



**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 oggi 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 funzioni.

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, *Thaïs*, Atto I, Teatro Regio di Torino, 2008.

Regia, scene, costumi, luci e coreografia del Maestro Stefano Poda. Foto: Ramella & Giannese

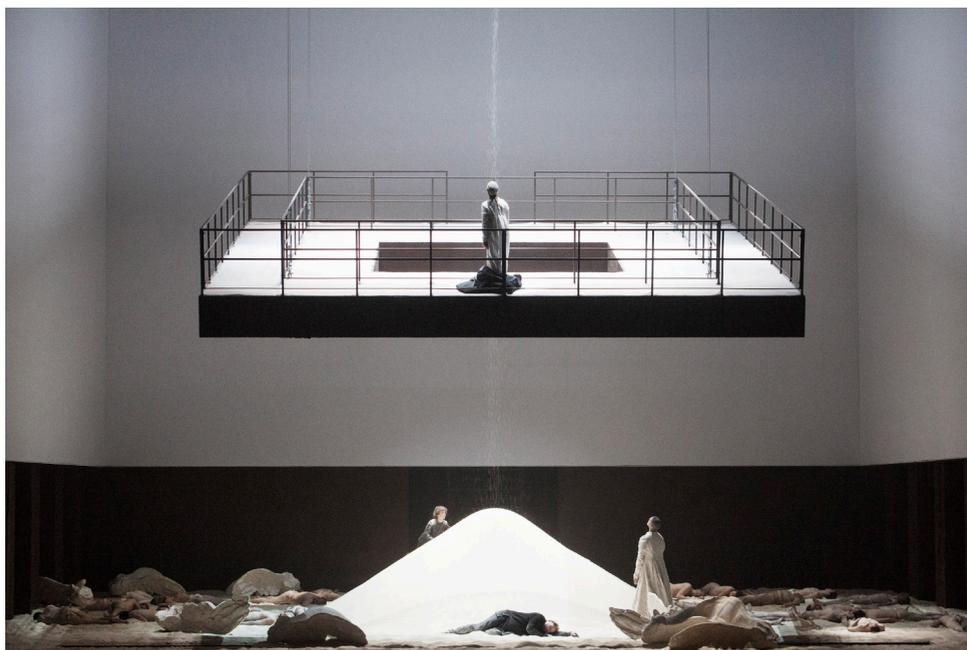


G. Verdi, *La forza del destino*, Atto II, Teatro Regio di Parma, 2011.

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



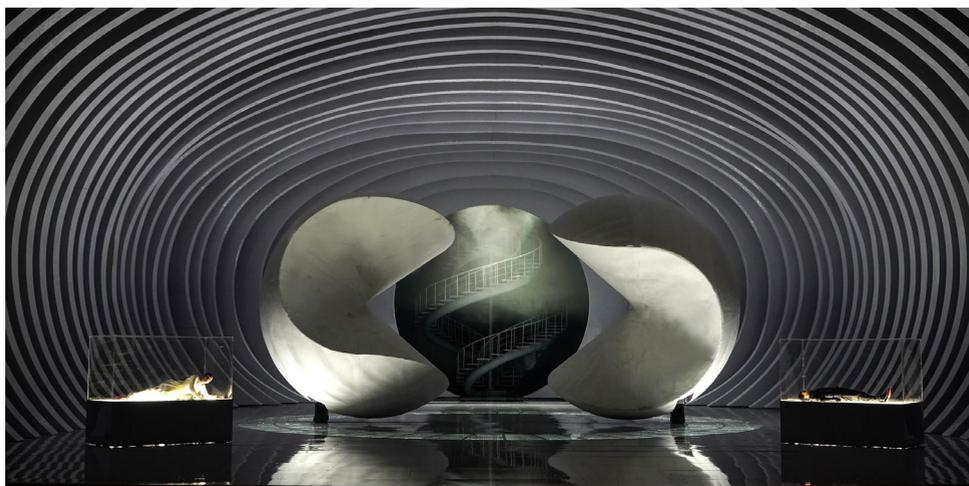
P. Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue*, Théâtre Capitole de Toulouse, 2019.
Regia, scene, costumi, luci e coreografia del Maestro Stefano Poda. Foto: Mirco Magliocca



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

