



La Giustizia al femminile nel Melodramma

Geo Magri

Prof. ass. dell'Università dell'Insubria



SOMMARIO: 1. Premessa. – 2. *Le nozze di Figaro*. – 3. *La Gazza ladra*. – 4. *Norma*. – 5. *La Traviata*. – 6. *Carmen*. – 7. Le eroine del melodramma pucciniano. – 8. Diritto e giustizia attraverso le protagoniste del melodramma.

1. Premessa

Nel corso della sua evoluzione storica, dal melodramma settecentesco sino alla piena maturità ottocentesca, il teatro musicale europeo si configura come uno spazio privilegiato di elaborazione simbolica delle categorie giuridiche, e in particolare dell'idea di giustizia. In tale contesto, la rappresentazione della donna assume un rilievo tutt'altro che marginale, rivelando una sorprendente pluralità di funzioni che attraversano e ridefiniscono i modelli normativi tradizionali¹. Se nel melodramma del Settecento – e segnatamente in opere quali *Le nozze di Figaro* – la figura femminile appare ancora inscritta entro una trama di relazioni di potere che la vedono, di volta in volta, oggetto di diritti, vittima di abusi o raffinata mediatrice capace di orientare l'esito del conflitto, già si intravedono spazi di azione in cui la donna interviene attivamente contribuendo alla costruzione di un ordine giusto, piegando la regola giuridica alla logica della relazione e della riconciliazione.

Con il passaggio all'Ottocento, tali dinamiche si accentuano e si radicalizzano: il melodramma romantico e verista affida sempre più frequentemente alle protagoniste femminili il compito di incarnare la tensione tra legge e giustizia, tra norma e coscienza.

¹ Più in generale sul ruolo della donna nel melodramma si veda ROULAND, *La représentation des femmes dans les opéras et leur minoration dans le monde de la musique*, in I. Ferrero, M. Riberi, M. Traverso (a cura di), *Diritto e Opera Itinerari di ricerca*, Roma, 2012, 115 ss.

In opere come *Norma* di Bellini, la donna non è soltanto destinataria della norma, ma ne diviene interprete e, al contempo, giudice e parte, concentrando in sé la funzione di decidere, di perdonare e di espiare. In *Carmen*, la figura femminile si colloca invece in aperta frizione con l'ordine giuridico e sociale, opponendo una radicale affermazione di libertà individuale a ogni tentativo di normazione del desiderio. Nel teatro pucciniano – da *Madama Butterfly* a *Suor Angelica* – la dimensione giuridica si intreccia, invece, con le asimmetrie di potere, i vincoli familiari e le strutture patriarcali, facendo emergere una giustizia tanto più drammatica quanto più incapace di tradursi in tutela effettiva. Ne deriva un quadro complesso, nel quale la donna, lungi dall'essere relegata a ruolo passivo, assume di volta in volta le vesti di vittima, mediatrice, trasgressora e giudice, contribuendo a delineare una concezione della giustizia che eccede la dimensione puramente normativa per configurarsi come esperienza vissuta e relazionale. L'indagine seguirà una progressiva articolazione di differenti paradigmi giuridici affidati alle figure femminili del melodramma che passeranno, progressivamente, da oggetto del diritto e della pretesa altrui, a soggetto capace di correggere le iniquità, quindi a figura che mette in crisi il rapporto tra regola (giuridica o morale) e giustizia e, infine, a punto di emersione dei limiti strutturali delle regole, sino a configurarsi come spazio critico nel quale il rapporto tra diritto e giustizia viene radicalmente rimesso in discussione.

Muovendo da tali premesse, il presente contributo si propone di indagare, attraverso l'analisi di alcune opere paradigmatiche, le modalità attraverso cui il teatro d'opera costruisce e problematizza il rapporto tra donna e giustizia, mostrando come proprio nella dimensione femminile si apra uno spazio critico in grado di mettere in discussione i presupposti stessi del discorso giuridico. In tale prospettiva si tenterà un approccio tra analisi giuridica e riflessione filosofica, muovendo dall'assunto secondo cui la distinzione tra legalità e giustizia, lungi dal costituire un dato eccezionale, rappresenta un tratto strutturale dell'esperienza giuridica moderna, come evidenziato, in forme diverse, tanto dalla teoria del diritto positivo quanto dalle sue critiche sostanzialistiche².

2. Le nozze di Figaro

Nel melodramma settecentesco, e segnatamente ne *Le Nozze di Figaro* di Mozart, si delinea già con notevole chiarezza quella tensione tra diritto e giustizia che costituisce uno dei tratti più fecondi per una lettura giuridica dell'opera lirica.

La trama dell'opera è nota: alla vigilia delle nozze tra Figaro e Susanna, servitori del Conte d'Almaviva, emergono le tensioni legate al tentativo del Conte di sedurre Susanna, approfittando della propria posizione di potere e della residua ombra del privilegio signorile. Attorno a questo nucleo si sviluppa un intreccio complesso di inganni, travesti-

² Cfr. Kelsen, *Reine Rechtslehre*, Wien, 1960, 15 ss.; Radbruch, *Gesetzliches Unrecht und übergesetzliches Recht*, in *Süddeutsche Juristen-Zeitung*, 1946, 105 ss.; Zagrebelsky, *Il diritto mite*, Torino, 1992, 45 ss.

menti e scambi di identità, nel quale si inseriscono, tra gli altri, le pretese di Marcellina su Figaro, le macchinazioni di Bartolo e le gelosie della Contessa, sino a un progressivo smascheramento delle condotte del Conte. L'opera si conclude con una scena corale in cui, rivelata la verità, il Conte è costretto a chiedere perdono alla Contessa, che, accogliendo la richiesta, ristabilisce un equilibrio solo apparentemente coincidente con l'ordine iniziale.

La vicenda si iscrive formalmente entro un ordine sociale e normativo definito, nel quale il Conte Almaviva incarna, secondo le regole proprie di un sistema feudale, il titolare del potere giuridico e sociale, vale a dire il custode di un diritto positivo fondato sul privilegio aristocratico e sulla gerarchia dei ruoli³. Tale posizione emerge con particolare evidenza nella pretesa di disporre della persona di Susanna secondo la logica dello *ius primae noctis*: una pretesa che, pur rivestita dei panni della legalità e della tradizione, rivela la sua natura profondamente proprietaria e oggettivante, trasformando la donna in bene disponibile e segnando il punto di contatto tra diritto e dominio. In questa prospettiva, Susanna si presenta inizialmente come oggetto del diritto altrui, esposta a una forma di appropriazione che svela la fragilità del paradigma normativo quando esso si risolve in strumento di potere⁴.

Tuttavia, la costruzione drammaturgica mozartiana si articola su un livello più profondo, nel quale alla dimensione del diritto positivo si affianca – e progressivamente si contrappone – una diversa forma di regolazione del conflitto, che trova nella Contessa il proprio fulcro. Se il Conte esercita un potere formalmente legittimo ma sostanzialmente arbitrario, la Contessa si configura come autentica dispensatrice di giustizia sostanziale, operando non già in forza di una investitura giuridica, bensì attraverso una capacità di lettura delle relazioni e dei torti che eccede la rigidità della norma. Il suo intervento non si limita a neutralizzare l'abuso, ma riconduce il conflitto entro una dimensione etica e

³ Sul rapporto tra le Nozze di Figaro, *ancien régime* e ideali rivoluzionari cfr. PENNINI, *Opera in musica e la società dei Lumi. Suggestioni storico-giuridico istituzionali ripercorrendo le Nozze di Figaro*, in Gigliotti, Riberi, Traverso (a cura di), *La sentenza è pronunziata. Rappresentazioni della giustizia nell'opera lirica*, Catanzaro, 2019, 67 ss. Nel suo saggio Pennini ricostruisce il rapporto tra l'opera mozartiana, l'*ancien régime* e le tensioni pre-rivoluzionarie, mostrando come il melodramma diventi un osservatorio privilegiato per cogliere gli ultimi bagliori della giurisdizione feudale. L'autore evidenzia come il potere del Conte Almaviva, pur formalmente legittimo, riveli una struttura normativa fondata sul privilegio e sulla disegualianza, mentre la dinamica scenica mette progressivamente in crisi tale assetto attraverso l'azione dei personaggi subalterni. Le Nozze di Figaro emergono così come un testo liminare, capace di rappresentare la frattura tra un ordine giuridico in declino e nuove istanze di giustizia sociale, anticipando simbolicamente i processi di trasformazione politico-istituzionale che condurranno al superamento dell'*ancien régime*. In senso affine si veda già FALETTI, *Le Nozze di Figaro and the Sunset of Ancien Régime Legacy on Modern Legal Culture*, in Annunziata, Colombo (a cura di) *Law and Opera*, Cham, 2018, 93 ss.

⁴ Sul tema del rapporto tra diritto e rappresentazione lirica, cfr. ANNUNZIATA, *Prendi, l'anel ti dono... Divagazioni tra opera e diritto privato*, Cinisello Balsamo, 2016, spec. 45 ss.; nonché Annunziata, Colombo (a cura di), *Law and Opera*, Cham, 2018, *passim*.

relazionale, nella quale la giustizia si realizza non tanto mediante la sanzione, quanto attraverso la ricomposizione. È in questo senso che la scena finale – con il gesto del perdono concesso al Conte – assume un significato paradigmatico: essa non rappresenta la semplice chiusura di una vicenda, ma la messa in scena di una decisione che supera il diritto positivo, introducendo una logica di equità e misericordia che ne mette in discussione i presupposti⁵.

Il raffronto tra Conte e Contessa assume, allora, una valenza che trascende il piano meramente drammatico per assumere un significato teorico più ampio. Il Conte rappresenta una concezione del diritto come sistema chiuso e autoritativo, fondato sulla posizione di potere e sulla legittimazione formale: egli è custode di un ordine giuridico che non si interroga sulla propria giustizia, ma si limita ad affermare la propria validità. La Contessa, per contro, incarna una forma di giustizia che si colloca al di là e, in certo senso, al di sopra della norma, fondandosi su criteri di ragionevolezza, proporzione e responsabilità relazionale. In tale prospettiva, si potrebbe dire che, mentre il Conte è espressione del diritto positivo, la Contessa rappresenta una giustizia sostanziale che si alimenta della capacità di comprendere e di perdonare, e che proprio per questo si sottrae alla logica della mera legalità. Questo scarto tra diritto e giustizia, tra norma e equità, costituisce uno dei nuclei più fecondi della riflessione giusfilosofica contemporanea⁶.

In tale quadro, anche la figura di Susanna si sottrae progressivamente alla condizione di oggetto passivo del diritto per assumere un ruolo attivo all'interno della dinamica conflittuale. Pur iscritta entro una struttura che la configura inizialmente come “bene” conteso, ella si rivela infatti capace di agire strategicamente, contribuendo in modo decisivo alla costruzione dell'esito finale. Si assiste così a una trasformazione della posizione femminile: da oggetto di diritto a soggetto che, pur privo di potere formale, partecipa alla produzione di giustizia attraverso l'intelligenza delle relazioni. In questo senso, *Le nozze di Figaro* anticipano una delle linee di sviluppo più rilevanti del melodramma ottocentesco: l'emergere della donna come luogo privilegiato di una giustizia altra, non codificata, ma nondimeno capace di incidere profondamente sull'ordine dei rapporti.

Ne risulta, complessivamente, una rappresentazione stratificata nella quale convivono e si confrontano due modelli: da un lato, un diritto positivo fondato sul privilegio e sulla titolarità del potere, che tende a oggettivare la donna e a ridurla a elemento disponibile; dall'altro, una giustizia sostanziale ed equitativa, incarnata dalla Contessa e, in misura diversa, da Susanna stessa, che opera sul piano della relazione e della responsabilità. È proprio in questa tensione che si apre uno spazio critico in grado di mettere in discussione la coincidenza tra diritto e giustizia, mostrando come il melodramma, già

⁵ Sul rapporto tra giustizia e dimensione simbolico-narrativa, v. RESTA, *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema: diritto e musica*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 2011, 435 ss.

⁶ Cfr. MITTICA, *Diritto e musica. Ricerca e tendenze*, in *ISLL Papers*, 2024, 1 ss. RADBRUCH, *op. loc. cit.*; L. FULLER, *The Morality of Law*, New Haven, 1964, 33 ss.; ZAGREBELSKY, *op. cit.*, 45 ss.

nel Settecento, costituisca un laboratorio privilegiato per interrogare i limiti del paradigma normativo tradizionale.

A questa prima rappresentazione della giustizia come correttivo relazionale si affianca, nel primo Ottocento, un modello profondamente diverso, nel quale la donna non è più mediatrice del conflitto, ma vittima di un sistema giudiziario incapace di distinguere tra verità e apparenza. È il caso emblematico della *Gazza ladra* di Rossini.

3. La Gazza ladra

Collocata nel 1817, in un momento di transizione tra l'eredità illuministica e le tensioni sociali del primo Ottocento, *La Gazza ladra* di Gioachino Rossini rappresenta uno dei casi più significativi di riflessione melodrammatica sul tema della giustizia.

A differenza delle *Nozze di Figaro*, dove la donna interviene come mediatrice capace di correggere dall'interno gli eccessi del potere, qui la protagonista femminile non dispone di alcuno spazio di azione: Ninetta non interpreta la norma, non la piega, non la sovverte, ma ne subisce gli effetti distorti⁷. L'opera mette così in scena un modello di giustizia radicalmente diverso, nel quale la legalità non è strumento di tutela, bensì dispositivo che produce vittime, rivelando la fragilità strutturale dell'ordine giudiziario quando esso si affida a procedure rigide, a presunzioni di colpevolezza e a meccanismi inquisitori privi di autentica capacità di accertamento.

Ninetta, giovane serva al servizio della famiglia Vingradito, viene accusata del furto di un cucchiaino d'argento. La scomparsa dell'oggetto, in realtà sottratto da una gazza, diventa il pretesto per un processo sommario che si nutre di indizi fallaci, interrogatori incalzanti e pregiudizi sociali. La giovane, già vulnerabile per la sua condizione di donna e di domestica, si trova intrappolata in un sistema giudiziario che presume la sua colpevolezza e che interpreta ogni gesto come conferma dell'accusa. La pressione dell'autorità, la rigidità della procedura penale e la totale assenza di garanzie effettive conducono a una condanna a morte che appare tanto più ingiusta in quanto formalmente corretta. La verità emerge solo grazie a un evento esterno e fortuito – la scoperta della gazza colpevole del furto – che rivela l'arbitrarietà dell'intero impianto giudiziario e la distanza abissale tra legalità e giustizia.

In questo quadro, la figura di Ninetta assume un rilievo paradigmatico per comprendere la rappresentazione della donna nel melodramma ottocentesco. Ella non è più oggetto di un diritto arbitrario, come Susanna, né soggetto capace di correggere la norma attraverso la relazione, come la Contessa; non è giudice e trasgressore insieme, come avverrà in *Norma*, né vittima che interiorizza il giudizio sociale, come accadrà a Violetta. Ninetta è, piuttosto, la vittima perfetta di un sistema giudiziario che fallisce, la figura

⁷ Cfr. PALICI DI SUNI, *Processi e condanne nelle opere di Rossini*, in Ferrero, Riberi, Traverso (a cura di), *Diritto e opera. Itinerari di ricerca*, Roma, 2022, 163 ss., spec. 167.

attraverso cui l'opera mette in scena la possibilità che la giustizia istituzionale, quando non è temperata da criteri di equità e da un'effettiva capacità di ascolto, si trasformi in violenza legittimata. La sua condizione di donna, giovane e povera, accentua la vulnerabilità strutturale che la espone alla presunzione di colpevolezza e alla marginalizzazione processuale: la sua voce non è ascoltata, la sua innocenza non è creduta, la sua parola non ha peso.

La *Gazza ladra* introduce così un tema destinato a diventare centrale nel melodramma successivo: la sproporzione tra la vulnerabilità femminile e la rigidità dell'ordine giuridico, la possibilità che l'innocenza venga sacrificata sull'altare della norma, la consapevolezza che la giustizia, quando si riduce a procedura, può perdere il contatto con la verità e con la responsabilità. Nella *Gazza ladra* possiamo avvertire una sorta di avvisaglia della trasformazione che si compirà in *Norma*: dalla giustizia come errore istituzionale alla giustizia come esperienza interiore, dalla vittima inconsapevole alla protagonista che assume su di sé la colpa e la pena, dalla legalità fallita alla responsabilità relazionale. In questo senso, l'opera rossiniana rappresenta un momento di snodo fondamentale, nel quale la donna non è più correttivo del diritto, ma specchio delle sue contraddizioni, luogo in cui la distanza tra norma e giustizia si manifesta nella sua forma più drammatica.

4. *Norma*

Passando al melodramma ottocentesco, *Norma* di Vincenzo Bellini consente di cogliere in forma pienamente dispiegata quella trasformazione del ruolo femminile che, nelle *Nozze di Figaro*, si manifestava ancora in termini embrionali e mediati. Qui, infatti, la figura della donna non si limita più a operare all'interno del conflitto come mediatrice o correttivo esterno del diritto positivo, ma viene posta direttamente al centro del dispositivo giuridico, assumendo su di sé, in forma insieme piena e contraddittoria, le funzioni di giudice, legislatore e, infine, di imputata.

La vicenda si svolge nella Gallia occupata dai Romani, dove Norma, somma sacerdotessa dei Druidi, esercita un'autorità che è insieme religiosa, politica e normativa. Segretamente legata al proconsole romano Pollione, da cui ha avuto due figli, Norma vive in una condizione di radicale scissione tra il proprio ruolo pubblico e la propria identità privata. Quando Pollione si innamora della giovane sacerdotessa Adalgisa, infrangendo non solo il vincolo affettivo ma anche quello simbolico che lo univa a Norma, il conflitto esplode, intrecciandosi con la tensione tra il popolo dei Druidi, che invoca la guerra e il sacrificio, e l'autorità della sacerdotessa, chiamata a interpretare la volontà divina⁸. L'opera conduce progressivamente verso lo smascheramento della colpa di Norma e culmi-

⁸ Sul tema si vedano KRZYWOSZYNSKI, J. WOLENSKI, *Law and Fate in Norma, I Puritani, Aida and Tosca*, in F. Annunziata, G.F. Colombo (a cura di), *Law and Opera*, Cham, 2018, 173 ss., spec. 183 ss.

na nella celebre scena finale, in cui ella si autoaccusa pubblicamente, assumendo su di sé la pena del sacrificio e trascinando con sé Pollione in un gesto che trasforma la punizione in espiatione condivisa.

È proprio a partire da questa struttura narrativa che emerge con particolare evidenza il primo e più rilevante profilo della figura di Norma, vale a dire quello della donna quale titolare della funzione giudicante. Diversamente da quanto accade nelle *Nozze di Figaro*, dove il diritto positivo resta formalmente appannaggio del Conte, pur venendo sostanzialmente corretto dall'intervento della Contessa che incarna la giustizia, in *Norma* il potere di decidere e di interpretare la legge appartiene direttamente alla protagonista: è lei a determinare se e quando il popolo debba insorgere, è lei a stabilire la sorte dei colpevoli, è lei, infine, a modulare l'applicazione della norma in funzione di una valutazione che non è mai puramente formale, ma intrinsecamente legata alla propria esperienza.

Tuttavia, proprio questa concentrazione della funzione giudicante nella figura di Norma determina una torsione interna al paradigma giuridico che ne mette in crisi i presupposti. A differenza del giudice "astratto" del modello moderno, Norma non è esterna alla vicenda che è chiamata a giudicare, ma ne è parte integrante: ella è, al contempo, interprete della norma e soggetto che la infrange. In tal senso, la sua posizione consente di portare alla luce una tensione fondamentale tra diritto e giustizia: il diritto esige distanza, imparzialità, estraneità; la giustizia, invece, si radica nella concretezza dell'esperienza e nella consapevolezza della colpa. La figura della sacerdotessa rende così visibile l'impossibilità di una piena neutralità del giudizio, mostrando come ogni decisione sia inevitabilmente attraversata da elementi soggettivi e relazionali.

In questo senso, la figura di Norma consente di mettere in discussione l'ideale della neutralità del giudice, postulato dal positivismo giuridico, mostrando come il giudizio sia inevitabilmente situato e condizionato dall'appartenenza del soggetto al conflitto che è chiamato a decidere⁹.

Il secondo profilo, strettamente connesso al primo, è quello della donna come trasgressore della regola. Norma non è soltanto colei che amministra la giustizia, ma è, allo stesso tempo, colei che ha infranto le regole fondamentali della comunità: il voto sacerdotale, il divieto di relazione con il nemico, il dovere di purezza che fonda la sua stessa autorità. Questa coincidenza tra giudice e trasgressore produce una situazione di radicale instabilità del sistema normativo: colui che dovrebbe garantire il rispetto della legge è anche colui che ne incarna la violazione. Ne deriva una crisi che non può essere risolta attraverso gli strumenti ordinari del diritto, ma che richiede una trasformazione del concetto stesso di giustizia.

È in questo contesto che assume rilievo il terzo profilo, quello della progressiva trasformazione della giustizia da modello punitivo a modello espiativo. Nel mondo dei Druidi, la giustizia si manifesta originariamente come sacrificio rituale, vale a dire co-

⁹ Cfr. HART, *The Concept of Law*, Oxford, 1961, 123 ss.; LUHMANN, *Legitimation durch Verfahren*, Frankfurt, 1969, 67 ss.

me necessità di individuare una vittima esemplare per ristabilire l'ordine violato. Tale modello, che richiama forme arcaiche di giustizia collettiva, appare tuttavia sempre più problematico nel corso dell'opera: esso rischia di tradursi in una violenza cieca, incapace di distinguere tra responsabilità individuale ed esigenze simboliche della comunità. Norma, pur essendo perfettamente inserita in questo sistema, finisce per sovvertirlo dall'interno: invece di indirizzare la punizione verso altri, assume su di sé la colpa, trasformando il sacrificio in atto consapevole di espiatione. In tal modo, la giustizia non è più esercizio di un potere su un terzo, ma diviene esperienza interiore, riconoscimento della responsabilità e accettazione della pena¹⁰.

Un ulteriore elemento di particolare interesse è rappresentato dalla relazione tra Norma e Adalgisa, nella quale si delinea una forma di giustizia alternativa, fondata non sulla competizione o sulla vendetta, ma su una inedita solidarietà femminile. Di fronte alla scoperta del tradimento, Norma potrebbe facilmente esercitare il proprio potere per condannare la giovane sacerdotessa; tuttavia, il riconoscimento di una comune fragilità – entrambe colpevoli di aver infranto le regole per amore – conduce a una scelta diversa, che privilegia la comprensione e la protezione reciproca. In tal senso, la giustizia che emerge da questo rapporto si configura come profondamente relazionale, fondata sul riconoscimento dell'altro e sulla volontà di ricomporre la frattura piuttosto che di sancirla¹¹.

La figura di Norma consente, dunque, di portare a compimento il percorso già avviato nel melodramma settecentesco: la donna non è più soltanto mediatrice di giustizia o correttivo del diritto positivo, ma diviene il luogo stesso in cui il diritto viene interrogato, messo in crisi e, in ultima istanza, trasformato. Se nelle *Nozze di Figaro* la Contessa si collocava accanto al diritto, correggendone gli eccessi attraverso il perdono, in *Norma* la protagonista si pone al centro del sistema normativo, rivelandone le contraddizioni e mostrando come la giustizia, lungi dall'essere un dato oggettivo e neutrale, sia il risultato di un processo complesso che coinvolge responsabilità, colpa e possibilità di redenzione.

5. La Traviata

Se nelle opere precedentemente considerate la tensione tra diritto e giustizia si articolava attorno alla contrapposizione tra norma formale ed equità relazionale, o cul-

¹⁰ Sul passaggio dalla giustizia punitiva a quella relazionale, cfr. MITTICA, *Diritto e musica. Ricerca e tendenze*, in *ISLL Papers*, 2024, 10 ss.

¹¹ Questa forma di giustizia relazionale, fondata sul riconoscimento della fragilità dell'altro e sulla sospensione del potere punitivo, anticipa in modo significativo la logica drammaturgica di *Madama Butterfly*, dove la responsabilità e il sacrificio si configurano come esiti interiorizzati di un conflitto non più risolvibile sul piano istituzionale. cfr. G.F. COLOMBO, *L'esotismo nel diritto e nella musica: il caso della Madama Butterfly*, in Resta (a cura di), *L'armonia nel diritto: contributi ad una riflessione su diritto e musica*, Roma, 2020, 203 ss.

minava nella crisi interna del giudizio incarnato nella figura di Norma, *La Traviata* di Giuseppe Verdi consente di isolare un ulteriore e decisivo profilo, nel quale la giustizia si emancipa dalla dimensione istituzionale per assumere la forma, più sottile ma non meno incisiva, di un giudizio sociale diffuso. In tale opera, infatti, la dimensione giuridica propriamente intesa tende a scomparire, lasciando il posto a un sistema di normatività implicita, fondato su convenzioni morali e aspettative collettive che operano con una forza regolativa analoga, se non superiore, a quella del diritto positivo.

La trama dell'opera può così riassumersi: Violetta Valéry, cortigiana parigina, vive una relazione con Alfredo Germont, giovane appartenente alla buona borghesia, con il quale intraprende una vita ritirata lontana dalla mondanità. L'intervento del padre di Alfredo, Giorgio Germont, introduce tuttavia un elemento di rottura: in nome dell'onore familiare e della reputazione sociale, egli induce Violetta a rinunciare al proprio amore, sacrificandosi affinché Alfredo possa reintegrarsi nell'ordine borghese e consentire il matrimonio della sorella. L'allontanamento forzato di Violetta provoca una serie di incomprensioni che culminano nella sua umiliazione pubblica, per poi sfociare nella scena finale, in cui, ormai malata e prossima alla morte, ella si ricongiunge brevemente con Alfredo, ottenendo un riconoscimento tardivo che non riesce tuttavia a impedirne la fine tragica.

All'interno di questa trama, la figura di Violetta si configura, in primo luogo, come oggetto di un giudizio normativo che non si esprime attraverso istituzioni o procedure giuridiche, ma si diffonde capillarmente nella società. A differenza di Susanna, la cui esposizione alla pretesa del Conte trovava pur sempre un fondamento, per quanto distorto, in un ordine giuridico formalizzato, Violetta è sottoposta a una forma di valutazione che opera al di fuori del diritto positivo, ma che produce effetti altrettanto incisivi sulla sua esistenza. La sua condizione di cortigiana la colloca infatti in una posizione di marginalità sociale, rendendola incompatibile con i valori della famiglia borghese e dell'onorabilità che regolano la comunità cui Alfredo appartiene. La sua esclusione non è il risultato dell'applicazione di una norma giuridica formale, bensì dell'azione di un complesso sistema di aspettative collettive che definisce ciò che è socialmente accettabile e ciò che non lo è. In questa prospettiva, la vicenda può essere letta alla luce della teoria istituzionalistica di Santi Romano, secondo il quale l'esperienza giuridica non si esaurisce nell'ordinamento statale, ma si articola in una pluralità di ordinamenti sociali dotati di una propria capacità normativa. La morale borghese e il codice dell'onore operano così come un sistema regolativo effettivo, capace di imporre comportamenti e di produrre conseguenze concrete indipendentemente dall'intervento del diritto statale¹².

¹² Si vedano cfr. EHRLICH, *Grundlegung der Soziologie des Rechts*, München, 1913, 493 ss. e S. ROMANO, *L'ordinamento giuridico*, Pisa, 1918, 87 ss. La condanna che colpisce Violetta può essere interpretata attraverso le categorie sociologiche di Pierre Bourdieu, per il quale il riconoscimento sociale e il capitale simbolico costituiscono risorse decisive nella definizione delle gerarchie e delle appartenenze collettive. La protagonista è esclusa non per una colpa giuridicamente rilevante, ma perché la sua identità sociale la priva di quella rispettabilità che la società borghese considera con-

È proprio in tale contesto che acquista rilievo la figura di Giorgio Germont, il quale, pur non rivestendo alcuna funzione giuridica in senso tecnico, si presenta come portatore di una legalità sostanziale che trae la propria forza dal riconoscimento sociale. Germont agisce come custode di un ordine normativo non scritto, ma profondamente interiorizzato, fondato sui valori della famiglia, dell'onore e della rispettabilità borghese. La sua richiesta di sacrificio nei confronti di Violetta non si fonda su un diritto soggettivo in senso stretto, ma su un'istanza normativa che egli percepisce come inderogabile: tutelare la reputazione della propria famiglia e garantire l'inserimento sociale della figlia. In tal modo, la sua posizione mostra come la giustizia possa operare anche al di fuori del diritto positivo, attraverso forme di pressione che, pur prive di sanzione formale, risultano non meno cogenti per i soggetti coinvolti.

Il secondo profilo che emerge con particolare evidenza è quello della progressiva interiorizzazione del giudizio da parte della protagonista. Violetta non si limita a subire una decisione altrui, ma finisce per far propria la logica del sacrificio che le viene richiesta, trasformando un'imposizione esterna in scelta personale. In questo senso, si assiste a una dinamica che richiama, pur in una forma diversa, quella già osservata in *Norma*: la giustizia non è semplicemente inflitta, ma viene assunta come esperienza interiore, come riconoscimento della necessità di una rinuncia che non trova giustificazione in una norma esplicita, ma nella pressione di un ordine sociale che si impone come inevitabile e che trova nella protagonista femminile la vittima sacrificale. Tuttavia, mentre nel caso di *Norma* tale dinamica conduce a una forma di espiazione consapevole e in certo senso reintegratrice, in *La Traviata* essa si risolve in una tragica impossibilità di ricomposizione, segnata dal venir meno di qualsiasi effettiva tutela.

Un ulteriore elemento di riflessione è rappresentato dal confronto implicito tra Violetta e Germont, che riproduce, su un piano diverso, il rapporto già osservato tra Conte e Contessa nelle *Nozze di Figaro*. Se il Conte era portatore di un diritto positivo fondato sul privilegio e la Contessa di una giustizia sostanziale capace di correggerne gli eccessi, in *La Traviata* Germont incarna una forma di normatività sociale che pretende di imporsi come giusta, mentre Violetta rappresenta la vittima di tale ordine, ma al contempo anche il soggetto che ne rivela le contraddizioni attraverso la propria sofferenza. La differenza fondamentale risiede nel fatto che qui non vi è una figura in grado di riequilibrare il sistema dall'interno: nessuna Contessa interviene a restituire giustizia, nessuna Norma assume su di sé il compito di ridefinire i criteri del giusto. La giustizia resta frammentata, incompiuta, affidata a un riconoscimento tardivo che giunge solo quando ogni possibilità di riparazione è ormai venuta meno.

dizione imprescindibile per l'inclusione. Si configura così una forma di sanzione sociale che, pur priva di giudici e tribunali, esercita una forza coercitiva capace di determinare il destino degli individui. Cfr. BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, 1979; trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, 1983.

In questa prospettiva, *La Traviata* segna un passaggio decisivo nella rappresentazione del rapporto tra donna e giustizia nel melodramma: la figura femminile non è più soltanto mediatrice o giudice, ma diviene il luogo in cui si manifesta, in modo particolarmente acuto, la violenza di un sistema normativo che opera senza dichiararsi come tale. La giustizia non è qui né istituzione né decisione consapevole, ma pressione diffusa, giudizio implicito, esclusione sociale: una forma di normatività che agisce attraverso i corpi e le relazioni, rivelando con particolare evidenza come il confine tra diritto e giustizia possa dissolversi, lasciando spazio a dinamiche tanto più pervasive quanto meno visibili.

6. Carmen

Se *La Traviata* mostra la forza normativa del giudizio sociale, *Carmen* di Georges Bizet consente di compiere un ulteriore e decisivo passo, mettendo in scena non soltanto una figura femminile sottoposta alla pressione di un ordine normativo implicito, ma una protagonista che rifiuta radicalmente ogni regola, ponendosi in una posizione di irriducibile alterità rispetto tanto al diritto positivo quanto alle sue declinazioni sociali e morali. In tal senso, *Carmen* non rappresenta semplicemente un caso ulteriore all'interno del percorso qui delineato, ma ne costituisce, per certi versi, il punto di crisi più estremo, in cui la giustizia, privata di ogni riferimento condiviso, si trasforma in violenza.

La vicenda è nota: Carmen, operaia nella manifattura di tabacchi di Siviglia, seduce il brigadiere Don José, inducendolo progressivamente ad abbandonare il proprio ruolo militare e a infrangere le regole dell'ordine sociale al quale appartiene. Dopo una serie di eventi che vedono Don José disertare per seguire Carmen nel mondo dei contrabbandieri, la relazione tra i due entra in crisi quando la donna si innamora del torero Escamillo. Il rifiuto di Carmen di sottomettersi alle pretese possessive di Don José conduce allo scioglimento tragico dell'opera: di fronte all'ennesimo tentativo dell'uomo di rivendicarne l'esclusivo possesso, Carmen oppone un rifiuto netto, pretendendo la propria libertà sino alle estreme conseguenze, e viene infine uccisa.

In questo quadro, la figura di Carmen si sottrae in modo deciso alle categorie che avevano consentito di leggere le precedenti protagoniste. Ella non è oggetto di un diritto positivo, come Susanna nelle *Nozze di Figaro*, né mediatrice di giustizia sostanziale come la Contessa, né vittima di una giustizia ingiusta come Ninetta o giudice e trasgressore insieme come Norma, né, infine, vittima interiorizzante di un ordine sociale, come Violetta. Carmen occupa, piuttosto, una posizione eccentrica rispetto a ciascuno di questi modelli: ella non riconosce alcuna legittimità alla norma, né giuridica né sociale, opponendo a essa una affermazione radicale dell'autonomia individuale¹³. Tale rifiuto emerge

¹³ Una prospettiva affine emerge anche nella critica culturale contemporanea, che ha mostrato come la figura di Carmen sia stata storicamente costruita attraverso un dispositivo di sessualizzazione e alterizzazione etnica. In particolare, si è evidenziato come il mito della "zingara ipersessuale" abbia alimentato per secoli stereotipi razziali e giustificato forme di violenza simbolica

con particolare forza nella celebre *Habanera*, in cui l'amore è descritto come forza libera e indomabile, incompatibile con ogni tentativo di appropriazione o stabilizzazione, e si manifesta con coerenza fino alla scena finale, dove Carmen preferisce la morte alla rinuncia alla propria libertà. Una prospettiva affine è proposta da Martha C. Nussbaum, che legge la protagonista come figura di libertà radicale, irriducibile tanto alle categorie della vittima quanto a quelle dell'eroina emancipata, e proprio per questo capace di sfidare ogni tentativo di normazione sociale o affettiva¹⁴.

Sotto il profilo giuridico, ciò che colpisce è la totale assenza, nella prospettiva di Carmen, di qualunque forma di interiorizzazione della norma. Se Violetta, pur vittima di una pressione sociale ingiusta, finiva per assumere su di sé la logica del sacrificio richiesto, Carmen rifiuta ogni processo di assimilazione: la norma non è per lei un parametro da reinterpretare o da piegare, ma un limite esterno da respingere integralmente. In questo senso, la sua figura consente di interrogare i fondamenti stessi della normatività, mostrando come l'efficacia del diritto e delle regole sociali presupponga, in ultima analisi, una forma di riconoscimento da parte del soggetto; laddove tale riconoscimento venga meno, la norma perde la propria capacità ordinante e si espone al rischio di degenerare in puro esercizio di forza. In tale prospettiva, la vicenda di Carmen può essere letta anche alla luce delle teorie del riconoscimento, secondo cui l'efficacia delle norme dipende dalla loro accettazione intersoggettiva: laddove tale riconoscimento venga meno, la normatività si svuota e si espone al rischio della violenza.

È proprio a questo livello che si colloca la figura di Don José, il quale può essere letto come rappresentante di un ordine giuridico e sociale che, privato della propria legittimazione, tenta di riaffermarsi attraverso modalità sempre più violente e regressivamente proprietarie. Se il Conte delle *Nozze di Figaro* incarnava un diritto positivo fondato sul

e materiale nei confronti delle donne rom, confermando la natura profondamente normativa e disciplinante dello sguardo che l'opera mette in scena. Cfr. SZÓKE, *Dismantling the trope of the hypersexual Romani woman in Dan Allum's Carmen, the Gypsy*, in *European Journal of Women's Studies*, 2025, 226 ss.

¹⁴ Nel suo intervento *Carmen's Freedom* (reperibile online sul sito dell'Opera di Chicago <https://www.lyricopera.org/lyric-lately/carmens-freedom/>), la filosofa del diritto Martha C. Nussbaum propone una lettura della protagonista bizetiana come figura complessa e irriducibile a categorie univoche. Carmen non è semplicemente vittima di un ordine sociale giudicante, né soltanto un'icona proto-femminista: la sua forza drammatica risiede proprio nella capacità di sfuggire a ogni classificazione rigida. Nussbaum sottolinea come l'opera abbia affascinato generazioni di spettatori e musicisti per la sua capacità di mettere in scena un personaggio che vive secondo una logica di libertà assoluta, refrattaria a ogni forma di controllo, morale o affettivo. La sua autonomia, che scandalizzò il pubblico dell'epoca, non è rappresentata come capriccio o trasgressione superficiale, ma come scelta esistenziale radicale, che la conduce a rifiutare qualsiasi tentativo di appropriazione da parte di Don José. Proprio questa irriducibilità – osserva Nussbaum – spiega perché Carmen continui a interrogare il pubblico contemporaneo: la sua libertà non è un simbolo astratto, ma una pratica vissuta, che sfida tanto le norme sociali quanto le aspettative emotive degli altri personaggi. In tal senso, la sua morte non appare come punizione morale, ma come esito tragico della collisione tra un desiderio di autodeterminazione assoluta e un ordine sociale incapace di accoglierlo.

privilegio e Germont una normatività sociale interiorizzata, Don José rappresenta la crisi di entrambi i modelli: egli non agisce più in nome di una legge riconosciuta, ma in virtù di una pretesa individuale di possesso che trasforma la relazione affettiva in rapporto di dominio. In tal senso, la sua azione non può essere qualificata come espressione di giustizia, neppure distorta, ma come manifestazione di una violenza che scaturisce precisamente dalla perdita di ogni riferimento normativo condiviso.

Il confronto implicito tra Carmen e Don José, pertanto, permette di mettere in luce una tensione di fondo tra libertà individuale e ordine normativo. Se nelle opere precedenti la giustizia, pur tra contraddizioni e crisi, manteneva un qualche ancoraggio a criteri di equità, responsabilità o riconoscimento reciproco, in *Carmen* tale ancoraggio viene meno: la libertà assoluta della protagonista non trova alcuna forma di mediazione, mentre la reazione maschile si colloca immediatamente sul piano della costrizione e della violenza. Ne deriva una rappresentazione drammatica nella quale la giustizia non riesce più a configurarsi come categoria operativa, ma si dissolve nel conflitto tra volontà inconciliabili.

In questa prospettiva, *Carmen* consente di portare a compimento il percorso qui tracciato, mostrando l'esito limite della relazione tra donna e giustizia nel melodramma: dalla donna come oggetto del diritto, alla donna come mediatrice, quindi come giudice e vittima di un ordine sociale, fino alla figura femminile che si sottrae integralmente alla normatività, rivelandone, proprio attraverso il rifiuto, i limiti più profondi. Se nelle *Nozze di Figaro* la giustizia trovava ancora una forma di ricomposizione, in *La Gazza ladra* emerge solo tardivamente e grazie al caso e in *Norma* si trasformava in espiazione, mentre in *La Traviata* si manifestava come pressione sociale diffusa, in *Carmen* essa viene radicalmente negata, lasciando emergere, nello spazio lasciato libero dalla norma, la possibilità sempre presente della violenza.

7. Le eroine del melodramma pucciniano

Se il percorso sin qui delineato ha mostrato, attraverso una progressiva articolazione storica, le diverse forme attraverso cui il melodramma ha rappresentato il rapporto tra donna e giustizia, il teatro musicale di Giacomo Puccini consente di osservare un ulteriore sviluppo di tale relazione, nel quale la dimensione giuridica e quella emotiva risultano indissolubilmente intrecciate. Le eroine pucciniane non si limitano, infatti, a occupare uno dei ruoli sin qui individuati, ma tendono a concentrare in sé più profili contemporaneamente, dando luogo a figure di straordinaria complessità, nelle quali la giustizia si configura come esperienza tragica, segnata dall'inefficacia delle tutele e dalla sproporzione tra norma e vita.

In opere come *Madama Butterfly*, *Tosca* e *Suor Angelica*, la protagonista femminile appare al contempo come soggetto vulnerabile e come centro di una dinamica che la coinvolge in modo diretto e spesso irreversibile. Se da un lato, infatti, la donna continua a essere esposta a forme di dominio giuridico, sociale o simbolico – si pensi al matrimonio “asimmetrico” di Cio-Cio-San, alle logiche di potere che governano l'azione di Scarpia o ai

vincoli familiari che determinano il destino di Suor Angelica – dall'altro lato essa assume su di sé il peso della decisione finale, trasformando la propria vicenda in un momento di verità nel quale il conflitto tra diritto e giustizia si manifesta nella sua forma più acuta. In tal senso, le eroine pucciniane non sono più soltanto oggetto del diritto o soggetti che lo reinterpreta, ma diventano il luogo in cui si rivela il fallimento delle strutture giuridiche nel garantire una tutela effettiva dei soggetti più esposti¹⁵.

Accanto a questo primo elemento, si coglie un tratto ulteriore e decisivo: nelle opere pucciniane la giustizia non si limita a mancare o a essere distorta, ma viene progressivamente sostituita da una dinamica di tipo esistenziale, nella quale la protagonista è chiamata a confrontarsi con un ordine normativo che non riesce a proteggerla e che spesso contribuisce, anzi, alla sua rovina. La risposta a tale situazione non consiste tuttavia, come accadeva in *Carmen*, in un rifiuto frontale della norma, né, come in *Norma*, in una sua trasformazione attraverso l'assunzione della colpa, ma si traduce in una decisione estrema che assume la forma del sacrificio individuale. In questo senso, il suicidio di Cio-Cio-San, l'atto disperato di Tosca e la morte di Suor Angelica rappresentano altrettante modalità attraverso cui la giustizia, impossibile sul piano istituzionale, viene ricercata e, insieme, negata sul piano sostanziale, rivelando una frattura insanabile tra giustizia e vita.

Ne deriva un quadro nel quale la figura femminile diviene il punto di massima tensione tra norma e giustizia: non più mediatrice, né soltanto vittima o trasgressore, ma soggetto in cui si condensa l'intero fallimento del sistema normativo nel rispondere alle esigenze di equità e tutela. In questa prospettiva, l'analisi delle principali eroine pucciniane consente di mettere ulteriormente a fuoco i limiti strutturali del diritto, mostrando come il melodramma verista, lungi dal limitarsi a rappresentare situazioni individuali, elabori una vera e propria critica, implicita ma incisiva, alla capacità dell'ordinamento giuridico di governare i conflitti umani più profondi.

In questa prospettiva, le eroine pucciniane possono essere lette alla luce di quelle riflessioni contemporanee che hanno evidenziato i limiti di una concezione puramente formale della giustizia. Le loro vicende mostrano infatti come l'applicazione astratta di norme sociali e giuridiche non sia di per sé sufficiente a garantire esiti giusti, ove non si tenga conto delle concrete condizioni di vulnerabilità, dipendenza e marginalità in cui gli individui si trovano ad agire. Da questo punto di vista, il teatro di Puccini appare particolarmente vicino a quelle voci in dottrina secondo le quali la letteratura e la narrazione consentono di cogliere quegli aspetti dell'esperienza umana che sfuggono a una valutazione esclusivamente formalistica della giustizia¹⁶.

Tra le eroine pucciniane *Madama Butterfly* occupa una posizione particolarmente significativa in quanto consente di mettere a fuoco, con straordinaria evidenza, il rappor-

¹⁵ Cfr. Di Micco, Riberi e Traverso (a cura di), *Puccini in law raccolta di studi in occasione dell'anno pucciniano*, Napoli, 2026, *passim*.

¹⁶ NUSSBAUM, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston, 1995, spec. 53 ss.

to tra diritto, asimmetria culturale e vulnerabilità del soggetto. Se nei casi precedenti la tensione tra diritto e giustizia si articolava prevalentemente entro un medesimo orizzonte sociale o almeno culturale, qui essa si colloca invece sul terreno, ben più complesso, dell'incontro – e dello scontro – tra sistemi giuridici differenti, rivelando come la pluralità degli ordinamenti possa tradursi, in concreto, in una radicale mancanza di tutela.

La vicenda è ambientata a Nagasaki, dove il tenente americano Pinkerton contrae matrimonio con la giovane geisha Cio-Cio-San, detta Butterfly, attraverso un rito locale che egli considera revocabile e privo di vincoli duraturi, mentre la donna lo percepisce come un legame pieno e definitivo. Dopo la partenza di Pinkerton, Butterfly lo attende per anni, certa del suo ritorno, nonostante le sollecitazioni di chi le propone soluzioni alternative. Quando finalmente l'uomo rientra in Giappone, lo fa accompagnato dalla moglie americana, con l'intento di prendere con sé il figlio nato dalla relazione. Di fronte a questa prospettiva, Butterfly accetta di rinunciare al bambino, ma compie infine un gesto estremo, togliendosi la vita¹⁷.

È proprio nella struttura di questo rapporto che si manifesta il primo e fondamentale profilo giuridico dell'opera, vale a dire quello dell'asimmetria tra ordinamenti. Il matrimonio tra Pinkerton e Butterfly, infatti, non è semplicemente un elemento narrativo, ma il luogo in cui si incontrano – senza realmente integrarsi – due concezioni radicalmente differenti del vincolo giuridico. Per Pinkerton, il matrimonio contratto secondo il diritto giapponese è, nella sostanza, un accordo temporaneo, revocabile a piacimento e privo di effetti permanenti; per Butterfly, esso rappresenta invece un impegno assoluto, che implica dedizione totale e identità personale. Tale divergenza non è mai risolta attraverso un effettivo confronto tra sistemi giuridici, ma viene semplicemente lasciata operare, producendo un vuoto di tutela nel quale la parte più debole si trova inevitabilmente esposta¹⁸.

In questo senso, Butterfly si configura, in primo luogo, come soggetto vittima di una pluralità normativa che, lungi dal garantire un livello più elevato di protezione, si traduce in una forma di deregolazione sostanziale. Non vi è, infatti, nell'opera, un ordinamento capace di affermarsi come effettivamente vincolante per entrambe le parti: il diritto locale è svuotato dalla prospettiva coloniale di Pinkerton, mentre quello occidentale resta esterno alla situazione, intervenendo soltanto in modo indiretto attraverso la figura della moglie americana. La protagonista si trova così sospesa tra due sistemi che non comuni-

¹⁷ Su *Madama Butterfly* si vedano gli scritti di G. F. COLOMBO, *L'avvocato di Madama Butterfly. Un'analisi storico-giuridica*, Milano, 2016; ID., *L'esotismo nel diritto e nella musica: il caso della Madama Butterfly*, in Resta (a cura di), *L'armonia nel diritto: contributi ad una riflessione su diritto e musica*, Roma, 2020, 203 ss.; ID., *Madama Butterfly e il diritto*, in Villani, Hayashi, L. Capponcelli (a cura di), *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, vol. III, Roma, 2018, 85 ss. e COLOMBO, SUZUKI, YOKOMIZO, "That May Be Japanese Law ... but Not in My Country!" *Marriage, Divorce, and Private International Law in Giacomo Puccini's Madama Butterfly*, in Annunziata, Colombo, *Law and Opera*, Cham, 2018, 65 ss.

¹⁸ *Ibidem*.

cano, priva di strumenti per far valere le proprie ragioni e progressivamente condannata a un isolamento che non è soltanto sociale, ma anche giuridico¹⁹.

A questo primo elemento si aggiunge un secondo profilo di particolare rilievo, che riguarda il rapporto tra diritto e potere. La posizione di Pinkerton non può essere compresa se non alla luce della sua appartenenza a un contesto imperialista che gli consente di trattare il matrimonio come un'esperienza esotica, priva di conseguenze vincolanti. Il diritto, in questo caso, non opera come limite, ma come strumento di appropriazione: esso viene selettivamente utilizzato per legittimare una condotta che, pur formalmente conforme a una determinata normativa, risulta sostanzialmente lesiva della dignità e della posizione dell'altro coniuge. In tal modo, l'opera mette in luce una dinamica già emersa, in forma diversa, nelle *Nozze di Figaro*: il diritto positivo può essere piegato a logiche di dominio quando non sia accompagnato da criteri di giustizia sostanziale.

Un ulteriore elemento di continuità con il percorso sin qui delineato si coglie nella figura della protagonista, la quale, pur priva di tutela, sviluppa una forma di interiorizzazione della norma che la distingue nettamente da Carmen. Butterfly non rifiuta la regola, ma vi si consegna interamente, costruendo la propria identità attorno all'idea di fedeltà e di appartenenza. A differenza di Violetta, tuttavia, la cui rinuncia è indotta da una pressione sociale esplicita, qui l'interiorizzazione della norma avviene in assenza di un sistema che garantisce la reciprocità: la protagonista continua a riconoscere un vincolo che l'altra parte ha già svuotato di significato. Ne deriva una forma particolarmente drammatica di disallineamento normativo, nella quale il soggetto mantiene fede a una regola che non è né riconosciuta né condivisa.

Il momento finale dell'opera consente di cogliere con particolare evidenza l'esito della condizione di vulnerabilità in cui Butterfly è progressivamente precipitata. Il suo gesto estremo non può essere interpretato unicamente come un atto di disperazione individuale, ma va compreso nel contesto di una situazione in cui gli strumenti giuridici, sociali e culturali si rivelano incapaci di offrirle una tutela effettiva. Abbandonata da Pinkerton, privata della sicurezza affettiva ed economica che aveva riposto nel matrimonio e ormai esposta al discredito sociale, la protagonista si trova priva di qualsiasi reale alternativa.

In tale prospettiva, il suicidio assume il significato di un'estrema forma di autodeterminazione residua: non l'affermazione di una libertà pienamente conquistata, bensì il tentativo di conservare un margine di controllo sulla propria esistenza nel momento in cui ogni altra possibilità le è stata sottratta. Tuttavia, proprio questo aspetto rivela l'ambivalenza del gesto. Lungi dal rappresentare una vera emancipazione rispetto all'ordine che l'ha condannata, la morte di Butterfly finisce infatti per iscriversi all'interno dello stesso sistema di valori che ne ha determinato l'esclusione. Il suicidio costituisce, in ultima analisi, anche un atto di conformazione a un codice sociale fondato sull'onore e sul disonore: una volta compromessa la propria posizione sociale e familiare, la protagoni-

¹⁹ Cfr. in particolare COLOMBO, *L'esotismo nel diritto e nella musica*, cit.

sta non intravede altra via per preservare la dignità personale se non quella dell'autosacrificio.

Da questo punto di vista, il finale di *Madama Butterfly* sembra riproporre, in forma tragicamente moderna, il tema melodrammatico dell'espiazione femminile. Se in *Norma* l'assunzione della colpa e il sacrificio conclusivo conservano ancora una dimensione pubblica e comunitaria, capace di produrre una qualche ricomposizione dell'ordine collettivo, nell'opera pucciniana tale dinamica appare profondamente trasformata. Il sacrificio non genera riconciliazione, non ristabilisce un equilibrio condiviso e non conduce a una forma di redenzione collettiva; esso rimane invece un gesto radicalmente solitario, che testimonia il fallimento delle istituzioni, delle relazioni sociali e delle promesse di tutela che avrebbero dovuto proteggere la protagonista. In questo senso, la vicenda di *Butterfly* può essere letta alla luce di quelle riflessioni contemporanee, richiamate in precedenza, che hanno evidenziato i limiti di una concezione meramente formale della giustizia, mostrando come la vulnerabilità dei soggetti richieda una considerazione delle concrete condizioni materiali ed esistenziali nelle quali essi si trovano ad agire²⁰.

Nel quadro complessivo del percorso qui delineato, *Madama Butterfly* segna dunque un passaggio ulteriore e decisivo: la giustizia non è soltanto in crisi o assente, ma viene resa impraticabile dalla frattura tra ordinamenti e dalla diseguaglianza tra i soggetti. La donna non è più semplicemente vittima di un'ingiustizia interna a un sistema, ma soggetto che si muove in uno spazio giuridico frammentato, nel quale la pluralità delle norme si traduce in una radicale mancanza di garanzia. In tal modo, Puccini porta alla luce uno dei limiti più profondi del diritto: la sua incapacità di proteggere efficacemente il soggetto quando le regole, pur formalmente esistenti, non sono condivise né reciprocamente riconosciute.

Nel quadro delle eroine pucciniane, *Tosca* occupa una posizione peculiare, in quanto consente di osservare la giustizia nel momento in cui essa si identifica, senza residui, con l'esercizio del potere, rivelando così la possibilità della sua degenerazione in strumento di dominio arbitrario. Se in *Madama Butterfly* la crisi del diritto derivava dall'asimmetria tra ordinamenti e dalla conseguente mancanza di tutela, in *Tosca* essa si manifesta, invece, all'interno di un sistema apparentemente unitario e strutturato, nel quale le istituzioni esistono e operano, ma risultano interamente piegate a logiche di sopraffazione.

La vicenda si svolge a Roma, in un contesto segnato dalle tensioni politiche tra repubblicani e sostenitori del potere papalino. Floria Tosca, celebre cantante, è legata sentimentalmente al pittore Mario Cavaradossi, il quale, implicato nella fuga del rivoluzionario Angelotti, viene arrestato e sottoposto a tortura per estorcergli informazioni. Il capo della polizia, il barone Scarpia, figura centrale dell'opera, si presenta come garante dell'ordine e della legalità, ma utilizza la propria posizione per perseguire fini personali: egli offre a Tosca la salvezza dell'amato in cambio di una prestazione sessuale, instauran-

²⁰ Cfr. NUSSBAUM, *op. loc. cit.*

do così un vero e proprio patto coercitivo²¹. Tosca, dopo aver apparentemente accettato le condizioni di Scarpia, lo uccide e tenta di salvare Cavaradossi, ma viene ingannata: l'esecuzione, che avrebbe dovuto essere simulata, è reale, e la protagonista, scoperta, si getta nel vuoto.

È proprio nella figura di Scarpia che si concentra il primo e più rilevante profilo giuridico dell'opera. Diversamente dal Conte delle *Nozze di Figaro*, il cui potere si fondava su un privilegio aristocratico ormai in crisi, Scarpia rappresenta un'autorità pienamente istituzionalizzata, che agisce in nome della legge e ne detiene gli strumenti coercitivi²². Tuttavia, tale posizione non garantisce affatto una coincidenza tra diritto e giustizia: al contrario, egli utilizza la legalità come schermo per un esercizio arbitrario del potere, trasformando il processo, la detenzione e la pena in mezzi funzionali al soddisfacimento di un desiderio personale²³. In questo senso, *Tosca* mette in scena una delle più radicali forme di distorsione del diritto: non la sua assenza, ma la sua presenza come strumento di oppressione, in cui la norma è formalmente rispettata, ma sostanzialmente tradita²⁴.

All'interno di questa dinamica, Tosca si configura inizialmente come soggetto privo di potere, esposto alla violenza di un sistema che non prevede strumenti di difesa effettivi. A differenza di Norma, ella non è investita di alcuna autorità, né, come la Contessa, dispone di uno spazio relazionale in cui incidere sull'esito del conflitto. Tuttavia, nel momento centrale dell'opera, la protagonista è chiamata a confrontarsi direttamente con il potere e a prendere una decisione che segna un radicale mutamento della sua posizione; la crisi della giustizia si produce attraverso la loro degenerazione in strumenti di dominio. Il patto imposto da Scarpia – salvezza in cambio di sottomissione – rappresenta una forma estrema di contrattualizzazione della violenza, in cui il diritto viene completamente svuotato della propria funzione regolativa per essere ridotto a schema formale di uno scambio iniquo.

È proprio a questo punto che emerge il secondo profilo fondamentale: la trasformazione della vittima in giustiziere. L'uccisione di Scarpia da parte di Tosca costituisce un atto che non può essere ricondotto a una categoria giuridica univoca: esso si colloca al confine tra legittima difesa, vendetta e giustizia privata, e, proprio per questo, rivela la crisi del sistema normativo nel suo complesso. Tosca non agisce in nome della legge, ma neppure semplicemente contro di essa; il suo gesto si iscrive piuttosto in uno spazio di assenza del diritto, nel quale la mancanza di tutela istituzionale rende necessario un

²¹ Cfr. Di Micco, *Scarpia. Il suono di un terribile diritto*, entrambi in Di Micco, Riberi, Traverso (a cura di), *Puccini in Law*, Napoli, 2026, 111 ss. Sul patto Scarpia – Tosca cfr. Magri, *Puccini e il diritto privato: alcune suggestioni*, in questa rivista, 2024, 905 ss., spec. 908 e 915.

²² Cfr. Di Micco, *op. loc. cit.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ Più in generale sul tema dell'uso distorto delle istituzioni giuridiche nella rappresentazione operistica si veda Pieri, *La legge come sopraffazione della giustizia. Presenze del diritto nell'opera in musica*, in Gigliotti, Riberi, Traverso (a cura di), *La sentenza è pronunziata. Rappresentazioni della giustizia nell'opera lirica*, Catanzaro, 2019, 47 ss.

intervento diretto del soggetto. In tal senso, si potrebbe parlare di una forma di “giustizia per mano propria”, che tuttavia non si traduce in un effettivo riequilibrio dell’ordine, ma produce ulteriori conseguenze tragiche.

Il gesto di Tosca, tuttavia, non riesce a spezzare la logica del potere che sottende l’intera vicenda. La promessa di Scarpia – l’esecuzione simulata – si rivela un inganno, e l’apparato istituzionale, pur privato del suo vertice più corrotto, continua a funzionare secondo le medesime dinamiche. In questo senso, l’opera mostra con particolare chiarezza come la violenza non sia riconducibile alla sola figura del tiranno, ma si radichi in un sistema più ampio, capace di perpetuarsi anche al di là delle responsabilità individuali. La morte di Cavaradossi e il suicidio di Tosca segnano così il fallimento di ogni tentativo di ristabilire una giustizia che non trova più alcuno spazio di realizzazione.

Rispetto alle altre opere considerate, *Tosca* introduce dunque un ulteriore elemento nella riflessione sul rapporto tra donna e giustizia. Se in *Madama Butterfly* la protagonista era vittima di una frattura tra ordinamenti e in *La Traviata* di una pressione sociale diffusa, qui la donna si confronta direttamente con il potere istituzionale e ne subisce la violenza. La sua reazione – l’uccisione di Scarpia – rappresenta un tentativo estremo di riappropriazione della propria autonomia, ma non riesce a produrre un esito giusto, rivelando così i limiti intrinseci di una giustizia che, quando è costretta a manifestarsi al di fuori delle istituzioni, perde la propria capacità di stabilizzare i rapporti e di garantire una tutela effettiva.

In questa prospettiva, Tosca si configura come figura liminare tra diritto e violenza: ella non nega la norma, come Carmen, né la interiorizza, come Violetta o Butterfly, ma si trova costretta ad agire in uno spazio in cui il diritto è già stato corrotto dall’interno. Il suo gesto finale – il salto nel vuoto – assume così il significato di un rifiuto radicale di un ordine che non è più in grado di distinguere tra legalità e abuso, mostrando, con particolare intensità drammatica, come il venir meno della giustizia all’interno delle istituzioni produca effetti ancor più devastanti rispetto alla sua assenza.

All’interno del percorso tracciato dalle eroine pucciniane, *Suor Angelica* rappresenta, per molti versi, il punto di massima concentrazione della dimensione normativa nella sua forma più rigida e impenetrabile, oltre che il luogo in cui la distanza tra diritto e giustizia si manifesta con maggiore evidenza tragica. Se in *Tosca* la giustizia si deformava in abuso del potere istituzionale e in *Madama Butterfly* si dissolveva nella frattura tra ordinamenti, qui essa appare come interamente assorbita entro un sistema di norme familiari e sociali che si presentano come inderogabili, sottraendosi a ogni possibile verifica di equità.

La vicenda si svolge all’interno di un convento femminile, dove Suor Angelica vive da anni in condizione di isolamento, cacciata dalla propria famiglia aristocratica a causa di una colpa legata alla maternità fuori dal matrimonio²⁵. L’equilibrio apparentemente

²⁵ Si veda l’*Introduzione* a Di Micco, Riberi, Traverso (a cura di), *Puccini in Law*, Napoli, 2026, XII, i quali, a proposito di Suor Angelica, osservano che: «La protagonista è costretta alla clausura

statico della vita conventuale viene interrotto dall'arrivo della Zia Principessa, unica figura proveniente dal mondo esterno, che convoca Angelica non per ristabilire un rapporto, ma per ottenere da lei la rinuncia formale ai diritti ereditari in favore della sorella minore, destinata alle nozze. Nel corso del colloquio, la protagonista apprende inoltre la morte del figlio, avvenuta anni prima senza che le fosse stata data notizia. Di fronte a tale rivelazione, Angelica compie un gesto disperato, ingerendo un veleno; solo dopo comprende la gravità dell'atto e invoca il perdono divino, in una scena finale che apre a una dimensione trascendente della giustizia²⁶.

Il primo e più evidente profilo giuridico dell'opera riguarda il ruolo della famiglia quale centro di produzione normativa. A differenza dei casi precedenti, qui non vi è alcun riferimento diretto a un'autorità statale o a un conflitto tra ordinamenti: la norma si presenta in forma interna, come regola familiare assoluta, capace di determinare il destino dei singoli senza necessità di formalizzazione esterna. La figura della Zia Principessa incarna in modo esemplare tale potere: ella si presenta come portatrice di una legalità che non ha bisogno di giustificarsi, radicata nella tradizione e nel prestigio sociale, e per questo percepita come indiscutibile. La richiesta di rinuncia all'eredità non è oggetto di negoziazione, ma si impone come atto dovuto, destinato a ristabilire un ordine che la colpa di Angelica aveva infranto. In tal modo, il diritto successorio e familiare, pur non esplicitato nei suoi termini tecnici, emerge come strumento attraverso cui si realizza una forma di giustizia che, tuttavia, coincide integralmente con la conservazione dell'ordine sociale e della reputazione familiare.

In questo contesto, Suor Angelica si configura come figura paradigmatica della vittima normativa. A differenza di Violetta, che interiorizzava il giudizio sociale, o di Butterfly, che aderiva a un vincolo non più riconosciuto, Angelica è oggetto di una espulsione radicale: la sua presenza è stata rimossa dallo spazio familiare e trasformata in una condizione permanente di clausura, che non ha funzione redentiva, ma esclusivamente punitiva. La norma che la colpisce non mira a correggere o a reintegrare, ma a cancellare, a rendere invisibile una violazione che minaccia l'equilibrio simbolico della famiglia. In tal senso, la giustizia che si realizza nei suoi confronti appare come integralmente identificata con la sanzione, priva di qualunque apertura alla dimensione della comprensione o della proporzionalità.

Il momento centrale dell'opera – l'incontro con la Zia Principessa – consente di cogliere con particolare chiarezza la natura di questa normatività. Il dialogo tra le due donne non è un confronto, ma un atto unilaterale di imposizione: da un lato, una soggettività completamente svuotata di diritti e di voce; dall'altro, una figura che esercita il proprio potere con una freddezza che esclude ogni considerazione per la sofferenza altrui. La

come punizione per una maternità illegittima, e la sua intera esistenza è regolata da una disciplina che confonde morale e legge».

²⁶ DIMODUGNO, *Suor Angelica: il suicidio tra teologia e diritto*, in Di Micco, Riberi, Traverso (a cura di), *Puccini in Law*, Napoli, 2026, 149 ss.

notizia della morte del figlio, comunicata senza alcuna mediazione emotiva, rappresenta il punto più alto di tale violenza normativa: essa priva Angelica non solo di un affetto, ma della possibilità stessa di elaborare la propria colpa, trasformando la sanzione in una condizione esistenziale definitiva.

A fronte di tale situazione, la risposta della protagonista si colloca su un piano radicalmente diverso rispetto alle opere precedenti. Angelica non dispone di strumenti per opporsi, né sceglie, come Carmen, di rifiutare la norma, né, come Tosca, di reagire con un gesto di violenza. Il suo atto – il suicidio – rappresenta, piuttosto, una forma estrema di sottrazione, attraverso la quale ella tenta di uscire da un ordine normativo che non lascia spazio alla giustizia. Tuttavia, a differenza di *Butterfly*, il gesto non si esaurisce nella dimensione tragica, ma si apre, nell'ultima scena, a una possibilità di redenzione che non appartiene al diritto umano, ma a un ordine trascendente. La visione finale, con l'apparizione della Vergine e del figlio, introduce infatti un livello ulteriore, nel quale la giustizia si configura come grazia, vale a dire come possibilità di riconciliazione che sfugge completamente alle categorie giuridiche.

È proprio questo scarto finale che consente di cogliere la specificità di *Suor Angelica* all'interno del percorso qui delineato. Se nelle opere precedenti la giustizia si manifestava in forme diverse – come mediazione, come crisi del giudizio, come pressione sociale o come abuso del potere – qui la giustizia si irrigidisce in forma di normatività familiare assoluta, incapace di offrire una risposta alla sofferenza del soggetto. La protagonista non trova giustizia né nel diritto né nella società, ma solo in una dimensione altra, che si colloca al di fuori di ogni sistema normativo. In tal senso, *Suor Angelica* segna il punto in cui il melodramma porta alle estreme conseguenze la propria riflessione sul diritto: mostrando come esso, quando si identifica integralmente con la conservazione dell'ordine, perda ogni capacità di rispondere alle esigenze più profonde della persona, lasciando spazio soltanto a una possibile, e pur sempre incerta, trascendenza.

8. Diritto e giustizia attraverso le protagoniste del melodramma

L'analisi svolta consente di individuare una linea evolutiva che attraversa l'intera storia del melodramma europeo. Lungi dal limitarsi a rappresentare figure femminili coinvolte in vicende di ingiustizia, il teatro d'opera attribuisce progressivamente proprio alla donna la funzione di rendere visibili le insufficienze strutturali del diritto e delle regole sociali, restituendo un'immagine del diritto profondamente dinamica, nella quale la coincidenza tra legalità e giustizia si rivela tutt'altro che scontata, e anzi costantemente esposta a tensioni, scarti e rovesciamenti.

Nel melodramma settecentesco, come si è visto, la giustizia si manifesta ancora all'interno di un quadro relativamente stabile, nel quale il diritto positivo, pur segnato da evidenti distorsioni, conserva una propria centralità. Nelle *Nozze di Figaro*, il conflitto tra il potere del Conte e l'intervento della Contessa rende visibile una prima fondamentale frattura: il diritto, quando si riduce a strumento di dominio, perde la propria legittimità sostanziale, e necessita di essere corretto attraverso pratiche di equità e di relazione che

trovano proprio nella figura femminile un luogo di espressione. La giustizia, in questa fase, si configura ancora come possibilità di riequilibrio interno al sistema.

Con il passaggio all'Ottocento, tale equilibrio si incrina progressivamente. In *Norma*, la concentrazione della funzione giudicante nella protagonista determina una crisi interna del paradigma giuridico: la coincidenza tra giudice e trasgressore rende impossibile ogni pretesa di neutralità, trasformando la giustizia in esperienza personale e in processo di assunzione della colpa. Tra questi due poli si colloca *La Gazza ladra*, che segna un passaggio decisivo che segna un passaggio decisivo dalla giustizia come correttivo relazionale all'errore giudiziario: nella vicenda di Ninetta la legalità, pur formalmente corretta, si rivela incapace di distinguere tra verità e apparenza, trasformando la donna in vittima perfetta del sistema.

In *La Traviata*, la giustizia si emancipa ulteriormente dalla dimensione istituzionale, assumendo la forma di una normatività sociale diffusa che opera senza formalizzazione, ma con effetti profondamente incisivi, conducendo il soggetto a interiorizzare una logica di sacrificio priva di reale compensazione. In *Carmen*, infine, il quadro si radicalizza: la protagonista, infatti, sembra rifiutare ogni forma di regola sia essa giuridica, morale o sociale, mostrando come la giustizia perda ogni consistenza quando venga meno il riconoscimento della norma, e come, in tale vuoto, possa emergere soltanto la violenza.

Il teatro di Puccini porta alle estreme conseguenze questa traiettoria, collocando le proprie eroine entro contesti nei quali la giustizia assume forme di crisi profondamente diverse: nella pluralità degli ordinamenti, nella corruzione del potere istituzionale e nell'irrigidimento della norma in chiave familiare. In *Madama Butterfly*, la pluralità degli ordinamenti si traduce in una mancanza di protezione, rivelando la debolezza del diritto di fronte all'asimmetria tra soggetti; in *Tosca*, la legalità si identifica con il potere e si trasforma in strumento di abuso, mostrando come la presenza delle istituzioni non sia di per sé garanzia di giustizia; in *Suor Angelica*, infine, la norma si irrigidisce in una logica esclusivamente sanzionatoria, coincidente con la conservazione dell'ordine familiare, e incapace di aprirsi a qualsiasi dimensione di equità o di comprensione. La traiettoria così ricostruita riflette una progressiva problematizzazione dell'idea stessa di giustizia.

Ne deriva un quadro nel quale la figura femminile non solo mette in luce i limiti strutturali del diritto, ma consente di verificarne concretamente le modalità di funzionamento nei diversi contesti storici e sociali. Essa passa dall'essere oggetto di appropriazione, mediatrice di equità, giudice e trasgressore, vittima di un ordine sociale o soggetto che ne rifiuta le regole e si configura come il luogo privilegiato in cui la distanza tra norma e giustizia si rende visibile. È proprio attraverso queste figure che il melodramma rivela come il diritto, pur necessario alla costruzione dell'ordine, non sia mai sufficiente a garantire il giusto, e come esso debba costantemente confrontarsi con dimensioni che ne eccedono la portata, quali la relazione, la responsabilità e la sofferenza.

In tale prospettiva, il contributo del melodramma alla riflessione giuridica risiede precisamente nella sua capacità di mostrare ciò che il diritto, nella sua formulazione astratta, tende a rimuovere: la fragilità del giudizio, la parzialità delle norme, l'incidenza delle emozioni e delle relazioni nella determinazione del giusto. Da questo punto di vista, la centralità della figura femminile non costituisce un semplice dato narrativo né una

scelta tematica. Essa rappresenta lo strumento attraverso il quale il melodramma mette progressivamente alla prova la capacità del diritto di mantenere la promessa fondamentale sulla quale esso fonda la propria legittimazione: assicurare giustizia ai soggetti più esposti all'esercizio del potere.

Le eroine qui considerate non offrono soluzioni, ma pongono domande che rimangono aperte anche per il giurista contemporaneo: fino a che punto la legalità può dirsi giusta? Quale spazio deve essere riconosciuto alla dimensione sostanziale dell'equità? È possibile immaginare un diritto capace di farsi carico della vulnerabilità senza tradurla immediatamente in sanzione o esclusione? Domande che rinviano, in ultima analisi, alla necessità di ripensare il diritto non come sistema chiuso e autosufficiente, ma come pratica aperta al confronto con le esigenze di giustizia sostanziale, secondo una prospettiva che riconosce la centralità della dimensione interpretativa e relazionale nell'esperienza giuridica²⁷.

Il melodramma non fornisce risposte definitive, ma invita a riconoscere che la giustizia non può essere ridotta a mera applicazione della norma. Essa si costruisce, piuttosto, nello spazio intermedio tra regola e vita, tra struttura e relazione, e proprio per questo rimane costitutivamente aperta, esposta al rischio – ma anche alla possibilità – di una continua ridefinizione.

Accanto a questo primo ordine di considerazioni, un ulteriore elemento merita di essere evidenziato la sorprendente modernità della rappresentazione melodrammatica della giustizia, e riguarda la posizione che lo spettatore è indotto ad assumere nei confronti delle figure femminili. Nonostante la varietà delle situazioni considerate – e, in taluni casi, proprio in ragione della loro radicalità – le protagoniste che si sottraggono alle regole dell'ordine giuridico e sociale non sono mai integralmente ricondotte a figure negative o meramente devianti, ma tendono piuttosto a essere costruite come centri di empatia e di identificazione. Anche quando la loro condotta si pone in frizione con la norma, o addirittura la infrange, il dispositivo teatrale orienta lo spettatore verso una forma di solidarietà che induce a interrogare criticamente la legittimità stessa delle regole violate.

Tale dinamica è particolarmente evidente nelle eroine pucciniane, nelle quali la trasgressione o la sottrazione all'ordine normativo non viene mai presentata come espressione di mera colpevolezza, ma come effetto di una tensione irriducibile tra la vita e la norma: Cio-Cio-San, Tosca e Suor Angelica, pur nella diversità dei contesti, suscitano una partecipazione che non si fonda sulla conformità alla regola, ma sulla percezione

²⁷ Argomenti in questo senso sembrano desumibili da DWORKIN, *Law's Empire*, Cambridge, 1986. Muovendo dalla concezione del diritto come pratica interpretativa elaborata da Dworkin, il diritto non può essere inteso come un sistema chiuso di regole autosufficienti, bensì come un ordine normativo la cui applicazione richiede la costante individuazione dei principi che meglio ne giustificano la struttura e i contenuti. In questa prospettiva, la giustizia sostanziale non opera come criterio esterno di valutazione dell'ordinamento, ma emerge quale dimensione interna dell'interpretazione giuridica, nella quale assumono rilievo decisivo i principi di eguaglianza, equità e rispetto dei diritti individuali.

dell'ingiustizia che ne segna il destino. In questo senso, il melodramma anticipa una sensibilità giuridica che riconosce la necessità di valutare la norma non solo in termini di validità, ma anche di equità e di adeguatezza rispetto alla condizione concreta dei soggetti.

Più problematica, ma proprio per questo ancora più significativa, appare la posizione di *Carmen*. La protagonista, infatti, non si limita a trasgredire una norma specifica, ma rifiuta radicalmente ogni forma di regola, collocandosi al di fuori di qualsiasi orizzonte di riconoscimento giuridico e sociale. E tuttavia, anche in questo caso, l'opera non costruisce un giudizio univocamente negativo: pur non potendosi parlare, in senso proprio, di un'eroicità positiva nella sua accezione tradizionale, la figura di Carmen è tratteggiata in modo tale da suscitare nello spettatore una forma di comprensione, se non di adesione, fondata sulla radicalità della sua affermazione di libertà. La sua morte non appare come ristabilimento di un ordine giusto, ma come esito tragico di un conflitto nel quale la violenza dell'uomo si rivela incapace di tollerare l'autonomia femminile.

Ne deriva una conseguenza di particolare rilievo sul piano teorico: il melodramma, pur operando all'interno di contesti storici segnati da forti asimmetrie di genere, costruisce uno spazio di rappresentazione nel quale la donna che non si assoggetta alla norma (giuridica o sociale) – o che la mette in discussione – non è semplicemente oggetto di condanna, ma soggetto attraverso cui la norma stessa viene interrogata. Lo spettatore non è portato tanto a identificarsi con il rispetto della regola, bensì verso la tensione che emerge tra la regola e la vita; il melodramma contribuisce così, se non a mettere in crisi, almeno a interrogare il pubblico sull'identificazione tra legalità e giustizia e sulla bontà della regola giuridica o sociale. In questo senso, la modernità del melodramma non risiede soltanto nei temi trattati, ma nella capacità di elaborare, attraverso la scena, un punto di vista critico che anticipa questioni oggi centrali nella riflessione giuridica contemporanea. In tale prospettiva, il melodramma non costituisce soltanto un repertorio di vicende suscettibili di essere lette attraverso categorie giuridiche. Al contrario, esso si configura come uno spazio autonomo di riflessione nel quale questioni oggi centrali per la teoria del diritto – vulnerabilità, pluralità degli ordinamenti, abuso del potere, riconoscimento, limiti della neutralità del giudizio e insufficienza della tutela formale – trovano una rappresentazione sorprendentemente anticipatrice.

Letto in questa prospettiva, il melodramma europeo si rivela non soltanto come straordinario patrimonio artistico, ma come autentico laboratorio giuridico. Attraverso le sue protagoniste esso continua infatti a interrogare il giurista contemporaneo sui limiti del formalismo, sul rapporto tra diritto e vulnerabilità e sulla persistente difficoltà di trasformare la legalità in una tutela realmente capace di farsi giustizia.