicina, nel tipo psicologico e negli atti, al Conte di Walter della *Luisa Miller*.²⁹

Oberto di San Bonifacio, nella prima opera verdiana, s'incaponisce in una battaglia persa in partenza con uno più giovane e forte di lui, per vendicar l'onore ferito della figlia abbandonata sull'altare. Benché la vicenda medievalesca insceni un codice ancora cavalleresco, lo spettatore dell'epoca ne percepiva chiarissimi i segni dell'onore borghese attraverso i toni patetici messi in bocca ad Oberto, cui sembra non mancare la consapevolezza d'una,

e sono i francesi a *gagner le match* sia pure con la perdita della Pulzella. «Rotto è il nemico, ma Giovanna è spenta!»: l'immortale battuta finale dello scudiero del re.

28 Ne *La Traviata* lo scontro tra padre e figlio Germont è provocato dalla presenza sullo sfondo d'una figlia, danneggiata dai folli amori di Alfredo per una donna di troppo larghi costumi. Il complicato rapporto tra genitori e figli emerge, ad esempio, ne *Les vêpres siciliennes*, nello stesso *Don Carlos*, ne *La forza del destino*, ne *I Masnadieri*: un tema particolarmente caro – *e pour cause* – a Verdi.

29 V'è poi, naturalmente, Lucia, madre di Giannetto innamorato nella *Gazza ladra*, ma il suo ruolo di madre – nonostante l'espressa ambizione di trovare un 'buon partito' al figliuolo, avversandone l'amore per la serva Ninetta, ne sbizzi un equivalente popolano della viscontessa de Sirval donizettiana – non è tratto caratterizzante del personaggio, quanto la sua grettezza sospettosa e codipagliesca. Teresa, “madre” della sonnambula Amina, nell'opera di Bellini è, nella realtà, soltanto una sorta di madre adottiva per l'orfanello abbandonata a se stessa.

almeno presunta, corresponsabilità della figlia nella seduzione subita.³⁰

La deflorazione della figlia (benché almeno in parte consensuale [“l’onta, padre mio!”]) è ciò che, nel *Rigoletto*, muove il buffone di corte – avvezzo ad assorbire le più umilianti contumelie quanto a farsi scudo del potente padrone per irridere ad altolocati pennacchi – a programmare la sua “tremenda vendetta”. Il sospetto della avvenuta seduzione della figliuola da parte d’un nobile (in realtà, sappiamo, non altro che una “cabala”, introdotta a quel fine da un personaggio il cui nome, Wurm, ossia ‘verme’, dice tutto) è la spinta che muove il vecchio Miller, nell’opera (appunto *Luisa Miller*) che Verdi trasse da *Kabale und Liebe*, “tragedia borghese” e manifesto dello *Sturm und Drang* al pari dei *Masnadieri*, di Schiller. Miller nell’opera è un militare in pensione (in Schiller, un musicista), così come “vecchio colonnello” è Stankar, il padre della fedifraga Mina, nel male accolto ed oggi ristabilito *Stiffelio*: sono, cioè, simboli di lealtà, di dedizione alla patria, gente abituata ad anteporre il bene comune al proprio tornaconto e a starsene al suo posto. Ma con l’orgoglio di tale ruolo.

In entrambi i casi è dunque la ferita nell’onore³¹ a dettare le azioni dei padri: nel caso di Miller, si realizza anche il fatto (quasi paradigmatico) del sopruso del potente incontrastato contro il debole. Sopruso reale, anche se non nei termini in cui si vorrebbe farlo apparire: l’amore del giovane Conte per la contadina Luisa è, infatti, ancor più che temuto come inganno e seduzione da parte del padre di lei, ostacolato dal padre di lui, che brama per il figlio nozze principesche, ad accrescere il decoro feudale del casato.³²

30 «Guardami! — Sul mio ciglio / scorgi del duol le impronte! / Nell’impudica fronte / sculto il terror ti sta! / Non ti bastò il periglio / d’un padre sventurato... / l’onore hai tu macchiato / di sua cadente età». Condizione necessaria al perdono paterno, ammettere svelandola la colpa dell’ex amante. E – allora sì! – «Un amplesso ricevi, o pentita; / ti fia pegno al perdono promesso. / Ma se infamia anteponi alla vita / fia l’estremo che ottieni da me!».

31 Nessuno, all’epoca di Verdi, ci fece caso, eppure la domanda se l’era già posta da parecchio tempo il mozartiano Conte delle *Nozze di Figaro* («L’onore... Dove diamin l’ha posto umano errore!»). Verdi rimediò cantandogli l’ironico *de profundis* nel *Falstaff*: «... L’Onore! / Ladri. Voi state ligi all’onor vostro, voi! / Cloache d’ignominia, quando, non sempre, noi / possiam star ligi al nostro. Io stesso, io, / devo talor da un lato porre il timor di Dio / e, per necessità, sviar l’onore, usare / stratagemmi ed equivoci, / destreggiar, bordeggiare. / E voi, coi vostri cenci e coll’occhiata tôrta / da gatto-pardo e i fetidi sghignazzi, avete a scorta / il vostro Onor! Che onore?! che onor? che onor! che ciancia! / Che baja! — Può l’onore riempirvi la pancia? / No. — Può l’onor rimettervi uno stinco? — Non può. / Né un piede? — No. — Né un dito? — No. — Né un capello? No. / L’onor non è chirurgo. — Ch’è dunque? — Una parola. / Che c’è in questa parola? — C’è dell’aria che vola. / Bel costrutto! — L’onore lo può sentire chi è morto? / No. Vive sol coi vivi?... Neppure: perché a torto / lo gonfian le lusinghe, lo corrompe l’orgoglio, / l’ammorban le calunnie; e per me non ne voglio!».

32 E per ottenere quanto vuole, il Conte Walter non si sottrae al sotterfugio, ch’è doppio: fa imprigionare il padre di Luisa per costringere la giovane a cedere al volere comitale, col

Son tutte opere ove la legge è abusata, come minaccia e violenza esercitata sul debole, per guadagnare al potente ciò che giustizia non gli consentirebbe. Evidente che il diritto – come piacerebbe considerarlo a noi cultori di esso – rimane estraneo alla vicenda.

Ma torniamo, per concludere, alla *Gazza ladra* di Rossini. Ove il confronto tra *prepotenza* (che si fa ancora una volta forza della legge) e *giustizia* (che viene negata proprio facendo leva sugli strumenti previsti a tutelarla) si svolge su un piano duplice. Da un lato c'è la vicenda del padre di Ninetta, un militare, ancora (in anticipo sul Miller e lo Stankar verdiani), che, di rientro da una campagna di guerra, chiede il permesso di lasciare il quartiere per andar a salutare la figlia, ricevendo dal capitano un rifiuto la cui unica giustificazione appare una forma di dispetto contro il sottoposto. Il quale, a questo punto, si rende colpevole, per esasperazione dell'ingiustizia esercitata verso di lui, di due atti gravemente punibili dal codice militare: colpisce il superiore (la ferita è lieve, ma l'entità del danno in questi casi non conta) e diserta, divenendo così un ricercato da arrestare e condannare.

Dall'altro lato c'è Ninetta – la figlia, serva in casa dell'oste Fabrizio Vingradito (le iniziali del nome, identiche a quelle del padre di Ninetta, Fernando Villabella, hanno un ruolo preciso nello svolgersi della vicenda), bonario quanto sua moglie Lucia (non si è donne e non si è vecchie per nulla), è bisbetica e sospettosa – e c'è il Podestà, che corteggia invano la giovine. Notata la scomparsa d'una posata d'argento, Lucia sospetta subito la Ninetta e il podestà respinto non esita a trasformare il sospetto in denuncia formale, donde lì per lì è istituito sul posto un processo che si conclude (incredibilmente ma secondo le leggi dell'epoca) con la condanna a morte della ragazza. Era del resto già una legge delle XII Tavole³³ (nessuno aveva mai pensato di abrogarla), che il servo che rubava al padrone venisse giustiziato (anticamente, dopo averlo fustigato, col famigerato lancio dalla rupe Tarpea).

La vicenda ha il suo naturale (doppio) lieto fine³⁴: il Sovrano (con ricor-

dichiararsi innamorata dell'alfiere Wurm, avendo finto col rampollo solo per i bassi fini della scalata sociale; in modo da scatenare la reazione del figlio: l'opposizione tra la lealtà del "vecchio militare" e la slealtà del potente interessato solo al suo proprio prestigio, a costo di danneggiare il bene comune, è in piena luce. Il finale, è di quelli che insegnano a non fare i conti senza gli osti: si sa che per un nichelino questi son disposti a fare una strage, che qui, puntualmente, avviene.

33 Alla XII, per la precisione, il cui frammento sopravvissuto recita: «Si servo furtum faxit noxiame noxit»: il resto lo conosciamo dalla storiografia.

34 L'abitudine a non rientrare a casa col magone o con qualche sospetto che ingiustizia fosse stata fatta, era antica quasi quanto l'opera lirica, ma dura a perdersi, se ancora l'anno prima della *Gazza*, Rossini aveva dovuto registrare sonori dissensi d'una parte del pubblico napoletano per l'"eccessivamente tragico" finale dell'*Otello*, tanto da approntarne uno al-

do di quello benefico del *Fidelio*?) concede l'amnistia a Fernando (gli avrà forse sussurrato l'uccellino qualcosa della malvagità gratuita dell'ufficiale?) Certo si stabiliva un precedente catastrofico in ambito militare. E il rivendugliolo Isacco, inseguendo la gazza che gli ha rubato alcune monete, ritrova nel nido di essa anche la posata rubata, scagionando *in extremis* la Ninetta. L'opera, su libretto di un importante letterato che normalmente non faceva il librettista, il celebre lessicografo Giovanni Gherardini, era andata in scena alla Scala nel 1817 e non è da escludere che il Manzoni dei futuri *Promessi Sposi* ne avesse almeno sentito parlare.

Purtroppo, la vicenda nasceva da un fatto reale; e la Ninetta vera subì interi i rigori di quella antichissima legge, finendo impiccata prima che si scoprisse la verità.

Come pare dicesse il giudice del tempo: “qui non siamo all'opera”!

ternativo con l'improbabile (e oggi improponibile) lieto fine.

G. F. Busenello / C. Monteverdi, L'Incoronazione di Poppea (1643)
Atto primo

Scena nona

Nerone, Seneca.

Nerone con Seneca discorre, dicendo voler adempire alle sue voglie.

Seneca moralmente, e politicamente gli risponde dissuadendolo, Nerone si sdegna, e lo scaccia dalla sua presenza.

NERONE

Son risoluto insomma
o Seneca, o maestro,
di rimuovere Ottavia
dal posto di consorte,
e di sposar Poppea.

SENECA

Signor, nel fondo della maggior dolcezza
spesso giace nascosto il pentimento.
Consigliar scellerato è 'l sentimento,
ch'odia le leggi, e la ragion disprezza.

NERONE

La legge è per chi serve, e se vogl' io,
posso abolir l'antica e indur le nôve;
è partito l'Imperio, è 'l ciel di Giove,
ma del mondo terren lo scettro è mio.

SENECA

Sregolato voler non è volere,
ma (dirò con tua pace) egli è furore.

NERONE

La ragione è misura rigorosa
per chi ubbidisce e non per chi comanda.

SENECA

Anzi l'irragionevole comando
distrugge l'ubbidienza.

NERONE

Lascia i discorsi, io voglio a modo mio.

SENECA

Non irritar il popolo e 'l senato.

NERONE

Del senato e del popolo non curo.

SENECA

Cura almeno te stesso, e la tua fama.

NERONE

Trarrò la lingua a chi vorrà biasmarmi.

SENECA

Più muti che farai, più parleranno.

NERONE

Ottavia è infrigidita ed infeconda.

SENECA

Chi ragione non ha, cerca pretesti.

NERONE

A chi può ciò che vuol, ragion non manca.

SENECA

Manca la sicurezza all'opre ingiuste.

NERONE

Sarà sempre più giusto il più potente.

SENECA

Ma chi non sa regnar sempre può meno.

NERONE

La forza è legge in pace...

SENECA

La forza accende gli odî...

NERONE

...e spada in guerra...

SENECA

...e turba il sangue...

NERONE

...e bisogno non ha della ragione.

SENECA

La ragione regge gl' uomini e gli dèi.

NERONE

Tu mi forzi allo sdegno; al tuo dispetto,
e del popol in onta e del senato
e d'Ottavia, e del cielo, e dell'abisso,
siansi giuste od ingiuste le mie voglie,
oggi, oggi Poppea sarà mia moglie!

SENECA

Siano innocenti i regi
o s'aggravino sol di colpe illustri;
s'innocenza si perde,
perdasi sol per guadagnar i regni,
che il peccato commesso
per aggrandir l'impero
si assolve da sé stesso;
ma ch'una femminella abbia possanza
di condurti agli errori,
non è colpa di rege o semideo:
è un misfatto plebeo.

NERONE

Lèvamiti dinnanzi,
maestro impertinente,
filosofo insolente!

SENECA

Il partito peggior sempre sovrasta
quando la forza alla ragion contrasta.

Premessa del librettista Francesco Maria Piave a I due Foscari per Verdi (Roma, Teatro Argentina, 3 novembre 1844)

A chi leggerà

Il 15 aprile del 1423 Francesco Foscari fu elevato al trono ducale di Venezia, in concorrenza di Pietro Loredano. Cotesto Pietro non lasciò di avversarlo ne' consigli per modo che una volta, impazientatosi il Foscari, disse apertamente in senato: non poter credere sé veramente Doge finché Pietro Loredano visse. Per una fatale coincidenza alcuni mesi dopo, esso

Pietro e Marco di lui fratello improvvisamente morirono, e, come ne corse voce, avvelenati. Jacopo Loredano, figlio di Pietro, lo pensava, lo credeva, lo scolpiva sulle loro tombe, e ne' registri del suo commercio notava i Foscari debitori di due vite, freddamente aspettando il momento di farsi pagare.

Il Doge aveva quattro figliuoli; tre ne morirono, e Jacopo, il quarto sposato a Lucrezia Contarini, per accusa di aver ricevuto donativi da principi stranieri, a seconda delle venete leggi, era stato mandato a confine, prima a Napoli di Romania, poscia a Treviso. Accadde frattanto, che Ernoldo Donato, capo del Consiglio dei dieci, il quale condannato avea Jacopo, trucidato fosse la notte del 5 novembre 1450, mentre tornava da una seduta del consiglio al suo palazzo. Siccome Oliviero, servo di Jacopo, s'era il dì innanzi veduto a Venezia, e la mattina seguente il delitto ne aveva pubblicamente parlato ne' battelli di Mestre, così i sospetti caddero sopra i Foscari. Padrone e servo furono esiliati a vita in Candia. Cinque anni dopo Jacopo, sollecitato avendo inutilmente la sua grazia, né potendo più vivere senza rivedere l'amata patria, scrisse al duca di Milano, Francesco Sforza, pregandolo a farsegli intercessore presso la Signoria. Il foglio cadde in mano dei Dieci; Jacopo ricondotto a Venezia e nuovamente torturato, confessò di avere scritta la lettera, ma pe' l' solo desiderio di rivedere la patria, a costo ancora di ritornarvi prigioniero. Si condannò a tornare in vita a Candia, a scontarvi però prima un anno di stretto carcere, e se gli intimò pena di morte se più scritto avesse di simili lettere. Il misero Doge ottuagenario, che con romana fermezza assistito aveva ai giudizi ed alle torture del figlio, poté privatamente vederlo pria che partisse, e consigliarlo alla obbedienza e rassegnazione ai voleri della repubblica. Accadde in seguito, che Nicolò Erizzo, nobile veneziano, venuto a morte, si palesò uccisore di Donato, e volle si pubblicasse tal nuova a discolpa dell'innocente Jacopo Foscari. Alcuni autorevoli senatori erano già disposti a chiederne la grazia, ma l'infelice era frattanto di cordoglio spirato nel suo carcere di Candia.

Afflitto il misero padre per tante amarezze, vivea solitario, e poco frequentava i consigli. Jacopo Loredano frattanto, che nel 1457 era stato elevato alla dignità di decemviro, credette allora giunta l'ora di sua vendetta, e tanto occultamente adoprò, che il Doge fu astretto a deporsi. Altre due volte, nel corso del suo dogado, il Foscari desiderato aveva abdicare, ma non si era accondisceso alle sue brame non solo, ché anzi lo si era costretto a giurare che morto sarebbe nel pieno esercizio del suo potere. Malgrado tal giuramento, fu astretto a lasciare il palazzo dei dogi, e tornarsene semplice privato alle sue case, rifiutato avendo ricca pensione ch'eragli stata offerta dal pubblico tesoro.

Il 31 ottobre 1457 udendo suonar le campane, annuncianti la elezione del suo successore Pasquale Malipiero, provò sì forte emozione, che all'indomani morì. Ebbe splendidi funerali, come se morto fosse regnando, a' quali intervenne il Malipiero in semplice costume di senatore. Si è detto che Jacopo Loredano scrivesse allor ne' suoi libri, di contro alla partita che abbiám sopra citato, queste parole: I Foscari mi hanno pagato.

È questo il brano di storia sul quale è basata la mia tragedia. Per l'effetto e per le esigenze inseparabili a questo genere di componimenti ho dovuto dar passo ad alcune licenze che scorgervi facilmente si possono, e per le quali spero indulgenza dal culto lettore.

F. M. Piave

ANDREA PENNINI*

Opera in musica e la società dei Lumi. Suggestioni storico-giuridico-istituzionali ripercorrendo le *Nozze di Figaro*

Ouverture. Premesse generali

Considerare in una prospettiva giuridico-istituzionale un'opera lirica, così come – forse – qualsiasi altra forma d'arte, è così complesso da apparire quasi un azzardo. Il piano su cui si cammina appare infatti piuttosto sdrucchiolevole e privo di solidi punti d'appoggio, dal momento che un approccio “ingenuo” a un fenomeno multiforme, qual è il melodramma nella storia dell'Occidente, rischierebbe di condurre a conclusioni errate forzando elementi interni al testo, alla musica o al contesto generale in cui l'opera si colloca.

I rischi che si intravedono sono sostanzialmente tre e non pare superfluo prenderli brevemente in considerazione prima di addentrarsi nel mondo della *Folle Giornata*. In primo luogo, essendo la sempre più fiorente e prolifica disciplina delle *Law and Humanities* frequentata quasi unicamente da uomini di diritto, si può cadere in una certa ansia di reperire l'elemento giuridico, arrivando a esasperare aspetti quanto mai secondari nella trama dell'opera, o a considerare secondo canoni del diritto contemporaneo *topoi* letterari e/o *escamotages* prettamente artistici. Infatti se, come afferma coerentemente Paolo Grossi, il diritto è produzione sociale che «gli uomini hanno costantemente tessuto con la loro intelligenza e i loro sentimenti, con le loro idealità e i loro interessi, con i loro amori e i loro odi¹», giocoforza esso entra nel mondo del melodramma, ma quasi mai ne rappresenta il nodo fondamentale. È bene ricordare che alle volte l'arte, con le sue regole, i suoi referenti le sue dinamiche interne... è “semplicemente” arte!

* Assegnista di ricerca presso l'Università del Piemonte Orientale.

1 P. GROSSI, *Prima lezione di diritto*, Roma-Bari 2003, 12.

In secondo luogo un approccio troppo legato al diritto tende a marginalizzare, se non – addirittura – escludere, i lavori dalle scienze umanistiche che fanno dell'opere artistiche oggetto precipuo di studio, limitando *de facto* il dibattito ai soli giuristi e, di conseguenza, rendendo lo stesso autoreferenziale e abbastanza sterile. Nella consapevolezza della difficoltà, quando non dell'impossibilità, di padroneggiare elementi di discipline diverse e piuttosto lontane dal mondo del diritto quali le scienze letterarie, le arti visive e la musica, appare quanto mai necessario evitare di subordinare tali studi di carattere umanistico a tesi giuridiche, evitando così possibili esagerazioni e/o ingenuie cantonate.

Da ultimo, nell'opera vi è il problema della compresenza e sovrapposizione di linguaggi differenti che, nello specifico delle *Nozze di Figaro*, si somma alla questione della relazione tra il testo per il teatro di prosa composto in francese da Beaumarchais e la riduzione a libretto in italiano operata da Lorenzo Da Ponte². Per rispetto di quasi quattro secoli di *querelle* non è possibile tralasciare il difficile rapporto tra poesia e musica per favorire ingenuamente il primo – più immediato a un approccio giuridico – sul secondo³. È necessario poi non dimenticare i linguaggi tipici delle arti visive (pittura, scultura e architettura al servizio della scenografia) e delle altre arti performative, come la danza e la recitazione, in quanto l'opera lirica può a buon diritto definirsi uno “spettacolo globale”, che vive nella sua rappresentazione scenica. A questo coacervo di codici linguistici differenti, bisogna aggiungere il percorso storico che ha compiuto un'opera significativa non solo per la biografia degli autori, ma anche per la storia della musica e della società europea, come *Le Nozze di Figaro* che, non casualmente, dalla prima apparizione il 1 maggio 1786 a oggi, ha assunto nelle varie epoche e nelle varie menti dei registi significati molto eterogenei.

Poste queste premesse, il compito che ci si accinge a svolgere nel presente lavoro risulta piuttosto complicato, ma altresì non privo di spunti interessanti per lo studio delle istituzioni politiche, del diritto e – *latu sensu* – della società della seconda metà del Settecento. Le pagine che seguono, infatti, con la deferenza e il rispetto dovuti a una delle vette dell'ingegno

2 Il passaggio dal testo in prosa al libretto è stato già affrontato con profitto in E. SALA DI FELICE, *Figaro e Susanna dal “Mariage” alle “Nozze di Figaro”*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900* (a cura di M. Tatti), Roma 2005, 59-75.

3 Si pensi ad esempio alla coeva (1786) opera di Antonio Salieri su libretti di Giovanni Battista Casati *Prima la musica e poi le parole*; oppure la “conversazione per musica” di Richard Strauss *Capriccio* del 1942. Senza dimenticare i testi programmatici di Richard Wagner della metà del XIX secolo. Anche se limitato alla poetica italiana risulta interessante il testo: *Il Magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella Storia dell'Opera Italiana* (a cura di I. Bonomi, E. Buroni), Milano 2010.

umano, ripercorrendo l'opera e soffermandosi solo su alcuni passaggi, vogliono sorprendere tra le parole, la musica e la rappresentazione quella lettura del mondo del tardo Antico Regime che ancora oggi i due autori offrono agli ascoltatori. Per soddisfare queste proposizioni si è diviso il testo, come l'opera mozartiana, in quattro "atti". Nel primo si tratta dell'inscindibilità dell'elemento giuridico con quello politico e, di conseguenza, dell'indissolubile relazione tra l'opera di Beaumarchais e quella di Da Ponte-Mozart. Nel secondo atto si affronta più specificatamente la polemica anti-nobiliare; mentre nel terzo si considera il problema della "giustizia feudale" al tramonto dell'*Ancien Régime*. Nell'ultimo si focalizza l'attenzione sulla ricerca della felicità intesa come desiderio (e diritto) individuale che sta alla base del tentativo di costruzione illuministico di un "mondo nuovo".

Primo atto. Diritto e politica alla base del dibattito sulle Nozze di Figaro

Bernhard Paumgartner, acuto ed esperto osservatore della musica settecentesca in generale, e mozartiana in particolare⁴, nel suo saggio del 1945 afferma che «due sono gli elementi fondamentali del dramma di *Figaro*: l'amore e il diritto. L'istintività senza freno e il civile riserbo d'una società raffinata si intrecciano ingegnosamente in questa movimentata vicenda⁵».

Il diritto ha – dunque – un posto privilegiato nell'opera in musica, ma va letto e considerato nella prospettiva di un melodramma che trae la sua origine da un'opera in prosa coeva intrisa di *verve* satirica. Perciò è bene ricordare che se l'elemento "giuridico" è parte fondante del primo lavoro del binomio Mozart-Da Ponte, non vi è dubbio che in larga parte ciò sia dovuto al testo della *Folle Journée*. Infatti, seguendo una tradizione polemica tipica del teatro francese del Settecento, è nelle parole del capolavoro di Caron de Beaumarchais che si annidano: la polemica anti-nobiliare che si esplica nell'odiosa, quanto falsa⁶, pratica dello *ius primae noctis* e nel continuo contrasto tra Figaro e il Conte d'Almaviva; e il discredito illuministico per la giustizia feudale e per i suoi operatori che traspare chiaramente nel processo celebrato nel terz'atto del *Marriage*, fondato – tra l'altro – su di una "non

4 «Son activité musicologique est considérable: il a réalisé de nombreuses éditions d'œuvres du XVIIIe siècle d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Vienne. Ses travaux sur Mozart son fondamentaux». A. PÂRIS, *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale depuis 1900*, Paris 2004, 671.

5 B. PAUMGARTNER, *Mozart*, Torino 1994, 372.

6 Cfr. A. BOUREAU, *Le droit de cuissage. La fabrication d'un mythe (XIII-XX siècle)*, Paris 1995.

azionabile” promessa di matrimonio⁷, che nelle *Nozze* si sintetizza in una battuta di don Curzio (Atto III, scena V), che si avrà modo di considerare meglio nel prosieguo del testo: «È decisa la lite. O pagarla, o sposarla, ora ammutite».

Nell’opera francese, l’elemento che Paumgartner definisce «del diritto» risulta inscindibile da quello politico, e di conseguenza dalla lettura rivoluzionaria che ha dominato la critica in merito, soprattutto *a posteriori*. Non stupisce pertanto che lo stesso Luigi XVI prima di acconsentire alla messa in scena faccia passare qualche anno (con scorno della moglie Maria Antonietta e di Caterina II zarina di Russia che attendevano con trepidazione la continuazione delle vicende di Figaro⁸) e l’imperatore Giuseppe II abbia posto il divieto di rappresentazione nei teatri dei suoi domini.

La scelta di un tema così spinoso avviene, come espressamente ammesso dal suo co-autore⁹, per geniale intuizione di Mozart (prima e unica volta che il compositore compone un’opera di teatro senza commissione), il quale probabilmente intende confrontarsi non tanto con il suo referente letterario, quanto con la musica di Giovanni Paisiello che proprio in quegli anni riscuoteva un enorme successo con il suo *Barbiere di Siviglia*, ovvero la *precauzione inutile*, riduzione del primo atto della trilogia di Beaumerchais, meno problematico da un punto di vista politico e più lineare nello svolgimento della trama¹⁰. Non bisogna, perciò, pensare che la scelta delle *Nozze di Figaro* sia dettata da Mozart da un sentimento politico rivoluzionario che, con buona pace di alcuni interpreti che ne caratterizzano i personaggi “non nobili” in tal senso, è assente nelle intenzioni dell’autore, quanto piuttosto da un desiderio di sperimentare e innovare un genere che dalla metà del Settecento aveva osservato un’espansione prima inimmaginabile, qual è l’opera buffa¹¹. Se gli obiettivi del compositore divergono o, quanto meno, non

7 Su tale argomento, pur partendo dal libretto di Da Ponte, si è soffermato con dovizia di particolari Filippo Annunziata in una sua recente pubblicazione. F. ANNUNZIATA, *Prendi l’anel ti dono... Divagazioni tra opera e diritto privato*, Milano 2016, 31-62 (§ III, *Le nozze di Figaro. Le promesse di Matrimonio*).

8 Sull’argomento si suggerisce la risalente, ma interessante lettura introduttiva di Fabrizio Onofri in P.A. CARON DE BEAUMERCHAIS, *Il matrimonio di Figaro*, Torino 1943, V-XV.

9 Scrive Da Ponte nelle sue Memorie: «Conversando un giorno con lui [Mozart] su questa materia, mi chiese se potrei facilmente ridurre a dramma la commedia di Beaumerchais, intitolata *Le Nozze di Figaro*. Mi piacque assai la proposizione e gliela promisi». L. DA PONTE, *Memorie. I libretti mozartiani*, Milano 2009 (VIII edizione), 105.

10 M. MILA, *Lettura delle «Nozze di Figaro»*. *Mozart e la ricerca della felicità*, Torino 1979, 19.

11 Sull’evoluzione dell’opera buffa, sulla sua espansione e autonomizzazione rispetto all’opera seria e al teatro in prosa cfr. P. GALLARATI, *La nascita della drammaturgia teatrale*, in

coincidono coi propositi dell'opera in prosa, il librettista è costretto a lavorare sul testo, espungendo le parti più controverse per renderlo maggiormente "digeribile" alla corte imperiale e riducendo i personaggi e le scene affinché possa essere rappresentato in un tempo ragionevole. L'operazione compiuta da Da Ponte viene esplicitata dallo stesso nella prefazione al libretto quando afferma:

Il tempo prescritto dall'uso alle drammatiche rappresentazioni, un certo dato numero di personaggi comunemente praticato nelle medesime ed alcune altre prudenti viste e convenienze, dovute ai costumi, al loco e agli spettatori, furono le cagioni per cui non ho fatto una traduzione di questa eccellente commedia, ma una imitazione, piuttosto, o vogliamo dire un estratto¹².

Il librettista ha così dato vita a un testo non privo di incongruenze e di «evidenti zeppe, fastidiose concessioni alle abitudini teatrali¹³» del tempo che – però – riesce a distaccarsi da quello di Beaumarchais e venire accettato dalla corte; mentre il compositore a partire dal terzo atto trascende l'opera buffa, di cui mantiene la struttura quadripartita con due finali, per condurre lo spettatore alla catarsi di carattere religioso del finale. Questo passaggio dall'agone politico della satira della commedia francese, a una dimensione più propriamente drammatica dell'opera più rappresentata e, forse, maggiormente rappresentativa di Mozart non è però indolore, ma i giudizi contrastanti che si sono espressi in merito vanno calati in un contesto particolare qual è la Vienna (o, per meglio dire, l'Europa) della fine dell'Antico Regime¹⁴. *Le Nozze* sono infatti oggi un classico del canone operistico, ma al loro apparire risultano essere una «moderna commedia di costume», con una partitura all'avanguardia. Non meraviglia perciò che il capolavoro Mozart-Dapontiano riscuota un successo relativo nel 1786 (offuscato quasi subito dall'opera di Vicente Martín y Soler, *Una cosa rara ossia bellezza ed*

Storia del teatro moderno e contemporaneo (diretto da R. Alonge e G. Davico Bonino), vol. II, *Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, Torino 2000, 1123-1144. Invece per avere contezza dell'importanza dell'opera buffa nella Vienna del tardo Settecento cfr. *Opera buffa in Mozart's Vienna* (edited by M. Hunter and J. Webster), Cambridge 1997 e M. HUNTER, *The culture of opera buffa in Mozart's Vienna. A poetics of entertainment*, Princeton 1999.

12 L. DA PONTE, *Memorie cit.*, 401.

13 A. DELLA CORTE, *Tutto il teatro di Mozart*, Torino 1957, 124.

14 Ha scritto acutamente Edward Dent: «Da Ponte e Mozart sono stati da un lato accusati di avere impoverito di tutto il suo sapore una delle migliori commedie francesi, e di aver ridotto una profezia rivoluzionaria a un intrigo meschino; dall'altro, li si è fatti oggetto di lode per aver eliminato dal testo originale ogni allusione politica, satirica o licenziosa per volgere tutto in decenza, grazia e bellezza». E.J. DENT, *Il teatro di Mozart*, Milano 1979, 142.

onestà, su libretto dello stesso Da Ponte oggi pressoché sconosciuta), ma, dopo il trionfo della rappresentazione di Praga¹⁵, nel 1789 viene riproposta a Vienna e ottiene il meritato riconoscimento. La corte imperiale aveva bisogno di tempo per assimilare le novità e gli “scandali” delle *Nozze*.

D’altro canto, come testimoniato dal più volte citato Paumgartner, l’elemento politico-giuridico, pur edulcorato nel testo e sublimato dalla musica, permane nell’opera mozartiana e viene accentuato nella lettura borghese post-rivoluzionaria tanto da influenzare, nel bene o nel male, non solo i giudizi della critica, ma anche molti registi e direttori d’orchestra che in tale opera si sono cimentati.

Atto secondo. La rivoluzione di Figaro?

Nel primo atto delle *Nozze di Figaro* il “mondo del diritto” interseca più volte il dipanarsi delle vicende narrate, non a caso il regista Richard Brunel ha scelto di rappresentarlo in un moderno studio d’avvocati¹⁶. Fin dal primo recitativo (dopo il duetto iniziale Susanna-Figaro) si evidenzia la questione dello *ius primae noctis* o *droit de cuissage* che, a causa della pulsione amorosa che il Conte prova per Susanna, si ripropone in modo carsico, aparendo qua e là per tutta opera (soprattutto nella prima metà). Poco dopo, con l’ingresso di Bartolo e Marcellina, si apre la questione della promessa di matrimonio che, per debiti, Figaro ha contratto con «la vecchia». Nella stessa scena Bartolo, assumendo le fattezze del Balanzone della commedia dell’arte¹⁷, si fa carico di difendere gli interessi di Marcellina e si produce in un’aria di vendetta che Mozart, seguendo le regole dello stile buffo italiano, struttura in forma tripartita con *da capo*, in cui si alternano uno stile volutamente (e ironicamente) solenne e pomposo e un altro vertiginosamente accelerato. Altrettanto ironico e tipico dell’opera buffa, è il duettino *allegro* dato vita dall’incontro-scontro di Marcellina con Susanna. Tra le pieghe del battibecco si trovano le regole e i diritti di precedenza che appaiono distanti dalla nostra quotidianità, ma che – invece – permeano quella che Benedetta

15 In una famosa lettera all’indomani della prima a Praga, Mozart scrive: «Qui non si parla che del Figaro, non si suona, non si strombetta, non si canta, non si fischia che il Figaro, non si va a sentire altra opera che il Figaro. Eternamente Figaro!». C. PALDI, I. PALDI, *Le grandi opere liriche di Mozart: l’azione scena per scena*, Roma 1985, 94.

16 Regia di Richard Brunel, scene di Chantal Thomas, costumi di Axel Aust. Aix-en-Provence, Théâtre de l’Archevêché, Festival International d’Art Lyrique d’Aix-en-Provence 2012.

17 Cfr. A. CAMPANELLI, *Il dottor Balanzone*, Bologna 1965.

Craveri ha definito la *civiltà della conversazione*¹⁸.

A partire da questi elementi di carattere eminentemente giuridico si evidenzia il contrasto tra il personaggio protagonista Figaro e il suo antagonista Conte d'Almaviva. Astraendo le due figure, la critica ha spesso letto in questo scontro il montante conflitto tra la nobiltà e la borghesia che da lì a qualche anno porterà alla Rivoluzione. Infatti, se è vero che la grande "tirata" contro la nobiltà presente nella terza scena del quinto atto della commedia di Beaumerchais¹⁹, viene espunta da Da Ponte dal libretto e trasformata in una più "banale" *Weiberarie*, non è del tutto assente la polemica anti-nobiliare.

Qui però insorge un problema: quale nobiltà? Infatti generalmente tale concetto, facendo leva sulla preziosa lezione di Marc Bloch²⁰, ha indicato genericamente quella classe dominante dotata di una particolare condizione giuridica, legata a un possesso – spesso ereditario – di onori e privilegi, che ha reso possibile una sua superiorità all'interno di una società. Tuttavia, senza spostar troppo l'attenzione dall'oggetto dello studio²¹, non pare sconveniente ricordare che sotto l'etichetta di nobiltà, almeno per quanto riguarda il XVIII secolo, si trova un variegato mondo che va dai principi del sangue ai piccoli signorotti feudali o al patriziato cittadino, dalle famiglie di alto lignaggio e tradizione, ai funzionari di stato nobilitati e così via. Di questo strano, ma ampio spettro di soggetti dotati di un privilegio nobiliare, il Conte d'Almaviva appartiene alla piccola nobiltà feudale che era spesso bersaglio della satira della corte e del suo teatro. E forse, in quest'ottica va letta la cavatina che Figaro canta nella seconda scena dell'opera.

Il protagonista in scena fin dall'inizio è venuto a sapere dalla sua futura moglie dell'interessamento del Conte per la stessa e il desiderio di ripristinare per l'occasione lo *ius primae noctis* dal medesimo abolito. Una volta uscita Susanna chiamata dalla Contessa, dopo la doppia coppia duetti-

18 B. CRAVERI, *La civiltà della conversazione*, Milano 2001.

19 «... non, monsieur le Comte, vous ne l'aurez pas... vous ne l'aurez pas. Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie!... noblesse, fortune, un rang, des places; tout cela rend si fier! qu'avez-vous fait pour tant de biens? vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus; du reste homme assez ordinaire! tandis que moi, morbleu! perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes; et vous voulez joûter...». P.A. CARON DE BEAUMERCHAIS, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, Paris 1785, 131.

20 M. BLOCH, *La Société féodale*, 2 voll., Paris 1939-1940.

21 Per avere una breve quadro introduttivo sull'idea di nobiltà nell'Europa dell'Antico Regime cfr. J.P. LABATUT, *Les noblesses européennes de la fin du XV siècle à la fin du XVIII siècle*, Paris 1978; C. DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari 1988; J. DEWALD, *The European nobility (1400-1800)*, Cambridge 1996.

no recitativo, Figaro «passeggiando con foco per la camera e fregandosi le mani²²» inizia un recitativo moderatamente accompagnato dove violoncelli e contrabbassi si alternano alle proposizioni del protagonista, che sta cercando un modo per evitare l'incontro Susanna-Conte, aprendo così la strada alla prima aria solistica delle *Nozze*.

Figaro sostenuto dagli archi pizzicati (violini I e II, viole I e II) e dai corni si rivolge direttamente al Conte, che – però – non è presente in scena²³, invitandolo a ballare e apostrofandolo con un diminutivo irriverente: «Se vuol ballare, / signor contino, / il chitarrino/ le suonerò». Il testo di Da Ponte, poi, continua con altre due quartine di quinari con l'ultimo verso tronco²⁴, dove musicalmente avviene il passaggio dal primo al secondo tema, per concludersi con una sestina sempre di quinari (i cui due versi finali risultano il primo sdrucchiolo e il secondo tronco)²⁵, nella quale risulta maggiore la foga nel canto.

Per il discorso che si sta portando avanti in questa sede, più che approfondire la struttura interna dell'aria²⁶, pare piuttosto utile rifarsi a quanto fatto notare recentemente da Ernesto Napolitano, sul passaggio da tempo di *minuetto* a quello di *contraddanza* presente in questa cavatina²⁷. Egli infatti, pur rifiutando l'interpretazione gestuale delle *Nozze* proposta dalla musicologa americana Wye Jaminson Allanbrook²⁸, ha sottolineato come sia

22 L. DA PONTE, *Memorie cit.*, 401.

23 Interessante è la resa fatta nel 2016 per il Teatro alla Scala dal regista Frederic Wake-Walker che, prendendo spunto dalla regia cinematografica di Jean-Pierre Ponnelle dove Figaro canta la cavatina al ritratto del Conte, ha proposto in scena la presenza dell'Almaviva seduto su di una poltrona, mentre Figaro gli gira intorno. Anche nella regia di Giorgio Strehler, ripresa da Marina Bianchi nel 2006, Figaro (Ildebrando D'Arcangelo) combatte contro una sopravveste del Conte.

24 «Se vuol venire/ nella mia scuola/ la capriola/ le insegnerò./ Saprò... ma piano,/ meglio ogni arcano,/ dissimulando,/ scoprir potrò!»

25 «L'arte schermando,/ l'arte adoprando,/ di qua pungendo,/ di là scherzando,/ tutte le macchine/ rovescerò»

26 Scrive Massimo Mila: «La forma è quella di un'aria col da capo in miniatura, ma singolarmente complessa e articolata, pur nel minuscolo formato delle strutture, v'è una perfetta compenetrazione tra la forma musicale e il progresso dei sentimenti del personaggio. Schematicamente si potrebbe render così: A (che contiene una prima e una seconda strofa con transizione drammatica in mezzo) – B – A (solo prima strofa)». M. MILA, *Lettura cit.*, 35.

27 E. NAPOLITANO, *L'incanto delle Nozze di Figaro*, in *Le nozze di Figaro. Commedia per musica in quattro atti*, Torino 2015, 18-21.

28 W.J. ALLANBROOK, *Rhythmic and Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago-London 1983.

significativo che nella sua presa in giro Figaro canti su di un *minuetto*, che è considerata la danza nobiliare per eccellenza, e come sia altrettanto allusivo che nel momento di massima concitazione (ed eccitazione) Mozart passi all'uso di una danza popolare, se non – addirittura – triviale. Figaro intende trascinare il Conte al suo livello ma, a differenza di quanto sostenuto da Ivan Nagel²⁹, non si percepisce un'anticipazione del finale con il rimpicciolimento del grande che, come si vedrà nel prosieguo, non si ravvisa nemmeno nelle ultime scene dell'opera.

È pur vero che quest'aria non si sovrappone ad alcun pezzo della commedia di Beaumerchais, rappresentando per quanto riguarda la critica sociale un *unicum* a favore del libretto, tuttavia la musica di Mozart non intende rivoluzionare un ordine costituito. La cavatina infatti non esprime alcun proposito concreto di vendetta, ma si limita semplicemente a enunciare una sfida personale (più sul piano amoroso che cetuale) esprimendosi a passo di danza.

L'acredine personale di Figaro, tipica dell'opera buffa, che una certa letteratura ha fuso (o, più o meno volutamente, confuso) con una più complessa e consapevole rivendicazione sociale, riappare più sfumata in altri passaggi dell'opera. Ad esempio, ancora nel primo atto, al termine del terzetto Basilio-Conte-Susanna che si produce dopo la scoperta di Cherubino nella stanza di Susanna (secondo Mila apice drammatica dell'intero atto³⁰), Figaro irrompe sulla scena alla guida dei contadini che vengono a ringraziare il Conte dell'abolizione dello *ius primae noctis*. Il coro che apre la scena viene definito da Herman Abert «is as straightforward as it is charming and combines festive Italian sonorities with the more intimate strains of the German song³¹». È una melodia volutamente paesana e sempliciotta – di una distanza siderale dai cori del melodramma ottocentesco, come dalla *Pastorale* di Beethoven – che esprime in musica la differenza tra le classi sociali in scena e, soprattutto, la predilezione che il compositore ha, come larga parte della cultura illuministica, per la realtà urbana. Strehler ha visto in questo coro un accenno a un'incipiente Rivoluzione e l'ha tradotto in scena con una vera e propria irruzione sulla scena dei contadini³².

Di rivoluzionario in senso stretto però non c'è nulla in questa scena. Da giocatore qual è, Figaro intende anticipare le mosse del Conte cercando di sposare quanto prima Susanna e, soprattutto, attraverso una sorta di sceneg-

29 I. NAGEL, *Autonomy and Mercy. Reflections on Mozart's Operas*, Cambridge-London 1991, 32.

30 M. MILA, *Lettura cit.*, 50-58.

31 H. ABERT, *W.A. Mozart*, New Haven 2007.

32 A. BENTIVOGLIO, *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Milano 2002, 102.

giata vuole ricordare che è lo stesso Conte ad aver abolito il diritto feudale. Da un punto di vista del testo di Da Ponte risulta interessante il recitativo che sta tra il coro e la sua ripresa. Innanzi tutto torna la metafora coreutica, infatti Figaro sottovoce dice a Susanna «eccoci in danza/secondami cor mio», lei – però – sfiduciata risponde «non ci ho speranza». Dopodiché inizia un dialogo tra il Conte e Figaro dove – in sostanza – quest’ultimo chiede esplicitamente al primo di “benedire” le sue nozze. L’Almaviva prende tempo perché vuole accasare Figaro con Marcellina, per via del debito contratto da lui, e aver così via libera con Susanna.

Questo scambio di battute, più sintetico rispetto a quello di Beaumerchais (atto I, scena X), consente di porre all’attenzione alcune suggestioni che però, per ragioni di spazio, non possono essere sviluppate in questa sede. La prima riguarda la vicenda dell’abolizione del diritto feudale, che un’interpretazione rivoluzionaria e borghese ha letto sostanzialmente come una *farsa*. Tuttavia, è bene ricordare che il Settecento vede una progressiva erosione del privilegio feudale anche prima delle vicende Rivoluzionarie³³ e – quindi – pur partendo da una narrazione qual è lo *ius primae noctis*, il tema dell’abolizione del diritto feudale è molto più una vicenda contemporanea alle *Nozze*, che una profezia rivoluzionaria. La seconda suggestione deriva dalla frase che il Conte pronuncia ad alta voce a tutti: «son grato, amici,/ ad un senso sì onesto!/ Ma non merto per questo/ né tributi, né lodi; e un dritto ingiusto/ ne’ miei feudi abolendo,/ a natura, al dover lor dritti io rendo». Si apre uno squarcio, non è dato sapere in questo caso quanto consapevole, sulla presenza di un diritto naturale che precede quello umano, a cui è necessario tendere. D’altro canto, come evidenziato – forse con troppa enfasi – da Lidia Bramani³⁴, tanto Mozart che possiede una ricca biblioteca e intrattiene rapporti personali con intellettuali, quanto Da Ponte, libertino, ma intellettuale non trascurabile, aderiscono alle “nuove” tesi dell’illuminismo tedesco in cui si ritrova una forte matrice giusnaturalistica.

Atto terzo. La “Giustizia Feudale”

È stata più volte sottolineata la distanza tra la commedia di Beaumerchais e l’opera buffa di Mozart-Da Ponte. Da un punto di vista testuale uno dei più grandi strappi tra i due lavori risulta essere la soppressione del processo che occupa il terz’atto dell’opera francese. Tuttavia non pare corretto affermare

33 Anche se focalizza l’attenzione sugli Stati Sabaudi, cfr. A. MERLOTTI, *L’enigma delle nobiltà. Stato e ceti dirigenti nel Piemonte del Settecento*, Firenze 2000.

34 L. BRAMANI, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano 2005.

che nelle *Nozze* il tema della “giustizia feudale” sia del tutto espunto, anche perché – altrimenti – la stessa trama risulterebbe monca.

Il tema irrompe nel lungo e articolato finale del secondo atto che è, sostanzialmente, un’opera nell’opera. E irrompe prepotentemente con l’ingresso in scena di Marcellina, Bartolo e Basilio sostenuti da un breve motivo (*Allegro assai*) a piena orchestra in Mi bemolle maggiore e la successiva frase cantata, ad alta voce dai tre sul medesimo tema, ad alta voce dai tre: «voi, signor, che giusto siete,/ ci dovete ascoltar». Il Conte come feudatario dotato di *mero et mixto imperio* è chiamato a risolvere una controversia tra due suoi servitori. Tale funzione si riverbera, anche se solo per la prima sezione del settimino, nell’impianto generale del brano che porta alla conclusione dell’atto. Seguendo una contrapposizione che si rifà alla tradizione buffa all’italiana, da un lato si trovano “i buoni” (Susanna, Figaro e la Contessa) e dall’altro i tre “cattivi”, al centro si posiziona il Conte-giudice il quale, però, fin dall’inizio pende (e propende) verso i secondi, arrivando – nel concertato finale – a farne parte.

L’irruzione dei personaggi cattivi segue temporalmente il primo scontro diretto tra il Conte e Figaro che, fino a quel momento, era dominato dalla figura del secondo il quale, in un certo qual modo, era riuscito a “far danzare” il Conte a modo suo. L’Almaviva, infatti, ingannato e burlato da Figaro sembra senza via di scampo e anche musicalmente l’*andante* si chiude con un’omofonia accordale. Non stupisce perciò che all’arrivo di Marcellina, Bartolo e Basilio e alla loro richiesta di udienza, la reazione del Conte sia diversa rispetto a quella degli altri tre personaggi in scena: «in un intreccio di voci quasi madrigalistico³⁵» il primo ristoratosi sente prossima la vendetta, gli altri sconcertati si chiedono «qual rimedio ritrovar?». Figaro ci prova, andando immediatamente al contrattacco e così, passando al si bemolle (dominante), riprende il tema dell’irruzione insultando i nuovi giunti³⁶. Il Conte replica a Figaro e, passando al fa maggiore (sopratonica), invita tutti, «senza schiamazzi», a parlare liberamente.

Si schiude così la seconda sezione del brano in cui a turno i cattivi espongono le proprie posizioni attraverso una sorta di cantilena che inizia lentamente per poi accelerare sempre più sul finale della frase musicale. A ciascuno degli interventi si oppongono all’unisono le proteste dei buoni che vengono prontamente stoppate dall’intercalare del Conte, che serve anche a modulare le differenti tonalità in cui cantano Marcellina (si bemolle maggiore), Bartolo (do minore) e Basilio (la bemolle maggiore): «Olà, silenzio!/ Io son qui per giudicar».

Da un punto di vista testuale i tre personaggi negativi si connotano per

35 M. MILA, *Lettura cit.*, 113.

36 «Son tre stolidi, tre pazzi/ cosa mai vengono a far?»

una loro specifica funzione. Marcellina è, per così dire, l'*attore* della causa che espone al Conte il fatto che Figaro, ossia il *convenuto*, ha stipulato un contratto di prestito di denaro con la medesima che, in caso di mancato saldo, avrebbe dato vita a un improprio contratto nuziale tra i due³⁷. Bartolo, così come apparso nel primo atto, riprende la figura di avvocato della commedia dell'arte e viene in scena «a far le sue [di Marcellina] difese,/ le legittime pretese». Basilio è chiamato *in causa* come persona informata dei fatti «del promesso matrimonio/ con prestanza di danar». Il Conte chiude questa fase *istruttoria* con la dichiarazione perentoria che leggerà a fondo il contratto affinché «tutto in ordin deve andare».

La terza e ultima sezione della scena XI chiude l'atto (e l'intera prima parte) strutturandosi in un concertato tipico dell'opera buffa in cui l'azione lascia il posto all'esposizione dei sentimenti da parte dei personaggi. Il risultato è una marcata suddivisione in due gruppi dei personaggi in scena: da un lato Figaro, Susanna e la Contessa sconfitti appoggiano il proprio canto, scomposto e, per certi versi, sguaiato, all'orchestra piena; dall'altro i tre cattivi a cui si aggiunge il Conte si trovano a celebrare la loro vittoria con canto corale che, non senza una vena d'ipocrisia, riprende temi religiosi³⁸.

L'udienza preliminare si è chiusa a favore di Marcellina (e, quindi, del Conte) e nel rispetto di quanto previsto nel contratto. Tuttavia, questa "giustizia feudale" non ha alcun carattere gius-positivistico e le variabili possono essere molte, prima tra tutte l'interpretazione del giudicante il cui giudizio – a sua volta – è suscettibile di numerose influenze interne ed esterne. Di questa sorta di "incertezza del diritto", dettata dal pragmatismo pre-moderno, prova ad approfittarne Susanna all'inizio del *terz'atto*.

Il Conte passeggia freneticamente da solo all'interno di una «sala ricca, con due troni, e preparata per la festa nuziale³⁹» e ripercorre in un *recitativo secco* gli eventi occorsi nei primi due atti e – giustamente – teme che «qualcun de' miei vassalli» gli stia tirando uno scherzo. A questo punto, entrano in scena Susanna e la Contessa dando vita a uno strano recitativo a tre, suddiviso in due gruppi: il Conte continua a parlare tra sé e la Contessa cerca di far coraggio a Susanna per dare il via alla burla che intendono fare la sera. La nobildonna non ci sarebbe riuscita se il Conte nel suo soliloquio non avesse affermato: «E Susanna? Chi sa ch'ella tradito/ abbia il segreto mio... Oh, se ha parlato,/ gli fo sposar la vecchia». La giovane "promessa sposa" irrompe nella scena, scostandosi dalla Contessa e inizia un dialogo con l'Almaviva che, di lì a poco darà vita a un *duettino*. La scena ricorda il recitativo finale

37 F. ANNUNZIATA, *Prendi l'anel cit.*

38 L. BRAMANI, *Mozart massone cit.*, 113; H. ABERT, W.A. *Mozart cit.*, 958-960.

39 L. DA PONTE, *Memorie cit.*, 463.

della *Serva Padrona* di Pergolesi⁴⁰, in quanto, lì come nel caso delle *Nozze* una serva chiede al suo padrone una dote. Tuttavia, se Serpina vuole farsi sposare dal nobile Uberto, obiettivo di Susanna è quello di ottenere il denaro per “riscattare” Figaro da Marcellina attraverso una sua concessione al Conte in tarda serata, dove poi – invece – si dovrà presentare la Contessa in abiti servili. Il conte va letteralmente in *brodo di giuggiole* e Mozart, come ha scritto acutamente Mila, trascolora il suo canto dal carattere solenne (o serio) che lo contraddistingue a un registro più propriamente buffo; mentre Susanna – a differenza della Zerlina del *Don Giovanni* – pur trovando piacere nelle *avances* del nobile, riesce a resistervi⁴¹.

Al termine del duettino dalle sonorità rococò, Susanna incontra per caso Figaro e gli preannuncia che ha vinto la causa senza neppure aver bisogno di «avvocato». Tale frase, detta di sfuggita dalla giovane, viene sentita dal Conte, il quale capisce il raggio e riprendendo immediatamente il suo registro d'opera seria dà vita a un recitativo cantato a cui segue un'aria, che sarà oggetto del paragrafo successivo. In sostanza l'Almaviva prende una decisione e la esplicita: «io voglio.../ di tal modo punirvi... A piacer mio/ la sentenza sarà...». E così avviene.

La scena successiva infatti vede l'ingresso di Don Curzio, il quale nella prima delle *Nozze* è quello stesso Michel O'Kelly che interpretava Basilio e, soprattutto, ha riportato le vicende occorse in Vienna all'opera⁴², che tartagliando – spesso eccessivamente⁴³ – legge il *dispositivo della sentenza*: «o pagarla, o sposarla». Le proteste di Figaro appaiono vane, sfiorando il ridicolo quando arriva a chiedere tempo per ricercare i «nobili parenti» a

40 La *Serva Padrona* è un intermezzo buffo di Giovanni Battista Pergolesi su libretto di Gennaro Antonio Federico ed è stata rappresentata, come intermezzo de *Il prigionier superbo* del medesimo autore, per la prima volta al teatro San Bartolomeo di Napoli il 28 agosto 1733. La riproposizione di tale opera all'Académie Royale de Musique di Parigi nel 1752, scatena la *Querelle des Bouffons* che vede contrapporsi i sostenitori dell'opera tradizionale francese contro i sostenitori della nascente opera buffa italiana (napoletana).

41 M. MILA, *Lettura cit.*, 118-122.

42 M. O'KELLY, *Reminiscences of Michael Kelly of the King's Theatre and Theatre Royal Drury Lane*, vol. I, London 1826, 257-262.

43 Lo stesso O'Kelly, pare senza il gradimento di Mozart, accentua la balbuzie che oggi sono il carattere distintivo del personaggio. Tuttavia non pare sconveniente riprendere quanto Beaumerchais scrive per descrivere Brid'oison (parallelo in prosa di don Curzio): «doit avoir cette bonne et franche assurance des bêtes qui n'ont plus leur timidité. Son bégaïement n'est qu'une grace de plus, qui doit à peine être sentie ; et l'acteur se tromperait lourdement, et jouerait à contre-sens, s'il y cherchait de plaisant de son rôle. Il est tout entier dans l'opposition de la gravité de son état au ridicule du caractère ; et moins l'acteur le chargera, plus il montrera de vrai talent». P.A. CARON DE BEAUMERCHAIS, *La Folle Journée cit.*, XLIX.

cui è stato sottratto in tenera età. Eppure in una manciata di battute si scopre che quella di Figaro non è solo una *boutade* per cercare disperatamente di evitare l'inevitabile, ma dà vita a uno degli elementi del teatro classico: l'agnizione (ἀναγνώρισις). Viene infatti svelato al pubblico (e agli stessi attori in scena) che Figaro, in realtà si chiama Raffaello ed è il figlio di Marcellina e di Bartolo. Nel successivo sestetto, in cui – tra l'altro – entra Susanna con «mille doppie» per liberare Figaro, Don Curzio pronuncia la parola definitiva sulla causa: «Ei suo padre, ella sua madre, / l'imeneo non può proseguire».

Atto quarto. La ricerca della felicità

Uno dei temi più interessanti e caratterizzanti della filosofia illuministica è certamente il concetto di *Felicità* e, conseguentemente, del suo raggiungimento. Non potendo svolgere in questa sede una trattazione esaustiva su tale argomento, rimandando ad altri scritti ben più pregnanti⁴⁴, ci si limita ad affermare che a partire dalle tesi di John Locke⁴⁵, grazie anche alla diffusione della massoneria, il “culto” della felicità entra a pieno titolo nel dibattito politico (e giuridico) del Settecento.

Alla ricerca della felicità individuale, impulso umano naturale evidenziato fin dall'antichità, si accompagna così l'idea che Muratori definisce della *Pubblica felicità* la quale, saldando il processo politico con l'etica del principe, propone un'idea di bene comune che è altresì «quella felicità che è possibile nel mondo, patria di molti guai, di errori, e di tante sregolate passioni⁴⁶». Il legame tra bene comune e il perseguimento della felicità, intesa come massimo piacere di cui l'essere umano è capace, sta – secondo il principio di utilità di Jeremy Bentham⁴⁷ – alla base dell'interesse della comunità. Non stupisce quindi che la ricerca della felicità entri esplicitamente nel testo

44 Tra gli altri si faccia riferimento: W. TATARKIEWICZ, *Analisi della Felicità*, Napoli 1985; C. ROSSO, *Felicità vo cercando. Saggi in storia delle idee*, Ravenna 1993; *La felicità secondo i filosofi* (a cura di M. Schoepflin), Roma 2003; A. TRAMPUS, *Il diritto alla felicità. Storia di un'idea*, Roma-Bari 2008; G. MINOIS, *La ricerca della felicità. Dall'età dell'oro ai nostri giorni*, Bari 2010. Ancorché piuttosto risalente e legato unicamente alla realtà francese, di cui – però – Beaumerchais partecipa, si può far riferimento a: R. MAUZI, *L'idée du Bonheur dans la littérature et la Pensée Françaises au XVIIIe siècle*, Paris 1965.

45 «Se si domandasse inoltre: che cosa sia che muove il desiderio? Io rispondo: la felicità, ed essa sola». J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano* (a cura di V. Cicero, M.G. D'Amico), Milano 2004, 461 (II libro, Cap. XXI, §41).

46 L.A. MURATORI, *Della pubblica felicità oggetto de' buoni principi*, Lucca 1749, 11.

47 J. BENTHAM, *Introduzione ai principi della morale e della legislazione* (a cura di E. Lecaldano), Torino 1998, 1-7, 89-92.

della *Dichiarazione d'Indipendenza* degli Stati Uniti d'America⁴⁸ in cui si afferma che tra i diritti inalienabili dell'uomo ci sia proprio «the pursuit of the happiness».

L'opera di Mozart partecipa di tale *humus* culturale e i personaggi che popolano il palcoscenico sono mossi – per mezzo dell'amore – alla ricerca di una loro propria felicità. Il primo a sottolineare questa particolarità “politico-filosofica” è stato Massimo Mila nella sua lettura delle *Nozze* citata più volte in precedenza. Infatti, focalizzando l'attenzione sul finire della scena X del secondo atto, quando la Contessa, Figaro e Susanna cantano al Conte «consolate i lor/miei desir», lo studioso torinese sottolinea che tale «tenerissima invocazione» appaia come «l'eterno tema mozartiano dell'aspirazione della felicità, sentita come un diritto dell'uomo⁴⁹». Tuttavia si ritiene opportuno sfumare tale affermazione che risulta un po' troppo perentoria. Infatti se è pacifico che Mozart sublimi l'idea di Beaumerchais (e di gran parte del Secolo dei Lumi) di costruzione di un mondo cosmopolita e plurale, nelle *Nozze* con vigore «s'afferma irrinunciabile l'indipendenza degli individui⁵⁰», che sta alla base di ogni umana società.

È dunque focalizzando l'attenzione sui principali personaggi, nella loro evoluzione prima ancora che nella ri-composizione del finale, che si evidenzia quella “legge” che accomuna tutti gli uomini: il desiderio di essere felici⁵¹. Per assolvere il compito prefissato si è preferito focalizzare l'analisi del finale dell'opera a cui si premettono quattro arie, una per ciascuno dei “protagonisti” dell'opera, con l'esclusione di Cherubino (che canta due arie magnifiche), in quanto, a partire dall'analisi di Søren Kierkegaard⁵², sulla sua figura si è prodotto un vivace e proficuo dibattito.

È già stato riferito come il Conte, all'inizio del terzo atto venga raggirato da Susanna al fine di “liberare” Figaro dal contratto nuziale con Marcellina. L'Almaviva, compreso l'inganno, si produce in un'aria di collera che, tra – l'altro – è l'unica aria solista a sua disposizione in tutta l'opera, a cui Mozart

48 Cfr. T. BONAZZI, *La dichiarazione di indipendenza degli Stati Uniti d'America*, Venezia 1999.

49 M. MILA, *Lettura cit.*, 106.

50 E. NAPOLITANO, *L'incanto delle Nozze cit.*, 27.

51 «Ora questo principio più universale ancora, che il lume naturale, è quella legge, che malgrado la varietà infinita, e la disuguaglianza estrema degli spiriti, è ugualmente chiara, e presente a' più stupidi, che a' più illuminati. Questo è il *desiderio d'esser felici*» P.L. MOREAU DE MAUPERTIUS, *Saggio di filosofia morale*, in *Raccolta di trattati di diversi autori concernenti alla Religione Naturale e alla Morale Filosofia de' cristiani, e degli stoici*, Vol. I, Venezia 1756, XXIX.

52 S. KIERKEGAARD, *Enten-eller (Aut-Aut)* (trad. it. a cura di A. Cortese), Milano 1976, 143.

prepone un *recitativo obbligato*. Si entra dunque in un registro serio che, però, a differenza della tradizione dell'opera buffa (specialmente italiana) non ha nulla di caricaturale. Il Conte è totalmente in balia dei suoi sentimenti e ciò si traduce in un recitativo con continui cambi di tempo (*maestoso, presto, andante* e di nuovo *maestoso*) e di tonalità. L'orchestra segue l'irrequietezza dei pensieri e delle parole del Conte in un testo che, tra l'altro, aderisce perfettamente a quello di Beaumerchais. L'aria – invece – è un'invenzione di Mozart e Da Ponte. Essa, da un punto di vista testuale, si struttura in due parti: una prima dove il Conte ripercorre in maniera “maestosa” il suo tormento («vedrò mentre io sospiro/ Felice un servo mio?») e una seconda dove – rinvigorito – dà avvio ai suoi propositi di vendetta («Ah no! Lasciarti in pace/ Non vo questo contento!»). Tutta l'orchestra, con la sola eccezione dei clarinetti, asseconda la scala di emozioni che il Conte prova in questo brano concitato e, al contempo, solenne. Domina un senso di infelicità che, riprendendo le parole di John Locke, è per l'uomo «il massimo dolore⁵³» che può patire in questo mondo. L'Almaviva, dunque, si scopre un amante respinto e si svela al pubblico come un uomo «la cui vanità mascolina va di pari passo, anzi sovrasta, con l'orgoglio di casta⁵⁴». Ponendo l'accento su alcuni attributi dati dal Conte a Figaro (mai citato direttamente, in quest'aria, a differenza della *cavatina* del primo atto), quali «servo mio» e «vile oggetto», si è spesso sostenuto che quest'aria abbia un carattere eminentemente sociale⁵⁵. È preferibile, a mio avviso, una lettura maggiormente individualistica e, per certi versi, introspettiva, in cui si evidenzia un personaggio – che da questo momento in poi si dichiara come il vero antagonista dell'opera – dominato dai propri desideri e, ancorché di natura malvagia e non aderenti a principi morali, pronto a tutto per soddisfarli. Insomma, più vicino a un tiranno di matrice alfieriana che non a una boriosa macchietta da commedia satirica, come taluni registi tendono a ridurlo.

Tre scene più tardi, conclusa a favore di Figaro e Susanna la *querelle*

53 J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto cit.*, 461.

54 M. MILA, *Lettura cit.*, 126.

55 Scrive Lidia Bramani: Da Ponte e Mozart ci tengono a mettere in rilievo come il lato oscuro, ricolmo di rancore del Conte, sia tutt'uno con la sua boria sociale: «Vedrò, mentr'io sospiro,/ felice un servo mio?». Nelle figurazioni ritmiche differenziate e nelle incalzanti modulazioni che esprimono la frenesia e l'umiliazione da parte di chi è abituato ai vantaggi del proprio rango, si concentra maggiore satira che nella scena del processo alla giustizia eliminata dal testo originale di Beaumerchais. Musiche e parole sono in perfetta sintonia nel tratteggiare il carattere tracotante e ossessivo del Conte, capace di riaccendersi solo all'idea di vendetta «Già la speranza sola,/ delle vendette mie/ quest'anima consola/ e giubilare mi fa». Atteggiamento che assai lo accomuna a Bartolo». L. BRAMANI, *Mozart massone cit.*, 112.

matrimoniale, si schiude al pubblico un altro dramma personale dovuto al perseguimento della felicità: quello della Contessa, che nelle *Nozze* ha certamente un peso specifico maggiore rispetto al *Mariage*. L'aria che Rosina D'Almaviva canta nella scena VIII del terz'atto, risulta essere in tutto e per tutto il *pendant* dell'aria di collera del Conte⁵⁶. Anche in questo caso si trova un *recitativo obbligato* dove la Contessa enuncia l'ardito progetto di scambiarsi di veste con Susanna per cogliere in fallo il Conte e, in qualche modo, riconquistare il suo amore. Concluso il primo passaggio esplicativo, si ha una breve pausa, ma densa di ansia che si rompe con il grido del *soprano*: «o Cielo! A quale/ umil stato fatale io son ridotta/ da un consorte crudel». La Contessa sembra quasi vergognarsi del sotterfugio che ha partorito insieme a Susanna⁵⁷, ma evidenzia immediatamente – sostenuta degli archi – come a causa delle continue infedeltà del marito sia dovuta giungere a un passo per lei così “umiliante”, come donna e nobildonna.

Da questa materia musicalmente confusa e contraddittoria si leva un canto strutturalmente semplicissimo, ma che sposta l'uditore da una dinamica puramente umana (una donna tradita) a una catarsi parareligiosa. Non stupisce – dunque – che Mozart nella prima sezione («Dove sono i bei momenti») utilizzi le medesime soluzioni musicali adottate sei anni prima nell'*Agnus Dei* della *Krönungsmesse* (KV317). La Contessa, ripercorrendo nostalgicamente gli attimi «Di dolcezza e di piacer» avuti nel passato in compagnia del Conte, aderisce compiutamente a quella legge che fa dire a Maupertuis che «è un'empietà il pensare, che Dio c'abbia frastornato dalla vera felicità, con offerirci una felicità, che l'era incompatibile⁵⁸». L'atmosfera si guasta quando il pensiero della nobildonna ritorna ai giuramenti traditi dal «quel labbro menzogner», e la musica passa dal do maggiore alla *dominante* sol maggiore per trascolorare – poi – in minore. La successiva ripresa del tono religioso appare decisamente meno cristallina, più faticosa o, prendendo a prestito le parole di Massimo Mila, «fasciata di malinconia⁵⁹». L'ultima sezione dell'aria, così come è accaduto per quella del marito, vede insinuarsi l'elemento della speranza che però, a differenza della spavalderia sanguigna dell'Almaviva, si gioca nella costanza del sentimento amoroso che la donna prova per il Conte. Questo passaggio però si nota maggiormente nella musica rispetto al libretto di Da Ponte. Infatti mentre le parole tradiscono ancora

56 M. MILA, *Lettura cit.*, 135; Più in generale sulle relazioni tra le arie delle *Nozze* cfr. H. ABERT, W.A. *Mozart*, 968-970.

57 G. BIETTI, *Mozart all'opera. Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così Fan tutte*, Roma-Bari 2015, 172.

58 P.L. MOREAU DE MAUPERTIUS, *Saggio di filosofia cit.*, XXX.

59 M. MILA, *Lettura cit.*, 135.

una diffusa tristezza, la musica riprende energia e sembra dare speranza alla donna nel suo proposito di riconquista.

Dopo aver esaurito le vicende delle nozze di Figaro e Susanna, il *dramma giocoso* focalizza la sua attenzione sulla questione della fedeltà coniugale e vede, come accadrà specularmente nel *Così fan tutte*, le donne “mettere alla prova” i mariti. Infatti l’ardito progetto di Susanna e della Contessa non prevede più, come all’inizio, la consapevole adesione di Figaro, e questi si trova improvvisamente a dover far fronte a un presunto tradimento della donna che ha appena impalmato.

Il quarto atto sposta la scena di notte e all’esterno del palazzo. Seguendo convenzioni ed esigenze dei teatranti, Mozart è “costretto” a portare in scena tutti i personaggi e a dare loro un po’ di spazio: così l’inizio dell’atto vede la presenza di una breve, ma interessantissima, *cavatina* di Barbarina e due arie spesso espunte dalla rappresentazione, ossia la difesa delle donne (*pendant* di quella successiva di Figaro) cantata da Marcellina e l’aria della «pelle di somaro» di Basilio. Dopodiché si hanno pressoché una dietro l’altra le due arie che “nobilitano” Figaro e Susanna. A entrambe, infatti, viene apposto il *recitativo obbligato* tipico delle opere serie che ha caratterizzato fin ora le due figure nobili (il Conte e la Contessa d’Almaviva).

L’aria di Figaro, la sua terza solista, è il frutto dell’edulcorazione del tema politico. Infatti, come è già stato detto in precedenza, a questo punto l’opera di Beaumarchais contrapponeva il protagonista al suo antagonista andando a evidenziare forti elementi di critica sociale. Perciò, se Figaro non può “prendersela” con il Conte, se la prende con Susanna, dando vita a una tradizionale tirata contro le donne. Tuttavia sia la musica di Mozart, con i suoi sforzati che seguono gli impeti di gelosia del protagonista, sia il testo del librettista che, almeno per la prima sezione dell’aria si rifà all’oratoria classica⁶⁰, evitano di rendere l’aria secondo uno stile puramente *buffo*, per evidenziarne le caratteristiche tragiche paragonabili alla precedente aria del Conte del terzo atto⁶¹. Anche in questo caso come per il nobiluomo la “rincorsa” verso la propria felicità è turbata dalla mancata (vera o presunta) corrispondenza dell’oggetto del desiderio che si traduce in due arie che trasudano collera a cui vengono preposti due melanconici recitativi, segmentati da sentimenti opposti, con compiti esplicativi.

Chiusa la tirata contro le donne, Figaro si nasconde e, pur non sapendo di

60 In particolare l’*Institutio Oratoria* di Quintiliano. In area tedesca anche altri autori si sono rifatti all’oratoria classica nei loro componimenti, tra cui Johann Sebastian Bach. Cfr. U. KIRKENDALE, *La fonte dell’Offerta musicale di Bach. Quintiliano, “Institutio oratoria”*, in *Musica poetica. Johann Sebastian Bach e la tradizione europea* (a cura di M.T. Giannelli), Genova 1988, 133-190

61 M. MILA, *Lettura cit.*, 151-156; H. ABERT, *W.A. Mozart cit.*, 970-971.

essere visto da Susanna, ascolta un'intensa dichiarazione d'amore che egli pensa rivolta al Conte, ma il cui destinatario è, in realtà, lo stesso Figaro. L'aria «Deh, vieni, non tardar, o gioia bella» e il suo prologo «Giunse alfin il momento» sono stati oggetto di un'approfondita disamina da parte di Ernesto Napolitano in relazione al concetto di felicità e pare quindi ridondante soffermarsi eccessivamente sul brano⁶². Ci si limita perciò ad affermare che Susanna, lasciati i panni di personaggio d'azione, si sofferma su di se e sui suoi desideri. Il libretto cede forse un po' troppo alla "galanteria" della buona civiltà al tramonto dell'Antico Regime, la musica attraverso la voce di Susanna – invece – «proclama nella notte il desiderio, quello della carne e quello dell'anima, il languore dell'attesa, a dolcezza della gioia promessa, l'offerta e il dono totale di se stessa, la comunione serena dell'amore più puro⁶³».

È dunque la ricerca della felicità personale che spinge Susanna e la Contessa a dare vita a questa particolare "notte degl'imbrogli". Tuttavia tale desiderio, per larga parte della cultura settecentesca, non è puro edonismo, ma ha bisogno che si traduca nell'adesione di un bene comune. Il finale della vicenda delle *Nozze* probabilmente va in questa direzione. Questo non vuol dire che esso sia il manifesto di una "umanità nuova", come pare affermare Massimo Mila, né che nasconda la precarietà di un tale risultato.

Al termine di particolari perseguitamenti delle rispettive felicità, sono i singoli personaggi – in quanto tali – a incontrarsi sul piano del loro pieno desiderio e, quindi, del bene comune. Ma è necessario andare riaffermando che i singoli personaggi in quanto tali e non come rappresentanti di "categorie sociali" o dell'intero mondo giungono a questa sorta di catarsi.

Le vicende sono note. Le due donne si scambiano i ruoli e mentre il Conte inizia a corteggiare sua moglie nei panni di Susanna, quest'ultima ha un vivace scambio con Figaro che dapprima pensa di ripagare con la stessa moneta la moglie che crede fedifraga, ma poi, accortosi del fatto che la Contessa che si trova a corteggiare è in realtà Susanna, lascia spazio alla prima riappacificazione (Figaro-Susanna). Il Conte alla ricerca della sua amante tanto desiderata, s'imbatte in Figaro che corteggia quella che lui pensa essere la Contessa e, adirato, richiama l'attenzione di tutti. A questo punto l'Almaviva si erge, solo, contro tutti gli altri personaggi che implorano da lui il perdono. I «No!» discendenti del Conte appoggiati dai fiati rimbombano per il teatro e ne risaltano una tragica eroicità che non ha più molto a che fare con l'opera buffa.

62 E. NAPOLITANO, *Mozart. Verso il Requiem. Frammenti di felicità e di morte*, Torino 2004, 26-35.

63 J.V. HOCQUARD, *La pensée de Mozart*, Paris 1958. (Testo citato in: E. GIACOVELLI, V. PONCHIA, *Ma l'amore sì*, Roma 1998, 150).

Il piano passa dal piano dell'opera seria o, secondo i canoni antichi, della tragedia, a un piano trascendentale e religioso con l'irruzione in scena della vera Contessa che uscendo dal padiglione opposto a quello dove sono venuti fuori uno a uno gli altri personaggi. La nobildonna appare l'unica in grado di sostenere il "peso" della presenza scenica del Conte tanto è vero che nel libretto Da Ponte, dopo la frase cantata «Almeno io per loro/ perdono otterrò», inserisce una nota scenica in cui afferma che la Contessa «vuole ingiunocchiarsi, il Conte non lo permette⁶⁴». In quel frangente il canto e la musica si fanno confusi e, immersi in una pausa dell'azione, non sembrano trovare vie d'uscita, fino a che l'Almaviva, «in tono supplichevole⁶⁵» scioglie la tensione e, attraverso una melodia di derivazione religiosa, domanda il perdono che la Contessa, riprendendo la frase musicale del marito, accorda. Gli altri personaggi pare si limitino a confermare: «Ah! Tutti contenti/ saremo così» ma, come ha bene descritto Mila, la frase viene armonizzata in quattro parti trasformando il brano in una "corale" religiosa⁶⁶, non sempre colto dai registi che si cimentano nel mettere in scena le *Nozze*.

Si addivene – dunque – ad una catarsi generale che, attraverso un'assoluzione di matrice religiosa (il perdono della Contessa) e un'assunzione di responsabilità partecipata al gesto da parte di tutti, pone in essere il completamento e la sublimazione di quella ricerca della felicità che i singoli personaggi hanno perseguito fin dall'inizio dell'opera. Non vi sono più differenze tra i personaggi e tutti condividono la gioia dell'*allegro assai* finale che, come fuochi d'artificio di una festa popolare, chiude l'intera opera.

In sintesi, facendo nostre le parole di Giovanni Bietti:

Religioso o no, illuminato dalla grazia o meno, una cosa è certa: il Finale delle *Nozze* ci permette di intravedere, forse di toccare per un attimo un mondo superiore: il mondo della gioia e dell'armonia in cui contrasti e passioni umane si acquietano e si risolvono. Il mondo della musica, forse⁶⁷.

64 L. DA PONTE, *Memorie cit.*, 507.

65 *Ibidem*.

66 M. MILA, *Lettura cit.*, 177.

67 G. BIETTI, *Mozart all'opera cit.*, 180.

La rivoluzione di Figaro

Atto Primo

Scena II

*Camera non mobiliata: un seggiolone in mezzo
Susanna e Figaro*

Recitativo

SUSANNA

Or bene; ascolta, e taci!

FIGARO

Parla: che c'è di nuovo?

SUSANNA

Il signor Conte,
stanco di andar cacciando le straniere
bellezze forestiere,
vuole ancor nel castello
ritentar la sua sorte,
né già di sua consorte, bada bene,
appetito gli viene ...

FIGARO

E di chi dunque?

SUSANNA

Della tua Susanetta

FIGARO

Di te?

SUSANNA

Di me medesima; ed ha speranza,
che al nobil suo progetto
utilissima sia tal vicinanza.

FIGARO

Bravo! Tiriamo avanti.

SUSANNA

Queste le grazie son, questa la cura
Ch'egli prende di te, della tua sposa.

FIGARO

Oh, guarda un po', che carità pelosa!

SUSANNA

Chetati, or viene il meglio: Don Basilio,
mio maestro di canto, e suo mezzano,
nel darmi la lezione
mi ripete ogni dì questa canzone.

FIGARO

Chi? Basilio? Oh birbante!

SUSANNA

E tu credevi
che fosse la mia dote
merto del tuo bel muso!

FIGARO

Me n'ero lusingato.

SUSANNA

Ei la destina
per ottener da me certe mezz'ore...
che il diritto feudale...

FIGARO

Come? Ne' feudi suoi
non l'ha il Conte abolito?

SUSANNA

Ebben; ora è pentito, e par che tenti
Riscattarlo da me.

FIGARO

Bravo! Mi piace:
Che caro signor Conte!
Ci vogliam divertir: trovato avete...

(Si sente suonare un campanello)

Chi suona? La Contessa.

SUSANNA

Addio, addio, Figaro bello ...

FIGARO

Coraggio, mio tesoro.

SUSANNA

E tu, cervello.

(parte)

Scena III

Figaro solo

FIGARO

Bravo, signor padrone! Ora incomincio
a capir il mistero... e a veder schietto
tutto il vostro progetto: a Londra è vero?
Voi ministro, io corriero, e la Susanna ...
secreta ambasciatrice.
Non sarà, non sarà. Figaro il dice.

Cavatina

FIGARO

Se vuol ballare
Signor Contino,
il chitarrino
le suonerò.
Se vuol venire
nella mia scuola
la capriola
le insegnerò.
Saprò... ma piano,
meglio ogni arcano
dissimulando
scoprir potrò!
L'arte schermendo,
l'arte adoprando,
di qua pungendo,
di là scherzando,
tutte le macchine
rovescerò.
Se vuol ballare
Signor Contino,
il chitarrino
le suonerò.
(parte)

Atto Primo

Scena VIII

Figaro, contadine e contadini, i suddetti [Conte, Susanna, don Basilio e Chierubino]

(Figaro con bianca veste in mano. Coro di contadine e di contadini vestiti di bianco che spargono fiori, raccolti in piccioli panieri, davanti al Conte e cantano il seguente)

CORO

Giovani liete,
fiori spargete
davanti al nobile
nostro signor.
Il suo gran core
vi serba intatto
d'un più bel fiore
l'almo candor.

Recitativo

IL CONTE (a Figaro)

Cos'è questa commedia?

FIGARO (piano a Susanna)

Eccoci in danza:
secondami cor mio.

SUSANNA

(Non ci ho speranza.)

FIGARO

Signor, non isdegnate
questo del nostro affetto
meritato tributo: or che aboliste
un diritto sì ingrato a chi ben ama...

IL CONTE

Quel diritto or non v'è più; cosa si brama?

FIGARO

Della vostra saggezza il primo frutto
oggi noi coglierem: le nostre nozze
si son già stabilite. Or a voi tocca

costei che un vostro dono
illibata serbò, coprìr di questa,
simbolo d'onestà, candida vèsta.

IL CONTE

(Diabolica astuzia!
Ma fingere convien.)
Son grato, amici,
ad un senso sì onesto!
Ma non merto per questo
né tributi, né lodi; e un dritto ingiusto
ne' miei feudi abolendo,
a natura, al dover lor dritti io rendo.

TUTTI

Evviva, evviva, evviva!

SUSANNA

Che virtù!

FIGARO

Che giustizia!

IL CONTE (a Figaro e Susanna)

A voi prometto
compier la cerimonia:
chiedo sol breve indugio; io voglio in faccia
de' miei più fidi, e con più ricca pompa
rendervi appien felici.
(Marcellina si trovi.) Andate, amici.

CORO

Giovani liete,
fiori spargete
davanti al nobile
nostro signor.
Il suo gran core
vi serba intatto
d'un più bel fiore
l'almo candor.

(partono)

La giustizia feudale

Atto Secondo **scena XI e ultima**

I suddetti [il Conte, la Contessa, Figaro, Susanna, Antonio, Marcellina, Bartolo e Basilio]

MARCELLINA, BASILIO e BARTOLO (al Conte)

Voi signor, che giusto siete
ci dovete ascoltar.

IL CONTE

(Son venuti a vendicarmi
io mi sento a consolar.)

SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO

(Son venuti a sconcertarmi
qual rimedio ritrovar?)

FIGARO (al Conte)

Son tre stolidi, tre pazzi,
cosa mai vengono a far?

IL CONTE

Pian pianin, senza schiamazzi
dica ognun quel che gli par.

MARCELLINA

Un impegno nuziale
ha costui con me contratto.
E pretendo che il contratto
deva meco effettuar.

SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO

Come! Come!

IL CONTE

Olà, silenzio!
Io son qui per giudicar.

BARTOLO

Io da lei scelto avvocato
vengo a far le sue difese,
le legittime pretese,
io qui vengo a palesar.

SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO

È un birbante!

IL CONTE

Olà, silenzio!

Io son qui per giudicar.

BASILIO

Io, com' uom al mondo cognito

vengo qui per testimonio

del promesso matrimonio

con prestanza di danar.

SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO

Son tre matti.

IL CONTE

Olà, silenzio! Lo vedremo,

il contratto leggeremo,

tutto in ordin deve andar.

SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO

Son confusa/o, son stordita/o,

disperata/o, sbalordita/o.

Certo un diavol dell' inferno

qui li ha fatti capitar.

MARCELLINA, BASILIO, BARTOLO ed IL CONTE

Che bel colpo, che bel caso!

È cresciuto a tutti il naso,

qualche nume a noi propizio

qui ci/li ha fatti capitar.

Atto Terzo

scena II

Il conte e Susanna

Recitativo

IL CONTE

E perché fosti meco

stamattina sì austera?

SUSANNA

Col paggio ch'ivi c'era...

IL CONTE

Ed a Basilio
che per me ti parlò?

SUSANNA

Ma qual bisogno
abbiam noi, che un Basilio...

IL CONTE

È vero, è vero,
e mi prometti poi...
se tu manchi, oh cor mio... Ma la Contessa
attenderà il fiaschetto.

SUSANNA

Eh, fu un pretesto.
Parlato io non avrei senza di questo.

IL CONTE

(le prende la mano)

Carissima!

SUSANNA

(si ritira)

Vien gente.

IL CONTE

(È mia senz'altro.)

SUSANNA

(Forbitevi la bocca, oh signor scaltro.)

Scena III

Figaro, Susanna ed il Conte

FIGARO

Ehi, Susanna, ove vai?

SUSANNA

Taci, senza avvocato
hai già vinta la causa.

(parte)

FIGARO

Cos'è nato?

(la segue)

Scena IV

Il Conte solo

Recitativo ed Aria

IL CONTE

Hai già vinta la causa! Cosa sento!
In qual laccio io cadea? Perfidi! Io voglio...
Di tal modo punirvi... A piacer mio
la sentenza sarà... Ma s'ei pagasse
la vecchia pretendente?
Pagarla! In qual maniera! E poi v'è Antonio,
che a un incognito Figaro ricusa
di dare una nipote in matrimonio.
Coltivando l'orgoglio
di questo mentecatto...
Tutto giova a un raggio... il colpo è fatto.
Vedrò mentre io sospiro,
felice un servo mio!
E un ben ch'invan desio,
ei posseder dovrà?
Vedrò per man d'amore
unita a un vile oggetto
chi in me destò un affetto
che per me poi non ha?
Ah no, lasciarti in pace,
non vo' questo contento,
tu non nascesti, audace,
per dare a me tormento,
e forse ancor per ridere
di mia infelicità.
Già la speranza sola
delle vendette mie

quest'anima consola,
e giubilar mi fa.

Scena V

Il Conte, Marcellina, Don Curzio, Figaro e Bartolo; poi Susanna

Recitativo

DON CURZIO

È decisa la lite.
O pagarla, o sposarla, ora ammutite.

MARCELLINA

Io respiro.

FIGARO

Ed io moro.

MARCELLINA

(Alfin sposa io sarò d'un uom ch'adoro.)

FIGARO

Eccellenza m'appello...

IL CONTE

È giusta la sentenza.
O pagar, o sposar, bravo Don Curzio.

DON CURZIO

Bontà di sua Eccellenza.

BARTOLO

Che superba sentenza!

FIGARO

In che superba?

BARTOLO

Siam tutti vendicati...

FIGARO

Io non la sposerò.

BARTOLO

La sposerai.

DON CURZIO

O pagarla, o sposarla. Lei t'ha prestati
due mille pezzi duri.

FIGARO

Son gentiluomo, e senza
l'assenso de' miei nobili parenti...

IL CONTE

Dove sono? Chi sono?

FIGARO

Lasciate ancor cercarli!
Dopo dieci anni io spero di trovarli.

BARTOLO

Qualche bambin trovato?

FIGARO

No, perduto, dottor, anzi rubato.

IL CONTE

Come?

MARCELLINA

Cosa?

BARTOLO

La prova?

DON CURZIO

Il testimonio?

FIGARO

L'oro, le gemme, e i ricamati panni,
che ne' più teneri anni
mi ritrovato addosso i masnadieri,
sono gl'indizi veri
di mia nascita illustre, e sopra tutto
questo al mio braccio impresso geroglifico...

MARCELLINA

Una spatola impressa al braccio destro...

FIGARO

E a voi chi'l disse?

MARCELLINA

Oh Dio, è egli...

FIGARO

È ver son io.

DON CURZIO, IL CONTE e BARTOLO

Chi?

MARCELLINA

Raffaello.

BARTOLO

E i ladri ti rapir...

FIGARO

Presso un castello.

BARTOLO

Ecco tua madre.

FIGARO

Balia...

BARTOLO

No, tua madre.

IL CONTE e DON CURZIO

Sua madre!

FIGARO

Cosa sento!

MARCELLINA

Ecco tuo padre.

Sestetto

MARCELLINA (abbracciando Figaro)

Riconosci in questo amplesso
una madre, amato figlio!

FIGARO (a Bartolo)

Padre mio, fate lo stesso,
non mi fate più arrossir.

BARTOLO (abbracciando Figaro)

Resistenza la coscienza
far non lascia al tuo desir.

DON CURZIO

Ei suo padre, ella sua madre,
l'imeneo non può seguir.

IL CONTE

Son smarrito, son stordito,
meglio è assai di qua partir.

MARCELLINA e BARTOLO

Figlio amato!

FIGARO

Parenti amati!

(Il Conte vuol partire. Susanna entra con una borsa in mano.)

SUSANNA

Alto, alto, signor Conte,
mille doppie son qui pronte,
a pagar vengo per Figaro,
ed a porlo in libertà.

IL CONTE e DON CURZIO

Non sappiam com'è la cosa,
osservate un poco là!

SUSANNA (si volge vedendo Figaro che abbraccia Marcellina)

Già d'accordo ei colla sposa;
giusti Dei, che infedeltà!

(vuol partire)

Lascia iniquo!

FIGARO (trattenendo Susanna)

No, t'arresta!
Senti, oh cara!

SUSANNA (dà uno schiaffo a Figaro)

Senti questa!

MARCELLINA, BARTOLO e FIGARO

È un effetto di buon core,
tutto amore è quel che fa.

IL CONTE

Fremo, smanio dal furore,
il destino a me la fa.

DON CURZIO

Freme e smania dal furore,
il destino gliela fa.

SUSANNA

Fremo, smanio dal furore,
una vecchia a me la fa.

MARCELLINA (corre ad abbracciar Susanna)

Lo sdegno calmate,
mia cara figliuola,
sua madre abbracciate
che or vostra sarà.

SUSANNA

Sua madre?

BARTOLO, IL CONTE, DON CURZIO e MARCELLINA

Sua madre!

SUSANNA (a Figaro)

Tua madre?

FIGARO (a Susanna)

E quello è mio padre
che a te lo dirà.

SUSANNA

Suo padre?

BARTOLO, IL CONTE, DON CURZIO e MARCELLINA
Suo padre!

SUSANNA (a Figaro)
Tuo padre?

FIGARO (a Susanna)
E quella è mia madre
che a te lo dirà.

(Corrono tutti quattro ad abbracciarsi)

SUSANNA, MARCELLINA, BARTOLO e FIGARO
Al dolce contento
di questo momento,
quest'anima appena
resister or sa.

DON CURZIO ed IL CONTE
Al fiero tormento
di questo momento,
quell'/quest'anima appena
resister or sa.

(Il Conte e Don Curzio partono.)

Scena VI

Susanna, Marcellina, Figaro e Bartolo

Recitativo

MARCELLINA (a Bartolo)
Eccovi, oh caro amico, il dolce frutto
dell'antico amor nostro...

BARTOLO
Or non parliamo
di fatti sì rimoti, egli è mio figlio,
mia consorte voi siete;
e le nozze farem quando volete.

MARCELLINA
Oggi, e doppie saranno.

(dà il biglietto a Figaro)

Prendi, questo è il biglietto
del danar che a me devi, ed è tua dote.

SUSANNA (getta per terra una borsa di danari)
Prendi ancor questa borsa.

BARTOLO (fa lo stesso)
E questa ancora.

FIGARO
Bravi, gittate pur ch'io piglio ognora.

SUSANNA
Voliamo ad informar d'ogni avventura
madama e nostro zio.
Chi al par di me contenta!

FIGARO, BARTOLO e MARCELLINA
Io!

SUSANNA, MARCELLINA, BARTOLO e FIGARO
E schiatti il signor Conte al gusto mio.

(partendo abbracciati)

La ricerca della felicità

Atto Terzo

Scena VIII

La Contessa sola

Recitativo ed Aria

LA CONTESSA

E Susanna non vien! Sono ansiosa
di saper come il Conte
accolse la proposta. Alquanto ardito
il progetto mi par, e ad uno sposo
sì vivace, e geloso!
Ma che mal c'è? Cangiando i miei vestiti
con quelli di Susanna, e i suoi co' miei...
al favor della notte... oh cielo, a quale
umil stato fatale io son ridotta
da un consorte crudel, che dopo avermi
con un misto inaudito
d'infedeltà, di gelosia, di sdegni,
prima amata, indi offesa, e alfin tradita,
fammi or cercar da una mia serva aita!

Dove sono i bei momenti
di dolcezza e di piacer,
dove andaro i giuramenti
di quel labbro menzogner?
Perché mai se in pianti e in pene
per me tutto si cangiò,
la memoria di quel bene
dal mio sen non trapassò?
Ah! Se almen la mia costanza
nel languire amando ognor,
mi portasse una speranza
di cangiar l'ingrato cor.

(parte)

Atto Quarto
Scena VIII

Figaro solo

Recitativo ed Aria

FIGARO

Tutto è disposto: l'ora
dovrebbe esser vicina; io sento gente.
È dessa... non è alcun... buia è la notte...
ed io comincio omai,
a fare il scimunito
mestiero di marito.
Ingrata! Nel momento
della mia cerimonia
ei godeva leggendo, e nel vederlo
io rideva di me, senza saperlo.
Oh Susanna, Susanna,
quanta pena mi costi,
con quell'ingenua faccia...
con quegli occhi innocenti...
chi creduto l'avria?
Ah, che il fidarsi a donna è ognor follia.

Aprite un po' quegli'occhi,
uomini incauti e sciocchi,
guardate queste femmine,
guardate cosa son!
Queste chiamate Dee
dagli ingannati sensi
a cui tributa incensi
la debole ragion,
son streghe che incantano
per farci penar,
sirene che cantano
per farci affogar,
civette che allettano
per trarci le piume,
comete che brillano
per toglierci il lume;
son rose spinose,
son volpi vezzose,
son orse benigne,
colombe maligne,

maestre d'inganni,
amiche d'affanni
che fingono, mentono,
amore non senton,
non senton pietà,
no, no, no, no!
Il resto nol dico,
già ognun lo sa!
(si ritira)

Atto Quarto
Scena X

La Contessa, Susanna e Figaro

Recitativo

SUSANNA
Madama, voi tremate: avreste freddo?

CONTESSA
Parmi umida la notte... Io mi ritiro.

FIGARO (*fra sé*)
Eccoci della crisi al grande istante.

SUSANNA
Io sotto queste piante,
Se Madama il permette,
Resto a prendere il fresco una mezz'ora.

FIGARO (*fra sé*)
Il fresco, il fresco!

CONTESSA
Restaci, in buonora.

(*si nasconde*)

SUSANNA (*fra sé*)
Il birbo è in sentinella
Divertiamoci anche noi:
Diamogli la mercé de' dubbi suoi.
(ad alta voce)

Recitativo e aria

SUSANNA

Giunse alfin il momento
Che godrò senza affanno
In braccio all'idol mio! Timide cure,
Uscite dal mio petto,
A turbar non venite il mio diletto!
Oh, come par che all'amoroso foco
L'amenità del loco,
La terra e il ciel risponda!
Come la notte i furti miei seconda!

Deh, vieni, non tardar, o gioia bella,
Vieni ove amore per goder t'appella.
Finché non splende in ciel notturna face
Finché l'aria è ancor bruna e il mondo tace.
Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura,
Che dolce sussurro il cor ristaura;
Qui ridono i fioretti, e l'erba è fresca:
Ai piaceri d'amor qui tutto adescia.
Vieni, ben mio: tra queste piante ascose
Ti vo' la fronte incoronar di rose.

Atto Quarto
Scena Ultima

Il Conte, Figaro, Antonio, Basilio, servitori con fiaccole accese; poi Susanna, Marcellina, Cherubino, Barbarina; indi la Contessa

IL CONTE (arresta Figaro)

Gente, gente, all'armi, all'armi!

FIGARO

Il padrone!

IL CONTE

Gente, gente, aiuto, aiuto!

FIGARO

Son perduto!

BASILIO ed ANTONIO

Cosa avvenne?

IL CONTE

Il scellerato
m'ha tradito, m'ha infamato
e con chi state a veder!

BASILIO ed ANTONIO

Son stordito, son sbalordito,
non mi par che ciò sia ver!

FIGARO

Son storditi, son sbalorditi,
oh che scena, che piacer!

IL CONTE (tira pel braccio Cherubino, dopo Barbarina, Marcellina e Susanna)

Invan resistete,
uscite, madama,
il premio or avrete
di vostra onestà!
Il paggio!

ANTONIO

Mia figlia!

FIGARO

Mia madre!

BASILIO, ANTONIO e FIGARO

Madama!

IL CONTE

Scoperta è la trama,
la perfida è qua.

SUSANNA (s'inginocchia ai piedi del Conte)

Perdono! Perdono!

IL CONTE

No, no, non sperarlo.

FIGARO (s'inginocchia)

Perdono! Perdono!

IL CONTE

No, no, non vo' darlo!

*BARTOLO, CHERUBINO, MARCELLINA, BASILIO,
ANTONIO, SUSANNA e FIGARO (s'inginocchiano)*
Perdono! Perdono!

IL CONTE
No, no, no!

LA CONTESSA (esce dall'altra nicchia e vuole inginocchiarsi, il Conte nol permette)
Almeno io per loro
perdono otterrò.

BASILIO, IL CONTE e ANTONIO
(Oh cielo, che veggio!
Deliro! Vaneggio!
Che creder non so?)

IL CONTE
Contessa, perdono!

LA CONTESSA
Più docile io sono,
e dico di sì.

TUTTI
Ah, tutti contenti
saremo così.
Questo giorno di tormenti,
di capricci, e di follia,
in contenti e in allegria
solo amor può terminar.
Sposi, amici, al ballo, al gioco,
alle mine date foco!
Ed al suon di lieta marcia
corriam tutti a festeggiar!.

FRANCESCO SERPICO*

Ombre d'inquisizione.

Il *Don Carlos* tra Risorgimento e stato unitario

«È severo, terribile come il feroce sovrano che l'ha costruito»¹. Con queste parole nel 1863 da Madrid dove si era recato per la prima spagnola de *La Forza del destino*, Giuseppe Verdi descriveva all'amico Opprandino Arrivabene l'impressione destatagli dall'*Escorial*, la residenza fatta erigere nei pressi della capitale da Filippo II per dirigere e governare l'immenso spazio dei domini spagnoli. È forse nell'impressione e nel turbamento provato nel trovarsi a tu per tu con la rappresentazione più emblematica dell'austerità e della solitudine con la quale ama ammantarsi il potere, che va ricercato il motivo profondo dell'interesse nutrito dal compositore verso la Spagna del *Siglo de oro* e la vicenda umana e politica del Principe delle Asturie: Don Carlos, figlio di Filippo II e della principessa portoghese Maria Emanuela D'Aviz.

L'occasione per musicare il soggetto non tardò ad arrivare. Nel luglio 1865 Leon Escuder, editore francese delle opere di Verdi, si recò nel *buen retiro* di Sant'Agata proponendo al compositore di realizzare nello stile del *grand opéra* un dramma in occasione dell'esposizione universale che si sarebbe tenuta a Parigi nel 1867. Le ipotesi messe sul tavolo da Escuder riguardavano due soggetti tratti da Shakespeare e uno scenario realizzato dai librettisti Joseph Méry e Camille du Locle sulla base della tragedia di Friedrich Schiller *Don Carlos Infant von Spanien* pubblicata tra il 1783 e il

* Ricercatore di Storia del diritto medievale e moderno presso l'Università degli Studi del Molise.

¹ Lettera ad Arrivabene 22.03.1863, cit. in *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1866)* raccolto e ordinato da Annibale Alberti con prefazione di Alessandro Luzio, Milano-Verona 1931, 24.

1787.²

Scartate le ipotesi di confrontarsi ancora una volta *vis à vis* con i temi tratti da Shakespeare, Verdi accettò di buon grado di mettere in scena il dramma di Schiller, dopo le esperienze con *Giovanna D'Arco* (Milano, 1845) e i *Masnadiers* (Londra, 1847) tratte, rispettivamente, da *Die Jungfrau von Orléans* e da *Die Räuber*, che avevano segnato il primo incontro del compositore emiliano con il drammaturgo tedesco. In una lettera all'impresario Emile Perrin di poco successiva all'incontro con Escuder, Verdi provava così a riassumere i motivi che avevano acceso la sua curiosità per la storia del principe delle Asturie:

Don Carlos magnifico dramma anche se manca un po' di spettacolo. Del resto ottima l'idea di fare apparire Carlo V [...]. A me piacerebbe come in Schiller una [...] scena tra Filippo e l'inquisitore [...] questo cieco e vecchissimo [...] Amerei, inoltre, un duetto tra Filippo e il Marchese di Posa³.

Non c'è dubbio che sull'interesse del compositore aveva influito anche l'aura cupa che per secoli aveva accompagnato la figura del Principe delle Asturie. Don Carlo, nella realtà storica, morì nel 1568 a soli ventitré anni dopo una vita segnata da eccessi e da squilibri profondi, un'esistenza che alimentò una serie di leggende fiorite sulla sua persona come l'amore corrisposto con Elisabetta di Valois, sua promessa sposa che finì per diventare la consorte di suo padre Filippo II⁴.

Intorno a questa passione Verdi costruì un'opera nella quale si snodavano i destini di una galleria di personaggi tormentati come Don Carlos, personalità fragile e sognante legato da un'amicizia profonda con Rodrigo, Marchese di Posa, paladino della libertà politica e religiosa delle Fiandre e per questo fatto assassinare. Accanto ad essi, Elisabetta di Valois e la sua ri-

2 J. BUDDEN, *Le opere di Verdi III. Da Don Carlos a Falstaff*, Torino 1988, 7 ss. Per le complesse vicende editoriali di quest'opera del drammaturgo tedesco: E. GROPPALI, Introduzione a F. SCHILLER, *I Masnadiers – Don Carlos – Maria Stuarda*, Milano 2000², VII-XXIII, XVII-XIX.

3 Lettera a Perrin, 21.07.1865 cit. in U. GUNTHER, *La Genèse de "Don Carlos", Opéra en cinq Actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867*, in *Revue de Musicologie*, LVIII. 1. 1972, 16-64, 30

4 Celebre è il giudizio di Fernand Braudel a proposito della drammatica vicenda del principe delle Asturie: «una tragedia più commovente e più crudele ancora nella realtà che non nelle sue leggende deformanti» F. BRAUDEL, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino 1979², II, 1129; Per uno studio critico sulle opere teatrali e letterarie ispirate alla figura di Don Carlo: M.R. ALONSO, *El tema de Don Carlos en la literatura: sus orígenes y desarrollo*, in *Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani*, Parma 1971, 16-58.

vale Principessa di Eboli, anime inquiete assai lontane dalla tempra ombrosa di Filippo II, sovrano dilaniato da dubbi e incertezze profondamente contrastanti con la cruda e spietata ragion di stato. Su tutti questi personaggi si stagliava come un'ombra sinistra la presenza della *Suprema* e la minacciosa figura del Grande Inquisitore che avrebbe determinato i destini individuali e collettivi in nome del ferreo controllo delle coscienze e la repressione spietata del dissenso religioso.

Un'opera cupa, probabilmente tra le più sofferte ed elaborate dell'intero repertorio verdiano, se è vero che il lavoro alla partitura impegnò il compositore per venti anni in continui aggiustamenti e varianti, testimoniati dalle ben sette versioni andate in scena; a partire dal primo allestimento, messo a punto nel 1866 per le prime prove parigine, fino a quella rappresentato a Modena nel 1886. Un intreccio continuo di sovrapposizioni ed incroci, che tuttavia permettono alla critica⁵ di identificare due versioni principali: una francese allestita in cinque atti con balletto secondo le caratteristiche del *grand opéra* per la *premiere* dell'11 marzo del 1867 al *Théâtre de l'Académie Impériale de Musique* e l'altra italiana, messa a punto per la rappresentazione scaligera del 1884 (terminata da Verdi nel 1882-1883) in quattro atti, con tagli dolorosi per il compositore, con l'adattamento del libretto originale da parte di uno degli autori, segnatamente du Locle, testo successivamente tradotto da Achille de Lauzières e Angelo Zanardini.

Per molti anni accusata di essere un lavoro melodicamente povero, contorto nella trama, con un gusto *agèe* nei personaggi e nelle situazioni⁶, il *Don Carlos* è stato oggetto di una fortuna critica postuma⁷, una vera e propria

5 La ricostruzione della genesi e delle varianti della partitura verdiana si lega soprattutto all'impegno e all'acribia filologica di Ursula GUNTHER, tra i suoi lavori dedicati al *Don Carlos*: *Le Livret français de "Don Carlos" le premier actee et sa revision par Verdi*, in *Atti del II congresso internazionale di studi verdiani*, Parma 1971, 90 -140; EAD. *La Genèse de "Don Carlos" cit.*; EAD. *La Genèse de "Don Carlos", Opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867, deuxième partie*, in *Revue de Musicologie*, LX. 1-2. 1974, 87-58. Il lavoro della studiosa è culminato nella curatela (in collaborazione con Luciano Petazzoni) di: *Don Carlos. Edizione integrale delle varie versioni in cinque e in quattro atti (comprendenti gli inediti verdiani)*, 2 vol, Milano 1980.

6 «L'opera non piacque nemmeno al pubblico parigino per la semplice ragione che non era né un *grand opéra* convenzionale, né un' *opéra lyrique* alla Gounod, né un'opera italiana, né un dramma wagneriano. [...] *Don Carlo* restò l'opera difficile, che nasce ad un certo punto nella vita dei grandi artisti: il lavoro che condensa un'intera esperienza che si vede negato il consenso dai contemporanei e che soltanto il tempo s'incarica di chiarire ai posteri». C. CASINI, *Verdi*, Milano 1971, 258.

7 Tra i numerosi lavori critici su questa partitura verdiana, oltre agli *Atti del II Congresso internazionale di Studi Verdiani cit.*, si segnalano: A. PORTER, *The making of Don Carlos* in *Proceedings of the Royal Musical Association*, 98. 1971-72, 73-88; Q. BORRE, *Les deux*

riscoperta dovuta sia a grandissimi interpreti (si pensi a Claudio Abbado, curatore di una memorabile *mise en scène* milanese nel 1977, o alle regie al *Covent Garden* e a Santa Cecilia di un personaggio del calibro di Luchino Visconti) sia alla complessiva *Verdi Renaissance* nel quadro degli studi musicologici, che hanno abbandonato l'ottica riduttiva di Verdi araldo di schietto e sanguigno carattere popolaresco dell'epopea risorgimentale per recuperare in tutta la loro complessità l'insieme di temi sociali e politici presenti nell'opera del compositore emiliano⁸.

Ciò è vero soprattutto in relazione al rapporto che Verdi instaurò con la fonte principale della sua opera: il dramma schilleriano. L'autore tedesco si era rifatto al dramma di César Vischard Saint Réal *Don Carlos Nouvelle Historique* (1672), che a sua volta aveva ispirato altri lavori come il *Don Carlos Prince of Spain* di Thomas Orway (1676) e il *Filippo* di Vittorio Alfieri (1776). Un ordito, quello del Saint-Real e ripreso da Schiller, in cui si mescolavano realtà e finzione, personaggi realmente esistiti e caratteri inventati, che presentava più di un anacronismo. Al di là di tale considerazione, il *Don Carlos* costituiva un testo in cui si toccavano fino a confondersi le due anime schilleriane di storico e drammaturgo⁹, un'opera che esprimeva i

princesses d'Eboli: historique et dramatique, in *L'Avant-Scène Opéra*, 11.1986, 144-147; A. LISHKE, *Quel Don Carlos?* In *L'Avant-Scène Opéra*, 11.1986, 48-132; G. KREUZER, *Voices from beyond: Verdi's Don Carlo and the modern stage*, in *Cambridge Opera Journal*, 18.2006.2. 151-179; G. LANZA TOMASI, *Don Carlos uno studio per il grand-opéra* in J. PELLEGRINI, G. ZACCAGNINI, *Vivere senza paura. Scritti per Mario Bortolotto*, Torino 2007, 95-109.

8 Il dato costituisce un assunto ormai pacifico nella moderno dibattito musicologico. Nell'impossibilità di fornire in questa sede una notazione esaustiva, si rimanda alla completo repertorio di G. HARWOOD, *Verdi: a Research and Information Guide*, New York-London 2012². Quanto ai prodromi della *Verdi Reinassance* essa si è legata alla sensibilità di studioso (mai disgiunta dall'impegno civile) di Massimo Mila che a partire da *Il Melodramma di Verdi* (1933) fino a *L'arte di Verdi* (1958, riedito con ampi rimaneggiamenti nel 1980) ha individuato una serie di temi da allora mai più abbandonati dalla storiografia musicale, come, ad esempio, il carattere assai ricco e complesso del Verdi 'politico'. Un bilancio o del contributo offerto da Mila alla critica verdiana è in P. GELLI, *I due Verdi di Massimo Mila*, Introduzione a M. MILA, *Verdi*, Milano 2012², 3 ss. Per una riflessione sul carattere 'nazionale' dell'opera del compositore emiliano: M. MILA, *Verdi nel Risorgimento*, in *L'Unità* del 18.01.1948, ora in ID., *Scritti civili*, Milano 2011, 177-78.

9 È significativo che Schiller avesse intrecciato la stesura del *Don Carlos* con una serie di ricerche storiche confluite nella *Storia dell'insurrezione dei Paesi bassi* (*Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlands*, 1788) e delle *Lettere su Don Carlos* (*Briefe über Don Carlos*, 1788). La sua concezione della storia «straordinariamente dinamica» (E. GROPPALI, Introduzione a F. SCHILLER, *I Masnadieri – Don Carlos – Maria Stuarda cit.*, XVI) avrebbe avuto compiuta elaborazione nella celebre prolusione intitolata *Che cosa significa e a*

caratteri di fondo di uno storicismo ispirato ad una progressiva affermazione della ragione come emancipazione dalla tirannia e della violenza destinata fatalmente ad abbattere i retaggi dell'antico regime come il feudalesimo e la monarchia assoluta¹⁰. In tal senso, dunque, la rivolta della Fiandre rappresentava per Schiller uno dei veri e propri archetipi di affermazione del principio universale di libertà¹¹ e proprio questo permetteva a Verdi di condividere la tesi di fondo del dramma schilleriano e cioè che tra «liberalismo e assolutismo non fosse possibile alcun compromesso»¹².

Sotto questo punto di vista, non vi è dubbio che Verdi considerasse l'onnipervasiva presenza dell'Inquisizione nella vita collettiva come uno degli aspetti maggiori dell'inconciliabilità tra l'antico regime e le istanze portate avanti dal liberalismo ottocentesco. Si trattava di un carattere di fondo dell'opera verdiana – alimentata da una rappresentazione della *Suprema* come potere dispotico e autore di gesta esecrabili in nome della fede – che poteva trovare una facile breccia nell'opinione pubblica liberale perché allineata ad una tradizione storiografica assai risalente a partire quanto meno dalla *Histoire de la Inquisition* di Jacques Marsollier del 1672 fino alla *Istoria dell'Inquisizione* di Francesco Beccatini (1781)¹³.

quale scopo si studia la storia universale? (Was heißt und zu welchem Ende studiert Man Universalgeschichte?) letta il 26 maggio 1789 in occasione del suo insediamento come docente all'Università di Jena. Sulla prolusione schilleriana e sul suo influsso sugli ambienti filosofici in Italia e in Germania: F. TESSITORE, *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, Roma 1995, 574-578.

10 P. CECCHI, *Temi politici nel Don Carlos da Schiller a Verdi* in *Studi pucciniani*, 2, 2000, 37-68, 39.

11 «Nell'introduzione alla *Storia dell'insurrezione dei Paesi Bassi* [...] vi troviamo subito un'implicita risposta all'interrogativo lasciato aperto dal *Don Carlos*: come possono gli uomini rovesciare il corso della storia, come possono rovesciare quella brutale legge di necessità che domina tutti gli stati? L'insurrezione dei Paesi bassi fornisce una prima risposta in quanto dimostra innanzitutto che lo possono, anche contro la più elementare logica delle cose, dei fatti, delle forze» C. SINI, *Poesia e storia in Schiller*, in *Studi di estetica*, 2, 1974-75, 289-319, 298ch.

12 J. BUDDEN, *Le opere di Verdi cit.*, 9.

13 Sul tema della 'leggenda nera' dell'inquisizione di fede nell'immaginario e nella storiografia ottocentesca: A. PROSPERI, *L'Inquisizione nella storia i caratteri originari di una controversia secolare*, in ID., *Inquisizione romana. Letture e ricerche*, Roma 2003, 69-96. Del resto, la polemica liberale contro l'istituzione inquisitoriale poteva alimentarsi anche da una memoria storica profondamente radicata nei paesi di confessione riformata che imputavano proprio alla tenace repressione della libertà di coscienza attuata dall'Inquisizione romana e spagnola una delle cause di decadenza e di arretratezza di Spagna ed Italia sotto il profilo delle libertà politiche. Tra i numerosi contributi storiografici che hanno sottolineato questo rilievo: A. DEL COL, G. PAOLIN, Introduzione, in, *L'Inquisizione romana in età moderna*.

Del pari, la rappresentazione della *Suprema* come potere svincolato da qualsiasi autorità s'innestava su un dibattito di scala europea che aveva avvio con la pubblicazione dell'opera di Juan Antonio Lloriente della *Historia crítica de la Inquisición española*¹⁴. Fondendo spirito polemico e storiografia tipicamente ispirata al gusto illuminista per la ricerca della fonte, Lloriente aveva portato a conoscenza del pubblico europeo il funzionamento concreto dell'Inquisizione spagnola. Attraverso un'analisi minuziosa dell'azione del tribunale di fede nella monarchia spagnola, l'autore si impegnava a porre in luce come la *Suprema* si era dimostrata non solo un'istituzione marcatamente in contrasto con lo spirito di carità e moderazione del messaggio cristiano, ma soprattutto che essa si era di fatto imposta come un potere concorrente nei confronti della monarchia iberica. A partire dall'opera di Lloriente il tribunale di fede poteva essere conosciuto nei suoi meccanismi interni di funzionamento, ciò accadeva proprio quando in Spagna nel 1820-1823 si susseguivano ondate rivoluzionarie che avrebbero reso il sacro tribunale un punto di riferimento mai più abbandonato per i liberali europei. Allorquando il tribunale dell'Inquisizione scomparve definitivamente nel 1834, iniziò per la *Suprema* una seconda vita. Non più terribile ingranaggio della macchina di potere messa in piedi per l'affermazione dell'uniformità religiosa, ma simbolo evocato concordemente dalla stampa e dall'opinione pubblica liberale in tutta Europa di un passato che non doveva più tornare, un retaggio

Archivi, problemi di metodo e nuove ricerche (a cura di A. Del Col, G. Paolin), Roma 1991, 13-26; nonché: J.P. DEDIEU, R. MILLAR CARVACHO, *Entre histoire et mémoire. L'Inquisition à l'époque moderne: dix ans d'historiographie*, in *Annales HSS* 57.2002, 349-372.

14 Già commissario e segretario soprannumerario della *Suprema*, Juan Antonio Lloriente, rappresentò una delle figure più impegnate nel tentativo di riforma dei rapporti tra poteri ecclesiastici e secolari intrapreso in Spagna dal ministro Jovellanos. Schierato su posizioni riformiste e convinto *afrancesado*, dopo la capitolazione del regime e la conquista napoleonica ebbe modo di esprimere le sue convinzioni sugli effetti nefasti della presenza dell'apparato inquisitoriale nella monarchia spagnola dapprima con la *Memoria histórica sobre cuál ha sido la opinión nacional de España acerca del tribunal de la Inquisición*, letta alla *Real Academia de Historia* nel 1811, confluita in edizione ampliata negli *Anales de la Inquisición de España* (1812). Dopo la caduta di Napoleone, Lloriente fuggì in Francia portando con sé numerosi documenti che avrebbero costituito la base per la sua monumentale *Historia crítica*. L'opera edita in lingua francese in 4 volumi con il titolo *Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne* [...] traduite de l'espagnol par Alexis Pellier sur le manuscrit et sous le yeux de l'Auteur, Paris 1817-1818, conobbe subito una straordinaria fortuna testimoniata dalla sua immediata ristampa. Sull'opera del canonico spagnolo: R. MARRAST, *Sur Juan Antonio Lloriente*, in *Mélanges offerts à Charles Vicent Auburn*, Paris 1975, II, 7-18, nonché M. BOEGLIN, voce *Lloriente, Juan Antonio*, in A. PROSPERI con la collaborazione di V. LAVENIA e J. TEDESCHI, *Dizionario storico dell'Inquisizione*, Pisa 2010, II, 926-927.

di ciò di quanto più dispotico e autoritario aveva prodotto l'antico regime¹⁵.

Tuttavia, la denuncia dei metodi repressivi della *Suprema* costituiva per Verdi non soltanto il segno più tangibile di un passato esecrabile e la testimonianza più abietta di un mondo cupo e oppressivo. A ben vedere, la radicale negazione dei principi della salvaguardia dell'individuo rispetto alla macchina repressiva messa in campo dall'Inquisizione consentiva al compositore emiliano di affrontare un tema di lunga durata e di persistente ricorrenza in tutto il melodramma italiano dell'Ottocento: il rapporto tra l'individuo e la giustizia.

Si tratta di un tema sul quale l'analisi musicologica ha recentemente focalizzato la sua attenzione, individuando una serie di temi e situazioni tipologiche attinenti alla giustizia e alle sue forme di manifestazione nell'opera del secolo XIX¹⁶. Il ricorso a tali temi è frequente, tra gli altri, in Donizetti (*Anna Bolena*, *Fausta*, *Martin Faliero*, *Poliuto*, *Maria Stuarda*), Pacini (*Lorenzino de' Medici*, *Saffo*), Mercadante (*Il giuramento*, *Le due illustri rivali*) dove il tema del giudizio si carica di significati politici, attraverso la sua peculiare declinazione come processo ingiusto, oppressivo, strumento di vendetta nei confronti del dissidente in campo politico e religioso. In particolare è il processo con la sua interseca carica drammatica a costituire un formidabile arsenale di situazioni drammaturgiche per denunciare un'ingiustizia radicale, una distorsione dell'esercizio del potere politico. Non è senza significato, e il discorso finisce per toccare uno dei temi di fondo della produzione di uno dei più importanti autori italiani dell'Ottocento, il già citato Gaetano Donizetti, che opere come *I Puritani* o *Martin Faliero* venissero messe in scena negli anni immediatamente successivi al 1835, allorquando le speran-

15 R. LÓPEZ VELA, *Storiografia: Inquisizione spagnola*, in A. PROSPERI con la collaborazione di V. LAVENIA e J. TEDESCHI, *Dizionario storico dell'Inquisizione cit.*, III, 1504-1509. Per valutare il profondo impatto sull'opinione pubblica ottocentesca della memoria dell'Inquisizione spagnola, andrebbe aggiunto che il carattere segreto delle procedure e l'aura cupa dell'istituzione avevano alimentato un filone di letteratura di consumo a tinte fosche destinata subito ad accendere la curiosità del pubblico dei lettori: emblematica in questo senso l'opera di Irene de Suberwick (pubblicata sotto lo pseudonimo di Victor de Féréal) *Les Mystères de l'Inquisition et autres sociétés secrètes d'Espagne* (1845), tradotta due anni dopo in lingua italiana e ristampata nel nostro paese ancora nel secolo successivo. Sul tema del rapporto tra la partitura verdiana e le coeve rappresentazioni dell'Inquisizione: P. BROOKS, J. KERMAN, H. POWERS, D. ROSEN, *Il Grande Inquisitore nel Don Carlos di Verdi e nella letteratura dell'Ottocento*, in F. DELLA SETA, R. MONTEMORRA MARVIN, M. MARICA, *Verdi 2001. Atti del Convegno Internazionale. Parma-New York-New Haven*, Firenze 2003, 613-662.

16 A. ROSTAGNO, *Temi del dibattito politico-costituzionale nell'opera risorgimentale. Il processo e la separazione dei poteri in Sud e nazione. Folklore e tradizione musicale nel Mezzogiorno d'Italia* (a cura di E. Imbriani), Lecce 2013, 265-311.

ze suscitate in Francia dal 're borghese' Luigi Filippo d'Orleans finivano per risolversi in una atmosfera di cupo pessimismo e di disillusione a fronte delle leggi che riformarono in senso palesemente repressivo istituti classici dell'immaginario liberale della giustizia come la giuria, la Corte d'assise, senza contare la stretta subita dalle disposizioni sulla censura e la libertà di stampa¹⁷.

Si tratta di un argomento che richiederebbe un approfondimento specifico che non è possibile compiere in questa sede, ma ciò che importa sottolineare è che il tema della giustizia si avviò a diventare un riferimento costante al quale guardava il melodramma italiano dell'Ottocento negli anni dell'epopea risorgimentale al fine di suscitare un vasto e condiviso movimento di opinione¹⁸. Il teatro d'opera diveniva così conduttore di un flusso di narra-

17 Ivi, 287. Sul modello costituzionale francese del 1830: L. LACCHÈ, *Pellegrino Rossi e la Monarchia di luglio*, in, *Un liberale europeo: Pellegrino Rossi (1787-1848)* (a cura di L. Lacché), Milano 2001, 69-108; ID., *La libertà che guida il popolo. Le tre gloriose giornate del luglio 1830 e le «Chartres» nel costituzionalismo francese*, Bologna, 2002; M. FIORAVANTI, *Le potestà normative del governo. Dalla Francia di ancien régime all'Italia liberale*, Milano 2009 139-167; U. MÜSSIG, *La concentration du pouvoir et la diffusion des modèles constitutionnels français en Europe après 1800*, in *Revue historique de droit français et étranger*, 2010.2, 295-310. Sulla parabola della giustizia nella Monarchia di Luglio e la sua influenza di lungo periodo in Italia: L. LACCHÈ, *Un luogo «costituzionale» dell'identità giudiziaria nazionale: la Corte d'assise e l'opinione pubblica*, in *Processo e opinione pubblica in Italia tra Otto e Novecento* (a cura di F. Colao, L. Lacché, C. Storti), Bologna 2008, 77-120.

18 Il rapporto tra melodramma e cultura del Risorgimento rappresenta una tematica di lunga durata e di persistente ricorrenza nei discorsi sull'opera italiana dell'Ottocento. Al di là del teatro giacobino negli anni rivoluzionari, la capacità dell'opera di rappresentare un fondamentale momento di coesione nel popolo italiano decisivo per imprimere un carattere partecipativo e condiviso alla lotta risorgimentale costituiva il filo conduttore delle riflessioni di Giuseppe Mazzini che affidava alla musica «sola favella comune a tutte le nazioni» la capacità di rivelarsi come «espressione la più pura, la più generale, la più simpatica di una fede sociale» (G. MAZZINI, *Filosofia della musica* [1836], 11). Del pari, la funzione dell'opera italiana capace di surrogare la funzione che negli altri paesi ha assunto il romanzo e la narrazione letteraria come momento centrale della «manifestazione e l'espansione delle forze democratiche popolari-nazionali» rappresentava un tratto fondante della riflessione gramsciana sul 'nazional-popolare' e sui caratteri dell'identità culturale italiana (A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino 1950, 68, q. 9 [XIV] § 66). Tra i numerosi lavori che hanno ricostruito la fondamentale funzione del genere operistico nell'epopea risorgimentale: C. SORBA, *Il 1848 e la melodrammatizzazione della politica*, in *Storia d'Italia. Annali 22*, Torino 2007, 481-508; EAD., *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari 2015; nel panorama musicologico, ci si limita a segnalare: P.A. ROBINSON, *Opera & Ideas: From Mozart to Strauss*, Ithaca (N.Y.) 1985, nonché A. ARBLASTER, *Viva la libertà! Politics in Opera*, London-New York 2000².

zione che, veicolando i testi più famosi della letteratura europea, trovava proprio nel mondo della giustizia e delle sue rappresentazioni l'ambientazione ideale per una educazione politico-sentimentale degli italiani capace di infondere nel pubblico il disprezzo verso la prepotenza e l'ingiustizia dei regimi dispotici e, nello stesso tempo, la solidarietà verso gli ideali di lotta per la libertà e per il progresso¹⁹. Insomma, era proprio il mondo della giustizia che consentiva all'opera di iscriversi in una costellazione simbolica profondamente sincronizzata con lo "strato profondo" della cultura ottocentesca²⁰, legata a sua volta a filo doppio con i valori risorgimentali dell'appartenenza, del sangue e dell'onore²¹.

All'interno di queste coordinate sembra opportuno un raffronto tra la partitura verdiana e un altro capolavoro di fonte schilleriana del melodramma dell'Ottocento italiano: *Maria Stuarda* di Gaetano Donizetti, un'opera che rappresentò per Verdi un innegabile terreno di confronto attraverso una serie di scelte compositive che sembrano legarsi in un complesso intreccio fatto di richiami, di citazioni incrociate, ma anche di svolte che capovolgono le tradizionali rappresentazioni della giustizia²².

Si pensi ad esempio alla presenza di una corte che giudica il protagonista in virtù delle ferree leggi che guidano l'affermazione del potere assoluto. Nella *Maria Stuarda* la sentenza di morte è pronunciata per un fine privato, utilitaristico della regina, suscitando tutta l'indignazione per l'esercizio di un potere arbitrario. Tuttavia l'opera donizettiana semplifica un intreccio drammaturgico che nel dramma originario di Schiller è costruito in maniera assai diversa. Nell'opera del compositore bergamasco Elisabetta firma la condanna a morte di Maria, ma solo quando entra in scena Leicester – del quale è segretamente innamorata – in un moto di rabbia consegna la sentenza a Lord Burleigh per farla eseguire. Per contro nell'opera di Schiller, dopo le sprezzanti parole rivolte da Maria contro la corte dei Pari, Elisabetta firma la condanna a morte, tuttavia impone prima dell'esecuzione di attendere i suoi ordini ulteriori. Il foglio firmato capita nelle mani di uno zelante funzionario che avvierà al patibolo Maria, senza un esplicito assenso formale della regina.

19 C. SORBA, *Teatro*, in *Atlante culturale del Risorgimento* (a cura di A.M. Banti, A. Chiavistelli, L. Mannori, M. Meriggi), Roma-Bari 2011, 187-196, 194.

20 L. LACCHÈ, *Il canone eclettico. Alla ricerca di uno strato profondo della cultura giuridica italiana dell'Ottocento*, in *Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*, 39.2010, 153-228.

21 A.M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino 2000.

22 Sull'apporto del compositore come autore di 'dramma per musica', il classico saggio di J. KERMAN, *L'opera come dramma*, Torino 1990².

In questo senso è assai significativo che Verdi nel *Don Carlos*, nel rappresentare la fine del Principe delle Asturie, utilizzi questo elemento presente nel dramma di Schiller poiché la condanna non è frutto di una diretta volontà del re. Così come nell'opera del drammaturgo tedesco, il potere politico non riesce a controllare la potenza soverchiante degli apparati di potere a sostegno della monarchia assoluta²³. Anche Filippo II è incerto sul condannare Carlos, e anche nel dramma verdiano una forza esterna alla sua volontà, un apparato soffocante di potere – la *Suprema* – imporrà la sua sentenza di condanna, mostrando in tal modo la rischiosa fragilità e l'equilibrio precario del sistema di governo dell'antico regime.

Non solo, perché in *Don Carlos* è il tema della ragion di stato, presente anche nell'opera donizettiana, che si impone sui destini dei personaggi al di là delle esigenze di giustizia. Una ragion di stato che segna una cesura profonda tra le vicende individuali e l'esigenza dell'autorità di conservarsi a discapito dell'equità del giudizio, un potere autoreferenziale incapace di distinguere l'etica positiva e l'affermazione degli ideali di libertà dalla cospirazione e dal tradimento²⁴.

Emblematico in questo senso è il duetto tra Filippo II e il Grande Inquisitore. Nel dramma di Schiller il Re manda a cercare l'Inquisitore per un *descargo de conciencia* per l'assassinio di Posa, ma soprattutto per conoscere le intenzioni della *Suprema* circa la condanna da riservare a Carlos. Filippo è ritratto come un personaggio tormentato, dispotico nell'esercizio del governo, ma non privo della capacità di provare un sentimento di ammirazione per chi esprime liberamente il suo pensiero. La solitudine del potere lo ha gettato nel più totale isolamento dimostrandosi inflessibile con chi mette a repentaglio la sicurezza dei suoi domini. Allo stesso tempo, Filippo II sembra essere dominato dal potere soverchiante del Grande Inquisitore un tratto – quest'ultimo – che prende corpo nel celebre dialogo del *Don Carlos* schilleriano tra i protagonisti all'indomani dell'uccisione per mano ignota del Marchese di Posa con un colpo di archibugio.

Grande Inquisitore: Perché non ci avete interrogato voi quando vi siete gettato tra le sue braccia? Voi lo conoscevate bene! Un solo sguardo vi rivelò l'eretico....
Per quale motivo avete voluto sottrarre una vittima al Sant'Ufficio? È così che ci si prende gioco di noi? Quando la stessa maestà si degrada al punto di far da mezzana e dietro le nostre spalle tiene mano ai nostri peggiori nemici, che mai diventiamo noi? Se uno solo doveva essere risparmiato, in base a quale norma ne avremmo immolati centomila?

Re Anche lui è stato immolato

23 A. ROSTAGNO, *Temi del dibattito politico-costituzionale cit.*, 305.

24 *Ibidem*.

Grande Inquisitore No! è stato assassinato, in modo perverso a tradimento! Il sangue che doveva scorrere in nostro onore è stato oscenamente sparso dalla mano di un sicario. Quell'uomo era di nostra proprietà.... che cosa vi ha autorizzato ad impadronirvi dei sacri beni in dotazione all'ordine? Egli era destinato a morire per mano nostra: Dio lo aveva donato alla necessità dei tempi, per dimostrare, nella assoluta degradazione della sua anima, l'insulsa vanità della ragione. Questo era il disegno minuziosamente preparato. Eccolo qua nella polvere, il lavoro di anni ed anni. Noi siamo defraudati; a voi non restano che le mani macchiate di sangue²⁵.

Nell'opera verdiana nel momento del duetto l'uccisione del Marchese di Posa non ha ancora avuto luogo. Filippo pone le sue domande al frate in un recitativo concitato che tradisce uno stato d'animo inquieto. Si avvia così una replica in cui con logica ferrea e con glaciale imperturbabilità, l'Inquisitore evidenzia la necessità di sacrificare Carlos e Posa in nome della salvezza della monarchia e della tutela della fede.

Come è stato efficacemente sottolineato²⁶, le sonorità ideate da Verdi introducono il pubblico in una dimensione oscura, come oscure sono le trame di potere che hanno per oggetto la comminazione della condanna capitale. L'Inquisitore risponde agli accenti gravi degli ottoni attraverso una scaltrita citazione del Vangelo che giustifica la morte di Carlos e libera gli scrupoli di coscienza del padre²⁷. Filippo II sta per congedare il frate, ma questi lo

25 F. SCHILLER, *Don Carlos cit.*, 358-359. Il dialogo prosegue mostrando il Re sempre più soggiogato dal potere del Grande Inquisitore. Dopo che Filippo II rivela la sua debolezza «sono un piccolo uomo, ne ho la certezza... Ma tu pretendi dalla creatura ciò che può solo il creatore», l'Inquisitore incalza il Re con parole che suonano come una sentenza senza appello, rivelando senza infingimenti la sua consapevolezza di dominare la personalità del monarca: «No sire. Non si può ingannare me. Vi ho esattamente compreso: voi volevate sfuggirci. Le pesanti catene dell'Ordine vi davano fastidio, e volevate essere libero e solo. [...] Siamo vendicati, adesso. Ringraziate la Chiesa che si limita a punirvi come una madre. Il vostro castigo è consentito nella scelta che vi abbiamo consentito di compiere senza riflettere». *Ivi*, 360.

26 M. MAYRHOFER, *Appunti su Don Carlos*, Napoli 2009, 91.

27 In sede critica è stato sottolineato come il rapporto tra Filippo II e il Grande Inquisitore rappresenti anche un'ulteriore esempio della tematica – ricorrente nelle partiture verdiane – del rapporto tra padre e figlio (A. ARBLASTER, *Viva la libertà cit.*, 92.) A ben vedere, la trama dei rapporti filiali costituisce un elemento sotteso alla caratterizzazione di tutti i personaggi maschili del *Don Carlos*, non solo in relazione al rapporto tra Carlo e Filippo, ma anche per l'attenzione paterna che questi riserva al Marchese di Posa «il figlio ideale che il re avrebbe voluto avere». (H. POWERS, *Father and sons*, in P. BROOKS, J. KERMAN, H. POWERS, D. ROSEN, *Il Grande Inquisitore cit.*, 649). In tal senso, anche il rapporto tra il Grande Inquisitore e Filippo II sembra rientrare all'interno di questi schema. Significativo l'atteggiamento del primo che a fronte degli slanci del re, dimostra il carattere inflessibile di «un padre che ca-

incalza intimandogli di consegnare al tribunale di fede anche Posa poiché questi rappresenta un eretico che minaccia l'integrità della fede ben più del Principe delle Asturie. L'inciso melodico culmina con parole che contengono una raggelante minaccia:

Et moi, l'Inquisiteur, moi, pendant que je lève
 Sur d'obscurs criminels la main qui tient la glaive
 Pour les puissants du monde abjurant mon courroux,
 Je laisse vivre en paix ce grande coupable ...et vous

Ed io, L'inquisitore, io che levai sovente
 Sopra orde vil di rei la mano mia possente,
 Pei grandi di quaggiù, scordando la mia fé
 Tranquilli lascio andar via un gran ribelle... e il Re

La prima reazione del Re alle parole dell'Inquisitore è moderata. Filippo II cerca di tirare a sé l'interlocutore, quasi stesse cercando di stabilire con lui un moto di (auspicata) solidarietà, ricordandogli la solitudine connessa alla sua funzione e la necessità di fare affidamento su consiglieri valorosi quale il Marchese di Posa. La musica per effetto dei legni si ammorbidisce, ma non l'atteggiamento dell'Inquisitore che esclama «Livrez nous le marquis de Posa /A te chiedo il Marchese di Posa». Filippo II, allora, sembra ribellarsi rispondendo con un secco no. L'Inquisitore ora lo minaccia esplicitamente: il suo rifiuto lo esporrà a render conto al Tribunale supremo. Il duello verbale registra quasi un impennata di orgoglio del Re: «Prêtre, j'ai trop souffert ton orgueil criminel /Frate! Troppo soffrii il tuo parlar crudel», ma si tratta di una reazione effimera, quasi un lampo, sottolineato in partitura dalla timbrica dei tromboni, destinato a svanire di fronte alla soverchiante potenza del tribunale di fede²⁸. Dopo aver evocato l'episodio biblico di Samuele che aveva predetto la perdita del potere di Saul per non essere riuscito a sedare la rivolta degli Amaleciti, l'Inquisitore si avvia sprezzante verso la porta, mentre Filippo II esclama sottomesso «L'orgueil du Roi fléchit devant l'orgueil du Prêtre/ Dunque il trono dovrà piegar sempre all'altare». La musica riproduce il motivo iniziale della scena quasi a sottolineare la vittoria del

stiga il figlio che sbanda» (*Ibidem*). Su questo punto, anche M. MAYRHOFER, *Appunti su Don Carlos cit.*, 91. Per un'analisi del rapporto tra padre e figli nelle opere verdiane attraverso un approccio rivolto ai profondi nessi con il diritto e le sue rappresentazioni: M. RIBERI, *Paternal Justice in Giuseppe Verdi's Operas*, in F. ANNUNZIATA, G.F. COLOMBO, *Law and Opera*, Cham 2018, 223-240.

28 M. MAYRHOFER, *Appunti su Don Carlos cit.*, 91.

potere ecclesiastico su quello secolare²⁹.

In sede critica è stato sottolineato che il motivo del successo di questo duetto risiede nell'apparente ossimoro che lega la scena: una schermaglia combattuta a colpi di logica che cela in sé le ragioni profonde dei sentimenti³⁰. Le domande che pone Filippo «sono meccaniche, così ciò che conta nelle risposte dell'Inquisitore non è il loro senso, ma la gelida autorità con cui sono pronunciate»³¹.

L'Inquisizione non giudica dei fatti, ma della coscienza, la coscienza è il regno del governo assoluto della *Suprema*. Il sovrano non può che uscirne sconfitto dal momento che nemmeno la Corona può garantire protezione di fronte all'iniziativa del tribunale della fede. Filippo II non è più un monarca donizettiano che schiacciato dalle responsabilità del trono è incerto circa la sorte da riservare agli imputati che minacciano il suo regno. Al contrario, in Verdi il monarca assume una fisionomia tragica e in balia degli eventi, come il Re che nello scontro con l'Inquisitore è prima incerto, poi fiero, ma che alla fine è costretto a sottomettersi di fronte alle minacce. Se in Donizetti i fatti che portano alla condanna a morte finiscono per coinvolgere lo spettatore, fiducioso in un senso di giustizia che presenta contorni netti e definiti in una dimensione condivisa, in *Don Carlos* la minacciosa presenza dell'Inquisitore diventa quasi l'emblema di una crisi di comunicabilità delle ragioni della giustizia, dell'impossibilità di distinguerne il senso e la direzione perché schiacciata dalla presenza soffocante delle ragioni del potere.

Non sembra un caso, a tal proposito, che Verdi nella versione in quattro atti, decise di sopprimere la scena di un vero e proprio processo sommario intentato a Carlos dall'Inquisizione, che invece figurava nella prima versione parigina³². Era lo stesso Verdi a fornire le ragioni della sua scelta scrivendo

29 J. BUDDEN, *Le opere di Verdi cit.*, 133: «I protagonisti di questo eccezionale conflitto drammatico, interamente risolto in musica, non sono già uomini privati con affetti e sentimenti individuali, bensì veri e propri concetti storici, le forze politiche di Stato e Chiesa», M. MILA, *Verdi cit.*, 209. Sul conflitto tra potere ecclesiastico e secolare nella partitura verdiana: G. MARTIN, *Verdi, la Chiesa e il Don Carlo*, in *Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani cit.*, 141-47.

30 «Il colpo di genio del musicista teatrale fu di affidare questo dialogo di bieche e occulte ragioni del trono dell'altare a due voci uguali: due bassi. [...] Quando i cantanti siano di pari valore la gara che tra loro si stabilisce nella [...] potenza delle note [...] profondissime, s'insinua come un voluto sottinteso nell'opposizione drammatica dei personaggi», M. MILA, *Verdi cit.*, 209.

31 J. BUDDEN, *Le opere di Verdi cit.*, 133.

32 Sull'analisi dei caratteri della scena: J. KERMAN, *Displacement in response to Peter Brooks*, in P. BROOKS, J. KERMAN, H. POWERS, D. ROSEN, *Il Grande Inquisitore cit.*, 625-636.

do che a quel punto Don Carlo «non aveva più niente da dire»³³, ma forse l'opzione compositiva di Verdi relativa al “taglio” della scena processuale può leggersi più in profondità, come specchio della crisi dei valori condivisi espressi dal mondo della giustizia nell'epopea risorgimentale.

Sottotraccia, il *Don Carlos* rappresentava forse più che mai l'espressione di una sottile, ma non per questa meno evidente traccia di disillusione rispetto al quadro valoriale che aveva irradiato il Risorgimento e l'affermazione della borghesia liberale nell'Ottocento. Una disillusione, forse, maggiormente tangibile proprio perché espressa all'indomani dell'unificazione, un senso di incertezza che si esprimeva in quella bellissima espressione di Benedetto Croce riassunta nella formula del passaggio dalla “poesia” risorgimentale alla “prosa” post-unitaria³⁴.

L'aspirazione a «collegare l'individuo alla comunità, a coniugare contemplazione e azione, a tenere uniti pensiero utopico al realismo politico proprie dell'esperienza risorgimentale»³⁵ si scontravano con la realtà quotidiana e con i problemi pressanti che apparivano sulla scena pubblica del nuovo stato unitario³⁶. Un sentimento – questo – che si esprimeva in una generale atmosfera destinata a riverberarsi anche sul mondo della giustizia e delle sue rappresentazioni, allorquando le retoriche sul progresso cedevano di fronte al grande numero di esclusi dal godimento effettivo dei diritti e delle libertà ed il progetto liberale di edificazione di un apparato di garanzie individuali volto a salvaguardare l'individuo dagli abusi dell'autorità veniva stravolto per legiferare contro la libertà e la sicurezza, paradossalmente in nome della libertà e della sicurezza.

In tal senso gli esempi sarebbero numerosi: il ferreo controllo di polizia attuato sui soggetti pericolosi, la crudele repressione attuata dai Tribunali militari, rappresentavano solo due tratti di quella dissociazione profonda tra realtà ed immaginazione che si esprimeva in un senso di disillusione della generazione del Risorgimento a fronte della concreta esperienza di giustizia dello stato unitario³⁷. Si trattava di una percezione sottile, ma non per questo

33 Lettera a Giulio Ricordi, 19.2.1883, cit. in J. BUDDEN, *Le opere di Verdi cit.*, 34.

34 B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Roma-Bari 1962, 2.

35 P. GINSBORG, *Romanticismo e Risorgimento: l'io, l'amore e la nazione*, in *Storia d'Italia, Annali 22 cit.*, 5-67, 6.

36 In tal senso è stato sottolineato come il Don Carlos «[it] is [...] a kind of political autobiography, in which Verdi re-creates his evolution from the idealistic liberalism from 1840s to the clear-eyed *Realpolitik* of the 1860s» P.A. ROBINSON, *Opera & Ideas cit.*, 179. Allo stesso modo, è stato messo in luce come allorquando «the heroic period of *Risorgimento* was over, Verdi became disillusioned with the politics of manoeuvrings and compromises that replaced it», A. ARBLASTER, *Viva la libertà! cit.*, 96.

37 Per i problemi in campo penale apparsi sulla scena all'indomani dell'unificazione, tra

meno evidente, espressa dalle famose parole di Francesco Carrara:

Io mi sono sventuratamente convinto che politica e giustizia non nacquero sorelle e che nel tema dei così detti reati contro la sicurezza dello Stato così interna come esterna, non esiste diritto penale filosofico; laonde come nella pratica applicazione la politica impone sempre silenzio al criminalista, così nel campo della teoria gli mostra l'inutilità delle sue speculazioni e lo consiglia a tacere³⁸.

Numerosi commentatori sono concordi nel sottolineare come l'incombente e minacciosa presenza della *Suprema* rappresenti uno dei tratti inconfondibili del *Don Carlos*. Un'atmosfera che a livello compositivo veniva tradotta da un tratto melodico che ritornava in maniera costante nei passaggi cruciali dell'opera. Quella sorta di tarlo, di rovello, di idea musicale costante, di instabilità cromatica e di armonia forniva la rappresentazione musicale più fedele dell'opprimente atmosfera di una Spagna dominata dall'implacabile presenza della *Suprema*. Un colore tenebroso, che se da un lato sembrava segnare un punto di passaggio dalle speranze romantiche ai primi echi di una precoce sensibilità decadente, dall'altro marcava una presa di coscienza circa i facili entusiasmi riposti in una giustizia finalmente espressione di un consenso nazionale.

Anche in questa sede, suonano come un monito le parole di Mario Sbriccoli, allorquando ammoniva dei rischi insiti nell'utilizzazione della chiave di lettura dell'incivilimento come rappresentazione della parabola storica della giustizia penale. In effetti, scriveva lo storico-maceratese

la giustizia penale, assunta come il fine ultimo nel quale il diritto e il processo si compendiano, non è storicamente rappresentabile dentro lo schema di un costante progresso verso l'incivilimento. Essa ha conosciuto crisi e regressioni, insieme a fasi in cui è stata asservita a disegni tirannici e a progetti di dominio politico. E può conoscerne ancora. Perché riappaiono tenacemente, anche nelle moderne società, la volontà di farne un ottuso mezzo repressivo o la pretesa di trasformarla in occasione di privilegiata impunità³⁹.

i numerosi contributi, il rinvio al classico: M. SBRICCOLI, *La penalistica civile. Teorie e ideologie del diritto penale nell'Italia unita*, in *Stato e cultura giuridica dall'Unità alla Repubblica* (a cura di A. Schiavone), Roma-Bari 1990, 147-232, 155-177.

38 F. CARRARA, *Programma del corso di diritto criminale*, VII, Lucca 1871, 363.

39 M. SBRICCOLI, *Giustizia criminale*, in *Lo Stato moderno in Europa* (a cura di M. Fioravanti), Roma-Bari 2002, 164.

Juan Antonio Lloriente, *Historia crítica de la Inquisición de España, Prólogo**

[...] La Inquisición de España non fué creacion neuva de los reyes Fernando V e Isabel de Castiglia, sino solo reforma y estension de la antigua, que se conocia desde el siglo XIII; cuya circunstancia influyó tambien en la variedad de opiniones sobra la verdadera época de su establecimiento, y aun para que no se haya escrito su historia exacta; sin embargo de ser la institucion que dió á la Europa entera por espacio de tres siglos mayor materia de critica que otra alguna. Yo la considero digna de tener historia particular propia suya, con exactitud en la narracion de los hechos, sin ocultar verdades importantes, como lo han hecho los que escribieron por parte de la Inquisición; sin exagerar otros hechos, como algunos escritores enemigos, que se dejaron llevar del espíritu de resentimiento; y sin equivocarse acerca de las leyes secretas del gobierno interior del tribunal, como ha sucedido á todos, menos á los que las ocultaban por malicia.

Para escribir una historia exacta era necesario ser inquisidor ó secretario. Solo así se pueden saber las bulas de los papas, ordenanzas de los reyes, decisiones del Consejo de *inquisición*, procesos originales, y demas papeles de sus archivos. Tal vez soy el único que por hoy tiene todos estos conocimientos.

Yo fuí secretario de la Inquisición de la corte de Madrid, en los años 1789, 1790 y 1791. Conocí el establecimiento bastante á fondo para reputarlo vicioso en su origen, constitucion y leyes, á pesar de las apologías escritas en su favor. Desde entonces me dediqué á recoger papeles, sacar apuntamientos, hacer notas, y copiar literalmente lo importante. Mi constancia en este trabajo y la de adquirir cuantos libros y papeles no impresos puede haber á la mano, á costa de crecidos dispendios, en las testamentarias de inquisidores y de otros difuntos, me proporcionaron una colleccion copiosa de papeles interesantes.

[...] Ningun preso ni acusado ha visto jamás su proceso propio, quanto menos los de otras personas. Ninguno ha sabido de su causa propia mas que las preguntas y reconvençiones á que debia satisfacer y los extractos de las declaraciones de testigos, que se la comunicaban con ocultacion de nombres y circunstancias de lugar, tiempo y demas capaces de influir al conocimiento de las personas, ocultándose tambien lo que resulte á favor del mismo acusado; porque se seguia la máxima de que al reo toca satisfacer el cargo, dejando á la prudencia del juez el combinar despues sus respuestas con lo que produzca el proceso á favor del procesado. He aquí porque Felipe Limborg y otros escritores de buena fe no pudieron tener jamás una historia exacta de la Inquisición; pues solo se gobernaban por las narraciones de presos que ignoraban todo lo interior de sus causas propias, y por lo poquísimo que constaba en libros escritos por Eyemerich, Paramo, Peña, Carena y otros inquisidores.

Por esta razon espero que no se interprete como arrogancia mia el decir que solo yo puedo satisfacer la curiosidad de los que desean saber la verdadera historia de

* J.A. LLORIENTE, *Historia General de la Inquisición de España*, Tomo I, Barcelona 1835, 1-25, 4-18. L'omissione della trascrizione di una parte del testo è indicata convenzionalmente con tre punti tra parentesi quadre [...]. L'uso delle maiuscole, dei corsivi e dei segni diacritici riproduce la fonte originaria. [n.d.t].

la Inquisición de España; pues solo yo tengo los materiales para ello, cuya abundancia suplirá en gran parte lo que me falte de talento. Me determino á escribirlo, porque he leído los procesos mas célebres; y las noticias que doy de su contenido se distinguen mucho de las que dieron otros historiadores, sin exceptuar á Felipe Limborg, el mejor y mas exacto de todos. Las causas de D. Cárlos de Austria, príncipe de Asturias; D. Bartolomé Carranza, arzobispo de Toledo, y Antonio Perez, primer ministro secretario de estado de Felipe II, han recibido ilustraciones muy considerables y doy noticia de lo que hay de verdad acerca los procesos de Cárlos V, emperador de Alemania y rey de España; Juana de Albret, reina de Navarra; Henrique IV de Francia, su hijo; Margarita de Borbon, duquesa soberana de Bar, su hija; D. Jaime de Navarra hijo de D. Carlos, príncipe de Biana, y conocido con el renombre de *Infante de Tudela* [...] D. Juan de Austria, hijo del nuestro rey Felipe IV, Alejandro Farnese, duque de Parma, nieto de Cárlos V; D. Felipe de Aragon, hijo de el Emperador de Marruecos; César Borja, hijo del Papa Alejandro VI, cuñado del rey de Navarra Juan de Albret, duque de Valentinois, par de Francia, [...] y otros príncipes contra quines la Inquisición ejerció su cruel influjo.

Las que toman interés en la historia encontrarán en esta muchas noticias de procesos hechos contra obispos y teólogos del Concilio tridentino, que sufrieron la mortificación de ser reputados sospechosos de luteranismo o otros errores, particularmente Guerrero, arzobispo de Granada; Blanco, obispo de Orense y Málaga, arzobispo de Santiago [...]

Encontrarán noticias de lás persecuciones sufrida por algunos santos y venerables varones, particularmente S. Ignacio de Loyola, S. Francisco de Borja, S. Juan de Dios, S.ta Teresa de Jesus, S. Juan de la Cruz [...]

Hallarán las de muchos literados españoles dignos del público aprecio, mortificados los unos bajo el concepto de luteranos, á causa del ardiente celo que mostraron de corregir y purificar el texto de las biblias impresas ó sus traducciones latinas, consultando los ejemplares hebreos y griegos, como Antonio de Lebrija, Benito, Arias Montano, Pedro de Lerma, Luis de la Cadena; cancilleres de la universidad de Alcalá y catedráticos en Paris; [...]

Se sabrá por esta historia una multitud de atentados cometidos por los inquisidores contro los magistrados que defendian la jurisdiccion real ordinaria contra las usurpaciones del Santo – Oficio y de La Corte de Roma, y se tendrá noticias de procesos formados contra el maqués de Roda [...] los célebres Chumacero, primer conde de Guaro, Ramos de Manzano, [...] Macanaz, Mur, Salcedo, Salgado, Sese, Solorzuno, y otros defensores de las regalías, porque publicaban obras jurídicas sobre las verdaderas bases de la jurisprudencia: y se verá tambien que la insolencia de los consejeros de inquisición llegó al extremo de negar que fuese gracia del rey la jurisdiccion temporal que ejercian, y de procesar como temerarios y sospechosos de herejes á todos los consejeros de Castilla porque hizo este supremo Senado ver al rey las usurpaciones del tribunal de la Inquisición.

Se verá que los inquisidores, abusando de la mala política y debilidad del Ministerio español, despreciaron varias veces á los vireyes de Aragon, Cataluña, Valencia, Sardeña y Sicilia, humillándolos hasta el extremo de hacerles pedir absolucion de censuras, en que les imputaban estar incurso par haber sostenido la defensa de la

jurisdiccion real ordinaria y los derechos de sus altos destinos contra los ataques del santo Tribunal, y no conceder dicha absolucion sino con penitencia pública y sonrojosa.

Se observará que los inquisidores, reprobando las opiniones contrarias á los intereses de la Corte de Roma, á la prepotencia del clero español, y el esceso de influjo de los regulares de España, y persiguiendo á los magistrados y literados que procuraban propagarlas, contribuyeron á la decadencia del buen gusto de la literatura española desde los tiempos de Felipe II hasta los de Felipe V, y casi apagaron las luces por ignorancia propia de los verdaderos principios de jurisprudencia canónica, y escesiva deferencia á la censuras de los calificadores frailes, teólogos puramente escolásticos, que dejándose llevar del extremo contrario al de Lutero, no atinaron con el término medio en que hallarian la verdad, y condenaban proposiciones verdaderas como luteranas sin razon.

Se conocerá que el Santo – Oficio ha contribuido mucho á la despoblacion del suelo español, dando motivos á innumerables familias para emigrar en diferentes épocas; provocando la espulsion de judíos, moros y moriscos; sacrificando en tres siglos cerca de cuatrocientas mil personas, y cerrando la puerta con título de religion al fomento de las artes, industria y comercio, que florancerian admitiendo ingleses, franceses, holandeses, y otros, aunque fuesen protestantes, como se podrá con la cautelas convenientes [...].

Se vendrá en conocimiento de que el inquisidor general y el Consejo de inquisicion desobedecen las bulas del papa siempre que su Santidad manda lo que non les acomoda, disculpándose con decir que las leyes del reino y las órdenes del Gobierno español no permiten poner en práctica la bula; que desobedecen al rey cuando les parece, representando haber bulas ponteficias en contrario con pena de escomunión á los infractores; y desobedecen á rey y papa juntos cuando el asunto queda sepultado en el secreto, come sucede con la bula de Benedicto XIV *Sollicita et provida*, y la ley de Cárlos III que mandò cumplirla sobre que jamás se prohibiesen obras algunas literarias de autor católico sin audiencia suya ó de un defensor en caso de ausencia o muerte; pues nada de esto se hace porque se abusa del secreto.

Este secreto es el alma del tribunal de la Inquisicion: él vivifica, mantiene y rebus-tece á su poder arbitrario; con él se atreven los inquisidores, ocultando los papeles necesarios, á despeciar las muchas concordias jurisdiccionales otrorgadas en Castilla, Aragon, Cataluña, Valencia, Mallorca, Sardeña y Sicilia de resultas de innumerables controversias escandalosas que le precedieron y motivaron para no servir de nada en la próxima ocasion futura; á escolmulgar y prender consejeros, alcaldes de Corte, presidentes, regentes, auditores fiscales y alcaldes del crimen de reales chancillerías, y audiencias, corregidores y alcaldes mayores de ciudades y distritos; y á engañar (como lo han hecho muchas veces ocultando las verdades que les constan en el secreto de su tribunal) [...].

Habiendo yo ablado en Paris y Lóndres con algunos católicos apostólicos romanos, les he oido decir que la existencia de la Inquisicion es útil en España para la conservacion de la pureza del catolicismo, y que la Francia seria mas feliz si tuveria el proprio establecimiento. Viven equivocando creyendo por suficiente ser buen católico per estar libre de cárceles del Santo – Oficio, cuando por el sistema del

secreto, los nueve de diez prezos son católicos firmísimos, aunque por ignorancia ó malicia de los delatores se les persiga por proposiciones capaces de sentido herético en opinion de un fraile ignorante, tenido en el vulgo por sabio, á causa de haber estudiado teología escolástica. La Inquisicion conserva y fortalece á la hipocresía, castigando solo á que no saben ser hipócritas; pero no convierte á ninguno, como se vió en los Judíos y Moros bautizados sin verdadera conversion por quedar en España. Los primeros fueron muriendo en las llamas, los segundos pasaron al Africa en la espulsion de moriscos tan mahometanos como ante del bautismo de sus abuelos. Para conservar la pureza del cattolicismo español por medio de llamas y espulsion de casi tres millones de almas entre las tres clases, no es menester mas que verdugos, leyes y jueces que las apliquen, sin ser sacerdotes inquisidores apostólicos por la gracia del papa. Espero que se desengañen y salgan de su error caundo lean esta historia, y conozcan el establcimiento que no esta bien conocido. Yo soy católico apostólico romano, y no cedo a ningun inquisidor en la pureza de la fe, ni en el deseo de ver feliz á la España; pero eso no influye para dejar de creer que mi patria estaria mejor si la Inquisicion volviese de nuevo al cargo de solos obispos, como lo estuvo muchos siglos; pues en mi concepto seria mas conforme á la sagrada *Escritura*, de la qual consta por espresion del apóstol S.Pablo que ei *Espiritu Santo* (y no S. Pedro, ni los papas) *encargó los obispos gobernar la Iglesia de Dios adquirida con la preciosisima sangre de nuestro señor Jesuchristo*. [...].

Don Carlos*

(Atto V, scena 10)

Il re ed il Grande Inquisitore

(Un lungo silenzio)

GRANDE INQUISITORE Sono alla presenza de re?

RE Sì.

GRANDE INQUISITORE Non me lo aspettavo più.

RE Torno a recitare una scena di tanti anni fa. L'infante Filippo che chiede consiglio al suo maestro.

GRANDE INQUISITORE Il vostro grande padre, il mio allievo Carlos non ebbe mai bisogno di consigli.

RE Beato lui! Ma io ho ucciso, cardinale e non ho pace...

GRANDE INQUISITORE Perché avete ucciso?

RE Un tradimento che non si può paragonare a nessun altro...

GRANDE INQUISITORE Lo so.

RE Come lo sapete? Da chi l'avete saputo? Da quando?

GRANDE INQUISITORE Da anni, io so ciò che voi sapete solo dall'ora del tramonto.

RE (*stupito*) Eravate già informato di quell'uomo?

GRANDE INQUISITORE La sua vita è scritta dall'inizio alla fine nei sacri registri della Santa Chiesa.

RE E aveva libertà di movimento?

GRANDE INQUISITORE La corda che gli permetteva di volare era lunga, ma molto robusta.

* F. SCHILLER, *Don Carlos*, in ID., *I masnadieri, Don Carlos, Maria Stuarda* (introduzione, traduzione e note di Enrico Groppali), Milano 2007 [1991], 169-365, 357-362.

RE Era fuori dai confini del mio regno.

GRANDE INQUISITORE Dove era lui c'ero anch'io.

RE (*camminando nervosamente su e giù*) Se sapevate in che mani ero finito, perché nessuno si è preso la briga di avvertirmi?

GRANDE INQUISITORE Questa domanda non è pertinente. Perché non ci avete interrogato voi quando vi siete gettato tra le sue braccia? Voi lo conoscevate bene! Un solo sguardo vi rivelò l'eretico... Per quale motivo avete voluto sottrarre una vittima al santo Uffizio? È così che ci si prende gioco di noi? Se la maestà regale si degrada al punto di far da mezzana e dietro le nostre spalle tiene mano ai nostri peggiori nemici, cosa diventiamo noi? Se uno doveva essere risparmiato, in base a quale norma ne avremmo immolati centomila?

RE Anche lui è stato immolato.

GRANDE INQUISITORE No! È stato assassinato, in modo perverso, a tradimento! Il sangue che doveva essere versato in nostro onore è stato oscenamente sparso dalla mano di un sicario. Quell'uomo era di nostra proprietà... cosa vi ha autorizzato a impadronirvi dei sacri beni in dotazione all'ordine? Egli era destinato a morire per mano nostra. Dio l'aveva donato alla necessità dei tempi, per dimostrare, nell'assoluta degradazione della sua anima, l'insulsa vanità della ragione. Questo era il disegno che avevo minuziosamente preparato, ed eccolo qui nella polvere il lavoro di anni ed anni! Noi siamo stati defraudati, e a voi non restano che mani macchiate di sangue!

RE La passione mi ha trascinato. Ti prego di scusarmi.

GRANDE INQUISITORE Passione! È l'infante Filippo a rispondermi? Solo io sono diventato vecchio? Passione! (*scuote il capo rabbiosamente*) Lascia completa libertà nel tuo regno, se ti imprigioni da solo e ti metti in catene.

RE Sono ancora un povero apprendista in queste cose. Abbi pazienza con me.

GRANDE INQUISITORE No! Non sono soddisfatto del vostro operato.... Rinnegare così tutta la vostra politica di governo! Dov'era finito quel Filippo la cui anima impavida continuava la sua rotazione eterna, immutabile intorno al proprio asse, come la stella polare nell'alto dei cieli? Tutto il passato era rovinosamente crollato? Quando gli davate la mano, il modo era crollato all'improvviso? Il veleno non era più veleno? Non c'era più confine tra il vero e il falso, tra il bene e il male? In cosa consistono i saggi proponimenti, la costanza e la rettitudine virile se basta un attimo di debolezza per disperdere al vento come uno sciocco capriccio di donna una norma durata sessant'anni di vita?

RE Avevo guardato in fondo ai suoi occhi... Perdonami questo cedimento alla natura umana. Il mondo si trova sbarrata una via per accedere al tuo cuore. I tuoi occhi sono spenti.

GRANDE INQUISITORE Cosa era quest'uomo per voi? Che nuovo volto poteva svelarvi che non vi fosse già noto da tempo? Conoscete così male la mentalità degli innovatori e dei sognatori? Non mi direte che non vi era mai giunta alle orecchie la retorica vuota e altisonante di chi vuole riformare il mondo? Se l'edificio delle vostre sicurezze cede di fronte a poche parole... allora sono io a chiedervi: con quale coraggio avete firmato la sentenza di morte di quelle centomila anime vili che per molto meno sono state arse sul rogo?

RE Avevo sete di un uomo. Questi Domingo....

GRANDE INQUISITORE Di un uomo, e come mai? Per voi gli uomini non sono altro che numeri e nulla più. Devo ripassare col mio allievo dai capelli grigi gli elementi su cui si basa il potere regio? Il Dio terreno deve imparare a rinunciare a tutto ciò che può essergli negato. Quando voi chiedete al mondo con voce lamentosa un cenno d'approvazione non lo collocate forse al vostro livello? E, in questo caso, vi chiedo, che diritti siete in grado di esigere dai vostri pari?

RE (*gettandosi a sedere su una seggiola*) Sono un piccolo uomo, ne ho la certezza. Ma tu pretendi dalla creatura ciò che può soltanto il creatore.

GRANDE INQUISITORE No sire, Non si può ingannare me. Vi ho esattamente compreso: voi volevate sfuggirci. Le pesanti catene dell'Ordine vi davano fastidio, e volevate essere libero e solo. (*S'interrompe, il re tace*) Siamo vendicati, adesso. Ringraziate la Chiesa che si limita a punirvi come una madre. I vostro castigo è consistito nella scelta che vi abbiamo lasciato compiere senza riflettere. Siete stato adeguatamente istruito, e ora fate ritorno presso di noi. Se io non fossi qua ora alla vostra presenza, per il Dio vivente, domani sareste stato voi nello stesso atteggiamento in mia presenza!

RE Non sopporto un linguaggio simile! Moderati, prete! Non lo tollero, non ti permetto di usare questo tono con me.

GRANDE INQUISITORE Perché evocate l'ombra di Samuele? Io ho dato due re al trono di Spagna e speravo di lasciare in eredità un'opera con solide fondamenta. Ma ora vedo gravemente in forse il frutto della mia vita, dato che Filippo stesso fa vacillare il mio edificio. Ed ora Sire... perché mi avete convocato? Cosa si esige da me qua dentro? Non ho nessuna voglia di ricambiare questa visita.

RE C'è ancora una cosa da fare, l'ultima, e poi potrai andartene in pace. Dimentichiamo il passato, e la pace ritorni tra di noi. Accetti di riconciliarti?

GRANDE INQUISITORE Se Filippo si piega con umiltà.

RE Mio figlio medita la rivolta.

GRANDE INQUISITORE Cosa volete fare?

RE Niente.... O tutto.

GRANDE INQUISITORE Cosa significa tutto?

RE Se non posso farlo morire, lascerò che fugga.

GRANDE INQUISITORE E allora, Sire?

RE Puoi diffondere una nuova fede che legittimi l'assassinio del figlio?

GRANDE INQUISITORE Per riconciliarci con l'Eterna Giustizia, il figlio di Dio è morto sulla croce.

RE Vuoi che questa asserzione si propaghi in tutta Europa?

GRANDE INQUISITORE Fin dove si venera la Croce.

RE Io commetto un delitto contro natura.... anche questa voce possente vuoi ridurre al silenzio?

GRANDE INQUISITORE Davanti alla fede, la natura non può far altro che tacere.

RE Io rimetto nelle tue mani il mio potere e la mia responsabilità di giudice... posso sparire nell'ombra?

GRANDE INQUISITORE Conferiteli a me.

RE È il mio unico figlio....per chi ho seminato?

GRANDE INQUISITORE Per la corruzione della carne più che per la libertà.

RE (*alzandosi*) Siamo d'accordo. Venite.

GRANDE INQUISITORE Dove?

RE A ricevere la vittima dalle mie mani. (*Lo conduce fuori*)

MATTEO TRAVERSO*

Un processo all'artista? Rappresentazioni della giustizia in Wagner

Wagner e la giustizia: le ragioni (e l'utilità) di una ricerca.

Il diritto è, nella sua sostanza, un atto sociale. Atto e non fatto, perché non è mai un elemento immanente, preesistente all'uomo, bensì il prodotto delle convinzioni, delle credenze e dei comportamenti dei membri di una specifica società. Approcciarsi allo studio di un ordinamento giuridico significa quindi confrontarsi indirettamente con gli uomini che lo hanno posto. Semplificando (e generalizzando) si può affermare infatti che le regole che una comunità pone e sceglie di rispettare per tendere a vivere in pace manifestano infatti le esigenze, le priorità e le paure più intime dei membri che la compongono.

Nonostante la considerazione appena svolta non sia certo particolarmente originale, nella più parte dell'opinione pubblica lo studio della giurisprudenza continua ad essere identificato con il mero studio di una serie affastellata di leggi, più o meno coordinate tra esse¹. Da questa semplificazione non va

* Cultore della materia in Storia del diritto italiano ed europeo presso l'Università degli Studi di Torino e borsista di studio presso la fondazione "Filippo Burzio".

1 La concezione del diritto come semplice prodotto statale, identificato icasticamente nella Legge, è una semplificazione che, come ha costantemente evidenziato negli ultimi trent'anni Paolo Grossi, affonda le sue radici nell'illuminismo giuridico, corrente culturale che ha costituito la base ideologica della Rivoluzione del 1789. Oggi, pur di fronte all'evidente perdita del monopolio della "creazione" di norme giuridiche da parte dello Stato e pur dinnanzi al proliferare di altri centri di produzione di norme giuridiche (regioni, Unione Europea, altri organismi sovranazionali etc...) il diritto continua ad essere concepito (anche dalla più parte degli operatori del settore) come un'imposizione esterna alla società stessa (cfr. P. GROSSI, *Mitologie giuridiche della modernità*, Milano 2001). Sulla necessità di re-

esente neppure una parte degli addetti ai lavori, tra cui spicca una classe forense a cui oggi si chiede di essere sempre più una classe di burocrati e sempre meno di giuristi.

Anche nelle università sembra d'altronde essere in corso una progressiva "ipertecnicizzazione" dello studio di materie che, tradizionalmente, erano considerate a cavallo tra il tecnico e l'umanistico. Pur nella consapevolezza che in una società sempre più complessa e in costante evoluzione sia imprescindibile un serio ripensamento degli approcci didattici, il rischio di questo processo è di ridurre lo studio della giurisprudenza all'esame dell'ultima legge approvata dal Parlamento o dell'ultima direttiva europea, perdendo di vista i principi che sottendono (o dovrebbero sottendere) l'ordinamento e soprattutto l'unitarietà dello stesso (il cui studio non può che svolgersi settorialmente solo per ovvie ragioni di praticità didattica).

Il diritto invece, come si è accennato sopra, è innanzi tutto cultura; inoltre, finanche nei suoi risvolti più tecnici, esso non è mai fine a se stesso (come una asettica scienza pura) ma è sempre (o quantomeno dovrebbe essere sempre) orientato al raggiungimento di un obiettivo "ultroneo", ovvero quella Giustizia² cui ogni comunità tende. D'altronde, come è stato autorevolmente esposto:

il diritto non è oggi soltanto «l'insieme delle condizioni per mezzo delle quali l'arbitrio dell'uno può accordarsi con l'arbitrio di un altro secondo una legge universale di libertà» come afferma la famosa definizione Kantiana. Non è il puro e semplice formale «accordo degli arbitrii» secondo la spregiativa formula hegeliana. [...] esistono esigenze di giustizia generale, vi è un ordine che supera tanto le sin-

cuperare una corretta concezione del diritto, inteso nell'accezione più profonda di prodotto umano e sociale, si veda sempre P. GROSSI, *Prima lezione di diritto*, Roma-Bari 2007, 10-12 e ancora P. GROSSI, *Ritorno al diritto*, Roma-Bari 2015, 78: «[È] giunta l'ora di deporre dal suo trono intangibile il legislatore, sovrano ormai sterile, e di desistere dal conclamare un assolutismo giuridico decisamente fuori tempo».

2 Ci si potrebbe a questo punto provocatoriamente chiedere che cosa sia in effetti la Giustizia. Chiaramente essa non ha mai costituito, nella storia, un dato oggettivo. Questa banalissima considerazione tuttavia non cambia i termini del problema, poiché ogni società, pur perseguendo magari un diverso ideale di "giustizia", ha sempre comunque tentato di orientare ad esso il proprio ordinamento giuridico. Come è stato infatti efficacemente affermato «il concetto di Giustizia possiede una duplice connotazione: la Giustizia intesa quale applicazione di norme giuridiche positive (il diritto) e la Giustizia quale valutazione etica dei comportamenti umani, istanza, quest'ultima, connaturata alla stessa struttura ontologica dell'uomo sociale»: A. SCIUMÈ, *Giustizia-legge*, in *Parole in divenire. Un vademecum per l'uomo occidentale*, a cura di A. SCIUMÈ e A. M. CASSI, Torino 2016, 95. Nella stessa opera viene anche offerta una sintetica ricostruzione delle metamorfosi che il concetto di Giustizia ha subito nei diversi momenti storici, *ivi*, 78-95.

gole volontà individuali quanto l'accordo delle volontà individuali che si esprime attraverso il principio della maggioranza [...]³.

In questo senso è ben possibile studiare i rapporti tra il diritto e le altre discipline umanistiche poiché (nel senso appena esposto) esso ne fa parte a tutti gli effetti; da quanto si è detto finora verrebbe anzi da dire che l'espressione *Law and Humanities* sia in realtà fuorviante e che forse più corretto sarebbe affermare che *Law as Humanities*.

Ebbene, se non è così comune trovare musicisti, letterati, storici e umanisti che si interrogano sulla ratio o sulla giustificazione di un particolare istituto o di una specifica norma è invece fisiologico che essi si rapportino con quei temi "metagiuridici" che sottendono il diritto e a cui lo stesso tende.

Possiamo a questo proposito affermare che proprio il tema della Giustizia – della risoluzione (più o meno violenta) dei conflitti tra gli uomini – ricorre costantemente nell'opera lirica⁴.

Nell'ampia produzione di Wagner, ad esempio, il tema del processo è costante. Sono molteplici le opere al centro delle quali è inserito un processo, più o meno formale, che rappresenta la vera chiave di volta dell'intero libretto. In essi si attua una sintesi di posizioni contrapposte e, come spesso capita anche nella quotidiana realtà dei nostri tribunali, non sempre la vittoria processuale costituisce il preludio di un effettivo lieto fine del dramma.

L'importanza che nelle opere wagneriane ha l'elemento giuridico non è certo passata inosservata, e recentemente sono stati svolti puntuali studi per scandagliare e spiegare gli istituti giuridici utilizzati dal compositore di Lipsia⁵, i cui apprezzabili risultati si appalesano di un certo interesse soprattutto per i giuristi positivi.

Questo contributo tuttavia si propone di affrontare il tema del rapporto tra Wagner e la giustizia assumendo un'ottica diversa, cercando cioè di attribuire un significato alle numerose rappresentazioni processuali messe in scena dal compositore tedesco. Non va dimenticato che Wagner, artista "totale" e uomo di profonda cultura più che semplice compositore, era totalmente privo (differentemente da altri suoi colleghi) di una formazione giuridica in senso tecnico. Pertanto, a livello euristico, può forse essere utile uscire dalle

3 G. ZAGREBELSKY, *Il diritto mite*, Torino 1992, 124.

4 Ne parla diffusamente Bernardo Pieri nel suo contributo pubblicato in questo volume.

5 A questo proposito ci si limita a ricordare in questa sede tre recenti pubblicazioni: F. ANNUNZIATA, *Prendi l'anel ti dono...Divagazioni tra opera e diritto privato*, Milano 2016 (in cui un capitolo è dedicato proprio alla saga dei Nibelunghi); P. LEWISCH, *Der Ring des Nibelungen: From a Criminal Law Perspective*, in *Law and Opera* (a cura di F. Annunziata, G.F. Colombo), Cham 2018, 333-344; ed infine A. TEDOLDI, *Il processo in musica nel Lohengrin di Richard Wagner*, Pisa 2017.

fiabesche trame mitologiche dei libretti e tentare di capire che cosa davvero Wagner intendesse (metaforicamente) “processare” nei suoi componimenti.

La questione è ovviamente complessa, e certo non liquidabile in queste poche pagine. Anche in considerazione della produzione (certo non lineare) di Wagner, per trattarla esaurientemente non si potrebbe prescindere da un puntuale esame di tutte le sue opere condotto collegando insieme, per ciascuna di esse, elementi biografici del compositore, le coeve correnti culturali, sociali e politiche che attraversavano la Germania e il mai risolto rapporto del compositore con il cristianesimo e la sfera religiosa.

Per cercare in questa sede di dar contezza almeno di alcune “rappresentazioni” Wagneriane della giustizia si limiterà l'indagine a solo tre opere che paiono a riguardo particolarmente significative: il *Lohengrin*, il *Tannhäuser* e, infine, *I Maestri Cantori di Norimberga*.

Tre contrapposizioni: Tannhäuser, Lohengrin e I maestri Cantori di Norimberga.

Lohengrin, *Tannhäuser* e *I Maestri Cantori di Norimberga* costituiscono indubbiamente tre capolavori di Wagner estremamente differenti tanto a livello musicale quanto per l'intreccio dei rispettivi libretti. Le suddette opere presentano tuttavia un elemento che le accomuna: in tutte e tre sono presenti forti contrapposizioni (personificate metaforicamente da alcuni “personaggi chiave”) che finiscono per scontrarsi in un processo.

Il primo dramma musicale che si intende analizzare è il *Lohengrin*, composto (tra slanci, pause e riprese secondo il tipico *modus operandi* di Wagner) tra il 1845 e il 1847 a Dresda⁶. Come è noto, per redigere il libretto di quest'opera, Wagner riprese una leggenda medievale assai diffusa nella tradizione tedesca e già cantata da un poeta alto-medievale turingio, il cui poema di 66 strofe venne rielaborato ed ampliato, alla fine del XIII secolo, da un funzionario bavarese che lo utilizzò per esaltare la figura dell'imperatore Enrico I e le sue guerre contro gli ungheresi ed i saraceni⁷.

Ai nostri fini quest'opera è di particolare rilevanza perché, in essa, Wagner rappresenta per la prima volta nella sua produzione musicale un “processo” nella forma di un giudizio ordalico, che vede affrontarsi Lohengrin, l'anonimo cavaliere mandato dal Graal per difendere l'onore di Elsa di Brabante, e Federico di Telramondo convinto dalle arti magiche della sua consorte

6 M. MILA, *Cronache Wagneriane*, (a cura di P. Gelli), Milano 2013, 212.

7 *Ivi*, 211.

Ortrude (una strega pagana) ad accusare Elsa di aver ucciso il proprio fratello, legittimo erede al trono di Brabante.

La scena è oltremodo solenne (come la musica magistralmente sottolinea); dinnanzi al re Enrico I di Sassonia si celebra un “giudizio di Dio” (*Gottesgericht*) che, a ben vedere, non avrebbe neppure ragione di iniziare: l’arrivo “miracoloso” di Lohengrin su una barca trainata da un cigno a difesa delle ragioni di Elsa (e contro la falsa accusa di fratricidio avanzata da Federico) è un inequivocabile segno divino che rivela l’innocenza di quest’ultima, come tutto il popolo non manca di ricordare allo “sfidante” Federico⁸. Quest’ultimo tuttavia non ha alcuna intenzione di ritirare l’accusa che ha mosso nei confronti di Elsa; egli infatti è in perfetta buona fede (ecco la principale particolarità di questa ordalia) e per tale ragione non ritiene di sfidare Dio affrontando il suo stesso emissario e afferma anzi di non aver «mai pensato di mentire» e di credere quindi di poter ottenere vittoria nell’agone «secondo giustizia»⁹.

Per descrivere questo giudizio, in cui a scontrarsi non sono solo due parti, ma due culture, cristianesimo e paganesimo, due differenti tradizioni, la Verità assoluta (di Elsa e Lohengrin) e la verità relativa (di Federico, indotto incolpevolmente in errore dagli inganni di Ortrude), Wagner riprende tutti i simboli e le formule sacre delle antiche consuetudini giuridiche germaniche¹⁰, rendendo così ancora più drammatica ed efficace la scena.

A prevalere nel giudizio ordalico è ovviamente Lohengrin che, dopo aver risparmiato la vita di Federico, sposa Elsa, promettendole eterno amore e fedeltà ad una sola categorica condizione, ovvero che ella non gli chieda mai il suo nome e la sua stirpe di origine: «Mai non dovrai domandarmi, né

8 I nobili brabantini a Federico: «Steh ab vom Kampf! Wenn du ihn wagst, zu siegen nimmer du vermagst! Ist er von höchster Macht geschützt, sag, was dein tapfres Schwert dir nützt? Steh ab! Wir mahnen dich in Treu! Dein harter Unsieg, bitter Reu!», tradotto letteralmente: «Astieniti dalla lotta! Se ti ci arrischerai, non avrai mai potere di vincerla. S’egli è protetto da un altissimo potere, dimmi, a che giova la tua valorosa spada? Astieniti! In fedeltà noi t’ammoniamo! Sconfitta t’attende, amaro pentimento!», R. WAGNER, *Lohengrin, Opera romantica in tre atti*, consultabile online su http://www.dicoseunpo.it/W_files/Lohengrin_.pdf, (27/03/2018), 13.

9 «Den Kampf mit dir drum nehm ich auf, und hoffe Sieg nach Rechtes Lauf!», tradotto letteralmente: «E perciò io accetto con te la tenzone, e spero vittoria, secondo corso di giustizia!», R. WAGNER, *Lohengrin cit.*, 13.

10 Per una puntuale descrizione del giudizio ordalico descritto nel Lohengrin si rimanda al completo ed accurato lavoro già citato di A. TEDOLDI, *Il processo in musica cit.*, 29-100. In particolare, dopo una significativa introduzione storico-giuridica sul giudizio ordalico, l’Autore descrive puntualmente, nelle pagine 39-74, le diverse fasi processuali nelle quali esso si articolava nella tradizione consuetudinaria germanica.

ti struggerai di sapere, da qual regione sia venuto, né quale sia il mio nome e la mia stirpe!»¹¹. L'ordine è stato ricostituito, Dio ha mostrato nel giudizio chi fosse nel giusto e chi (pur inconsapevolmente) nel torto. Che il conflitto sia stato deciso esclusivamente dall'intervento divino e non già dalla forza dei contendenti – in perfetta adesione con la mentalità giuridica medievale – traspare con chiarezza anche dalle invocazioni pronunciate dalle due parti prima del duello («Che Dio mi giudichi secondo diritto e giustizia! Così com'io a lui m'affido e non alla mia forza!»¹²) e dalla stessa ammissione dello sconfitto Federico («Ahimè, Dio m'ha colpito, per Lui io sono sconfitto!»¹³).

L'unico personaggio a ritenere il contrario è invece Ortrude la quale, non credendo nel Dio cristiano, confidava nella forza del marito e nelle sue arti magiche («Saldamente confido sulla sua forza, che, dov'egli combatta, gli dà la vittoria»¹⁴). Rifiutando pertanto l'esito del *Gottesgericht*, Ortrude (vera antagonista dell'opera) riesce a far credere a Federico che la sua soccombenza nel processo non era stata causata dalla volontà di Dio, ma da un incantesimo di Lohengrin che può essere sciolto solo pronunciando il nome del cavaliere e conoscendo la stirpe da cui egli proviene. L'ingenuo Federico crede ancora alla moglie e, nuovamente in buona fede, mette in discussione (sul piano strettamente giuridico) la correttezza del giudizio che ha affrontato: «Dunque la Corte dalla frode s'è lasciata ingannare, e per una magica astuzia io ho perduto il mio onore!»¹⁵.

In sostanza i motivi che portano Federico e Ortrude a rifiutare l'esito del processo sono due: da un lato l'accusa a Lohengrin di aver imbrogliato nel duello e dall'altra di non aver dimostrato di appartenere ad un lignaggio nobile, condizione indispensabile per poter rappresentare in giudizio (e poi addirittura sposare) Elsa di Brabante¹⁶. Se si volesse fare un azzardato parallelismo utilizzando categorie processuali contemporanee, tali accuse sarebbero inquadrabili al più tra i motivi di revocazione di una sentenza

11 «Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge tragen, woher ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam und Art!», R. WAGNER, *Lohengrin cit.*, 12.

12 «Gott richte mich nach Recht und Fug! So traue ich ihm, nicht meiner Kraft!», R. WAGNER, *Lohengrin cit.*, 14.

13 «Weh, mich hat Gott geschlagen, durch ihn ich sieglos bin!», R. WAGNER, *Lohengrin cit.*, 16.

14 «Ich baue fest auf seine Kraft, die, wo er kämpft, ihm Sieg verschafft!», R. WAGNER, *Lohengrin cit.*, 15.

15 «Nun liess durch Trug sich das Gericht betören, durch Zaubers List verlor mein Ehre ich!», 23.

16 A. TEDOLDI, *Il processo in musica cit.*, 145-151.

passata in giudicato, e non già tra quelli di appello (non essendo ovviamente neppure in astratto ipotizzabile un secondo grado di giudizio avverso un giudizio ordalico!)¹⁷.

La prima calunnia viene presentata da Federico pubblicamente dinnanzi al re e ai nobili brabantini¹⁸, mentre la seconda viene riportata da Ortrude direttamente ad Elsa¹⁹ la quale, dopo una prima riluttanza, dilaniata da dubbi e sospetti, viene infine meno alla sua promessa e chiede direttamente al cavaliere del cigno di rivelare il suo nome ed il suo lignaggio. Di fronte alla diretta domanda della sua sposa, Lohengrin è costretto a rivelare di essere figlio di Parsifal e di essere uno dei cavalieri del Graal, inviato dal Signore per soccorrere l'innocente Elsa²⁰.

Il re ed il popolo vengono nuovamente convocati, stavolta il processo è proprio ad Elsa, colpevole di non aver avuto fino in fondo fiducia in Lohengrin che ora, per tale ragione, è costretto ad abbandonare per sempre la terra di Brabante (non prima però di aver interceduto presso Dio per rompere l'incantesimo di Ortrude che aveva trasformato il fratello di Elsa – creduto morto – in un cigno, assicurando così una discendenza ai brabantini). La tragedia si conclude quindi con la morte di Elsa, affranta per la propria colpa e la felicità perduta, e con la partenza di un irremovibile e deluso Lohengrin.

Sensibilmente diverso è il *Tannhäuser*, da taluni considerato il lavoro giovanile di Wagner più «ardente ed esuberante»²¹. Composto nella sua versione definitiva nel 1843, esso venne rappresentato a Dresda il 21 ottobre 1845 riscuotendo un discreto successo (ma nulla di più²²) in un pubblico che ben conosceva Wagner, il quale – da circa tre anni – vi ricopriva il ruolo di Maestro di Cappella.

Come è stato a più riprese sottolineato dalla critica, il tema principale sviluppato in questo lavoro (ambientato in una Turingia medievale leggendaria) è la contrapposizione tra l'amor sacro, impersonificato da Elisabetta, pudica ed eterea nipote del conte di Turingia, e l'amor profano, incarnato in

17 *Ivi*, 158.

18 «Il giudizio di Dio fu profanato e corrotto! Dall'artificio d'un incantatore siete stati tratti in inganno!», R. WAGNER, *Lohengrin cit.*, 35.

19 «Puoi tu dirci se incontaminata è la sua schiatta, provata la sua nobiltà? Donde le onde l'hanno portato a te, quando e verso dove egli nuovamente partirà da te?», R. WAGNER, *Lohengrin cit.*, 32.

20 Un'interessante analisi dei temi musicali che caratterizzano le diverse scene dell'opera è offerta da F. LITZS, *Lohengrin e Tannenbaum di Richard Wagner*, Milano 1983, 23-45.

21 M. MILA, *Cronache Wagneriane cit.*, 205.

22 Cfr. R. WAGNER, *Autobiografia*, Milano 1983, 311-313.

Tannhäuser, poeta *minnesänger*²³ schiavo di Venere e costretto dalle sue voglie e dai suoi peccati a dimorare sino alla morte nel regno di quest'ultima.

Il pentimento di Tannhäuser consente a quest'ultimo di liberarsi dal giogo della dea pagana ed a ricongiungersi ai suoi vecchi compagni alla corte del langravio di Turingia, dove incontra Elisabetta, suo antico e mai dimenticato amore. Ecco che però quando tutto sembra procedere per il meglio la maledizione lanciata da Venere («Vattene, illuso, cerca la tua salvezza! Cerca la tua salvezza... e non trovarla mai!»²⁴) sembra avverarsi, poiché, dopo essere stato coinvolto (suo malgrado) in una gara poetica, Tannhäuser dichiara con improvvido orgoglio di esser l'unico a poter cantare carmi d'amore, in quanto solo chi ha stretto Venere «con ardore nelle sue braccia, quegli, quegli soltanto conosce che sia l'amore!»²⁵.

Tannhäuser finisce così per confessare pubblicamente la propria colpa.

Scoperto il motivo dell'assenza di Tannhäuser e il grave peccato che egli aveva commesso rifugiandosi nella grotta di Venere (collocata, dalla tradizione popolare, nella catena montuosa dell'*Horselberg*) tutta la corte gli si rivolta ferocemente contro. Il processo, in questo caso, non c'è neppure, nello scandalo generale il poeta viene condannato a morte seduta stante:

Voi l'udiste! La sua bocca temeraria ha manifestato orribilmente il delitto: egli ha partecipato ai piaceri dell'inferno, ha fatto dimora nella montagna di Venere! Orribile! Spaventevole! Esecrando! Nel suo sangue immergete la spada! Sia rimandato alla palude d'inferno, condannato, bandito!²⁶.

La società non può certo accettare una così sfacciata ammissione di colpa ma interviene Elisabetta a salvare il poeta dal linciaggio. Si ha (anticipatrice della scena finale) un primo scioglimento della contrapposizione tra “amor sacro” e “amor profano”; l'unica a mostrare di comprendere l'esaltato slancio passionale di Tannhäuser (che ne ha rivelato il crimine commesso) e ad

23 I *minnesänger* erano dei poeti lirici tedeschi vissuti tra il XII e il XIII secolo, così chiamati (letteralmente “poeti d'amore”) per il fatto che i loro carmi trattavano, nella quasi totalità dei casi, soggetti d'amore.

24 «Zieh hin, Betörter! Suche dein Heil, suche dein Heil, – und find' es nie!», R. WAGNER, *Tannhäuser*, traduzione italiana di G. Manacorda, consultabile *online* al sito http://www.dicoseunpo.it/W_files/Tannhauser.pdf, (27/03/2019), atto I, 6.

25 «Wer dich mit Glut in seine Arme geschlossen, was Liebe ist, kennt der, nur der allein!», R. WAGNER, *Tannhäuser cit.*, atto secondo, 22.

26 «Ihr habt's gehört! Sein frevler Mundtat das Verbrechen schrecklich kund; er hat der Hölle Lust geteilt, im Venusberg hat er geweilt! Entsetzlich! Scheusslich! Fluchenswert! In seinem Blute netzt das Schwert! Zum Höllenpfehl zurückgesandt, sei er gefehmt, sei er gebannt!», R. WAGNER, *Tannhäuser cit.*, atto secondo, 23.

offerirgli una possibilità di redenzione è infatti proprio colei che rappresenta ed incarna il puro spirito, l'Amore slegato dalla materia e dal peccato. Al protagonista viene concesso di andare a Roma con gli altri pellegrini per recarsi, supplice, dal papa, il solo uomo che potrebbe concedergli il tanto agognato perdono.

Tannhäuser viene così sottoposto ad un nuovo ed inappellabile giudizio di condanna; il rappresentante di Dio in terra non si rivela comprensivo e misericordioso come la rappresentante dell'Amore di Dio (ovvero Elisabetta):

Se tu hai partecipato a così pravo delitto, se ti sei acceso alla fiamma dell'inferno, se nella montagna di Venere hai dimorato, sei ormai in dannato in eterno! Come questo pastorale nella mia mano, non più si ornerà di fresco verde, dall'incendio ardente dell'inferno, non potrà mai per te fiorire redenzione!²⁷.

Il giudizio di per sé sarebbe inappellabile, ma la redenzione verrà infine raggiunta ugualmente da Tannhäuser il quale, ormai reietto dalla società, riuscirà a resistere alla tentazione di tornare da Venere e a riscattarsi ottenendo la salvezza eterna lasciandosi morire sulla bara dell'amata Elisabetta, a cui il Cielo concede la grazia di lasciare questa terra prima che il pensiero di Tannhäuser la induca in peccato. Nella morte quindi avviene la definitiva ricongiunzione del sacro e del profano, del dionisiaco e dell'apollineo in un innaturale equilibrio, in quel *Liebestad* che sarà una costante in *Tristan und Holde*.

Dare una lettura univoca e oggettiva a questo dramma è operazione improba. Quello che è certo è che esso fu inizialmente oggetto di aspre critiche soprattutto da parti di chi – come spiega nella sua autobiografia lo stesso autore – vi volle leggere una polemica religiosa:

Quanto ai critici, vi si gettarono sopra con gioia non celata come su una carogna data loro in pasto. Essi si servirono anche degli avvenimenti del giorno per nuocermi e calunniarmi. Era l'epoca in cui Czernsky e Ronge mettevano tutto sossopra con la loro agitazione germanico-cattolica, gabellata come assai meritoria e liberale. Si scoprì allora che col Tannhäuser io avevo abbracciato una provocante tendenza reazionaria glorificando il cattolicesimo, come Meyerbeer aveva celebrato il protestantesimo coi suoi Ugonotti. Per molto tempo corse davvero la voce che fossi stato comprato dal partito cattolico²⁸.

27 «Hast du so böse Lust geteilt, dich an der Hölle Glut entflammt, hast du im Venusberg geweilt so bist nun ewig du verdammt! Wie dieser Stab in meiner Hand nie mehr sich schmückt mit frischem Grün, kann aus der Hölle heissen Brand Erlösung nimmer dir erbühn!», R. WAGNER, *Tannhäuser cit.*, atto terzo, 33-34.

28 R. WAGNER, *Autobiografia cit.*, 316-317.

Effettivamente anche in questo caso, come già nel Lohengrin, la polemica tra cristianesimo e paganesimo sottende tutto l'intreccio.

Si presenta invece assai diversa rispetto alle due opere precedenti, per ambientazione e tematiche trattate, *I Maestri Cantori di Norimberga*, dramma composto da Wagner tra il 1866 ed il 1867²⁹. Le vivaci botteghe di Norimberga sostituiscono i soggetti fiabeschi descritti nel Lohengrin e nel Tannhäuser e il giovane Walther, ispirato cantore “improvvisato” che tenta, per ottenere la mano della sua amata Eva, di vincere una gara canora ed essere accettato dalla corporazione dei cantori della città, fa da contraltare ai leggendari personaggi delle altre opere.

Dietro alla apparente banalità della trama, *I Maestri Cantori* cela in realtà un tema assai caro a Wagner, ovvero il rapporto tra la vecchia e la nuova arte e le possibili connessioni tra le due vie. Ancora una volta i momenti topici dell'opera coincidono con due momenti di giudizio, che si sostanziano (in modo assai meno formale rispetto ai precedenti casi visti) in due gare canore. Il primo agone vede il protagonista Walther sconfitto per non aver minimamente seguito le regole di armonia e intonazione dei cantori di Norimberga. Pur ispirato e pieno di sentimento, il suo canto viene giudicato caotico e privo di ordine.

Il riscatto di Walther giungerà però presto: grazie all'aiuto di Hans Sachs, poeta e *meistersinger* realmente esistito, il giovane cantore imparerà a rispettare le antiche regole senza però snaturare il proprio canto o rinunciare a percorrere nuove vie, riuscendo così a impressionare l'assemblea dei cantori di Norimberga e a farsi finalmente accettare tra essi.

Conclusioni: un processo alla “vecchia” arte o piuttosto un processo al “nuovo” artista?

Dopo aver brevemente descritto queste “rappresentazioni” della giustizia è necessario cercare di dare una risposta alla domanda da cui eravamo partiti nel primo paragrafo.

Che cosa realmente Wagner ha inteso “processare” nelle opere sopra esaminate?

Certamente le scene sopra rievocate si prestano a diverse interpretazioni poiché molti sono i temi affrontati dal compositore tedesco. Una lettura interessante (avvalorata peraltro in alcuni scritti dallo stesso Wagner) è quella che identifica i protagonisti delle citate opere con la figura del compositore

29 M. MILA, *Cronache Wagneriane cit.*, 224-225.

stesso³⁰.

Tannhäuser e Lohengrin rappresenterebbero infatti il nuovo artista “totale”, un superuomo che prova dolorosamente ad inserirsi in una società che non riesce ad accettarlo completamente (come nel caso del Tannhäuser) o che finisce per metterlo sotto “processo” pretendendo di comprendere anche ciò che andrebbe solamente goduto (come fa Elsa con Lohengrin).

Non mancano certo altre letture³¹, ma questa in particolare è assai suggestiva. Come è stato infatti notato

Lohengrin incarna la solitudine dell'artista che dalle altezze sublimi della sua arte discende sulla terra animato da una profonda ed intensa nostalgia per l'amore umano, il triste distacco finale – il suo svanire nelle brume della Schelda da cui misteriosamente era apparso – getta un'ombra luttuosa e inquietante su tutta la vicenda. [...] Lohengrin, l'uomo superiore che possiede la conoscenza e pretende un amore incondizionato, assomiglia maledettamente a Wagner [...]³².

Il vero processo messo in scena in queste opere sarebbe quindi un processo alla società, ai critici, ed all'*establishment* della “vecchia” arte incapace (con suo grave danno³³) di riconoscere la figura messianica e salvifica del “nuovo” artista. In questo senso la critica di Wagner sembra poi ancora più esplicita ne *I Maestri Cantori* in cui il gioioso inno all'amore cantato con trasporto dal giovane Walther viene in un primo momento bruscamente bocciato ed avvilito dal formalismo esasperato dei vecchi maestri, incapaci di apprezzare il sublime ed il bello al di fuori delle rigide regole (quasi protocollari) della loro arte. In Tannhäuser, d'altro canto, i reiterati tentativi del poeta di reinserirsi nella società vengono a più riprese frustrati, costringendo così lo stesso, per ottenere finalmente il perdono e redimersi, a compiere un gesto sovraumano ovvero a scegliere la morte anziché la vita.

Ma davvero la lettura può essere così lineare? A ben vedere infatti nem-

30 Cfr. R. WAGNER, *L'opera d'arte dell'avvenire*, con introduzione di Paolo Isotta, 1983 Milano, 135ss.

31 Vi è anche infatti chi, ad esempio, ha visto in Lohengrin il simbolo dell'«amore divino che scende sulla terra con sembianze umane» ed in Elsa «la debolezza dell'umanità incapace di accogliere con fede la beatitudine offerta. Tale interpretazione simbolica è suggerita dal Preludio, che descrive la discesa del Santo Graal e il suo ritorno al cielo»: D. J. GROUT, *Storia della musica in Occidente*, trad. it. di A. MELCHIORRE, Milano 2017, 635.

32 R. MORELLO, «Lohengrin». *Favola, mito e parodia*, in R. WAGNER, *Lohengrin, opera romantica in tre atti*, programma di sala del Teatro Regio di Torino, Torino 2001, 40-41.

33 Dirà Enrico I di Sassonia insieme a tutto il popolo alla notizia della partenza di Lohengrin: «Ahimè! Ahimè! tu te ne devi partire, o augusto eroe, inviato da Dio! Se la grazia celeste fuggirà da noi, dove troveremo mai conforto della tua perdita?» R. WAGNER, *Lohengrin...cit.*, atto terzo, 53.

meno il “nuovo” artista sembra essere completamente esente da colpe.

Nel Tannhäuser questo sembra evidente nel comportamento del poeta che inizialmente rifiuta la società decidendo di rifugiarsi in un proprio “paradiso artificiale” e che solo in un secondo tempo si pente di questa scelta e prova a ricongiungersi con gli altri uomini.

Lohengrin invece viene effettivamente presentato come un vero cavaliere senza macchia, un essere divino, mandato (letteralmente) dal Cielo. Colpisce però sicuramente l'ostinazione nel non volersi in alcun modo adeguare alle regole della società, celando gelosamente la sua identità anche a costo di ritirarsi per sempre dal mondo dei “mortalì”. Non stupisce quindi che nella rappresentazione di quest'opera effettuata nel 2012 al Teatro alla Scala di Milano, il regista Claus Guth abbia pensato di far assumere al cavaliere del cigno (interpretato da Jonas Kaufmann) atteggiamenti e movenze quasi da disadattato, proprio per renderne l'incomunicabilità con il mondo che caratterizza il protagonista³⁴. È stato d'altronde notato che

Tutti i protagonisti wagneriani sono travagliati da un'esigenza di purezza e di assoluto che li spinge a sacrificare, con supremo egoismo, la felicità delle donne al loro fianco. L'inevitabilità di tale sacrificio, ancorché drammaticamente giustificata, appare terribilmente disumana³⁵.

Forse, e ancora una volta, la risposta è da ricercare ne *I Maestri Cantori*, l'opera (fra le tre citate) composta dal Wagner più maturo. Alla fine del dramma il protagonista Walther (dopo essere stato bocciato al primo tentativo nell'agone canoro) riesce infatti a superare l'esame dell'assemblea dei maestri cantori poiché si è sforzato di coniugare la spontaneità del suo nuovo canto con le regole e le armonie della tradizione, rappresentate dal suo maestro Hans Sachs a cui Wagner farà dire:

Non disprezzate i maestri! Onorate, vi prego, la loro arte! Le nobili loro qualità che suonano a loro lode sono state esercitate a nostro vantaggio. Non in nome dei vostri antenati, pur tanto degni, né del vostro stemma, lancia, o spada, ma poiché siete poeta, vi conferisce il titolo un maestro cui dovete la vostra somma fortuna. Perciò, riflettete con gratitudine: come può essere indegna l'arte che custodisce nel suo scrigno tali premi? Che i nostri maestri l'abbiano esercitata con un rigore inteso

34 «[Lohengrin] continuamente inviato a salvare qualcuno, non riesce a trovare la propria identità. Gli altri vedono sempre qualcosa in lui, ma lui in se stesso che cosa vede? Chi sia, non lo sa: il suo compito è essere qualcosa per gli altri. Svolge il proprio incarico come se fosse un intermediario; l'essenza della sua missione gli rimane estranea»; C. GUTH, *Note di regia. Esseri umani alla ricerca della propria felicità*, in R. WAGNER, *Lohengrin. Opera romantica in tre atti*, programma di sala del Teatro alla Scala, Milano 2012, 197.

35 R. MORELLO, «*Lohengrin*» cit., 41.

a modo loro, fedelmente custodita secondo il loro giudizio, questo l'ha conservata pura e genuina; se non rimase nobile, come fu al tempo in cui corti e sovrani la ritennero sacra, pure, nell'incalzare di anni infausti restò tedesca e vera.³⁶

Se talora la critica musicale ha aspramente contestato la riuscita drammatica di questo finale, tacciandolo di scarsa retorica e poca incisività³⁷, sembra proprio che le parole di Hans Sachs vogliano suggerire, all'artista del tempo, una rotta da seguire.

Arrivando a concludere, dobbiamo ammettere (confermando quello che si accennava nel primo paragrafo) che di giuridico in senso stretto, nei processi analizzati, c'è forse poco. Eppure proprio questi processi rappresentano, nella poetica wagneriana, una vera e propria "resa dei conti" tra diversi modi di concepire il mondo, la vita e l'arte: momenti di scontro, di accusa talvolta e raramente di pacificazione.

36 R. WAGNER, *I Maestri Cantori di Norimberga*, traduzione dal tedesco a cura di Q. PRINCIPE, consultabile online su <http://static.teatroallascala.org/static/upload/lib/libretto-die-meistersinger.pdf>, (27/03/2019), 123.

37 «L'unico grande fallimento dell'opera è l'enorme finale, dove la volontà coreografica e decorativa non è sorretta da un congruo effetto drammatico. [...]. La volontà celebrativa ha preso la mano all'artista e gli ha fatto intonare le trombe della retorica per cantare le lodi della vita e dell'arte tedesca», M. MILA, *Cronache Wagneriane cit.*, 236.

R. Wagner, Lohengrin. Opera romantica in tre atti*

Atto I

Scena III

(Lohengrin accompagna Elsa dal Re e l'affida alla sua protezione, quindi s'avanza solennemente nel mezzo della scena)

LOHENGRIN

Ed ora udite! A voi, popolo e nobili, io rendo
manifesto: monda d'ogni colpa è Elsa di Brabante.
Che falsa è la tua accusa, o conte di Telramondo,
per giudizio di Dio, ti sia reso manifesto!

NOBILI BRABANTINI

(prima alcuni, poi sempre più, segretamente a Federico)

Astieniti dalla lotta! Se ti ci arrischierai,
non avrai mai potere di vincerla!
S'egli è protetto da un altissimo potere,
dimmi, a che giova la tua valorosa spada?
Astieniti! In fedeltà noi t'ammoniamo!
Sconfitta t'attende, amaro pentimento!

FEDERICO

(che fino a questo momento ha tenuto l'occhio fisso su Lohengrin, scrutandolo senza tregua; in preda ad interna lotta, dapprima appassionatamente incerta, quindi, alla fine, decisa)

Molto meglio morto che vile!
Quale sia l'incanto, che qui t'ha portato,
o straniero, che a me così ardito appari,
la tua minaccia superba mai non mi toccherà,
perché mai di mentire io mi son pensato.
E perciò io accetto con te la tenzone,
e spero vittoria, secondo corso di giustizia!

LOHENGRIN

Orsù, o Re, disponi la nostra tenzone!

* R. WAGNER, *Lohengrin, Opera romantica in tre atti*, consultabile online su http://www.dicoseunpo.it/W_files/Lohengrin_.pdf, (27/04/2019), 13-15.

IL RE

Uscite dunque fuori, tre, per ciascun campione,
e misurate bene in cerchio il terreno per la tenzone.

(Tre nobili sassoni avanzano per Lohengrin e tre brabantini per Federico; essi misurano con passo solenne il terreno, e formato un cerchio chiuso, ne segnano i limiti, conficcando a terra le loro lance)

L'ARALDO DI GUERRA

(nel centro del cerchio per la tenzone)

Uditemi ora, e ponete bene attenzione!

Nessuno deve qui turbare la tenzone! Rimanete fuori dal recinto:
perché chi non rispetterà il diritto cavalleresco,
s'egli è libero, lo sconterà con la perdita della
mano; e, s'egli è servo, col taglio della testa!

TUTTI GLI UOMINI

Il libero lo sconti con la perdita della mano,
e il servo col taglio della testa!

L'ARALDO DI GUERRA

(a Lohengrin ed a Federico)

Voi pure, udite, combattenti davanti alla Giustizia!

Lealmente osservate le leggi della tenzone!

Con astuzia od inganno di malvagio incantamento,
non turbate l'integrità del giudizio:

Dio vi giudica secondo diritto e giustizia,

a lui dunque v'affidate e non alla vostra forza!

LOHENGRIN E FEDERICO

(dalle due opposte parti, in piedi, fuori del terreno della tenzone)

Che Dio mi giudichi secondo diritto e giustizia!

Così com'io a lui m'affido e non alla mia forza!

IL RE

(con grande solennità avanzando verso il centro)

Mio Signore e Dio, ora io t'invoco,

(Tutti si scoprono il capo, e si mostrano compresi in solennissimo raccoglimento)

che tu sia presente alla tenzone!

Con la vittoria della spada pronunzia un giudizio,

che apertamente dimostri inganno e verità!

Al braccio dell'innocente dà forza d'eroe,

e si allenti la forza al mentitore!

Aiutaci, dunque, o Dio, in questo istante,
perché la nostra saggezza non è che ignoranza!

ELSA E LOHENGRIN

Tu manifesterai ora il tuo vero giudizio,
mio Dio e Signore, e perciò io non temo!

FEDERICO

Lealmente io mi presento al tuo giudizio!
Signore Iddio, non abbandonare il mio onore!

ORTRUDE

Saldamente confido sulla sua forza,
che, dov'egli combatta, gli dà la vittoria.

TUTTI GLI UOMINI

Al braccio dell'innocente dà forza d'eroe,
e si allenti la forza al mentitore:
manifesta, dunque, il tuo vero giudizio,
Signore e Dio, dunque, non indugiare!

TUTTE LE DONNE

Mio Signore e Dio, benedicilo.

(Tutti rientrano ai loro posti, presi da grande e religiosa commozione. I sei Padrini rimangono presso le loro lance a ridosso del cerchio della tenzone; gli altri Uomini si dispongono a breve distanza intorno a quello. Elsa e le Donne sul proscenio, sotto la quercia, presso il Re. Ad un segnale dell'Araldo di guerra, i Trombettieri suonano l'appello alla tenzone; Lohengrin e Federico compiono i loro preparativi d'arme. Il Re estrae dal suolo la spada e batte con essa tre volte sullo scudo appeso alla quercia: al primo colpo, Lohengrin e Federico prendono posizione di combattimento; al secondo, traggono le spade e si mettono in guardia, al terzo, cominciano la tenzone. Dopo vari attacchi impetuosi, Lohengrin d'un colpo ampiamente vibrato stende l'avversario al suolo. Federico tenta di rialzarsi nuovamente, barcolla indietreggiando di qualche passo, e cade al suolo)

(Con la caduta di Federico, i Sassoni ed i Turingi estraggono le loro spade dalla terra, ed i Brabantini riprendono le loro. Il Re riprende lo scudo dalla quercia)

LOHENGRIN

(appuntando la spada alla gola di Federico)
Per la vittoria di Dio, ora la tua vita è mia:

(ritraendosi da lui)

io te la dono; possa tu consacrarla al
pentimento!

(Tutti gli Uomini ripongono la loro spada nel fodero. I Padrini estraggono le lance dal suolo. Giubilando, tutti i Nobili e gli Uomini invadono il terreno che era riservato alla tenzone, così che esso viene a riempirsi d'una densa folla)

IL RE

(riponendo anch'egli la spada nel fodero)
Vittoria! Vittoria!

UOMINI E DONNE

Vittoria! Vittoria! Vittoria! Salute a te, o Eroe!

R. Wagner, *Tannhäuser*. Grande opera romantica in tre atti*

Atto III

Scena III

(È venuta notte fonda. Tannhäuser entra; porta un lacero costume di pellegrino. Il suo viso è pallido e sconvolto; barcolla d'un passo stanco, appoggiato al suo bastone)

[...]

TANNHÄUSER

Ebbene!

Ascolta! Tu, Wolfram, tu devi tutto sapere!

(Si siede esausto ai piedi della sporgenza del monte. Wolfram sta egualmente per sedersi al suo fianco)

Indietro da me! Il luogo ov'io mi riposo è maledetto

(Wolfram rimane in piedi a breve distanza da Tannhäuser)

Ascolta, Wolfram, ascolta!

Ardore nel petto, come nessun penitente
ancora

l'ha mai sentito; cercai la strada per Roma.

Un angelo aveva, ahimè, l'orgoglio del peccato
sradicato all'orgoglioso;

per lui io volevo in umiltà espiare,

e la salute impetrare, a me negata:

per raddolcire a lui quelle lacrime,

che per me peccatore un giorno aveva versato!

Come il più angustiato tra i pellegrini, accanto
a me,

faceva il suo cammino, parve a me ancora
troppo lieve:...

se il suo piede batteva il molle suolo dei prati,

io cercai e spine e pietre alla mia nuda pianta;

s'egli lasciò che la bocca si rinfrescasse alla fonte,

io m'imbevvi dell'ardente fiamma del sole;

* R. WAGNER, *Tannhäuser*, traduzione italiana di G. Manacorda, consultabile online al sito http://www.dicoseunpo.it/W_files/Tannhauser.pdf, (27/03/2019), atto III, 32-33.

se piamente egli pregava al cielo,
 io versavo il mio sangue a gloria dell'Altissimo;
 quand'egli, stanco, riposava nell'ospizio,
 le membra io coricavo tra la neve e il ghiaccio.
 Ad occhi chiusi, per non veder la loro meraviglia,
 cieco io traversai i bei campi d'Italia!
 E questo io feci, perché in contrizione volevo
 espiare
 e raddolcire le lacrime del mio angelo!
 Così a Roma io giunsi, al santo luogo;
 e pregando mi prostrai sulla soglia del Santuario.
 Rompeva il giorno: ed ecco suonare le campane,
 e di canti celesti il piano risuonare:
 allora ruppe il giubilo in ardente tripudio,
 perché essi promettevano salute e grazia alle
 genti!
 Ed io lo vidi, Colui, onde Dio si manifesta;
 davanti a lui tutto il popolo si prosternò nella polvere.
 A mille egli impartì la grazia; purificati
 comandò che i mille lieti s'alzassero!
 Allora m'avvicinai anch'io... il capo chino a
 terra;
 e m'accusai con gesti di dolore
 del pravo delitto, che i miei sensi avevano provato,
 della brama che nessuna penitenza ancora
 aveva calmata;
 e perché mi sciogliesse da quei legami ardenti,
 io l'implorai, sconvolto da dolor selvaggio.
 E colui, ch'io così pregavo, cominciò:
 "Se tu hai partecipato a così pravo delitto,
 se ti sei acceso alla fiamma dell'inferno,
 se nella montagna di Venere hai dimorato,
 sei ormai in eterno dannato!
 Come questo pastorale nella mia mano,
 non più si ornerà di fresco verde,
 dall'incendio ardente dell'inferno,
 non potrà mai per te fiorire redenzione!"
 Annientato io caddi allora cupamente al suolo,
 e mi sparvero i sensi. Quand'io rinvenni
 sulla deserta piazza accampava la notte;
 suonavan di lontano lieti canti di grazia!
 Allora il dolce canto mi fece schifo!
 Da quel suono bugiardo di promessa,
 che gelido come il ghiaccio mi trapassava
 il cuore,

l'orrore via mi trasse con selvaggio passo!
E mi spinse là dove delitto e voluttà
tanta godei, al di lei caldo petto!

(con orribile esaltazione)

A te, madonna Venere, ritorno,
nella dolce notte della tua malia;
io scendo alla tua corte,
dove ormai il tuo incanto per sempre mi riderà!

MARIO RIBERI

La giustizia tra ‘Spirito e Leviatano’ nel teatro musicale del ‘900

Introduzione

Quant aux tragédies qui seraient fondées sur l’action de la société en lutte avec l’homme, opposant des obstacles, non seulement à ses passions, mais à sa nature, ou brisant, non seulement son caractère, ses inclinations personnelles, mais les mouvements qui sont inhérents à tout être humain, je n’en connais aucune qui remplisse complètement l’idée que je conçois¹.

Benjamin Constant, massimo teorico del costituzionalismo liberale, riflettendo sull’avvenire della letteratura, e più in particolare della tragedia, concepiva per questa, nel 1829, un unico soggetto possibile: «l’azione della società in lotta con l’uomo, che frapponne ostacoli non solo alle sue passioni, ma anche alla sua natura, o distrugge non solo il suo carattere, le sue inclinazioni personali, ma anche gli impulsi che sono intrinseci a ogni essere umano»².

Il teatro musicale del ‘900, secolo che ha conosciuto l’orrore dei regimi totalitari, dei loro apparati concentrazionari e di un uso strumentale e politico della giustizia, non poteva che inverare la profetica affermazione di Constant il quale intuiva come la questione dell’individuo contro una società-Stato dai connotati hobbesiani fosse il nuovo fondamentale *sujet* con cui ogni autore si sarebbe dovuto confrontare.

D’altro canto già Giuseppe Verdi in *Aida* (1871) aveva voluto rappre-

1 B. CONSTANT, *Réflexions sur la tragédie à l’occasion d’une tragédie allemande, de M. Robert intitulée Du pouvoir de préjugés*, in *Revue de Paris*, VII, 1829, 8.

2 T. TODOROV, *Benjamin Constant. La passione democratica* (tr.it. A. Merlino), Roma 2003, 30.

sentare un dramma di cui sono vittime gli individui a causa di un'egemonia totalitaria. In questo melodramma era composta dalla casta dei sacerdoti, detentori di tutti i poteri: spirituale, politico, militare e giudiziario. Il protagonista dell'opera è appunto questo potere chiuso nella sua opprimente ritualità, estraneo e incurante delle pulsioni di vita degli individui³. Se estendiamo lo sguardo all'intera partitura, incontriamo più volte il tema dei sacerdoti sempre identico, a canone, mai variato e mai posto in dialogo contrappuntistico con altri temi ricorrenti: è l'immagine musicale di un rigido e astratto potere autoreferenziale, che preclude ai sudditi qualsiasi contatto. Nell'atto quarto, per esempio, la casta sacerdotale intenta il processo a Radamès, fuori scena (come fosse a porte chiuse), senza difesa, senza alcuna forma di tutela dei diritti, ed emette subito la sentenza di morte; Verdi sta qui lanciando un'accusa al totalitarismo che viola il basilare principio della divisione dei poteri ed in cui anche il potere giudiziario è nelle mani della teocrazia sacerdotale.

Il presente lavoro intende indagare alcune rappresentazioni della giustizia nel teatro d'opera del XX secolo. Come vedremo, nelle opere oggetto di questa trattazione, da *Andrea Chénier* di Umberto Giordano (1896) a *Peter Grimes* (1945) e *Billy Budd* (1951) di Benjamin Britten, passando per *Tosca* di Giacomo Puccini (1900) e *Il prigioniero* (1944-1948) di Luigi Dallapiccola, si assiste al dramma della giustizia incapace di mediare tra Spirito (l'individuo e le sue aspirazioni) e Leviatano (la macchina statale).

Andrea Chénier: giustizia ed individuo nella macchina celibe della Rivoluzione

La notorietà di Umberto Giordano (1867-1948) è legata soprattutto al successo di *Andrea Chénier*, che sembrò riuscire a riportare il teatro verista nell'alveo dei soggetti storici⁴. Il primo dei quattro quadri è infatti una vivace rappresentazione di un salotto nobile poco prima dello scoppio della Rivoluzione francese. Gli altri sono ulteriori momenti della Rivoluzione, dominati dal terrore della ghigliottina, dalla barbarie dei tribunali, dalla paura delle delazioni: altrettante occasioni per ricostruzioni musicali che utilizzano canti rivoluzionari autentici, come la *Carmagnole* o l'*Inno a Robespierre*. Se i nobili sono raffigurati in tutta la loro leziosaggine, nel popolo rivoluzionario sono evidenziati i modi plebei, proprio a partire dall'esordio del

3 A. ROSTAGNO, *Opera politica, opera da camera: due letture convergenti di Aida*, in *Aida*, a cura di S. Solinas, Torino 2015, 15-25.

4 Cfr. G. SALVETTI, *La nascita del Novecento*, in *Storia della musica* a cura della Società italiana di musicologia, Milano 2018, 277-278.

secondo atto; anche i capipopolo, i delatori e le delatrici, i giudici sono tratteggiati in modo truce, in special modo l'implacabile accusatore pubblico Fouquier-Tinville⁵.

L'altra grande componente di questa drammaturgia è lo sfogo lirico. Le occasioni per queste esibizioni canore non mancano in quanto, di fronte al vuoto morale aristocratico, il poeta Andrea Chénier ha buon gioco ad esporre liricamente le sue idealità di giustizia e di libertà («Un dì all'azzurro spazio guardai profondo»), che possono essere ribadite con altrettanta energia di fronte agli eccessi e agli orrori della rivoluzione. In questo lirismo che si ammanta di valori etico-politici Andrea è spalleggiato dal rivoluzionario Gérard, così come, nel lirismo amoroso, dall'amante Maddalena, che sale con lui, cantando a piena voce, sulla ghigliottina. Le componenti principali di quest'opera sono, quindi, sostanzialmente due: la vastità dei mezzi nell'ambientazione e gli sfoghi lirici dei personaggi. Questo contrasto viene utilizzato con grandissima mobilità scenica: spesso le azioni sembrano svolgersi, nello *Chénier*, in tempo reale.

Umberto Giordano era entusiasta della scena del tribunale rivoluzionario del terzo quadro, convinto di aver costruito una cornice teatrale di tale inte-

5 «Rivoluzionario francese, nato a Hérouël (Aisne) il 10 giugno 1746, ghigliottinato a Parigi il 7 maggio 1795 (18 fiorile, anno III). Studiò diritto, fu avvocato al parlamento di Parigi e dal 26 gennaio 1774 procuratore allo Châtelet, carica che rivendette nel 1783. Scrisse versi in onore di Luigi XVI, ma, scoppiata la Rivoluzione, partecipò ad alcune delle prime grandi agitazioni, finché C. Desmoulins, suo parente, lo fece includere nei giuri d'accusa del tribunale del 17 agosto 1792. Fu poi nominato sostituto accusatore pubblico al tribunale del dipartimento di Parigi, accusatore aggiunto al tribunale rivoluzionario del 10 marzo 1793, ove poco dopo divenne titolare con poteri larghissimi, che le leggi del 5 aprile 1793 e del 10 giugno 1794 estesero ancor più. E tale ufficio tenne fino alla reazione termidoriana. Severo, incorrotto e coscienzioso, fu attento a non oltrepassare i suoi poteri dapprima, ma presto l'enorme accrescimento di lavoro gli lasciò appena il tempo di vedere i processi (...) fu preso da una frenesia di violenza e attese con ardore alla sua opera di "mannaia della Convenzione", che provocò quasi 2000 esecuzioni: le liste dei giudicabili finirono con l'essere stese prima della lettura dei documenti, e piombarono condanne prima che accuse. Funzionario della Rivoluzione e senza passioni, il F.-T. restò al suo posto in tutti i momenti, con tutti i regimi: fu contro Robespierre, già suo patrono; contro Danton, contro gli hebertiani, contro i girondini, contro la regina, contro gli Orléans. Barère lo propose come accusatore pubblico nel riorganizzato tribunale (14 termidoro). Denunciato dal Fréron, il F.-T. si costituì, e, per nulla impressionato del contegno ostile dei suoi condetenuiti, stese, con la prontezza e la meticolosità del burocratico, la sua difesa, trincerandosi dietro il dovere che egli aveva di obbedire ai suoi capi e alle leggi. E tale sistema seguì negli interrogatori cui fu sottoposto dal 21 novembre 1794, e nel dibattimento pubblico, di fronte a 419 testimoni, fino alla condanna a morte». A.M. GHISALBERTI, voce *Fouquier-Tinville, Antoine-Quintin di*, in *Enciclopedia Italiana* (1932), http://www.treccani.it/enciclopedia/antoine-quintin-fouquier-tinville_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

resse e novità da avere grande successo.

La scena del tribunale di salute pubblica è caratterizzata da un tempo di Allegro agitato molto mosso, in 4/4, modulante. Tutta la scena conclusiva del quadro III si può suddividere nelle seguenti sezioni:

- 1) arrivo della folla;
- 2) arrivo dei giudici;
- 3) lista degli imputati;
- 4) difesa di Chénier;
- 5) ritrattazione di Gérard.

Essa è intrisa di verismo, sia per le frequenti incursioni parlate che per le esclamazioni gridate della folla. La descrizione vivace del popolo che giunge nel tribunale serve ad alleggerire il 'peso' del dramma e a sottolineare come il processo a Chénier sia in realtà una 'farsa' in cui la colpevolezza dell'imputato è già stata decisa a priori. È dipinta una varia umanità affaccendata nell'occupare i posti migliori nell'aula di tribunale. In netto contrasto a questo caricaturale *tableau* è la brevissima sfilata dei giudici in cui il tema in orchestra, che si esaurisce nel giro di una manciata di battute, cita significativamente il motivo dell'Inquisitore del *Don Carlos*.

Il quadro del tribunale è quello più sperimentale dell'opera: succede di tutto, i cambi di inquadratura musicale sono rapidissimi e Giordano sembra far tesoro della capacità di taglio e sintesi narrativa mostrata da Verdi nel terz'atto della *Forza del destino*. In questa concitazione si staglia l'arringa di Chénier al quale è concessa una dimensione musicalmente più ricca, quella della voce che disegna una melodia dominante sull'accompagnamento orchestrale. È la modalità di comunicazione operistica più tradizionale, che nello *Chénier* sembra un privilegio accordato solo al suo protagonista, ed esteso con alcune limitazioni anche a Gérard e Maddalena.

Nell'opera di Giordano tutto avviene rapidamente, il tempo 'fugge' inesorabilmente, si passa così dal palazzo aristocratico dell'inizio, dove i servi vengono duramente oppressi, a una piazza dove si sono trasformati in carnefici sanguinari. Nonostante l'ellissi temporale – cinque anni separano i primi due quadri (1789 e 1794) – le due situazioni vengono recepite dal pubblico in giustapposizione immediata, tradendo un giudizio negativo sulla Rivoluzione Francese.

La rivoluzione è una macchina celibe⁶, una specie di tragico carillon che

6 L'immagine della macchina celibe, mutuata da Duchamp, è stata riproposta per la prima scaligera del 2017 di *Andrea Chénier* dal regista Mario Martone. Cfr. M. MARTONE, *La storia come "macchina celibe"*, in *Andrea Chénier, Stagione d'opera 2017-2018*, Milano 2017: 130-131.

divora i suoi figli. In questo contesto disumanizzante tutti i personaggi, a differenza di Chénier, si esprimono solo tramite il declamato, nelle sue varie modalità.

La vicenda che ci racconta il compositore è questa: le persone non sanno più, o non sanno ancora, cantare. Tante belle melodie in orchestra, ma nessuno che osi appropriarsene con la sua voce. Arriva un poeta e contagia col canto due discepoli, una donna e un servitore, che si innamorano delle sue doti (poetiche, canore, e quant'altro). Il canto viene sublimato dal servitore, divenuto uomo politico, nelle idee di libertà e uguaglianza, che si rivelano illusioni, e può essere recuperato solo attraverso il ricordo. La donna impara a utilizzare autonomamente quel linguaggio, ma sempre collegandolo all'idea dell'uomo che gliel'ha insegnato, il poeta. Il quale continua ad impiegarlo indistintamente, sia che si rivolga alla donna, o al pubblico che l'ascolta in tribunale, o all'amico Roucher che l'ascolta in prigione⁷.

La storia di Giordano e del suo librettista Illica è il dramma dell'impossibilità del canto 'alto' durante la Rivoluzione giacobina, e dunque del prezzo che deve pagare chi esprime compiutamente la propria individualità nel terrore totalitario. I personaggi non contagiati dal lirismo di Chénier, meri ingranaggi nella meccanica della Rivoluzione, possono a malapena declamare su un motivo melodico ben ritmato dall'orchestra, ma sempre in maniera subordinata, e più spesso sono confinati al recitativo, al grido (la folla), alla dimensione dimessa di un frammento melodico che subito muore (le mercatine), al canto triviale (le pastorelle), al canto popolare rivoluzionario che se è in bocca al sanculotto Mathieu è necessariamente subito declamato da tutto il coro, da tutta la massa rivoluzionaria.

Scarpia o sull'abuso di potere

La bohème (Teatro Regio di Torino 1896) consacrò il nome di Puccini sul piano internazionale garantendogli il benessere economico. Tuttavia il compositore si mise ben presto al lavoro su *Tosca*, da un dramma di Sardou⁸. Questo soggetto era radicalmente diverso da quello dell'opera precedente: prospettiva storica (inizio Ottocento a Roma), tema politico rivoluzionario come nell'*Andrea Chénier* di Giordano, sensualità sadica di Scarpia, pugnalata a Scarpia da parte di Tosca, fucilazione di Cavaradossi, suicidio della protagonista.

7 M. EMANUELE, «*Son donna e son curiosa*» e non so nemmeno cantare, in *Andrea Chénier. La Fenice prima dell'opera 2002-2003*, Venezia 2003, 102.

8 Cfr. G. SALVETTI, *La nascita del Novecento*, in *Storia della musica* a cura della Società italiana di musicologia, Milano 2018, 267-269.

La scelta di un dramma a forti tinte era motivata dall'intenzione di uscire dalla semplicità sentimentale della *Bohème*. Il mutamento di soggetto comportò una ricerca corrispondente di rinnovamento dei mezzi musicali: ad esempio in *Tosca* il Leitmotiv è usato con una complessità di sviluppi prima sconosciuta, l'orchestrazione è ricca e drammaticamente efficace, la vocalità è capace di aggressività. L'autore sembra persino ricorrere ad effetti propri del *grand-opéra*: nel Finale del primo atto si vede sfilare sullo sfondo la processione per il Te Deum; nel secondo atto una cantata festiva fuori scena si svolge mentre il capo della polizia Scarpia sta interrogando il pittore rivoluzionario Cavaradossi; infine (modificando persino, in questo punto, il dramma di Sardou) Puccini fa eseguire in scena la fucilazione di Cavaradossi, alla presenza di Tosca, insistendo molto sul tragico equivoco di Tosca e Cavaradossi che la fucilazione sia finta. Questi giochi su piani diversi, sia musicali sia psicologici, mostrano una concezione complessa del teatro, da cui derivano anche ambientazioni sceniche – nella Roma papalina d'inizio Ottocento – di grande respiro: interno di chiesa, salone del palazzo Farnese, gli spalti di Castel Sant'Angelo. Non si può affermare che la parte politica del dramma sia stata sacrificata per quella sensuale e sentimentale: fughe dal carcere, imprigionamenti e torture, interrogatori, fucilazione vengono chiaramente motivati dalle parole sempre udibilissime dei personaggi; e quando giunge la notizia della vittoria di Napoleone, Cavaradossi esplode in un canto trionfale. Anche gli sfoghi lirico-amorosi danno occasione a due vere arie, tra le più ampie di Puccini («Vissi d'arte», «E lucean le stelle»), che desumono dall'ambientazione storico-politica e dalla personalità della cantante Tosca e del pittore Cavaradossi una consistenza tragica, lontana dalla poetica delle "piccole cose" della *Bohème*: la protagonista, in particolare, affida a queste grandi effusioni liriche il senso della propria crescita psicologica⁹.

Tosca non è *grand-opéra*, né opera tragica; è teatro lirico veloce, sintetico, proprio del gusto verista di quegli anni. Si presenta così, per più aspetti, come già nell'*Andrea Chénier* di Giordano, quale opera in cui la musica tende ad incalzare gli avvenimenti, senza rallentarli con formule o situazioni convenzionali. Nel confronto tra Scarpia e Tosca del secondo atto, anzi, si può parlare di un'azione scenico-musicale precipitosa, in cui l'unico sollievo ci viene da interferenze esterne di cori e processioni. Se, però, l'opera nasce dal piegarsi della musica alle esigenze descrittive della vicenda, riesce anche a concedersi alcuni memorabili momenti decorativi: come quando, nella chiesa dove Angelotti si è nascosto, sono descritti sacrestani e chierichetti; o come quando, all'inizio del terzo atto (Scarpia è già stato ucciso e Tosca crede di dover solo aspettare la falsa fucilazione per riabbracciare il

9 Cfr. F. D'AMICO, *Puccini non Sardou*, in *Tosca*, Roma 1982, 312-316.

suo Cavaradossi), la musica si attarda nel descrivere il misterioso momento del passaggio dalla notte all'alba con il canto, da sotto gli spalti del castello, di un pastorello che porta al pascolo il suo gregge, ed infine con l'annuncio dell'alba, mediante un infittirsi di campane che ricorda l'albeggiare del secondo atto del Lohengrin, accompagnato dal riecheggiare di trombe. Ed è proprio da questi allentamenti del ritmo che scocca improvvisa la tragedia, quando – dopo un estenuante ostinato ritmico, che accompagna l'avvio di Cavaradossi alla fucilazione – nel giro di pochi attimi tutto si risolve, con la morte di lui e con il grido di Tosca che si getta dagli spalti di Castel Sant'Angelo inseguita dal gesto disperato dell'orchestra in fortissimo.

La svolta drammatica della vicenda di *Tosca* è da individuarsi senza dubbio nel finale del primo atto quando Scarpia riferisce diabolicamente al pubblico in sala, durante un *Te deum* celebrato a Sant'Andrea della Valle, il suo piano di eliminare il destato antagonista politico Mario Cavaradossi e di piegare Tosca ai suoi desideri.

Scarpia è il motore della storia: ciò è dichiarato sin dall'accordo iniziale dell'opera che introduce il suo *leitmotiv*. Anche se in quasi tutto il primo atto Scarpia è assente, egli è evocato continuamente da Angelotti e Mario. La fuga di Angelotti da Castel Sant'Angelo, la gelosia di Tosca per la Marchesa Attavanti, sorella di Angelotti, di cui la cantante crede infatuato l'amato Cavaradossi, potrebbero sembrare le inconsapevoli pedine mosse da Scarpia per azionare la sua trappola.

Come sottolineato da Pietro Gandetto, analizzando la disciplina penale coeva alla composizione di *Tosca*, l'aiuto dato da Cavaradossi ad Angelotti per sottrarlo alle ricerche dell'autorità costituita integra la fattispecie del reato di favoreggiamento disciplinato all'articolo 225 del codice penale Zanardelli. Il libretto non menziona eventuali indagini penali o l'emissione di un mandato di cattura valido contro Mario. Considerando anche il breve lasso di tempo che intercorre tra la fuga di Angelotti e l'arresto di Mario, si può ritenere che Scarpia abbia fatto condurre Cavaradossi a Palazzo Farnese senza un regolare mandato di cattura. Per meglio comprendere le condotte criminose poste in essere da Scarpia, si deve fare riferimento ad un altro personaggio, Roberti, definito nel libretto come esecutore di giustizia. L'esecutore di giustizia rappresenta un ruolo pubblico utilizzato in Italia tra il Medioevo e l'inizio del diciannovesimo secolo: era fondamentalmente il capo della polizia e dell'amministrazione legale e pubblica della città, avendo il potere di giudicare le cause penali e alcune cause civili. Considerando che Roberti è esplicitamente definito come un giudice, le seguenti parole del libretto assumono un significato particolare:

SCARPIA

(con solennità)

Mario Cavaradossi,

qual testimone il giudice vi aspetta.

(a Roberti)

Pria le forme ordinarie... Indi... ai miei cenni...

(fa cenno a Sciarrone di aprire l'uscio che dà alla camera della tortura.

Il giudice vi entra e gli altri lo seguono, rimanendo Tosca e Scarpia. Spoletta si ritira presso alla porta in fondo alla sala).

Possiamo presumere che Mario sia stato oggetto di un procedimento giudiziario legittimo e quindi di escludere qualsiasi responsabilità penale di Scarpia? La risposta a questa domanda sembra essere negativa. Il testo di Illica e Giacosa non dice nulla su un processo legale e, al contrario, racconta l'ordine dato da Scarpia di condurre Mario nella "stanza delle torture". Già agli occhi di un interprete contemporaneo alla rappresentazione dell'opera pucciniana, sarebbe parso che l'arresto e l'interrogatorio di Mario andassero ben oltre i limiti della legalità. Pertanto, applicando le disposizioni normative coeve a Puccini, si potrebbe qualificare la condotta di Scarpia quale delitto contro la libertà individuale ex art. 147 del Codice penale Zanardelli, il quale puniva con una pena da tre a sette anni il pubblico ufficiale che senza le condizioni e le formalità prescritte dalla legge privasse alcuno della libertà personale. Non è che il primo dei molti crimini di cui si macchierà Scarpia nel corso frenetico della vicenda, dalle violenze e dalle minacce commesse nei confronti di Cavaradossi (art. 154 C.p. Zanardelli) alle lesioni personali per mezzo della tortura (art. 372), al tentativo di violenza carnale a danno di Tosca (art. 331)¹⁰.

Puccini con i suoi librettisti Illica e Giacosa rappresenta così un capo della polizia che approfitta della sua posizione piegando la giustizia ai suoi interessi personali. Scarpia ricorre così ad esempio ad un arresto arbitrario o all'uso 'disinvolto' della tortura giudiziaria nel corso di un interrogatorio: utilizza cioè l'arsenale repressivo tipico della procedura inquisitoria dell'Antico regime che concepiva la pena in funzione soprattutto retributiva nei confronti del reo, intendendola quale espiazione e soddisfazione verso la società offesa e, talvolta ed iniquamente, anche come vendetta privata.

10 Cfr. P. GANDETTO *Criminal Law in Giacomo Puccini Operatic Production: The Crimes Against Persons in Tosca*, in F. ANNUNZIATA, G.F. COLOMBO (eds.), *Law and Opera*, Cham 2018, 142-145.

Il prigioniero

Le opere di Luigi Dallapiccola¹¹ costituiscono un ponte fra la prima e la seconda metà del secolo XX. Esse hanno un'importanza centrale nel teatro musicale del '900, e malgrado il ristretto spazio che occupano nei cartelloni della lirica, sono un momento essenziale nella storia del genere operistico. Se i primi lavori del compositore italiano sono, come quelli di tutti i musicisti della sua generazione, segnati dal neoclassicismo stravinskiano¹², Dallapiccola evolve rapidamente verso uno stile personale dopo la scoperta della musica di Berg e di Weber. In lui la concentrazione formale e drammatica, legata all'assimilazione della dodecaфония, poggia su un'esigenza musicale ed etica; il superamento delle convenzioni, nella ricerca della verità dell'espressione, possiede una dimensione umana e politica che s'inscrive nel contesto tragico del fascismo e della guerra. Le tre opere di Dallapiccola mettono in scena la lotta dell'uomo di fronte agli elementi (*Volo di notte*, 1937-38), di fronte all'oppressione (*Il prigioniero*, 1944-48) e di fronte a sé stesso (*Ulisse*, 1960-68).

Nel *Prigioniero*, metafora del fascismo italiano e celebrazione di ogni forma di resistenza, Dallapiccola mette a confronto un uomo e l'Inquisizione spagnola¹³. Più ancora della figura del potere che sopprime i suoi oppositori, domina qui quella della "tortura della speranza", secondo il titolo della novella di Villiers de l'Isle-Adam da cui è tratta l'opera: il Guardiano fa credere al Prigioniero che Filippo II sia sul punto di essere depresso dalla rivolta dei Pezzenti e lascia aperte le porte della prigione; il Prigioniero crede di poter trovare la libertà, ma si trova di fronte al Grande Inquisitore, che altri non è se non il Guardiano stesso. Distrutto, sconvolto, il Prigioniero non può far altro che pronunciare la domanda: «la libertà?» mentre si lascia condurre al rogo. L'organizzazione drammatica non lascia via d'uscita; essa adotta una struttura ad arco. L'opera è costruita su tre serie dodecafoniche corrispondenti a «preghiera», «speranza» e «libertà» che vengono caricate di significati drammatici. Quest'opera breve, dove Dallapiccola raggiunge la sintesi tra una costruzione serrata e un lirismo vocale espressivo, esercitò un'influenza decisiva sulla giovane generazione dei compositori italiani; essa ha indicato una possibile evoluzione musicale, come hanno espressamente riconosciuto Maderna, Nono e Berio.

Al pari dei personaggi delle opere più riuscite della prima metà del

11 Cfr. R. FEARN, *The music of Luigi Dallapiccola*, Rochester 2010.

12 E. RESTAGNO, *Petrassi*, Torino 1986, 20-21.

13 Cfr. P. ALBÈRA, *Il teatro musicale*, in JEAN JACQUES NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, III, *Le avanguardie musicali del Novecento*, Torino 2003, 250-251

Novecento quelli di Dallapiccola rappresentano degli individui alla ricerca di un'impossibile riconciliazione con la società, di un'impossibile fusione con la realtà: tuttavia tutti cercano una via d'uscita, o meglio una forma di redenzione.

Queste contraddizioni si ritrovano parzialmente in due opere di Britten, che sono anche le più convincenti di questo autore: *Peter Grimes* (1944-45) e *Billy Budd* (1951). Ma l'innocenza violata, la diversità fatta oggetto della vendetta collettiva si caricano qui di una visione morale che si sostituisce alla dimensione politica propria delle opere di Dallapiccola. Il teatro di Britten si sviluppa all'interno di universi chiusi, nei quali si consuma il conflitto fra la norma sociale e l'emarginazione individuale.

Il teatro musicale di Benjamin Britten

Benjamin Britten¹⁴ occupa un posto rilevante nel teatro musicale novecentesco, essendo concordemente ritenuto l'autore che ha "risvegliato" il

14 Benjamin Britten (Lowestoft, Suffolk, 1913-Aldeburgh, 1976) mostrò un precocissimo talento, componendo a dieci anni una *Simple Symphony* per archi, ancora oggi molto eseguita. Studiò con Frank Bridge, poi con John Ireland. Dopo essersi imposto all'attenzione del pubblico con la *Sinfonietta per orchestra da camera op. 1* (1932), la *Fantasia per quartetto con oboe* (1932) e le *Variazioni per archi su un tema di Bridge* (1937), Britten si dedicò per alcuni anni alla musica cinematografica e a composizioni su testi di satira sociale come la *Ballad of Heroes*, che non furono molto apprezzate dalla critica. In stretto contatto, dal 1935, con il poeta Wystan Hugh Auden, lo seguì nel 1939 negli Stati Uniti, dove rimase fino al 1942 insieme al tenore Peter Pears, amico e compagno di vita. Il ritorno in patria durante la guerra si accompagnò alla riscoperta delle proprie radici e alla collaborazione ai concerti organizzati dal governo inglese in tutto il paese, di cui costituiscono un'importante testimonianza, anche se composti in un'epoca successiva, la *Missa brevis* (1959) e il *War Requiem* (1962) per i caduti di tutte le guerre su un testo del poeta inglese Wilfred Owen, morto nella Prima Guerra Mondiale. Al periodo bellico appartengono anche le attività didattico-comunitarie e le composizioni mirate a far conoscere ai ragazzi sia la musica tradizionale inglese sia quella classica, tra cui occorre ricordare *A Ceremony of Carols* (1942) e le *Variazioni e fuga su un tema di Purcell* (1946), sottotitolato *Guida del giovane all'orchestra*. Nel 1947 fu tra i fondatori dell'*English Opera Group* per il teatro musicale da camera; nel 1948 prese parte all'istituzione del festival musicale di Aldeburgh, a cui rimase legato per tutta la vita. Fu intensamente attivo come pianista (in collaborazione con Pears) e come direttore d'orchestra delle proprie composizioni. Cfr. B. MORRISON, *Auden, Britten and Night Mail, in Britten's Century: Celebrating 100 Years of Benjamin Britten* (a cura di M. Bostridge), London 2013, 63-69; M. COOKE, *Britten: War Requiem*, Cambridge 1996, 1-20; E.W. WHITE, *Benjamin Britten, His Life and Operas*, Los Angeles 1983, 59-68; N. POWELL, *Benjamin Britten: A Life For Music*, London 2013, 167-209.

panorama operistico britannico rimasto dormiente, dopo Henry Purcell, per oltre due secoli.

Britten – che visse la sua relazione con il tenore Peter Pears nel Regno Unito, in cui soltanto nel 1967 furono depenalizzati gli “atti omosessuali tra gli individui consenzienti” – morì il 4 dicembre del 1976 avendo sempre evitato di parlare del suo privato. Può essere considerata una sorta di confessione, tre anni prima della morte, l’opera *Death in Venice* (1973). Essa, probabilmente il suo lavoro più autobiografico, vide la luce però solo dopo la trasposizione cinematografica – “dominata” dal celebre *Adagio* dalla Quinta sinfonia di Gustav Mahler – che Luchino Visconti fece del romanzo breve di Thomas Mann. Forse, come è stato efficacemente sottolineato¹⁵, la musica del compositore britannico riflette la sua paura del giudizio della società. È perciò significativo che, negli anni delle avanguardie, Britten si isoli in un’idea di musica la quale, pur orecchiando alla *Neue Musik*, prosegue in una tradizione che andava dal classicismo di Gluck a Puccini.

Nelle opere del compositore i suoi protagonisti, prevalentemente dei “diversi” o degli emarginati, sono schiacciati e spesso addirittura annientati dalla società, in ossequio alla “rispettabilità” e alle convenzioni. In *Peter Grimes*¹⁶, rappresentata la prima volta il 7 giugno 1945 – ad un mese dalla

15 D. DAOLMI, «*Amanti, a letto! E’ ormai l’ora delle fate*», in *Sogno di una notte di mezz’estate. Programma di sala*. Venezia 2004, 123.

16 Il pescatore Peter Grimes, accusato di aver provocato la morte del suo apprendista, è assolto dal magistrato Swallow, ma la gente è insoddisfatta del verdetto. La maestra del paese, Ellen Orford, promette a Grimes di aiutarlo a riabilitarsi agli occhi del borgo. Nel porto del villaggio Peter nota l’evidente ostilità dei compaesani: il capitano a riposo Balstrode gli consiglia di partire, ma egli vuole restare, lottare, sposare Ellen. Durante la sera, nella locanda “Il cinghiale”, quasi scoppia una rissa perché la presenza di Grimes irrita i clienti, giunge però la Orford che accompagna un ragazzo: è il nuovo mozzo di Peter.

La domenica mattina, mentre sta iniziando la funzione in chiesa, Ellen si siede sulla spiaggia con John, l’apprendista di Grimes: la donna nota gli abiti laceri del ragazzo, intanto sopraggiunge Peter, che vuole portare questi con sé a pescare in un banco osservato al largo. Ellen protesta dicendo che John ha diritto a un giorno di riposo. Poiché Grimes rifiuta di concederglielo, la donna gli dice che il loro progetto di iniziare una nuova vita insieme è fallito. In preda al furore, Peter la colpisce e fugge via con il ragazzo. Alcuni degli abitanti hanno assistito alla scena e decidono che è tempo di agire contro Grimes. Nella scena successiva Peter, sentendo gli uomini del Borgo avvicinarsi alla sua capanna, spinge il mozzo verso la strada della scogliera, questi accidentalmente scivola e cade sfracellandosi. Di notte, nella strada del paese, la pettegola Mrs Sedley conferma i sospetti degli abitanti del villaggio e viene organizzata la caccia all’uomo. La mattina dopo Grimes si aggira semifolle nella nebbia. Ellen e Balstrode lo raggiungono; quest’ultimo gli consiglia di mettersi in mare e lasciarsi affondare con la sua barca.

È giorno, gli abitanti del Borgo riprendono le loro occupazioni. Al largo la barca di Peter

capitolazione del Terzo Reich – su libretto di Montagu Slater¹⁷, la persecuzione collettiva di una persona è scatenata dalla presunzione della sua colpevolezza, piuttosto che dalla certezza che il crimine sia stato effettivamente compiuto¹⁸. In *the Rape of Lucretia* (1946) l'ideale tipo dell'innocenza e della virtù, impersonato dalla protagonista, trova nel suicidio l'unico modo di sfuggire alla lussuria e alla brutalità umana. In *The Turn of the Screw*¹⁹ (1954) le forze del male sono lasciate libere di esercitare i loro influssi nei confronti di un bambino inverando l'affermazione del personaggio di Quint secondo cui «la cerimonia dell'innocenza è morta»²⁰. In *Billy Budd*²¹ (opera

Grimes sta affondando.

17 Montagu Slater (1902-1956), giornalista e scrittore inglese, fu anche poeta, drammaturgo, propagandista e sceneggiatore. Impegnato politicamente, fu iscritto al partito comunista dal 1927 e collaborò alla rivista *Left Review*. Cfr. S. NICHOLSON, *Montagu Slater and Theater of the Thirties*, in *Recharting the Thirties* (a cura di P. J. Quinn), Cranbury 1996, 201-220.

18 Cfr. L. BERKELEY, *Lennox Berkeley and Friends: Writings, Letters and Interviews*, Wooldbridge 2012, 119.

19 Delle nove opere liriche scritte da Britten tra il 1944 e il 1973, forse il più riuscito esperimento di teatro musicale da camera fu *Il giro di vite* (*The Turn of the Screw*), tratto da un racconto di Henry James e rappresentato al Teatro La Fenice di Venezia il 14 settembre 1954. Questo lavoro sia per la partitura (orchestra di 13 strumenti e soltanto 6 cantanti) sia per la struttura si distanzia notevolmente dall'impianto tradizionale del teatro d'opera. La chiave per comprendere l'interpretazione che Britten dà dell'ambiguo racconto di James è un verso tratto del poema *The Second Coming* di William Butler Yeats messo in bocca al personaggio di Quint, incarnazione dello spirito del male: «The ceremony of innocence is drowned». Cfr. M. PIPER, *Writing for Britten*, in *The operas of Benjamin Britten* (a cura di D. Herbert), New York 1979.

20 Il verso è commentato da Britten mediante un tetracordo discendente formato su un semitono e due toni. Tale cellula musicale, che compare più volte nell'opera, è profondamente legata al fantasma di Quint e rappresenta il “cuore simbolico della composizione”. E. BONOMI, *The Turn of Screw. Guida all'opera*, in *La Fenice Prima dell'Opera. The Turn of Screw*, Venezia 2010, 51.

21 Può essere di qualche interesse, in questa sede, dar conto della trama della trasposizione operistica di *Billy Budd*, racconto capolavoro di Melville. *Prologo*. Il capitano Vere, ormai anziano, ripensa agli eventi di cui fu protagonista nel 1797, dubitando della giustizia delle proprie decisioni e chiedendosi se davvero bene e male siano, nella vita, separabili. Nel 1797 durante le guerre napoleoniche, la marina inglese, a corto di “personale”, recluta uomini forzatamente secondo l'usanza dell'epoca. Billy Budd, un giovane ed aitante trovatello, imbarcato su un mercantile che porta il nome *Diritti dell'uomo* (titolo dell'opera dello scrittore e politico Thomas Paine, pubblicata nel 1791), viene arruolato a forza su una nave da guerra, la *Indomitable*. Qui la ferrea e disumana disciplina è esasperata dalla situazione bellica e dal timore di possibili ammutinamenti, come quelli verificatisi in quell'anno a Spithead, una rada nella Manica, e al Nore, un banco di sabbia alla foce del Tamigi. John

che ha conosciuto due diverse edizioni, nel 1951 e nel 1960, e un libretto a firma di Eric Crozier²² e di Edward Foster), l'ufficiale di parrocchetto, giovane prestante e puro di cuore, è portato al patibolo dalle malvagie macchinazioni del maestro d'armi Claggart. In questo caso alla crudeltà umana si aggiunge quella del destino, perché è la morte accidentale di Claggart a comportare la comminazione della pena capitale a Billy²³.

Claggart, il maestro d'armi dell'*Indomitable*, che nasconde un'inconfessata attrazione per Billy Budd, ben presto lo sospetta di intenzioni sovversive e, sopraffatto da un odio implacabile, decide di distruggere il "bel marinaio". Per farlo apparire come l'istigatore di un ammutinamento, convince con il ricatto un "novizio", già duramente punito per aver infranto il regolamento di bordo e quindi disposto a tutto pur di evitare altri tormenti, ad offrire a Budd del denaro per mettersi a capo di una rivolta dell'equipaggio. Poi Claggart denuncia al capitano Vere il falso piano sedizioso di Budd: Vere ha fiducia nel giovane marinaio e diffida del maestro d'armi, considerandolo una personificazione del male, ma accetta di interrogare Budd in presenza di Claggart. Nel corso di tale confronto, Billy, non riuscendo a difendersi dalle accuse del maestro d'armi, anche a causa della balbuzie che lo affligge dall'infanzia, perde il controllo di sé e colpisce con un pugno Claggart uccidendolo. Il capitano Vere è convinto dell'innocenza del ragazzo, ma, combattuto tra il senso di giustizia e le ragioni della disciplina, affida agli ufficiali il destino di Billy e lascia che questi sia impiccato. Billy Budd muore invocando la benedizione divina sul capitano Vere e invitando i compagni a sostenerlo. In seguito, al primo accenno di sommossa, l'equipaggio viene disperso. *Epilogo*. Il vecchio capitano Vere ricorda come, dopo l'esecuzione di Billy Budd e la sua sepoltura in mare, la nave abbia tolto gli ormeggi e sia salpata. Ammette che avrebbe potuto salvare Billy, ma non prova a spiegarsi perché non l'abbia fatto; riconosce, invece, che è stato Billy a salvare lui. E. W. WHITE, *op.cit.*, pp. 176-177. Sulla trasposizione operistica del racconto di Melville e sui notevoli cambiamenti apportati da Forster e Crozier, cfr. H. ROCHLITZ, *Sea-changes: Melville – Forster – Britten: The Story of Billy Budd and Its Operatic Adaptation*, Göttingen 2012.

22 Eric Crozier (1914-1994) fu regista teatrale e librettista di opere. Il suo primo libretto per Britten fu quello di *Albert Herring* (1947). Fondò l'English Opera Group nel 1947 e fu cofondatore del Festival di Aldeburgh nel 1948. Diresse su moglie, Nancy Evans, nella prima rappresentazione di *The Rape of Lucretia* avvenuta a Glyndebourne nel 1946. Dopo la morte di Peter Pears fu nominato direttore del Festival di Aldeburgh. Cfr. D. MATTHEWS, *Britten*, London 2003, 81-83.

23 Di *Billy Budd*, vi è anche una versione composta, con medesimo titolo, da Giorgio Federico Ghedini (1892-1965) nel 1949, cioè due anni prima dell'edizione britteniana. Ghedini era autore aperto alle innovazioni della musica europea della prima metà del Novecento, in particolare alla Scuola di Vienna e a quella di Darmstadt. Tra i suoi lavori ricordiamo *Re Hassam* (1939) dalla marcata asprezza timbrica ed armonica, *Le Baccanti* (1943), e *Billy Budd* (1949), su libretto di Salvatore Quasimodo. L'adattamento scenico dell'opera di Melville, realizzato dal poeta siciliano, affida all'immobilità degli episodi – undici momenti musicali intervallati da parti recitate – la scansione del racconto, annullandone così la sua drammaticità. La trama è la medesima dell'opera di Britten, con poche va-

Peter Grimes e Billy Budd: la giustizia tra individuo e società

Dal punto di vista del diritto, entrambe le storie esemplificano e fanno riflettere sulla sconfitta della giustizia, perché per Britten ogni atto di giustizia compiuto in nome di un principio superiore implica il suo contrario, come se ogni sentenza costituisse un inevitabile compimento del brocardo “summum ius summa iniuria”. È ciò che accade in *Billy Budd*: il maestro d’armi Claggart, il colpevole, diventa la vittima e Billy, la vera vittima, diventa il colpevole tanto da essere, consenziente e rassegnato, “pietosamente” impiccato al pennone della nave su cui era stato imbarcato a forza. Di conseguenza, nessun atto di giustizia è oggettivamente motivato e nessuna pena capitale è veramente legittima.

Proprio per dimostrare questo assunto, entrambi i protagonisti delle due drammatiche vicende sono figure enigmatiche che accettano le decisioni dell’ordine costituito – Peter Grimes, il giudizio degli abitanti del comunità in cui vive, e Billy Budd, la sentenza di una corte militare – e vanno incontro alla morte con un fatalismo quasi insensato, assumendosi la responsabilità di omicidi colposi (Grimes) o preterintenzionali (Budd), di cui hanno una consapevolezza soltanto parziale.

Questa passività, che rende spesso ambiguo il rapporto fra i protagonisti delle due opere e la comunità che li giudica, sul piano artistico è legata alla scelta di un linguaggio musicale che, pur tenendo presente la lezione ironica e parodistica di Berg e di Stravinskij, recupera in gran parte la scrittura modale basata sulla triade tonale, conservando nell’opera le strutture del recitativo, dell’aria, del duo e dei concertati. Parimenti, negli “interludi marini” di *Peter Grimes* e nei cori di *Billy Budd*, Britten, respingendo lo sperimentalismo del Novecento, mostra di voler ripristinare l’impressionismo musicale del tardo Ottocento, mantenendo il naturalismo descrittivo e la funzione imitativa della musica attraverso un linguaggio tradizionale ed un eclettismo stilistico che nega l’avanguardia proprio nel momento in cui pare citarla.

Ritornando dal campo musicale a quello del diritto, innanzitutto tutto occorre osservare come Britten con queste due opere abbia inteso affrontare il problema fondamentale dell’amministrazione della giustizia: scoprire e condannare il colpevole, singolo o collettivo che sia, di un crimine risulta talvolta impossibile. Tuttavia nel *Peter Grimes* il fallimento del personaggio è collegato alla sua ambiguità e non si traduce in un atto d’accusa contro la

riazioni: mentre alcuni marinai ricordano *Billy Budd*, un narratore racconta la storia del “bel marinaio” e degli avvenimenti che accaddero sulla nave inglese “Indomitable”. L’opera di Ghedini è caratterizzata dall’uso solistico dei timbri (strumentali o vocali) ed è organizzata in un’alternanza di sonorità e silenzi, di intonazione e di parlato. Cfr. S. PARISE, *Giorgio Federico Ghedini. L’uomo, le opere attraverso le lettere*, Milano 2003.

società, come avviene ad esempio nel *Wozzeck* di Berg.

Ciò perché secondo Britten non è sempre possibile definire la misura della colpa individuale e stabilire il grado di responsabilità delle persone implicate in un delitto, cosicché la loro assoluzione è in molti casi inevitabile, mentre si riesce sempre a trovare qualcuno che paghi per tutti. Grimes è destinato a diventare la sfortunata vittima di un equivoco: la sua sconfitta è la fatale conseguenza del suo carattere violento, dell'isolamento in cui vive nel borgo, a cui lo condanna l'incapacità di comunicare con gli altri, e addirittura del desiderio di realizzare obiettivi normali di integrazione sociale – sposarsi, avere una casa dignitosa, praticare il commercio – che egli persegue con l'ostinazione maniacale di un misantropo.

Infatti poiché gli emarginati e gli isolati sono sempre i principali sospetti, nei suoi confronti si apre una persecutoria caccia all'uomo. E lui è il sospetto per eccellenza: un disadattato che infierisce su un altro povero emarginato, un disgraziato che ne tiranneggia un altro. Il maltrattamento del giovane apprendista è un comportamento che uno psicologo potrebbe spiegare come una manifestazione dell'immagine negativa che Grimes ha di se stesso oppure come un tentativo di negare un'attrazione a cui vorrebbe sottrarsi avvertendola come colpevole.

Ma alla società, continuamente alla ricerca di capri espiatori da colpevolizzare, indifferente alle assoluzioni dei tribunali, una spiegazione non basta, soprattutto se essa è problematica e ambivalente, come sostiene René Girard; la folla accecata dai pregiudizi esige una punizione, o meglio una vendetta, ed è pronta ad annientare i presunti colpevoli come il mare minaccioso che sta sullo sfondo di questa storia esemplare.

Gli studi di Girard riguardano la formazione di stereotipi della persecuzione all'interno delle società e intendono «dimostrare l'esistenza di uno schema transculturale della violenza collettiva, facilmente delineabile»²⁴.

Un primo stereotipo è, logicamente e cronologicamente, una situazione di crisi, in cui per ragioni esterne, come epidemie o catastrofi naturali, o interne, come discordie politiche o conflitti religiosi, si instaura un clima di dissoluzione. In ogni caso, infatti, il radicale sconvolgimento delle norme sociali ha come effetto lo scatenamento della persecuzione di individui o gruppi: la tendenza delle persone ad accusare della crisi la società nel suo insieme o altri individui considerati dannosi, ed è questo un secondo stereotipo.

Inoltre capita che la scelta delle vittime da parte di una folla sia casuale, ma anche che non lo sia, e che per i persecutori non sia determinante il crimine di cui esse vengono accusate, persino quando questo è reale, quanto piuttosto la loro appartenenza a categorie tradizionalmente oggetto di perse-

24 R. GIRARD, *Il capro espiatorio*, Milano 1987, 40.

cuzione o particolarmente esposte alla discriminazione.

Secondo l’antropologo franco-canadese, infatti, non esiste società che non pratichi rispetto ai gruppi, che al suo interno sono minoritari o poco integrati, una qualche forma di discriminazione, se non di persecuzione, e ciò prova che la selezione delle vittime presenta aspetti che si possono definire universali, e sono questi a costituire un terzo stereotipo.

Oltre alle minoranze etniche e religiose, le vittime della persecuzione sono spesso soggetti considerati anormali dal punto di vista fisico: i folli, i portatori di deformità o di mutilazioni, gli infermi. Nell’istintiva tendenza a stigmatizzare la diversità, un meccanismo che per molti è difficile reprimere, lo studioso ravvisa la presenza di un atteggiamento universale. Nonostante la società contemporanea abbia sostituito il termine “anormale” con il più neutro “svantaggiato”, e prenda provvedimenti in loro favore, è innegabile che queste persone continuano ad essere oggetto di discriminazioni.

Esiste inoltre una propensione a individuare la diversità anche in altri ambiti e comportamenti, e quindi a farne un criterio di selezione dei perseguitati: dal punto di vista sociale, lo scostamento dalla situazione mediamente più comune fa sì che il rischio di persecuzione aumenti, sia che nel caso di individui che si trovano al fondo della scala sociale sia di quelli che ne occupano i gradi più elevati, i ricchi e i potenti.

Secondo Girad qualsiasi “qualità estrema” – ricchezza e povertà, successo e insuccesso, bellezza e bruttezza, vizio e virtù, capacità di seduzione e sgradevolezza – può suscitare il risentimento delle folle.

Nel *Peter Grimes* è proprio quest’ultima circostanza a verificarsi: la persecuzione collettiva di una persona è scatenata dalla presunzione della sua colpevolezza, piuttosto che dalla certezza che il crimine sia stato effettivamente compiuto. Prova ne è la prima scena dell’opera²⁵ in cui il protagonista viene scagionato dall’accusa di essere responsabile della morte del suo apprendista dal giudice Swallow, «massimo avvocato della città, nonché il sindaco e il magistrato»²⁶

[...]Peter Grimes, I here advise you – do not get another boy apprentice. Get a

25 Prologue. *Interior of the Moot Hall arranged as for Coroner’s Inquest. Coroner, Mr. Swallow, at table on dais, clerk at table below. A crowd of towns people in the body of the hall is kept back by Hobson acting as Constable.*

Prologo. *L’interno della Sala Civica trasformato per un’inchiesta giudiziaria preliminare. Il magistrato Mr. Swallow, seduto al tavolo sulla pedana, il cancelliere a un tavolo più in basso. Una fila di cittadini nella parte centrale della sala è tenuta indietro da Hobson che fa le funzioni di guardia.*

26 M. SLATER, Peter Grimes, libretto, in *Peter Grimes. Programma di Sala*. Milano 2012, 6.

fisherman to help you – big enough to stand up for himself. Our verdict is – that William Spode, your apprentice, died in accidental circumstances²⁷.

Ma la sentenza assolutoria non è sufficiente per la folla del Borgo, irrazionalmente determinata ad emarginare e poi a punire un soggetto che avverte come estraneo ai propri valori e al proprio stile di vita. Ciò peraltro è affermato dallo stesso “magistrato” che al termine del proprio pronunciamento mostra di condividere la generale paura e diffidenza nei confronti di Grimes aggiungendo sibillino: «Ma è il tipo di cosa che questa gente tende a ricordare»²⁸.

But that’s the kind of thing people are apt to remember.

La dialettica tra la folla e il capro espiatorio in Peter Grimes è ulteriormente esplicitata nella scena della seconda parte dell’atto I, quella della taverna del “Cinghiale”. In essa gli abitanti del borgo, riuniti nello squallido pub, intonano una ballata volgare:

Old Joe has gone fishing and
 Young Joe has gone fishing and
 You Know has gone fishing and
 Found them a shoal.
 Pull them in handfuls,
 And in canfuls,
 And in panfuls.
 Bring them in sweetly,
 Gut them completely,
 Pack them up neatly,
 Sell them discretely.
 Oh, haul a-way²⁹.

27 Peter Grimes, io qui vi metto in guardia! Non prendetevi un altro giovane apprendista. Prendetevi un pescatore ad aiutarvi, abbastanza adulto da resistere da solo. Il nostro verdetto è che William Spode, il vostro apprendista, sia morto in circostanze accidentali. Ma è il tipo di cosa che questa gente tende a ricordare. *Ivi*, 9.

28 *Ivi*, 9. È stato notato come sia nella scena iniziale dell’“inchiesta” di *Peter Grimes*, sia nella quarta scena del secondo atto di *Billy Budd*, in cui il protagonista è condannato all’esecuzione capitale, il compositore britannico insista sul semitono si bemolle, il quale è utilizzato da Britten per commentare sentenze che indirettamente o direttamente provocano la morte dei protagonisti delle sue opere. Cfr. PH. E. RUPPRECHT, *Rethinking Britten*, New York 2013, 109-111.

29 «Old Joe è andato a pescare e / Young Joe è andato a pescare e/ Voi Sapete è andato a pescare e / Gli ha trovato un banco./ Tirateli su a manciate, / E a secchiate, / E a pentolate.

Peter Grimes entra con la sua strofa nel canto popolare

(Peter comes into the round: the others stop.)

When I had gone fishing
 When He had gone fishing
 When You Know'd gone fishing
 We found us Davy Jones.
 Bring him in with horror!
 Bring him in with terror!
 And bring him in with sorrow!
 Oh, haul a-way³⁰.

Significativamente il lirismo straniante del canto di Peter, che evoca addirittura Davy Jones, cioè lo spirito malvagio del mare, fa “perdere il ritmo” al borgo, ma implacabilmente esso è ripreso e la canzonaccia è ripetuta. La scena è così un notevole esempio della capacità di Britten di suggerire il contrasto tra la musica della taverna (una sorta di parodia stilistica dei ballabili per le feste) e gli “effetti di profondità sonora” che caratterizzano drammaticamente l’intera vicenda, preannunciando peraltro il tragico meccanismo di esclusione cui Peter sarà sottoposto dalla società³¹.

Nel caso di Billy Budd, invece, è l’attrazione che questi, con la sua innocenza e ingenuità, esercita su Claggart a determinarne la sorte: il maestro d’armi fa di lui il capro espiatorio delle sue paure e dei suoi sospetti, che se appaiono giustificabili alla luce dei timori di ammutinamento, sono anche il frutto di sentimenti ben più complessi e inconfessabili.

Tuttavia, per quanto riguarda la dialettica tra individuo e società, la situazione di Peter Grimes è opposta rispetto a quella di Billy Budd: nel primo caso è la comunità del villaggio a conculcare il pescatore, mentre nel secondo l’intero equipaggio si schiera con il marinaio, ma il principio astratto – l’autorità della Legge “in tempore belli” – è destinato fatalmente a prevalere³².

Il capitano Vere tratteggiato da Edward Forster per la trasposizione ope-

/Portateli a riva dolcemente, /Sventrateli completamente, / Imballateli per bene, /Vendeteli con discrezione. / Oh, tira su». M. SLATER, *Peter Grimes, libretto cit.*, 29.

30 «*(Peter entra nel canto: gli altri si fermano.)* Quando io ero andato a pescare / Quando Lui era andato a pescare / Quando Voi Sapete era andato a pescare / Ci trovammo Davy Jones! / Tiratelo a riva con orrore! /Tiratelo a riva con terrore! / E tiratelo a riva con dolore! /Oh, tira su». *Ivi*, 29-30.

31 F. PULCINI, ...*La musica*, in *Peter Grimes. Programma di Sala*, Milano 2012, 76.

32 D. J. SOLOVE, *Failure of the word. Melville, Slavery and the Failure of the Judicial Process*, *Cardozo Law Review*, 26, 2005, 2443-2470

ristica del racconto di Melville, alla richiesta dei suoi ufficiali di partecipare alla decisione del verdetto di Billy, non può che rifiutarsi recisamente. Poco dopo, però, l'aria-soliloquio "I Accept Their Verdict", cantata dal capitano dopo che la corte marziale ha condannato Billy Budd a morte, esprime magistralmente il dissidio insanabile tra la *rule of law* (giustizia formale) e la lotta fra Bene e Male.

I accept their verdict. Death is the penalty
 For those who break the laws of earth.
 And I who am king of this fragment of earth,
 Of this floating monarchy, have exacted death.
 But I have seen the divine judgment of Heaven,
 I've seen iniquity overthrown.
 Cooped in this narrow cabin I have beheld
 The mystery of goodness—
 And I am afraid.
 Before what tribunal do I stand if I destroy goodness?
 The angel of God has struck and the angel must hang—
 Through me.
 Beauty, handsomeness, goodness,
 It is for me to destroy you.
 I, Edward Fairfax Vere,
 Captain of the Indomitable,
 Lost with all hands on the infinite sea. [...] ³³

Billy non sente il bisogno di conforti religiosi: al momento di avviarsi al patibolo, benedice il Capitano, come se il figlio perdonasse il padre: così la sua impiccagione all'albero maestro, pur nella freddezza del cerimoniale, ha il sapore di una trasfigurazione.

FIRST LIEUTENANT (reading)

"According to the Articles of War, it is provided as follows:

If any officer, mariner, soldier or other person in the fleet shall strike any of his superior officers, he shall suffer death.

It is further provided that if any of the fleet commits murder, he shall be punished by death."

William Budd, you have been found by the

³³ E. CROZIER, E. FORSTER (1961), *Billy Budd. Libretto*, in *Billy Budd. La Fenice prima dell'Opera*, Venezia 2000, 88.

court-martial guilty of striking your superior officer. You have further been found guilty of murder. In accordance with the aforesaid Articles of War, you are condemned to death by hanging from the yard-arm.

BILLY

Starry Vere, God bless you!

ALL VOICES (except Vere and Billy)

Starry Vere, God bless you!³⁴.

Conclusioni

Le opere qui analizzate si caratterizzano, in estrema sintesi, per aver affrontato un tema chiave del '900 ovvero lo scontro dell'individuo contro uno Stato-Leviatano. In questo cupo sfondo si assiste al dramma della giustizia, piegata ai voleri del Terrore giacobino (nell'*Andrea Chénier*), alle voluttà di un sadico capo della polizia nella Roma papalina (Scarpia) o all'arbitrio di un'Inquisizione metafora dello Stato fascista (*Il prigioniero*). In *Peter Grimes* e *Billy Budd*, inoltre, nel conflitto tra privato (l'individuo emarginato e le sue aspirazioni) e pubblico (le convenzioni sociali a cui l'uomo deve soggiacere), tra Bene assoluto e Male assoluto, la Giustizia non riesce ad imporre la razionalità e l'oggettività dei principi su cui dovrebbe essere fondata. Diventa perciò significativo che essa sia amministrata o da un pubblico ufficiale corrotto in balia del conformismo giustizialista del villaggio o da un Padre/Capitano insicuro, ossessionato, colpevole anch'egli della piega presa dagli eventi, che addirittura risponde «No do not ask me, I cannot», agli ufficiali che gli chiedono di guidarli nel pronunciamento della loro sentenza³⁵. Opportunamente nel prologo di *Billy Budd* il soliloquio di Vere è caratterizzato da una suddivisione in due parti composte da una terza minore per il registro acuto e una terza maggiore per quello basso (Si naturale – Re superiore e Si bemolle – Re inferiore) per creare il senso di disagio, di ambiguità e di dubbio che connotano il dilemma del capitano.

In *Peter Grimes*, invece, la sentenza emessa dal sindaco-magistrato Swallow, «uomo dal passato e dalle qualità inappuntabili» che «inquietava tuttavia i concittadini per la sua aria di avere un *arrière pensée*», è musicalmente sottolineata da salti di sesta che suggeriscono una certa pomposità ed una scarsa fermezza e questa scena iniziale, ambientata nell'aula giudiziaria, è

34 *Ivi*, 92.

35 *Ivi*, 87.

accompagnata da brevi e taglienti accordi degli ottoni³⁶.

Volutamente privo di commento musicale è al contrario il terribile “giudizio” deliberato da Balstrode, di fatto una condanna a morte per Peter Grimes – «Fate vela finché perdetevi di vista la terra. Poi affondate la barca. Mi sentite? Affondatela» – pronunciata dal baritono parlando .

Il diritto secondo il teatro musicale del XX secolo non difende gli individui né protegge la società dalla violenza. Per gli “eroi” di questi drammi l’unica parola di conciliazione possibile in grado di opporsi all’insensatezza del mondo è la morte. Per Andrea Chénier e Maddalena morire è l’unico modo per realizzare una felicità amorosa, negata dall’interesse degli uomini di potere; salgono sulla carretta verso la ghigliottina, cantando «La nostra morte è il trionfo dell’amore». Per Tosca e Mario Cavaradossi, per il Prigioniero e per i protagonisti delle opere di Britten le regole del tragico si capovolgono e la morte diventa paradossalmente l’unico lieto fine concesso, mentre noi ci chiediamo dove siano finite le aspirazioni di giustizia che questi personaggi perseguivano tenacemente.

Lotta dello spirito quindi (rappresentato dal canto dei suoi protagonisti che riesce eroicamente a stagliarsi sulla folla) contro una società-stato Leviatano³⁷ nelle opere del Novecento, con una netta prevalenza di quest’ultimo. Eppure, sebbene il quadro delineato non indulga al facile ottimismo, questi lavori ci ricordano anche come gli ideali di giustizia e libertà siano insopprimibili nell’uomo. E come tale slancio spirituale non si sia ancora esaurito. Proprio nel Novecento, peraltro, ha avuto inizio un processo di affrancamento da «quelle pesanti mitologie che in Italia e in tutta Europa hanno plagiato la coscienza collettiva con la connivenza della maggior parte dei giuristi che avevano ridotto il diritto a voce autoritaria del potere politico»³⁸. Il mostro Leviatano potrà forse accentuare il suo sorriso ma lo Spirito non è stato annientato, sia sul palcoscenico sia nella vita del diritto.

36 L. BERKLEY, *op.cit.*, 119-120.

37 *Lo Spirito contro Leviatano* è il titolo dell’illuminante conclusione di Jean-Jacques Chevallier nella sua disamina sulle grandi opere del pensiero politico edita per la prima volta da Armand Colin nel 1949. Cfr. J.J. CHEVALLIER, *Le grandi opere del pensiero politico* (tr. it. D. Barbagli), Bologna 1998, 461-472.

38 P. GROSSI, *Ritorno al diritto*, Roma-Bari 2018, 1-2.

Andrea Chénier

Opera in quattro quadri

Musica di Umberto Giordano

Libretto di Luigi Illica

Quadro terzo

La Sezione Prima del Tribunale Rivoluzionario. Vasto stanzone a piano terreno ridotto per una metà a tribunale, l'altra riservata al pubblico. Sulla tavola della presidenza sta collocata una colossale urna di legno dipinto. Dietro la tavola un gran drappo tricolore, steso su due picche, portante scritto: CITTADINI! LA PATRIA È IN PERICOLO

(...)

DUMAS

Andrea Chénier!

GÉRARD

(a Maddalena)

Coraggio!

MADDALENA

(guardando Chénier)

O amore!

CITTADINI

Ecco il poeta!

Fouquier-Tinville attentamente legge!

Pericoloso è l'accusato!

FOUQUIER-TINVILLE

Scrisse contro la rivoluzione!

Fu soldato con Dumouriez!

CITTADINI

È un traditor!

CHÉNIER

(a Fouquier-Tinville)

Menti!

FOUQUIER-TINVILLE, DUMAS
(a Chénier)
Taci!

GÉRARD
Parla!

MADDALENA
O mio amore!

CITTADINI
Parli! Parli! ...
Si discolpi dalle accuse!

GÉRARD
(disperato a Maddalena)
Io son che ciò feci!

CHÉNIER
Sì, fui soldato
e glorioso affrontato ho la morte
che, vile, qui mi vien data.
Fui letterato,
ho fatto di mia penna arma feroce
contro gli ipocriti!
Con la mia voce ho cantato la patria!
Passa la vita mia come una bianca vela:
essa inciela le antenne
al sole che le indora
e affonda la spumante prora
ne l'azzurro dell'onda ...
Va la mia nave spinta dalla sorte
a la scogliera bianca della morte?
Son giunto? Sia!
Ma a poppa io salgo
e una bandiera trionfale
sciolgo ai venti, e su vi è scritto: Patria!
A lei non sale il tuo fango!
Non sono un traditore.
Uccidi? Ma lasciami l'onor!

FOUQUIER-TINVILLE
Udiamo i testimoni.

(Mentre Mathieu e l'Incredibile si fanno avanti, Gérard si fa violentemente largo)

nella folla)

GÉRARD

Datemi il passo! Carlo Gérard!

FOUQUIER-TINVILLE

Sta ben; parla!

GÉRARD

L'atto di accusa è orribile menzogna!

FOUQUIER-TINVILLE

(sorpreso)

Se tu l'hai scritto?!

(e mostra il foglio)

GÉRARD

Ho denunciato il falso
e lo confesso!

(Movimento nella folla e grida di sorpresa. Fouquier si leva ritto e picchia febbrilmente sul foglio scritto da Gérard)

FOUQUIER-TINVILLE

Mie faccio queste accuse
e le rinnovo!

GÉRARD

La tua è una viltà!

FOUQUIER-TINVILLE

Tu offendi la patria e la giustizia!

CITTADINI

Esso è un sospetto, fu comprato!

GÉRARD

Qui la giustizia ha nome tirannia!

CITTADINI

Taci!...

GÉRARD

Qui è un orgia d'odi e di vendette!

Il sangue della patria qui cola!
Siam noi che feriamo
il petto della Francia!
Chénier è un figlio della Rivoluzione!
L'alloro a lui, non dategli la morte!
La Patria è gloria!

CITTADINI

... Taci! Taci! Taci! Alla lanterna!
Sì, fuori della legge!
Alla lanterna! Alla lanterna!
Egli è un traditore!
Fu comprato! Fu comprato!
Taci! Taci!
Imponigli silenzio, o Dumas! ...

(Al suon dei tamburi passa un gruppo di soldati che vanno alla guerra.)

GÉRARD

Odila, o popolo, là è la patria,
dove si muore colla spada in pugno!
Non qui dove le uccidi i suoi poeti.

(Fouquier-Tinville fa segno ai giurati di ritirarsi; essi partono. Gérard accorre verso Chénier, abbracciandolo e baciandolo.)

CHÉNIER

(a Gérard)
O generoso! o grande!
Vedi! Io piango!

GÉRARD

Guarda laggiù! Quel bianco viso...
È lei!

CHÉNIER

Lei? Maddalena?

(I giurati rientrano. Il loro capo presenta a Dumas per mezzo del Cancelliere, il verdetto.)

CHÉNIER

Ancor l'ho riveduta! Or muoio lieto!

GÉRARD

Io spero ancora.

(Dumas dà una rapida occhiata al verdetto.)

DUMAS

Morte!

FOUQUIER-TINVILLE

Morte!

(fa segno ai condannati di ritirarsi)

(Maddalena lancia un grido di disperazione seguito da singhiozzi)

MADDALENA

Andrea!

Rivederlo!

Tosca

Opera in tre atti

Musica di Giacomo Puccini

Libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa

Atto secondo

Scena terza

Spoletta e tre sbirri introducono Mario Cavaradossi. Poi Roberti, esecutore di giustizia, il Giudice del fisco con uno Scrivano e Sciarrone.

CAVARADOSSI

(altero, avanzandosi con impeto)

Tal violenza!...

SCARPIA

(con studiata cortesia)

Cavalier, vi piaccia accomodarvi.

CAVARADOSSI

(deciso)

Vo' saper...

SCARPIA

(accennando una sedia al lato opposto della tavola)

Sedete.

CAVARADOSSI

(rifutando)

Aspetto.

SCARPIA

E sia!

(Guarda fisso Mario Cavaradossi, prima di interrogarlo)

V'è noto che un prigioniero...

(All'udire la voce di Tosca che prende parte alla Cantata, si interrompe)

CAVARADOSSI

(udendo la voce di Tosca, esclama commosso:)

La sua voce!...

SCARPIA

(riprendendosi)

... v'è noto che un prigioniero
oggi è fuggito da Castel Sant'Angelo?

CAVARADOSSI

Ignoro!

SCARPIA

Eppur si pretende che voi
l'abbiate accolto in Sant'Andrea, provvisto
di cibo e di vesti...

CAVARADOSSI

(risoluto)

Menzogna!

SCARPIA

(continuando a mantenersi calmo)

... e guidato
ad un vostro potere suburbano.

CAVARADOSSI

Nego. Le prove?

SCARPIA

(mellifluo)

Un suddito fedele...

CAVARADOSSI

Al fatto. Chi m'accusa?

(ironico)

I vostri sbirri
invano frugâr la villa.

SCARPIA

Segno che è ben celato.

CAVARADOSSI

Sospetti di spia!

SPOLETTA

(offeso, interviene)

Alle nostre ricerche egli rideva...

CAVARADOSSI

E rido ancor, e rido ancor!

SCARPIA

(terribile, alzandosi)

Questo è luogo di lacrime!

(minaccioso)

Badate!

(nervosissimo)

Or basta! Rispondete!

(Irritato e disturbato dalle voci della Cantata va a chiudere con grande violenza la finestra; imperioso, a Cavaradossi)

Ov'è Angelotti?

CAVARADOSSI

Non lo so!

SCARPIA

Negate d'avergli dato cibo?

CAVARADOSSI

Nego!

SCARPIA

E vesti?

CAVARADOSSI

Nego!

SCARPIA

E asilo nella villa?

E che là sia nascosto?

CAVARADOSSI

(con forza)

Nego! Nego!

SCARPIA

(quasi paternamente, ritornando calmo)

Via, Cavaliere, riflettete:

saggia non è cotesta

ostinatezza vostra.

Angoscia grande, pronta confessione

eviterà! Io vi consiglio, dite:

dov'è dunque Angelotti?

CAVARADOSSI

Non lo so!

SCARPIA

Ancor, l'ultima volta. Dov'è?

CAVARADOSSI

Nol so!

SPOLETTA

(O bei tratti di corda!)

(Tosca entra affannosa: vede Cavaradossi e corre ad abbracciarlo)

SCARPIA

(vedendo Tosca)

(Eccola!)

TOSCA

Mario?! tu qui?

CAVARADOSSI

(sommessamente a Tosca, che accenna d'aver capito)

(Di quanto là vedesti, taci,

o m'uccidi!)

SCARPIA

(con solennità)

Mario Cavaradossi,

qual testimone il Giudice v'aspetta!

(Fa cenno a Sciarrone di aprire l'uscio che dà alla camera della tortura; rivolgendosi a Roberti)

Pria le forme ordinarie. Indi... ai miei cenni!

(Il Giudice entra nella camera della tortura: gli altri lo seguono, rimanendo Tosca)

e Scarpia.

Spoletta si ritira presso alla porta in fondo alla sala. Sciarrone chiude l'uscio. Tosca fa un atto di grande sorpresa: Scarpia, studiatamente gentile, la rassicura; con gentilezza e galanteria).

Il Prigioniero

Opera in un prologo e un atto

Musica e Libretto di Luigi Dallapiccola

SCENA QUARTA (ULTIMA)

Appare un vasto giardino, sotto il cielo stellato. Un grande cedro nel mezzo della scena. In distanza, nello sfondo, le montagne. Aria di primavera

IL PRIGIONIERO

(precipitandosi in scena)

(fortissimo: bestiale)

Alleluja!

(si guarda intorno stupito)

Quest'aria..., questa luce...

La libertà!

IL CORO INTERNO

Domine... Domine...

IL PRIGIONIERO

(con devozione)

Non ho sperato invano,

Non ho sperato invano...

IL CORO INTERNO

Domine, labia mea aperies...

IL PRIGIONIERO

Le stelle! Il cielo! questa è la salvezza...

Fuggir per la campagna... Con le prime

luci dell'alba sarò sui monti...

Il profumo dei cedri... La libertà...

IL CORO INTERNO

Et os meum annuntiabit laudem tuam...

IL PRIGIONIERO

(con immenso fervore)

Alleluja!

(Al colmo dell'estasi, si avvicina al grande cedro e allarga le braccia in un impeto di amore per tutta l'umanità. Due braccia enormi, quasi nascoste tra i rami più bassi, lentamente si muovono e ricambiano la stretta. Il Prigioniero si trova fra le braccia del Grande Inquisitore)

GRANDE INQUISITORE (= il Carceriere)

(soavissimo)

Fratello...

(Il Prigioniero, riconoscendo la voce del Carceriere, emette un suono inarticolato e resta soffocato dallo spavento)

IL GRANDE INQUISITORE

(con l'accento della pia sincera pietà e tenendo sempre abbracciato il Prigioniero)

Alla vigilia della tua salvezza

perché mai ci volevi abbandonare?

(apre le braccia)

IL PRIGIONIERO

(dopo una lunga pausa, come colpito da improvvisa rivelazione, muove rapidamente verso il proscenio)

S'è fatta luce! Vedo! Vedo!

La speranza... l'ultima tortura....

Di quante mai sofferte, la più atroce...

(dal fondo della scena s'alza un bagliore. Il Prigioniero si volge inorridito)

Il rogo!

(ride come un pazzo)

IL GRANDE INQUISITORE

Coraggio...

CORO DA CAMERA

(dietro la scena, collocato dalla parte opposta a quella del grande Coro)

Languendo, gemendo et genuflectendo...

IL CORO INTERNO

Domine, labia mea aperies...

IL GRANDE INQUISITORE

Vieni...

(Con estrema dolcezza prende per mano il Prigioniero e muove con lui qualche passo)

IL PRIGIONIERO

(quasi incosciente, sussurrato)

La libertà...

CORO DA CAMERA

O Domine Deus!

Languendo, gemendo et genuflectendo...

IL GRANDE INQUISITORE

Fratello... andiamo...

(riprende per mano il Prigioniero e con lui si avvia verso il fondo della scena)

IL CORO INTERNO

Et os meum annuntiabit laudem tuam...

IL PRIGIONIERO

(quasi inconsciamente, sussurrato. Ma questa volta con tono nettamente interrogativo)

La libertà?

CALA LA TELA

Peter Grimes

An opera in three acts and a prologue

Music by Benjamin Britten

Words by Montagu Slater

Prologue I

Interior of the Moot Hall, arranged as for Coroner's Inquest. Coroner, Mr. Swallow, at table on dais, clerk at table below. A crowd of townspeople in the body of the hall is kept back by Hobson acting as Constable. Mr. Swallow is the leading lawyer of the Borough and at the same time its Mayor and its Coroner. A man of unexceptionable career and talents, he nevertheless disturbs the burgesses by his air of a man with an arrière pensée.

HOBSON (shouts)

Peter Grimes! (Peter Grimes steps forward from among the crowd.)

SWALLOW (reading)

Peter Grimes, we are here to investigate the cause of death of your apprentice William Spode, whose body you brought ashore from your boat, "The Boy Billy", on the 26th ultimo. Do you wish to give evidence? (Peter nods.)

Will you step into the box. Peter Grimes. Take the oath. After me. "I swear by Almighty God"

PETER

"I swear by Almighty God"

SWALLOW

"That the evidence I shall give"

PETER

"That the evidence I shall give"

SWALLOW

"Shall be the truth"

PETER

"Shall be the truth"

SWALLOW

"The whole truth and nothing but the truth."

PETER

"The whole truth and nothing but the truth."

SWALLOW

Tell the court the story in your own words. (Peter is silent.) You sailed your boat round the coast with the intention of putting in at London. Why did you do this?

PETER

We'd caught a huge catch, too big to sell here.

SWALLOW

And the boy died on the way?

PETER

The wind turned against us, blew us off our course. We ran out of drinking water.

SWALLOW

How long were you at sea?

PETER

Three days.

SWALLOW

What happened next?

PETER

He died lying there among the fish.

SWALLOW

What did you do?

PETER

Threw them all overboard, set sail for home.

SWALLOW

You mean you threw the fish overboard?... When you landed did you call for help?

PETER

I called Ned Keene.

SWALLOW

The apothecary here? (indicates Ned) Was there anybody else called?

PETER

Somebody brought the parson.

SWALLOW

You mean the Rector, Mr. Horace Adams? (The Rector steps forward. – Swallow waves him back.) All right, Mr. Adams. (He turns back to Peter.) Was there a certain amount of excitement?

PETER

Bob Boles started shouting.

SWALLOW

There was a scene in the village street from which you were rescued by our landlady?

PETER

Yes. By Auntie.

SWALLOW

We don't call her that here....You then took to abusing a respectable lady. (Peter glares.) Answer me....You shouted abuse at a certain person?

(Mrs. Sedley pushes forward. Mrs. Sedley is the widow of a retired factor of the East India Company and is known locally as 'Mrs. Nabob'. She is 65, self-assertive, inquisitive, unpopular.)

MRS. SEDLEY

Say who! Say who!!

SWALLOW

Mrs. Sedley here.

PETER (fiercely)

I don't like interferers.

(A slight hubbub among the spectators resolves itself into a chorus which is more like the confused muttering of a crowd than something fully articulate.)

CHORUS

When women gossip the result is someone doesn't sleep at night.

HOBSON (shouting)

Silence!

SWALLOW

Now tell me this. Who helped you carry the boy home? The schoolmistress, the

widow, Mrs. Ellen Orford? (Renewed hubbub. Ellen steps forward to Swallow.)

WOMEN'S CHORUS

O when you pray you shut your eyes And then can't tell the truth from lies.

HOBSON (shouts)

Silence!

SWALLOW

Mrs. Orford, as the schoolmistress, the widow, how did you come into this?

ELLEN

I did what I could to help.

SWALLOW

Why should you help this kind of fellow – callous, brutal, and coarse? (to Grimes) There's something here perhaps in your favour. I'm told you rescued the boy from drowning in the March storms. (Peter is silent.) Have you something else to say? No? – Then I have. Peter Grimes, I here advise you – do not get another boy apprentice. Get a fisherman to help you – big enough to stand up for himself. Our verdict is – that William Spode, your apprentice, died in accidental circumstances. But that's the kind of thing people are apt to remember.

IDA FERRERO*

Svelare l'ingiustizia. *L'Opera da tre soldi* e *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* di Kurt Weill e Bertolt Brecht

L'opera da tre soldi

PEACHUM: Noi tutti in fondo ci atteniamo alla legge. E la legge l'hanno inventata per organizzare lo sfruttamento di coloro che non la capiscono, o che non possono permettersi il lusso di rispettarla. Chi dunque vuol avere la sua fettina da questo sfruttamento generale deve attenersi alla legge.

BROWN: Ah lei dunque ritiene che i nostri giudici siano corrotti?

PEACHUM: Dio me ne guardi, signor mio, al contrario! I nostri giudici sono incorruttibili, ma così incorruttibili che per nessuna bustarella al mondo si metterebbero a giudicare secondo giustizia¹.

Rappresentata per la prima volta al *Theater am Schiffbauerdamm* di Berlino, il 31 agosto del 1928, *L'Opera da tre soldi* (*Die Dreigroschenoper*) è la *pièce* che ha garantito a Bertolt Brecht un grande successo internazionale, grazie soprattutto alla collaborazione di Kurt Weill, che assume un rilievo determinante a causa dello strettissimo legame tra testo e musica dei *songs*. Il dramma – in un prologo e tre atti – si rifà a *L'Opera del mendicante* (*The Beggar's Opera*, 1728) di John Gay, parodia del melodramma e rappresentazione della malavita londinese del Settecento.

L'Opera da tre soldi è ambientata nella Londra del primo Novecento, in un universo brulicante di miserabili, furfanti e prostitute: Macheath (detto Mackie Messer, o Mack the Knife) seduce e sposa in segreto Polly Peachum, la figlia di Gionata Peachum, uno strozzino che controlla l'attività di tutti i mendicanti della città. Quest'ultimo, contrario al matrimonio, tenta di far

* Assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Torino.

1 B. BRECHT, *L'opera da tre soldi* (trad. it. R. Marin, D. Michieletto), Milano 2016, 63.

arrestare e mandare alla forca il genero indesiderato. Il suo proposito è, però, minacciato dall'antica amicizia che lega il capo della polizia, Tiger Brown, e Macheath. Dopo colpi di scena, tradimenti e fughe rocambolesche, Peachum riesce a farlo condannare all'impiccagione, ma poco prima dell'esecuzione, Brecht fa apparire un messaggero a cavallo inviato dalla Regina che grazia Macheath e gli conferisce il titolo di baronetto, nella parodia di un lieto fine.

L'*Opera da tre soldi* è, infatti, ispirata primariamente da un'intenzione ironica e polemica: ciò che aveva colpito Brecht ne *L'opera del mendicante* era soprattutto l'aspetto legato alla satira socio-politica che egli riversa nella *pièce*, mostrando l'impressionante analogia fra lo spietato mondo della malavita e il non meno spietato mondo degli affari. Inoltre, sempre seguendo le tracce di Gay, Brecht sottolinea il proprio dissenso verso i dettami wagneriani – che all'epoca costituivano un riferimento imprescindibile – e in particolare verso il concetto di illusione e di catarsi concependo uno spettacolo che, parodiando l'opera lirica, propone contenuti fortemente politici. Tuttavia, questa operazione fu totalmente fraintesa dal pubblico dell'epoca che accolse lo spettacolo con grande favore nonostante il vento politico soffiasse nella direzione che di lì a poco avrebbe portato all'ascesa al potere di Hitler.

L'*Opera da tre soldi* poté essere portata in scena in Italia, dopo il lungo veto fascista e postfascista, nella monumentale realizzazione di Giorgio Strehler del 1956 al Piccolo Teatro di Milano. Per l'occasione, lo stesso Brecht – che non era mai stato in Italia – volle essere presente a Milano.

Non è un caso che nella stagione 2015/16 del Piccolo di Milano sia stata riproposta l'*Opera da tre soldi* da Damiano Michieletto, vero e proprio *enfant terrible* della regia (soprattutto operistica) europea. Tale operazione è stata posta in essere contando su diversi elementi favorevoli: primo fra tutti la ricorrenza dei sessanta anni della prima rappresentazione italiana dell'*Opera da tre soldi* nel 1956. Vi è, come si è detto, un forte legame fra il lavoro di Brecht-Weill e il teatro milanese, basti pensare che sempre Strehler lo rappresentò una seconda volta nel 1973 con Domenico Modugno e Milva quali protagonisti. Per queste ragioni, e non solo, la messa in scena del lavoro brechtiano da parte di Michieletto ha avuto un ruolo centrale nella stagione 2015/16.

Dall'*Opera da tre soldi* il regista sembra attratto soprattutto dalle tematiche della corruzione del potere e della giustizia, dall'accusa alla società capitalistica e alla colpevole opulenza dell'Occidente smascherata dalla miseria dei poveri del mondo che preme alle nostre porte². Ecco allora che

2 «Brecht non è stato solamente un drammaturgo: in cinquantotto anni di vita ha fondato un teatro, ha avuto una compagnia teatrale, ha scritto testi per la scena, è stato un eccellente poeta, ha collaborato con i musicisti alla realizzazione di operazioni teatrali che giocavano con i generi della letteratura e dello spettacolo, ha prodotto scritti di teoria teatrale di note-

sulla scena è rappresentato un tribunale, un perimetro di sbarre, le tribune di testimoni e giudice e alcuni oggetti incellofanati, reperti dell'inchiesta.

Michieletto, come già nelle regie operistiche, si è preso più di una libertà nell'affrontare questo testo. Ha infatti deciso di cominciare dalla fine della *pièce* quando il bandito Mackie Messer, prima di essere impiccato, rievoca la propria storia.

Il pubblico non può più aspettare. Signore e signori voi vedete di fronte a voi, ancora per pochi minuti, l'esponente di una categoria che esisterà ancora per poco. Noi, piccoli artigiani che troviamo nel piede di porco l'utensile e nella piccola cassaforte del bottegaio lo scopo della nostra attività, siamo stati assorbiti dalla grande impresa, alle cui spalle stanno le grandi banche. Che cos'è un grimaldello contro un pacchetto di azioni? Cos'è più grave, svaligiare una banca o fondare una banca? Uccidere un uomo o trasformarlo in forza lavoro? Eh sì amici, io prendo commiato da voi e vi ringrazio per la vostra presenza qui. Molti di voi li ho avuti vicini. Mi meraviglia il tradimento di Jenny, ma in fondo è la dimostrazione evidente che il mondo resta quello che è. Un cumulo di sfortunate circostanze hanno causato la mia sconfitta. Bene...eccomi sconfitto³.

L' *Opera* si trasforma così in un lungo *flash-back*, come nei dibattimenti processuali: in sostanza, gli attori, sempre in scena e in abiti moderni, interpretano i loro ruoli ma ogni tanto, per parlare col giudice (a turno interpretato da tutti, perché tutti "siamo" sospettati) escono dalla storia e raccontano di Mackie Messer, tradito dalla prostituta Jenny e dal corrotto capo della polizia, ricercato per aver rapito Polly, la figlia del trafficante di mendicanti e elemosine Mr.Peachum.

Il teatro di Michieletto è specchio del mondo: la scena di Paolo Fantin ricorda come alla fine non trionfi la giustizia ma il denaro: «il mondo resta sempre come è».

Lo spettacolo ha il suo momento più alto sicuramente nella famosa canzone cantata dalla prostituta Jenny (interpretata per l'occasione dall'attrice Rossy de Palma), denominata *Jenny dei pirati*.

Miei signori eccomi qui a lavare questi piatti, a rifare i letti
voi mi date qualche soldo e ve ne andate perché
qui c'è puzza di miseria in questo misero motel

vole lucidità... L'opera da tre soldi, scritta nel 1928 da un Brecht trentenne, è un testo che emana il profumo della libertà e rivela un gioco di citazioni e rimandi a numerosi autori europei, da François Villon a John Gay, alla cui *Beggar's Opera* Brecht è debitore della trama». D. MICHIELETTO, *Portare in scena oggi L'opera da tre soldi*, in *L'opera da tre soldi. Programma di sala*, Milano 2016, 22.

3 B. BRECHT, *L'opera da tre soldi*, trad. it R. Marin, D. Michieletto, Milano 2016, 4.

ma chi sono voi non sapete
 ma chi sono io voi non sapete
 E una sera al porto fischieranno e qualcuno chiederà: “Questo
 fischio che cos'è?”
 Un sorriso sorgerà sulle mie labbra, si dirà “Da ridere che c'è?”
 E la nave pirata con cinquanta cannoni al molo sarà.
 Mi dite: “Hey, vieni qui voglio bere un altro goccio non fare storie”
 Ed un soldo poi mi date ed il letto è sempre pronto
 ma nessuno la sua testa sul cuscino poserà
 perché voi non immaginate
 chi vi sta davanti non sapete
 E una sera al porto spareranno e qualcuno chiederà: “Questo sparo
 che cos'è?”
 Un sorriso sorgerà sulle mie labbra, si dirà: “Da ridere che c'è?”
 E la nave pirata con cinquanta cannoni il suo fuoco aprirà.
 Miei signori un giorno vedrete che poi queste mura se ne andranno giù
 Ogni pietra cadrà, distruggendo la città
 Risparmiato sarà solo questo misero motel
 Si dirà: “Qui sotto c'è un mistero”
 Si dirà: “Qui sotto c'è proprio un mistero”.
 Ci saranno grida dal motel e si dirà: “Quella serva è impazzita
 cosa fa?”
 Verso l'alba mi vedrete uscire in strada: “Ecco” si dirà
 “la nave è qui per lei?”
 E la nave pirata con cinquanta cannoni la bandiera isserà.
 Passeranno per le vie, picchieranno alle porte, non si salverà nessuno
 e senza più paura guarderò il vostro muso
 voi tremerete davanti a me
 Chiederanno: “Chi dobbiamo far fuori?”
 Chiederanno: “Chi dobbiamo far fuori?”
 Ci sarà un silenzio come mai ci fu stato e la mia sentenza arriverà
 Con un piccolo sussurro dirò: “Tutti”
 E quando il cranio cadrà a terra, dirò: “Hoplà!”
 E la nave pirata con cinquanta cannoni se ne andrà via con me⁴.

La *Canzone di Jenny dei Pirati* rappresenta il sentimento più schiettamente rivoluzionario di Brecht-Weill. In essa compaiono infatti i simboli della nave (antitesi della casa borghese) e dei pirati (uomini che non permettono ad alcuna regola o legge di assoggettarli, ovvero emblema del potere sovversivo). Queste sono le figure che evoca Jenny, la sguattera d'un albergo d'infimo ordine (che impersona “tutti coloro che stanno in basso”), esprimendo la propria sete di vendetta (o forse di giustizia) nei confronti di coloro

4 Id., *L'opera da tre soldi cit.*, 40-41.

che l'additano e la deridono senza sapere chi lei sia e quale enorme potenza rappresenti e si celi di sotto agli sporchi cenci che la ricoprono.

Nel complesso la riproposizione dell'epopea di Macheath da parte di Damiano Michieletto appare riuscita. Egli è infatti riuscito a realizzare sulla scena quello che si proponeva nelle note di regia.

L'opera da tre soldi è un materiale sfacciato, irriverente, aggressivo, che ancora oggi parla di questioni sociali, politiche, economiche che attraversano il nostro mondo contemporaneo: se partiamo dall'assunto che esista un grande sistema mondiale di cui ignoriamo regole e dinamiche, ma che viceversa determina decisioni e scelte che influiscono sulle vite di tutti, stiamo ragionando in termini brechtiani. [...] Nel nostro presente globalizzato, certi conflitti sociali, certe ingiustizie, certe tensioni, che prima potevano essere etichettate come lotta di classe interna ai singoli Stati, oggi vanno ad opporre strati sociali che si collocano ai poli opposti del pianeta: il sottoproletariato di oggi sta nei paesi del terzo mondo, là dove si producono a costi irrisori i beni che compriamo noi, che viviamo nel benessere. Da lì si generano un conflitto e una tensione che in queste settimane bussano alle nostre porte. Per voi che siete sazi e ben pasciuti / Godendo in pace delle pene altrui / Dei miserabili la voce griderà: / Se un uomo ha fame si ribellerà! dice Brecht nel Finale Secondo dell'Opera⁵.

La contemporaneità dell'*Opera da tre soldi* nasce dal riscontro che, purtroppo, nella nostra società nulla è cambiato nella sostanza, ma solo nelle forme e nelle modalità.

Ascesa e caduta della città di Mahagonny

Due uomini e una donna, in fuga davanti alla polizia, si fermano in un luogo deserto e decidono di fondare una città in cui gli uomini che tornano dalla costa dell'oro possano veder soddisfatto ogni bisogno. Nasce così questa città-paradiso, dove si conduce una vita idillica e contemplativa. Ma alla lunga gli uomini che vengono dalla costa dell'oro non ne restano soddisfatti. Il malcontento domina e i prezzi precipitano. Finché una notte, mentre un tifone avanza sulla città, Jim Mahoney inventa la nuova legge della città; la quale suona: «tutto ti è lecito». Il tifone devia; e d'allora in poi si vive secondo la nuova legge. La città rifiorisce, crescono i bisogni, e con essi i prezzi.

Giacché è vero che tutto è lecito, ma solo a patto di pagare. E Jim Mahoney, che rimane senza denaro, è condannato a morte. La sua esecuzione cagionerà la carestia, che annuncia la fine della città⁶.

5 *L'opera da tre soldi. Programma di sala cit.*, 21-22.

6 K. WEILL cit. in F. D'AMICO, *Il Brecht di Weill*, in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*,

Lo stesso Kurt Weill, in un articolo pubblicato nel novembre 1929, cioè quattro mesi avanti la prima rappresentazione di *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) presenta efficacemente la trama della sua opera in tre atti⁷. Il tema di Mahagonny è dunque la rappresentazione di una civiltà fondata sul denaro. Ma questa “parabola laica” non si rivolge soltanto contro gli organizzatori di questa civiltà, bensì anche contro coloro che credono di ribellarsi ad essa accettandone, senza avvedersene, tutte le premesse. Jim Mahoney, proclamando la nuova legge del “tutto è lecito”, non si accorge della velleitarietà di questa sua protesta e come venga immediatamente fagocitata dal sistema stesso che vorrebbe combattere.

I “piaceri” che i quattro tagliaboschi reduci dall’Alaska vorrebbero raggiungere, liberi da ogni divieto, non sono valori umani: sono soltanto la soddisfazione di bisogni creati artificialmente a scopo di lucro da una società del consumo. Sono bisogni (il cibo, l’amore fisico, l’esercizio della forza, l’ebbrezza) proposti in completa separazione dall’uomo e perciò destinati a risolversi nel prezzo che si deve pagare per ottenerli. Ne deriva che l’impossibilità di pagare questo prezzo si traduce nell’esclusione dalla società, anzi dalla vita: per non aver “pagato il conto” Jim è condannato a morte.

È stato rilevato come le affinità di un testo simile con quegli spettacoli religiosi medievali che la storiografia moderna chiama “sacre rappresentazioni” siano fin troppo evidenti⁸. Si tratta, anche qui, della rappresentazione d’un vizio, d’un “male”, di una realtà davvero demoniaca. La rappresenta-

Roma 2015, 41.

7 La natura operistica di *Ascesa e caduta* rappresentava un indubbio problema estetico per Brecht. Come efficacemente riassunto da F. D’AMICO in *Il Brecht di Weill cit.*, 144: «stavolta si poneva un problema speciale: quello della musica. Giacché il testo di *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* fu concepito fin dagli inizi come libretto d’opera: caso unico in tutto Brecht, perché il *Lukullus*, da cui il tedesco Paul Dessau e l’americano Roger Sessions trassero ciascuno un’opera, era in origine un radiodramma, di cui i successivi libretti furono soltanto l’adattamento. Brecht infatti odiava l’opera; a quel modo che odiava la musica, o per dir meglio la Musica con la maiuscola. Insomma la musica d’opera, la musica sinfonica, la musica da camera: che metteva tutta in un sacco, da Beethoven a Schonberg (Brecht trovava Schonberg indecentemente melodioso, dolciastro), ritenendola un veicolo viziosissimo di quell’irrazionale ch’era il suo nemico supremo. Amava però, o tollerava, quella che scherzosamente chiamava, in opposizione alla «Musik», la «Misuk»: ossia la musica elementare, senza pretese “colte”; e lui stesso cantava infatti strofette nei cabarets, accompagnandosi colla chitarra e senza levarsi il sigaro di bocca. Questa musica Brecht la intendeva pressappoco nel senso di coloro che, sulle soglie della civiltà, coniano leggi e proverbi inversi: diremo approssimativamente, come un fattore mnemonico. E insieme come un mezzo, sul teatro di “estraniazione” del personaggio».

8 P. FANTIN, *Il Brecht di Weill cit.*, 142-143.

zione della caduta della città di Mahagonny non segue però un percorso di dannazione scelta dalla libera volontà di un singolo, ma è il frutto inevitabile d'un sistema. Come in quasi tutto il primo Brecht (che nel '27 aveva soltanto ventinove anni; Weill ventisette), non ci vengono presentati alcun "eroe positivo", alcuna soluzione: a Mahagonny tutti hanno torto, sfruttatori e sfruttati.

Il quadro 17° di *Ascesa e caduta* mostra Jim Mahoney in catene la notte prima del suo processo. E' un momento nell'opera in cui la realtà si scontra amaramente con ciò che si desidera. Jim vorrebbe che non arrivasse mai il giorno, poiché sa che dopo non ne sorgerà un altro. Il lieto fine grottesco ideato da Brecht e Weill nell'*Opera da tre soldi* viene qui volutamente accantonato.

E' stato rilevato come Jim possa essere considerato il rappresentante della classe subordinata che tuttavia, da un punto di vista puramente economico, a causa della sua momentanea ricchezza, appartiene alla borghesia⁹. Egli innalza a legge della borghesia il suo comportamento anarchico basato sul denaro, in quanto riconosce nella massima «alles zu diirfen (wenn man Geld hat)» (potersi permettere tutto [se si ha il denaro]) il suo principio dominante. Eppure Jim non è un rivoluzionario in senso attivo: egli scopre queste relazioni sociali e si limita a comunicarle ai cittadini di Mahagonny. Poi si getta negli ingranaggi dello sfruttamento capitalistico, quasi a voler dimostrare la fondatezza della sua scoperta, e vi trova invece la sua rovina. La sua colpa – non possedere più denaro, non poter più pagare ciò di cui ha goduto – e la relativa espiazione ordinata dal tribunale di Mahagonny non fanno che mettere in grottesca evidenza la reale natura della città contro la quale dovrebbe insorgere la rivolta.

Nel processo fungono da pubblico ministero, giudice e avvocato difensore, rispettivamente Mosè-Trinità, la vedova Begbick e Willy; dunque nessun vero rappresentante della giustizia, ma al contrario rivestono funzione giudicante i tre fondatori di Mahagonny: tre latitanti imputati di bancarotta fraudolenta e lenocinio che danno vita ad un paese dei balocchi nel quale i cercatori d'oro gettano al vento il loro denaro in gin, whisky, uomini, donne e incontri di boxe. I giudici di Jim sono dunque proprio coloro i cui interessi economici e sociali sono orientati contro l'imputato. Questa procedura evidenzia dunque la forza del sistema capitalistico, che l'individuo alla ricerca della giustizia non può spezzare¹⁰. Ciò ricorda molto da vicino le situazioni che vivono i personaggi di Kafka, i quali vanno a scontrarsi contro un anonimo apparato statale, e che hanno rapporti chiari e concreti "solo" con uomini ordinari, onesti e insospettabili. Già Adorno ha rilevato questo parallelismo:

9 G. WAGNER, *Weill e Brecht*, Roma 1992, 205-206.

10 *Ivi*, 206.

Come nei romanzi di Kafka il mondo borghese si rivela assurdo e contraffatto, [...] così a Mahagonny esso appare assurdo, se contrapposto a un'alternativa socialista che rimane occultata. L'assurdità dei privilegi di classe viene dimostrata, analogamente a Kafka, attraverso un procedimento processuale, per assistere al quale il pubblico ministero vende i biglietti come custode di se stesso¹¹.

Anche l'osservazione di Adorno: «Mahagonny è la prima opera surrealistica»¹², si può ricollegare a quanto sopra affermato.

La parte centrale del lavoro, cioè i quadri dall'11 al 19 si colloca tra la «Fondazione della città di Mahagonny» nel 1° quadro e la sua rovina nel 20° e ultimo quadro. L'inizio e la fine dell'opera sono strettamente collegati. Ciò che viene promesso all'inizio *Nicht zu leiden und alles zu dürfen* (Non soffrire e permettersi tutto), si rivela alla fine un obbligo, una costrizione. Tutte le libertà che Mahagonny sembrava offrire si rivelano fittizie nel dipanarsi della trama dell'opera. Nella società capitalistica dominata dal denaro la realtà è costituita da una hobbesiana lotta di tutti contro tutti, atta a salvaguardare il sistema di asservimento e sfruttamento vigente. Che si tratti di una libertà illusoria lo constatiamo anche dal fatto che, nelle scritte dei cartelli mostrati in scena, viene accostato ogni volta il significato opposto: ad esempio, *Per la proprietà: per l'espropriazione degli altri*¹³. La società capitalistica si può permettere queste contraddizioni finché esistono persone incolte che sostengono i suoi ideali con slogan del tipo «Für die Fortbestand des Golden Zeitalters» (*Perché duri l'età dell'oro*). Ma proprio il fatto che i dimostranti dell'ultimo quadro vengano presentati come incolti rinvia al pubblico la coscienza della strada giusta. In gran parte per questo, alla prima lipsiense gli spettatori si sentirono provocati soprattutto dalla scena finale. Infatti, rivolgendosi più esplicitamente al pubblico, mentre durante la *pièce* Brecht e Weill avevano giocato per allusioni, è finalmente mostrato l'intento didattico della drammaturgia brechtiana.

Sul punto sempre Adorno aveva colto la logica finale di Mahagonny, come basata su una decisa rottura del continuum estetico¹⁴. L'inizio e la fine dell'opera sono legate alla realtà della repubblica di Weimar: sono temi drammaticamente attuali anche per lo spettatore odierno. «Wirse selber sind in Mahagonny, wo alles erlaubt ist außer dem einen: Kein Geld zu haben» (Noi stessi siamo a Mahagonny, dove tutto è permesso eccetto non aver denaro).

11 T.W. ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main 1968, 60

12 *Ivi*, 63.

13 G. WAGNER, *Weill e Brecht cit.*, 207.

14 T.W. ADORNO, *Einleitung cit.*, 63.

Niente è permesso a colui che non ha denaro, perché tutto dipende dal denaro. Sono queste le considerazioni che hanno determinato la duratura attualità di *Ascesa e caduta*, tanto più che nella nostra società ancor oggi non esiste alcuno «spazio non-capitalistico» e che i tratti distintivi del futuro possono solo essere intravisti «nella costruzione del presente».

Il teatro di Brecht e Weill, nella sua imperitura vitalità, continua a svelare le ingiustizie sociali allo spettatore contemporaneo e a invitarlo, allora come ora, a procurare ad esse rimedio¹⁵.

15 Il riferimento è al dramma di Brecht *L'eccezione e la regola* (1930): «Nella regola riconoscete l'abuso. E dove l'avete riconosciuto procurate rimedio». B. BRECHT, *L'eccezione e la regola*, Torino 1963, 39.

Ascesa e caduta della città di Mahagonny

(Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)

Libretto di Bertolt Brecht

Musiche di Kurt Weill

XVIII.

I tribunali di Mahagonny non erano poi peggiori degli altri.

Padiglione del tribunale. Una tavola e tre sedie; dietro, un piccolo praticabile di ferro ad emiciclo, come nelle sale operatorie delle cliniche chirurgiche; su di esso il pubblico, che legge giornali, mastica gomma, fuma. Sul seggio del giudice la Begbick, sullo scanno della difesa Willy il Procuratore, sul banco degli accusati – collocato lateralmente – un uomo, Toby Higgins.

MOSES (sulla porta d'ingresso, in veste di pubblico ministero)

Tutti sono muniti di biglietto?
Tre posti ancora liberi, tariffa cinque dollari.
Due magnifici processi,
cinque dollari il biglietto.
Solo cinque dollari, signori,
per udire la voce della giustizia.

(Poiché nessuno più entra, sale sullo scranno dell'accusa)

Primo processo: Toby Higgins.

L'uomo seduto sul banco degli accusati si alza.

Siete reo di omicidio premeditato
commesso per provare una vecchia pistola.
Mai si vide
un delitto consumato
con tanta ferocia,
spudoratamente attentando
ad ogni senso d'umanità.
Dal cuore della giustizia vilipesa
si eleva un grido: espiazione!
Perciò io, pubblico ministero,
davanti al cinico contegno dell'imputato,
di quest'uomo inconcepibilmente perverso,
chiedo che la giustizia segua il suo corso

(esitando)

e che...
considerate le circostanze...
sia assolto!

Durante l'arringa del «pubblico ministero» si è svolta una muta, accanita battaglia tra l'accusato e la Begbick. L'accusato, facendo segni con le dita, ha fatto capire quanto sarebbe disposto a pagare per corrompere il tribunale. Con lo stesso sistema la Begbick ha spinto l'offerta sempre più su, e l'esitazione finale del «pubblico ministero» ha corrisposto al momento in cui l'accusato ha aumentato un'ultima volta la sua offerta.

BEGBICK

Le conclusioni del difensore?

WILLY

Chi è la parte lesa?

Silenzio.

GLI UOMINI (spettatori nell'emiciclo)

I morti stanno zitti.

BEGBICK

Se la parte lesa non si presenta
non ci resta che assolverlo, per forza.

L'accusato scende dal banco e va a sedersi nell'emiciclo.

MOSES (leggendo)

Secondo processo: contro Jim Mahoney
reo di furto e di millantato credito.

JIM (prima di sedersi sul banco degli accusati)

Rico, ti prego, dammi cento dollari
perché i miei giudici mostrino comprensione.

HEINRICH

Jim, come uomo mi sei caro,
ma, quanto ai soldi, è un altro affare.

JIM

Rico! Hai dunque dimenticato
i vecchi tempi dell'Alaska?

I grandi geli, i sette inverni,
quando stavamo nei boschi laggiù?
E dammi i soldi!

HEINRICH

Jim, non ho dimenticato
i vecchi tempi dell'Alaska,
i grandi geli, i sette inverni
quando stavamo nei boschi laggiù
e quanta fatica a far quei soldi!
Perciò, Jim, i soldi
non posso darteli.

MOSES

Siete reo di non aver pagato
il vostro whisky e un'asta da tenda.
Mai si vide
un delitto consumato
con tanta ferocia,
spudoratamente attentando
ad ogni senso d'umanità.
Dal cuore della giustizia vilipesa
si eleva un grido: espiazione!
Perciò io, pubblico ministero, chiedo
che la giustizia segua il suo corso.

Durante l'arringa del pubblico ministero, Jim non ha dato retta alla mimica digitale della Begbick. Tra quest'ultima, Willy il Procuratore e Mosè-Trinità avviene uno scambio di occhiate significative.

BEGBICK

Si inizi dunque l'interrogatorio,
imputato Jim Mahoney!
Appena giunto a Mahagonny, hai sedotto
una fanciulla di nome Jenny Smith
e l'hai costretta per denaro alle tue voglie.

WILLY

Chi è la parte lesa?

JENNY (facendosi avanti)

Io.

Mormorii tra gli astanti.

BEGBICK

All'approssimarsi del ciclone
in un momento di generale sconforto
hai cantato una canzone allegra!

WILLY

Chi è la parte lesa?

UOMINI

Nessuno si fa avanti.
Nessuno lamenta danni.
Se non c'è parte lesa,
c'è speranza per te, Jim Mahoney.

MOSES (interrompendo)

Ma in quella notte quest'uomo
si è condotto come il ciclone
né più né meno
e ha traviato la città, distruggendo
calma e armonia !

UOMINI

Bravo, Jim! Evviva!

HEINRICH (alzandosi nell'emiciclo)

Questo semplice taglialegna dell'Alaska
ha svelato le leggi della felicità,
quelle che stanno a base della vita
di voi tutti, uomini di Mahagonny!

UOMINI

E perciò si assolva Jim Mahoney
il taglialegna dell'Alaska.

HEINRICH

Jim, faccio questo per te
perché ripenso all'Alaska,
ai grandi geli,
ai sette inverni
quando stavamo
nei boschi laggiù.

JIM

Rico, quel che hai fatto per me
mi fa ripensare all'Alaska,
ai grandi geli,
ai sette inverni
quando stavamo
nei boschi laggiù.

MOSES (picchiando sul tavolo)

Ma in una sfida di boxe
questo «semplice taglialegna dell'Alaska»
per pura avidità di denaro
ha spinto il suo amico a morte certa!

HEINRICH (balza in piedi)

Ma chi, eccellentissima Corte,
chi è stato ad uccidere l'amico?

BEGBICK

Chi ha ucciso il nominato
Joe-Lupo dell'Alaska?

MOSES (dopo una pausa)

Questa Corte non ne è a conoscenza.

HEINRICH

Di tutti quelli che stavano a guardare
nessuno scommise su lui
che per un match rischiava la vita
salvo il qui presente Jim Mahoney.

UOMINI (a vicenda)

Perciò si condanni Jim Mahoney
perciò si assolva Jim Mahoney
il taglialegna dell'Alaska.

Applausi e fischi degli uomini.

MOSES

E ora il principale capo d'accusa.
Hai consumato tre bottiglie di whisky
e ti sei divertito con un'asta da tenda.
Ma perché, Jim Mahoney,
non hai pagato il conto?

JIM

Non ho denaro.

UOMINI (a vicenda)

Non ha denaro,
non ha pagato il conto.
A morte Jim Mahoney a morte!

BEGBICK

Chi è la parte lesa?

La Begbick, Willy il Procuratore e Mosè-Trinità si alzano.

UOMINI

Ecco la parte lesa.
Quella è la parte lesa.

WILLY

La Corte pronunci il verdetto.

BEGBICK

In considerazione della sfavorevole situazione economica, la Corte si concede le circostanze attenuanti. Jim Mahoney, sei condannato

MOSES

Per omicidio indiretto di un amico

BEGBICK

A due giorni di arresto.

MOSES

Per aver turbato la calma e l'armonia

BEGBICK

A due anni d'interdizione.

MOSES

Per aver sedotto una fanciulla di nome Jenny

BEGBICK

A quattro anni con la condizionale.

MOSES

Per aver cantato canzoni proibite durante il ciclone

BEGBICK

A dieci anni di carcere.
Ma perché non hai pagato le mie tre bottiglie
di whisky e la mia asta da tenda,
per questo, Jim Mahoney, sei condannato a morte.

BEGBICK, WILLY E MOSES

Per mancanza di denaro,
massimo tra tutti i delitti
che possano darsi sulla terra.

Uragano d'applausi.

VALERIO GIGLIOTTI*

Università di Torino

Etsi homo non daretur.

**Chiose minime sulla formazione del giurista attraverso le
*Humanities***

Heil!
Heil sei dem Tag, heil sei der Stunde,
die lang ersehnt, doch unvermeint,
Gerechtigkeit mit Huld im Bunde
vor unsres Grabes Tor erscheint!
Heil!

(L.V. BEETHOVEN, *Fidelio*, II, 7)

Risulta sempre piuttosto sgradevole ribadire l'ovvio, e tanto più tale senso di disagio si manifesta nel momento in cui l'evidenza di un fatto continua ad essere sistematicamente ignorata, ancor che ai più, ben nota.

A fronte di ormai un quarantennio – circa – dall'avvio, tra Stati Uniti ed Europa, del filone degli studi tradizionalmente ricompresi nell'espressione divenuta genericista «*Law and Humanities*» e nel conseguente affinamento in una miriade di canali e sottorivoli disciplinari di applicazione di tale locuzione semantica, scarsi appaiono ancora – di fatto – gli effetti sulla prassi e timide – anche se in taluni casi 'eroiche' – le accoglienze nei sistemi accademici di formazione giuridica, in particolare negli atenei italiani.

Molte continuano ad apparire ancora le incertezze perfino sulla natura della locuzione *Law and Humanities*, laddove ci si interroga se si tratti di un'autonoma disciplina, di un ideal-tipo di meta-disciplina, di un luogo comune di intersezione e di dialogo tra saperi eterogenei o ancora se non sia piuttosto una metodologia da applicare alla competenza tecnico-giuridica, con una graduazione di 'scientificità' che spazia dalla passione diletteristica per qualche 'arte' del singolo giurista – forse (ma è a dirsi *submissa voce*...)

* Professore associato di Storia del diritto medievale e moderno presso l'Università degli Studi di Torino.

un po' frustrato nelle proprie aspirazioni culturali 'umanistiche' – alla qualificante ricezione nelle offerte formative degli ordinamenti didattici di alcune Università.

Insomma, per chiunque, giurista o no, oggi aspiri ad accostare il fenomeno delle *Law and Humanities* sicuramente si impone, quale primitiva esigenza di metodo, fondamentale ed insopprimibile, la flessione ermeneutica relativa al campo di lavoro in cui desidera collocarsi. Basti solo pensare alla ormai acquisita ed evidente debolezza ed insufficienza dell'espressione anglofona *Law and ...* a ricomprendere un plesso magmatico e alluvionale di fonti eterogenee di saperi profondamente diversi che di volta in volta vengono accostati ad una disciplina, il 'diritto' (con la polisemica valenza del lemma anglosassone 'Law' che non aiuta a tal proposito), a sua volta oggi bisognosa di una ridefinizione e di un ripensamento sotto il profilo delle fonti, della pluralità di sistemi informativi, normativi, economico-politici e delle acquisizioni pluriculturali, antropologiche, etico-religiose con cui la società globale continua a 'sfidare' il giurista contemporaneo.

Frutto dell'ansia tassonomica del 'cultore del giure' – il più delle volte indispensabile, beninteso – assistiamo alle migliori 'acrobazie' linguistiche degli addetti ai lavori, nel conato spasmodico di individuare la chiave di volta dell'originalità in un 'filone di studi e di metodo' che lascia spesso balenare, per chi vi si cimenti, promesse pionieristiche di successo tra i tradizionali – e talora un po' 'stanchi' – ambiti di ricerca all'interno dei rispettivi 'settori scientifico-disciplinari'.

Si potranno dunque riconoscere, tra i molti, i rassicuranti studi di *Law and...* animati dallo zelo investigativo della lente del giurista applicato alla letteratura, alle arti performative e figurative, alla musica e al cinema nel tentativo, in un caso, di 'scovare' istituti, formanti o dinamiche riconducibili al diritto o alla giustizia (*Law in...*); nell'altro di analizzare le stesse forme d'arte come prodotti dell'*iter* di formazione di una fonte *lato sensu* 'giuridica' (*Law as...*), quasi a ricavarne una sorta di autocompiacimento nell'aver dimostrato che, in fondo, l'autore di un capolavoro letterario o operistico conosceva e valorizzava in qualche modo la *scientia iuris*, studiata, professata o applicata da chi scrive. Oppure la declinazione più 'rigorista' del *Law on...* dove il giurista-professionista non dismette in fondo mai la toga (accademica o forense) del 'tecnico' del diritto per concentrarsi sulle ampie e plurime problematiche che attraversano una disciplina artistica (si pensi ai vasti campi di indagine – anche in prospettiva storica e comparata – della proprietà intellettuale, della censura, delle committenze, della regolamentazione contrattuale tra impresari e artisti, della legislazione sui teatri e sulle compagnie di spettacolo). Infine non mancano, specie negli ultimi anni, accostamenti all'universo delle *Humanities*, più 'sistematici' e innovativi,

attraverso la prospettiva del *Law around...*, per cui due o più tra i profili ricordati sono posti a intersezione tra loro a fare ‘sistema’ appunto e, anche grazie all’apporto delle scienze antropologiche e filosofiche, si prestano a ricostruire genesi e forme di un’opera d’arte o di un movimento artistico in rapporto al fenomeno giuridico e, specularmente, a desumere dall’analisi delle forme artistiche nuove frontiere per un sistema parallelo o integrativo delle fonti giuridiche e della genesi normativa nella contemporaneità complessa (penso ad esempio ai *visual studies* e agli accostamenti di semiotica giuridica di Peter Goodrich e di estetica giuridica di Desmond Manderson e Paolo Heritier)¹.

A ben guardare, quindi, una riflessione critica e consapevole sul ‘campo minato’ in cui si muove chi si cimenta con gli studi comparati (e non necessariamente comparatistici) di *Law and...* ci porterebbe, di fatto, ad esigere al contempo una forte cautela nell’ascrivere una ricerca o un metodo ad una ‘categoria’ e dall’altro ad esigere, in ogni caso, un supplemento di competenza e qualificazione disciplinare che coinvolga tutte le discipline che intervengono nella riflessione. Realisticamente, però, occorre prendere atto dell’impossibilità di una ‘pan-competenza’ del giurista nei saperi umanistici, così come – specularmente – si può registrare l’ingenuità di alcune riflessioni in ambito tecnico-giuridico da parte dei cultori delle ‘*Humanities*’ che vogliano – ma la pretesa è ben più rara del suo reciproco – accostare il fenomeno giuridico all’interno delle opere letterarie e artistiche in genere.

1 Si veda anche, in riferimento alla riflessione sul *Law and Opera*, l’acuta riflessione di Stefano PODA nel saggio, contenuto nel presente volume, *Sul palcoscenico: alla ricerca della (vera) modernità*: «Tutto quanto ricordato finora serve per sottolineare quanto il giudizio visuale dell’arte e di uno spettacolo sia ancora un processo mentale socialmente acerbo, raffinato solo in pochi e però istintivo per tutti: tale fragilità comporta una radicale frammentazione del gusto, che a sua volta condiziona fortemente il processo creativo di chi si trovi a concepire e disegnare uno spettacolo, giacché l’artista è allo stesso tempo figlio, interprete e creatore del gusto del suo tempo. [...] Un’estetica del mistero, o forse la misteriosità del messaggio estetico, decisamente è in questa dimensione che l’opera troverà salvezza... al riparo dalle tempeste dell’attualità, privo di tecnologie che non sono sue, così il melodramma rinascerà nella sua forza primigenia: la purezza dell’emozione. Sul palcoscenico non si dovrebbe vedere né più né meno di quanto necessario e sufficiente a liberare l’emozione contenuta nella musica, la voglia di grandezza e di evasione che invade l’uomo moderno, schiavo di un mondo che gli offre tutto senza dargli niente. Ritrovare a teatro la poesia astratta che il nostro mondo iper-tecnologico ha perduto: questo grazie alla musica, che è spirito, immensità, emozione pura. La dicotomia che inquadra bene il problema di metodo non è dunque la querelle fra antichi e moderni, o fra concetto ed estetica, ma in ultima analisi quella fra concretezza ed astrazione. Solo l’astrazione, con la rinuncia alla spiegazione, potrà ricreare lo spazio universale dove la musica può vivere veramente ed affermarsi come caratteristica fondamentale di un genere in cerca di identità» (12-18).

Per raccogliere, quindi, con realismo, la sfida che la feconda contaminazione di *artes* – tra cui ovviamente si annovera lo ‘*ius*’, «*ars boni et aequi*» nella celeberrima definizione celsina riferita da Ulpiano² – lancia al giurista contemporaneo occorre pensare (o forse ri-pensare) al ruolo che si intende attribuire alla ricerca umanistica – e al conseguente, complementare impiego didattico – specie nelle Università, specie in ambito giuridico. Il dotto lettore mi userà indulgenza se, in questa sede, conformemente alla natura meramente posfativa di questo scritto, non proverò neppure ad addentrarmi nella complessa *querelle* sull’interpretazione, che dai tradizionali accostamenti ermeneutico e analitico, passando attraverso la ‘svolta linguistica’ giunge oggi agli esiti ancora più interessanti della ‘svolta estetica’ (P. Heritier). Mi limiterò a sottolineare come un’opzione che mi pare meriti di essere considerata passi attraverso l’acquisizione delle *humanitates* (o *Humanities*) in un sistema delle fonti del diritto da considerare con categorie ermeneutiche più ampie e meno rigide rispetto a quelle positivistiche ancora dominanti³. Il recupero dell’impostazione tradizionalmente ‘umanistica’ nella formazione del giurista, che ha informato il *cursus studiorum* occidentale dal Medioevo al Novecento (ossia praticamente lungo tutto l’arco cronologico della storia giuridica europea occidentale, prima della svolta positivista che – tra l’altro – ha parzialmente ‘distorto’ la stessa lettura storica delle epoche precedenti) accanto alla – si noti, non in sostituzione della – formazione iper-tecnicista e ‘professionalizzante’ dei Corsi di Studio offerti dai Dipartimenti di Giurisprudenza, potrebbe ovviare ad una profonda, endemica e pervasiva crisi che si registra non solo nell’ambito dell’insegnamento ma nella stessa domanda ‘di senso’ che troppo spesso rimane senza risposta nelle generazioni giovani e giovanissime. Se il diritto è, come insegnano i più grandi maestri, luogo di intersezione della scienza e della prassi per l’interpretazione e l’ordinamento della società, nell’oggi e attraverso la storia, come si può pensare ingenuamente di prescindere dal protagonista ‘primo’ e privilegiato della società, della storia, della stessa ‘norma’, ossia l’individuo, portatore di idee, istinti, emozioni, convinzioni, desideri?

Pensare, con ostinazione, alla produzione, all’applicazione e all’interpretazione di un diritto *etsi homo non daretur* appare, oggi più che mai, un

2 Su cui rinvio, tra i molti, alla riflessione di un maestro del Diritto romano, recentemente scomparso, Filippo GALLO, *Celso e Kelsen. Per la rifondazione della scienza giuridica*, Torino, 2010 e a D. QUAGLIONI, *La giustizia nel Medioevo e nella prima età moderna*, Bologna 2004, 3-32.

3 Sul punto cfr. l’ampia raccolta di saggi *Il diritto tra testo e immagine. Rappresentazione ed evoluzione delle fonti*, a cura di C. Faralli, V. Gigliotti, P. Heritier e M.P. Mittica, Milano-Udine 2014; in particolare si vedano le osservazioni di P. HERITIER, *Estetica giuridica inclusiva vs. positivismo esclusivo. L’immagine nel sistema delle fonti e i nomogrammi*, 55-70.

tautologico e solipsistico esercizio retorico che rischia di formare (o de-formare) generazioni di giuristi abilissimi nel padroneggiare gli strumenti più sofisticati della tecnica, dell'economia, delle miriadi di declinazioni del sistema normativo applicate agli ambiti produttivi più eterogenei, ma quasi assolutamente incapaci di rispondere a una domanda 'di senso' sulla propria professione, sulla scelta del percorso di studi compiuto e – più in generale e drammaticamente – sulla società e sui suoi 'valori' (o dis-valori) contemporanei; quindi, in ultima analisi, generazioni di tecnici incapaci di essere giuristi consapevoli. Nel fraintendimento, tutto contemporaneo, della libertà come insieme di scelte individualistiche, che rifuggono tendenzialmente un progetto esistenzialistico, il ruolo stesso del diritto a difesa della 'Libertà' e delle 'libertà' appare minacciato. Lo psicoanalista Erich Fromm nel 1941, nel cuore drammatico della Seconda Guerra Mondiale, osservava nel suo *Escape from Freedom* che quando non si riesce a dare un contenuto positivo alla libertà, utilizzandola per realizzare il proprio progetto di vita, allora si è tentati di fuggire da essa, e le vie di fuga sono tendenzialmente la sottomissione ad un capo e il conformismo ossessivo; una più fedele fotografia della contemporaneità non si potrebbe immaginare:

Pur avendogli portato indipendenza e razionalità, la libertà ha reso [l'essere umano] isolato e, pertanto, ansioso e impotente. Questo isolamento è intollerabile e l'alternativa che gli si presenta è la seguente: o sfuggire dal peso di questa libertà verso nuove dipendenze e sottomissioni, o progredire verso la piena realizzazione della libertà positiva che si fonda sull'unicità e l'individualità dell'uomo⁴.

Nel momento in cui si rimuove la domanda di senso – così chiosa Fromm – l'individuo sperimenta un grande autoinganno, nella misura in cui, convinto di pensare e di agire come a lui piace, pensa ed agisce in modo conformistico. La riflessione coinvolge, evidentemente, il problema dell'identità in generale e, per quanto qui ci concerne, l'identità del giurista, non sottratto, ma anzi sempre maggiormente sollecitato, nella società pos-moderna, a confrontarsi con la molteplicità e il pluralismo delle soggettività. In un'intervista di Roberto Bertinetti a Zygmunt Bauman, comparsa su *Il Messaggero* del 6 giugno 2003, il sociologo osservava che oggi gli uomini e le donne sono «senza luogo», perché non trovano un posto in cui si sentano davvero a casa e che possa donare loro un'identità naturale. L'individuo contemporaneo, infatti, non possiede mai in maniera salda e definitiva una identità naturale, perché essa viene messa costantemente in discussione e deve essere sempre rinegoziata da zero.

4 E. FROMM, *Escape from Freedom*, New York 1941; ed. it., *Fuga dalla libertà*, trad. di C. Mannucci, Milano 2011, 3-4.

Ci si potrebbe dunque chiedere, a questo punto, quale sia l'apporto di un'*ars* quale la musica – e in particolare l'opera lirica – a questa riflessione sull'identità del giurista contemporaneo. Anzitutto occorre non cedere alla lusinga insidiosa del generalismo che ci indurrebbe a ricomprendere lo studio dell'opera lirica nel discorso sul significato contemporaneo delle *Humanities* rispetto al diritto, pensando che la letteratura come la musica, il teatro come la pittura o il cinema siano tutte indistintamente discipline *lato sensu* 'umanistiche' da rapportare con eguali metodi e strumenti alla *scientia iuris*. Ognuna di esse, proprio per la peculiarità tecnica che le caratterizza, restituisce un'ermeneutica antropologica e sociologica peculiare che è quanto interessa anche al cultore del diritto⁵.

Il presente volume tenta di rispondere a tale quesito, partendo dall'esperienza molto concreta di ricerca di un gruppo di lavoro formato da docenti e ricercatori di varie parti d'Italia riunitisi nel luglio 2018 a Nizza per un seminario di *Law and Opera* coordinato da Mario Riberi⁶ nell'ambito della Summer School in *Law and Humanities*, organizzata da Paolo Heritier e da chi scrive per gli studenti e le studentesse del Dipartimento di Giurisprudenza di Torino proprio con l'intento di venire incontro all'esigenza di rispondere a quella 'domanda di senso' che ormai sempre più urgente proviene da studenti, studentesse, ricercatori e ricercatrici, cultori e cultrici delle discipline giuridiche, non solo dell'Ateneo torinese ovviamente.

Come mostrano le pagine dei saggi che compongono il presente volume il tema conduttore del rapporto tra diritto e opera lirica è quello della Giustizia. Un soggetto sicuramente 'classico' nell'ambito del *Law and Humanities* ma altrettanto peculiare e originale nella sua declinazione in rapporto all'esperienza musicale in genere e lirica in specie. Diritto, Giustizia, Legge e precetto etico potremmo dire costituiscano i quattro pilastri fondanti un edificio del tutto nuovo ed eterogeneo rispetto anche agli studi tradizionali di Diritto e Letteratura. Parlo di 'edificio' non a caso, accogliendo la suggestione di un grande maestro, critico d'arte e compositore, oggi a torto un po' dimenticato, quale Matteo Maragoni che in un classico saggio di metà Novecento, *Capire la musica*, rivendica, tra le possibili analogie della musica con altre arti, l'accostamento con l'architettura, «per il fatto» – cito – «che ambedue queste arti hanno a comune mezzo di espressione il *ritmo*, e nella maniera più immediata, concreta, perfetta. E come parlando di un edificio si dovrebbe, in primis, valutarne le proporzioni e l'armonia delle diverse parti, così si

5 Per un'ampia e acutissima introduzione agli studi di *Law and Opera* si rinvia ai saggi che compongono l'importante volume *Law and Opera*, a cura di F. Annunziata, G.F. Colombo, Cham 2018.

6 Alla cui *Introduzione* al presente volume si rinvia per alcune peculiari osservazioni di metodo.

dovrebbe altrettanto fare parlando di una musica»⁷.

In tutti i saggi qui presentati il rapporto tra valore etico e precetto normativo si rifrange nel prisma della rappresentazione operistica, dal XIX secolo alla contemporaneità, restituendo la cifra della *téchne*, del «saper fare», molto concreto, comune alla musica e al diritto. Il precetto etico/parenetico, che per diciotto secoli – la storia giuridica ci è maestra in tal senso – è stato recepito, con accenti alterni, quale fonte del diritto, torna ad assumere interesse, credo, per il giurista, se riletto alla luce dell'esperienza, tutta umana, della rappresentazione operistica. Dalla riflessione che coinvolge il rapporto con lo Stato e le istituzioni, alle esigenze di ricerca di un 'agire giusto' del singolo, all'emersione delle forme di giustizia o ingiustizia nel processo e nei giudizi, penali o privatistici, il declinarsi della forma consuetudinaria per eccellenza, l'orizzonte di verità, più o meno condiviso da una collettività, viene trasposto nel melodramma o nell'opera⁸.

In una rara occasione, credo, le pagine dei saggi che qui si leggono, coniugano, al di là del contenuto tematico, la competenza del regista d'opera o del musicologo con quella dello storico del diritto: una competenza che, a differenza di quanto si possa ingenuamente credere, non è affidata all'emozione o al sentimento estetico, ma, attraversandolo con la *ratio* propria dell'accostamento scientifico ad una disciplina, permette di accogliere legittimamente gli studi di *Law and Opera* nel novero degli studi giuridici. È ancora di Marangoni la riflessione sul rapporto tra musica e valore morale affidata ad un *peritus* o a un profano:

La differenza nell'apprezzare l'arte tra l'esperto e il profano è dunque, che l'esperto sa vedere e valutare, prima di tutto, i valori formali (*per conseguenza anche quelli morali*) e che il profano invece, non potendo capire il valore formale di una data opera d'arte, si arrabatta per scoprirvi un significato morale, che naturalmente, non potrà essere che arbitrario ed esclusivamente personale⁹.

Così, se è vero che l'opera, come chiosano Filippo Annunziata e Giorgio

7 M. MARANGONI, *Capire la musica*, Milano 1953, 39.

8 Di estremo interesse, sul piano delle forme procedurali, la riflessione puntualissima di Alberto TEDOLDI, *Il processo in musica nel Lohengrin di Richard Wagner*, Ospedaletto 2017.

9 M. MARANGONI, *Capire la musica*, cit., 15, corsivo nel testo : «La musica, che è l'arte in cui contenuto e forma sono meglio compenetrati, ci offre la miglior prova che l'arte è prima di tutto forma, cioè *tecnica* nel più alto senso; e che colui il quale può comprendere [...] veramente il linguaggio di un'arte – e della musica specialmente – non chiede altro al di là del piacere estetico che può dargli la piena comprensione di quel linguaggio. Sono invece coloro che, o per natura refrattari, o per mancanza di iniziazione (e sono purtroppo la grande maggioranza), non possono capire il linguaggio di un'arte, sono coloro, dicevo, che debbono contentarsi dei soli valori *morali*, e che (quasi si direbbe per astiosa *miopia*) tacciano di *formalisti*... quelli che ci vedono e sentono bene».

Fabio Colombo in un recente saggio, «può essere lo specchio del tempo in cui fu creata»¹⁰, altrettanto si potrebbe dire del diritto e della scienza giuridica, a patto che – è questo il ‘segreto del fuoco’ – si sia disposti a rifuggire dal riduzionismo positivistico e a recuperare, attraverso la storia, la pienezza della dimensione antropologica, ordinamentale e consuetudinaria di cui l’interprete della norma è – o deve divenire – vigile e responsabile custode.

10 F. ANNUNZIATA – G.F. COLOMBO, *Law in the Opera, Law on the Opera, Law around the Opera: a multidisciplinary approach*, in *Law and Opera*, cit., 1-12.

Indice dei nomi

- Abbado, Claudio 112
Abert, Herman 75, 78, 83, 84
Adès, Thomas 49
Adorno, Theodor Wiesengrund 197, 198
Agostino d'Ipbona, Aurelio, santo 48
Albèra, Philippe 161
Alberti, Annibale 109
Alfieri, Vittorio 33, 34, 112
Allanbrook, Wye Jaminson 74
Alonge, Roberto 71
Alonso, Maria Rosa 110
Anna Bolena, regina d'Inghilterra 41, 115
Annunziata, Filippo 70, 78, 120, 135, 160, 212, 214
Arblaster, Anthony 116, 122
Ariosto, Ludovico 38, 39
Aristofane 33
Arrivabene, Opprandino 109
Auden, Wystan Hugh 162
Aust, Alex 72
Bach, Johann Sebastian 12, 84
Banti, Antonio Maria 117
Barbagli, Donatella 173
Barère de Vieuzac, Bertrand 155
Barenboim, Daniel 7
Bauman, Zygmunt 211
Beatrice di Tenda, duchessa di Milano 41
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 69
Beccaria, Gian Luigi 34
Beccatini, Francesco 113
Beethoven, Ludwig van 95, 196, 207
Bellini, Vincenzo 31, 40, 41, 59
Bentham, Jeremy 80
Bentivoglio, Alberto 75
Berg, Alban 161, 166, 167
Berio, Luciano 161
Berkeley, Lennox 164
Berlioz, Hector 43, 44, 45
Bernini, Gian Lorenzo 49
Bertati, Giovanni 55
Bertinetti, Roberto 211
Bianchi, Marina 74
Bietti, Giovanni 83, 86
Bloch, Marc 73
Boeglin, Michel 114
Boito, Arrigo 31, 44, 45
Bonazzi, Tiziano 81
Bonomi, Emanuele 164
Bonomi, Ilaria 68
Borre, Qvamme 111
Bortolotto, Mario 112
Boureau, Alain 69
Bramani, Lidia 76, 78, 82
Braudel, Fernand 110
Brecht, Bertolt 192-200
Bridge, Franck 162
Britten, Benjamin 49, 154, 162-167, 169, 179, 173, 187
Brooks, Peter 115, 119, 121
Brunel, Richard 72
Budden Julian 110, 113, 121, 122
Buroni, Edoardo 68
Busenello, Gian Francesco 51-53, 63
Byron, lord George Gordon Noel 55, 56
Caldara, Antonio 54
Campanelli, Alessandro 72
Cardini, Franco 57
Carlo V d'Asburgo, imperatore 42, 110
Carlos, principe delle Asturie 8, 57, 59, 109-128, 156

INDICE DEI NOMI

- Carrara, Francesco 123
 Casati, Giovanni Battista 68
 Casini, Carlo 111
 Cassi, Aldo Andrea 134
 Caterina d'Aragona, regina d'Inghilterra 53
 Caterina II, imperatrice di Russia 70
 Cecchi, Paolo 113
 Cheah, Elena 7
 Chiavistelli, Antonio 117
 Colao, Floriana 116
 Colombo, Giorgio Fabio 120, 135, 160, 212, 214
 Condorelli, Orazio 57
 Constant, Benjamin 154
 Cooke, Mervyn 162
 Craveri, Benedetta 72,73
 Croce, Benedetto 122
 Crozier, Eric 165,171
 D'Amico, Fedele 158,195,196
 D'Arcangelo, Ildebrando 74
 D'Aviz, Maria Emanuela 109
 Da Ponte, Lorenzo 55, 68-74, 76, 78, 82, 83, 86
 Dallapiccola, Luigi 161, 162, 184
 Danton, Georges Jacques 155
 Daolmi, Davide 163
 Darcy, Warren 40
 Davico Bonino, Guido 71
 De Lauzières, Achille 111
 De Suberwick, Irene 115
 Dedieu, Jean-Pierre 114
 Del Col, Andrea 113-114
 Della Corte, Andrea 71
 Della Seta, Fabrizio 115
 Dent, Edward 71
 Desmoulins, Camille 155
 Dewald, Jonathan 73
 Donati, Claudio 73
 Donizetti, Gaetano 15, 27, 31, 40, 115, 117, 121
 Du Locle, Camille 109, 111
 Elisabetta di Valois, regina di Spagna 110
 Elisabetta, regina d'Inghilterra 41, 117
 Emanuele, Marco 157
 Enrico I, re di Germania 136, 137, 143
 Enrico VIII Tudor, re d'Inghilterra 41, 53
 Escuder, Leon 109, 110
 Euripide 33
 Evans, Nancy 165
 Faralli, Carla 210
 Federico Augusto III, re di Sassonia 55
 Federico, Gennaro Antonio 79
 Filippo II d'Asburgo, re di Spagna 109-112, 118-121, 128-131
 Fioravanti, Maurizio 123
 Foscari, Francesco 56, 65, 66
 Foscari, Jacopo 56, 65, 66
 Foster, Edward 165
 Fréron, Louis 155
 Freud, Sigmund 18
 Fromm, Erich 211
 Gallo, Filippo 210
 Gandetto, Pietro 159, 160
 Gay, John 191-193
 Gazzaniga, Giuseppe 55
 Gelli, Piero 112, 136
 Ghedini, Giorgio Federico 165, 166
 Gherardini, Giovanni 62
 Ghisalberti, Alberto Maria 155
 Giacosa, Giuseppe 160, 179
 Giacobelli, Enrico 85
 Giannelli, Maria Teresa 84
 Ginsborg, Paul 122
 Giordano, Umberto 25, 154-158, 174
 Giovanna D'Arco, santa 56, 58, 110
 Girard, René 167

- Giuseppe II d'Asburgo-Lorena, imperatore 70
 Gluck, Christoph Willibald 29, 35, 54, 163
 Goethe, Johann Wolfgang 31, 43, 44
 Goodrich, Peter 209
 Gosia, Martino 47
 Gould, John 33
 Gounod, Charles 11, 25, 28, 43, 44, 45, 111
 Gramsci, Antonio 116
 Greenaway, Peter 49
 Groppali, Ernesto 128
 Grossi, Paolo 9, 67, 133, 134, 173
 Grout, Donald Jay 143
 Guidorizzi, Giulio 32
 Gunther, Ursula 110, 111
 Guth, Claus 144
 Händel, Georg Friedrich 12, 24, 26, 36, 39, 55
 Harwood, Gregory 112
 Hasse, Johann Adolph 54
 Haydn, Franz Joseph 37
 Heritier, Paolo 209, 210, 212
 Hobbes, Thomas 52, 53
 Hocquard, Jean-Victor 85
 Hofmannsthal, Hugo Von 31
 Hunter, Mary 71
 Iamartino, Giovanni 56
 Illica, Luigi 157, 160, 174, 179
 Imbriani, Eugenio 115
 Ireland, John 162
 James, Henry 164
 Jommelli, Niccolò 54
 Joyce, Jame 17, 18
 Kantorowicz, Ernst 47
 Kaufmann, Jonas 144
 Kerman, Joseph 115, 117, 119, 121
 Kierkegaard, Søren 81
 Kirkendale, Ursula 84
 Kreuzer, Gundula 112
 Labatut, Jean-Pierre 73
 Lacchè, Luigi 116,117
 Lanza Tomasi, Gioacchino 112
 Lavenia, Vincenzo 114, 115
 Leo, Leonardo 54
 Leopoldo II d'Asburgo-Lorena, imperatore 55
 Lewis, David Malcolm 33
 Lishke, André 112
 Lloriente, Juan Antonio 114,124
 Locke, John 80, 82
 Lopez Vela, Roberto 115
 Luigi Filippo d'Orleans, re dei Francesi 58,116
 Luigi XVI di Borbone, re di Francia 70, 155
 Luzio, Alessandro 109
 Maderna, Bruno 161
 Maffei, Scipione 33, 34
 Mahler, Gustav 163
 Manacorda, Guido 140, 150
 Manderson, Desmond 209
 Mann, Thomas 7, 9, 163
 Mannelli, Francesco 50
 Mannori, Luca 117
 Mannucci, Cesare 211
 Mantzaros, Nikolaos 54
 Manzoni, Alessandro 34, 62
 Marangoni, Matteo 213
 Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, regina di Francia 70
 Maria Piave, Francesco 55, 56, 65, 66
 Maria Stuarda, regina di Scozia 15, 41, 110, 112, 115, 117, 128
 Marica, Marco 115
 Marin, Roberto 191
 Marrast, Robert 114
 Marsollier, Jacques 113
 Martín y Soler, Vicente 71
 Martin, George 121
 Martone, Mario 156
 Matthews, David 165

INDICE DEI NOMI

- Mauzi, Robert 80
 Mayrhofer, Marina 119, 120
 Mazarino, Giulio Raimondo 49
 Mazzolà, Caterino Tommaso 55
 Melville, Herman 53, 164, 165, 170, 171
 Meriggi, Marco 117
 Merlotti, Andrea 76
 Méry, Joseph 109
 Metastasio, Pietro 54
 Michieletto, Damiano 191-193, 195
 Migliorino, Francesco 57
 Mila, Massimo 70, 74, 75, 77, 79, 81-86, 112, 121, 136, 139, 142, 145
 Millar Carvacho, René 114
 Milva (Biolcati, Ilva Maria) 192
 Minois, Georges 80
 Mittica, Maria Paola 210
 Modugno, Domenico 192
 Montemorra Marvin, Roberta 115
 Monteverdi, Claudio 8, 35, 36, 49, 50, 51, 63
 Moreau de Maupertius, Pierre Luis 81, 83
 Morello, Riccardo 143, 144
 Morley, Thomas 49
 Morrison, Blake 162
 Mozart, Wolfgang Amadeus 12, 15, 37, 54, 55, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 78, 79, 81-86, 116
 Müller, Georg 39, 40
 Muratori, Ludovico Antonio 80
 Musorgkij, Modest Petrovič 31
 Müssig, Ulrike 116
 Nagel, Ivan 75
 Napolitano, Ernesto 74, 81, 85
 Nattiez, Jean Jacques 161
 Nerone, imperatore 50-53, 63-65
 Nicholson, Steve 164
 Nietzsche, Friedrich 33
 Nono, Luigi 161
 Nouliau, Laura 8
 Nyman, Michael 49
 O'Kelly, Michel 79
 Oakes, Meredith 49
 Orombello, Michele 41
 Orway, Thomas 112
 Ottavia imperatrice 50, 53, 63, 64, 65
 Owen, Wilfred 162
 Padovani, Andrea 47, 48
 Paine, Thomas 164
 Paisiello, Giovanni 70
 Paolin, Giovanna 113, 114
 Pâris, Alain 69
 Parise, Stefano 166
 Paumgartner, Bernhard 69, 70, 72
 Pears, Peter 49, 162, 163, 165
 Pellegrini, Jacopo 112
 Pergolesi, Giovanni Battista 79
 Peri, Jacopo 49
 Petrassi, Goffredo 151
 Piper, Myfanwy 164
 Poda, Stefano 8, 12, 21-29, 31, 209
 Ponchia, Viviana 85
 Poppea, imperatrice 36, 50, 51, 52, 63, 65
 Porter, Andrew 111
 Powell, Neil 162
 Powers, Harold 115, 119, 121
 Prospero, Adriano 113, 114, 115
 Proust, Marcel 17, 18
 Puccini, Giacomo 11, 28, 154, 157, 158, 160, 163, 179
 Pulcini, Franco 170
 Purcell, Henry 49, 162, 163
 Puškin, Aleksandr Sergeevič 31
 Quagliani, Diego 210
 Quasimodo, Salvatore 165
 Quinn, Patrick J. 164
 Quintiliano 84
 Ranieri de' Calzabigi 36

- Restagno, Enzo 161
 Riberi, Mario 120, 212
 Rinuccini, Ottavio 49
 Robespierre (de), Maximilien-François-Marie-Isidore 154, 155
 Robinson, Paul A. 116, 122
 Rochlitz, Hanna 165
 Roderico dei Visigoti, detto anche Rodrigo 55
 Rosen, David 115, 119, 121
 Rossini, Gioacchino 8, 12, 31, 40, 61
 Rosso, Claudio 80
 Rostagno, Antonio 115, 118, 154
 Rupprecht, Philip 169
 Sachs, Hans 142, 144, 145
 Sala di Felice, Elena 68
 Salieri, Antonio 8, 37, 68
 Salvetti, Guido 154, 157
 Salvi, Antonio 38
 Sardou, Victorien 31, 157, 158
 Sbriccoli, Mario 123
 Schiavone, Aldo 123
 Schiller, Johann Christoph Friedrich 31, 56, 60, 109, 110, 112, 113, 117-119, 128
 Schumann, Robert 43, 44
 Sciumé, Alberto 134
 Seneca, Lucio Anneo 50-53, 63-65
 Shakespeare, William 31, 48, 49, 109, 110
 Silvani, Francesco 55
 Sini, Carlo 113
 Slater, Montagu 164, 168, 170, 187
 Socrate 33
 Solove, Daniel Justin 170
 Sorba, Carlotta 116, 117
 Storti, Claudia 116
 Strauss, Richard 12, 31, 68, 116
 Stravinskij, Igor 166
 Strehler, Giorgio 74, 75, 192
 Striggio, Alessandro, 49
 Tasso, Torquato 33
 Tatarkiewicz, Wladyslaw 80
 Tedeschi, John 114, 115
 Tedoldi, Alberto Maria 135, 137, 138, 213
 Tessitore, Fulvio 113
 Thomas, Chantal 72
 Tinville (de), Antoine Quentin Fouquier 155, 174, 175, 176, 177, 178
 Tippet, Michael 49
 Tito, imperatore 37, 54, 55, 56
 Todorov, Tzvetan 153
 Torelli, Giacomo 49
 Trampus, Antonio 80
 Verdi, Giuseppe 8, 12, 15, 23, 25, 31, 40, 41, 56, 58, 59, 60, 65, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 153, 154, 156,
 Virgilio (Publio Virgilio Marone) 36
 Vischard Saint Réal, César 112
 Visconti, Luchino 112, 163
 Vivaldi, Antonio 37
 Wagner, Gottfried 197, 198, 213
 Wagner, Richard 6, 12, 15, 24, 25, 34, 39, 40, 68, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 150
 Wake-Walker, Frederic 74
 Weill, Kurt 6, 8, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200
 White, Eric Walter 162, 165
 Yeats, William Butler 164
 Zaccagnini, Guido 112
 Zagrebelsky, Gustavo 135
 Zanardelli, Giuseppe 159, 160
 Zanardini, Angelo 111

QUADERNI DEL DIPARTIMENTO DI GIURISPRUDENZA
DELL'UNIVERSITÀ DI TORINO

1. Michele Rosboch, *Fra angustie di coscienza e ordine politico*, 2017
2. Daniela Ronco, Giovanni Torrente, *Pena e ritorno. Una ricerca su interventi di sostegno e recidiva*, 2017
3. *Limiti e diritto*, a cura di Alessandra Rossi, Alice Cauduro, Emanuele Zanalda, 2017
4. *Le responsabilità degli Stati e delle organizzazioni internazionali*, a cura di Andrea Spagnolo e Stefano Saluzzo, 2017
5. *L'armonizzazione del diritto europeo: il ruolo delle corti*. A cura di Paolo Gallo, Geo Magri, Margherita Salvadori, 2017
6. *A Pierluigi Zanini, Studi di diritto romano e giusantichi*. A cura di Ferdinando Zuccotti e Marco A. Fenocchio, 2018
7. *Tribunado – Poder negativo y defensa de los derechos humanos*. A cura di Andrea Triscioglio, 2018
8. *Separarsi e divorziare senza giudice?* A cura di Chiara Besso e Matteo Lupano, 2018
9. Matteo Lupano, *La notificazione tra conoscenza legale e conoscenza effettiva*, 2018
10. *Federico Patetta (1867-1945) profilo di un umanista contemporaneo*. A cura di Valerio Gigliotti, 2019
11. *Epistemic Communities at the Boundaries of Law: Clinics as a Paradigm in the Revolution of Legal Education in the European Mediterranean Context*, Cecilia Blengino and Andrés Gascón-Cuenca (edited by), 2019

