

BARBARA DRAGHI

Storia del diritto d'autore nei teatri di Alessandria, Tortona e Voghera

Tesi di laurea in giurisprudenza
dell'Università di Pavia
discussa nell'anno accademico 2000/2001

Indice sommario

	<i>Pag.</i>
Introduzione	1
CAPITOLO I	
NASCITA DI UN DIRITTO D'AUTORE	
1.1. Il sistema dei privilegi	3
1.2. Primi riconoscimenti in Inghilterra, Francia, Germania e Spagna	10
1.3. Regno di Sardegna: il sistema sabauda dei privilegi	14
1.4. Primi riconoscimenti dei diritti d'autore in Italia	20
1.5. Gli Stati sardi: le patenti di Carlo Felice ed i codici albertini	22
1.6. La convenzione austro-sarda 10 giugno 1840	24
1.7. Illuminismo e giusnaturalismo: loro contributi nella formazione di un diritto d'autore	27
CAPITOLO II	
VITA TEATRALE: PROFILI STORICI E GIURIDICI	
2.1. Il teatro nel Settecento: un modo di vivere	31
2.2. La posizione dei moralisti	35
2.3. Dietro le "quinte" dello spettacolo: l'impresario e le scritture teatrali	38
2.4. ... l'agente e il giornalista	46
2.5. Gli artisti e le compagnie	52
2.6. Effetti della Rivoluzione francese sul teatro italiano	59
2.7. La Restaurazione e la Compagnia Reale Sarda	61
2.8. La difficile posizione degli autori di opere drammatiche e musicali	68
2.9. La censura in Piemonte	72
CAPITOLO III	
IL TEATRO MUNICIPALE DI ALESSANDRIA (1775 – 1853)	
3.1. Il Teatro Guasco: primo teatro cittadino	81
3.2. Genesi del Teatro Municipale	84
3.3. Gestione e contratti	86
3.4. Il pubblico. Contratti e ruolo	89
3.5. Invasione francese e prime leggi sul diritto d'autore	92
3.6. L'Agenzia Drammatica di Filippo Talucchi	94
3.7. Gli anni della Restaurazione	98
CAPITOLO IV	
IL TEATRO CIVICO DI TORTONA (1835 – 1853)	
4.1. Progetto e costruzione	102
4.2. Disposizioni in tema di amministrazione. Censura	105
4.3. Memorie di vita artistica. Contratti e diritti	108
4.4. L'esclusiva a favore del Teatro	110
4.5. L'editore di musica	112
CAPITOLO IV	
IL TEATRO SOCIALE DI VOGHERA (1845 – 1855)	
5.1. Dal Teatro di "Sant'Agata" al Teatro Sociale	114
5.2. Regie Patenti 11 luglio 1844 e Regolamento del Teatro	117
5.3. Il contratto tra Direzione e capocomico	121
Conclusioni	124
Abbreviazioni	125
Fonti archivistiche	126
Bibliografia	127
Documenti	131

1. Estratto delle diverse leggi relative alle proprietà drammatiche	132
2. Istruzioni ad uso de' Signori Corrispondenti dell'Agenzia Drammatica stabilita in Torino	138
3. Decreto Imperiale intorno ai Teatri 8 giugno 1806 n. 1663	144
4. Regolamento per i Teatri 25 aprile 1807	148
5. Alessandria. Teatro del Marchese Filippo Guasco Gallarati di Solerio. Memoriale a capi colle risposte date d'ordine regio e Regie Patenti 1729 – 1733	164
6. Alessandria. Regie Patenti e Regolamento relativi al Teatro della città di Alessandria	169
7. Tortona. Regie Patenti 1 settembre 1835, colle quali S.M. si è degnata d'approvare la costruzione del Teatro della Città di Tortona e successive disposizioni relative all'amministrazione, al buon governo, ed alla dotazione dello stesso Teatro	185
8. Tortona. Regolamento per l'amministrazione e buon governo del Centro della Città di Tortona	189
9. Voghera. Regie Patenti 11 luglio 1844, colle quali S.M. concede alla Società del Teatro della Città di Voghera i vari privilegi, e le prerogative espresse nelle risposte fatte a ciascuna domanda del Memoriale a Capi di cui infra	202
10. Voghera. Regolamento per l'amministrazione, e buon governo del Teatro della Città di Voghera	207

Introduzione

Non posso nascondere di aver provato una certa perplessità quando mi è stato proposto di discutere, nella mia tesi di laurea, sopra i teatri e il diritto d'autore nel Regno di Sardegna, a causa della mia incompetenza, almeno fino ad allora, su tale argomento. Devo dire che, almeno inizialmente, non è stato facile riuscire ad orientarmi in quel complesso di norme, contratti, lettere e documenti vari, molti dei quali manoscritti sia in lingua italiana che francese, reperiti nei diversi archivi.

Superata però la perplessità iniziale, grazie al progressivo ritrovamento di un nesso logico con il quale collegare e mettere insieme i vari documenti rinvenuti, ho scoperto con sorpresa non solo documenti inediti, ma anche il piacere di dedicarmi alla loro ricerca, che stava diventando sempre più coinvolgente. Interessante è stato scoprire una realtà storica per me ancora sconosciuta e che soprattutto penso non avrei mai avuto il piacere di conoscere, se ciò non fosse accaduto in occasione della stesura di questa mia dissertazione, alla quale va senz'altro il merito di avermi concesso questa irripetibile opportunità.

Le ricerche da me effettuate si sono concentrate presso la Biblioteca dell'Università di Pavia, la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, l'Archivio di Stato e la Biblioteca Reale di Torino, l'Archivio di Stato e l'Archivio storico di Alessandria, la Biblioteca di Alessandria, l'Archivio storico e la Biblioteca di Tortona, l'Archivio storico e la Biblioteca di Voghera. Non ho potuto in realtà riportare a galla tutti i documenti che speravo, causa, prima la distruzione degli archivi e con essa la perdita di molto materiale utile a riguardo, seconda la non possibilità di accesso presso le Direzioni dei Teatri.

Si possono individuare tre periodi storici vissuti dal Regno Sardo; il periodo dell'ancien régime, quello della dominazione francese, che va dal 1792 al 1814, e quello della Restaurazione, che va dal 1815 al 1830, caratterizzato quest'ultimo dal ritorno della monarchia nell'antica sede dopo la caduta di Napoleone, distinzione questa importante per comprendere l'origine e i successivi sviluppi del diritto d'autore. Le prime leggi a tutela dei diritti degli autori sono le leggi francesi di fine Settecento e inizio Ottocento, applicate ai territori sardi annessi all'Impero francese a seguito della loro occupazione. Le prime norme sarde a protezione del diritto d'autore compaiono solo in periodo di Restaurazione, in questo senso, le Regie Patenti di Carlo Felice del 28 febbraio 1826, il codice civile albertino del 1837, il codice penale albertino del 1839 e la convenzione austro-sarda del 1840. A questo proposito ho cercato di meglio comprendere attraverso le mie ricerche, fino a che punto la dominazione francese abbia influito sui successivi sviluppi del diritto d'autore nel Regno di Sardegna.

Spero ad ogni modo, se non altro in virtù della volontà con la quale mi sono accostata a questo lavoro e dell'impegno che gli ho riservato, di aver fornito un quadro della situazione più chiaro possibile, e nello stesso tempo di esserci riuscita attraverso una interessante e piacevole lettura.

Ho aperto la mia tesi con la storia del diritto d'autore, partendo dalla sua origine e descrivendone i successivi sviluppi; ho esposto il sistema dei privilegi letterari e librari, concessi verso la fine del XV secolo, dal quale origina il diritto d'autore. Mi sono soffermata sul sistema dei privilegi librari sabaudi, fino ad arrivare all'Ottocento e alle prime norme sarde sul diritto d'autore. Ho proseguito con lo spiegare la storia del fenomeno teatrale ed il suo sistema di produzione, esaminando i ruoli e le caratteristiche dei personaggi che lo compongono e lo animano, anche al fine di meglio comprendere quella che era la considerazione e la posizione dell'autore in tale contesto, ed ho finito per circoscriverne la portata agli ambiti territoriali di Alessandria Tortona e Voghera. In realtà il Teatro di Voghera è di data piuttosto recente rispetto al periodo

storico in questione, ma mi è parso doveroso non tralasciarlo essendo Voghera la città nella quale sono nata e vissuta sino ad oggi.

CAPITOLO I Nascita di un diritto d'autore

SOMMARIO: 1.1. Il sistema dei privilegi. — 1.2. Primi riconoscimenti in Inghilterra, Francia, Germania e Spagna. — 1.3. Regno di Sardegna: il sistema sabauda dei privilegi. — 1.4. Primi riconoscimenti dei diritti d'autore in Italia. — 1.5. Gli Stati sardi: le patenti di Carlo Felice ed i codici albertini. — 1.6. La Convenzione austro-sarda 10 giugno 1840. — 1.7. Illuminismo e giusnaturalismo: loro contributi nella formazione di un diritto d'autore.

Prima della fine del sec.XVIII non si può dire che esistesse un vero e proprio diritto d'autore, venivano infatti solamente concessi dei privilegi agli autori e specialmente ai librai.

Anteriormente all'invenzione della stampa non potè nascere un diritto dell'autore all'esclusivo profitto commerciale del suo lavoro, in quanto il costo delle copie a mano del libro era decisamente elevato e ciò si accompagnava ad un consumo delle copie suddette molto limitato, sia per il prezzo eccessivo, sia per il numero ristretto delle persone letterate; questo impediva il sorgere di un diritto esclusivo sulla fabbricazione di dette copie ¹.

L'istruzione e la dottrina erano privilegio di pochi eletti, i letterati e i poeti scrivevano presso le corti dei principi per magnificarne la grandezza ed esaltarne la virtù, nonostante questo la ricompensa più grande per lo scrittore era rappresentata dalla fama pubblica, dagli onori e premi delle corti, come se le lodi riservatagli dalle signorie fossero una lauta mercede delle fatiche del loro lavoro ².

E se talvolta tentavano di procurarsi denaro facendo vendere copie del libro, raramente il loro guadagno veniva pregiudicato da concorrenza di fabbricazione di copie per opera altrui; prima della stampa e degli altri modi di riproduzione di opere dell'ingegno infatti, quest'ultime non potevano subire notevoli usurpazioni o violazioni, non poteva esserne animato il commercio, che anzi non esisteva quasi per niente. Qualora poi tali usurpazioni si verificavano, restavano per lo più impunte a causa della loro clandestinità, così a questo punto veniva a mancare un altro elemento di fondamentale importanza per la costituzione di un diritto d'autore, vale a dire la possibilità di una sanzione giuridica ³.

¹ Cfr. EDUARDO PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto di autore e del contratto di edizione nel Diritto interno Italiano comparato col Diritto straniero*, Unione Tipografico Editrice Torinese, 1927, 2; EDUARDO PIOLA-CASELLI, ALFREDO ARIENZO, FRANCO BILE, voce *Diritti d'autore*, in *Novissimo Digesto italiano*, vol. V, Unione Tipografico Editrice Torinese, 1960, 675.

² Così ENRICO ROSMINI, *Legislazione e giurisprudenza sui diritti d'autore*, Ulrico Hoepli, Milano, 1890, 5; ENRICO ROSMINI, nelle sue *Parole dell'avvocato Enrico Rosmini sulla proposta di una Società generale italiana degli autori*, Tipografia Luigi Di Giacomo Pirola, Milano, 1881, 4, presentate al III Congresso drammatico nazionale, così scrive: "autori ed artisti furono non di rado festeggiati ed accolti con ogni distinzione nelle Corti dei Principi, ma questo a mera pompa e decorazione, senza coscienza od intento di riconoscerne i diritti, senza che alcuna legge sancisse mai una proprietà od altra giuridica garanzia sulle produzioni dello spirito. Così vediamo l' Ariosto in grande onore presso il cardinale Ippolito d'Este, e alla Corte del fratello – Torquato alla Corte di Alfonso – Macchiavelli scriveva il Principe pel giovine Lorenzo de' Medici, e la *Mandragora* per la Corte di Leone X – Molière, Corbeille, Racine, ideavano drammi e balli per Luigi XIV; - Shakspeare fu il poeta preferito di Elisabetta e di Giacomo I".

³ Vedi EDUARDO PIOLA CASELLI, op. cit., 3.

Successivamente all'invenzione della stampa, nella prima metà del 1400, il quadro sopra descritto è destinato a mutare; il costo di fabbricazione delle copie si abbassa in modo considerevole diventando progressivamente minore man mano che aumenta il numero delle copie stampate. Nasce così un'articolata speculazione industriale libraria, finalizzata al raggiungimento del maggior profitto attraverso la vendita del massimo numero di copie. Inoltre, la possibilità di una rapida riproduzione di copie portò a scoprire un nuovo valore, ossia quello del contenuto dell'opera, che fino ad allora era rimasto in ombra, e solo quando ormai nessuna copia poteva distinguersi tecnicamente dall'altra, assunse un certo rilievo. Oltre a ciò, l'élite alfabetizzata stava ormai crescendo, così come il suo benessere economico e livello culturale; questo assicurava ad autori e librai un mercato di sbocco molto più esteso di quello precedentemente offerto dall'economia curtense e dal mecenatismo⁴. L'opera intellettuale acquisisce un indubbio valore economico, i profitti possono raggiungere cifre considerevoli ma ad adombrare il risultato raggiunto nasce la minaccia delle edizioni abusive.

Gli autori e gli editori invocano la tutela dei loro interessi che non aspirano ancora a dignità di diritti essendo prevalente nell'economia degli Stati il sistema dei monopoli.

Le prime forme attraverso le quali si possono intravedere provvedimenti governativi a tutela delle opere dell'ingegno sono i privilegi concessi ai librai a partire dal secolo XV. Gli editori invocano al Principe un privilegio che estrometta la concorrenza degli altri editori in nome dello sviluppo e della ricchezza dell'industria tipografica e più indirettamente del progresso civile, evidenziando altresì la necessità di compensare gli autori⁵. I privilegi non avevano una loro costante e determinata struttura formale, spesso si presentavano in concreto nella forma del *brevetto*, o della *lettera patente*, cioè atti attraverso i quali il Monarca, il Principe, o comunque la suprema autorità politica, amministrativa o legislativa, concedevano, per grazia o favore, dietro istanza o supplica dell'interessato, o *motu proprio*, titoli nobiliari o onorifici, cariche, uffici, regalie, monopoli. Il loro contenuto era costituito da qualunque cosa fosse stata gradita al Monarca, erano rivolti a singole persone e frequenti erano quelli aventi ad oggetto opere letterarie. La protezione dell'opera letteraria, avvenne inizialmente non nella persona del suo autore, bensì nella persona dello stampatore o editore e non allo scopo di tutelare la creazione dell'ingegno quanto

⁴ Vedi LUIGI CARLO UBERTAZZI, *I diritti d'autore e connessi*, in Quaderni di AIDA n. 5, Giuffrè, Milano, 2000, 7 ss.; LUIGI CARLO UBERTAZZI, MAURIZIO AMMENDOLA, *Il diritto d'autore*, Utet, Torino, 1993, 7; LUIGI CARLO UBERTAZZI, voce *Diritto d'autore*, in *Digesto*, IV edizione, Utet, Torino, 1989, 366, il quale schematizza l'evoluzione del diritto d'autore in tre epoche successive a partire dall'invenzione della stampa. La prima epoca è quella dei privilegi concessi di volta in volta dai sovrani agli stampatori, oppure ai librai o agli autori; ma in realtà soltanto questi ultimi due tipi di privilegi interessano il diritto d'autore. La storia dei privilegi concessi ai librai e agli autori ha portato al perfezionarsi di una consapevolezza dell'appartenenza dell'opera al suo autore ed alla razionalizzazione del sistema dei privilegi. La seconda epoca vede l'abbandono del sistema dei privilegi e l'introduzione di un diritto d'autore moderno, che riconosce agli autori il potere esclusivo di riproduzione e di sfruttamento delle proprie opere. Si assiste così nel 1700 all'adozione di alcune prime normative «nazionali» di diritto d'autore, tra le quali si segnalano l'Atto inglese della regina Anna d'Inghilterra emanato nel 1709, la legge federale statunitense del 1790 e le leggi francesi rivoluzionarie del 1791 e del 1793 sulla proprietà letteraria ed artistica. Dal 1700 ai giorni nostri la veduta complessiva del diritto d'autore è profondamente mutata: la tutela degli interessi degli autori è cresciuta notevolmente e le normative nazionali, divenute via via più complesse, sono integrate da numerose convenzioni internazionali. La terza epoca è quella dei giorni nostri in cui il diritto d'autore deve affrontare la sfida della evoluzione tecnologica e sociale e saper dare una risposta legislativa adeguata ed immediata alla tutela degli interessi degli autori minacciati da un progresso incalzante.

⁵ Così EDUARDO PIOLA CASELLI, op. cit., 3.

quello di incoraggiare l'esercizio di una attività industriale in via di sviluppo. Le caratteristiche, ricorrenti quasi sempre, del privilegio possono essere così individuate: concessione a richiesta scritta di parte presentata nella forma di una supplica, istanza o petizione, da parte dell'autorità amministrativa-legislativa; innalzamento di un diritto che spesso già spetterebbe secondo il diritto comune, a diritto esclusivo, con conseguente obbligo di astensione per qualsiasi persona diversa dal titolare del privilegio o dal suo avente causa, dal porre in essere comportamenti contrastanti con l'oggetto del privilegio; descrizione del contenuto di esso e quindi del suo oggetto ricalcato sul testo della supplica; indicazione del nome del beneficiario; limitazioni temporali e spaziali; prescrizione di sanzioni penali e civili a carico dei contraffattori; obbligo di esecuzione del privilegio entro un dato e breve tempo a pena di nullità; concessione con riserva dell'inesistenza di un privilegio antecedente a favore di altri avente il medesimo oggetto; mancanza di un sistema opportuno di registrazione e di pubblicazione del privilegio al fine di renderlo conoscibile ai terzi; considerazione della supplica in base alla convenienza politica di accordare quanto richiesto ⁶. Il privilegio costituiva *in primis* un mezzo tecnico di produzione formale del diritto, che si ingeriva nello stesso tempo nell'attività amministrativa e legislativa, poiché attraverso l'attività di normazione, si ponevano in essere atti amministrativi, diretti alla risoluzione di casi concreti e rapporti determinati; il privilegio giovava per quel caso specifico individualmente considerato, e non per altri anche se uguali o simili ⁷. Il privilegio si caratterizzava non tanto per il fatto di accordare una facoltà o un potere, che spesso sarebbe spettato già in virtù del diritto comune, quanto per il fatto di rendere esclusiva questa facoltà o questo potere, escludendo ad ogni altro soggetto la facoltà o il potere di fare altrettanto. Ecco allora che mi appare utile la distinzione proposta da qualcuno tra *ius utendi-fruendi*, e *ius prohibendi* ⁸: il primo spettante in base alle regole di diritto comune, il secondo *ex privilegio*, e coloro che si schierarono contro la politica dei privilegi, si opponevano non contro l'esercizio del diritto, bensì contro l'esclusività del suo esercizio, e quindi non contro lo *ius utendi-fruendi*, ma contro lo *ius prohibendi* conferito dal privilegio. I più antichi privilegi librari furono quelli accordati dalla Repubblica di Venezia, la quale concedeva il primo e il più famoso nel 1469, addì 19 settembre, per cinque anni a Giovanni De Spira ⁹, che introdusse la stampa in Venezia ed aveva intrapresa la pubblicazione delle *Epistole* di Cicerone e la *Storia Naturale* di Plinio. Venezia presentava le migliori condizioni per la nascita e lo sviluppo dell'arte della stampa; era infatti un grande mercato per il commercio mondiale, ricca di industrie e saggiamente governata. Altri privilegi furono concessi successivamente: il 1° settembre 1486 a Marco Antonio Sabellico per la sua opera, *Rerum Venetarum libri XXXIII* ¹⁰, nel 1492 a Pier Francesco da Ravenna e a molti altri stampatori. Si noti che

⁶ REMO FRANCESCHELLI, *Brevetti e patenti industriali e d'autore nel periodo delle origini*, in *Studi in onore di Alfredo De Gregorio*, vol. I, Società Editrice Dante Alighieri, Edizioni Cremonese, Casa Editrice S. Lapi, Città di Castello, 1955, 565-566, 568-570.

⁷ REMO FRANCESCHELLI, *Trattato di diritto industriale*, Parte generale, vol. I, Giuffrè, Milano, 1960, 271-272.

⁸ REMO FRANCESCHELLI, op. cit. alla nota precedente, 276.

⁹ Il privilegio attribuiva il monopolio per l'esercizio dell'arte della stampa in Venezia. Per una riproduzione, a modo suo ma rispettosa del testo, di questo privilegio, si veda REMO FRANCESCHELLI, op. cit. alla nota 6, 574-575; il quale pur non riscontrando nella storia altri esempi di privilegi così vasti e generali, non ritiene di dovergli attribuire tutta la considerazione di cui gode; il suo contenuto non riguardava infatti il diritto degli autori e l'attribuzione di un potere così ampio ad un solo stampatore più che incentivare l'industria avrebbe finito per soffocarla.

¹⁰ REMO FRANCESCHELLI, op. cit. alla nota 6, 581-582. Esso sembra essere il primo privilegio letterario, cioè concesso all'autore dell'opera, il quale era pertanto titolare dello *ius excludendi o prohibendi*, cioè del

lo scopo più importante dei tipografi non era quello di diffondere le opere degli autori in vita, bensì quello di riportare a galla le preziose opere dell'antica cultura greca e latina; anche per questo motivo la maggior parte dei privilegi era stata accordata agli editori e non agli autori. E poiché la durata dei privilegi librari era abbastanza limitata, e la loro validità ristretta entro lo Stato concedente o parte di esso, alcuni tipografi, per assicurarsi una più estesa protezione, supplicavano privilegi a più Principi per la medesima opera¹¹. I privilegi si distinguevano in *generali* e *speciali*, non solo in ragione dell'ambito territoriale in cui dovevano trovare applicazione, ma anche delle opere che ne erano oggetto. Così ad esempio, il privilegio a Giovanni De Spira era *speciale* per Venezia, per cui le opere potevano essere stampate altrove, e allo stesso tempo era *generale*, in quanto concesso, per cinque anni, per tutti i libri che il De Spira avesse in tal tempo stampati. Possiamo inoltre distinguere i privilegi in *temporanei* e *perpetui*, a seconda che fosse per loro stabilito un termine di durata oppure no; così ad esempio, il privilegio concesso al De Spira era previsto per la durata di anni cinque¹². I privilegi successivi a quello del Sabellico, risultano man mano più complessi e articolati; la tutela si estende contro l'importazione di contraffazioni eseguite altrove e le sanzioni si rafforzano. Nonostante qualche esempio di privilegio concesso all'autore, ancora per molto tempo esso sarà accordato quasi sempre allo stampatore o libraio. I regnanti da questo momento in poi, difatti, competeranno per accordare la loro protezione agli sforzi dell'arte tipografica nascente, al fine di garantire agli editori il diritto di pubblicare e vendere alcune delle opere da loro stampate.

La Repubblica di Venezia ci lascia, oltre a qualcuno dei singolari esempi di privilegi concessi direttamente agli autori, l'esempio straordinario di una regolamentazione sulla concessione dei privilegi, o sulla loro vita o sul modo di renderli opponibili ai terzi, in una norma generale con diverse leggi o « parti » del 1516, 1517, 1527, 1534, 1545 e 1603; quest'ultima legge attribuì il diritto di stampa e spaccio esclusivo per anni 20 a qualsiasi stampatore per le opere della sua stamperia, alla condizione di aver conseguito l'approvazione della censura, di essersi preoccupato; del deposito e della registrazione di essa presso la Banca dei Librai e Stampatori, del deposito di un esemplare del libro stampato presso la Biblioteca di San Marco, e che la stampa del libro fosse avvenuta senza errori tipografici con un buon inchiostro e su della buona carta¹³.

Ma questi privilegi librari, se ben vogliamo vedere, rappresentino in realtà un'oscuramento di quelli che sono i veri diritti di proprietà letteraria. E allora mi vengono in mente le parole di Enrico Rosmini, il quale così scrive: "codesti privilegi, [...] contenevano non già il riconoscimento ma sì piuttosto la violazione del vero diritto di proprietà letteraria, favorendo il lavoro materiale della stampa a danno del lavoro intellettuale degli autori. E in realtà, erano questi null'altro che privilegi industriali, i

diritto di impedire che altri, al di fuori di lui e dello stampatore da lui prescelto, potessero stampare o far stampare l'opera, e ciò in considerazione del contenuto creativo dell'opera e non per un tentativo di incoraggiamento dell'industria. Si era ancora molto lontani dalla protezione attuale del diritto d'autore, ma sicuramente questo momento ha segnato un inizio verso questa direzione. Si veda anche, NICOLA STOLFI, *La proprietà intellettuale*, seconda edizione, vol. I, Unione Tipografico Editrice Torinese, 1915, 22, che descrivendo le particolarità di questo privilegio, dice essere sì concesso ad un autore, ma in forma caratteristica, poiché pare che in realtà siano stati tutelati solo gli interessi dei tipografi.

¹¹ NICOLA STOLFI, op. cit., vol. I, 19.

¹² NICOLA STOLFI, op. cit., vol. I, 20.

¹³ EDUARDO PIOLA CASELLI, op. cit., 4; REMO FRANCESCHELLI, op. cit. alla nota 7, 541. Per un esame circa il contenuto di queste "parti", si veda, NICOLA STOLFI, op. cit., 25 ss..

quali poteano valere ad incoraggiamento dell'arte tipografica, ma senza alcun riguardo ed anzi a pregiudizio dei diritti degli autori" ¹⁴.

Anche la storia degli altri Stati italiani ci lascia esempi remoti di privilegi librari, i quali si estendono in tutta Europa nei secoli XVI e XVII trovando una ragione non in qualche diritto che i librai abbiano acquistato dagli scrittori, bensì nella necessità di garantire loro un corrispettivo per le spese affrontate e nei vantaggi che possono derivarne per il pubblico e per la cultura. Tuttavia lentamente gli interessi e i diritti degli scrittori incominciavano ad allontanarsi e ad individuarsi da quelli dei librai-editori per acquisire una posizione di rilievo autonoma. La cultura era in continua espansione e l'arte tipografica si perfezionava a vantaggio dell'industria libraria che quindi si accresceva notevolmente, da questo quadro gli scrittori cominciarono ad ambire ad una ricompensa per l'impegno e la fatica del loro lavoro intellettuale e la ricercarono nella vendita dei libri ¹⁵.

Le pretese degli scrittori si fecero strada davanti agli interessi contrastanti degli editori fino a raggiungere la qualità di diritti indipendenti.

A questa evoluzione ha dato il suo apporto la graduale decadenza del sistema economico dei monopoli e l'affermazione del liberalismo individualista, che vuole l'abolizione delle tutele privilegiate nei commerci; i librai devono a questo punto trovare una nuova ragione o nel pagare agli scrittori un corrispettivo per l'acquisto dell'opera, ovvero nella cessione di un diritto a loro favore.

2. A muoversi per prima verso un riconoscimento graduale dei diritti d'autore fu L'Inghilterra.

Fondata nel 1556, la *Stationer's Company* di Londra, o Compagnia dei librai, dotata di un'organizzazione caratterizzata da ampi privilegi e possibilità di regolamenti coattivi, si fece portavoce promiscuamente degli interessi degli editori e di quelli degli autori, per un secolo e mezzo. La Compagnia teneva presso di sé, da ancora prima dell'invenzione della stampa, un registro di tutti i manoscritti e dei loro proprietari, *The Hall Book*, liberamente consultabile e riconosciuto dalla storia come il primo registro delle opere protette, il quale dopo l'invenzione della stampa e il monopolio concesso alla Compagnia, faceva fede della data di pubblicazione e dell'appartenenza delle varie opere. Nessun libro poteva essere stampato prima di aver ottenuto la licenza di stampa e la registrazione nel registro suddetto; così aveva stabilito un'ordinanza emanata dal parlamento inglese nel 1643 ¹⁶. Contro la Compagnia però, verso la fine del secolo

¹⁴ ENRICO ROSMINI, *Legislazione e giurisprudenza sui diritti d'autore*, op. cit., la citazione è a pp. 12; ENRICO ROSMINI, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri e dei diritti d'autore*, Parte III, vol. II, seconda edizione, Ulrico Hoepli, Milano, 1876, la citazione è alle pp. 220-221.

¹⁵ Gli scrittori declamano la proprietà del prodotto del loro lavoro e delle loro fatiche intellettuali. ENRICO ROSMINI, *Legislazione e giurisprudenza sui diritti d'autore*, op. cit., 14-15, e *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri e dei diritti d'autore*, op. cit., 222, dimostra la sua ripugnanza morale sulle argomentazioni di coloro che negano assolutamente qualsiasi diritto di proprietà intellettuale in nome dell'utilità sociale e della propagazione del sapere e così scrive: "La più eletta produzione del lavoro, l'opera intellettuale sarà a peggior condizione dell'opera materiale e meccanica? No. [...] tutto quanto è prodotto dal lavoro, dall'opera nostra è proprietà sacra e inviolabile, della quale ha ciascuno il diritto di disporre finché non leda le leggi od i diritti altrui, perché il lavoro è parte della persona, è un modo di essere dell'attività umana: e come l'operaio, il meccanico, sono proprietari dell'opera, della macchina che produssero, così il poeta, il filosofo, il maestro sono proprietari delle creazioni del loro ingegno e dei profitti che derivano da esse". Ed inoltre: "[...] l'individuo lavora con maggior assiduità e solerzia quando sia sicuro che a lui perverranno i frutti della sua fatica, che la legge glieli assicura, che potrà disporne o trasmetterli a chi gli piaccia [...] il lavoro è necessario alla coesistenza e prosperità sociale [...]".

¹⁶ REMO FRANCESCHELLI, op. cit. alla nota 6, 541-542.

XVII, nacque un movimento di opinione pubblica che proclamava la libertà di stampa e i diritti degli autori. I privilegi della Compagnia vennero così dapprima sospesi e poi definitivamente soppressi nel 1694 con votazione della Camera dei Comuni, e a nulla valsero le dichiarazioni della Compagnia in questione di aver sempre rispettato la proprietà degli scrittori¹⁷.

Dopo un breve periodo di anarchia, nel 1709 con il famoso Atto emanato dalla regina Anna, il diritto d'autore o diritto di copia (*copyright*) fu giuridicamente riconosciuto e sanzionato.

In Francia l'evoluzione verso un diritto d'autore ha seguito una strada diversa.

Le voci di personaggi autorevoli come quelle di Blondel (1720), Louis d'Héricourt (1726), Lamoignon de Malesherbes (1759) e Diderot (1767) proclamarono "la necessità di emancipare la intelligenza dalla speculazione che la opprime", ma queste voci saranno destinate a rimanere inascoltate dai legislatori fino alla fine del secolo¹⁸.

I diritti degli autori furono oggetto di discussione ufficiale per la prima volta, nel corso delle dispute tra i librai privilegiati e i librai non privilegiati. Nel 1725 i librai di provincia presentarono un reclamo al Consiglio del Re contro il monopolio dei librai di Parigi, in tale occasione Louis d'Héricourt, a difesa di questi, rispose che i loro diritti non si fondavano unicamente sui privilegi regi bensì sull'acquisto dei manoscritti dagli scrittori¹⁹.

Trent'anni più tardi, Diderot difese allo stesso modo la corporazione dei librai di Parigi contro il privilegio accordato alle nipoti di La Fontane, per opere che lo scrittore aveva già venduto alla corporazione. Il Consiglio del Re, tuttavia, confermò il privilegio, decidendo che le opere appartengono alle nipoti per diritto d'eredità. Lo stesso Consiglio, con una decisione datata 20 marzo 1777 stabilì che i privilegi librai continuassero dopo la morte dell'autore solo con l'assenso dei suoi eredi²⁰.

Se da un lato queste decisioni ed un regolamento del 1778, che ne ha ampliato la portata, accordavano qualche garanzia agli interessi degli scrittori, dall'altro gli autori di opere drammatiche e musicali venivano messi da parte a causa dei privilegi delle Compagnie dei commedianti. Una rappresentanza di questi autori, capitanata dal La Harpe portò le loro voci davanti all'Assemblea, ed il 13-19 gennaio 1791, su proposta del Comitato di Costituzione, rappresentato dallo Chapelier²¹, venne emanato un

¹⁷ EDUARDO PIOLA CASELLI, op. cit., 6.

¹⁸ Così scrive ENRICO ROSMINI, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri e dei diritti d'autore*, Parte III, vol. II, op. cit., 221, e *Legislazione e giurisprudenza sui diritti d'autore*, op. cit., 12-13.

¹⁹ EDUARDO PIOLA CASELLI, op. cit., 6.

²⁰ NICOLA STOLFI, op. cit., vol I, 85, e EDUARDO POLA CASELLI, op. cit., 7, il quale ricorda che le decisioni di massima del Consiglio, 10 agosto 1777, sono finalizzate a tutelare i privilegi dei librai e allo stesso tempo i diritti degli scrittori, statuendo che anche l'autore possa assicurarsi il privilegio e per conseguenza vendere senza impedimenti i suoi libri, e che il privilegio si estenderà poi ai suoi eredi. Il privilegio si giustifica, rispetto agli stampatori, dalla necessità di garantire loro un riscatto delle spese affrontate per la stampa, mentre rispetto agli scrittori dal diritto ad un utile per il loro lavoro. L'autore deve avere la priorità, ma l'editore deve avere un tornaconto com misurato alle spese sostenute.

²¹ EDUARDO PIOLA CASELLI, op. cit., 8; ENRICO ROSMINI, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri e dei diritti d'autore*, Parte III, vol. II, op. cit., 226-227, e *Legislazione e giurisprudenza sui diritti d'autore*, op. cit., 21, riferisce i principi spiegati dal relatore del Comitato di Costituzione, Chapelier, in occasione della presentazione all'Assemblea costituente del progetto di legge adottato il 13 gennaio 1791; il quale affermava che l'opera emanata dal pensiero di uno scrittore, era la più sacra ed inattaccabile delle proprietà, ed era una proprietà *sui generis*. Lo stesso, diceva inoltre, che quando l'autore pubblicava la sua opera, ciò che in essa era contenuto, si trasferiva negli intelletti degli uomini colti che la conoscevano, pareva così che l'autore trasferisse al pubblico la sua proprietà. Ma era senz'altro giusto, che gli uomini raccogliessero i frutti delle loro fatiche e nessuno potesse, senza il loro consenso, disporre delle loro

decreto dell'Assemblea nazionale francese relativo agli spettacoli: il quale sanciva la libertà dei teatri pubblici per la rappresentazione di opere di ogni specie, ed esprime la proibizione di rappresentare opere di autori viventi senza il loro consenso, aggiungendo che gli eredi o i cessionari degli autori sarebbero stati "proprietari" delle loro opere per cinque anni dalla morte dell'autore ²².

Avvenne così il primo riconoscimento legislativo di un diritto dell'autore sulla propria opera in Francia, ove, ad opera del commediografo francese Beaumarchais, si posero le fondamenta per la costituzione della *Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques* (Società degli Autori e Compositori drammatici) per la tutela delle opere teatrali, la quale nata dapprima come associazione amichevole ottenne riconoscimento legale nel 1837 ²³.

Il riconoscimento francese del diritto di autore, originariamente limitato alle opere teatrali, si estese dopo due anni alle opere letterarie ed artistiche, grazie alla legge emanata dalla Convenzione nazionale, il 19-24 luglio 1793, la quale garantì la facoltà esclusiva di pubblicazione, riproduzione e vendita per un tempo di durata determinato, prevedendo anche sanzioni a carico dei contraffattori. In sede di elaborazione di questa legge venne riconosciuto all'autore dell'opera dell'ingegno una vera *proprietà* e precisamente la più sacra e la più inviolabile delle *proprietà*, da allora tale vocabolo fu impiegato nelle leggi e nel linguaggio comune, in Francia, ma anche in Italia per designare i diritti d'autore ²⁴.

Negli Stati germanici, il percorso verso il riconoscimento di un diritto di autore si svolse più lentamente. Nel seconda metà del secolo XVIII, l'interesse governativo cadde sui rapporti che dovevano intercorrere tra chi pubblica l'opera, stampatore ed editore, e colui che era autore dell'opera medesima, nel senso di punire coloro che pubblicavano opere senza il consenso dell'autore ovvero stampavano delle contraffazioni. A tale fine furono orientati i provvedimenti di polizia, talune ordinanze legislative e istruzioni impartite dal potere centrale; prevedendo che le licenze di stampa e la concessione dei privilegi a favore degli stampatori, fossero subordinate alla prova che sia intercorsa con l'autore almeno un accordo verbale. Oltre a qualche disposizione generale di riconoscimento di questi diritti, si trovano previsioni di legge per disciplinare il contratto di edizione; ma solo verso la metà del secolo XIX compaiono sulla scena le leggi secondo il modello inglese e francese a protezione dei diritti di autore ²⁵.

In Spagna, dopo l'invenzione della stampa, il sistema dei privilegi si era preoccupato di tutelare gli interessi degli stampatori, fino a quando gli autori

creazioni intellettuali, finché erano in vita e anche qualche anno dopo la loro morte; trascorso poi il termine fissato, sarebbe incominciata la proprietà del pubblico, grazie alla quale ciascuno avrebbe potuto stampare e pubblicare le opere che avevano contribuito ad illuminargli l'intelletto.

²² FERRUCCIO FOÀ, voce *Autore*, in *Enciclopedia Treccani*, vol. V, Roma, 1949, 585-586.

²³ AA.VV., voce *Autore*, in *Enciclopedia Universo*, vol. II, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1969, 101; NICOLA STOLFI, *La proprietà intellettuale*, seconda edizione, vol. II, Unione Tipografica-Editrice, Torino, 1917, 382.

²⁴ MOISE AMAR, *Dei diritti degli autori di opere dell'ingegno. Studi teorico-pratici sulla legislazione italiana in rapporto colle Leggi delle altre Nazioni, coi Trattati internazionali e colle Decisioni dei Magistrati italiani e stranieri*, Fratelli Bocca, Roma-Torino-Firenze, 1874, 9. AMAR dimostra successivamente il carattere e il fondamento del diritto d'autore, senza ricorrere al concetto di *proprietà*, che secondo lui può creare solo confusione sull'argomento. Pertanto egli preferisce abbandonare il concetto di proprietà e ricercare il fondamento del diritto d'autore nella legge giuridica naturale escludendo che questo voglia dire togliere importanza al diritto spettante agli autori delle opere dell'ingegno, 16-18.

²⁵ Così EDUARDO PIOLA CASELLI, op. cit., 9.

invocarono un riconoscimento ed una protezione, che venne loro accordata verso la metà del secolo XVIII dalle ordinanze di Carlo III, le quali prescissero che i privilegi suddetti non potevano essere concessi se non agli scrittori e che passavano ai loro eredi qualora ne avessero fatto istanza. Le suddette ordinanze restarono in vigore fino al 1834, anno in cui venne promulgato il primo regolamento dei diritti di autore ²⁶.

Nel corso del secolo XVIII, gli interessi degli autori di godere direttamente dei guadagni della speculazione libraria o teatrale, incomincia in questo modo a trovare un riconoscimento ed una protezione, seguendo, come ho descritto, un percorso più o meno veloce, con diverse leggi e regolamenti, in Inghilterra Francia Germania e Spagna.

3. Il Regno di Sardegna nacque dall'unione della Sardegna con il Piemonte, con la Savoia, e col Nizzardo (Trattato di Londra, 1718) sotto Vittorio Amedeo II di Savoia (1675-1730); si arricchì sotto il regno di Carlo Emanuele III (1730-1773) delle isole della Maddalena e di Caprera, successivamente dei distretti di Novara e di Tortona (Trattato di Vienna, 1738, alla fine della guerra di successione di Polonia che i Savoia hanno combattuto a fianco dei Borboni) e dei territori di Voghera, Vigevano e dell'Alto Novarese in seguito alla guerra di successione d'Austria (pace di Aquisgrana, 1748), nel corso della quale i Savoia si allearono a Maria Teresa ²⁷.

Con i trattati di Utrecht (1713), Rastadt (1714) ed Aquisgrana (1748), la dinastia sabauda era riuscita ad espandere i propri territori. Il Piemonte sabauda, con il trattato di Utrecht del 1713, si era ingrandito con l'acquisto del Monferrato, fino allora in potere dei Gonzaga, della Lomellina, della Valsesia, di Alessandria e Valenza, promessi l'8 novembre del 1703 quando Vittorio Amedeo II, firmò il trattato di alleanza con l'Austria passando dall'alleanza francese all'austriaca. Vittorio Amedeo II nel 1730 trasmetteva il Piemonte a suo figlio Carlo Emanuele III, il quale, come ho già ricordato, partecipò prima alla guerra di successione polacca, che con il trattato di Vienna del 1738 gli procurò l'acquisto di Novara e di Tortona, e poi a quella di successione austriaca. Il trattato stipulato nel 1743 a Worms con l'Austria, assicurò a Carlo Emanuele III re di Sardegna, quei territori che gli furono riconfermati successivamente con la pace di Aquisgrana, in parte sconfinanti dall'attuale Piemonte: Vigevano e il Vigevanasco, l'alto Novarese ad occidente del Lago Maggiore ²⁸.

Nel Settecento i Savoia tentarono un riordino ed una semplificazione della propria legislazione, con le costituzioni di Vittorio Amedeo II del 1723 e del 1729, e successivamente con quelle di Carlo Emanuele III del 1770. Negli stati sabaudi, dove la rivoluzione industriale non era ancora arrivata, dove l'economia seguiva schemi mercantilistici e pochissime erano le corporazioni delle arti e dei mestieri, lo sfruttamento delle opere degli autori non era riservato ad alcuno se non attraverso e nei

²⁶ EDUARDO PIOLA CASELLI, op. cit., 10. Nella prima metà del secolo XIX, la legislazione degli Stati europei, si muove ormai verso un unico indirizzo, attraverso leggi generali che riconoscono e sanzionano il diritto esclusivo degli autori alla pubblicazione, riproduzione, spaccio ed esecuzione pubblica delle loro opere, per tutta la durata della loro vita ed un certo periodo di tempo dopo la loro morte.

²⁷ AA. VV., voce *Sardegna*, in *Enciclopedia Universo*, vol. XI, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1972, 52. L'equilibrio tra Francia e Austria, creatosi con la pace di Aquisgrana, pose fine alla politica sabauda consistente nella graduale acquisizione di ingrandimenti territoriali nella Pianura Padana mediante l'alternarsi delle alleanze.

²⁸ ARMANDO TALLONE, voce *Piemonte*, in *Enciclopedia Treccani*, vol. XXVII, Roma, 1949, 188; WALTER MATURI, voce *Savoia*, in *Enciclopedia Treccani*, vol. XXX, Roma, 1949, 947-949.

limiti dei singoli privilegi librari o letterari ²⁹, che si configuravano come provvedimenti discrezionali di fonte sovrana, o di altra autorità da questa appositamente delegata, che consentivano di svolgere una determinata attività in esclusiva. Il privilegio era librario se a beneficiarne era uno stampatore; letterario se a beneficiarne era uno scrittore, ma questi ultimi, comunque limitati ad un ristretto nucleo di intellettuali di professione, incominciarono ad essere frequenti solo verso la fine del secolo. I privilegi librari e quelli letterari non erano gli unici concessi dai Savoia; si trovano, tra gli altri, i privilegi teatrali, dei quali mi occuperò nei capitoli successivi, con particolare riferimento ai teatri di Alessandria, Tortona e Voghera. Per ora mi è parso opportuno dedicare almeno un po' di attenzione ai privilegi letterari e librari, che costituiscono il sistema da cui prende origine il diritto d'autore in Italia. D'altro canto i teatri erano pochi all'epoca e in essi venivano rappresentate anche opere della letteratura pubblicate dagli editori, i quali rivestivano una posizione rilevante nell'industria culturale piemontese sviluppatasi nell'Ottocento.

I primi ed anche i più numerosi privilegi rilasciati dai Savoia, furono i privilegi librari; i quali concedevano in esclusiva un'attività di stampa a tipografi siti negli stati sabaudi; certo si era ancora lontani dallo schema moderno del diritto d'autore, ma, come ho già ricordato, il sistema dei privilegi librari merita di essere descritto, sia perché le esclusive concesse ai tipografi minavano il sorgere di quelle antitetiche degli autori, sia perché esso aveva coniato lo schema dello *ius excludendi alios* e prefigurato le sanzioni della confisca e dell'assegnazione in proprietà, che saranno poi riprese dal diritto d'autore del Regno d'Italia. La storia dei privilegi librari sabaudi, inizia con il privilegio concesso il 30 giugno 1562 da Emanuele Filiberto al tipografo Leonardo Torrentino e termina con l'ultimo privilegio concesso il 29 marzo 1836 con regie patenti di Carlo Alberto alla Società della Stamperia Reale per 25 anni ³⁰.

Gli stati sabaudi non elaborarono mai un regolamento generale dei privilegi librari, fino a quando Carlo Felice emanò le Regie Patenti 28 febbraio 1826 n. 1829 per disciplinare i privilegi concessi e concedibili in futuro a “gli autori di ritrovamenti atti a promuovere, od a perfezionare qualche ramo di industria, coloro che primi introdurranno nei nostri stati utili invenzioni straniere, e gli editori di opere, che ci conterà esserne degne” (art. 1). A questo proposito, emerge la differenza con la Repubblica di Venezia; la quale ha invece saputo introdurre con diverse leggi o “parti”, una disciplina generale dei privilegi librari, di cui ho già parlato in precedenza [1.1.].

Da alcuni privilegi del 1700, si evince una concezione patrimoniale dello stato ³¹, che va di pari passo con una concezione mercantilistica di governo, la quale trova nei privilegi concessi alla Stamperia Reale un valido strumento per l'introduzione di

²⁹ Vedi LUIGI CARLO UBERTAZZI, *I Savoia e gli autori*, in Quaderni di AIDA n. 3, Giuffrè, Milano, 2000, 13; LUIGI CARLO UBERTAZZI, *Alle origini piemontesi del diritto italiano d'autore*, in AIDA, 1992, 302.

³⁰ Così LUIGI CARLO UBERTAZZI, *I Savoia e gli autori*, op. cit., 13-16, e *Alle origini piemontesi del diritto italiano d'autore*, op. cit., 302-304, il quale si sofferma sui 5 privilegi concessi alla Società della Stamperia Reale il 9 luglio 1740, il 21 luglio 1769, il 7 ottobre 1778, il 16 gennaio 1816 ed il 29 marzo 1836.

³¹ Vedi LUIGI CARLO UBERTAZZI, op. cit. alla nota precedente, il quale fa notare che nel privilegio del 1769 concesso alla Società della Stamperia Reale, la clausola 2 della parte relativa a “grazie e privilegi”, clausola ripetuta tra l'altro dal privilegio del 1788 e da quello del 1836, espone che il re di Sardegna “accorda laddimandata avocazione e commissione alla Camera dei Conti per le questioni che potessero insorgere sull'osservanza delle presenti grazie e privilegi”. Viene inoltre ricordato che il capo I del titolo I del libro VI delle costituzioni sabaude del 1729 e del 1770, relativo alla “giurisdizione della Camera”, segnala che “la Camera Nostra de' Conti avrà la cognizione di tutte le Cause concernenti il Demanio, il Patrimonio Nostro sì per la conservazione, e difesa, che per la reintegrazione di esso”.

tecniche di lavorazione e per la formazione di competenze professionali negli stati sabaudi.

Inoltre, se da un punto di vista formale e giuridico, il privilegio è un atto di concessione sovrana, libero e discrezionale, da un punto di vista sostanziale, esso risponde ad una logica contrattualistica; nel senso che il richiedente il privilegio si obbliga ad eseguire determinate prestazioni. La concezione contrattualistica emerge con una certa chiarezza nei privilegi concessi alla Stamperia Reale di Torino, la quale se da un lato supplica la generosa protezione di Sua Maestà, con la richiesta di grazie e privilegi, dall'altro si impegna ad eseguire determinate obbligazioni come corrispettivo.

I privilegi suddetti attribuivano un monopolio di attività più o meno esteso a seconda dei casi; con il privilegio del 1740 alla Stamperia Reale "S.M. accorda la chiamata privata sia per tutto ciò, che si stampa a spese del suo erario, come anche per quello che si stampa per servizio dell'università, e così pure per tutti que' libri che il magistrato della riforma dichiarerà necessari, sì per uso di detta università, che per uso delle regie scuole"³². Il privilegio concesso alla Stamperia Reale nel 1836, faceva salvi i diritti esclusivi degli autori, ormai espressamente riconosciuti dall'articolo 18 delle regie patenti 28 febbraio 1826 n. 1899 di Carlo Felice, che senza dubbio rappresentano una pietra miliare nella storia del diritto d'autore, costituendo esse uno degli ultimi atti dell'ancien régime e la prima tappa importante verso il riconoscimento di un diritto d'autore moderno.

Accanto ai privilegi librari concessi alla Stamperia Reale, ne esistevano altri di contenuto vario, a volte limitato a singole opere, e altri ancora concessi sempre agli stampatori ma riguardanti però almanacchi e gazzette. Un'altra categoria di privilegi concessi dai Savoia era costituita come già accennato, dai privilegi letterari accordati per singole opere direttamente agli autori o ai loro eredi.

I beneficiari dei privilegi letterari sabaudi del Settecento, rientravano nelle categorie più diverse: sacerdoti, notai, avvocati, architetti, medici, letterati e musicisti, accomunati dal fatto di appartenere comunque ad ristretto gruppo di intellettuali di professione. Questi privilegi letterari, riguardavano inoltre categorie ancora limitate di opere; si tratta soprattutto di dizionari, libri per studenti, traduzioni di opere classiche latine e carte geografiche, e tutto ciò bastava ad attribuire ai privilegi letterari sabaudi una posizione decisamente minore, anche a causa delle molto diffuse importazioni di opere letterarie dall'estero³³.

I privilegi letterari sabaudi del Settecento, analogamente ai privilegi librari, erano concessi con un atto libero e discrezionale del sovrano, il quale attribuiva un'esclusiva avente ad oggetto però in questo caso non una serie di attività tipografiche, bensì un'opera. L'esclusiva relativa a codesti privilegi era estesa alla stampa, ristampa, introduzione e vendita dell'opera negli stati sabaudi, il privilegio aveva una durata variabile da 4, a 5, 10, 15 e 20 anni, ed in caso di sua violazione la sanzione avrebbe

³² Così il testo riportato da LUIGI CARLO UBERTAZZI, *I Savoia e gli autori*, op. cit., 17-18, e *Alle origini piemontesi del diritto italiano d'autore*, op. cit., 304-305, il quale ci dice che il privilegio del 1740, aveva disciplinato anche i rapporti con i privilegi anteriori ancora in vita; S.M. voleva che gli stampatori e librai, ai quali era stato concesso qualche privilegio per la stampa dei libri rientranti nel privilegio alla Stamperia Reale, ne godessero per il tempo che sarebbe stato loro accordato, trascorso il quale si intendeva revocato.

³³ Vedi LUIGI CARLO UBERTAZZI, *I Savoia e gli autori*, op. cit., 20, e *Alle origini piemontesi del diritto italiano d'autore*, op. cit., 306, il quale individua un'altra causa nel sistema dei privilegi librari, i quali hanno attribuito alla Stamperia Reale ed agli altri tipografi privilegiati, la parte maggioritaria del mercato librario sabauda.

compreso la pena della perdita dei libri, analogamente a quanto previsto in caso di violazione dei privilegi librari ³⁴.

L'autore, nella supplica rivolta al sovrano ai fini della concessione del privilegio a suo favore, metteva in luce le spese, le fatiche e l'impegno riversato nei libri, ed implorava di non essere privato del frutto del suo lavoro, tuttavia il re accordava il privilegio non tanto in ragione del riconoscimento delle sue fatiche, quanto piuttosto in ragione dell'utilità che avrebbe potuto derivarne per il pubblico; e questo permette di considerare che anche i privilegi letterari rispondevano ad una logica mercantile propria dei privilegi librari.

Quello sin qui esposto costituisce il sistema sabauda dei privilegi prima della rivoluzione francese e dell'arrivo in Italia delle armate napoleoniche, le quali turbarono profondamente gli stati sabaudi. Il regno di Sardegna, legato alla Francia da rapporti dinastici e propenso al miglioramento dei propri confini occidentali, fu spinto nelle guerre della rivoluzione; le truppe rivoluzionarie invasero la Savoia e il contado di Nizza nel 1792, e se ne impadronirono con una rapidità fulminea. La lunga serie di umiliazioni inflitte dalla repubblica francese alla monarchia sabauda, culminarono con l'imposizione dell'abdicazione al re Carlo Emanuele IV (7 dicembre 1798). La vittoria di Bonaparte, generale dei francesi, a Marengo, diede alla Francia il Piemonte, che divenne la 27^a divisione militare del consolato e dell'impero francese (12 aprile 1801) ³⁵. Ai Savoia non restava che rifugiarsi in Sardegna, della quale restavano ancora padroni, sotto la protezione della flotta inglese.

A questo punto la storia dello stato sabauda si restringe alla storia della Sardegna, e degli sforzi diplomatici compiuti per restaurarlo. La Francia era ritornata alla concezione di Richelieu di considerare il Piemonte come una testa di ponte in Italia, rinnegando il principio, cui aveva dimostrato fedeltà da Utrecht alla rivoluzione, di ritenere l'indipendenza necessaria all'equilibrio europeo. In Sardegna, Vittorio Emanuele I, salito al trono all'abdicazione del fratello Carlo Emanuele IV (4 giugno 1802), non si curò tanto della politica interna sarda, quanto al recupero del patrimonio dei suoi avi ³⁶. Vittorio Emanuele I, fece ritorno a Torino sotto la protezione delle armi austriache, e con la pace di Vienna riuscì ad annettere il territorio dell'ex-repubblica di Genova ³⁷; prende avvio da questo momento la Restaurazione: periodo della storia dell'intera Europa, che va dal 1815 al 1830, caratterizzato dal ritorno delle monarchie nelle antiche sedi dopo la caduta di Napoleone ³⁸. Con l'editto del 21 maggio 1814 Vittorio Emanuele I abolì la legislazione e gli ordinamenti introdotti da Napoleone nei suoi stati e riportò in vigore gli ordinamenti e la legislazione dei Savoia, previgenti all'epoca rivoluzionaria; l'editto stesso richiamava in vigore le regie costituzioni del 1770. Riprendeva il suo corso anche la politica prerivoluzionaria dei privilegi; nel 1816 il governo confermava e prorogava sino al 1835 il privilegio alla Stamperia Reale, e nel 1836 Carlo Alberto attribuiva alla Stamperia Reale con regie patenti 134/1836 un nuovo ed ultimo privilegio di stampa sino al 1860 ³⁹. Il contesto culturale ed economico piemontese, stava però ormai cambiando; si erano diffuse le idee liberali contrarie al

³⁴ Così LUIGI CARLO UBERTAZZI, op. cit. alla nota precedente.

³⁵ Vedi WALTER MATURI, voce *Savoia*, in *Enciclopedia Treccani*, vol. XXX, Roma, 1949, 951.

³⁶ Vedi nota precedente.

³⁷ LUIGI CARLO UBERTAZZI, *I Savoia e gli autori*, op. cit., 21, e *Alle origini piemontesi del diritto italiano d'autore*, op. cit., 307.

³⁸ AA.VV., voce *Restaurazione*, in *Enciclopedia Universo*, vol. X, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1971, 334; il ritorno delle monarchie avvenne secondo il principio di legittimità del diritto divino in contrapposizione al principio di legittimità democratico affermato dalla Rivoluzione francese.

³⁹ LUIGI CARLO UBERTAZZI, *Alle origini piemontesi del diritto italiano d'autore*, op. cit., 308.

privilegio come strumento di incentivazione delle manifatture sabaude, le istanze degli autori si stavano gradualmente consolidando e le dimensioni economiche dell'attività tipografica ed editoriale delle imprese solitamente non privilegiate si erano decisamente sviluppate. E quando nel 1836 Carlo Alberto rinnovò il privilegio alla Stamperia Reale, nonostante la protesta degli altri stampatori torinesi, i direttori della Stamperia stessa, manifestarono la loro volontà di lasciare che anche gli altri tipografi ricavassero degli utili dai lavori somministrati dai regi uffici⁴⁰. Insomma, la cultura piemontese in materia di industria libraria e di diritti d'autore stava chiaramente progredendo, e se già si era arrivati alle Regie patenti di Carlo Felice del 1826, si stava ormai spianando la strada verso nuovi ed importanti traguardi legislativi.

4. In Italia il primo riconoscimento della "più sacra e più preziosa delle proprietà", si ebbe all'inizio del secolo XIX con la legge 19 fiorile dell'anno IX (9 maggio 1801) della Repubblica Cisalpina e con quelle del Regno Italico; fecero seguito l'Editto Galeffi 29 settembre 1826 per lo Stato Pontificio, il decreto 5 febbraio 1828 per il Regno delle Due Sicilie, il codice civile albertino del 1837 per la Sardegna, il decreto 22 dicembre 1840 di Maria Luigia per il Ducato di Parma, Piacenza e Guastalla⁴¹. La legge 19 fiorile dell'anno IX, accordava "agli autori di scritture d'ogni maniera, ai compositori di musica, ai pittori, ai disegnatori che faranno incidere quadri o disegni", il diritto esclusivo, vita natural durante, di vendere, far vendere, distribuire le loro opere nel territorio cisalpino e di cederne, in tutto o in parte la proprietà, a condizione del deposito di due esemplari dell'opera stessa nella biblioteca nazionale⁴². I medesimi diritti erano riconosciuti agli eredi e agli aventi causa entro il termine di dieci anni dalla morte degli autori. Erano inoltre previste: a carico dei contraffattori una pena consistente nel pagamento al proprietario di una somma pari a duemila esemplari, ed a carico degli spacciatori abusivi una pena consistente nel pagamento di una somma pari a quattrocento esemplari dell'edizione originale. Ancora a Milano, un decreto datato 30 novembre 1810, conferiva lo stesso diritto di proprietà alla vedova dell'autore per tutta la durata della sua vita ed ai figli per vent'anni, mentre un successivo decreto del 1 agosto 1811, sanciva la reciprocità di trattamento tra autori francesi e italiani.

Spostandoci nel Regno delle Due Sicilie, l'art. 7 di un decreto di Gioacchino Napoleone datato 7 novembre 1811, riguardante il governo dei teatri e delle rappresentazioni sceniche, rendeva manifesto che le rappresentazioni teatrali erano proprietà dei loro autori, per i quali sanciva l'obbligo di depositare una copia integra dell'opera al Ministero dell'interno, mentre la musica composta sopra di esse era proprietà dei maestri di cappella, per i quali sanciva l'obbligo di depositare una copia dello spartito al Real conservatorio di musica. L'articolo successivo intimava alle compagnie ed impresari di dimostrare presso il soprintendente dei teatri o presso l'Intendente della provincia, di aver ottenuto il consenso degli autori alla rappresentazione, e chiarendo che il Ministero dell'interno, udita la Commissione dei teatri, aveva il potere di ridurre al giusto il premio preteso dagli autori, qualora esso risultasse eccessivo. L'inosservanza di questa disposizione, attribuiva agli autori il diritto di agire in giudizio al fine di ottenere un indennizzo come risarcimento del danno *per abuso della proprietà altrui*. Un successivo decreto datato 5 febbraio 1828, attribuiva agli "scrittori in ogni materia, compositori di musica, pittori, scultori,

⁴⁰ Vedi LUIGI CARLO UBERTAZZI, in *I Savoia e gli autori*, op. cit., 24-25.

⁴¹ FERRUCCIO FOÀ, voce *Autore*, in *Enciclopedia Treccani*, vol. V, Roma, 1949, 586.

⁴² EDUARDO PIOLA CASELLI, op. cit., 13.

architetti, disegnatori originali”, il diritto esclusivo di pubblicazione e di spaccio per tutta la durata della loro vita, il cui esercizio si trasmetteva alle vedove, vita natural durante, se vissute in comunione di beni o di acquisti, e agli eredi per 30 anni dalla morte dell’autore, qualora l’esercizio di tale diritto non fosse passato alla vedova, o per il periodo di tempo che avanza di questo dopo la morte della vedova, qualora l’esercizio del diritto fosse passato prima a quest’ultima. Secondo quanto stabilito da un decreto 20 maggio 1829, erano escluse dal decreto del 1828 sopra nominato, le traduzioni di qualunque opera; tuttavia il re aveva il potere di accordare speciali privative, qualora lo ritenesse opportuno, agli autori di traduzioni di particolare valore⁴³. Il regno delle due Sicilie non aderirà alla convenzione stipulata tra il regno di Sardegna e l’ Austria in data 10 giugno 1840 per la tutela reciproca delle “ opere e produzioni dell’ingegno e dell’arte ”, della quale parlerò più avanti e che si estese al suo territorio solamente dopo la sua annessione al Regno d’Italia.

Nello Stato Pontificio, un editto del 1826, consacrava la proprietà assoluta delle nuove opere scientifiche e letterarie pubblicate dai loro autori e di quelle mai pubblicate di autori estinti. Gli autori erano titolari del diritto di pubblicazione per tutta la durata della loro vita, il diritto stesso si trasmetteva agli eredi i quali ne godevano per dodici anni dalla morte degli autori. Il medesimo diritto era riconosciuto agli editori di opere appartenenti ad autori estinti, tratte da manoscritti mai stampati o stampati diversamente. Il diritto risultava comunque subordinato alla licenza di stampare, incidere e pubblicare da parte delle podestà ecclesiastiche e politiche⁴⁴. Lo Stato Pontificio, contrariamente al regno delle due Sicilie, aderirà alla convenzione austro-sarda del 1840, giusta notificazione 20 dicembre 1840.

5. Negli Stati sardi, le regie patenti di Carlo Felice del 28 febbraio 1826 n. 1899, riguardanti i privilegi per invenzione, accordarono (art. 18) agli “autori di libri e disegni”, il diritto esclusivo di stampa e di vendita delle loro opere per anni 15, a condizione che avessero dichiarato di volersene avvalere, e prima della pubblicazione ne avessero depositato un esemplare presso la Segreteria di Stato per gli affari dell’interno, e uno in ciascuna delle biblioteche dell’università di Torino, dell’accademia delle scienze e degli archivi di corte. Le regole feliciane, pur regolando i privilegi industriali e librari (artt. 1-17) e quindi riconoscendo il loro carattere di atti liberi e discrezionali di fonte sovrana, separavano in modo definitivo il diritto d’autore dal sistema dei privilegi e segnavano il punto di partenza verso la costituzione di un diritto sabaudo moderno d’autore, come si evince dall’ultimo articolo delle regie patenti (art. 18).

Sintomatiche della trasformazione verso un modello di stato liberale, a cui stava andando incontro il regno di Sardegna, esse contenevano quelle che sono le linee di fondo del diritto d’autore che tuttora applichiamo: l’attenzione non era più concentrata sui tipografi ma si era spostata, secondo ormai un’ottica moderna, al mondo degli intellettuali: agli autori, e l’esclusiva non dipendeva più da un privilegio supremo, bensì

⁴³ EDUARDO PIOLA CASELLI, *op. cit.*, 14, 18, e NICOLA STOLFI, *op. cit.*, vol I, 110, 155.

⁴⁴ Così risulta da quanto scrive EDUARDO PIOLA CASELLI, *op. cit.*, 18; il quale ci rende inoltre noto che a tutela del proprietario erano previste, in caso di violazione del suo diritto, le sanzioni del sequestro e del pagamento a suo favore di una somma pari al prezzo commerciale di 500 esemplari dell’edizione o incisione originale.

nasceva ex lege, come conseguenza della creazione dell'opera e del compimento di alcune formalità da parte dell'autore⁴⁵.

Il quadro normativo raggiunto dalle Regie Patenti di Carlo Felice, venne completato e perfezionato dal codice civile albertino, promulgato il 20 giugno 1837, e dal codice penale del 1839. Il primo stabiliva, all'art. 440 (Titolo II, *Della proprietà*) che le produzioni dell'ingegno umano, erano proprietà dei loro autori sotto l'osservanza delle leggi e regolamenti che vi erano relativi⁴⁶.

Al codice civile albertino, fece seguito il codice penale, che agli artt. 394 e seguenti puniva le contraffazioni; più precisamente l'art. 394 vietava di contraffare il nome sopra le opere dell'ingegno allo scopo di farle apparire come provenienti dalle persone di cui sia contraffatto il segno, prevedendo come sanzione una multa oltre il risarcimento dei danni, la confisca delle cose contraffatte e degli strumenti utilizzati per porre in essere la frode. L'art. 395 tutelava i diritti esclusivi degli autori di "scritti, composizioni musicali, disegni, pitture" (ampliando così la nozione di "libri" delle patenti di Carlo Felice) contro chiunque "introduca dall'estero, o venda o riproduca" l'opera e prevedendo per la loro violazione la medesima pena di cui all'art. 394, ed infine l'art. 396 disponeva che nei casi previsti dai due precedenti articoli, il prodotto degli oggetti confiscati sarebbe servito a indennizzare le persone danneggiate.

Il diritto esclusivo, che le regie patenti di Carlo Felice e i codici albertini riservavano agli autori, era ancora, come si evince dai testi di tali documenti, di natura prettamente patrimoniale con durata determinata (15 anni era stabilito dalle regie patenti di Carlo Felice) e facoltà circoscritte alla stampa e alla vendita delle loro opere, tuttavia appare innegabile il contributo enorme e la preziosa eredità che la disciplina appena descritta ha saputo lasciarci per il successivo evolversi nel perfezionamento verso il diritto d'autore attuale.

6. In data 10 giugno 1840 il Re di Sardegna e l'Imperatore d' Austria stipularono un trattato per la reciproca tutela delle "opere e produzioni dell'ingegno e dell'arte". Sia in Piemonte che in Austria mancava, fino a quel momento, una legge organica sui diritti d'autore; questa considerazione spinse ad attribuire alla convenzione il carattere di legge interna, comune ai due Stati⁴⁷.

L'Italia durante la Restaurazione post-napoleonica, risultava politicamente divisa in una pluralità di stati e gli autori ambivano ad assicurarsi una protezione che non si limitasse al confine del loro stato bensì si estendesse anche ad altri territori, ma per molto tempo le loro voci non produssero effetto. Gli autori si trovarono così ad affrontare la difficile e sgradevole situazione derivante dall'incertezza di una loro protezione giuridica; alcuni stati dichiararono esplicitamente di accordare protezione soltanto alle opere pubblicate nel loro territorio.

Si affermò in questo contesto la pratica delle ristampe di opere altrui già pubblicate in altri stati; la ristampa dell'opera non consentita dall'autore straniero era infatti economicamente più conveniente di una pubblicazione successiva al suo consenso. Inoltre, con la ristampa in uno stato, si escludeva all'autore appartenente ad

⁴⁵ LUIGI CARLO UBERTAZZI, *I Savoia e gli autori*, op. cit., 27, 29.

⁴⁶ Per uno sguardo approfondito sul dibattito emerso nel corso dei lavori preparatori del codice civile albertino, tra la commissione nominata da Carlo Alberto per la sua redazione e la sezione di grazia e giustizia del consiglio di stato, e riguardante l'art. 440, si veda, LUIGI CARLO UBERTAZZI, *I Savoia e gli autori*, op. cit., 34-35.

⁴⁷ EDUARDO PIOLA CASELLI, op. cit., 15.

un altro, una possibilità di apertura e di sfogo sul mercato di quello stato, dal quale a sua volta sarebbero potute partire numerose esportazioni verso altri territori, in modo tale da creare un dominio anche su quest'ultimi mercati attraverso l'offerta di prezzi vantaggiosi⁴⁸.

Solo sul finire degli anni 30, gli autori poterono finalmente sperare in una concretizzazione delle loro esigenze di protezione giuridica; il Regno di Sardegna, che ha sempre cercato di occupare una posizione di primo piano sugli altri stati italiani preunitari, assunse l'iniziativa di un negoziato con l'Austria con l'intento di concludere con essa, il più rapidamente possibile, una convenzione sulla proprietà letteraria⁴⁹.

La convenzione fu sottoscritta il 22 maggio 1840 da Metternich in nome dell'imperatore d'Austria, e da Sambuy in nome del re di Sardegna. Gli atti di ratifica furono poi sottoscritti da Carlo Alberto in data 30 maggio 1840 e da Ferdinando I in data 9 giugno 1840. Lo scambio delle ratifiche ebbe luogo a Vienna il 10 giugno 1840.

La convenzione accordava protezione alle "opere o produzioni dell'ingegno o dell'arte pubblicate negli stati rispettivi", precisando che esse "costituiscono una proprietà che appartiene a quelli che ne sono gli autori per goderne o disporne durante tutta la loro vita; eglino soli, o i loro aventi-causa, hanno diritto di autorizzarne la pubblicazione" (art. 1). Gli artt. 2 e 3 accordavano la medesima protezione agli autori di opere teatrali e di traduzioni. In particolare l'art. 2 stabiliva che "le opere teatrali sono eziandio proprietà dei loro autori e sono perciò, in quanto al pubblicarle e riprodurle, comprese nelle disposizioni dell'articolo primo". Al secondo comma prevedeva poi espressamente che "le opere teatrali non possono essere rappresentate che di consentimento dell'autore, o degli aventi-causa, senza pregiudizio dei regolamenti stabiliti o da stabilirsi nell'uno e nell'altro stato per la pubblica rappresentazione di dette opere". L'art. 6 proibiva nei due stati "ogni contraffazione delle opere, produzioni e dei componimenti musicali e teatrali", definendo all'art. successivo la contraffazione come "l'azione per cui si riproduce con mezzi meccanici un'opera, in tutto o in parte, senza il consenso dell'autore o dei suoi aventi-causa". Le riduzioni e gli adattamenti di composizioni musicali erano permessi se potevano "riguardarsi come produzioni dell'ingegno"; in tal caso non venivano considerate come contraffazioni (art. 9). Per quanto concerne poi la durata dell'esclusiva riconosciuta all'autore, l'art. 18 prevedeva la protezione "per trent'anni dopo la morte dell'autore". Gli artt. 15 e 16 prevedevano come sanzioni contro i contraffattori, "il risarcimento dei danni" (art. 15), "il sequestro e la distruzione degli esemplari e degli oggetti contraffatti" e "degli altri oggetti adoperati per eseguire la contraffazione" (art. 16).

Strutturalmente la convenzione si presenta ampia e ben ordinata sistematicamente; essa sviluppa con chiarezza e precisione tutti i temi cardine del diritto d'autore moderno, tanto da costituire un modello per i successivi accordi internazionali in materia di proprietà letteraria. Tuttavia, l'importanza che meritamente le viene riconosciuta, deriva anche dal fatto che essa, pur conservando la sua natura di convenzione internazionale, non era applicabile solamente agli stranieri, ma anche direttamente all'interno dello stato tra i suoi cittadini; almeno così stando ad

⁴⁸ Vedi LUIGI CARLO UBERTAZZI, *I Savoia e gli autori*, op. cit., 38, 40.

⁴⁹ Per un interessante esame delle trattative e degli scambi di opinioni intercorsi nella fase preparatoria della convenzione, si veda LUIGI CARLO UBERTAZZI, *I Savoia e gli autori*, op. cit., 46-50, il quale ci trasmette inoltre, a tale proposito, la corrispondenza diplomatica tra Solaro e Sambuy (appartenenti all'élite dirigente del governo sabauda) e altri documenti sulla convenzione austro-sarda, 164 ss..

un'interpretazione che della convenzione hanno suggerito i giuristi italiani, secondo i quali essa introduceva regole di diritto materiale uniforme⁵⁰.

All'art. 17 della convenzione si legge che “i due Governi contraenti inviteranno gli altri Governi d'Italia ed il Cantone Ticino ad aderire alla presente convenzione. Questi, pel solo fatto dell'adesione manifestata, saranno considerati come Parti contraenti”. In tal modo, la Toscana, il ducato di Modena e quello di Lucca, che non possedevano una legge sul diritto d'autore, fecero adesione alla convenzione austro-sarda rispettivamente il 10 dicembre 1840, il 19 dicembre 1840 e il 7 gennaio 1841. Il ducato di Parma vi aderì cogli Ordini sovrani 3-11 dicembre 1840, a cui fece seguito il decreto promulgato dalla principessa Maria Luigia il 22 dicembre 1840 n. 240, sulla proprietà delle opere letterarie, scientifiche ed artistiche, che sostanzialmente riprodusse le disposizioni del trattato sardo-austriaco⁵¹.

7. L'opinione comune ritiene che in Italia il passaggio dal sistema dei privilegi letterari e librari a quello del diritto d'autore moderno, che si colloca tra la fine del 1700 e la prima metà del 1800, sia stato determinato dal trasferimento nel nostro paese delle ideologie e della cultura giuridica francese, realizzatosi attraverso l'invasione delle armate napoleoniche negli stati preunitari e la conseguente applicazione in essi della legislazione rivoluzionaria francese. In realtà; è senz'altro da riconoscere un'influenza francese in questo senso, ma essa era già stata preceduta da un atteggiamento culturale italiano di stampo illuministico, predisposto al superamento del sistema mercantilistico dei privilegi e propenso all'accoglimento di un diritto d'autore.

L'attenzione che i giuristi italiani hanno sempre dimostrato verso le varie leggi sul diritto d'autore, emanate nel corso della rivoluzione francese in Francia e negli stati da essa controllati, è senz'altro facile a capirsi; la Francia era ormai da secoli uno stato unitario, aveva già vissuto l'esperienza della rivoluzione industriale, era economicamente forte e possedeva una cultura affermata che estendeva sull'onda delle armate rivoluzionarie e napoleoniche. Contrariamente l'Italia era ancora divisa politicamente in diversi stati; solo nella seconda metà del 1800 riuscì a raggiungere l'unità nazionale, appariva inoltre industrialmente ed economicamente debole, anche se ben disposta alla ricerca di modelli culturali e sociali esterni di riferimento. Gli Stati italiani preunitari e quindi anche il regno di Sardegna, sono stati in questo modo condizionati dalla cultura liberale e rivoluzionaria francese; come è dimostrato, per quanto riguarda il regno sabauda, dal codice civile albertino del 1837, ma non bisogna nemmeno dimenticare che il diritto moderno d'autore sabauda nacque durante il periodo storico della Restaurazione⁵².

Alcune interessanti letture, alle quali mi sono dedicata, mi hanno resa edotta dei mutamenti ideologici, culturali e sociali a cui l'Italia stava andando incontro durante il 1700, e che hanno costituito lo sfondo ed il contributo filosofico della formazione del diritto italiano d'autore.

Nel corso del 1700, si assiste ad un'evoluzione dei rapporti tra il mondo degli intellettuali e la società; le corti europee, a causa dell'aumentare sulla scena di mecenati

⁵⁰ LUIGI CARLO UBERTAZZI, *I Savoia e gli autori*, op. cit., 60, 62-63, 65.

⁵¹ EDUARDO PIOLA CASELLI, op. cit., 17-18; NICOLA STOLFI, op. cit., 109.

⁵² LUIGI CARLO UBERTAZZI, *I Savoia e gli autori*, op. cit., 85-86; vedi anche ETTORE DEZZA, *Saggi di storia del diritto penale moderno*, prima edizione, C.E.A. Casa Editrice Ambrosiana, Milano, 1992, 170, 177-178, secondo il quale dal 1814, e quindi dopo la caduta dei regimi napoleonici, la legislazione italiana finì per conservare schemi molto vicini a quelli elaborati nel periodo francese, sebbene nei primi anni della Restaurazione si fosse tentato di richiamare in vigore le strutture dell'ancien régime, e questo a testimonianza del successo del modello transalpino.

privati, stavano perdendo il monopolio culturale detenuto da secoli quando il letterato agiva sotto le dipendenze del sovrano, inoltre, il numero dei lettori, e quindi dei potenziali acquirenti, era in forte aumento, con la logica conseguenza che gli scrittori potevano mantenersi con la vendita delle loro opere direttamente al pubblico. Stava concretamente nascendo un rapporto diretto tra l'autore e il lettore, attraverso la mera intermediazione dell'editore. Ovviamente tutto questo si è verificato con i dovuti tempi; così per un certo arco temporale, accanto agli intellettuali che operavano in una prospettiva di libero mercato, ve ne erano altri, che andavano progressivamente diminuendo, i quali agivano ancora alle dipendenze del sovrano o domandavano a finanziatori pubblici e privati la copertura delle spese di distribuzione delle proprie opere⁵³. Mentre giuridicamente la protezione delle opere dell'ingegno dipendeva ancora dai privilegi librari e letterari; le cui rispettive caratteristiche sono state esposte nei paragrafi precedenti della mia dissertazione, ai quali pertanto rinvio, il mondo degli intellettuali avvertiva già una certa sensibilità verso il problema del diritto d'autore. La mancanza di una tutela ufficiale e legislativa del diritto d'autore non bastava a mettere a tacere le esigenze e le pretese di protezione degli autori; i quali frequentemente reagivano contro le utilizzazioni da parte di terzi e non autorizzate delle proprie opere, chiedendo interventi pubblici a loro favore. Le utilizzazioni non autorizzate potevano consistere nel plagio: ossia nell'appropriazione di un'idea altrui fatta valere come propria, o nella contraffazione: ossia nella stampa di un'opera con varianti contenutistiche rispetto all'originale. Ma la sensibilità intellettuale settecentesca si rivolgeva anche a tematiche connesse al diritto d'autore, come i diritti degli artisti, e furono riconosciuti in questo senso: il diritto alla divulgazione del nome degli esecutori di una determinata opera letteraria, e quell'interesse che oggi chiameremmo all'identità personale⁵⁴.

Non certo trascurabili all'interno del contesto culturale in questione, sono poi i contributi filosofici che hanno reso possibile l'affermazione e l'inquadramento sistematico di un diritto sulle opere dell'ingegno. A questo proposito merita di essere ricordato Grozio per la sua affermazione del valore della *alieni abstinentia*, utilizzato per spiegare la struttura delle relazioni umane e comportante il riconoscimento e il rispetto dell'altrui ambito di autonomia e di tutto ciò che questo concerne, vale a dire: la libertà di coscienza, di parola, di iniziativa economica e conseguentemente di proprietà sul prodotto del proprio lavoro. Questo valore viene definito *primum verum*; ossia la verità, il principio primo necessario, governante la molteplicità delle relazioni umane intersoggettive, dal quale si diramano, alla stregua di deduzioni sillogistiche, i precetti successivi⁵⁵. Per Locke il *primum verum* è costituito dal fatto che tutti gli uomini nascono liberi e pertanto i loro rapporti intersoggettivi sono disciplinati esclusivamente dalla legge naturale impressa nella loro coscienza da Dio. Pur considerando in questo senso, un punto di partenza differente da quello seguito da Grozio, entrambi arrivano a conclusioni sostanzialmente coincidenti; in effetti dal principio di libertà discende, come inferenza, il concetto di uguaglianza o più

⁵³ Così ALBERTO CAPPELLARO, *Illuministi italiani e diritto d'autore*, in *Studi di storia del diritto*, I, Giuffrè, Milano, 1996, 498.

⁵⁴ ALBERTO CAPPELLARO, op. cit., 504-505, 507, 514.

⁵⁵ ALBERTO DONATI, *La fondazione giusnaturalistica del diritto sulle opere dell'ingegno*, in *AIDA* 1997, 409 ss.; se l'uomo negasse il valore *dell'alieni abstinentia*, affermando il proprio diritto sull'altrui sfera soggettiva, dovrebbe riconoscere in capo agli altri, lo stesso diritto sulla propria, ed in questo modo finirebbe per negare se stesso. L'autore fa derivare da questo precetto primo, secondo un nesso inferenziale: la visione sistematica del diritto, il principio della completezza del sistema, la certezza del diritto, il principio della soggezione del giudice al diritto.

specificatamente l'affermazione che tutti gli uomini hanno gli stessi diritti. La formula riassuntiva e risolutiva di quanto affermato da Locke, si traduce nel concetto del *diritto di proprietà sulla propria persona*; dal quale derivano, secondo un nesso inferenziale, i diritti della personalità, vale a dire libertà di coscienza e di opinione, e che se ben vogliamo vedere, è dal punto di vista contenutistico, coincidente con quello dell'*alieni abstinentia*; dire infatti che ciascun uomo ha la sovranità, la padronanza su se stesso significa in altre parole dire che ciascun uomo deve astenersi da ciò che è altrui⁵⁶. Ma se l'uomo è sovrano di se stesso, è sovrano anche del prodotto del proprio lavoro, e allora il diritto di proprietà si estende al risultato raggiunto con la propria attività e iniziativa, e la proprietà può costituirsi tanto sui beni materiali quanto su quelli immateriali e quindi sulle opere dell'ingegno. I principi affermati dal giusnaturalismo illuministico, giustificano inoltre un'utilizzazione economica dell'opera dell'ingegno limitata nel tempo; se così non fosse infatti, si concretizzerebbe una situazione monopolistica contrastante con i valori della *alieni abstinentia*, che impone sempre un rispetto per l'altrui sfera soggettiva⁵⁷.

Possiamo allora concludere, alla luce di quanto sovra esposto, che l'attenzione e l'interesse dimostrato dagli intellettuali del 1700, alle libertà fondamentali della persona umana, e tra queste la libertà di pensiero, non ha per niente rappresentato un ostacolo all'idea di protezione delle opere dell'ingegno, anzi ha creato un atteggiamento culturale propizio alla protezione delle opere stesse, e se il primo riconoscimento del diritto d'autore in Italia è stato portato dalla dominazione francese, il nostro clima culturale comune non si è fatto certamente trovare impreparato nell'accoglierlo.

⁵⁶ ALBERTO DONATI, op. cit., 414-416; il diritto di proprietà sulla propria persona è un diritto soggettivo connotato dai seguenti attributi: universalità, assolutezza, imprescrittibilità e inalienabilità.

⁵⁷ Vedi ALBERTO DONATI, op. cit., 422.

CAPITOLO II

VITA TEATRALE: PROFILI STORICI E GIURIDICI

SOMMARIO: 2.1. Il teatro nel Settecento: un modo di vivere. — 2.2. La posizione dei moralisti. — 2.3. Dietro le “quinte” dello spettacolo: l’impresario e le scritture teatrali ... — 2.4. ... l’agente e il giornalista. — 2.5. Gli artisti e le compagnie. — 2.6. Effetti della Rivoluzione francese sul teatro italiano. — 2.7. La Restaurazione e la Compagnia Reale Sarda. — 2.8. La difficile posizione degli autori di opere drammatiche e musicali. — 2.9. La censura in Piemonte.

1. A Torino, il palco reale, sito al centro del secondo ordine di palchi, era chiuso sul fondo da porte a vetri, in modo tale che su di essi si potesse riflettere lo spettacolo per i giocatori che davano la schiena al palcoscenico. Neppure la presenza del re riusciva a domare le esclamazioni e i rumori di ogni sorta; nessuno ascoltava i “recitativi” molto spesso eccessivamente lunghi e solo le grandi “arie” finali riuscivano a destare un relativo interesse del pubblico, che subito dopo si lasciava andare delirante a grida, fischi, acclamazioni, e batter di piedi impedendo ai pochi appassionati presenti di ascoltarle sino alla fine⁵⁸. D’altra parte, i teatri avevano e rivestono tuttora, una certa importanza nella vita di Torino, in quanto i torinesi hanno sempre amato di più trattenere le loro relazioni sociali nei ridotti e sotto la luce discreta dei palchi di teatro, considerato come un salone per le feste ed un salotto comune, piuttosto che nella riservatezza della loro casa⁵⁹.

Il secolo XVIII vede fiorire sulla scena teatrale, i melodrammi di Metastasio, le commedie di Goldoni, e le tragedie di Alfieri⁶⁰; (ma melodramma, tragedia o commedia che sia: **io toglierei tutte le parole tra parentesi, stanno male**), il Settecento è il secolo del teatro⁶¹, considerato come un costume sociale. In Italia si costruiscono in questo secolo splendidi edifici teatrali, tali da destare meraviglia e affascinare l’intera Europa; come il San Carlo di Napoli, il più grande del mondo,

⁵⁸ Vedilo in op. cit. alla nota precedente, 196; così anche FRANCO VALSECCHI, op. cit., 529.

⁵⁹ LUIGI MICHELOTTI, voce *Torino*, in *Enciclopedia Treccani*, vol. XXXIV, Roma, 1950, 38.

⁶⁰ GIUSEPPE GUERZONI, *Il teatro italiano nel secolo XVIII*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1876, 65, 67, 69; il quale colloca la nascita del melodramma, inteso come azione drammatica completa espressa in una musica scritta ed adottata per essa, solo sul principio del 1600. Nel melodramma, dove la musica si accompagna alla drammatica, la nota musicale invade il testo poetico fino a renderlo suo schiavo e quasi ad annullarlo, e mentre i cantanti vengono onorati e colmati di ogni lode, la poesia viene sottomessa dalla musica e il melodramma acquisisce la superiorità assoluta sulla Commedia e la Tragedia. Così anche PAOLO GALLARATI, *La nascita della drammaturgia musicale* in *Storia del teatro moderno e contemporaneo* diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. II, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2000, 1123; secondo il quale quando la musica si sposa a un testo letterario, richiama su di sé l’attenzione dello spettatore, relegando la poesia in una posizione inferiore; si capovolge così la posizione dell’inizio del secolo, secondo la quale il testo era considerato nella sua importanza; come prodotto letterario arricchito e reso più bello dalla musica che quindi aveva un ruolo puramente decorativo di esso. Vedi anche ERMANNINO SALUCCI, *Manuale della giurisprudenza dei teatri*, Barbera, Bianchi e C., Firenze, 1858, 198; ancora nella prima metà dell’Ottocento, al librettista o poeta non venivano riconosciuti gli stessi diritti del maestro; la poesia di fronte al componimento musicale era un accessorio, e la stampa della musica portava dietro di sé il diritto di stampare anche le parole. Il poeta poteva reclamare solo qualora si stampasse la poesia senza la musica.

⁶¹ FRANCO VALSECCHI, *Società e costume. L’Italia nel seicento e nel settecento*, vol. VI, Utet, Torino, 1967, 524.

quando venne costruito (1737), la Fenice di Venezia (1752) e la Scala di Milano (1778). L'Italia si trova in breve ricoperta di teatri, il cui numero cresce di continuo entro i limiti imposti dalle regie patenti. La sala teatrale italiana dell'epoca si presenta con una platea allungata, una scena isolata dietro il prospetto scenico, aree di servizio e annessi a comodo del pubblico. Si stava delineando la sala detta all'italiana ovvero a semicerchio a ferro di cavallo, dove le gradinate svaniscono per lasciare il posto alla platea e ai palchi disposti in più ordini. Ma la novità importante è che a partire dalla metà circa del secolo, l'edificio teatrale nasce come organismo architettonico autonomo; non si ricava più cioè il teatro dalle sale di un palazzo preesistente, bensì lo si costruisce ex novo, risolvendosi in una architettura tipica e risultando in tal modo distinto e riconoscibile dagli edifici circostanti grazie alla singolarità della facciata, dotata anche di un portico per le carrozze in corrispondenza dell'ingresso principale ⁶². L'edificio teatrale si presenta completo della sala con platea, quasi sempre a livello dell'ingresso principale, che non di rado si trova in una posizione sopraelevata rispetto al terreno esterno; è dotato di palchi e scena e il piano scenico si trova a livello del primo ordine di palchi. È provvisto inoltre di ambienti accessori: l'atrio, che si fa più spazioso, le ampie ed agevoli scale, che disimpegnano sia i palchi che gli ambienti di ritrovo per il pubblico (ridotti), e di ambienti di comodo: camerini, depositi, guardaroba ⁶³. I teatri venivano considerati come luoghi di ritrovo mondani per le classi privilegiate, le quali vi si recavano per vedere gli altri ma anche per farsi vedere, ognuno parlava e rideva come fosse a casa sua, ignari della musica sublime. I gentiluomini vi si recavano per corteggiare le dame, e le dame per fare una parata dei loro gioielli e sfoggio della loro eleganza. E per usare le parole di un noto critico teatrale, Silvio D'Amico, che mi appaiono chiarificatrici a questo proposito: "Lo spettacolo che la sala offre a se stessa non ha, almeno in certe occasioni, attrattive minori di quello proposto dal palcoscenico; la stessa disposizione della sala, creazione d'architetti italiani, è un invito salottiero" ⁶⁴. L'intero teatro infatti, appariva come un enorme salotto per l'alta società che vedeva in esso un luogo di divertimento, di ricevimento e una sala da gioco. Ogni famiglia di una certa importanza sociale possedeva il suo palco in affitto o in proprietà, ed il solo fatto era motivo di considerazione sociale tanto che diveniva quasi un discredito per le famiglie più ricche non possederne alcuno. Nei palchetti, liberamente arredati e resi sfarzosi dai proprietari, secondo i propri gusti personali con il solo limite della compatibilità con lo stile architettonico del teatro, si conversava, si prendeva il sorbetto e addirittura si cenava festosamente in compagnia; in questo contesto l'occhio cadeva sulla scena solo di sfuggita e le parole e la musica venivano ascoltate di tanto in tanto. La struttura del teatro rispecchiava la struttura della società: gli ordini dei palchi riproducevano e simboleggiavano la gerarchia sociale, la seconda fila era riservata all'élite, e circondava un palco centrale più grande destinato ai principi e governanti. I palchi sopraelevati erano destinati a persone di rango via via inferiore, mentre la galleria rappresentava l'apertura del teatro ai ceti popolari, ma il suo ingresso separato da quello principale,

⁶² ELENA POVOLEDO, voce *Teatro*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. IX, Casa Editrice Le Maschere, Firenze-Roma, 1962, 768; ANDREA CAMILLERI, voce *Italia*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VI, Casa Editrice Le Maschere, Firenze-Roma, 1959, 656.

⁶³ Vedi nota precedente.

⁶⁴ Così scrive SILVIO D'AMICO, voce *Morale e teatro*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VII, Casa Editrice Le Maschere, Firenze-Roma, 1960, 810. Vedi anche ERNESTO MASI, *Sulla storia del teatro italiano nel secolo XVIII*, Firenze, 1891, 389.

dimostrava quanto in realtà questa apertura fosse più apparente che reale ⁶⁵. Coloro che appartenevano ai ceti più nobili, e che pertanto affittavano i palchi del secondo, del terzo, e alle volte del quarto ordine, quando volevano andarsene era sufficiente che facessero un segno dal basso ai loro domestici, che se ne stavano nel loggione, i quali spesso, quando si prevedeva una grande affluenza di pubblico, erano mandati ad occupare i posti alcune ore prima dello spettacolo. I valletti accendevano subito dopo le lanterne per accompagnarli alla carrozza che li attendeva ⁶⁶.

Oltre alla monotonia dei recitativi, al gioco, e al tono troppo alto delle conversazioni, vi era un'altra causa che impediva agli appassionati di ascoltare la musica: il chiasso e gli schiamazzi provenienti dalla platea e rivolti agli artisti famosi da parte dei loro ammiratori, talvolta divisi in fazioni rivali, che li applaudivano e acclamavano in ogni maniera. C'era anche chi gettava dal quinto ordine di palchi, sonetti stampati in lode di qualche bravo artista, e mentre dai palchi sottostanti ci si sporgeva nel tentativo di afferrarli, la platea spingeva cercando di raccogliarli. Possibile è immaginare da questo stato di cose il frastuono che si produceva; e se solo nel teatro d'opera la presenza del re di Sardegna, che assisteva alla rappresentazione, riusciva talvolta ad ottenere un parziale silenzio, nelle sale dove invece venivano recitate delle commedie, risate, fischi, sbadigli, starnuti simulati, e battute pesanti non potevano essere contenute in alcun modo; tali comportamenti non erano infatti rimproverabili né punibili e solo in caso di effettiva necessità interveniva una coppia di poliziotti in borghese ⁶⁷. Anche l'autorità ecclesiastica, che inizialmente aveva vietato ai religiosi di assistere ad ogni sorta di rappresentazione teatrale, si mostrò in seguito via via più tollerante; ammettendo la presenza a teatro di preti e prelati, i quali successivamente vi partecipavano mostrando una certa disinvoltura. Erano nel frattempo trascorsi i tempi in cui il teatro era esclusivamente di Corte o di palazzo riservato ad un pubblico ristretto costituito da un'élite di persone. Il teatro era ormai uno stabilimento pubblico accessibile anche alle classi meno agiate: era sufficiente pagare il biglietto, che non si comprava all'ingresso ma quando si occupava il posto, a un prezzo variabile in base alla considerazione e al successo del lavoro. Le classi nobili si ritiravano nel lusso dei loro palchi, i borghesi e il popolo, occupavano la platea ⁶⁸.

Così si presentava il teatro in Italia nel Settecento, ma il quadro di vita mondana appena descritto, insieme alle considerazioni intransigenti sullo stile di vita degli attori teatrali, preoccupava non poco gli ambienti moralisti cattolici; in considerazione di ciò, mi è sembrato opportuno, per completare il discorso iniziato spendere qualche parola in più a questo proposito. Cosa che ho fatto nel paragrafo che segue.

2. Il mondo teatrale ha sempre mantenuto in allarme i moralisti; che spesso si mostravano intolleranti e addirittura ostili, non guardavano infatti di buon occhio il mestiere di attore teatrale visto come ignobile e riprovevole. In Francia la disputa tra teatro e autorità ecclesiastica ha assunto spesso forme esasperate; era prevista la scomunica per chiunque esercitasse la professione dell'attore, al quale non era permesso neppure di accostarsi ai Sacramenti, e per gli avvocati, che assumevano il ruolo di loro difensori nel tentativo di ottenere la revoca della scomunica, era previsto il

⁶⁵ LAMBERTO TREZZINI, *Il sistema di produzione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, op. cit., 1049.

⁶⁶ MAURICE VAUSSARD, *La vita quotidiana in Italia nel Settecento*, Fabbri editori, Milano, 1998, 197, 204.

⁶⁷ MAURICE VAUSSARD, op. cit., 203-204.

⁶⁸ FRANCO VALSECCHI, op. cit., 527.

bando dal Consiglio dell'Ordine ⁶⁹. In Spagna i moralisti cattolici si assicurano alcuni interventi dell'autorità volti a reprimere l'immoralità degli spettacoli e della condotta tenuta da chi li poneva in essere. Verso questa direzione si mosse il decreto del 1725 con il quale Filippo V, a tutela della morale, costituisce una censura preventiva su tutti i testi destinati alle rappresentazioni teatrali e stabilisce alcune regole di comportamento da osservarsi nelle sale da spettacolo. Ma neppure questo ed altri provvedimenti analoghi bastarono per tranquillizzare gli animi di quei vescovi che reputavano il mestiere dell'attore per se stesso vergognoso e disdicevole, i quali come avvenne anche in Francia, pronunciarono nei confronti degli attori la esclusione dai sacramenti. In diversi luoghi (Pamplona, 1729; tutta l'Andalusia, 1734; Huesca, 1738; Valencia, 1748, ecc.) si decretò addirittura la chiusura dei teatri. Nella pratica però i divieti imposti finivano per essere derogati, quando non cadevano in disuso o si escogitavano espedienti per sottrarsi al loro rigore. Ed ecco che gli attori si costituivano in confraternite o corporazioni religiose, professando in ogni occasione la loro fedeltà cattolica, e offrivano una parte dei loro introiti a istituzioni benefiche (da ciò qualcuno ritiene derivi l'origine ottocentesca del "droit des pauvres" sugli incassi teatrali) ⁷⁰. In Inghilterra nel 1660 la Restaurazione degli Stuart aveva segnato la fine ufficiale del Puritanesimo, e la libertà nel modo di pensare e di agire che ne era derivata, non poteva non riflettersi ed esprimersi anche in ambito teatrale dal quale trapelava una società viziosa, disordinata e corrotta, che solo il secolo successivo riuscì a reprimere ed educare. Difatti con il secolo XVIII, il paese ritrovò il giusto equilibrio e i suoi antichi valori morali tipo Antico Testamento, che furono ben espressi nel dramma e nei suoi autori ⁷¹. In Italia il teatro settecentesco, a modo suo, proclamava la virtù ed invitava all'onestà grazie ad autori come Metastasio e Goldoni, anche se qualcuno ha osservato che solo Alfieri si fece realmente portatore di un'etica nuova, riuscendo a mandare al suo pubblico un messaggio altamente spirituale. Anche in Germania il teatro fu oggetto di critiche da parte dei sorveglianti e difensori della moralità, che si opposero alla volgarità di certi spettacoli e all'indecenza della condotta privata degli attori; solo alla fine del secolo XVIII venne riconosciuta la profonda e nobile missione del teatro e l'arte dei suoi professionisti. Fu solo allora che emersero infatti personaggi autorevoli come Johan Elias Schlegel e Wolfgang Goethe, quest'ultimo autore ma anche attore, regista e scrittore del *Meister*. Ed è proprio a Goethe che va il merito di essere riuscito a mutare radicalmente la condizione morale del teatro, prima in Germania e poi in Europa; è grazie a lui se il teatro, fino ad allora guardato con sospetto e perfino ripudiato dagli spiriti più nobili, poté essere riscoperto sotto una luce diversa fino ad essere considerato come "tempio dello spirito", al pari delle università, delle biblioteche e addirittura delle Chiese ⁷².

Ma è principalmente in Francia dove, con l'apporto delle esperienze rivoluzionarie e napoleoniche, nacque il teatro borghese dell'Ottocento: rivolto, almeno nei propositi, a tutte le classi della società, esso divenne un valido strumento di informazione e discussione di problemi ideologici e sociali. La Rivoluzione francese del 1789 e l'ideologia illuministica hanno in effetti modificato parecchio il teatro,

⁶⁹ SILVIO D'AMICO, op. cit., 811, che ci narra come un famoso attore francese Lekain, di sentimenti religiosi, per accostarsi ai Sacramenti che gli erano stati negati per via della scomunica che lo aveva colpito a seguito della professione che esercitava, dovette recarsi da Parigi ad Avignone, territorio Pontificio dove non vigevano le censure gallicane contro gli attori.

⁷⁰ SILVIO D'AMICO, op. cit., 811.

⁷¹ SILVIO D'AMICO, op. cit., 811.

⁷² SILVIO D'AMICO, op. cit., 812.

anche dal punto di vista organizzativo ed economico, e questo nuovo modo di vedere le cose si estese anche in Italia sull'onda delle armate napoleoniche. Da mezzo di piacere esso divenne un valido strumento didattico-pedagogico⁷³. Gli intellettuali dell'Ottocento infatti, formarono una cultura e un'ideologia, grazie alla lezione impartita loro dalla Rivoluzione francese, che impediva di vedere il teatro come passatempo e luogo di divertimento, per stimarlo invece come strumento di elevazione morale, e tale evoluzione di pensiero non potè non riflettersi anche nella organizzazione dello spettacolo. Nei paesi oppressi dalla dominazione straniera, esso trasmetteva messaggi di libertà ed entusiasmi patriottici, malgrado l'opposizione della censura, e in questo contesto anche il ruolo dell'attore, utile canale di distribuzione di tali messaggi, finì per essere riconsiderato.

Intanto l'organizzazione economica del teatro si faceva via via più complessa, articolata e intraprendente, coinvolgendo un numero sempre maggiore di personaggi che lavoravano e speculavano dietro lo spettacolo teatrale.

3. L'impresario in senso stretto è colui che organizza gli spettacoli teatrali a proprie spese e con proprio rischio finanziario. La sua attività consiste sia nel dare una serie di spettacoli in un teatro preso in gestione o di sua proprietà, sia nell'organizzare il giro di un artista o di una compagnia artistica nel paese di origine e all'estero, previa stipulazione con i diversi teatri di un contratto a percentuale o a garanzia. Ben si comprende come la figura dell'impresario rivesta una grande importanza nella vita teatrale e non solo per l'aspetto economico ma anche per la sua funzione culturale e di orientamento artistico. La storia dello spettacolo ha conosciuto grandi impresari, i cui nomi sono stati associati a quelli di artisti di talento per l'influenza che hanno avuto in ambito teatrale contribuendo all'affermazione di artisti, scuole, generi e tendenze indirizzando e a volte raffinando il gusto del pubblico⁷⁴.

Consiglio Rispoli chiama impresario teatrale 'il proprietario del teatro che lo gestisce direttamente; l'affittuario che lo assume per tentarvi la speculazione degli spettacoli; il proprietario di compagnie; il socio gerente o proprietario di esse. L'impresario nel teatro è tutto, su di lui si accentua ogni cosa: dalla sua maggiore o minore attitudine attività o fortuna dipende il successo oppure l'insuccesso dell'impresa'⁷⁵. La figura dell'impresario e il concetto di impresa nascono con l'esigenza di una gestione economica al sorgere delle prime compagnie professionali e all'apertura dei primi teatri pubblici e quindi verso la metà circa del secolo XVII. Con la nascita del teatro pubblico a Venezia nel 1637, per la prima volta si apre un luogo di spettacolo ad un pubblico pagante, il teatro si fa impresa⁷⁶ e, a prescindere dal suo valore artistico, lo spettacolo viene allestito principalmente a scopo di lucro. Con il sorgere del teatro pubblico infatti, lo spettacolo melodrammatico cessa di essere considerato come un solenne trattenimento organizzato da una corte o da una famiglia aristocratica, e riservato ad un gruppo privilegiato di persone, e diventa invece accessibile a tutti previo pagamento del biglietto d'ingresso. Ed è in questo contesto che, non addossandosi più i nobili l'onere dell'esazione degli introiti e della direzione tecnica e artistica, si delinea la figura dell'impresario d'opera, il quale si assume

⁷³ LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1057.

⁷⁴ RODOLFO CELLETTI, voce *Impresario*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VI, Casa Editrice Le Maschere, Firenze-Roma, 1959, 515.

⁷⁵ LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1056.

⁷⁶ LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1049.

l'organizzazione dello spettacolo, e inizialmente furono gli stessi cantanti che eseguivano le opere raggruppati in compagnie e rappresentati dal capocomico, che rivestivano il ruolo di impresari ⁷⁷. È solo a seguito del progressivo diffondersi del teatro pubblico, che la figura dell'impresario finì per acquistare una nuova fisionomia: accanto all'impresa assunta da una compagnia o dal suo capocomico cominciava a delinearsi l'impresa di professione; l'imprenditore di spettacoli propriamente inteso, dal quale dipendeva la compagnia mediante il rapporto di scrittura teatrale. Quest'ultima forma di impresariato con il passar del tempo divenne sempre più diffusa e finì per prevalere sull'altra.

La prima incombenza che l'impresario doveva affrontare era la ricerca di un teatro nel quale allestire la rappresentazione; a questo scopo egli furbescamente manteneva delle convenienti relazioni con i proprietari dei teatri, con i quali aveva intenzione di porsi in trattativa. Quest'ultimi solitamente erano costituiti da famiglie aristocratiche, società di nobili, accademie, istituti religiosi o ospedalieri ⁷⁸, i quali spesso non affittavano direttamente all'impresa, bensì a una terza persona che a sua volta subaffittava all'imprenditore dello spettacolo.

Nel Settecento se da un lato sono molte le Società dei Nobili impegnate nella costruzione di teatri, che successivamente come proprietarie affidavano alla gestione di imprese, dall'altro si assiste in Italia ma anche in Germania ai primi casi di teatri di proprietà comunale. Nello stesso tempo i teatri di corte stavano perdendo il carattere, mantenuto per tutto il Seicento, di luoghi privilegiati riservati ad un'élite selezionata, per divenire disponibili all'accoglimento dei ceti meno nobili, grazie alla ingerenza degli impresari e nonostante i controlli esercitati su quest'ultimi dalle autorità delegate dal sovrano o principe a tale scopo ⁷⁹.

A partire dall'ultimo ventennio del Seicento, si stava espandendo ad ampio raggio l'uso dell' "affittanza" dei palchi a vita da parte di una famiglia. Esso consisteva in un vero e proprio atto di compravendita concluso tra il proprietario del teatro e il "palchettista", il quale aveva tra l'altro l'obbligo di versare un canone annuo d'affitto al proprietario o all'impresario, pena, in caso di insolvenza, la perdita del palco a favore di un altro acquirente. I palchi non venduti venivano per lo più noleggiati per la durata della stagione e il relativo introito andava a favore del proprietario o dell'impresario a seconda degli accordi presi; mentre il ricavato dalla vendita dei biglietti per i posti di platea (in tal caso i biglietti erano due: ingresso e noleggio della sedia o panca), e di loggione, spettavano all'impresario. Quest'ultimo godeva, inoltre: del ricavato della vendita dei libretti d'opera in sala, a cui era spesso associato il librettista, della vendita

⁷⁷ In questa forma si realizzò la prima rappresentazione d'opera pubblica a Venezia nel 1637. Così RODOLFO CELLETTI, op. cit., 516.

⁷⁸ Lo Stato italiano si è mostrato per parecchio tempo disinteressato nei riguardi dello spettacolo in generale; lo sviluppo di strutture teatrali, sale e compagnie, nel XVII e XVIII secolo, è dovuto essenzialmente all'iniziativa privata. Non si era realizzata insomma quell'unione tra il teatro e lo Stato, che invece caratterizzava altri paesi europei come Francia, Inghilterra e Germania, e questo a causa della diversa velocità di sviluppo economico, istituzionale e politico, dell'Italia rispetto a questi paesi. Vedi LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1071.

⁷⁹ RODOLFO CELLETTI, op. cit., 517. Il sovrano o principe talvolta statuiva l'ingresso gratuito a favore di alcuni aristocratici, ma le dispute che per questo si generavano tra l'aristocrazia e gli impresari, che venivano in tal modo defraudati del loro compenso, poterono essere domate solo con l'intervento dei sovrani in materia. Essi pertanto ordinarono ai nobili di pagare regolarmente l'affitto dei palchi e di ridurre il numero di servi al loro seguito che godevano dell'ingresso gratuito. LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1050, definisce il teatro "fenomeno pluralistico"; nel senso che il teatro commerciale non prende interamente il posto di quello di corte laddove quest'ultimo si rafforza, così come il teatro di sala non sostituisce quello di piazza.

dei testi delle commedie e successivamente, quando la tecnologia lo permetterà, anche della vendita delle foto degli attori ⁸⁰. Ed ancora: di una parte dei proventi derivanti dalla vendita delle candele necessarie al pubblico per la lettura del libretto; e di un compenso da coloro ai quali concedeva di vendere doki e bevande durante lo spettacolo ⁸¹. Ma non dimentichiamo che l'impresario domandava alla proprietà anche la gestione dei giochi d'azzardo all'interno delle sale, dal momento che questo rappresentava per lui una grande entrata in termini economici ma soprattutto una fonte di guadagno certa, a differenza del ricavato dei biglietti che era essenzialmente aleatorio. Il gioco d'azzardo, che avveniva sia in concomitanza dello spettacolo, sia nei giorni di riposo, costituiva dunque un incoraggiamento ad assumere l'impresa, tanto che quando essi furono proibiti gli impresari ne risentirono parecchio.

Col Settecento, quando si tratta di teatri considerevoli; ossia quelli che si trovano sotto il controllo diretto delle corti, o di proprietà comunale o di una società di nobili, accade solitamente che l'impresario, invece di pagare l'affitto, prende, per una o più stagioni, in "appalto" la sala assoggettandosi a determinate condizioni volte a tutelare la dignità del teatro e i diritti acquisiti dal pubblico tramite il pagamento del biglietto d'ingresso. Il contratto d'appalto statuiva il numero ed il tipo delle opere da rappresentare durante la stagione; che potevano essere serie, comiche o inedite, il numero delle recite di ogni lavoro che dovevano essere eseguite e normalmente anche il numero e il rango dei cantanti e dei ballerini. Spesso nel contratto era inserita una clausola comportante l'obbligo per l'impresario di scritturare un cantante o ballerino determinato. L'impresario era inoltre tenuto a versare una cauzione come garanzia dell'assolvimento degli obblighi derivanti dal contratto d'appalto ⁸².

L'impresario, già a partire dalla seconda metà del Seicento godeva di una serie di poteri; nel campo del melodramma infatti egli scritturava i compositori, librettisti, scenografi, cantanti e ballerini, distribuiva le parti, sovrintendeva alle prove, decideva le paghe, stabiliva i prezzi dei biglietti e racimolava gli incassi. Ma quello che più sorprende è che questo insieme di poteri erano conferiti a persone mancanti delle benché minime doti artistiche e culturali, e prive di una stabilità e sicurezza economica. Arrivisti, speculatori senza scrupoli morali, e perfino usurai: così è come venivano dipinti nel Settecento gli impresari di spettacoli. Del tutto inesperti di musica, essi pretendevano da librettisti e compositori circostanze e atti con il solo obiettivo di allettare il pubblico, e senza esitazione tagliavano e manipolavano le opere anche di maestri autorevoli se ciò poteva assicurar loro un maggior profitto economico. Ben si comprende da queste considerazioni l'esigenza di controllare che gli impresari mostrassero fedeltà al contratto d'appalto; a tal fine furono preposti alla vigilanza dei teatri alti dignitari di corte, insieme alle "giunte" o "deputazioni" o "comitati di palchettisti"⁸³.

⁸⁰ LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1060. Con l'Ottocento le grandi attrici-impresarie, quale fu Adelaide Ristori, provvederanno personalmente a questi commerci; mentre per gli spartiti musicali si creerà un'editoria specializzata che dominerà il mercato sostituendosi all'impresario.

⁸¹ RODOLFO CELLETTI, op. cit., 518.

⁸² RODOLFO CELLETTI, op. cit., 518. Queste forme di cautele si spiegano con il fatto che il teatro pubblico, aveva certamente aperto le porte dello spettacolo melodrammatico ad ogni ceto sociale, ma d'altro canto aveva anche sostituito il fine dello profitto commerciale al mecenatismo e pertanto cagionato un cedimento dello stile generale dello spettacolo.

⁸³ RODOLFO CELLETTI, op. cit., 518-519. Secondo l'autore fu proprio la costante intromissione delle corti e delle famiglie più importanti che impedì alla maggior parte degli impresari del Settecento di far emergere la loro personalità.

Di fatto poi gli impresari dovevano sopportare delle spese piuttosto ingenti, che non potevano di certo coprire con i soli proventi dei biglietti d'ingresso; da qui si rese indispensabile l'istituzione d'una sovvenzione, la cosiddetta "dote" conferita al teatro dalle corti, dalle municipalità e dalle famiglie più illustri. Essa doveva servire ad incoraggiare un impresario ad assumersi il rischio di organizzare una stagione o un'annata teatrale; costituiva perciò, diremmo oggi, "una sorta di premio di avviamento". Ma l'impresario doveva dimostrare di godere anche di fondi personali, che assicurassero la messa in scena degli spettacoli promessi. Molti furono gli impresari che andarono incontro al fallimento economico a volte vittime delle loro stesse malefatte e dei loro inganni, altre volte accusati e ritenuti responsabili per errori commessi da altri. Specialmente nel periodo 1750-1780, essi pagarono a caro prezzo la loro inesperienza con le leggi dell'economia: più che stabilità e competenza finanziaria veniva loro richiesto senso del risparmio nella gestione del capitale riposto nella loro disponibilità⁸⁴. La conclusione è che la migliore organizzazione dello spettacolo melodrammatico settecentesco restava allora l'impresariato delle compagnie di giro, che avevano di mira il successo artistico oltre a quello economico⁸⁵.

Solamente dopo la Rivoluzione francese, a seguito della scomparsa di molti principati, della caduta dell'aristocrazia e dell'affermazione del liberalismo e dell'iniziativa privata, la posizione dell'impresario subisce un cambiamento. Pur mantenendosi necessarie le commissioni di vigilanza statali o comunali, per la presenza costante di persone senza scrupoli, cominciano ad emergere nel teatro d'opera i grandi industriali dello spettacolo, che furono determinanti nell'ascesa di grandi compositori italiani⁸⁶.

Mi è parso si qui opportuno descrivere il ruolo e le caratteristiche dell'impresario, figura che costituisce il motore della produzione e divulgazione dello spettacolo teatrale, ma vorrei ora dedicare la mia attenzione sulle scritture teatrali da essi posti in essere. Il mondo imprenditoriale teatrale del Settecento e Ottocento è sicuramente molto dinamico; lo spettacolo teatrale è costituito dall'insieme di diverse e non semplici attività amministrative, organizzative e artistiche che l'impresario fronteggia attraverso la stipulazione di contratti, dai quali discendono una serie di obblighi nei confronti del pubblico, degli artisti e della produzione scenica⁸⁷. Accade nella pratica che, mentre da un lato il direttore degli spettacoli, dipendente dal governo cittadino, si rende portavoce dell'arte, pretendendo un'adeguata preparazione artistica della compagnia, dall'altro l'impresario, astuto e affarista, segue essenzialmente la logica del maggior profitto cercando di mediare a suo favore le richieste del primo. Lamberto Trezzini definisce il teatro del Settecento, "il teatro delle convenienze": ovvero di "diritti veri o presunti, di interessi che si contrappongono, generando una fitta trama di rapporti, di consuetudini e di norme, di usanze che finiscono col delineare l'organizzazione interna del sistema produttivo teatrale"⁸⁸. Inoltre, proprio per la complessità di rapporti, l'ambiente teatrale si colorisce di dispute, scontri e confronti destinati a risolversi nelle aule di tribunali; e anche qui la "consuetudine sarà spesso arbitra più del diritto anche quando questo sarà codificato"⁸⁹.

⁸⁴ LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1053, 1059-1060.

⁸⁵ Gli impresari vengono definiti i "nemici naturali dei cantanti", i quali solo organizzandosi in compagnie e governandosi da soli, non saranno più derubati ed oppressi. Vedi ANTONIO GHISLANZONI, *Gli artisti da teatro*, vol. VI, G. Daelli e C. Editori, Milano, 1845, 148.

⁸⁶ RODOLFO CELLETTI, op. cit., 519.

⁸⁷ LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1056.

⁸⁸ LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1054.

⁸⁹ LAMBERO TREZZINI op. cit., 1064.

Esaminando i contratti tra gli impresari e gli artisti emerge un'evoluzione di linguaggio; alla fine del Settecento la paga all'artista, definito "umile servitore" avveniva come "grata riconoscenza di virtuose fatiche", mentre agli inizi dell'Ottocento già si parlava di "quanto dovuto" all'artista per l'esercizio dei suoi talenti. E questo a dimostrazione di come gli effetti positivi della Rivoluzione francese, abbiano invaso anche il settore normativo ⁹⁰.

Le scritture tra impresario e compagnie possono essere ridotte a tre tipi: "pagante", "a percentuale con assicurazione", "a semplice percentuale". In ossequio al primo tipo di contratto, quello "pagante", l'impresario corrisponde alla compagnia una somma giornaliera. Nel contratto "a percentuale con assicurazione", che è il preferito dalle compagnie primarie, l'impresario assicura ad esse il "minimo garantito" negli incassi per ogni recita. È evidente in questo caso il rischio per l'impresario; se infatti l'assicurazione non è raggiunta dagli introiti, egli si trova obbligato a versare alla compagnia una somma che non incassa. Infine in conformità al contratto "a semplice percentuale", che è il più consueto, l'impresario corrisponde alla compagnia una percentuale sugli introiti ⁹¹.

Gaetano Savonarola, nel *Galateo dei teatri*, raccomanda agli impresari alcuni comportamenti ai quali è bene che essi si attengano. In particolare li esorta al rispetto del buon costume dello spettatore, e a non offenderne la decenza e l'immaginazione. Li raccomanda inoltre "di mantenere esattamente tutti i patti delle scritture, le quali dovrebbero concepirsi in brevi e chiari termini, da cui fosse escluso ogni cavillo, leggersi per esteso e spiegarsi, qual volta occorra, agli artisti, onde conoscano precisamente i loro doveri, e non siano fraudati dei loro diritti quelli ancora che riuscirono in qualcuna delle arti che servono agli spettacoli teatrali, senza essere istrutti del linguaggio semibarbaro de' forensi corrispondenti teatrali" ⁹².

La scrittura teatrale è un contratto di locazione d'opera (*locatio operis*), consensuale e sinallagmatico, con il quale l'artista si obbliga a compiere una determinata prestazione e l'impresario si impegna a pagarne il prezzo convenuto. Sono requisiti necessari di ciascuna scrittura teatrale: 1. il consenso delle parti 2. l'indicazione della prestazione da eseguirsi 3. il prezzo della prestazione ⁹³.

Le scritture teatrali possono essere stipulate per atto pubblico o per scrittura privata, gli impresari e gli artisti sono però soliti possedere moduli prestampati che, una volta sottoscritti in doppio originale hanno valore di contratti. Essi devono indicare il termine di inizio e quello di fine; in mancanza del primo, si dovrà intendere che l'inizio sarà il periodo più vicino al giorno di compimento dell'atto, se l'artista non aveva impegni, in caso contrario sarà il periodo immediatamente susseguente all'impegno stesso.

Spesso però l'artista si impegna per lettera da un luogo ad un altro, e sottoscrive il contratto una volta arrivato sul luogo o appena dopo. In questo caso l'impresario non potrebbe opporsi all'esecuzione del contratto e al pagamento degli onorari, che spettano di diritto all'artista, sostenendo come giustificazione il fatto che l'artista non ha sottoscritto una scrittura secondo la prassi e le condizioni in uso nel teatro, avendone già stabilito tramite lettera il prezzo e la durata senza l'apposizione di ulteriori condizioni ⁹⁴.

⁹⁰ LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1047.

⁹¹ Vedi nota precedente.

⁹² GAETANO SAVONAROLA, *Galateo dei teatri*, Truffi e soci, Milano, 1836.

⁹³ ERMANNIO SALUCCI, op. cit., 34.

⁹⁴ ERMANNIO SALUCCI, op. cit., 35.

Manca una legge che regoli e chiarisca i rapporti tra l'impresario e l'artista, e le scritture teatrali non mantengono in effetti il principio di reciprocità, che è il carattere essenziale dei contratti sinallagmatici. Difatti, se si accantona per un attimo l'onorario, le clausole e le condizioni contrattuali, che portano alla risoluzione del contratto e all'indennità, appaiono nettamente a favore dell'impresario. Emergono talvolta dalle scritture le ipotesi di "caso fortuito" e di "forza maggiore". I "casi fortuiti" sono eventi che, pur non dipendenti dalla volontà delle parti, non hanno la forza di sottrarre all'adempimento dei loro obblighi. La "forza maggiore" invece si concretizza in un evento che costringe le parti a rinunciare alle loro promesse. Dato il rispetto e la sacralità per le convenzioni private, la giurisprudenza francese ha più volte stabilito che un ordine municipale di allontanare alcuni artisti dalla scena, non attribuisce all'impresario il potere di risolvere il contratto senza essere obbligato al pagamento dei danni, qualora non si possa muovere all'artista alcun rimprovero per negligenza o inidoneità⁹⁵.

Di regola sono previsti nelle scritture teatrali le ipotesi di incendio del teatro, il quale si configura come un caso fortuito a favore dell'impresario. La *communis opinio* ritiene infatti che gli attori debbano rimanere a disposizione dell'impresario, che ha la facoltà di farli agire in un altro luogo, mantenendo fermo il contratto. Qualora poi non fosse possibile il trasferimento dello spettacolo e degli artisti in altro luogo, l'incendio si configurerebbe allora come una causa di forza maggiore insuperabile e pertanto risolutiva del contratto⁹⁶.

5. Accanto alla figura dell'impresario, l'affermarsi del teatro pubblico comporta l'emergere di un altro tipo di professionalità: quella dell'agente teatrale.

Di frequente accade che di questi due personaggi, che rappresentano il sistema di produzione e divulgazione dello spettacolo teatrale, vengano confusi i ruoli e i compiti. Appare pertanto opportuno tracciare un profilo dell'agente di teatro al fine di meglio comprendere e circoscrivere quelle che sono le sue funzioni.

L'agente teatrale o corrispondente svolge un lavoro di intermediazione tra impresa teatrale e artista, tra impresa e compagnia e anche tra la direzione dei teatri e l'impresario; egli rappresenta l'anello di congiunzione tra la domanda (gli spettatori) e l'offerta (l'artista), e ciò appare fondamentale nel mondo teatrale italiano in un periodo storico caratterizzato dal nomadismo delle compagnie e dallo spostamento di compositori e cantanti da un luogo all'altro⁹⁷. L'agente di scritture teatrali, lucra una percentuale sul prezzo o paga fissata per la scrittura, che non è prevista da alcuna legge, ma determinata dalla consuetudine nel 5% in Italia e nel 6% all'estero. Qualora poi, mancando una legge che definisca il prezzo d'opera dell'agente, egli domandasse e convenisse espressamente un compenso eccessivo, sarebbe comunque ammessa la domanda di riduzione ai termini di giustizia ad arbitrio del Tribunale⁹⁸.

La provvigione è dovuta all'agente in virtù della sola definizione del contratto indipendentemente dalla sua esecuzione; pertanto qualora l'esecuzione del contratto

⁹⁵ Sentenza della Corte d'Orléans del novembre 1826, in causa Martin e Chaillon, che fu condannato a pagare a Elisa Martin 150 fr. al mese sino alla fine dell'anno teatrale. ERMANNO SALUCCI, op. cit., 44-46.

⁹⁶ ERMANNO SALUCCI, op. cit., 81.

⁹⁷ LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1050-1051.

⁹⁸ ERMANNO SALUCCI, op. cit., 43. Si è già visto altrove come nel mondo teatrale italiano del Settecento e Ottocento, data la carenza di una legislazione teatrale, la consuetudine surroga il diritto nel regolare e definire le questioni nascenti dai rapporti di affari.

non avesse luogo, la parte inadempiente sarebbe comunque tenuta a versare, e l'agente avrebbe diritto di esigere, l'intera provvigione.

Diversamente dall'impresario, il quale, mosso dal desiderio di raggiungere il massimo profitto in termini economici, impegna il proprio denaro nell'organizzazione dello spettacolo, rischiando quindi di tasca propria, l'agente teatrale mette a disposizione la sua capacità ed esperienza professionale nello svolgimento della funzione di intermediazione, senza alcun rischio economico. Sia l'impresario sia il mediatore, che possono derivare da altre carriere teatrali; può trattarsi di vecchi attori, musicisti o compositori anche in pensione, sono però accomunati dal fatto di considerare lo spettacolo teatrale più come prodotto in grado di offrire un vantaggio economico, che come evento di importanza artistica ⁹⁹.

Giovanni Valle, nel suo *Trattato di procedura teatrale*, pubblicato a Bologna nel 1837, citato da Lamberto Trezzini, espone i requisiti di cui un buon agente teatrale dovrebbe essere dotato. Così li riassume: "cognizioni pratiche dell'azienda teatrale per rilevare a prima vista gli impegni di un'impresa che sta per assumere un contratto col di lui mezzo; statistica delle attività e passività di ciascun teatro, [...] conoscenza perfetta dei virtuosi tratta dal proprio giudizio e da imparziali relazioni non solo, ma anche dall'esito generale che hanno tenuto nei diversi teatri; prontezza e chiarezza di corrispondere nella parte epistolare; e più ancora necessaria avvedutezza nelle scritture dei virtuosi, [...] imparzialità nel riferire sull'abilità, sullo stato di salute, sul regime, sul decadimento e sull'esito dei virtuosi, ove essi siano ricercati, o che occorra di dare informazioni alle direzioni o imprese committenti; delicatezza infine per quanto le circostanze lo permettano, onde non compromettere né il buon nome, né l'opinione, né l'interesse de' virtuosi" ¹⁰⁰.

Gli artisti, inesperti nel gestire i propri interessi in un ambiente come quello teatrale così prospero di convenienze, non hanno saputo emanciparsi dalla vessazione degli agenti e si ritrovarono pertanto costretti a versare buona parte dei loro guadagni a quest'ultimi a titolo di provvigione ¹⁰¹.

In ragione della sua professione, l'agente di teatro trattiene una serie di contatti epistolari con artisti, impresari, e con proprietari di teatri. Stranamente, il servizio postale europeo dell'Ottocento era di livello decisamente elevato; la corrispondenza viaggiava a velocità sorprendenti e questo si dimostrava senza dubbio un fattore di enorme vantaggio in un contesto in cui determinante era la celerità delle risposte. Infatti, poiché entrambe le parti in causa cercavano di concludere il contratto alle migliori condizioni, l'agente faceva credere all'artista di avere altri contendenti, mentre l'artista, da parte sua, taceva il fatto di essere già in trattativa con un altro teatro o un altro agente ¹⁰². Ben si comprende dalla pratica in uso appena descritta, come simpatia, astuzia, accortezza e maestria nella tecnica persuasiva, capacità di simulazione e scioltezza nella scrittura, siano qualità indefettibili per un buon corrispondente teatrale. La necessaria disinvoltura e abilità nello scrivere, che il mestiere richiede, spiega poi la non insolita coincidenza tra la professione dell'agente e quella del giornalista o critico teatrale. Diversi erano gli agenti che svolgevano anche il lavoro di giornalisti per periodici specializzati in critica e cronaca teatrale, nati quest'ultimi, con una cerchia ristretta di lettori, all'interno degli spazi di cronacamondana dei giornali letterari, per essere venduti nei teatri nei giorni di spettacolo o per abbonamento. I giornali e le

⁹⁹ LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1050.

¹⁰⁰ LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1051.

¹⁰¹ ANTONIO GHISLANZONI, op. cit., 146.

¹⁰² LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1061.

riviste di teatro diventarono così ben presto uno strumento, palese o mascherato, di cui le agenzie si servivano per realizzare i loro interessi ¹⁰³. Nell'Ottocento furono istituite diverse agenzie; a Torino, a Firenze a Bologna, a Genova, a Napoli e in altre città d'Italia. C'erano poi le agenzie mobili, formate da ex-impresari e da ex-cantanti; girovaghi e truffaldini essi si appostavano sulle piazze dei teatri pronti a insidiare qualche sventurato e inconsapevole artista con false promesse di contratti a condizioni favorevoli e di un buon avvenire. A Torino i principali redattori di giornali erano anche agenti ¹⁰⁴. Vero è che un agente, che aveva a sua disposizione un giornale specializzato, poteva estendere la propria offerta e farsi al tempo stesso conoscere da artisti e impresari, oltre i confini della città dove risiedeva. Ma altrettanto vero era il degrado portato da una tale situazione: i giornalisti-agenti non si facevano certo scrupoli morali nel calunniare coloro i quali rifiutavano di sostenere il loro giornale attraverso la sottoscrizione dell'abbonamento, per poi decantare invece le lodi dei loro artisti ¹⁰⁵. Il giornalismo si fece schiavo di interessi privati e gli artisti furono costretti ad aderire ad un giornale al solo scopo di non diventare bersaglio delle ingiurie dei giornalisti. Quanta magnificenza e quanta enfasi avevano costoro nel riportare le cronache dei successi nei teatri se gli artisti risultavano abbonati al giornale! ¹⁰⁶

Si diede inoltre vita a forme di collaborazione tra giornali di varie città d'Europa; gli incroci di corrispondenti che ne derivavano, portarono talvolta a dispute risolte in tribunale, tra i proprietari dei periodici e gli stessi corrispondenti, che si muovevano reciproche accuse di aver pubblicato notizie false e pregiudizievoli a danno di artisti di altre agenzie ¹⁰⁷.

Molti sono gli aneddoti riportati da alcuni autori nel tentativo di mettere in luce l'ambiente malsano dei giornalisti teatrali, che si dedicavano alla pubblicazione di articoli di critica teatrale colmi di tali nefandezze da far vergognare la stampa e avvelenare il teatro ¹⁰⁸. Giuseppe Costetti nella sua opera, *Confessioni di un autore drammatico*, pubblicata a Bologna nel 1883, spiega che "la critica, nella sua più alta e larga definizione, sarebbe la feconda ricerca del bello"; ma il critico drammatico non sembra essere consapevole di questa sua nobile funzione. Freddo e distaccato dinanzi alla prima rappresentazione di qualche commedia, frutto dell'ingegno di qualche bravo autore, egli sembra solo percepire il brutto e il manchevole; sebbene questi non siano concetti univoci nemmeno per lui ¹⁰⁹. Una volta trovato qualche difetto niente lo può fermare e l'entusiasmo a scovarne altri prende il posto al suo distacco iniziale; solo da questo momento la rappresentazione diventa per lui estremamente dilettevole. Per sollecitarli alla cronaca, era d'uso concedere ai giornalisti l'ingresso gratuito in teatro, riservato di solito alle sole autorità politiche e a quelle preposte alla sicurezza pubblica, anche se di solito ai primi era destinato il posto di loggione o di platea ¹¹⁰. Il critico, una volta entrato in teatro, si collocava in un punto di vista diametralmente opposto a quello

¹⁰³ LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1061.

¹⁰⁴ ANTONIO GHISLANZONI, op. cit., 147.

¹⁰⁵ LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1061.

¹⁰⁶ Ricordo a questo proposito le parole di GAETANO SAVONAROLA, op. cit., 95, il quale così si esprime: "Si astenga ogni giornalista dal levare alle stelle un artista mediocre o dal vilipender la fama d'un artista eccellente per compensare il primo dell'oro prodigatogli o per vendicarsi della noncuranza del secondo".

¹⁰⁷ LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1062. Sarebbe opera inutile convincere i giornalisti ad evitare contese tra loro; ma sarebbe buona cosa se essi riconoscessero i propri errori e lasciassero guidare la loro penna da sentimenti di sincerità, amor nazionale e rispetto per l'arte; GAETANO SAVONAROLA, op. cit., 95-96.

¹⁰⁸ ANTONIO GHISLANZONI, op. cit., 149.

¹⁰⁹ GIUSEPPE COSTETTI, *Confessioni di un autore drammatico*, Nicola Zanichelli, Bologna, 1883, 152-153.

¹¹⁰ LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1062.

dell'autore e ogni parola del testo veniva considerata un'offesa personale a lui rivolta. "Ogni strafalcione che gli venga fatto di notare, gli fa lo stesso piacere che a un giudice d'istruzione cogliere l'imputato in flagrante contraddizione. Ogni errore del commediografo gli pare un merito suo proprio: e tanto s'infiama in questa legittima convinzione che, giunto all'ultimo colpo di piccone con cui egli s'avvisa di aver demolito una cattiva commedia, gli par quasi d'averne scritto egli stesso una buona. E non c'è pericolo!"¹¹¹.

Giuseppe Costetti individua inoltre, nell'opera sopra citata, diverse tipologie di critici teatrali. Esiste un critico "autorevole", al quale solitamente il capocomico riserva una poltrona o un posto in palchetto alla prima rappresentazione; egli è ben consapevole del suo mandato, e cerca di svolgerlo con imparzialità e serietà. Non così è invece il critico "complimentoso"; portato a lodare tutto pur di mantenersi in buoni rapporti con tutti, egli cerca di sollevare gli autori fischiati e di sdrammatizzare gli insuccessi. Suo antagonista è il critico "villano", portato per natura a forme di disapprovazione poco garbate. E ancora si può trovare il critico "a simpatie", pronto a batter le mani e colmare di lode l'autore se appartiene alla sua combriccola, ma non esitante un attimo nel tentare di ostacolarne il successo se non facesse parte del suo gruppo. Ma c'è anche il critico "involontario", che non riesce mai a scrivere quello che pensa; nell'intento di elogiare un autore, egli finisce col biasimarlo, mentre se fosse questo il suo proposito iniziale si ritroverebbe inspiegabilmente col decantarne le lodi.

Da ultimo c'è il critico "di provincia", il più innocente di tutti, che esprime giudizi negativi sugli autori in qualche piccolo giornale e quest'ultimi non sopportano mai l'esistenza di quel giornale e di quel critico, che perciò viene anche definito "clandestino"¹¹².

Un discorso a parte merita il critico "autore". A tale proposito si distingue: il critico che fu autore applaudito; egli si dimostra in grado di giudicare con serenità e competenza gli autori del momento, e il critico che fu autore fischiato; in questo caso il triste ricordo delle sue sconfitte non gli consente di emettere giudizi oggettivi e sereni nei confronti degli altri autori, pertanto la sua parola non è competente né autorevole. Vi è poi un critico che non è, ma potrebbe essere, autore, fischiato o applaudito. Se diventasse autore e fosse fischiato, non vi sarebbe modo migliore per fargli comprendere la difficile posizione dell'autore teatrale e insegnargli l'imparzialità di giudizio e il rispetto per l'ingegno altrui anche quando viene disapprovato dal pubblico¹¹³. Della considerazione dell'autore e della sua tutela mi occuperò più avanti.

7. Ho già discusso in precedenza sopra i pregiudizi che gravavano sulla figura dell'attore¹¹⁴, ma nel corso dell'Ottocento, nonostante la permanenza di un modo di vedere rigido e preconcetto nei suoi riguardi, si tenta un superamento di quest'ottica nella prospettiva di un avvicinamento della posizione sociale dell'attore a quella di tutti gli altri cittadini. L'onore e la reputazione dell'attore dunque, ricevono finalmente protezione al pari di quest'ultimi e, pur riconoscendo la sottomissione dell'ingegno e delle capacità artistiche alla critica, come necessaria al miglioramento e al

¹¹¹ GIUSEPPE COSTETTI, op. cit., 154-155.

¹¹² GIUSEPPE COSTETTI, op. cit., 155-162.

¹¹³ Per meglio comprendere e analizzare queste distinzioni, si veda GIUSEPPE COSTETTI, op. cit., 162-166.

¹¹⁴ Gli attori, popolari o meno, venivano considerati come una "categoria a se stante, al di fuori delle regole normali della società". Così FRANCO VALSECCHI, op. cit., 531.

perfezionamento dell'arte, il diritto di critica non può legittimare i comportamenti atti ad offendere e compromettere la dignità degli artisti, i quali possono rivolgersi ai tribunali per ottenere il rispetto dovuto¹¹⁵.

Se da un alto si assiste ad un riconoscimento del ruolo dell'attore, dall'altro anche quest'ultimo è vincolato da una serie di obblighi a cui non può sottrarsi. Egli ha la piena consapevolezza di riprodurre, attraverso la rappresentazione, le opere dell'ingegno drammatico e musicale altrui, rendendosi interprete di fatti e sentimenti aventi lo scopo di educare e allietare un pubblico al tempo stesso spettatore e giudice dei suoi meriti artistici. Per questi motivi egli deve far appello ai suoi talenti affinché l'esecuzione da lui posta in essere sia rispondente all'intento dell'autore. Deve armonizzare la sua interpretazione alla realtà storica del personaggio che rappresenta. Deve inoltre accettare e rispettare le reazioni del pubblico; siano esse di applauso o di disapprovazione¹¹⁶. La disciplina da osservarsi da parte degli attori e degli artisti è prevista dai regolamenti interni dei teatri, che obbligano tra l'altro costoro a trovarsi in teatro all'epoca stabilita per le prove e le rappresentazioni, prevedendo ammende in caso di ritardo; anche se il rigore dei regolamenti viene poi di fatto temperato dai Tribunali¹¹⁷.

L'artista si lega all'impresario attraverso il contratto di scrittura teatrale. Se un artista si impegna con due o più impresari, il diritto di reclamarlo spetta all'impresario che lo impegnò per primo, e l'artista sarà tenuto ad indennizzare gli altri impresari, qualora quest'ultimi ne facessero richiesta. Non ha però diritto all'indennità, l'impresario che ha scritturato l'artista pur sapendo che era precedentemente obbligato. La scrittura teatrale non può essere ceduta dall'artista; questo si spiega con il fatto che l'impresario ha preso di mira un artista determinato, valutato per i suoi talenti, e non uno qualsiasi. Si ritiene invece, che l'impresario possa cedere i suoi diritti, quando non debba render conto dei propri atti e l'autorità amministrativa non ponga ostacolo¹¹⁸. Il contratto di scrittura teatrale, giova ripeterlo, è un contratto di locazione d'opera con il quale l'artista si obbliga nei confronti di un impresario ad eseguire, per una durata stabilita e dietro corrispettivo di una somma determinata, le prestazioni convenute. Presupposti indefettibili di esso sono: la capacità dei contraenti ad obbligarsi, il loro consenso, la determinazione del prezzo, l'indicazione delle prestazioni da eseguire e la loro durata. Il pagamento degli onorari agli artisti si effettua a quartali, a rate, a stagione, e a recita. Elementi invece non essenziali ai fini della validità del contratto, ma aggiuntivi ad esso sono: l'indicazione dei teatri, il rango dell'artista, la scelta delle parti, l'obbligo del basso vestiario, le serate a beneficio e le convenienze¹¹⁹.

La scrittura teatrale non può essere sottoscritta, pena la sua invalidità, da minori, anche se emancipati, e dagli interdetti, in quanto persone incapaci ad obbligarsi. In caso di minore di età (21 anni), sia l'uomo che la donna necessitano del consenso del padre e, solo in difetto di questo, di quello della madre; in mancanza di entrambi occorre il

¹¹⁵ LAMBERTO TREZZINI, *Società e legislazione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, op. cit., 1041.

¹¹⁶ LAMBERTO TREZZINI, *Società e legislazione*, op. cit., 1041. Egli individua inoltre nello scritto di Galligo un vero e proprio codice di comportamento per l'attore. Per un approfondimento a riguardo, il compendio di I. GALLIGO, *Sull'igiene della voce*, si trova in appendice al manuale di ERMANNO SALUCCI, op. cit..

¹¹⁷ Tratterò della disciplina interna dei teatri nei prossimi capitoli, con riferimento ai teatri di Alessandria, Tortona e Voghera.

¹¹⁸ Vedi la giurisprudenza di ERMANNO SALUCCI, op. cit., 76, 82.

¹¹⁹ Tra le espressioni utilizzate nel linguaggio contrattuale teatrale per indicare il grado degli artisti si trovano: "prima donna assoluta, primo tenore assoluto, artista primario o di cartello, buffo cantante o basso comico, senza predilezione ovvero senza distinzione di rango, con la scelta della parte, con parti di compiacenza". LAMBERTO TREZZINI, *Società e legislazione*, op. cit., 1042.

consenso del tutore o del consiglio di famiglia ¹²⁰. Se la donna è maritata, si ritiene necessario il consenso del marito quando ella, per adempiere la scrittura, debba allontanarsi dalla famiglia; è evidente in quest'ultimo caso come il consenso non si riferisca alla stipulazione del contratto, bensì alla esenzione dei doveri della moglie di fronte al marito ¹²¹.

L'attore e l'artista devono studiare la propria parte e prepararsi per andare in scena, non possono a ciò rifiutarsi adducendo che l'opera o il dramma non hanno ricevuto le prove necessarie; in tal caso possono essere condannati al pagamento dei danni. Essi non possono rifiutarsi di recitare o cantare se non sono state distribuite le paghe; è fatto comunque salvo il diritto loro spettante di domandare la dichiarazione di fallimento e di comparire tra i nomi dei creditori o vantare il privilegio di essere pagati ¹²². Ricordo a tale proposito che l'obbligazione dell'artista è anche verso il pubblico e che il problema della loro paga non si pone laddove l'impresario sia obbligato a versare una cauzione, che assicura il pagamento di quanto dovuto agli artisti.

Se l'artista contesta l'esecuzione della parte assegnatagli, in quanto potrebbe arrecare danno alla sua salute, e pertanto riesce ad ottenere dei cambiamenti dall'impresario o dall'autore, non può essere spogliato della parte in questione per farla eseguire ad un altro artista nella sua integrità originaria ¹²³.

Tutti i contratti di scrittura teatrale poi, promettono una serata a beneficio dell'attore o artista. Talvolta però accade che l'artista decida di rinunciarvi e nonostante questo l'impresario si permette di annunciare la beneficiata in manifesti e cartelloni al solo scopo di attirare il maggior numero di spettatori. Questi infatti accorreranno numerosi per onorare della loro presenza il loro artista preferito e sostenerlo economicamente nella convinzione che l'incasso vada a suo esclusivo profitto, secondo quanto annunciato dall'impresario. In realtà l'incasso della serata cadrà nelle mani dell'impresario, il quale avrà preteso oltretutto dall'artista qualche sforzo in più per compiacere il pubblico. È indubbio in questo caso che l'impresario, attirando il pubblico con un falso annuncio, pone in essere una manovra fraudolenta. D'altra parte questo comportamento rispecchia in pieno le caratteristiche della figura dell'impresario, che ho descritto in precedenza [2.3.]. Se invece l'artista avesse convenuto una serata a beneficio, e l'autorità competente del luogo in cui deve avvenire la rappresentazione, vietasse le beneficiate, l'artista avrebbe il diritto di esigere l'indennità dall'impresario, che doveva sapere di questo impedimento, prima di assumersi l'impegno ¹²⁴.

L'artista viene anche tutelato contro i danni arrecati alla sua reputazione artistica dall'arbitrio dell'impresario; in alcun modo egli può essere spogliato, senza una valida ragione, dei frutti delle sue fatiche e dei suoi studi. Pertanto se l'impresario lo mettesse in disparte allontanandolo dalla scena senza alcuna ragionevole motivazione, egli potrebbe intentare contro di lui un'azione di danni per aver compromesso la sua reputazione di artista bravo e capace ¹²⁵.

Quando più artisti di teatro si mettono insieme mediante scrittura o patto sociale per la esecuzione di spettacoli, essi formano una compagnia, di cui fa parte anche il personale tecnico e amministrativo. Nel Settecento tendono a diminuire le compagnie alle dirette dipendenze di una corte; i proprietari dei teatri affidano la produzione dello

¹²⁰ ERMANNINO SALUCCI, *op. cit.*, 39.

¹²¹ LAMBERTO TREZZINI, *Società e legislazione*, *op. cit.*, 1042.

¹²² ERMANNINO SALUCCI, *op. cit.*, 69, 71.

¹²³ ERMANNINO SALUCCI, *op. cit.*, 71-72.

¹²⁴ Vedi la giurisprudenza di ERMANNINO SALUCCI, *op. cit.*, 58, 79.

¹²⁵ ERMANNINO SALUCCI, *op. cit.*, 65, 77.

spettacolo, in cambio di una percentuale sugli introiti, agli impresari, i quali o scritturavano i singoli artisti, oppure si rivolgevano per le varie stagioni a compagnie già formate e stipulavano contratti con i capocomici. Tipica compagnia di questo periodo è quella di Girolamo Medebach di cui Goldoni fu il poeta. Quest'ultimo, rivendicò la funzione direttoriale del poeta di compagnia nella distribuzione delle parti¹²⁶. Nel 1753 Goldoni divenuto ormai popolarissimo, si pone al servizio dei fratelli Vendramin, proprietari-impresari dell'assai stimato Teatro San Luca di Venezia. Come egli stesso ricorda, le commedie gli venivano pagate subito, prima ancora di essere lette, i suoi compensi raddoppiavano e godeva della libertà di dare le sue opere alle stampe; la sua professione insomma era divenuta più conveniente e rispettabile¹²⁷. Per questi motivi Goldoni decise di lasciare la compagnia. Medebach, amareggiato dalla decisione del suo poeta e non riuscendo in alcun modo a trattenerlo, non solo lo sostituì con il suo rivale per eccellenza, l'abate Chiari, ma lucrò anche sui trentadue copioni inediti rimasti nelle sue mani dopo la cessazione del rapporto con Goldoni e destinati a far parte dell'edizione Bettinelli. Medebach cedette allo stampatore i diritti di tali testi. Il capocomico, avendo a suo tempo pagato l'autore perché li componesse per le scene, era effettivamente proprietario di tali testi e, cedendo i diritti allo stampatore, ha potuto assicurarsi una somma decisamente elevata. Goldoni, adirato per l'episodio, non si risparmia dal citare in tribunale Medebach e Bettinelli, pur avendo essi legalmente ragione. In una lettera inviata ad un amico, il poeta confida la sua ira reputando il comportamento del capocomico, un tentativo diretto a porlo in ridicolo e screditarlo attraverso la pubblicazione delle sue commedie non ancora corrette e private dalle imperfezioni¹²⁸. Ma l'intera vicenda non resta senza importanza. Ad essa va infatti il merito di aver sollevato una questione nuova e interessante: la distinzione netta, operata da Goldoni, tra i copioni predisposti frettolosamente e non privi di imperfezioni e lacune, per la sola rappresentazione, e quelli invece destinati alla stampa e pertanto rivisti e corretti, tenendo conto del loro effetto sulla scena, delle critiche e delle censure. Si rivendica in questo modo il diritto di proprietà letteraria del drammaturgo, facendo così un passo in avanti verso il riconoscimento del rispetto di una professione a cui è sempre stata attribuita poca importanza¹²⁹.

Nell'Ottocento le compagnie rimangono essenzialmente "nomadi" mentre le compagnie "stabili" sono solo casi eccezionali¹³⁰. L'importanza che la compagnia va assumendo in questi anni, è determinata anche dal fatto che è generalmente essa a scegliere il suo repertorio e il modo di esecuzione.

I contratti stipulati dagli attori si riducono sostanzialmente a due tipi principali: quello da cui origina la "compagnia capocomicale", con un capocomico responsabile della sua gestione, che sostiene le spese e garantisce le paghe, e quello da cui origina la "compagnia sociale", dove i soci si dividono le spese e gli utili dell'esercizio secondo proporzioni prestabilite.

¹²⁶ Mi vengono in mente a tale proposito, le due più importanti compagnie di Parigi nel Settecento, la Comédie-Française e la Comédie-Italienne; esse avevano carattere sociale, pertanto sceglievano in assemblea i lavori da rappresentare, ma erano gli autori che distribuivano le parti scegliendo gli attori, e questi non potevano rifiutarle, pena una multa anche salata. LUIGI SQUARZINA, voce *Compagnia*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. III, Casa Editrice Le Maschere, Firenze-Roma, 1956, 1236-1237.

¹²⁷ PAOLO BOSISIO, *Goldoni e il teatro comico*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, op. cit., 161.

¹²⁸ Così secondo la testimonianza di PAOLO BOSISIO, *Goldoni e il teatro comico*, op. cit., 162.

¹²⁹ Vedi nota precedente.

¹³⁰ Esiste un'altra tipologia di compagnia; la compagnia "di stagione", la quale è formata dall'impresa, che scritturava individualmente gli artisti per un teatro determinato e per una durata determinata (una stagione appunto).

La compagnia italiana dell'Ottocento è in linea di massima condotta da un capocomico, il quale riveste all'interno di essa il triplice ruolo di impresario o proprietario, di direttore e di primattore. Il capocomico ingaggia gli attori mediante scrittura per un periodo di tempo determinato, di solito tre anni¹³¹.

C'è chi attribuisce al capocomico due faccie; in quanto se da un lato egli è un industriale nel senso più malvagio della parola, dall'altro egli è il sostenitore dell'arte drammatica e costituisce un incentivo per gli autori. Sotto quest'ultimo punto di vista è interessante notare come una delle caratteristiche tipiche della figura del capocomico sia proprio la sua avversione per gli autori, nonostante siano essi essenziali ai fini della formazione del repertorio. Il capocomico in effetti, non fa in tempo ad arrivare sulla piazza, che già si trova sommerso, per opera degli autori, da una pioggia di numerosi copioni accompagnati da una lettera apparentemente gentile, ma che di gentile ha solo la parvenza iniziale, visto che quasi sempre si conclude con l'intimazione della rappresentazione del loro capolavoro¹³². L'autore ideale per il capocomico sarebbe allora quello in grado di procurargli il maggiore guadagno con le minori pretese. Così si esprime a proposito Giuseppe Costetti: "Sebbene il primo e vero capitale del capocomico sia il repertorio, egli non è punto grato a coloro che contribuiscono a procurarglielo; se potesse, ne farebbe a meno. Non ammette volentieri che senza autori non ci sarebbero comici, e molto meno poi capocomici. Degli autori, ha meno in uggia i morti che i vivi; dei vivi i più lontani da lui, i francesi; dei nostrali, quelli che gli fanno fare, più denari; e, di questi, chi ha minori pretese"¹³³.

Sotto il dominio francese assicurato dalle conquiste napoleoniche, entra in vigore il "Décret Impérial concernant les Théâtres" 8 giugno 1806 n.1663, che prevede, tra le altre cose, l'istituzione di compagnie drammatiche permanenti sovvenzionate dallo Stato¹³⁴. Il decreto napoleonico, suddiviso in tre Titoli distinti, disciplina, al Titolo I, i teatri della capitale, al Titolo II, i teatri dei dipartimenti, mentre, al "Titre III", "Des Auteurs" i rapporti tra gli impresari e gli autori; di questo però mi occuperò più avanti trattando della posizione degli autori. Ad esso fece seguito il "Règlement pour les Théâtres", del 25 aprile 1807 sottoscritto dal ministro degli interni Champagny "en exécution du décret du 8 juin 1806"¹³⁵. Il Regolamento è suddiviso in quattro Titoli distinti; interessante ai fini del nostro discorso è la disciplina contenuta al Titolo II e al Titolo III. Il Titolo II, distingue le compagnie di attori in "permanentes" e "ambulantes". Le prime sono riservate alle città dotate di un teatro operante per l'intera durata dell'anno. Se si da un sguardo alla Tabella allegata al Regolamento; "Tableau des divers théâtres de la France", si scopre che, escludendo sei città dotate di più teatri, destinate ad ospitare più compagnie, solamente quattordici città-teatro potevano ospitare una compagnia permanente, e tra queste, oltre a Genova, compare Alessandria con il suo Teatro Municipale, facente parte del dipartimento di Marengo. Al Titolo III, il ministro Champagny suddivide il territorio nazionale in venticinque "arrondissement"; formato ciascuno da un determinato gruppo di città e riservati alle

¹³¹ LUIGI SQUARZINA, voce *Compagnia* in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. III, Casa Editrice Le Maschere, Firenze-Roma, 1956, 1238.

¹³² GIUSEPPE COSTETTI, op. cit., 40-41.

¹³³ GIUSEPPE COSTETTI, op. cit., 38.

¹³⁴ LAMBERTO TREZZINI, *Società e legislazione*, op. cit., 1028; LUIGI SQUARZINA, voce *Compagnia* in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. III, Casa Editrice Le Maschere, Firenze-Roma, 1956, 1239; A.S.A., S. I, Prefettura del dipartimento di Marengo, Decreto imperiale intorno ai teatri 8 giugno 1806 n.1663.

¹³⁵ A.S.A., Intendenza generale 120, Regolamento per i teatri 25 aprile 1807, con in allegato la relativa Tabella dei diversi teatri della Francia.

compagnie ambulanti (art. 10) ¹³⁶. Da questi provvedimenti innovatori, prese piede il fenomeno delle grandi compagnie stabili italiane della prima metà dell'Ottocento, e tra queste; a Parma la compagnia stabile francese della Raucourt (1807-1813) e, dopo la Restaurazione, la "Compagnia drammatica al servizio di S. M. Maria Luigia" (1827-1846), a Napoli la "Compagnia reale di Napoli" (1818-1826), a Torino la "Compagnia Reale Sarda" sovvenzionata dallo Stato, e oggetto di ampi privilegi. Diretta prima da Gaetano Bazzi e successivamente da Domenico Righetti, per oltre vent'anni (1821-1855) essa rappresentò il modello di organizzazione, di disciplina, di repertorio e di collaborazione dell'arte drammatica italiana ¹³⁷.

8. In Italia prima dell'Ottocento si assiste ad una totale assenza di una legislazione teatrale specifica. Il primo intervento legislativo in materia teatrale è costituito dalla legge francese sugli spettacoli 13-19 gennaio 1791; la quale all'art.1 attribuisce ad ogni cittadino, previa la sola dichiarazione all'autorità municipale, il potere di costruire un teatro per rappresentarvi qualsiasi genere di opera; sancendo dunque l'assoluta libertà nelle rappresentazioni teatrali. Il movimento rivoluzionario giacobino italiano, sulla base di questa riforma, incita all'abbandono delle vecchie convenienze e proclama la nascita di un nuovo teatro creato per il popolo e rivolto al popolo. Il teatro deve "aprire le porte" agli umili, osteggiare i potenti e innalzare i deboli, farsi portavoce di valori importanti come quello della famiglia, divenire in pratica una scuola di virtù, uno strumento di insegnamento, di formazione culturale e sociale e canale di distribuzione di valori autentici. Ma se il teatro deve essere uno strumento pubblico al servizio del popolo, è necessario che lo Stato lo sovvenzioni liberandolo dal potere degli impresari ¹³⁸.

La Rivoluzione francese aveva proclamato nell'agosto del 1789 la famosa "Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino", in cui erano espressi i principi della democrazia moderna; l'uguaglianza di tutti i cittadini di fronte alla legge, la libertà di pensiero, di parola, di riunione, di stampa, il rispetto della libertà individuale, il diritto di proprietà, e il principio della sovranità popolare. Gli ideali della Rivoluzione francese rovesciarono dunque le tradizioni del passato e le antiche istituzioni culturali, politiche e sociali, i loro effetti non potevano non ripercuotersi anche sulle istituzioni teatrali e sull'organizzazione degli attori. In Francia si soppressero i privilegi della Comédie Française, si scavalcarono i divieti della censura, si rappresentarono testi di autori antimonarchici, e il repertorio esprimeva le ambizioni e le speranze di una società che voleva essere libera. Nel giugno del 1789, due mesi prima della "Dichiarazione dei diritti dell'uomo", Marie-Joseph Chénier si accaniva contro la censura con l'opuscolo "De la liberté du théâtre" ¹³⁹, ma essa fu abolita solo nel gennaio del 1791.

Si ritiene di particolare interesse culturale e politico la questione della censura nel periodo giacobino italiano, in quanto essa sembra essere per qualcuno in palese contraddizione con il sistema creatosi; che prima proclama la più totale libertà e poi si

¹³⁶ La Tabella citata mostra anche la suddivisione precisa degli "arrondissement" con i nomi delle relative città di cui sono composti, i dipartimenti di appartenenza di queste, e il numero delle compagnie ambulanti che possono ospitare.

¹³⁷ LUIGI SQUARZINA, voce *Compagnia*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. III, Casa Editrice Le Maschere, Firenze-Roma, 1956, 1239.

¹³⁸ LAMBERTO TREZZINI, *Società e legislazione*, op. cit., 1024, 1027.

¹³⁹ FEDERICO DOGLIO, *Storia del teatro. Dal barocco al simbolismo*, Garzanti Editore, Milano, 1990, 265, 267.

preoccupa di vietare quello che il sistema non legittima. Perfino gli autori classici rientrano tra le vittime della censura giacobina; i loro drammi vengono rivisti nell'intento di apportarvi le correzioni necessarie per renderli coerenti con lo spirito rivoluzionario, i titoli nobiliari "marchese" o "contessa" vengono per lo più cancellati se non sostituiti con quelli di "cittadino" o "cittadina"¹⁴⁰.

Ma al teatro giacobino (1796-1805), nonostante la contraddizione tra libertà e censura sopra accennata, va senz'altro il merito di aver saputo risvegliare il panorama, sino ad allora senza vigore, del teatro italiano, ponendo le basi per la nascita di una nuova cultura di Stato¹⁴¹.

A partire dai primi anni dell'Ottocento vengono emanati alcuni provvedimenti napoleonici, con i quali si istituisce nuovamente la censura e si restituisce alla Comédie Française le sue sovvenzioni.

Si hanno così: il "Decreto imperiale intorno ai teatri" 8 giugno 1806 n. 1663, il quale, istituendo le compagnie drammatiche permanenti, sebbene esse dal punto di vista organizzativo e del repertorio non siano ancora paragonabili alla Compagnia Reale Sarda, manifesta, per la prima volta, l'intervento dello Stato a favore del teatro; il relativo Regolamento di attuazione 25 aprile 1807, di cui ho già parlato; il Decreto 17 luglio 1806¹⁴², con il quale si abolisce il Magistrato di Revisione ma al tempo stesso si istituisce l'ufficio delle Libertà di Stampa, al quale è bene che gli autori sottopongano le opere per non incorrere in censure; e il famoso "Decreto di Mosca" 15 ottobre 1812, con il quale Napoleone riorganizza, regolandone i rapporti con lo Stato, la Comédie Française; la compagnia permanente del "Théâtre Français" o "Théâtre de S. M. l'Empereur"¹⁴³.

Possiamo pertanto concludere che la Rivoluzione francese, il rinnovamento portato dal movimento rivoluzionario giacobino, e la legislazione napoleonica mutano, senza ombra di dubbio, radicalmente il quadro del teatro italiano del primo Ottocento.

9. Con il Congresso di Vienna, riunitosi il 1° novembre 1814, cessa l'influenza francese in Italia. Cancellare le innovazioni apportate da Napoleone, ricomporre gli stati europei disgregati dalle truppe francesi e restaurarvi il potere dei legittimi sovrani, è questo quanto si propone la Restaurazione (1815-1830); un totale ritorno allo status quo precedente alla Rivoluzione.

L'Italia risulta suddivisa in otto stati, ciascuno dei quali legifera autonomamente nel rispetto delle proprie tradizioni culturali e sociali, ma gli interventi legislativi nei vari stati riguardano per lo più la censura. Fa eccezione solamente il Regno di Sardegna, che istituì la Compagnia Reale Sarda¹⁴⁴.

Vittorio Emanuele I (1759-1824), Re di Sardegna dal 1802, dopo essere stato esule a Roma, a Gaeta, ed infine in Sardegna, ritorna a Torino nel 1814, successivamente all'abbandono della città da parte dei dominatori francesi.

Il 28 giugno 1820, Vittorio Emanuele I, in una lettera al conte Richelmi così si esprime: "Con Nostra provvisione in data di quest'oggi, il cui tenore vi verrà comunicato dal Nostro Ministro e Primo Segretario di Stato per gli affari esteri, abbiamo determinato di stabilire in questa nostra Capitale una compagnia fissa di attori

¹⁴⁰ LAMBERTO TREZZINI, *Società e legislazione*, op. cit., 1025.

¹⁴¹ LAMBERTO TREZZINI, *Società e legislazione*, op. cit., 1028.

¹⁴² Vedilo in *Bollettino delle leggi del Regno d'Italia*, Parte II, dal 1 maggio al 31 agosto 1806, 763.

¹⁴³ FEDERICO DOGLIO, op. cit., 270; LAMBERTO TREZZINI, *Società e legislazione*, op. cit., 1029.

¹⁴⁴ LAMBERTO TREZZINI, *Società e legislazione*, op. cit., 1030.

drammatici a spese del R. Erario”. Nella stessa lettera si afferma che la medesima “provvisione”, ha affidato “l’esecuzione di questo nuovo stabilimento alla Nobile Direzione dei Teatri”¹⁴⁵.

Vittorio Emanuele I, in data 28 giugno 1820, emana dunque la “lettera patente” istitutiva della Compagnia Reale Sarda. Il proposito del re, espresso nella medesima, è quello di “istituire in questa Capitale una Compagnia stabile composta di eccellenti Attori Drammatici Italiani, considerando Noi, che l’Arte Drammatica, ben regolata ed opportunamente favoreggiata e protetta, mentre procaccia agli Abitanti della Capitale un onesto sollazzo, tende ad ingentilire il costume; [...] e nel sollevare a più alto grado di splendore un’arte così illustre ad un tempo, e così profittevole in cui felicissimi Italiani Ingegneri, hanno dato prove di singolare valore, Ci siamo di buon grado determinati ad approvare l’esecuzione di un siffatto disegno persuasi che il mezzo più espediente a migliorare e perfezionare l’Arte Drammatica, si è l’istituzione di una Compagnia di Ottimi Attori”. È previsto inoltre che la Nobile Direzione dei Teatri, alla quale è affidato l’incarico di eseguire la nuova istituzione a spese del Regio Erario, “ presenterà un modello di esecuzione, e proporrà la somma necessaria da pagarsi dal R. Erario, la quale però non dovrà oltrepassare la somma di lire cinquanta mila”, precisando che “il Repertorio delle azioni Drammatiche, che dovranno rappresentarsi da una tale Compagnia sia composto, e determinato dalla Nobile Direzione, e sottoposto quindi all’approvazione del Primo Segretario di Polizia”¹⁴⁶.

L’allegato, contenente le clausole contrattuali, prevede una sovvenzione di 50.000 lire annuali (in realtà una volta detratte le spese per gli stipendi e gli affitti, si riducevano della metà), il divieto per qualsiasi altra formazione di prosa di recitare a Torino se già vi operava la Compagnia Reale Sarda, e la messa a disposizione alla compagnia medesima dei teatri Carignano e d’Angennes¹⁴⁷.

La Compagnia Reale poteva contare sulla capacità ed esperienza artistica dei più grandi attori e attrici della prima metà dell’Ottocento; tra questi figurano, per citarne alcuni, Gaetano Bazzi, Domenico Righetti, Francesco Augusto Bon, mentre tra le donne primeggiano Anna Maria Bazzi, Rosa Romagnoli, Carlotta Marchionni, Adelaide Ristori. Fu proprio l’attore Gaetano Bazzi¹⁴⁸, con l’appoggio di Domenico Righetti, a ricevere l’incarico di formare la compagnia scegliendo gli attori e le attrici tra i migliori disponibili. La funzione di sovrintendenza fu invece affidata al conte Lodovico Pacifico Piossasco de Feys di Piobesi (1773-1848), ex giacobino scrittore di poesie e commedie, incaricato della scelta dei lavori teatrali al fine di confezionare un repertorio apprezzabile¹⁴⁹.

Ma la vita della Reale non fu sempre facile; le difficoltà cominciarono quando Carlo Alberto, il 10 dicembre 1831, rinnovò l’impegno governativo a favore della Compagnia, riducendo la sovvenzione a 30.000 lire annuali¹⁵⁰; mantenendo comunque

¹⁴⁵ LAMBERTO SANGUINETTI, *La compagnia Reale Sarda (1820-1855)*, Cappelli Editore, Bologna, 1963, 11, 13.

¹⁴⁶ Vedi LAMBERTO SANGUINETTI, op. cit., 13-14, il quale ci riporta le parti fondamentali della “lettera patente” di Vittorio Emanuele I 28 giugno 1820.

¹⁴⁷ LAMBERTO SANGUINETTI, op. cit., 15; LUCIANO TAMBURINI, *I teatri di Torino. Storia e cronache*, Edizioni dell’Albero, Torino, 1966, 96.

¹⁴⁸ ANTONIO GHISLANZONI, op. cit., 96-98. Bazzi viene descritto come un uomo di buon cuore e di vivace ingegno, che nel rappresentare una produzione da lui accettata metteva amore, intelligenza e zelo tali, che l’autore dell’opera rappresentata vedeva meravigliosamente trasformarsi sotto gli occhi il suo lavoro.

¹⁴⁹ LAMBERTO SANGUINETTI, op. cit., 16.

¹⁵⁰ Vittorio Emanuele I fu costretto ad abdicare e ad abbandonare Torino a causa dei disordini insorti al teatro d’ Angennes, l’11 gennaio 1821, che videro protagonisti gli studenti manifestanti contro la politica

fermo l'appannaggio della prima attrice Carlotta Marchionni, che andava detratto dalle 30.000. Spettavano poi alla Nobile Direzione Generale dei Teatri 3.000 lire annuali a titolo di spese di segreteria ed amministrazione. Un memoriale di 34 articoli regolanti l'attività della compagnia, dal 1° aprile 1832 all'ultimo giorno di carnevale del 1841, si trovava allegato all'ordinanza e sostanzialmente ripeteva i privilegi e gli obblighi già inclusi in quello del 1820. Tra questi si prevede a carico del conduttore Bazzi, l'obbligo di "pagare alla Cassa del R. Teatro ogni Sera delle Sue recite in Torino il quinto d'ogni introito", il divieto di "fare, in Torino, più di due recite di beneficenza per stagione", il dovere di sottoporre alla Direzione dei Teatri la lista delle rappresentazioni, di curare la pubblicazione a stampa dei manifesti e fare "osservare dagli Attori le prescrizioni della Censura del Governo, e tutti li tagli, e le correzioni prescritte dai Revisori, nulla togliendo od aggiungendo alle loro parti, né con gesti, o moti, o sguardi potranno alterare il senso per destare applausi non spontanei, e meritati"¹⁵¹.

Per quanto riguarda gli attori, essi "dovranno osservare tutte le regole della modestia e della decenza", pena "multe pecuniarie, arresto Personale, ed espulsione dalla Compagnia". Si faceva divieto inoltre ad ogni attore di passare la notte fuori città, salvo specifica autorizzazione ad opera della Nobile Direzione, quando la Compagnia recitava a Torino.

Sul conduttore incombeva l'obbligo di "arricchire il Repertorio in ogni stagione quanto più potrà di produzioni nuove, e sarà obbligato perciò di porne in scena per ogni settimana almeno una non ancora rappresentata dalla Reale Compagnia Drammatica". Infine lo stesso doveva garantire che lo spettacolo avesse una durata non inferiore alle due ore e mezza.

Interessante è constatare, come sottolinea Lamberto Trezzini, che in effetti dal memoriale emergono solamente gli obblighi della Compagnia verso lo Stato e non viceversa. Il "Regolamento per il buon governo della Compagnia Reale Sarda, emanato nel 1843 e ricalcato sui regolamenti del 1821 e del 1824", riportante la data del 24 aprile 1843, rinnova gli obblighi della Reale conformandosi a quelli già stabiliti in precedenza. È previsto il licenziamento dell'attore qualora, a causa di "infermità o altro accidente", dimostri inadeguatezza di voce o di immagine, oltre che "per vizi abituali, cattivi costumi, difetto di memoria, o di docilità" nell'ascoltare e mettere in pratica i suggerimenti impartiti dal conduttore in corso di prove o di recite. "Saranno puniti con multe o arresti o espulsi dalla compagnia seconda la gravità delle circostanze", gli attori e le attrici che si rendono responsabili di malcostume, ingiurie e risse¹⁵². Il conduttore deve far rispettare dagli attori le cancellazioni apportate dalla autorità censoria; il repertorio della compagnia deve comprendere un atto unico da rappresentare in aggiunta allo spettacolo programmato, qualora questo fosse troppo corto, e un dramma "a scena stabile", destinato a sostituire la recita programmata in caso di forza maggiore o per ordine superiore.

Si impone inoltre il rispetto del testo da parte degli attori; "ciascuna parte sotto pena di punizione, si deve recitare come sta scritta, e come fu concertata alla prova: è vietato aggiungere o togliere alcuna parola, ovvero alterare il senso delle cose scritte

governativa. Carlo Alberto assume pertanto la reggenza in nome di Carlo Felice, a cui spettava il trono, ma allora lontano dalla capitale. LAMBERTO SANGUINETTI, op. cit., 12, 17; LAMBERTO TREZZINI, *Società e legislazione*, op. cit., 1030,

¹⁵¹ Vedi LAMBERTO SANGUINETTI, op. cit., 18.

¹⁵² Il Regolamento aggiunge su questo punto la frase: "benché si creda che non potranno mai succedere", che consente a Trezzini di coglierne un falso moralismo; LAMBERTO TREZZINI, *Società e legislazione*, op. cit., 1031.

con moti o reticenze e cercare con arte qualunque o di scemare l'effetto di una parte di un altro attore o di promuovere applausi non spontanei e meritati". La ragione di quest'ultimo articolo va ricercata nella volontà di correggere una cattiva abitudine tipica del teatro italiano Ottocentesco, teatro di mattatori; ossia la padronanza del testo da parte dell'attore pronto ad adattarlo alla propria ingegnosità ed entusiasmo artistico e interpretativo¹⁵³.

Altri rinnovi governativi a favore della Reale si ebbero nel 1841, nel 1844, e nel 1847 sino a quando si giunse alle sedute del 13 e del 27 marzo 1852, con le quali il Parlamento Subalpino decretò la fine della Compagnia Reale Sarda. La cessazione effettiva delle attività avvenne nel 1855. Resta il ricordo di una grande compagnia; l'unica che dal 1821 al 1855 seppe rappresentare degnamente l'arte drammatica italiana. Angelo Brofferio, avvocato, politico, giornalista, commediografo, poeta e critico del "Messaggero Torinese", combattè con fermezza, ma suo malgrado inutilmente, affinché la Compagnia Reale rimanesse in vita. Di essa egli scrisse: "la sola da cui era degnamente rappresentato il genio drammatico dell'Italia [...] se voi le togliete i mezzi per sostenersi, avrà finito di vivere, e le scene torinesi non saranno più rallegrate che da compagnie secondarie [...] perché un complesso di buoni artisti non potrà mai ottenersi senza il patrocinio della nazione, e invece di aver interpreti del genio drammatico, avremo sulle scene un branco di mimi e di istrioni. [...] io dico che importa moltissimo, se è pur vero che i popoli non vivano soltanto di cotone, di cuoio e di carbon fossile, ma vivano anche di conforti morali, di genio, di cuore e di poesia". E a coloro intenzionati ad abolire i sussidi governativi concessi alle arti, si rivolge dicendo: "Fate man bassa sopra ogni protezione che il Governo accorda alle lettere e alle arti, e allora avrete spogliato il Piemonte di tutto [...]. Tolta ogni consolazione della mente e del cuore, questo paese diventerà una caserma o un convento, o una ragioneria [...], condannate pure con rigoroso decreto il teatro italico, [...] spegnete quest'ultimo avanzo di nobile retaggio, e allora si dirà che colla libertà invece di edificare non sapeste che distruggere [...]"¹⁵⁴.

Furono ben cinquecentonovanta, italiani ed altrettanti stranieri, i drammi rappresentati dalla Reale. Tralasciando i più grandi esponenti del teatro anteriore all'Ottocento, dei quali ne cito solamente alcuni, come Molière, Corbeille, Voltaire, Goldoni, Metastasio, Alfieri, tra gli autori che formarono il repertorio della Compagnia Reale Sarda si annovera l'avv. Alberto Nota (1775-1847). Di lui ricordo, tra le diverse opere scritte per la Sarda, il testo, *L'Atrabiliare*, che venne scelto dalla Reale per il suo esordio la sera del 29 aprile 1821 al Teatro Carignano di Torino. L'opera, una commedia, fu scritta dall'autore nel 1811 e rappresentata per la prima volta in Verona, il 3 novembre 1812, dalla Compagnia Reale Italiana diretta da Salvatore Fabbrichesi. Nota, laureatosi in legge, percorse la carriera della magistratura e tra le altre cose, fu segretario, precettore e bibliotecario dell'ancora giovane principe Carlo Alberto¹⁵⁵.

Altri autori autorevoli della Reale furono Giovanni Giraud, Francesco Augusto Bon, Camillo Federici, Francesco Albergati Capacelli, Angelo Brofferio. Quest'ultimo ancora giovanissimo, presenta alla Sarda un dramma *L'Eudossia* che viene rappresentato al Teatro Carignano il 21 maggio 1825. A questo fecero seguito altre opere finché nel 1829 scrisse, su richiesta di Carlo Alberto, *Vitige re dei Goti*, ma questo, proibito dalla censura per "l'austrofobia del contenuto", poté essere rappresentato solo nel 1848. Rientra nel repertorio della Sarda anche Alessandro

¹⁵³ Vedi LAMBERTO TREZZINI, op. cit., 1031-1032.

¹⁵⁴ LAMBERTO SANGUINETTI, op. cit., 130, 22.

¹⁵⁵ LAMBERTO SANGUINETTI, op. cit., 106-107, 111.

Manzoni nel 1843 con l'*Adelchi*, scritto tra il 1820 e il 1822 e stampato nell'ottobre del 1822. Nel 1844 fu la volta di Paolo Giacometti che diverrà il poeta della Sarda per 3000 lire annue¹⁵⁶.

La stampa, nei primi trent'anni dell'Ottocento, riservava pochissimo spazio agli spettacoli, ma qualche avvenimento musicale di portata eccezionale veniva riportato dai giornali più autorevoli. In essi il tabellino degli spettacoli conteneva l'annuncio consueto usato per ogni formazione teatrale, e riportante il nome del teatro e della compagnia che si esibiva. Non si faceva cenno nemmeno al titolo della commedia; per non parlar poi del nome dell'autore, sempre ignorato dai tabellini e talvolta anche negli sporadici commenti alle esecuzioni¹⁵⁷.

Ma l'importanza che alla Compagnia Reale Sarda si riconosce è dovuta, oltre a i suoi meriti artistici, al fatto che essa ha rappresentato il "primo intervento cosciente" di fondare un teatro stabile; con una struttura artistica e organizzativa importante. Con essa lo Stato interviene a favore del teatro, che si pone al suo servizio e diventa uno strumento di manifestazione del proprio potere, anche se questo avviene secondo una visione più ristretta e calcolatrice di quella giacobina descritta al paragrafo precedente¹⁵⁸.

Da ultimo vorrei far notare che sebbene la nascita della Reale Sarda si collochi in periodo di piena Restaurazione, e quindi in un contesto storico che proponeva la soppressione di tutte le innovazioni apportate dalla legislazione napoleonica, il decreto napoleonico 8 giugno 1806, con cui si era manifestato per la prima volta l'intervento dello Stato a favore del teatro, ha sicuramente rappresentato un salto in avanti verso il traguardo raggiunto successivamente dalla Compagnia Reale Sarda.

10. In Italia, le norme volte alla tutela dei diritti degli autori, comparvero solo a partire dall'Ottocento. Il diritto d'autore conferisce al titolare il diritto esclusivo di sfruttamento economico della propria opera, entro i limiti previsti dalla legge. Esso riceve un inquadramento diverso dalla dottrina e dalle varie legislazioni; i giuristi francesi della fine del Settecento lo concepirono come "diritto di proprietà" sulle opere dell'ingegno, come dimostra il termine "proprietà letteraria" usato correntemente mentre, la legislazione di altri paesi come la Germania e l'Italia, influenzati dal diritto romano, che considera possibile oggetto del diritto di proprietà solamente i beni materiali, concepirono il diritto d'autore come "diritto personale", le cui norme sono dirette alla tutela della personalità dell'autore; è in questo senso anche la dottrina francese moderna. Nel codice civile italiano attualmente in vigore, le norme disciplinanti il diritto d'autore non sono comprese nel libro III, dedicato alla proprietà, per essere contenute invece nel libro V dedicato al lavoro; a testimonianza della considerazione del diritto d'autore come un "diritto personale con effetti patrimoniali"¹⁵⁹.

Durante gli anni che precedono la Rivoluzione francese, si preparò il terreno per il riconoscimento dei diritti degli autori drammatici e musicali. In Francia nella seconda metà del Settecento, il re concedeva ad ogni compagnia teatrale il privilegio di rappresentare un dato genere di opere escludendo le altre. La posizione degli autori, non era certo rassicurante e garantita; i capocomici, li manovravano a loro piacimento

¹⁵⁶ LAMBERTO SANGUINETTI, op. cit., 113, 118, 123-124, 130, 133.

¹⁵⁷ LAMBERTO SANGUINETTI op. cit., 149.

¹⁵⁸ LAMBERTO TREZZINI, *Società e legislazione*, op. cit., 1030.

¹⁵⁹ AA.VV., voce *Diritto d'autore*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. IV, Casa Editrice Le Maschere, Firenze-Roma, 1957, 746-747.

imponendo ad essi condizioni favorevoli solo per se stessi, o pagando loro una somma di tanto in tanto, o stipulando di pagare una percentuale sugli introiti, da computare però al netto di ogni spesa e solamente per un certo numero di rappresentazioni. La contabilità poi, non avveniva quasi mai onestamente e sugli introiti effettivi, e questo rendeva ancora più aleatoria la già scoraggiante posizione degli autori ¹⁶⁰. E come se tutto ciò non bastasse, la legislazione e la pratica facevano cadere l'opera nel dominio dei capocomici, qualora essa non avesse procurato una determinata e considerevole somma d'introiti. È evidente la gravità della situazione; caratterizzata da una chiara parzialità a favore dei capocomici e da un'indubbia ingiustizia a danno degli autori. La questione viene presa a cuore da Pietro Agostino Caron de Beaumarchais. Egli pose le fondamenta per una Società degli Autori, e combattè al loro fianco proclamandone a gran voce i diritti, non senza risultati. Un regolamento datato 12 maggio 1780 obbligò i capocomici a tenere una contabilità più veritiera, pur restando fermo il loro diritto di fare detrazioni dagli introiti lordi e di rappresentare le opere quando fosse loro piaciuto. A tutela dei compositori di musica intervenne un provvedimento del 15 settembre 1786, il quale prevedeva che non potesse essere concesso il privilegio agli editori, che volevano pubblicare un'opera musicale, se prima non dimostravano di aver ottenuto il consenso dell'autore.

In Italia, fino alla Rivoluzione francese, la legislazione in materia aveva carattere di polizia; il riconoscimento dei diritti degli autori e i rapporti tra quest'ultimi e gli attori non erano oggetto dell'interesse legislativo. Nessun diritto dunque era garantito agli autori, ai quali non restava che consolarsi trovando qualche soddisfazione nel favore accordato loro dai Principi, o in un modico compenso riuscito a strappare ai capocomici quando l'opera addirittura non veniva a costoro regalata ¹⁶¹. Solo in via di fatto talvolta l'autore poteva tutelarsi contro gli abusi dei capocomici o degli impresari; per esempio dettando lui stesso le condizioni alle quali concedere a costoro il proprio manoscritto per la rappresentazione. Ma mentre la Francia era orgogliosa dei suoi poeti, che riuscivano anche ad arricchirsi con i loro lavori, in Italia non si guadagnavano certo tesori scrivendo per il teatro ¹⁶², e pertanto non capitava spesso che gli autori avanzassero con insistenza le loro pretese nel cedere il proprio lavoro. Abituamente erano i capocomici e gli impresari a dominare il corso delle trattative con gli autori, ai quali non restava che piegarsi alle loro inique condizioni.

Il quadro descritto subisce dei mutamenti con l'inizio della Rivoluzione francese, che portò alla proclamazione della libertà dei teatri e al riconoscimento dei diritti degli autori drammatici, dando origine ad una legislazione in materia, che verrà applicata al Piemonte e agli altri Stati italiani, sull'onda dell'invasione e dell'occupazione francese. In Francia, nell'agosto del 1790, una petizione promossa da un gruppo di autori drammatici, raggiunge l'Assemblea Nazionale, dinanzi alla quale nel settembre dello stesso anno, e quindi quasi contemporaneamente, presenta reclamo anche Jean-Francois La Harpe, autore drammatico e critico stimato. Egli dichiara guerra contro i privilegi reali alla Comédie e contro il monopolio detenuto dallo stesso teatro nello sfruttamento dei testi dei più grandi autori. E nel suo "Discorso sulla libertà dei teatri" (17 dicembre 1790), si esprime dicendo: "Sarebbe assurdo, incredibile, ridicolo che venti uomini di genio abbiano lavorato un secolo e mezzo per arricchire esclusivamente la debolezza e la vanità di una compagnia privilegiata che vuole essere l'unica erede dei frutti del loro lavoro... È dunque in nome della nazione... in nome

¹⁶⁰ NICOLA STOLFI, *op. cit.*, vol. I, 135.

¹⁶¹ NICOLA STOLFI, *op. cit.*, vol. I, 136-137.

¹⁶² GIUSEPPE COSTETTI, *op. cit.*, 117, 144.

delle Libertà, che deve permettere a tutti gli attori di recitare oggi Corneille, Racine, Molière... che io reclamo la soppressione del privilegio”¹⁶³. La discussione davanti all’Assemblea Nazionale, di cui Le Chapelier era relatore, si conclude con l’approvazione di una legge in data 13 gennaio 1791, che verrà sottoscritta dal re il 19 gennaio. La legge, che sopprime il monopolio teatrale, statuisce che ogni cittadino poteva costruire un teatro pubblico e farvi rappresentare qualsiasi genere di opera, previa la sola dichiarazione alla municipalità (art. 1); che le opere degli autori morti da 5 anni erano da considerarsi una proprietà pubblica e pertanto potevano essere rappresentate da qualsiasi teatro, nonostante gli antichi privilegi (art. 2); che le opere degli autori ancora in vita non potevano essere rappresentate in alcun teatro pubblico, senza il consenso formale e scritto dell’autore, sotto pena di confisca a favore dell’autore dell’intero prodotto della rappresentazione (art. 3)¹⁶⁴. A questa legge, che fu avversata vivacemente dai comici e dagli attori della Comédie, ne seguì un’altra datata 19 luglio 1791, che risolveva alcuni dubbi interpretativi e riaffermava il diritto degli autori. Essa richiedeva il consenso dell’autore o dell’avente causa anche per le opere degli autori viventi, fossero esse già state rappresentate prima dell’entrata in vigore della legge, e fossero o non incise o stampate (art.1). Queste leggi incentivarono la costruzione di nuovi teatri ma non migliorarono di fatto la posizione degli autori, che continuarono ad essere vittime degli abusi delle compagnie teatrali, le quali dettavano loro condizioni inique. Conseguentemente alla presentazione di nuove istanze degli autori, venne promulgata la legge 30 agosto 1792, la quale cercò di mediare tra gli interessi contrastanti delle categorie degli autori, dei capocomici e dei proprietari dei teatri, conferendo ai direttori di teatro il potere di rappresentare, senza il consenso dell’autore, le opere stampate e messe in vendita prima del 13 gennaio 1791, salvo che gli esemplari riportassero espressamente la riserva del diritto di rappresentazione¹⁶⁵. A seguito però delle aspre critiche rivolte a codesta legge, che disconosceva in pratica i diritti degli autori, la Convenzione Nazionale, con decreto del 1° settembre 1793, abrogò la legge del 1792 richiamando in vigore quella del 1791¹⁶⁶. Nel frattempo, oltre la proprietà teatrale degli autori fu riconosciuta la loro proprietà in materia di edizione con la legge 19 luglio 1793, che aboliva i privilegi dei librari e assicurava all’autore per tutta la sua vita, il diritto esclusivo di vendere, far vendere e distribuire le loro opere, e di cederne la proprietà in tutto o in parte¹⁶⁷.

Fin qui la situazione di fatto sino a quando Napoleone Bonaparte decise di innovare la legislazione teatrale, promulgando dal palazzo di Saint-Cloud il decreto 8 giugno 1806 n. 1663. Esso ridusse il numero dei teatri nella capitale e nei dipartimenti, nel tentativo di limitare la concorrenza ostinata tra i teatri esistenti, e di risollevare quindi le sorti dell’arte drammatica. I teatri parigini privilegiati furono inoltre assoggettati alla vigilanza del Ministro dell’Interno.¹⁶⁸ Il Titolo III del suddetto decreto, intitolato “Degli autori”, si preoccupa dei rapporti tra quest’ultimi e gli

¹⁶³ FEDERICO DOGLIO, op. cit., 268.

¹⁶⁴ A.S.A., Intendenza generale 120, *Raccolta delle leggi relative alle proprietà drammatiche e Istruzioni ai Corrispondenti dell’Agenzia Drammatica di Torino*; contenente la “Loi du 13 janvier 1791”, la “Loi du 19 juillet 1791”, il “Décret de la Convention Nationale du 19 juillet 1793”, la “Loi du Prairial an 3 interprétative de celle du 19 juillet 1793”, la “Loi du 1° 7bre 1793”, e il “Décret Impérial du 8 juin 1806”, disciplinanti il diritto d’autore.

¹⁶⁵ NICOLA STOLFI, op. cit., vol. I, 140-141.

¹⁶⁶ NICOLA STOLFI, op. cit., vol. I, 142.

¹⁶⁷ PAUL BLANCHART, voce *Francia*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. V, Firenze-Roma, 1958, 607-608.

¹⁶⁸ “Décret Impérial concernano les Théâtres” dell’8 giugno 1806 n. 1663; NICOLA STOLFI, op. cit., vol. I, 142-144.

impresari. Si prevede che gli autori e gli impresari potranno determinare fra di loro, per via di convenzioni mutue, le retribuzioni dovute ai primi per somma fissa od altrimenti (art.10). All'articolo seguente si precisa che le autorità locali avranno cura che queste convenzioni siano esattamente eseguite (art.11). E l'ultimo articolo del Titolo dedicato agli autori conclude: i proprietari d'opere drammatiche postume hanno i medesimi diritti dell'autore; e le disposizioni sulla proprietà degli autori, e sopra la durata di essa, sono loro applicabili come si è detto nel decreto del 1° germile anno XIII (art.12).

Al decreto suddetto fece seguito il relativo regolamento di esecuzione, di cui ho già avuto occasione di parlare, del 25 aprile 1807. Promulgato da Napoleone il 29 luglio 1807, esso ridusse i teatri della capitale ad otto soltanto, nel tentativo di difendere l'arte drammatica tanto cara a Napoleone. Ma così pochi teatri stavano stretti per una città così grande e dedita al divertimento, per cui il governo dovette autorizzare la riapertura dei teatri che erano stati chiusi e Napoleone emanò da Mosca quel famoso decreto 15 ottobre 1812, con il quale disciplina la Comédie Française.

11. È la cultura, ovvero l'insieme delle tradizioni e delle vicende scientifiche, storiche, filosofiche, letterarie ed artistiche, a determinare la censura. La storia della censura si riduce allora alla storia della cultura e all'individuazione di quegli avvenimenti storici e politici, che sono le cause dirette del sistema di censura e del progresso della cultura. La censura poteva essere politica o religiosa; ma quella politica ebbe quasi sempre il sopravvento sulla seconda; evidentemente le preoccupazioni politiche erano considerate più urgenti di quelle di natura morale o religiosa. Si spiega in questo modo, il comportamento di quei diligenti funzionari, adibiti all'attività censoria, che erano allarmati maggiormente per certe frasi scabrose nelle intenzioni politiche, piuttosto che in quelle morali ¹⁶⁹.

Per tutto il XVIII secolo, la censura in Italia non assunse quell'importanza che ha acquistato in seguito; quando gli avvenimenti storici e politici divennero le cause principali del suo sistema. A ciò si aggiunge il fatto che nei secoli XVII e XVIII, il teatro non era ancora completamente uscito dalla sua dimensione privata per divenire un luogo di trattenimento pubblico, e pertanto non aveva ancora acquistato quella capacità e quella forza di persuasione penetrante nelle coscienze, tale da preoccupare le forze politiche reggenti nei vari stati ¹⁷⁰.

La ripartizione politica, amministrativa e culturale, che caratterizzava la nostra penisola prima del 1860, non consente di disegnare un quadro omogeneo sul ruolo svolto dalla censura teatrale. Durante il XIX secolo, ciascun stato legiferava autonomamente in materia di censura, dettando provvedimenti, a volte più intransigenti e altre volte più tolleranti, a seconda della situazione politica locale o delle istruzioni impartite dagli stati stranieri ai quali erano sottomessi. La censura, operante sulla sfera politica ma anche su quella religiosa e sul buon costume, non differiva solo da Stato a Stato; più flessibile si dimostrava nei territori controllati dall'Austria mentre più rigida nella Roma papale, ma anche da un periodo storico e politico ad un altro ¹⁷¹. La Chiesa in effetti si è sempre dimostrata molto attenta al fatto che le espressioni utilizzate non offendessero la Religione e i principi cristiani da essa diffusi. Costante nel tempo si è dimostrata la preoccupazione che gli spettacoli non violassero "i principi della morale, della religione e del buon costume", parole che ancora oggi conservano la loro attualità.

¹⁶⁹ CARLO DI STEFANO, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Cappelli, Bologna, 1964, 7-8.

¹⁷⁰ CARLO DI STEFANO, op. cit., 9.

¹⁷¹ ALBERTO BENTOGGIO, *Un secolo di censura teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, op. cit., 1103.

In Piemonte, a Torino il teatro Regio cambiava denominazione e già nel 17 dicembre 1798, lo troviamo sotto il nome di Teatro Nazionale. Il comma secondo dell'articolo 5 di un progetto presentato alla Municipalità da uno dei suoi membri, Luigi Cotti di Brusisno il 25 gennaio 1799, così diceva: "Due sono gli oggetti, che la Municipalità deve sempre avere sott'occhio, il primo si è quello, che tutte le rappresentazioni teatrali siano vere Scuole di morale, il cui scopo è quello di combattere il dispotismo, il fanatismo, l'aristocrazia, e l'anarchia; quindi tutte le rappresentazioni in cui si osserva la decenza, e che non vi sono sparse massime antirepubblicane, e che non attaccano un culto qualunque devono essere permesse; per conseguenza escludere non si debbano dalle scene i preti, i frati, le monache, i cardinali per smascherare al pubblico i delitti che hanno commesso sotto il manto di religione, ed ispirare il giusto orrore, che ciascun buon cittadino deve avere per il fanatismo". Lo stesso Cotti presentava l'11 marzo 1799 una "Istruzione per il Direttore dei Teatri"; un documento analogo al progetto sopra citato, ma integrato da alcuni articoli indicanti i criteri di censura che il direttore dovrebbe seguire. A seguito dell'approvazione dell'Istruzione, Cotti venne nominato Ispettore dei teatri Torinesi ¹⁷².

Si è assistito al passaggio da una condanna generica ed ufficiosa di tutte le opere teatrali, salvo rare eccezioni, e del mestiere di attore considerato vizioso e immorale [2.2.], ad una regolamentazione della censura sulla stampa e sugli spettacoli, che consentiva o proibiva libri e rappresentazioni. Non essendo realizzabile l'abolizione del teatro, si è cercato quanto meno di limitarlo e di contenerlo, circoscrivendolo di leggi in materia che lo governassero ¹⁷³. Interessante è notare che ancora sul finire del Settecento non tutti gli stati d'Italia godevano di una normativa specifica relativa alla censura teatrale. Gli interventi in questa direzione, erano per lo più frutto di occasionali iniziative di pontefici, principi, uomini di governo e organi di polizia, intesi sì a tutelare sovrani, dinastie, tranquillità pubblica, morale e religione, ma aventi carattere provvisorio. Salvo interventi sporadici, una normativa specifica in tema di censura teatrale, si impianta e si sviluppa in Italia solo nel primo Ottocento, successivamente all'ingresso delle truppe rivoluzionarie francesi ¹⁷⁴. La Rivoluzione francese portò infatti con sé, sull'onda delle tre parole "libertà, uguaglianza, fraternità", una ventata di nuove ideologie, di nuovi concetti filosofici e sociali, e tutta quest'aria di novità importanti, penetrata nelle famiglie e nelle scuole, non poteva non invadere anche il teatro, che si ritrovò, grazie ad essa, arricchito di un contenuto morale ed educativo [2.6.]. Il risveglio apportato dalle armate napoleoniche e i successi delle istituzioni democratiche, che coinvolsero tutto l'Ottocento italiano, spinse i governi e le autorità ad esercitare una più attenta e severa applicazione della censura. La censura teatrale venne compresa in via interpretativa nella censura della stampa "perché spesso, seppure non esclusivamente, le norme, le leggi, le ordinanze, che furono emanate parlano esplicitamente della stampa di libri e di giornali e lasciano alla censura teatrale una specie di derivazione interpretativa da regolare, più specificatamente, verso quell'obbiettivo". Lo spettacolo teatrale ebbe d'altra parte un grande sviluppo nell'Ottocento, nel corso del quale divenne "un'arma audace e pericolosa" capace di

¹⁷² ANNA DONDI, *Il teatro comunale di Alessandria (1775-1853). Profili storico-giuridici dell'attività teatrale dall'inaugurazione alle soglie dell'unificazione italiana*, tesi di laurea, Società di storia, arte e archeologia, Alessandria, 1987, 32-33.

¹⁷³ CARLO DI STEFANO, op. cit., 9-10.

¹⁷⁴ ALBERTO BENTOGGIO, op. cit., 1104.

suscitare, ricordare, infiammare gli animi, e queste considerazioni non potevano di certo non preoccupare le autorità ¹⁷⁵.

Esaminiamo la situazione sotto il dominio francese. La già più volte citata legge francese 13-19 gennaio 1791, sanciva la più assoluta libertà nelle rappresentazioni teatrali; conferendo a qualunque cittadino la facoltà di costruire un teatro pubblico per farvi rappresentare qualunque genere di spettacolo, previa la sola dichiarazione ufficiale all'autorità municipale, la quale non poteva interrompere o vietare le rappresentazioni, se non in conformità di leggi o regolamenti di polizia. Ma essendosi trasformato il teatro, in uno dei più pericolosi strumenti di propaganda monarchica e controrivoluzionaria alle dipendenze della municipalità, si rendeva necessario rinforzare la censura, e con la successiva legge 1° settembre 1793, si imponeva agli impresari e proprietari l'obbligo di sottoporre i testi, prima della rappresentazione, all'ufficiale di polizia di servizio ¹⁷⁶. Tuttavia sino alla fine del Settecento, i principi di libertà di opinione, di stampa e di rappresentazione, producevano ancora un eco troppo grande perché potessero trovare un riscontro pratico effettivo, quei provvedimenti relativi alla censura da esercitare sui testi drammaturgici.

È con il decreto napoleonico dell'8 giugno 1806 n. 1663 ¹⁷⁷, che i controlli sugli spettacoli si fecero più severi. Il repertorio dei più grandi teatri della capitale francese era fissato dal ministro dell'interno e non era ripetibile da nessun altro teatro di Parigi (art. 4). Il teatro dell'Opera era il solo a poter dare dei balli mascherati (art.5). Il Titolo II, dedicato ai teatri nei dipartimenti, prevedeva che essi non potessero superare il numero di due nelle grandi città, di uno nelle città più piccole, e tutti dovevano essere muniti dell'autorizzazione del prefetto, il quale doveva rendere conto al ministro dell'interno (art.7). Le disposizioni generali dello stesso decreto prevedevano che nessuna opera poteva essere rappresentata senza il permesso del ministro della polizia generale (art.14). Con successivo decreto 17 luglio 1806 ¹⁷⁸, Napoleone aboliva il magistrato di Revisione e lo sostituiva con l'Ufficio della libertà di stampa, dipendente dal ministro dell'interno e incaricato di controllare e correggere tutte le opere teatrali destinate alla rappresentazione. Il regolamento del 25 aprile 1807 ¹⁷⁹, di attuazione del decreto 8 giugno 1806, dopo aver precisato al Titolo I quali debbano considerarsi grandi teatri e quali teatri secondari di Parigi, confermava la necessità di una duplice autorizzazione preventiva; del ministro degli interni e di quello della polizia per la rappresentazione delle opere teatrali (art. 6).

Esaminiamo ora la situazione in Piemonte dopo la dominazione francese. In Piemonte la censura in materia di stampa, aveva percorso quattro tappe fondamentali:

1. Istruzione segreta per i Revisori di libri e stampe, emanata durante il regno di Carlo Emanuele III nel 1775;

2. Le Istruzioni per i Revisori emanata sotto il regno di Vittorio Emanuele I nel 1816;

3. I Regi biglietti della Segreteria dell'Interno e le circolari emanate dalla Grande Cancelleria dopo il 1816;

¹⁷⁵ CARLO DI STEFANO, op. cit., 48-49.

¹⁷⁶ ANNA DONDI, op. cit., 29.

¹⁷⁷ A.S.A., S.I, Prefettura del dipartimento di Marengo, Decreto Imperiale 8 giugno 1806 n. 1663.

¹⁷⁸ Decreto 17 luglio 1806, in *Bollettino delle leggi del Regno d'Italia*, Parte II, dal 1° maggio al 31 agosto 1806, 763.

¹⁷⁹ A.S.A., Intendenza generale, 120, Regolamento per i teatri 25 aprile 1807.

4. Il Regio Editto con il quale si stabiliva in Torino una Commissione di Revisori (1831)¹⁸⁰.

Sulle opere teatrali vigeva una doppia censura; per rappresentarle e per metterle alla stampa. Per rappresentarle era necessario richiedere l'autorizzazione ai Comandanti ed agli Uffici di Polizia, come oggi sarebbe necessario il permesso alla Questura, mentre per la stampa era necessaria la licenza dei Revisori¹⁸¹. Due autorizzazioni erano quindi previste in materia di censura teatrale; una per la rappresentazione dell'opera, l'altra per la pubblicazione del testo, e questo la rendeva doppiamente severa rispetto a quella sulla stampa. L'autorizzazione alla rappresentazione veniva concessa dalle varie autorità previste nei regolamenti particolari, che, per il Teatro Comunale di Alessandria, ad esempio, era il Governatore o in sua vece il Comandante¹⁸². L'autorizzazione alla pubblicazione del testo, veniva regolata dalle disposizioni per i Revisori contenute nei provvedimenti elencati come tappe fondamentali della censura piemontese, che esaminerò di seguito.

Le "Istruzioni per li Revisori de' libri, e stampe", 19 giugno 1755, aveva costituito la prima tappa della censura sulla stampa. La prima parte di questo provvedimento era rivolta ai revisori di Torino, mentre la seconda ai revisori di provincia. Entrambe le parti contenevano disposizioni a tutela della religione e dei buoni costumi e condannano atei, deisti, epicurei, eretici, astrologi e imbroglioni. L'intento era quello di tutelare la Chiesa e i principi da essa propugnati, in quanto depositaria del potere spirituale¹⁸³. A questo provvedimento fece seguito l'"Istruzione per i Revisori approvata da S.M. li 25 giugno 1816"¹⁸⁴; sottoscritta da Vittorio Emanuele I, essa detta quelle disposizioni, riguardanti l'introduzione di libri, la stampa di manoscritti e la ristampa di opere, che i Revisori della Gran Cancelleria dovranno osservare e far osservare nel distretto delle rispettive giurisdizioni. Il Capo I, relativo alle "Regole da osservarsi per la introduzione de' libri", all'art. 1 detta disposizioni a tutela della Religione e del buon costume. Si inseriscono a questo punto della storia della censura, una serie di Regi biglietti emanati dalla Segreteria dell'interno, alcune circolari provenienti dalla Grande Cancelleria, e altri provvedimenti a riguardo aventi per lo più carattere applicativo. Tra i documenti d'archivio, che ho rinvenuto a proposito, c'è un Parere dell'Avvocato Generale, su un progetto relativo alla revisione di libri dell'Avvocato Collegiato Bessone. Nel suo Parere, molto interessante e piacevole a leggersi, l'Avvocato Generale mette in evidenza la necessità di aumentare il numero dei Revisori (nel 1755 Carlo Emanuele III ne aveva ravvisati necessari tre oltre il Capo), in ragione dell'aumento degli stampatori, della mania di leggere, e del numero delle opere da stamparsi, evidenziando altresì l'opportunità che venissero scelti tra persone oneste, zelanti, con amore per la Religione ma anche tra Letterati, "se non si vuole chiamare li ciechi a giudicare de' colori"¹⁸⁵. Tra gli altri documenti ricordo anche un "Progetto di Regie Patenti concernenti alla revisione de' libri e delle stampe"

¹⁸⁰ CARLO DI STEFANO, op. cit., 86-87.

¹⁸¹ ANTONIO MANNO, *Aneddoti documentati sulla censura in Piemonte dalla Restaurazione alla Costituzione*, in *Biblioteca di storia italiana recente (1800-1850)*, vol. I, Fratelli Bocca, Torino, 1907, 43; CARLO DI STEFANO, op. cit., 87.

¹⁸² ANNA DONDI, op. cit., 51.

¹⁸³ ANNA DONDI, op. cit., 24.

¹⁸⁴ A.S.T.S.P., Istruzione pubblica, Proprietà letteraria, Revisione, etc., Revisione di libri e stampe, censura, manoscritti, censura teatrale in genere e personale (1775-1859), mazzo I.

¹⁸⁵ A.S.T.S.P., Istruzione pubblica, Proprietà letteraria, Revisione, etc., Revisione di libri e stampe, censura...; "Parere dell'Avvocato Generale eccitato con dispaccio 2 ottobre 1822" e datato 30 ottobre 1822.

firmato da Carlo Felice ¹⁸⁶, in cui si prevedeva a Torino la costituzione di un consiglio superiore di revisione composto da sei Revisori e presieduto dal Gran Cancelliere. Tale Progetto non riporta la data, ma è ragionevole pensare che risalga al 1822, in quanto esso era seguito da un “Parere dell’Avvocato Generale sulla Revisione de’ libri”, che si riferisce al Progetto citato operandone un’articolata valutazione, e che è datato 23 gennaio 1823. Tale Progetto anticipa il dettato del Regio Editto del 1831, che da origine ad un analogo comitato composto di cinque membri scelti dal Guardasigilli ¹⁸⁷.

Con decreto reale 10 aprile 1849, la sorveglianza su tutti gli spettacoli della capitale Torino, venne affidata alla Direzione Generale dei Teatri. Posta sotto la dipendenza del Ministero degli Interni e costituita da illustri personalità appartenenti al mondo della politica e della cultura, come Massimo d’Azeglio, Pietro Derossi di Santarosa e Domenico Promis, essa si impegnò nel tentativo di riformare la censura, divenuta eccessivamente rigida negli anni in cui fu Revisore il prof. Facelli ¹⁸⁸. Nel frattempo si compilava una lista di tredici autori italiani rappresentabili liberamente, tra i quali Alfieri, Goldoni e Nota. Il 1° gennaio 1852, il Ministro dell’interno precisava quali erano gli argomenti sui quali doveva essere esercitata la vigilanza, dettando contemporaneamente una norma generale secondo la quale si doveva “vegliare perché il teatro agevoli co’ suoi mezzi la via a correggere i costumi e ad un tempo sia eccitamento e risultato di civiltà”. Per la Religione erano permessi i temi sacri a patto di non porre sulla scena cerimonie liturgiche; per la morale si stabiliva di non ammettere “quelle produzioni, colle quali si volesse ispirare avversione ed odio fra le varie classi...e offensive al pudore”. Sul piano politico, venivano proibiti i lavori realizzati allo “scopo diretto di mettere in odio la monarchia costituzionale” mentre al Governo era attribuita la facoltà di “far sospendere le produzioni o di far sopprimere le scene o i discorsi, il cui tema avesse grande analogia a qualche transitoria e grave contingenza in cui si trovasse il paese” ¹⁸⁹.

Dal 1848 al 1853 si denunciava, tuttavia, la mancava di unità di indirizzo della censura teatrale in Piemonte. Accadeva infatti, con una certa frequenza, che una rappresentazione vietata in un luogo venisse invece permessa in un altro; e questo dipendeva dal criterio, dall’attenzione e dalla saggezza dell’autorità politica locale. A Torino flessibilità e severità dipendevano dalla politica generale interna ed estera del momento, ma il problema erano i centri minori ovvero le province, le quali erano affidate ad un Intendente; ufficio che corrisponde a quello dell’attuale Prefetto ¹⁹⁰. Si interessò della questione il conte Ponza di San Martino, che teneva il portafoglio degli interni nel 1853. Con una circolare del 23 aprile 1853, denunciò il grave inconveniente della mancanza d’unità nella censura teatrale, rendendo manifesta l’intenzione del Ministero di “chiamare a sé la revisione di tutte le produzioni che avessero a rappresentarsi in tutti i teatri dello Stato, in quanto poteva essere necessario ad impedire la rinnovazione del citato inconveniente” ¹⁹¹. Negli anni successivi al 1856 sino all’Unità d’Italia, la censura teatrale, affidata al Ministero dell’Interno, prevede che i

¹⁸⁶ A.S.T.S.P., Istruzione pubblica. Proprietà letteraria, Revisione, etc., Revisioni di libri e stampe, censura, manoscritti, censura...; “Progetto di Regie Patenti”.

¹⁸⁷ ANNA DONDI, op. cit., 52.

¹⁸⁸ La censura teatrale di Torino era ritenuta la più assurda e la più tirannica d’Italia e il Facelli, censore dell’ancien régime, fu diverse volte maltrattato dall’opinione pubblica e dalla stampa. Vedi CARLO DI STEFANO, op. cit., 88.

¹⁸⁹ Cfr. LUCIANO TAMBURINI, op. cit., 86.

¹⁹⁰ FERDINANDO GABOTTO, *La censura teatrale in Piemonte nei primordi della libertà*, in *Bollettino storico-bibliografico subalpino*, anno XVI (1911), Torino, 289.

¹⁹¹ Vedi FERDINANDO GABOTTO, op. cit., 290.

“lavori sottoposti a revisione, a qualunque genere appartengano, [...] devono essere consegnati dai loro rispettivi autori o dai capocomici impresari che intendano metterli in scena, all’Ufficio di Questura della Provincia nella quale risiede il presentatore”. Successivamente i lavori venivano approvati o disapprovati, senza possibilità di appello; se poi un lavoro veniva approvato con però l’obbligo di apportarvi modificazioni, poteva essere rappresentato solo in seguito ad un nuovo esame del revisore che aveva prescritto le correzioni. Per esigenze di semplificazione del servizio, e soprattutto al fine di garantire agli Intendenti Generali della Provincia una norma sicura nell’autorizzare o negare la rappresentazione delle opere drammatiche, furono pubblicati “elenchi speciali”, che funzionavano come indici, nei quali erano elencati e descritti in ordine alfabetico commedie e drammi permessi e vietati. Se il lavoro non era iscritto nell’elenco, l’Intendente doveva richiedere visione del copione e verificare se era stato bollato, mentre in caso di dubbio era invitato a rivolgersi al Ministero che gli avrebbe fornito tutti i chiarimenti necessari ¹⁹²

¹⁹² CARLO DI STEFANO, op. cit., 93-94, il primo elenco delle produzioni vietate fu pubblicato nel 1857 e ne conteneva ben 250.

CAPITOLO III IL TEATRO MUNICIPALE DI ALESSANDRIA (1775 – 1853)

SOMMARIO: 3.1. Il Teatro Guasco: primo teatro cittadino. — 3.2. Genesi del Teatro Municipale. — 3.3. Gestione e contratti. — 3.4. Il pubblico. Contratti e ruolo. — 3.5. Invasione francese e prime leggi sul diritto d'autore. — 3.6. L'Agenzia Drammatica di Filippo Talucchi. — 3.7. Gli anni della Restaurazione.

1. Nel 1728, quando Vittorio Amedeo II incaricava l'ingegnoso architetto Ignazio Bertola, di costruire la nuova città di Alessandria, il gusto estetico e artistico delle famiglie ivi più in vista si era fatto più evoluto e raffinato. Determinante in questo senso è stata l'influenza esercitata dalla vicina capitale Subalpina, dove architetti insigni del calibro di Filippo Juvara, del Castellamonte e del Guarino, hanno lasciato la loro impronta creativa facendone una città ricca di meraviglie artistiche¹⁹³. Era il segno di una società che stava cambiando; nel Settecento gli Alessandrini manifestavano il loro bisogno di elevarsi in senso letterario ed artistico. Sono di quell'epoca la costruzione di alcuni edifici importanti destinati a dare sfogo alle loro aspirazioni. Su iniziativa del marchese alessandrino, Filippo Guasco Gallarati di Solerio, sorge il primo teatro cittadino stabile gestito privatamente. Nel 1729 il marchese Guasco si rivolge al sovrano per ottenere l'autorizzazione a destinare a teatro, una parte del Palazzo Guasco, suo privato palazzo cittadino. L'idea di avvalersi della costruzione di un edificio pubblico per introdurre anche il teatro, creando una sorta di "centro civico", si afferma solo in pieno Ottocento, e un esempio è costituito dal teatro di Tortona, di cui mi occuperò nel capitolo successivo. Spesso invece, ancora agli inizi dell'Ottocento, si usava adibire a teatro un'ala dei palazzi privati, sebbene esso fosse ormai divenuto di uso pubblico¹⁹⁴. Il ricorso, datato 20 marzo 1729, si presenta nella forma di memoriale a capi e costituisce il primo documento conosciuto relativo all'autorizzazione di un'attività teatrale in Piemonte nel Settecento¹⁹⁵. A margine di ciascun capo del memoriale, contenente una richiesta specifica, è annotata la relativa risposta data d'ordine regio, con la quale S.M. accorda, non accorda o accorda a determinate condizioni, il favore che le viene richiesto. Il capo 2° del memoriale contiene la supplica rivolta a S.M. affinché gli accordi il privilegio di "permettere in detto teatro la rappresentazione d'opere in musica, commedie, ed altri spettacoli di qualunque sorta, senza che si possano imporre da qualunque persona sotto qualsivoglia titolo o pretesto, aggravii, e pesi agli impresari, o rappresentanti in detto teatro", e "S.M. l'accorda, con ciò s'osservi quanto è solito praticarsi in tempo di fiera"¹⁹⁶. Vengono quindi emanate le Regie Patenti 27 marzo 1729, con le quali S.M. riceve sotto la sua protezione il teatro costruito in Alessandria dal marchese Guasco, vi permette le rappresentazioni drammatiche, e concede a favore dello stesso teatro alcune esenzioni in materia di gabella. Espone la lettera patente: "veduto, ed esaminato da noi il memoriale a capi qui

¹⁹³ TOMMASO SANTAGOSTINO, *Settecento in Alessandria*, Ferrari-Ocella, Alessandria, 1947, 286.

¹⁹⁴ LAURA PALMUCCI QUAGLINO, *I teatri ottocenteschi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1982, 5.

¹⁹⁵ ANNA DONDI, op. cit., 7.

¹⁹⁶ A.St.C.A., Serie III, mazzo 1749, Teatro; A.S.T.S.P., Paesi, Paesi di nuovo acquisto, Alessandrino, mazzo 3 n. 7, "Progetto, Disegno, Calcoli, Lettere, e Memorie riguardanti la domanda fatta dalla città di Alessandria per la costruzione di un nuovo teatro nella medesima".

connesso, sportoci dal marchese Filippo Guasco Gallarati di Solerio, [...] con le risposte in margine ad ogn'uno d'essi capi d'ordine nostro annotate, e sottoscritte dal marchese d'Ormea Ferrero di Roascio generale delle nostre finanze, in data de' venti del cadente marzo [...], abbiamo a supplicazione d'esso accorrente approvate, e confermate, approviamo, e confermiamo le predette risposte in tutto, e per tutto, mandando ai nostri magistrati, ministri, ufficiali, ed altri cui spetterà d'osservarle e farle osservare senza veruna difficoltà, con le cautele però, che verranno prescritte dall'intendenza generale delle nostre regie gabelle, che tal è nostra mente”¹⁹⁷.

Il 31 gennaio 1733 viene presentato un secondo ricorso, che rispetto al primo contiene l'aggiunta della richiesta di concessione dell'esercizio del gioco durante gli orari degli spettacoli, e il divieto di organizzare manifestazioni a pagamento in luoghi chiusi durante le attività del teatro Guasco. La supplica contenuta nel capo 6° del memoriale; “che li comici od istrioni, ballerini di corda o altri rappresentanti spettacoli, che vorranno operare in luogo chiuso con esigere pagamento, non possino esercitare fuori che in detto teatro”, viene accordata da S.M. così come quella contenuta nel capo 7°; “che li ciarlatani o altri rappresentanti in luoghi pubblici, quando nel teatro vi sono opere, commedie o rappresentazioni, non possino recitare né far altre rappresentanze o spettacoli in quelle ore che saranno destinate per le opere o commedie di detto teatro”¹⁹⁸. La successiva lettera patente del 5 febbraio 1733, conferma al supplicante gli stessi privilegi che vennero a lui accordati con le patenti del 27 marzo 1729 e concede al medesimo quelli contenuti nelle risposte date d'ordine regio a ciascuno dei capi del memoriale presentato e sottoscritto il 31 gennaio 1733 dal generale delle finanze, il conte De S.Laurent¹⁹⁹.

Iniziata l'attività teatrale del Teatro Guasco, essa proseguiva con successo. Il marchese Filippo Guasco di Solerio, accolse nel suo teatro privato i più importanti cantanti dell'epoca e fondò la stessa Società dei Cavalieri, che diede un'importante slancio all'arte filodrammatica. Sostenuta dalla Società dei Cavalieri e osteggiata dalla parte più conservatrice del clero cittadino, dal quale era vista come una minaccia per la moralità pubblica, l'attività teatrale percepiva buona parte degli introiti dagli incassi del gioco d'azzardo, che si teneva nel contiguo Casini Inviziati. La situazione favorevole proseguì fino al 1763 quando, con l'editto del 18 dicembre, i principali giochi d'azzardo vennero proibiti e l'attività teatrale perse una delle sue più cospicue entrate²⁰⁰. Il 1766 fu l'anno dell'ultima rappresentazione teatrale. Il piccolo, seppur elegante, Teatro Guasco, cuore della vita lirica e drammatica settecentesca alessandrina, stava ormai piccolo al sempre crescente numero di spettatori che accorrevano per godersi le rappresentazioni. La sala, che aveva ospitato l'8 ottobre 1729, Carlo Emanuele, Principe di Piemonte e nell'ottobre del 1755 lo stesso Carlo Emanuele ormai regnante

¹⁹⁷ FELICE AMATO DUBOIN, *Raccolta per ordine di materie delle leggi cioè editti, patenti, manifesti, etcc. pubblicati sino all'8 dicembre 1798 sotto il felicissimo dominio della Real Casa di Savoia*, Tomo XIII, Vol. XV, Lib. VII, Titolo XXII, “De' Teatri”, Torino, 1846, 859-860, “Memoriale a capi colle risposte date d'ordine regio, e lettere patenti relative, colle quali S.M. ricevendo sotto la sua protezione il teatro costruito in Alessandria, vi permette le rappresentazioni drammatiche, e concede a favore del medesimo alcune esenzioni in materia di gabella”.

¹⁹⁸ A.St.C.A., Serie III, mazzo 1749, Teatro; A.S.T.S.P., Paesi, Paesi di nuovo acquisto, Alessandrino, mazzo 3 n. 7; vedilo anche nella raccolta compilata dall'avv. Felice Amato Duboin citata alla nota precedente, 860-861.

¹⁹⁹ FELICE AMATO DUBOIN, op. cit., 860-861, “Memoriale a capi colle risposte date d'ordine regio, e relative lettere patenti d'approvazione e concessione de' privilegi pel teatro di Alessandria”.

²⁰⁰ ANNA DONDI, op. cit., 8.

in compagnia dell'allora Principe ereditario Vittorio Amedeo III ²⁰¹, venne abbandonata a se stessa, fino a quando si arrivò alla dichiarazione di rinuncia alle patenti firmata dal marchese Guasco il 26 febbraio 1772. Nonostante la cessazione dell'attività del primo teatro cittadino, essa, grazie al suo sviluppo positivo, ha creato nelle coscienze degli alessandrini la consapevolezza dell'importanza di un'attività teatrale nel secolo del melodramma e in un momento in cui andare a teatro era anche uno stile di vita [2.1.].

2. Il 6 settembre 1772 segna l'atto di nascita solenne del Teatro Municipale. Il "Diario Bolla" infatti riporta sotto la data suddetta: "Deposizione della prima pietra fondamentale del nuovo Teatro e del nuovo Pubblico Palazzo fatta da S.E. il Sig.r Conte D'Antremont Governatore di questa città [...] ". Fin dal 1770 la città di Alessandria aspettava fiduciosamente la costruzione di un nuovo teatro e solo nell'agosto del 1772 il Consiglio Comunale aggiudicava, in seguito ad asta pubblica, l'esecuzione dei lavori all'architetto Giuseppe Caselli. Secondo il progetto dell'architetto Caselli, il teatro doveva essere collocato in una parte dell'erigendo Palazzo Civico e il progetto dello stesso palazzo prevedeva la realizzazione di un fabbricato che comprendeva più spazi; uno da destinarsi a teatro, e altri a uffici, alloggi, e botteghe ²⁰². La decisione di inserire un teatro all'interno del palazzo municipale costituisce un episodio insolito nel Settecento; difatti l'idea di sfruttare un edificio pubblico per introdurvi un teatro nasce, come si è già affermato, solamente in pieno Ottocento, quando si tenta di dare una risposta soddisfacente a tutte le diverse esigenze di divertimento dei vari ceti della popolazione. Con le Regie Patenti 1° luglio 1772 ²⁰³, S.M. accorda al teatro di Alessandria, in procinto di essere eretto, tutti i privilegi che furono già concessi al Teatro Guasco; negare ad un teatro municipale quello che era stato invece accordato ad un teatro di un privato cittadino, avrebbe costituito in effetti una disparità di trattamento ingiustificata. Il capo 4° del memoriale esposto dalla città di Alessandria, contiene alcune osservazioni relative al diritto d'ingresso e precisamente la supplica affinché le venga accordato il seguente privilegio: "che niuno possa pretendere esenzione alla porta, od in un altro luogo del teatro, sotto qualsivoglia titolo, o motivo, alla riserva solo del governatore e maggiore della piazza". E questo "S.M. lo accorda, ben inteso che anche il comandante della città goderà sempre della controscritta esenzione". Il capo 5° contiene la supplica relativa alla concessione dell'attività del gioco e dell'esercizio dell'osteria durante i giorni delle recite. La richiesta si riferisce alla concessione di "tutti li giuochi e lotterie", rendendo chiaro il tentativo dei supplicanti di scavalcare l'editto del 18 dicembre 1763, il quale circoscriveva i giochi permessi. A limitarne la portata, ci pensa però la risposta sovrana di concessione, che accorda l'esercizio dei giochi purché rientrino tra quelli permessi dall'editto del 1763, con l'obbligo di servirsi delle carte provenienti dalla regia gabella. Il capo 6° e 7° del memoriale, analogamente a quanto contenuto negli stessi capi della supplica del marchese Guasco del 31 gennaio 1733, richiedono la concessione dell'obbligo, per i rappresentanti gli spettacoli, che volessero recitare in un luogo chiuso a pagamento, di farlo solo in detto teatro, e del divieto di allestire recite in

²⁰¹ BOLLA NICOLAO, *Memorie raccolte da Nicolao Bolla con dichiarazione di non voler esser reo per le omissioni*, secondo la copia inedita della Civica Biblioteca di Alessandria conforme al mns. inedito esistente nell'Archivio della Curia Vescovile, e pubblicato da Tommaso Santagostino in appendice all'opera *Settecento in Alessandria*, citata alla nota 1, 406, 421.

²⁰² LAURA PALMUCCI QUAGLINO, op. cit., 4.

²⁰³ A.St.C.A., Serie III, mazzo 1749, Teatro; FELICE AMATO DUBOIN, op. cit., 882-884, "Regie Patenti colle quali S.M. permette alla città d'Alessandria di far costruire, ed aprire un pubblico teatro, e le concede per esso i privilegi e le grazie espresse nelle risposte date di suo ordine all'unito memoriale a capi".

luoghi pubblici durante gli orari di attività del teatro. È evidente il tentativo dei supplicanti di ottenere un'esclusiva, durante le ore di spettacolo, in favore del Teatro Municipale; entrambi i privilegi contenuti nei capi suddetti sono stati accordati da S.M..

Nel settembre del 1775, esattamente tre anni dopo la deposizione della prima pietra fondamentale del nuovo teatro, i lavori erano ultimati. L'opera appariva sicuramente degna dell'artefice. Si poteva chiaramente coglierne lo stile denominato settecento piemontese, distinto per eleganza, severità, e genialità della concezione architettonica. Perfetto era il semicerchio a ferro di cavallo della sala e incantevole la fila dei palchetti, sui quale dominava maestoso lo splendido palco reale ornato in stucco e oro. "Gioiello d'arte, splendente scigno, fu, quale appariva nella sua prima concezione, il nuovo Teatro"²⁰⁴, inaugurato il 17 ottobre dell'anno 1775.

3. Nella seduta del Consiglio Comunale del 5 gennaio 1775, vengono approvati e trasmessi all'Intendente generale, i capitoli di appalto del Teatro Municipale disciplinanti i rapporti tra Comune e impresa. Ai primi impresari che gestiscono il teatro, la Municipalità offre condizioni indubbiamente favorevoli in cambio di "una decorosa opera seria in musica nel mese di ottobre, e d' un'Opera Buffa od almeno una buona commedia ne' mesi d'Aprile e Maggio di cadun anno e composte de' migliori attori che le riuscirà d'avere". Il numero delle recite non dovrà essere minore di venti nei mesi di aprile e maggio e di venticinque nel mese di ottobre. Spetterà all'amministrazione comunale fissare i prezzi della platea e dei biglietti d'ingresso²⁰⁵.

L'appaltatore si deve ritenere inoltre obbligato al pagamento di un quarto del canone annuo, qualora non avesse luogo per causa di forza maggiore la rappresentazione di ottobre, e di una somma corrispondente ai tre quarti dello stesso canone qualora si trattasse della rappresentazione nei mesi primaverili. Decisamente più numerosi gli obblighi a carico della città, tra i quali la somministrazione del sipario, delle macchine sceniche e l'impegno ad eseguire le grandi riparazioni che si rendessero eventualmente necessarie²⁰⁶.

Nei "Capitoli stabiliti dall' Ill.ma Città di Alessandria per l'affittamento del suo Teatro"²⁰⁷, in data 21 maggio 1800, la città concede in affitto il teatro per una locazione di anni nove, da tre in tre, comprendendo tutti i siti e membri annessi unitamente all'Osteria, alla Bottega del Caffè e al Ridotto grande (art. 1 e art. 2). È dovere dell'appaltatore tenere il teatro e i suoi annessi con la diligenza del buon padre di famiglia e provvedere alle piccole riparazioni giornaliere, riservando alla città solo quelle grandi. Analogamente a quanto previsto nei Capitoli del 1775, l'appaltatore deve garantire almeno due spettacoli teatrali all'anno, uno nei mesi di aprile e maggio e l'altro nel mese di ottobre, di almeno venticinque recite ciascuno.

L'appaltatore deve sottomettersi per rapporto alla decenza del teatro, e prendere giornalmente e seralmente gli ordini dei Sig.ri Direttori anche per la scelta del libro, se si tratta della rappresentazione di un dramma serio mentre, se si tratta di rappresentazioni comiche, egli è tenuto a presentare ai suddetti Sig.ri Direttori l'itinerario del titolo di ciascuna rappresentazione per farne la scelta di quelle migliori che possono interessare maggiormente il pubblico (art. 8). L'articolo si spiega con il fatto che alla Direzione è affidata la sorveglianza del teatro, e pertanto è suo compito

²⁰⁴ TOMMASO SANTAGOSTINO, op. cit., 346-347.

²⁰⁵ Cfr. ANNA DONDI, op. cit., 20.

²⁰⁶ Vedi ANNA DONDI, op. cit., 20.

²⁰⁷ A.St.C.A., Serie III, 1759 (1800-1809).

intervenire per prevenire eventuali disordini e sconvenienze. Per lo stesso motivo gli attori, ballerini, maestri, compositori, ma anche gli inservienti del teatro, sono posti durante le ore di spettacolo e nel corso delle prove, sotto la dipendenza della Direzione. La città si impegna a tramandare, “pendente la suaccennata locazione, all'appaltatore li privilegi ed esenzioni accordateli con Regie Patenti del 1° luglio 1772 e procurerà la città dal suo canto che l'appaltatore ne possa liberamente gioire in tutta la loro estensione” (art. 13) ²⁰⁸. L'appaltatore è tenuto, anche in caso di guerra o di altro accidente, a causa del quale non fosse possibile aprire il teatro allo spettacolo, al pagamento della quarta parte dell'affitto sulla somma dovuta annualmente (art. 14); la causa di forza maggiore non lo esime pertanto dai suoi obblighi. L'appaltatore dovrà inoltre “prendere in consegna non tanto il detto teatro, che suoi annessi e dipendenti, ma anche tutto ciò e quanto si ritroverà di spettanza di questa città, cioè scenari, cordaggi, lumiere, vestiari, mobili ed ogni altro effetto previa descrizione ed inventario da farsi per mezzo di persona che verrà deputata da questa città”, con l'obbligo di riconsegnare il tutto alla fine della locazione nel medesimo stato e valore in cui sono stati ceduti, aggiungendo che “qualora il detto appaltatore si ritrovasse ad avere un fondo di scenari, mobili ed altro maggiore di quello che le verrà consegnato, possa detta città rilevare in tutto o parte a giusto estimò prelativamente a qualunque altra persona” (art. 16). Attraverso quest'ultima clausola contrattuale la città di Alessandria vuole evidentemente assicurarsi il diritto di prelazione su qualsiasi altro potenziale acquirente, nel caso in cui l'appaltatore decidesse di mettere in vendita i mobili e gli scenari di sua appartenenza. L'art. 20, prevede a carico dell'appaltatore l'obbligo di presentare, in tempo di spettacolo di un dramma serio, “alli Sig.ri Sindaci, Direttori ed Amministratori un libro a caduno del detto Drama come pure altri tre per li Sig.ri Segretari ed Economi, ed oltre all'entrata libera per qualsivisia spettacolo senza pagamento ai Sig.ri Sindaci non meno che alli due Sig.ri Direttori e Sig.ri Vice Segretari, Economi, e forieri secondo il praticato”. Questa clausola è da leggersi unitamente a quella contenuta nell'art. 8 da me già esposta, e si ricollega pertanto alla funzione di sorveglianza che deve essere assicurata alla Direzione teatrale, al fine di garantire il rispetto dell'ordine e della decenza negli spettacoli. Si conclude infine con l'art. 23, contenente il divieto dell'impresario di sublocare il teatro a qualunque persona salvo la previa approvazione, assenso e gradimento della Civica Amministrazione. E questo è comprensibile se si considera che non tutti gli impresari sono dei buoni impresari, e la Civica Amministrazione vuole giustamente affidare la gestione del suo teatro a persone valutate direttamente come idonee a prestare determinate garanzie nello svolgimento dei loro impegni contrattuali.

4. Si è parlato del sistema di produzione dello spettacolo; che coinvolge le figure dell'impresario, dell'agente, del giornalista, dell'autore, ma non si è ancora considerato lo spettacolo teatrale dal punto di vista del pubblico. Eppure anche il pubblico ha un suo ruolo; ed è in virtù di questo e per il fatto di essere portatore di diritti e di doveri, che ho ritenuto opportuno soffermarmi ad alcune precisazioni e chiarimenti, utili ad un panorama più completo. L'impresa contrae obbligazioni verso il pubblico in diversi modi; con gli abbonamenti, i biglietti cosiddetti di favore, l'affitto dei palchi, l'ingresso e gli affissi. L'abbonamento è un vero e proprio contratto bilaterale; su proposta dell'impresario, l'abbonato lo accetta ed entrambi ne restano

²⁰⁸ Si veda a tale proposito il contenuto delle Regie Patenti 1° luglio 1772, da me esposto nel § 2 di questo capitolo.

obbligati. Attraverso l'abbonamento l'impresa conferisce ad un privato, per un certo numero di rappresentazioni o per un certo lasso di tempo, l'ingresso libero dietro il corrispettivo di una somma determinata. Il vantaggio per lo spettatore è rappresentato dal minor prezzo dell'abbonamento rispetto alla somma dei prezzi che avrebbe pagato per assistere a ciascuna rappresentazione, mentre per l'impresa il vantaggio è costituito dall'anticipazione del prezzo e dalla pronta disponibilità della somma di denaro. Ma a favore dell'impresa c'è anche l'eventualità che l'abbonato per cause accidentali non possa venire a teatro, ed essendo l'abbonamento personale e pertanto non cedibile ad altri, consente all'impresario l'ammissione di altri spettatori non abbonati ²⁰⁹. Il contratto di abbonamento ha qualche componente aleatoria; sia per l'acquisto anticipato di un diritto a vedere lo spettacolo senza conoscerne il successo ²¹⁰, sia per l'eventualità che, essendo comunque gli impegni dell'impresa sottoposti all'approvazione dell'autorità preposta alla direzione e alla sorveglianza dei teatri, l'abbonato si veda sfumare il godimento del suo diritto per cause indipendenti dall'impresa. Le ingiunzioni dell'autorità infatti, sono considerate come casi di forza maggiore, e prevalgono sulle convenzioni stipulate. "Il biglietto costituisce il titolo in forza del quale l'amministrazione del teatro, al giorno indicato, si obbliga a lasciare entrare nella sala chi ne sarà portatore, ed a fargli occupare il posto assegnato sul medesimo" ²¹¹. Il titolare del biglietto ha il diritto di assistere alla rappresentazione per la quale lo ha acquistato a prescindere dalla sua condizione sociale o dal tipo di abbigliamento, salvo che sia contrario alla decenza. Nei Capitoli stabiliti dalla città di Alessandria per l'affittamento del teatro, esaminato nel paragrafo precedente, non è permesso all'appaltatore di lasciar introdurre nella platea persone di infima plebe, motivo per cui la città ha riservato un palco in quart'ordine per disporlo ai domestici del superiore Comando della Piazza (art. 8). I possessori dei biglietti di favore non godono dei medesimi diritti riservati ai possessori dei biglietti acquistati; in quanto proprio per il fatto di essere di favore, l'amministrazione del teatro può sottoporli a determinate condizioni. Coloro che sono possessori dei biglietti di favore dovrebbero astenersi dal manifestare con eccessiva esagerazione ed evidenza la loro approvazione, per non correre il rischio di essere denominati *claqueurs* ²¹². La *claque*, rappresenta un mezzo di incoraggiamento dell'arte e degli artisti in paesi esteri. Così chiamata in Francia, essa è una istituzione parigina, che si diffonde successivamente in altre capitali d'Europa, seppur subendo modificazioni e sfumature diverse dovute alle circostanze locali. Accade che il direttore della *claque* arruola al proprio servizio un certo numero di individui stipendiati, con il compito di distribuirsi ogni sera a teatro in punti determinati per applaudire con approvazione allo spettacolo. Il numero dei *claqueurs* varia in considerazione dell'importanza dello spettacolo e il loro applauso trascina meccanicamente il resto del pubblico a fare altrettanto ²¹³. Se ne possono individuare tre categorie: quelli che seguono lo stesso capo per tutto il corso dell'anno ricevendo una paga mensile, quelli che si impegnano ad applaudire per il favore dell'ingresso gratuito, e quelli che avendo particolari simpatie verso il direttore o qualcuno degli artisti, manovrano il pubblico a loro piacimento. Questa istituzione, che può apparire

²⁰⁹ ENRICO ROSMINI, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, terza edizione, Ulrico Hoepli, Milano, 1893, 282-283, 284, 288.

²¹⁰ LAMBERTO TREZZINI, *Società e legislazione*, op. cit., 1039-1040, nell'Ottocento le compagnie drammatiche solitamente non annunciavano i titoli degli spettacoli, che venivano rappresentati nel corso della stagione, avendo ciascuna compagnia un repertorio specifico al quale si attenevano.

²¹¹ ENRICO ROSMINI, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, op. cit., 297.

²¹² LAMBERTO TREZZINI, *Società e legislazione*, op. cit., 1040.

²¹³ ANTONIO GHISLANZONI, op. cit., 134-135.

ridicola ai nostri occhi, diventa quasi indispensabile in una grande città come Parigi, dove il pubblico si rinnova ogni sera e non sempre conosce i vari artisti. Lo stesso ministero che decretò la sua abolizione al teatro dell'Opera, si vide costretto a ripristinarla quasi immediatamente. Ma a ben vedere le cose, la *claque* si dimostra un ostacolo al progresso dell'arte drammatica e musicale; se il successo di un'opera dipende infatti dagli interessi di uno speculatore, allora anche il mediocre trionfa e questo non può che arrecare danno allo sviluppo e al perfezionamento dell'arte. Nelle città poi dove la *claque* non è organizzata, artisti ed impresari sono soliti servirsi di altri mezzi "per ottenere il successo ed adescare le moltitudini"; ricorrendo per esempio ad un giornalismo cortese, che attira anticipatamente la simpatia di un pubblico troppo credulo e poco accorto ²¹⁴.

Da quanto descritto emerge un "ruolo" attribuito allo spettatore teatrale, che non si dimostra pertanto un mero ascoltatore e osservatore passivo dello spettacolo, bensì una sua parte attiva che ad esso si integra e partecipa, seppur in modo interessato. Ricordo a tale proposito le parole di Voltaire, che definì il pubblico teatrale un animale temperato di quattro nature diverse: un asino, una scimmia, un pappagallo, un serpente. "L'asino perché il pubblico ha troppo spesso le orecchie lunghe, la scimmia perché un applauso di gente stipendiata ad applaudire basta non di rado per far battere le mani a tutti gli spettatori, il pappagallo perché il giudizio di pochi diviene subito il giudizio o il pregiudizio dei più, che forse non avranno mai pensato né sentito a quel modo; il serpente poi... perché il Voltaire era stato qualche volta fischiato anche lui" ²¹⁵. Il pubblico rappresenta dunque un giudice al cui giudizio l'artista consapevolmente si sottomette. A volte si presenta parziale e corrotto, altre volte però la sua approvazione o disapprovazione è sincera, ma anche in quest'ultima ipotesi dovrebbe comunque trattenersi dal mostrare la sua insoddisfazione con schiamazzi e gesti umilianti. Far conoscere la propria disapprovazione all'artista è un fattore di progresso e perfezionamento dell'arte, ma essa deve essere espressa con moderazione e non degenerare in espressioni sgarbate e sconvenienti; la moderata disapprovazione corregge i difetti mentre la maleducazione non migliora di certo gli uomini. È altrettanto incivile criticare inopportuno gli scritti teatrali e i loro autori; la stessa moderazione deve essere usata anche nell'esprimere il giudizio nei loro riguardi ²¹⁶.

Se da un lato si invoca il rispetto del pubblico verso gli artisti, dall'altro il pubblico è titolare di alcuni diritti nei loro confronti. L'obbligazione dell'artista è dovuta non solo nei confronti dell'impresario ma anche verso il pubblico, al quale l'artista è stato promesso con l'annuncio del suo nome mediante gli affissi e i cartelloni; così se egli si rifiutasse di recitare o cantare senza giusto motivo, sarebbe obbligato al risarcimento dei danni verso l'impresario, anche se quest'ultimo non avesse adempiuto tutti gli obblighi assunti. Il pubblico inoltre ha il potere indiretto di far risolvere la scrittura tra l'artista e l'impresario. L'ipotesi si verifica nel contratto cosiddetto "per esperimento"; ciò vuol dire che, se l'artista per le prime tre sere consecutive non da una buona prova sulla scena e delude il pubblico, il contratto si risolve, l'artista in questo caso non ha il diritto a percepire il vantaggio promesso ma solo ad essere pagato per le sere che è comparso sulla scena ²¹⁷. Personalmente mi chiedo fino a che punto possa ritenersi giusto scritturare un artista "per esperimento", considerando, sulla base del

²¹⁴ ANTONIO GHISLANZONI, *op. cit.*, 136-138.

²¹⁵ Vedi GUIDO MAZZONI, *Autori e attori drammatici*, in *La vita italiana nel risorgimento (1849-1861)*, serie IV, III, Firenze, 1908.

²¹⁶ GAETANO SAVONAROLA, *op. cit.*, 101, 105.

²¹⁷ ERMANNINO SALUCCI, *op. cit.*, 58-59.

discorso di cui sopra, che un pubblico pagato e corrotto sarebbe pronto a screditare anche un ottimo artista, il quale, nell'eventualità, si ritroverebbe ingiustamente a sopportare il danno di un'immeritata risoluzione contrattuale.

6. Nell'ultimo ventennio del secolo XVIII, lo stato sabaudo dimostra una totale chiusura nei confronti di qualsiasi movimento rinnovatore; così mentre l'istruzione e la cultura sono poco seguite e considerate, le attività intellettuali ed artistiche si indeboliscono fino ad impoverirsi ²¹⁸. La situazione già poco felice, subisce un netto peggioramento con lo scoppio della guerra con la Francia e la seguente occupazione della Savoia e di Nizza da parte delle truppe francesi il 21 settembre 1792. Uno dei primi provvedimenti derivanti dalla situazione di guerra, è la sospensione degli spettacoli e la chiusura del Teatro Regio di Torino disposta con ordine sovrano il 17 ottobre successivo, il quale prevede tra l'altro il proseguimento dell'attività del solo teatro Carignano per tutto l'anno successivo e la chiusura dei teatri minori. La situazione politica determinatasi non poteva non ripercuotersi anche sull'attività del Teatro Municipale di Alessandria, dove non si registrano attività dal 1792 al 1797, ma questo, in realtà, anche a causa dell'ordine sovrano di sospensione delle fiere annuali, che costituendo un'importante voce d'entrata, ha scoraggiato gli impresari ad assumersi i rischi di una gestione ²¹⁹.

Le truppe francesi hanno tuttavia portato con sé un vento favorevole al consolidarsi di una tutela d'autore. Nel materiale archivistico che ho consultato, non è emerso alcun documento che facesse pensare ad una tutela giuridica del diritto d'autore sulle opere teatrali, fino alla dominazione francese e con essa alle prime leggi in materia. Mi ha consentito di arrivare a questa conclusione, una documentazione molto interessante da me rinvenuta all'archivio di Stato di Alessandria. Si tratta precisamente della "Raccolta delle leggi relative alle proprietà drammatiche e Istruzioni ad uso de' Signori Corrispondenti dell'Agenzia Drammatica stabilita in Torino" ²²⁰, contenente le leggi francesi del 1791, del 1793 e il decreto del 1806 da me più volte citati, e del "Manifesto de' L'Avvocato Filippo Talucchi alli Signori autori teatrali e compositori di musica" ²²¹, riportante la data del 31 luglio 1813, in cui l'avvocato, Direttore della suddetta Agenzia Drammatica, accetta di riscuotere per procura dei clienti quanto loro dovuto a titolo di diritto d'autore. Mi pare opportuno a questo punto, analizzare i documenti menzionati come meritano per chiarire meglio la situazione determinatasi; obiettivo che mi propongo di raggiungere nel paragrafo seguente.

7. Con la nuova organizzazione dei teatri nelle città componenti i 14 dipartimenti italiani riuniti all'Impero francese, risulta difficile agli autori far valere i diritti loro accordati dalle leggi dinanzi agli impresari che pretendono la rappresentazione delle loro opere, potendo verificare solo con grande difficoltà dove e quando esse sono state rappresentate, e solo a seguito di un ampio carteggio ritirare le somme di loro spettanza nelle varie città-teatro. Per questi motivi, a tutela degli autori, che si adoperano a sostenere il Teatro con le produzioni del loro ingegno, l'avvocato Filippo Talucchi, munito delle necessarie autorizzazioni delle autorità superiori competenti, e del Commissario di tutti i teatri nei dipartimenti italiani riuniti all'Impero, ha stabilito un'agenzia, per mezzo della quale egli, in qualità di procuratore, riscuoterà

²¹⁸ Così ANNA DONDI, op. cit., 22.

²¹⁹ ANNA DONDI, op. cit., 22-23.

²²⁰ A.S.A., Intendenza generale 120.

²²¹ A.S.A., Intendenza generale 120.

quanto dovuto agli autori per la rappresentazione delle loro opere nei suddetti teatri dei dipartimenti italiani riuniti alla Francia ²²². Sono a carico dell'Agente, avv. Filippo Talucchi, tanti corrispondenti quante sono le città dotate di teatro, e la responsabilità delle somme da essi incassate a titolo di diritto d'autore. Lo stesso deve inoltre curarsi di rendere "noto a tutti gli Impresari, ossia Direttori di tutti i Teatri, le pretensioni degli Autori, e il titolo delle loro opere, di dare le istruzioni necessarie a' suoi corrispondenti, affinché esattamente ritirino quanto spetta agli Autori de' quali sono procuratori, e di reclamare presso le Autorità a nome degli Autori medesimi in caso di contravvenzione dalla parte degl' Impresari ossia Direttori". Chiunque intende avvalersi della suddetta Agenzia deve farlo attraverso una "procura legalizzata con lettera di accompagnamento", indirizzata all' "Avvocato Filippo Talucchi in Torino all'Agenzia Drammatica", nella quale deve essere indicato il titolo, la qualità delle opere di cui si chiede la tutela d'autore, e i diritti che si pretendono. Gli autori da parte loro si obbligano, come corrispettivo del servizio garantito, a versare all'Agente una somma calcolata in percentuale sui diritti loro spettanti per le opere rappresentate. Ogni sorta di spesa, quella per sostenere le liti in tribunale o per provare la spettanza o meno dei diritti a chi li reclama, sono a carico dell'autore.

L'Agente può anche accettare la procura per alcune soltanto delle opere dell'autore, qualora quest'ultimo l'avesse conferita per alcune opere determinate escludendo le altre, relativamente alle quali ha stabilito lui stesso condizioni particolari con gli impresari.

Il Manifesto rende nota l'esistenza di precise tariffe in relazione al tipo di componimento oggetto della rappresentazione e alla classificazione di appartenenza delle diverse città in cui essa ha luogo. Gli autori e i compositori di musica, che ritengono conveniente adottare codesta proporzione di diritti, dovranno accennarlo nella procura conferita ed inviata all'Agente mentre "gli altri potranno indicare quale altra somma di diritti piaccia loro di pretendere; e qualora questi non cangino gl'interessi dell'agenzia, si caricherà questa di procurarne l'esigenza come più ad essi sia gradevole". Le città componenti i 14 dipartimenti italiani riuniti all'Impero, vengono divise in quattro classi. Appartengono alla prima classe; Roma, Firenze, Torino, Genova, e Parma, rientrano nella seconda classe; Alessandria, Piacenza, Siena, Perugia, Pisa, Livorno e Spoleto. Nella terza classe, la più numerosa, troviamo Casale, Viterbo, Pistoia, Vercelli, Arezzo, Cuneo, Terni, Civitavecchia, Foligno, Chiavari, Savona, Voghera, Città di Castello, Tortona, Ivrea, Todi e Asti. Infine nella quarta classe sono comprese tutte le città non menzionate nelle prime tre, e tutti i teatri diurni denominati "Arene", in qualunque città essi siano, pagheranno i diritti d'autore come città di questa classe. I diritti stabiliti nella tabella delle tariffe riportata dal Manifesto datato 1813, resteranno in vigore sino alla fine del 1814 quando si provvederà ad apportarvi quelle modificazioni che l'esperienza riterrà necessarie. I diritti sulle opere musicali spettano metà al Compositore della musica e metà al Poeta. Le opere nuove, nelle città ove non sono mai state rappresentate, esigeranno il diritto doppio per le prime tre recite. Oltre ai diritti garantiti in relazione al tipo dell'opera, e alla classe di appartenenza della città, agli Autori, sono riconosciuti il diritto di entrata personale nei giorni di recita delle loro opere e la cessione di alcuni biglietti gratuiti. Tali biglietti non possono però essere dall'autore venduti pubblicamente né può l'autore esigerne il prezzo, potendo essi solamente essere usati. Infine è previsto che un impresario o direttore, che abbia fatto rappresentare in teatro cinque opere diverse di un medesimo

²²² A.S.A., Intendenza generale 120, "Manifesto de' l'Avvocato Filippo Talucchi alli Signori autori teatrali e compositori di musica", datato 31 luglio 1813.

autore, dovrà riconoscere a quest'ultimo il diritto di entrata libera serale nel medesimo teatro anche per le recite di opere altrui.

In esecuzione di quanto affermato nel Manifesto, vengono successivamente compilate ad opera dell'avvocato Talucchi, le "Istruzioni ai Corrispondenti dell'Agenzia Drammatica" di cui è Direttore. Il documento reperito è preceduto da un "estratto delle diverse leggi francesi relative alle proprietà drammatiche", che hanno fornito il quadro normativo di riferimento e di guida per la loro compilazione ²²³. Si tratta precisamente della "Loi du 13-19 janvier 1791", "Loi du 19 juillet 1791", del "Décret de la Convention Nationale du 19 juillet 1793", della "Loi du 25 prairial an 3 interprétative de celle du 19 juillet 1793", "Loi du 1^o 7^{bre} 1793", e del "Décret Imperial du 8 juin 1806", tutte quante contenenti disposizioni a tutela del diritto d'autore ²²⁴.

L'Avvocato Talucchi suddivide le "Istruzioni ad uso de' Signori Corrispondenti dell'Agenzia Drammatica stabilita in Torino", in cinque articoli ²²⁵. All'art. 1, "De' vantaggi e diritti de' corrispondenti", viene loro riconosciuto il diritto del cinque per cento sul prodotto delle retribuzioni spettanti agli autori, oltre all'entrata libera allo spettacolo e il privilegio di regalare alcuni biglietti loro accordati. E si precisa che essendo gli autori proprietari delle loro opere, possono concederne l'uso alle condizioni che reputano più convenienti ai loro interessi, senza essere passibili di variazioni o modificazioni ad opera di qualsiasi autorità. L'art. 2 dedicato a "Quali siano i doveri de' corrispondenti", enuncia come primo il dovere di farsi riconoscere nella loro qualità dalle autorità locali e competenti, comunicando loro le leggi relative alle proprietà drammatiche, nelle quali il corrispondente trova la protezione e l'appoggio normativo necessario nell'eventualità del bisogno. Il corrispondente è obbligato a conferire con il Direttore per renderlo edotto delle condizioni, alle quali gli autori consentono la rappresentazione delle loro opere, riconoscendogli altresì il diritto di far sequestrare il prodotto serale in caso di inosservanza delle condizioni prescritte. Veniamo ora alla parte più importante del documento in questione; ovvero all'enunciazione di "Quale debba essere il metodo da adottarsi nel riscuotere i diritti degli autori", e proprio di questo si occupa l'art. 3. Le condizioni apposte dagli autori alla rappresentazione delle loro opere, variano in relazione alla classe di appartenenza della città e alla qualità della produzione. Pertanto si ribadisce la suddivisione delle città, componenti i 14 dipartimenti italiani riuniti all'Impero, in quattro classi e la ripartizione delle produzioni teatrali in tre classi, comprendendo la prima; le opere serie, le tragedie e le commedie in cinque atti, la seconda; le opere buffe e le commedie in 4 o 3 atti, e la terza; le farse in musica, le farse in prosa di 2 o di un solo atto. Poste le condizioni accennate, è cura degli autori, degli impresari e dei Corrispondenti la loro scrupolosa esecuzione, affinché le retribuzioni convenute sia esattamente pagate. Ciascun opera deve essere regolarmente pagata ogni giorno e nessun motivo può esimere i Signori Corrispondenti dalla riscossione giornaliera del prezzo stabilito dagli autori. Quando il titolo di una produzione annunciata non è dal Corrispondente conosciuto, egli dovrà farselo comunicare affinché possa egli verificare se sotto un titolo apocrifo si nasconda invero una delle produzioni rientranti nel repertorio affidato alla sua protezione. I

²²³ A.S.A., Intendenza generale 120, "Raccolta delle leggi relative alle proprietà drammatiche e Istruzioni ai Corrispondenti dell'Agenzia Drammatica".

²²⁴ Per una visione più completa, gli estratti delle suddette leggi, sono stati trascritti in lingua originaria, tradotti ed inseriti tra i "Documenti" allegati alla mia dissertazione.

²²⁵ Anche questo documento manoscritto si può consultare, trascritto, in allegato tra i "Documenti" della mia tesi.

Corrispondenti devono tenere una lista con i nomi degli autori e delle rispettive produzioni, e curarne l'aggiornamento con quelle trasmesse successivamente ²²⁶.

L'art. 4, "Della formazione degli stati", prescrive a carico del Corrispondente la stesura di una descrizione di tutte le produzioni rappresentate, senza dimenticarne alcuna, indicando il mese, l'anno, il nome della città, la designazione del teatro o il nome dell'impresario, la classe della produzione, il prezzo della classe della produzione, il genere, e il nome degli autori.

L'art. 5, "Della spedizione degli stati e de' fondi", prescrive infine a loro carico la trasmissione mensile all'Agenzia, degli stati delle rappresentazioni e dei fondi che si trovano nelle loro mani, al fine di un accurato controllo della regolarità dei conti.

In considerazione di quanto esposto, si può certamente affermare che l'Agenzia Drammatica di Torino, creata e diretta dall'avvocato Talucchi allo scopo di assicurare i diritti degli autori di opere teatrali, ha sicuramente costituito un episodio storico importante in materia, dimostrazione di una consapevolezza e di una sensibilità verso il problema della tutela d'autore, pur riconoscendo come fondamentale in questo senso, la spinta in avanti ad opera della legislazione francese.

8. Durante il periodo napoleonico, la gestione del Municipale non era stata di certo semplice; la situazione è stata vissuta con difficoltà sia dalle compagnie, che erano state completamente riorganizzate [2.5.], sia dagli impresari, gravati dalla istituzione del "decimo sugli spettacoli", ad opera della legge del 6 frimaio a.V. (27 novembre 1796), che prevedeva la devoluzione della decima parte degli incassi a favore della popolazione indigente ²²⁷. La prevedibile opposizione del mondo imprenditoriale a tale provvedimento, renderà successivamente necessaria la costituzione di una dote teatrale. Con la Restaurazione i sovrani piemontesi ritornati al potere, dimostrano particolare interesse all'attività teatrale, ma la tensione politica creatasi provoca un inasprimento della censura. A partire dai primi anni della Restaurazione, motivo principale di discussione tra la Città e gli impresari, è la questione sulla dote teatrale. Solo sul finire del 1817 l'amministrazione civica determina il suo ammontare nella somma, da porre a carico del bilancio, di L. 6000 pagabili annualmente all'impresario che assume da questo momento un impegno triennale. Nel 1820, avvicinandosi la scadenza della locazione triennale, inizia lo scontro tra il consiglio comunale e le autorità torinesi; gli amministratori alessandrini domandano il permesso di proseguire il pagamento della dote a carico del bilancio, ma il Segretario di Stato per gli affari interni comunica all'Intendente generale, l'intenzione sovrana di istituire una tassa sui palchi pagabile dai proprietari ²²⁸. La situazione determinatasi, pervasa di scontri di interesse, offre, da qui in poi, occasioni di discussione e di contrasto che non possono non ripercuotersi concretamente sull'attività del Municipale.

Ma questione più interessante ai fini della nostra dissertazione, sono le Regie Patenti, emanate da Carlo Felice e controfirmate dal reggente Falquet, il 21 ottobre 1828, concernenti la risoluzione di alcune questioni in materia di polizia e di censura

²²⁶ L'avvocato Talucchi, direttore dell'Agenzia Drammatica ma anche autore egli stesso, godeva di una sua lista contenente tutti i titoli, i generi e il numero degli atti delle sue produzioni teatrali, consentendo in tal modo di provvedere contro gli eventuali contraffattori, A.S.A., Intendenza generale 120, "Quadro delle produzioni teatrali scritte dall'Avvocato Filippo Talucchi consegnato all'Agenzia Drammatica di Torino".

²²⁷ ANNA DONDI, op. cit., 10.

²²⁸ Cfr. ANNA DONDI, op. cit., 47-48.

teatrale. Ad accompagnarle è il relativo Regolamento datato 5 aprile 1829 ²²⁹, visto ed approvato dalla Regia Segreteria di Stato per gli affari interni il 15 aprile dello stesso anno.

Attraverso l'invio dell'estratto dell'atto consolare datato 3 ottobre 1828 alla regia Segreteria di Stato per gli affari interni, la civica amministrazione della città di Alessandria, implora la sovrana provvidenza, affinché essa possa "rendere stabili gli usi, e le consuetudini colle quali si è finora regolato il Teatro di questa Città, con quelle altre prerogative ai Signori Direttori del medesimo, che si credono più utili, e confacenti al mantenimento del buon ordine, ed a una maggiore regolarità, ed esattezza nei servizi del medesimo"²³⁰. Nel ricorso presentato nella forma di memoriale a capi, l'amministrazione civica chiede che la Direzione del teatro sia affidata a due Consiglieri comunali, ai quali attribuire l'ispezione non solo del teatro civico ma anche di qualunque altro eventuale teatro cittadino, garantendo loro il potere di adottare le misure che riterranno opportune, in materia di buon ordine di polizia scenica. Le risposte date d'ordine regio annesse al memoriale, accordano le suddette richieste non senza tentare però di limitarne la portata, circoscrivendo il potere di ispezione dei Direttori al solo teatro civico, pur garantendo loro l'entrata gratuita a qualunque teatro cittadino.

Le risposte sovrane attribuiscono inoltre ai Direttori, il potere di stabilire l'ora di inizio e la durata degli spettacoli di concerto con il Governatore, mentre in materia di esecuzione dei contratti con gli impresari, statuiscano l'appartenenza delle questioni, che potranno eventualmente insorgere, alla cognizione del Prefetto del Tribunale di Prefettura (art. 4). E nelle Regie Patenti 21 ottobre 1828, con le quali S.M. approva e conferma le risposte date d'ordine regio, si precisa quali sono i poteri di quest'ultimo. Così riferisce la lettera patente: la cognizione delle contestazioni contemplate nell'articolo quarto del memoriale, vengono rimesse al "Prefetto del Tribunale di Prefettura di Alessandria acciò decida in via sommaria, senza formalità d'atti, ed avuto solo riguardo alla verità del fatto, conferendogli a quest'effetto tutta l'autorità necessaria ed opportuna, e quella eziandio del Prefetto del Pretorio".

Anche in materia di censura teatrale sono affidati poteri ai Direttori. La civica amministrazione domanda che sia a loro carico il dovere di "invigilare, che nei Teatri di questa Città non si rappresentino opere, drammi, commedie, balli, ed altri spettacoli contrari alla Religione, alla politica dello Stato, ed ai buoni costumi; e che si osservi [...] nelle rappresentazioni la più scrupolosa decenza". Ed aggiunge l'obbligo per gli impresari dei teatri e le compagnie, di sottoporre i libri e i manoscritti delle opere da rappresentare, all'approvazione della Direzione, che verificherà se sono stati presentati alla revisione. La risposta sovrana a proposito è di approvazione in relazione però al solo teatro civico, con la precisazione della necessità della preventiva permissione del Governatore o del Comandante qualora si esiga, ai quali spetta comunque esclusivamente la revisione per gli altri teatri (art. 5).

La richiesta di concedere ai Direttori il potere di risolvere le questioni che possono insorgere tra impresari e attori, trova una risposta sovrana nell'autorizzazione conferita loro a decidere tali questioni, purché esse non siano suscettibili di risoluzione giudiziaria o di pertinenza esclusiva della polizia. Si riconosce comunque la loro

²²⁹ A.St.C.A., Serie III, mazzo 1749, Teatro, "Regie Patenti e Regolamento relativi al Teatro della Città di Alessandria".

²³⁰ A.St.C.A., Serie III, mazzo 1749, Teatro, all'interno delle "Regie Patenti relative al Teatro della Città di Alessandria", si trova l' "Estratto dell'atto Consolare dell'Ill.^{ma} Civica Amministrazione della Città d'Alessandria, in data 3 ottobre 1828".

competenza in materie di una certa rilevanza e precisamente la locazione dei palchi, l'assegnazione di posti e le entrate gratuite, oltre al potere di provvedere in via provvisoria nei casi di urgenza (art. 6).

L'attività del Teatro Municipale prosegue senza grosse difficoltà fino alla seconda metà del 1840, quando le tensioni politiche determinatesi resero scarsa la partecipazione del pubblico agli spettacoli. Nello stesso tempo un provvedimento in materia di censura contribuì a rallentare l'attività. Il 5 febbraio 1849 per ordine del Governatore viene proibito l'uso delle maschere al viso, potendo esso costituire occasione di attentati contro l'ordine pubblico e la sicurezza individuale ad opera di malvagi agevolati dalla copertura del viso. La nuova situazione politica, il timore di disordini, e l'assenza di una normativa adeguata resero difficile e scoraggiante l'assunzione della gestione agli impresari ²³¹. Nel 1853 il Municipale viene chiuso per alcuni lavori di rimodernamento ed è riaperto l'anno seguente. Scrive a proposito Carlo A-Valle; "la forma del teatro è di genere nuovo, [...] appaga l'occhio deliziosamente. Esso è dei primi edifici di questo genere in Italia: ed è un vanto in più pel nostro paese" ²³². Ma le difficoltà di gestione rimangono e perdurano fino al 1902, quando il teatro viene nuovamente chiuso per lavori di ristrutturazione. Gli ultimi decenni di attività vanno dal 1909, data di inaugurazione, al 1° maggio 1944, quando il Teatro Municipale viene completamente ed irreparabilmente distrutto da un bombardamento aereo ²³³.

²³¹ Cfr. ANNA DONDI, op. cit., 57-59.

²³² CARLO A-VALLE, *Storia di Alessandria dall'origine ai giorni nostri*, Torino, 1853-1855, vol. IV, 24-25.

²³³ ANNA DONDI, op. cit., 59; TOMMASO SANTAGOSTINO, op. cit., 348.

CAPITOLO 4 IL TEATRO CIVICO DI TORTONA (1835 - 1853)

SOMMARIO: 4.1. Progetto e costruzione. — 4.2. Disposizioni in tema di amministrazione. Censura. — 4.3. Memorie di vita artistica. Contratti e diritti. — 4.4. L'esclusiva a favore del Teatro. — 4.5. L'editore di musica.

1. Dell'esistenza di un teatro a Tortona si hanno notizie solo all'inizio del XVII secolo. Da una deliberazione del 1600 ci è concesso sapere che la civica amministrazione accordava ad una compagnia un locale pubblico ad uso di teatro al fine di rappresentarvi operette. Si trattava in realtà di un "camerone" attiguo all'antico convento di S. Marziano, solitamente usato per ospitare truppe di passaggio. Ma la diffidenza del mondo religioso verso l'ambiente teatrale si leggeva a Tortona dalle parole di Mons. Paolo Arese, Vescovo della Città, il quale in un editto del 1624 scriveva: "Comandiamo parimenti che niuno ecclesiastico intervenghi, né si trattenghi non solo ai suddetti balli e maschere, ma né anco in qualunque modo nelle rappresentazioni pastorali, commedie o moresche di qualunque sorte [...]"²³⁴.

Dubbia è invece l'esistenza del "piccolo teatro" privato che il tortonese Flaminio Pernigotti, ufficiale dell'esercito polacco nella guerra contro gli Svedesi, avrebbe fatto costruire nel suo palazzo "per porgere grato divertimento a' suoi concittadini", come afferma lo storico Giacomo Carnevale²³⁵. Il primo teatro, nel senso proprio della parola, di cui si hanno notizie certe è quello di S. Simone, dal nome della chiesa omonima da esso occupata, dopo che era stata espropriata alla fine del Settecento dalle autorità francesi e venduta ad un privato per la sistemazione²³⁶. Ma codesto teatro consisteva in un "vetusto, meschino e mal proprio locale" situato in un "luogo remoto e di difficile accesso". La sala si presentava priva di palchi e malsicura, e la nobiltà preferiva astenersi dal presenziare, oltre che per lo stato di rovina in cui versava il locale e l'inadeguatezza del luogo, anche per il disagio procurato dalle "sepulture [dove] giacciono tuttora le ossa di tanti defunti", ricavate sotto il pavimento, secondo le consuetudini degli edifici religiosi. Per i motivi indicati, il teatro suddetto si presentava decisamente inadatto a soddisfare le esigenze di una comunità in continua crescita.

L'esigenza di aprire un nuovo teatro, rispondente ai bisogni di una civiltà moderna, per la quale lo sviluppo economico non poteva essere disgiunto da quello culturale, si manifestava a Tortona fin dal primo Ottocento, quando, secondo un Parere del 1829, si osservava che " [...] nell'odierno modo di vivere sociale un Teatro è cosa indispensabile in una città cospicua e colta, capoluogo di Provincia [...] sia per l'onesto divertimento dei suoi abitanti che pel trattenimento de' numerosi forestieri che vi affluiscono a motivo de' suoi fiorentissimi mercati, fiere, vastità della sua diocesi e per

²³⁴ UGO ROZZO, *Teatro e teatri a Tortona*, in *Quando Tortona aveva un teatro*, Biblioteca Civica, città di Tortona, 1982.

²³⁵ GIACOMO CARNEVALE, *Notizie per servire alla biografia degli uomini illustri tortonesi*, Vigevano, 1838, 234-235.

²³⁶ La soppressione degli ordini religiosi e l'incorporamento dei loro beni, sanciti dalle leggi napoleoniche, creano la disponibilità di ampie strutture edilizie da destinare ad usi sociali. Nei primi anni dell'Ottocento, sono numerose le città che acquisiscono edifici, solitamente in cattivo stato o già in disuso, da ordini religiosi per tentarne una risistemazione interna al fine di adattarli a luoghi di pubblici spettacoli teatrali. Così è stato a Tortona per la chiesa di S. Simone; LAURA PALMUCCI QUAGLINO, op. cit., 6.

trovarsi la città sulla grande strada postale che da Torino e da Genova tende a tutta l'Italia, agli Stati austriaci e alla Svizzera”²³⁷. Per mettere in pratica tale pensiero, nel 1830 la civica amministrazione affidava al concittadino ingegnere Pietro Pernigotti, che ricopriva la carica di maggior ispettore del genio civile, l'incarico di studiare il relativo progetto, che lo vide impegnato dal 1832 al 1835. Eseguito tra il 1835 e il 1838, esso prevedeva la completa ristrutturazione della zona cosiddetta “isola dell'Annunziata”, sede in passato di un antico convento. L'idea del Pernigotti era quella di inserire il nuovo teatro in un complesso di edifici, creando un vero e proprio “centro civico” al servizio delle diverse esigenze dei cittadini, sull'esempio di quanto era già avvenuto ad Alessandria. Il Progetto riceveva l'approvazione sovrana con le Regie Patenti 1° settembre 1835, con le quali S.M. Carlo Alberto approvava la “costruzione del Teatro della Città di Tortona e successive disposizioni relative all'amministrazione, al buon governo, ed alla dotazione dello stesso Teatro”. A favore del Teatro Civico venivano concessi tutti i privilegi e le prerogative espresse nelle risposte date d'ordine regio a ciascun capo di domanda del memoriale di supplica presentato dalla civica amministrazione di Tortona²³⁸.

Secondo le parole di un critico locale, “L'edificio riuscì splendido e magnifico sì nell'estrinseco che nell'intrinseco: riscosse le lodi e gli applausi di quanti lo visitarono; sorpassò la comune aspettazione, e destò meraviglia”²³⁹. Il Teatro Civico presentava una sala ben delineata a ferro di cavallo, secondo lo schema ormai diffuso in pieno Ottocento, ed era dotato di 17 palchetti disposti su tre ordini. L'armoniosa struttura architettonica e l'eleganza dell'impianto, hanno permesso al Civico di essere “universalmente riconosciuto vero tempio della musica e dell'arte”, tanto da essere ritenuto da molti cantanti tra i primi in Italia per l'acustica. Per un'assoluta garanzia di competenza, la decorazione pittorica veniva affidata a Luigi Vacca; artista di fama e scenografo del Teatro Regio di Torino. Nonostante le difficoltà incontrate a causa della limitatezza delle risorse finanziarie disponibili e dell'epidemia di colera scoppiata nel tortonese nel 1836, il teatro poté essere finalmente inaugurato il 2 maggio 1838 con l'opera in musica *Norma* di Vincenzo Bellini ed il balletto *La scimmia riconoscente*.

2. Le Regie Patenti 1° settembre 1835 “colle quali S.M. si è degnata d'approvare la costruzione del Teatro della Città di Tortona e successive disposizioni relative all'amministrazione, al buon governo, ed alla dotazione dello stesso Teatro”, riportano una data ben anteriore alla costruzione dello stesso, come pure anteriore è il “Regolamento per l'amministrazione e buon governo della Città di Tortona”, datato 30

²³⁷ Cfr. LAURA PALMUCCI QUAGLINO, op. cit., 21-22, FRANCA VARALLO, *Teatri storici: luoghi dello spettacolo in Piemonte dalla corte settecentesca al decoro della città moderna*, Paravia Scriptorium, Torino, 1998, 111, 116.

²³⁸ UGO ROZZO, op. cit.; LAURA PALMUCCI QUAGLINO, op. cit., 22-24; FRANCA VARALLO, op. cit., 113; ROBERTO CARTASEGNA, MARA COSTA, *Ricerche archivistiche e documentarie sul Teatro Civico*, in *Quando Tortona aveva un teatro*, op. cit.; A.S.C.T., Sezione I, titolo 11, serie 5, faldone 719, fascicolo 1, ivi si trova una lettera indirizzata dal vice Intendente della provincia di Tortona al Sindaco della città medesima, datata 3 settembre 1835, con la quale il primo annuncia che “S.M. in udienza del primo corrente mese si è degnata di permettere a questa città di costruire un nuovo Teatro in conformità del disegno formato dal Sig. Cavaliere Pietro Pernigotti, e di concedere in favore di esso Teatro i privilegi e prerogative espressi nel memoriale umiliatole da questa Civica Amministrazione”, manifestando altresì il vice Intendente, la sua soddisfazione nel veder realizzare così “un opera che ridondar deve a decoro ed abbellimento di questa città”.

²³⁹ GIACOMO CARNEVALE, op. cit., 242-243.

settembre 1835 ²⁴⁰. Un esame delle disposizioni contenute in questi documenti, è sicuramente utile per meglio comprendere la realtà teatrale tortonese ed il quadro storico, sociale e politico della città, nella quale questa nuova realtà veniva proiettata.

Con le Regie Patenti 1° settembre 1835, S.M. Carlo Alberto approvava di sua “certa scienza e regia autorità [...] la costruzione di un Nuovo Teatro nella città di Tortona” secondo il disegno “formato dal Cavaliere Pietro Pernigotti”, e concedeva “alla Città medesima, a favore di esso Teatro, i privilegi e le prerogative espresse” nelle risposte date d’ordine regio a ciascun capo di domanda dal primo Segretario di Stato per gli affari dell’interno, essendo “la divisata impresa diretta a promuovere l’abbellimento di quella Città, ed apportarle lustro”. Le risposte date d’ordine regio ai capi di domanda del memoriale presentato dalla civica amministrazione, avevano accolto favorevolmente tutte le suppliche richieste. E pertanto dal suddetto memoriale risulta che la città era autorizzata a nominare una Direzione del proprio Teatro, e che solo la città, e per essa la Direzione, avevano “il privilegio di far rappresentare sulle scene del Teatro Civico opere in musica, tragedie, commedie, drammi, ed altri spettacoli, eccettuato il tempo dell’Avvento, Quaresima, ed il Venerdì di ogni settimana” (art. 8). In materia di censura si prevedeva che i testi da rappresentare, dovevano essere preventivamente approvati dal Comandante della città e provincia di Tortona, a cui erano trasmessi ad opera della Direzione, e che doveva dare “il relativo permesso, ordinando quelle correzioni”, che riteneva opportune, e che si dovevano far conoscere alla Direzione, “sola esclusivamente incaricata di farle eseguire, dando all’impresario del Teatro, o capo delle compagnie comiche le relative provvidenze” (art. 9). Durante le ore di rappresentazione del Civico non potevano esibirsi in città “li comici, ballerini di corda, ed altri rappresentanti spettacoli in luoghi pubblici, e chiusi” (art. 13). Ma alla Direzione erano attribuiti altri importanti poteri; essa era “autorizzata a decidere in via economica” su ogni questione, che avrebbe potuto insorgere “fra gl’ impresari, capi comici, gli attori delle compagnie, ed i particolari per la locazione dei palchi, coll’orchestra, per l’assegnamento de’ posti, e per le entrate gratuite, come pure su tutte quelle non suscettibili di discussione giuridica, e di esclusiva competenza della Polizia, e relative alle rappresentazioni, distribuzioni de’ ruoli, ed altri oggetti di dettaglio di servizio Teatrale” (art. 14).

Di seguito alle Regie Patenti e al memoriale a capi si trova stampato il Regolamento del Teatro 30 settembre 1835. Sulla base di quest’ultimo, la Direzione, composta dal Sindaco, da due Consiglieri ordinari della civica amministrazione, e da due fra i proprietari dei palchi, aveva “l’incarico di sovr’intendere all’insieme del servizio Teatrale, di corrispondere cogli impresari, o capi delle compagnie comiche, e loro mediatori, perché vengano a dare gli spettacoli” (artt. 3 e 7) oltre che fissare, di concerto con gli impresari e capi comici, prima di dare inizio ad ogni corso di rappresentazioni teatrali, “il prezzo serale de’ biglietti d’entrata, come quello de’ vari abbonamenti” (art. 18). Premesso poi che per entrare in teatro tutti dovevano munirsi del biglietto, si stabiliva che potevano “entrare gratuitamente i servitori incaricati d’accompagnare i loro padroni ai Palchi, siano essi in livrea, o no, ma è loro vietato l’accesso alla Platea”. Gli stessi servitori non potevano entrare a teatro con le lanterne accese, mentre era loro concesso di farlo solamente durante l’uscita. In platea i posti

²⁴⁰ Nella Biblioteca Civica della città di Tortona, Cartella 31 Sezione Tortonese, sono contenute le Regie Patenti 1° settembre 1835, con l’annesso memoriale a capi riportante le suppliche rivolte al sovrano dalla civica amministrazione perchè le accordi i privilegi espressi, e il Regolamento del Teatro datato 30 settembre 1835.

non erano numerati, pertanto era possibile occuparli secondo l'ordine di arrivo (artt. 21-22).

Riguardo alla disciplina da osservarsi dagli impresari e capi comici, il Regolamento prevede la loro responsabilità “in proprio di tutte le mancanze degli artisti da essi dipendenti, salvo giustificino d'aver posto in opera tutti i mezzi, che sono in loro potere, onde evitarle”. Essi, dice il Regolamento, “veglieranno al buon ordine, alla puntuale osservanza de' regolamenti, ed al mantenimento della buona armonia fra gli artisti” (art. 25), e presenteranno nei giorni stabiliti, “la nota delle rappresentazioni successive al Direttore di servizio, perché da questo possa venire esibita alla Direzione, e prima di essere dalla medesima approvata, sottomessa al visto dell'Autorità incaricata della censura” (art. 27). Inoltre, attraverso l'intermediazione della Direzione, dovevano presentare alla censura “tutti i libri delle rappresentazioni”, e nessuna produzione poteva essere messa in scena, senza il preventivo permesso della medesima, essendo anche responsabili dell'osservanza delle correzioni e cancellature operate dai censori (art. 28). Sempre in tema di censura, era fatto divieto di usare in scena “abiti ecclesiastici, toghe, ordini, distinzioni, e livree nazionali” (art. 29).

Passando alle disposizioni da osservarsi dagli attori, il Regolamento prevede a carico di quest'ultimi, l'obbligo di trovarsi puntualmente al Teatro all'ora stabilita, tanto per le prove quanto per le rappresentazioni (art. 36), salvo in caso d'infermità, che peraltro andava certificata dal medico designato dalla Direzione (art. 37). E ancora l'attore doveva “con sommissione, e docilità ascoltare, ed eseguire quanto verrà suggerito alle prove dal Direttore di servizio, dall'impresario, capo comico, maestro di cappella, e primo violino” (art. 42), mentre era “proibito alle attrici d'occuparsi sul palcoscenico intorno a' lavori femminili” (art. 43). L'attore doveva recitare o cantare la parte “come sta scritta, e come fu concertata alla prova: è vietato aggiungere, o togliere alcuna parola, ovvero alterare il senso delle cose scritte con motti, reticenze, od aggiunte” (art. 44), e il suo vestiario, confacente ai tempi e luoghi rappresentati, doveva essere rispettoso della decenza (art. 47). Le contravvenzioni al presente Regolamento poste in essere dagli attori, venivano punite con una multa, che andava da una a tre giornate di paga a seconda della gravità del fatto, o anche con arresti personali, per i quali si inoltrava richiesta all'autorità di polizia (art. 56), salva comunque la facoltà loro concessa di esporre, verbalmente o per iscritto, le proprie ragioni davanti alla Direzione (art. 58). A quest'ultima spettava infine il compito di vegliare sull'esatta osservanza del suddetto Regolamento (art. 69).

3. In concomitanza con la costruzione del Teatro Civico, e probabilmente allo scopo di stimolarne l'iniziativa, nel 1837 si costituiva a Tortona la Società Accademica Filarmonica, la quale nel 1839, poteva contare ben 142 membri, comprendendo il “meglio” della società del tempo²⁴¹.

Nel cartellone della “prima stagione di primavera 1838”, recante il titolo: “Tortona – Apertura del nuovo Teatro della Città”, si precisava che le rappresentazioni avrebbero avuto inizio il 2 maggio e sarebbero terminate entro giugno²⁴². Le due opere serie in programma, riportate dal cartellone, erano, in ordine; la *Norma* di Bellini e la *Lucia* di Donizetti. Nell'indicare il titolo delle due opere suddette, il cartellone precisava sotto ognuna di esse, a chi appartenevano rispettivamente le parole e la musica. Così per la *Norma* si specificava; “PAROLE del Cavaliere Felice Romani –

²⁴¹ UGOROZZO, op. cit..

²⁴² A.S.C.T., Sezione I, titolo 11, serie 5, faldone 718, fascicolo 7.

MUSICA del Cavaliere Vincenzo Bellini”, mentre per la *Lucia*; “PAROLE del Signor Cammarano Salvatore – MUSICA del Cavaliere Gaetano Donizetti”. Venivano poi indicati, per nome e cognome tutti gli “artisti di canto” con il rispettivo rango; “primo tenore assoluto”, “prima donna assoluta”, “primo basso assoluto”, a cui seguivano un “altro primo tenore” e un “secondo tenore”, una “prima donna in genere”, una “seconda donna” e un “altro primo basso”. Il cartellone tuttavia, subì successivamente alcune variazioni; non si sarebbe infatti più rappresentata la *Lucia di Lammermoor*, come era stato annunciato, bensì l’*Otello* di Rossini. A questo proposito vorrei segnalare una lettera, da me rinvenuta all’Archivio di Tortona nella quale, il Signor Giorgio Antonio Solari, “basso cantante”, scritturato dall’allora impresario del teatro, Signor Giovanni F. Ermans, “per fare esclusivamente la parte di Educatore nella *Lucia di Lammermoor*”, esponeva le sue lamentele per essere stato presentato nei cartelli di avviso al pubblico con la qualifica di “altro primo basso”, che in gergo teatrale equivaleva a secondo basso²⁴³. L’impresario suddetto pretendeva inoltre che il Solari, invece di fare la parte assegnatagli nella scrittura suddetta, se ne assumesse un’altra nell’opera *Otello* senza onorario maggiore. Per questi motivi il Solari si rivolgeva alla Direzione teatrale affinché quest’ultima costringesse l’impresario al pagamento pattuito, non avendo egli colpa del fatto che si rappresentasse l’*Otello* invece della prefissata *Lucia*, per la quale era senz’altro pronto ad adempiere i doveri assunti. Aggiungeva inoltre che se l’impresario voleva affidargli un’altra parte, doveva farlo con un’altra “apposita scrittura”, per mezzo della quale dovevano essere stabiliti “altri onorari” e “altri patti”, che per nulla potevano “infrangere ed annullare i primi”.

Di quel periodo, e precisamente del 23 maggio 1838, è anche un’altra lettera riguardante, come quella appena menzionata, i non sempre facili rapporti tra impresario e artista. La questione riguarda, pure in questo caso, una parte nell’opera *Otello* assegnata ad un artista, un certo Signor Facchini, dal medesimo impresario Giovanni F. Ermans²⁴⁴. “Le leggi teatrali o per così dire gli usi, trassero vita dai primari teatri che vanta la nostra bella Italia e questi sono Milano e Napoli. Siccome il Teatro è composto da una classe di Individui fra loro quasi sempre discordi, così il Governo delegò una Direzione amministrativa per proteggere l’interesse del Pubblico e giudicare tutte le differenze che potessero insorgere in dipendenza dei contratti teatrali”; comincia con queste parole la lettera che Giovanni F. Ermans indirizzava alla Nobile Direzione Teatrale, quale giudice competente, affinché obbligasse il Facchini a cantare la parte di Iago nell’*Otello*, come lui stesso aveva accettato, “senza ulteriore compenso”. I presupposti sui quali l’impresario fondava la sua richiesta erano costituiti: primo dal fatto che l’artista aveva dato la sua parola in merito, alla presenza di più testimoni, che potevano confermare in sede di giudizio, secondo dal fatto che l’artista non aveva rifiutato in tempo la parte rimessa nelle sue mani dall’Avvisatore. La legge prevedeva infatti che se un artista accettava una parte e non la rifiutava previo avviso nel termine di ore 12, era obbligato ad eseguirla senza alcun’altra ragione.

Dai documenti d’archivio risulta che la prima stagione teatrale tortonese durò dal 2 maggio al 1 luglio e si rappresentarono la *Norma* di Bellini e l’*Otello* di Rossini oltre a due balli. Intorno alla trentina furono le recite di melodrammi che si ebbero a Tortona negli anni seguenti e tra queste; la *Lucia di Lammermoor* (1839), *Il Barbiere*

²⁴³ A.S.C.T., Sezione I, titolo 11, serie 5, faldone 718, fascicolo 7, Lamentele del Signor Giorgio Solari, “basso cantante” scritturato per la parte di Educatore nella *Lucia di Lammermoor* e presentato nei manifesti come “altro primo basso”.

²⁴⁴ A.S.C.T., Sezione I, titolo 11, serie 5, faldone 718, fascicolo 8.

di Siviglia (1840), *I Puritani* (1841), *Nabucco* (1844), *Ernani* (1846), *La Sonnambula* (1851), *Il Trovatore* (1853)²⁴⁵.

Il valore artistico delle compagnie che hanno recitato a Tortona non ha mai superato una “decorosa” mediocrità, con però alcune importanti eccezioni; ad esempio la compagnia “privilegiata” voluta da Vittorio Emanuele I, la Reale Sarda [2.7.], che diede al Civico di Tortona due serie di rappresentazioni nel 1848 e nel 1849²⁴⁶. Ogni anno due o tre melodrammi e qualche balletto erano annunciati dal cartellone del teatro civico, che vide più di 80 stagioni dal 1838 al 1939²⁴⁷. Veniva chiuso per inagibilità dei locali nel 1952; anno che segnava l’inizio del suo lento declino. La riapertura avvenne solo nel 1990.

4. In occasione dell’apertura del Teatro Civico, il Signor Giovanni F. Ermans, appaltatore teatrale, sottoscriveva con il Signor Giovanni Arpesani, artista di musica, un contratto che doveva essere eseguito “inviolabilmente ed in buona fede”. La scrittura, conclusa a Milano in data 15 marzo 1838, e fatta in doppio originale, obbligava il Signor Arpesani a prestare i suoi servizi, nella qualità di “primo contrabbasso al cembalo”, in tutti gli spettacoli, che venivano ordinati ed eseguiti nel Teatro di Tortona per l’apertura, oltre che in tutte le opere e concerti che fossero stati ordinati dall’Impresa nella stagione di primavera, che cominciava i primi di maggio e si concludeva entro il mese di giugno 1838²⁴⁸. Come corrispettivo degli obblighi assunti, l’Impresa si impegnava a pagare al Signor Arpesani una somma di denaro che sarebbe stata versata ratealmente, facendo però “salvi sempre a favore dell’Impresa tutti i casi d’incendi, guerra guerreggiata, di fatto di Principe, di pubblica calamità, di scioglimento di contratto di appalto, di grandi riparazioni o restauri nel Teatro, di sospensione di Teatro per ordini superiori, di malattia dell’Artista, nonché qualunque altro caso tanto fortuito quanto avvenuto nella presenza dell’Artista, o da essa dipendente”; in questi singoli casi l’onorario veniva pertanto pagato in proporzione alle recite effettivamente eseguite dall’artista. Decisamente a favore dell’impresario è la clausola contrattuale appena citata, ma appena dopo se ne riscontra un’altra ancora più interessante da questo punto di vista. Mi riferisco alla clausola contenente il patto di esclusiva a favore del Teatro di Tortona; in base al quale l’artista non poteva “far uso de’ suoi talenti in alcun Teatro, concerto, festa, o sito qualunque tanto pubblico che privato”, come pure non poteva “agire, o prendere impegno per altro Teatro, o luogo tanto in Italia che fuori fino però alla distanza di sessanta miglia”, dal giorno della sottoscrizione del contratto fino al suo esaurimento. Doveva inoltre dichiarare di non aver fatto alcuna scrittura anteriore a quella in oggetto, per la quale poteva essere “vulnerato o reso illusorio il suddetto patto”.

Infine la scrittura in esame prevedeva a carico dell’artista; il pagamento della provvigione al corrispondente teatrale, il dovere di rifornirsi di un vestiario decente a proprie spese, e l’obbligo di eseguire le parti nel modo in cui gli venivano distribuite dall’impresa o dal compositore. Emerge, da quanto esposto, che le scritture teatrali erano decisamente a favore dell’impresario, e l’artista rivestiva il ruolo di parte debole. È facile a questo intuire i dissapori e i contrasti che potevano nascere tra le parti

²⁴⁵ UGOROZZO, op. cit.

²⁴⁶ FRANCA VARALLO, op. cit., 120.

²⁴⁷ UGOROZZO, op. cit.

²⁴⁸ A.S.C.T., Sezione I, titolo 11, serie 5, falcone 718, fascicolo 7, scrittura teatrale tra Giovanni F. Ermans, appaltatore teatrale, e Giovanni Arpesani, artista di musica, datata 15 marzo 1838.

contraenti. Proprio per risolvere tali eventuali questioni, era prevista una clausola che rimetteva alla decisione della “rispettabilissima” Direzione dei Teatri, le “differenze” che potevano insorgere fra le parti del contratto ed in dipendenza di esso, “salvo il gravame alle Autorità Superiori, da eseguirsi di buona fede”, e senza comunque precludere ad esse la facoltà di adire, “pel loro interesse pecuniario”, anche il Foro giudiziale.

5. Sul Cartellone che comunicava al pubblico l’apertura del Nuovo Teatro della città di Tortona nella stagione di primavera 1838, oltre ai titoli delle opere e i nomi degli artisti impegnati, stava scritto: “la musica delle opere è di proprietà del Signor Lucca Franceso, editore di musica in Milano”²⁴⁹. Questa affermazione mi offre l’occasione per fare alcune precisazioni in materia di editoria musicale. L’affermazione dei teatri pubblici, la loro considerevole e rapida diffusione nelle diverse città, provocarono nel pubblico un grande desiderio di novità. Ma la lentezza, che caratterizzava l’attività editoriale, non riusciva a tener testa al costante aumento dei ritmi di produzione necessariamente determinatosi. Le opere, a causa del passaggio da un teatro all’altro, subivano continue manipolazioni, soppressioni e aggiunte in considerazione di diversi fattori; come il diverso gusto dei vari pubblici a cui si rivolgevano, le capacità dei cantanti, le concrete possibilità di esecuzione. Lo spartito della prima rappresentazione, dopo poco tempo si presentava già non più utilizzabile. Per questi motivi, dalla metà del Seicento sino alla fine del Settecento, gli editori italiani solitamente non stampavano musica di opere, ma solo il libretto, riportante il testo adattato per quell’occasione con i nomi; degli autori, del testo e delle musiche, sia originali che aggiunte, dello scenografo, e degli interpreti²⁵⁰. Il periodo di tempo compreso tra la fine del Settecento e l’inizio dell’Ottocento, segna un momento importante nella storia dell’editoria musicale italiana. Nel 1785 Luigi Marescalchi lasciava Venezia per impiantare, per la prima volta a Napoli, una calcografia musicale e pubblicare arie celebri del momento. A Milano, che nell’Ottocento era considerato in assoluto il più importante centro editoriale d’Italia, gli Artaria acquistavano, nella prima metà dell’Ottocento, i diritti di stampa di opere di Rossini, Bellini e Donizetti. Sempre a Milano, nel 1808 nasceva la casa Ricordi, che divenne successivamente una delle più importanti a livello mondiale, e nel 1825 la casa Lucca, di Francesco Lucca, editore musicale proprietario delle opere rappresentate a Tortona nella stagione primaverile 1838, con la quale si inaugurava il nuovo teatro. Cerchiamo di chiarire meglio la situazione. Nell’Ottocento, l’evento veramente importante che aveva cambiato la storia dell’editoria musicale, a parte l’invenzione della litografia come tecnica di stampa, era costituito dalla nascita del diritto d’autore, dopo che le rivoluzioni liberali avevano fatto cadere il sistema dei privilegi. Da quel momento in poi, l’editore non viveva più sulla vendita delle musiche stampate, bensì sulla loro esecuzione, per la quale percepiva, con gli autori del testo e delle musiche, o una percentuale sull’incasso o una somma a forfait, oltre che, per conto proprio, il prezzo del noleggio ai teatri del materiale dell’esecuzione, che comprendeva le parti dei cantanti e dell’orchestra²⁵¹. La situazione determinatasi aveva permesso all’editoria

²⁴⁹ A.S.C.T., Sezione I, titolo 11, serie 5, faldone 718, fascicolo 7, contiene il cartellone esposto dalla città di Tortona in occasione dell’apertura del suo Nuovo Teatro nella stagione primaverile 1838, già più volte citato.

²⁵⁰ Vedi CLAUDIO SARTORI, FEDELE D’AMICO voce *Editoria musicale*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. IV, Casa Editrice Le Maschere, Firenze-Roma, 1957, 1297.

²⁵¹ CLAUDIO SARTORI, FEDELE D’AMICO, op. cit., 1299.

musicale di raggiungere i livelli della grande industria, almeno nella persona dei suoi maggiori esponenti; come Ricordi in Italia e in Sudamerica, Breitkopf und Härtel, Schott, Peters in Germania, Choudens in Francia. L'editore insomma stava diventando una figura sempre più attiva nel mondo dello spettacolo teatrale, nel quale interveniva per appoggiare e promuovere l'esecuzione di opere determinate nei teatri passibili della sua influenza, fino a farsi egli stesso committente nella produzione di opere, ruolo che per tutto il Settecento aveva rivestito l'impresario. I maggiori editori potevano inoltre contare sulle varie filiali di cui disponevano nelle diverse nazioni, al fine di seguire da vicino le esigenze del mercato, mentre coloro che non ne possedevano alcuna, si facevano rappresentare nelle diverse nazioni da editori locali, che partecipavano alla ripartizione dei loro utili. L'intervento attivo degli editori nella vita teatrale, si manifestava infine nella pubblicazione di periodici, che pur contenendo articoli di cultura "disinteressata", non mancavano senz'altro di sostenere i prodotti musicali della propria casa editrice ²⁵²

²⁵² CLAUDIO SARTORI, FEDELE D'AMICO, op. cit., 1299.

CAPITOLO V IL TEATRO SOCIALE DI VOGHERA (1845 - 1855)

SOMMARIO: 5.1. Dal Teatro di “Sant’Agata” al Teatro Sociale. — 5.2. Regie Patenti 11 luglio 1844 e Regolamento del Teatro. — 5.3. Il contratto tra Direzione e capocomico.

1. La città di Voghera apparteneva dal punto di vista amministrativo e politico allo Stato Sardo fin dal 1748, quando con la pace di Aquisgrana venne ceduta al re di Sardegna Carlo Emanuele III, a conferma di quanto si era già stabilito con il trattato di Worms del 13 settembre 1743 a seguito della guerra di successione austriaca [1.3.] ²⁵³.

Il 22 maggio 1826 alcuni distinti cittadini di ceto elevato, tra i quali aristocratici, professionisti, proprietari terrieri e imprenditori, ottenevano le Regie Patenti con le quali S.M. concedeva loro l’autorizzazione ad operare per la società di cui avevano sottoscritto le azioni, con lo scopo di sostenere la costruzione di un nuovo teatro, che potesse realizzare i desideri e le esigenze di una città che stava ormai crescendo economicamente. In realtà Voghera in quel periodo godeva già di un teatro, ma era di legno, costruito senza troppa cura, ed occupava l’antica area dell’oratorio retrostante la Chiesa secentesca di Sant’Agata.

Il governo francese con un provvedimento del 1801 aveva soppresso quattro monasteri esistenti in Voghera tra cui quello di Sant’Agata, che fu costretto a liberare i suoi locali ed a cederli alla civica amministrazione ²⁵⁴. Alcuni intraprendenti cittadini si resero allora disponibili a sopportare le spese di affitto, pur di realizzare il progetto di costruirvi il Teatro Civico. La volontà e la tenacia di costoro fu premiata e nell’anno 1804 il Teatro potè finalmente essere inaugurato. Secondo la descrizione fattane da Alessandro Maragliano; il Teatro Civico, detto anche di Sant’Agata, era costituito da una platea in cui erano allineate 24 panche di legno a schienale, intorno alla quale erano due ordini di palchi, l’organizzazione era quella di un Teatro Sociale, in quanto coloro che avevano partecipato alla sua costruzione, si erano riservati un palco per la loro famiglia. Il Teatro passava in amministrazione alla città solo nel 1820. Purtroppo non ci è concesso sapere con quale opera si era inaugurato, anche a causa della distruzione degli archivi delle ditte Ricordi e Lucca di Milano, che erano solite noleggiare gli spartiti ²⁵⁵.

Nel 1817 un’ordinanza proibiva i balli pubblici, e tale provvedimento, segno indiscutibile della Restaurazione in atto, creò non pochi problemi all’impresario del momento, che vedendosi derubato di una grossa entrata, non mancò di citare in giudizio l’amministrazione civica per chiederne l’indennizzo. La causa si concluse con una transazione.

Gli anni 1821 e 1822 non furono certo dei migliori; il difficile clima politico di quel periodo non permette di registrare alcun spettacolo. Nel 1826 veniva rappresentata la *Gazza ladra* di Rossini; melodramma realistico di vita contadina che non poteva non ricevere l’ammirazione di un pubblico che per la maggior sua parte era costituito da

²⁵³ GIUSEPPE MANFREDI, *Storia di Voghera*, Atesa Editrice, Bologna, 1979, 1, 334-335.

²⁵⁴ Cfr. GIUSEPPE MANFREDI, op. cit., 36; GILBERTO STARONE, TINO GIUDICE, *C’era una volta un teatro. Il Teatro Sociale di Voghera dal 1901 alla chiusura*, Edizioni Guardamagna, Varzi, 1995, 15.

²⁵⁵ GILBERTO STARONE, TINO GIUDICE, op. cit., 15.

persone che traevano dalla campagna la loro fonte principale di reddito. Anche a Voghera, così come era accaduto a Tortona, gli anni 1838 e 1839 registrano grandi successi che portano il nome di Bellini e Donizetti, autori rispettivamente della *Norma* e della *Lucia di Lammermoor*²⁵⁶.

L'anno 1840 segnava la data di nascita della Scuola di musica a Voghera, mentre, su iniziativa degli azionisti promotori e palchettisti del Teatro Sociale, di cui si stavano ultimando i lavori, venne fondata il 24 agosto 1844, l'Accademia Filarmonica, con il compito di incentivare lo studio della musica vocale e strumentale. Ad essa il Comune affidò l'amministrazione della Scuola di Musica, impegno che svolse con zelo fino al 1851, quando il Teatro Sociale era ormai realizzato e ben operante.

Il Teatro di Sant'Agata, che visse per quarant'anni esatti, chiuse degnamente i battenti nel 1845; ben si può dire che esso svolse in modo eccelso la sua funzione, senz'altro di luogo di divertimento e di ritrovo, ma anche e ben più importante, di aggregazione culturale di una società in via di emancipazione²⁵⁷.

Riprendiamo a questo punto il discorso sospeso inizialmente dopo il rilascio delle Regie Patenti 22 maggio 1826, con le quali il sovrano autorizzava la società, di cui alcuni importanti cittadini avevano sottoscritto le azioni, ad occuparsi della costruzione di un nuovo teatro rispondente alle esigenze dei cittadini.

Del progetto se ne era occupato fin dal 1836 l'ingegnere Felice Moraglia, mentre il 31 gennaio 1842 nella sala del consiglio del Palazzo della Città, veniva stipulato il definitivo atto societario e si decideva l'acquisto di un fabbricato in via Emilia, come luogo più adatto in senso urbanistico, per far sorgere il nuovo teatro. Gli azionisti della Società del Teatro, acquistata l'area di costruzione, affidavano i lavori all'architetto torinese Gioachino Dell'Isola, per opera del quale venne parzialmente modificato il progetto iniziale del Moraglia. Assegnato nel 1842 l'appalto di costruzione all'impresa di Bernardo Poncini, i lavori procedettero tanto rapidamente che alla fine del 1844 tutte le opere erano concluse e nell'aprile del 1845 si poté già procedere davanti al notaio, per estrazione a sorte, alla distribuzione dei palchi.

Lo stile architettonico seguito da Dell'Isola è quello neoclassico, lo stesso a cui egli si era conformato nel progettare a Voghera anche altre opere pubbliche, a testimonianza della crescita economica di una città, capoluogo di provincia che comprendeva la zona del Siccomario e si estendeva fino all'Appennino Ligure²⁵⁸.

La sera del 19 aprile 1845 il Teatro Sociale venne inaugurato con il melodramma del Maestro Giuseppe Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, che proponeva il tema dell'amor di patria. L'evento, immortalato con numerose locandine distribuite nella città e nei paesi della provincia, era atteso da tutti con grande ansia e commozione. A testimonianza del clima di quella sera riporto le parole dell'Intendente, il nobile Massimiliano Spinola, che con un dispaccio del 21 aprile comunicava al Governo di Torino che "[...] la sala era stipata in un modo che è difficile a dirsi. La bontà dei cantanti e la scelta dell'opera *I Lombardi alla prima crociata* del signor Giuseppe Verdi, ha richiamato in Teatro moltissimi dei cittadini e una grande quantità di forestieri [...]. Il signor Sindaco architetto Giuseppe Corsaro, che è anche il Presidente della Società degli Azionisti del nuovo Teatro, ha letto un breve discorso [...], non trascurando di dare debito risalto ai benefici ottenuti con RR. Patenti del 22 maggio 1826 [...]". Ed Ancora a proposito di quella memorabile serata inaugurale, il nobile Spinola riferiva all'amico Clemente Solaro conte della Margarita, allora

²⁵⁶ GILBERTO STARONE, TINO GIUDICE, op. cit., 16-17.

²⁵⁷ GILBERTO STARONE, TINO GIUDICE, op. cit., 18-19.

²⁵⁸ GILBERTO STARONE, TINO GIUDICE, op. cit., 19, 22.

Ministro degli Esteri del re di Sardegna: “[...] Il teatro è stupendamente bello [...] che non saprei, ad eccezione di quello del Carignano, citarne altro a mo’ d’esempio. Semmai dovrei proprio ricorrere, per far fede al Teatro della Scala che tanta fama ha dato all’Ill.mo Piermarini”²⁵⁹.

2. Sono dell’11 del mese di luglio 1844, le Regie Patenti emanate dal re Carlo Alberto, con le quali S.M. concedeva alla Società del Teatro della città di Voghera, i privilegi e le prerogative espresse nelle risposte date d’ordine regio dal primo Segretario di Stato per gli affari dell’Interno, a ciascuna domanda del memoriale a capi presentato dalla suddetta Società. Il sovrano, che con RR. Patenti 22 maggio 1826 aveva già autorizzato la Società alla costruzione di un Teatro, concedeva ora ad essa i “vari favori espressi nell’annesso Memoriale a Capi, onde poter assicurare il regolare servizio degli spettacoli analogamente alle pratiche, ed alle consuetudini vigenti in altri Teatri”²⁶⁰.

Non ci sono in effetti, dal punto di vista contenutistico, delle grosse differenze tra le Regie Patenti e i memoriali di supplica esaminati per i teatri di Alessandria e Tortona, e quelli relativi al Teatro di Voghera, che anzi mi sembrano sostanzialmente analoghi. Nelle risposte date d’ordine regio al memoriale a capi, il sovrano autorizzava la Società a nominare una Direzione del Teatro composta dal Sindaco, in qualità di Presidente, e da sei Soci Azionisti, con la facoltà di compilare un Regolamento per l’amministrazione economica e la disciplina da osservarsi nell’esercizio del Teatro, ma con l’obbligo di sottoporre il medesimo all’approvazione dell’autorità politica di concerto con l’Intendente della provincia (art. I). Era ammessa l’entrata gratuita solo a favore di determinati soggetti, tra cui il Comandante della città e provincia, e si prevedeva il libero accesso al palcoscenico in qualunque momento, anche senza il permesso del Direttore di servizio, a favore dei funzionari di polizia (artt. II-III). Si concedeva alla Società “il privilegio di far rappresentare sulle scene del proprio Teatro, nei tempi non proibiti, Opere in musica, Tragedie, Drammi, ed altri spettacoli, come pure di dare nel corso del Carnevale Balli pubblici con biglietti d’ingresso non gratuiti, osservate le prescrizioni di polizia” (art. V). In materia di censura si attribuiva alla Direzione “l’incarico di provvedere per la rappresentazione delle composizioni Teatrali, rivedute che siano dall’Autorità politica”, in conformità alle variazioni da quest’ultima apportate, le quali dovevano essere conosciute dalla Direzione prima della rappresentazione. E veniva precisato altresì l’obbligo di ottenere, per la rappresentazione, il permesso “dalla Revisione dei libri, e delle stampe, e dall’Autorità politica” (art. VI)²⁶¹. Anche per il Teatro di Voghera il sovrano accordava un’esclusiva a sua favore; nel senso che i comici, ballerini da corda, e qualsiasi imprenditore di spettacoli non potevano, tanto in luoghi aperti che in quelli chiusi, eseguire esercizi e rappresentazioni durante le ore di apertura al pubblico del Teatro (art. VII). Si demandava infine alla Direzione il potere di risolvere “in via economica” le eventuali questioni che potevano insorgere “per cose d’interna disciplina, fra Impresari, Cantanti

²⁵⁹ Cfr. GILBERTO STARONE, TINO GIUDICE, op. cit., 23.

²⁶⁰ A.S.C.V., Fondo Teatro Sociale, Serie 1.1. Amministrazione, cartella 2, unità 27, “Regie Patenti colle quali S.M. concede alla Società del Teatro della città di Voghera i vari privilegi, e le prerogative espresse nelle risposte fatte a ciascuna domanda del Memoriale a Capi di cui infra”.

²⁶¹ Ricordiamo che sulle opere teatrali era prevista una doppia censura; una per rappresentarle, affidata agli Uffici di Polizia, e un’altra per metterle alla stampa, affidata quest’ultima ai Revisori di libri e stampe [2.9.].

, Ballerini, Attori-Comici, Sonatori, Dilettanti, o persone di servizio addette al Teatro, non che fra gli Spettatori per l'occupazione de' posti", accordando altresì alla Direzione la "facoltà di rivolgersi all'Autorità di Polizia della Provincia per quelle determinazioni che stimerà del caso" (art. IX). Non era invece stata accordata l'ultima richiesta del memoriale a capi presentato dalla Società, e nella risposta data d'ordine regio al suddetto capo di domanda si legge; "S.M. non istima di annuire". La richiesta respinta conteneva, la supplica rivolta a S.M. di avocare a se "la cognizione d'ogni contestazione giuridica, che poteva insorgere tanto tra la Società, ed alcuno dei Soci per cose relative all'esercizio de' rispettivi diritti sul Teatro, e luoghi annessi in dipendenza dell'atto costitutivo della Società stessa, quanto fra la Società stessa, e qualunque estraneo per cose riguardanti gli edifizii del Teatro e loro dipendenze, tra la Direzione ed i Capi di compagnia di Attori, e gli Impresari, tra questi ultimi, gli Attori, e gli Artisti addetti all'Orchestra del Teatro, fra gli Attori, ed i Capi di compagnia per cose riguardanti l'esecuzione delle convenute convenzioni, e di commetterla al Prefetto del Tribunale di Voghera, acciò provveda in via sommaria, e senza alcuna formalità di atti, avuto solo riguardo alla verità del fatto" (art. XI).

La Direzione del Teatro, in virtù della facoltà concessale con Regie Patenti dell'11 luglio 1844 e memoriale a capi annessovi, compilava un "Regolamento per l'amministrazione, e buon governo del Teatro della Città di Voghera", che venne approvato dall'Intendente e dal Comandante in data 4 ottobre 1844 ²⁶². Il Capo I, dedicato all' "Amministrazione" consta di una Sezione I; "Della Società", e di una Sezione II; "Della Direzione". Le norme della Sezione I, prevedevano; che tutti i proprietari dei palchi dovevano essere membri della Società (art. 1), l'obbligo del pagamento del canone a carico dei soci (art. 2), e che il Teatro doveva essere aperto almeno in due stagioni dell'anno, delle quali una doveva essere destinata per le opere in musica, e l'altra per le recite (art. 3). Il Sindaco della città, o chi ne faceva le veci, era il Presidente nato della Società (art. 11), la quale, secondo i compiti ad essa attribuiti doveva: nominare la Direzione, surrogarne i membri in caso di vacanza, statuire sull'aumento o diminuzione del canone annuo, esaminare ed approvare il Bilancio delle spese, e determinare il numero e la qualità degli spettacoli che dovevano darsi durante il corso dell'anno, fissando i tempi in cui dovevano avere luogo (art. 13). La Sezione II, affidava alla Direzione, composta dal Sindaco, che ne era Presidente nato, e da sei soci (art. 19), l'incarico "di corrispondere cogli Impresari, Capi delle compagnie, Attori, loro agenti, o mediatori, e di addivenire con essi ai contratti relativi all'esercizio del Teatro", "di nominare gli inservienti stabilmente addetti al Teatro", "di fissare la mercede giornaliera a retribuirsi loro dagli Impresari, o Capi Comici, nel tempo de' Spettacoli", "di procedere all'affittamento de' locali suddetti in quelle forme per quel tempo, per quel prezzo, e sotto l'osservanza di que' patti che ravviserà convenienti" (art. 24). Compito delle Direzione insomma era quello di provvedere ad ogni aspetto dell'amministrazione e di sovrintendere al buon governo del Teatro. Essa prima dell'apertura di ogni spettacolo, fissava i prezzi dei biglietti d'ingresso e degli abbonamenti, non concedendo la facoltà di cambiarli agli impresari e capocomici (art. 25), poteva inoltre sospendere, su istanza dei creditori, il pagamento della dote, o del corrispettivo convenuto ai capocomici o impresari (art. 26), ed infine procedeva alla formazione del Bilancio da sottoporre all'approvazione della Società (art. 28).

Nel Capo II del Regolamento, dedicato al "Buon governo", erano contenute nella Sezione I, le "Discipline da osservarsi dal Pubblico", e nella Sezione II, le

²⁶² A.S.C.V., Fondo Teatro Sociale, Serie 1.1. Amministrazione, cartella 2, unità 27.

“Discipline da osservarsi dagli Impresari, Capi Comici, Artisti, ed Inservienti del Teatro”. A carico del pubblico si prevedeva; l’obbligo del pagamento del biglietto d’ingresso ai prezzi stabiliti, quale titolo per assistere allo spettacolo, salvo quelle persone, indicate nel memoriale citato, che godevano del diritto d’ingresso gratuito (art. 34), e il divieto di commettere qualsiasi atto idoneo a turbare il buon ordine (art. 35). A carico degli impresari e capocomici, si prevedeva la responsabilità per “tutte le mancanze degli artisti da essi dipendenti”, qualora non avessero “adoperato ogni mezzo per impedirle” (art. 39). Essi dovevano essere garanti del buon ordine degli spettacoli, dell’osservanza dei regolamenti, e del mantenimento della concordia fra gli artisti (art. 40). E cosa importante essi dovevano presentare una nota ebdomadaria delle rappresentazioni alla Direzione, non tanto per la sua approvazione quanto per quella dell’autorità incaricata della revisione, senza la quale nessuna produzione poteva andare in scena (art. 42). Dal canto loro gli attori dovevano eseguire la loro parte come era stata scritta, e approvata dagli organi di revisione, e nel modo stabilito alle prove, senza poterla modificare con aggiunte, reticenze, o gesti non previsti (art. 43), e restando proibito indossare in scena abiti ecclesiastici e segni distintivi di funzionari nazionali (art. 44). Le pene previste a carico degli impresari, capocomici e attori, in caso di inosservanza degli obblighi derivanti dal Regolamento in oggetto, potevano andare dall’ammonizione, alla penale pecuniaria, fino agli arresti (art. 66).

3. A proposito del Teatro Sociale di Voghera, non rimane in realtà molto da dire considerato che esso risale al 1845, e quindi è di data piuttosto recente rispetto al periodo storico oggetto della mia tesi, che si spinge non oltre al 1861, anno dell’unificazione italiana. Il 1848 era stato un anno ricco di grandi eventi politici e sociali in tutta l’Europa; il “Manifesto” di Marx ed Engels, le costituzioni in diversi stati italiani, lo Statuto Albertino nel Regno di Sardegna, la prima guerra d’indipendenza dei piemontesi contro l’Austria, le cinque giornate di Milano, di Radetsky vincente a Novara, e l’esilio spontaneo di Carlo Alberto in Portogallo dopo la sua abdicazione a favore di Vittorio Emanuele II ²⁶³. Nonostante tali turbamenti, Voghera in quegli anni ebbe una vita teatrale ricca di successi, il pubblico accorreva numeroso e gli abbonati crescevano di anno in anno. Vennero rappresentate opere di Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi, e confrontando l’elenco delle opere rappresentate nei più prestigiosi teatri italiani con quelle rappresentate a Voghera si scopre che il Teatro Sociale presentava novità liriche alle loro “prime” nazionali ²⁶⁴.

Nel 1855 venne rappresentato *Il Trovatore* di Giuseppe Verdi, di cui furono date una trentina di rappresentazioni quasi tutte a teatro esaurito. Era di quegli anni anche un contratto tra la Direzione teatrale e un capocomico, che vorrei illustrare, essendo esso uno dei pochi contratti ritrovati relativi al periodo anteriore all’unificazione italiana, e non avendo io ancora esaminato, tra i vari contratti, quelli tra la Direzione e il capocomico. Nel 1855 tra la Direzione del Teatro Sociale ed il capocomico, Signor Ferdinando Livini, veniva stipulata una scrittura privata in doppio originale, con la quale la prima concedeva al secondo, l’uso del suddetto Teatro per la stagione del Carnevale 1855-1856 alle condizioni sotto elencate ²⁶⁵. La Direzione si impegnavo a consegnare al capocomico tutti gli scenari, macchine, ed ordigni esistenti, che

²⁶³ GILBERTO STARONE, TINO GIUDICE, *op. cit.*, 25.

²⁶⁴ GILBERTO STARONE, TINO GIUDICE, *op. cit.*, 25-26.

²⁶⁵ A.S.C.V., Fondo Teatro Sociale, 1.1. Amministrazione, cartella 5, unità 36, Convenzione tra la Direzione del Teatro Sociale di Voghera ed il capocomico Signor Ferdinando Livini.

costituivano la sua dote, “con l’obbligo al medesimo di riconsegnare il tutto nello stesso stato e condizione appena terminato il corso della stagione”, accordandogli inoltre “l’esercizio delle prerogative e dei privilegi concessi alla Società del Teatro con le Lettere Patenti 11 luglio 1844 e di cui ai capi 2, 5, 7, e 10 dell’annesso memoriale”. In materia di censura, il contratto prevedeva l’approvazione da parte della competente autorità politica, del repertorio delle produzioni drammatiche, attribuendo comunque alla Direzione il diritto di non permettere la rappresentazione di quelle produzioni, che riteneva avrebbero potuto non incontrare l’approvazione del pubblico, “o perché troppo ripetute su questo Teatro, o per qualsiasi altro motivo”.

La Direzione dettava precise condizioni anche per quanto riguardava l’orchestra, che doveva essere composta da un numero minimo di soggetti di rango prestabilito, e benvisti da essa, dando la preferenza a coloro che erano soliti prestare il loro servizio nel Teatro. La retribuzione dell’orchestra e le mercedi di tutte le persone necessarie al servizio del Teatro, nominate quest’ultime dalla Direzione e non sostituibili senza il suo consenso, erano a carico del capocomico. Era inoltre obbligato quest’ultimo, a illuminare, tenere pulito e riscaldare il Teatro.

Per ordine della Direzione la prima rappresentazione doveva avvenire il 26 dicembre 1855 ed il numero delle recite doveva essere di trenta, non comprese le beneficate ²⁶⁶, che non potevano essere più di tre.

Interessante era il divieto di cessione del contratto imposto al Livini, il quale non poteva “cedere ad altri il suo contratto quanto al corso delle drammatiche rappresentazioni, e meno servirsi del Teatro per occorrenze estranee”; quanto poi ai veglioni, che il capocomico era tenuto a dare in numero di tre nel corso della stagione, il Livini poteva “contrattarne l’attuazione con altra persona”, previo assenso per iscritto della Direzione. La ratio del divieto di cessione del contratto, si spiega con il fatto che la Direzione, prendeva di mira degli artisti determinati, delle cui qualità il capocomico era garante.

Il corrispettivo per l’esecuzione ad opera del Livini di quanto stabilito dal contratto, era costituito dal prodotto d’ogni introito del Teatro, tanto per le rappresentazioni drammatiche quanto per i tre veglioni pubblici, oltre alla dote che gli veniva versata ratealmente.

Era previsto a carico del capocomico l’obbligo di eseguire e far eseguire da tutti gli aventi parte agli spettacoli, il Regolamento del Teatro e le discipline prescritte dalla Direzione e dalle autorità competenti.

Per concludere, l’ultima parte del contratto detta alcuni orientamenti interpretativi del medesimo, precisando che i capitoli in esso contenuti, erano da intendersi “tra loro individui e corrispettivi”, ed il loro tenore doveva essere “inteso ed eseguito secondo le migliori massime di equità, usi, e consuetudini vigenti nelle principali piazze teatrali, e specialmente in quella di Torino”.

Mi fermo all’anno 1855 ai fini della mia esposizione, avvicinandosi ormai l’anno dell’unificazione italiana, ma l’attività del Teatro Sociale proseguiva di anno in anno anche dopo. Nonostante qualche attentato sventato alla sua sopravvivenza a partire dalla fine dell’Ottocento, il Teatro ha resistito fino al secondo dopoguerra, quando venne, prima adibito al ruolo poco esaltante di sala cinematografica, e poi definitivamente chiuso nel 1986 per ragioni di sicurezza dovute al suo progressivo declino.

²⁶⁶ Per il significato e alcune considerazioni sulle serate “a beneficio” dell’artista, rinvio a quanto da me esposto in precedenza [2.5.].

Conclusioni

Studiando il mondo teatrale del Settecento, ho riscontrato che l'autore in verità non riceveva molta considerazione; privo di una protezione giuridica, e senza troppe pretese, finiva per lo più con il cedere l'opera del proprio ingegno a qualche impresario senza scrupoli ad un prezzo disonesto. Solo sul finire del Settecento, a seguito dell'occupazione francese, si hanno le prime leggi sul diritto d'autore. L'Agenzia Drammatica diretta dall'avvocato Filippo Talucchi, costituita a tutela degli autori di opere teatrali e compositori di musica, si proponeva di riscuotere, attraverso la procura conferitagli, la somma loro spettante a titolo di diritto d'autore. Era il 1813, ed il quadro normativo di riferimento era costituito dalle leggi francesi di fine Settecento inizio Ottocento, di cui ho discusso. Personalmente non mi sento di aderire completamente all'opinione comune, che ritiene che il riconoscimento del diritto d'autore in Italia sia stato portato dalle leggi rivoluzionarie francesi, sia perché le prime norme sarde a tutela del diritto d'autore risalgono al periodo della Restaurazione, e quindi ad un momento in cui ci si proponeva un ritorno al passato e la cancellazione di tutto quanto apportato dalla dominazione francese, sia perché ho riportato io stessa alcune concezioni filosofiche di stampo illuministico, che fanno pensare ad una preparazione ideologica italiana già in corso verso il riconoscimento del diritto d'autore. Ma nello stesso tempo penso che negare l'importanza che hanno avuto le leggi rivoluzionarie francesi in questo senso sarebbe come negare l'evidenza; d'altra parte nonostante durante gli anni della Restaurazione si fosse tentato di richiamare in vigore le istituzioni dell'ancien régime, la legislazione aveva in realtà finito con il conservare schemi molto vicini a quelli elaborati in epoca francese.

FONTI ARCHIVISTICHE

ARCHIVIO DI STATO DI TORINO

Istruzione pubblica — Proprietà letteraria, Revisione, etc., Revisione di libri e stampe, censura, manoscritti, censura teatrale in genere e personale (1775-1859), mazzo 1.

Paesi — Paesi di nuovo acquisto, Alessandrino, mazzo 3 n.7.

ARCHIVIO DI STATO I ALESSANDRIA

Intendenza generale 120.

Prefettura del Dipartimento di Marengo “Arrêtés diverses”.

ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI ALESSANDRIA – SERIE III

Mazzo 1749, Teatro.

Mazzo 1759, (1800-1809).

ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI TORTONA

Sezione I, titolo 11, serie 5, faldone 718, fascicolo 7, 8.

ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI VOGHERA

Fondo Teatro Sociale, Serie 1.1. Amministrazione, cartella 2, unità 27.

Fondo Teatro Sociale, Serie 1.1. Amministrazione, cartella 5, unità 36