AUGUSTO
PIERANTONI

IN ARTE LIBERTAS

PER LE OPERE:

Barbiere di Siviglia
Guglielmo Tell - Roberto il Diavolo
Ugonotti - Favorita - Puritani
Maria di Rohan - Linda di Chamounix
Sonnambula - Lucia di Lammermoor
Elisir d'Amore - Norma - Lucrezia Borgia

SONZOGNO
contro RICORDI

MILANO
EDOARDO SONZOGNO, EDITORE
14 – Via Pasquirolo – 14

AUGUSTO PIERANTONI

PER LA LIBERTÀ DI RAPPRESENTAZIONE

DELLE OPERE:

BARBIERE DI SIVIGLIA, GUGLIELMO TELL,
ROBERTO IL DIAVOLO, UGONOTTI, FAVORITA, PURITANI,
MARIA DI ROHAN, LINDA DI CHAMOUNIX,
SONNAMBULA, LUCIA DI LAMMERMOOR, ELISIR D'AMORE,
NORMA, LUCREZIA BORGIA.

SONZOGNO contro RICORDI

MILANO
EDOARDO SONZOGNO, EDITORE
14 — Via Pasquirolo — 14

1889.

Diritti d'Autore riserbati

Tip. dello Stabilimento dell'Editore EDOARDO SONZOGNO.

AVVERTENZA

In una sera di settembre io era in Milano nel teatro Manzoni. Si rappresentava la *Sonnambula*, l'immortale idillio del Bellini.

La musica, egregiamente eseguita, recava all'anima una dolcezza nuovissima; evocava le memorie della mia giovinezza, quando avevo pianto alla vista di Amina, pericolante sul ponte.

Dopo il primo atto incontrai sotto il vestibolo due vecchi artisti, da me conosciuti nella loro bella stagione. Quei due, stimando lo spettacolo, celebrarono il rinnovato gusto dell'arte melodica; per la giovinezza delle loro parole mi parevano i *vecchietti che si riscaldano al sole,* come nella *Ballata* del Praga. Il sole era per noi la musica soave del Catanese.

Quei vecchi cantanti deploravano la moderna evoluzione del mondo musicale, perchè distrusse la grande tradizione dell'arte italiana fra lo straordinario aumento dei mezzi meccanici e il crescente numero dei nuovi strumenti, che fecero suddito il canto dell'artista, il solo re dominante un tempo nella scena; mi

narrarono la lite, che la Ditta Ricordi aveva mosso al signor Edoardo Sonzogno. Giulio Ricordi aveva invocata l'azione del Procuratore del Re, del Prefetto e del Questore per far chiudere il teatro; aveva fatto ricorso al Ministero d' agricoltura e di commercio, gridando di avere per sè i diritti d'autore delle opere annunziate. Le autorità politiche non gli avevano data ragione, ed il Ricordi preparava libelli giudiziarii e addimandava l'opera degli avvocati.

Quei virtuosi erano perturbati dal pensiero che la ragione potesse assistere la Casa Ricordi. Quante famiglie ricevevano un pane dal lavoro del Sonzogno! I teatri del *Costanzi* e della *Fenice* aspettavano la medesima impresa. L'arte, che poteva rinnovare le sue sorti per la energica concorrenza, era minacciata. Mi chiesero, senza indugio, il mio parere. La Camera dei Deputati può deliberare che l'avvocato non entri nelle Commissioni provinciali, ma le condizioni del mondo non salveranno un avvocato a spasso dal rispondere tra l' uscio e il muro a ciascun richiedente.

Appena intesi che la Ditta Ricordi voleva rivendicare i diritti di autore per opere, che dal 1816 al 1884 avevano fatto il giro del mondo, dubitai dell'annunzio. Interrogato di nuovo, risposi: Ricordate, cari miei, che sotto l'antico regime i teatri ricevevano le doti regie, imperiali o comunali. L'impresario scritturava il maestro compositore come il suonatore di contrabbasso, il ballerino, i coristi, ed ogni altro artefice di spettacoli. In quei tempi i principii della locazione di opera regolavano gli obblighi tra il maestro e l' Impresa. Potevo aggiungere, ma era inutile il dirlo, che parecchi giuristi, seguaci della dottrina romana riprodotta dal Merlin e difesa dal Troplong, insegna-

rono che le opere dell' ingegno, perchè inestimabili, non fossero oggetto di locazione, ma di mandato.

Quando il maestro consegnava l'opera, il teatro acquistava il diritto della rappresentazione. L'autore, ricevuto il prezzo per l'un teatro, poteva vendere la edizione dell' opera.

Se la pubblicazione era fatta per lo spartito in *grande partitura,* chiunque, acquistandone un esemplare, aveva il diritto della rappresentazione. Si dice impropriamente dominio pubblico questo comune diritto della rappresentazione.

Gli editori di musica, che oggi sono possessori di molte copie delle opere edite in grande partitura, possono onestamente noleggiare quelle carte e ricavarne una mercede; ma non possono pretendere alcuna privativa, nè impedire la esecuzione delle musiche.

Uno degl' interlocutori mi parlò delle legislazioni degli Stati Italiani, della legge del 1865, e dei contratti passati fra il Cottrau e la Lucca, e la Lucca ed il Ricordi. Risposi: fatemi ascoltare la musica, signori miei. Il Ricordi parlerà pure delle convenzioni internazionali; ma un passato irrevocabile gli sta di contro. Siate certi che nessuna legge e nessun contratto muteranno la *prima verità,* che io vi ho detto.

Il signor Giulio Ricordi ci penserà due volte prima di mandare il cartello di una sfida giudiziaria. In ogni caso la vittoria rimarrà al Sonzogno; ma che dico al Sonzogno? all'arte musicale. La lite giudiziaria renderà la libertà agl' impresari di rappresentare molte opere, delle quali abusivamente ora s'impedisce la esecuzione gratuita; gli editori potranno rifare la edizione di molte partiture, che contro ragione parecchi mercanti di musica hanno ritolto dall'uso comune.

Terminato lo spettacolo, corsi alla stazione; lasciai Milano.

Per alquanti giorni la lettura delle gazzette mi ricordò che durava ancora la questione della proprietà artistica tra il signor Sonzogno e la Casa Ricordi.

Una mattina di ottobre ebbi in Roma la visita del signor Ferdinando Dobelli, il quale a nome del Sonzogno mi offrì il mandato di difendere il diritto di libera rappresentazione contro le strane domande avanzate alle magistrature di Milano. Accettai la causa, che mi permetteva di svolgere largamente la opinione detta ai vecchi artisti di canto.

Fra numerosi doveri, con un solo crudele dolore nell'anima, ho scritta questa difesa, discostandomi dalle noiose forme delle scritture forensi.

La causa dell'arte addimandava un difensore artista. Io non sono tale; ma ne adoro le forme. Pensai di scrivere un libro, che, convincendo il magistrato, potesse dare pienissima notizia delle ragioni del signor Sonzogno e non riescire oscuro o noioso. Consegnandolo al mio cliente, gli mando l'augurio, che muove dal sentimento nazionale: ch'egli possa con lieta fortuna continuare l'opera di rinnovamento del teatro musicale italiano. La patria gliene sarà grata.

Roma, 8 febbraio 1889.

Augusto Pierantoni.

PARTE STORICA

CAPO I.

I teatri ed i maestri di musica.

I. Chi legge la storia dell'arte musicale in Italia o si trova alquanto innanzi negli anni rimpiange il tempo glorioso per la musica del nostro paese. Tra la fine del XVIII e la prima metà del secolo che volge al tramonto, i maestri nati sotto il bel cielo occupavano per tutta l'Europa il teatro e la società; la Germania mandava i suoi compositori ad inspirarsi alla nostra scuola: pareva che l'Italia avesse nella musica un dominio legittimo e perpetuo simile a quello che Virgilio e Plinio riconoscevano al popolo romano per l'impero sul mondo. Questa gloria, al dire dello Stendhal e del Balzac, « era la grande epopea dell'Italia vinta per le « armi e pei trattati: ma vittoriosa per il genio de' suoi maestri di musica. »

Di recente si è chiusa la tomba dello storico dell'arte musicale italiana, il Florimo. Il quale nei suoi libri e nelle biografie descrisse la vita dei maestri, che dal conservatorio

al teatro, proclamati celebri in brevissimo tempo, vissero in continui viaggi dall'un punto all'altro di Europa acclamati dai popoli, onorati e protetti dai re (1), sottoscrivendo tra le quinte contratti obbliganti ad improvvisazioni di getto, a rifacimenti, ed a ripieghi necessari per appagare la furia mercantile della richiesta.

II. Le condizioni politiche e gli ordinamenti amministrativi degli Stati accendevano questo grande fervore della produzione artistica. I Principi volevano i popoli obbedienti alle forme assolute di governo, cullati nell'arte dolce del canto. I teatri erano delle Corti, perciò regi od imperiali, erano municipali, e non di rado appartenevano a società di nobili od a privati. Per esempio, l'*Apollo*, l'*Argentina* e l'*Alibert*, teatri in Roma, erano del Torlonia, perchè a governo sacerdotale solamente di seconda mano era permesso di provvedere a mimi ed a ballerine. Non era in Roma che i musici vestivano abiti da donne sulle scene? (2) La maggior parte dei teatri era governata da una Direzione o *Commissione dei teatri e spettacoli*, dipendente dal Ministero dell'Interno e dalla Polizia.

Le Direzioni provviste di molteplici competenze avevano due fini speciali: la sorveglianza dell'amministrazione dei fondi e delle dotazioni assegnate sull'erario governativo, comunale o privato, nonchè il buon andamento ed il decoro

---

(1) Gioachino Rossini dovè alla intercessione della signora Perticari ed alla sua fama musicale il privilegio di essere esentato dal servizio militare nelle guerre napoleoniche. Simile favore chiesero ed ottennero i cittadini di Bergamo all'imperatore d'Austria per Gaetano Donizetti.

(2) Nel 1768 si rappresentò in Roma l'*Artaserse* di Metastasio con la prima donna Luigi Bracci, il quale, o la quale, commoveva con la *voce bianca*. Nel 1803 la *Ginevra di Scozia* fu rappresentata dal musico Fasciotti; nel 1805 l'*Ines de Castro* dal castrato Sgattelli. Anche l'*Orfeo*, redivivo quest'anno in Roma per l'Hastreiter, fu cantato dal musico Gaetano Guadagni.

dell'arte. Perciò la Direzione compilava i capitolati di appalto, stipulava il contratto con l'impresa, ne curava l'adempimento. I Teatri erano distinti in due classi. Quelli della prima classe avevano l'archivio, ossia il repertorio di opere da rappresentarvisi. Lo stabiliva il Ministro dell'Interno, che doveva conoscere l'argomento del melodramma ed esercitare la censura. (1) I capitoli per l'appalto dei teatri imperiali e regi formavano questo repertorio. Vi erano due stagioni: l'una d'inverno, che incominciava dalla seconda festa di Natale e continuava sino al giorno 20 del successivo marzo, ed era questa la stagione chiamata di *carnevale;* la seconda, di *autunno*, incominciava dal 16 agosto fino al 30 novembre. Nella stagione di carnevale l'Impresa doveva dare due opere serie, una delle quali doveva essere espressamente composta, e l'altra doveva essere nuova per il teatro. Nel periodo autunnale si volevano due opere semiserie o buffe, una delle quali espressamente scritta ed un'altra seria delle più applaudite.

Per le opere nuove si richiedevano i più rinomati maestri di Cappella o direttori dei Conservatorii. Costoro alcuna volta proponevano i discepoli dalle belle speranze. Non mancavano mecenati, che raccomandavano i giovani maestri. I libretti delle opere ed i nomi dei compositori dovevano essere presentati alla Direzione, che li mandava alla Revisione. (2) Per l'osservanza di questi capitoli l'Impresa do-

---

(1) Bellini ai 2 aprile 1828 scriveva da Milano all'amico Florimo: « Romani ancora non è venuto, ed il Governo, se il predetto non risponderà ad un altro invito dell'impresario, si provvederà del poeta Rossi, ed io bisognerà che chini la testa, poichè non vorrei che Romani mi mancasse in un momento, che Rossi non è più in libertà. » (p. 315).

(2) Sopra il duetto dei *Puritani* scrisse a Florimo: « Il duetto « è venuto magnifico e lo squillo della tromba farà tremare di « gioia tutti i *cuori liberi* che si troveranno in teatro. Addio. » In altre lettere: « Se il titolo dei *Puritani gli fa ombra* che gli diano

veva stipulare veri contratti di locazioni di opere, nei quali non erano solamente parti stipulanti il maestro o l'artista e l'impresario; ma la Direzione ed il Governo avevano la suprema podestà di approvare o respingere le scritture. Non di rado i Re, le Regine e i Principi delle famiglie regnanti addimandavano la scrittura di alcun artista e nel teatro ricorreva il detto di Bellini con altro significato: « *Il teatro ha degli uomini straordinari: ma senza donne non si fanno danari, nè figliuoli.* » (*Lett. 79 a Florimo.*)

III. Conviene ricordare il modo, onde i maggiori maestri italiani scrissero le opere e crebbero in fama. Rossini dopo aver composte cinque operette per il teatro *San Moisè* in Venezia, fu richiesto dall'impresario della *Fenice*. Il *Tancredi* e l'*Italiana in Algeri* lo rivelarono al pubblico italiano, e poi che in Napoli scrisse *Elisabetta Regina d'Inghilterra* per il *San Carlo*, improvvisò per l'impresario di *Torre Argentina* su libretto di Cesare Sterbini il *Barbiere di Siviglia*, tratto dalla commedia di Beaumarchais. Impiegò a scriverla assai breve tempo: (1) la musica immortale fu rappresentata nell'anno 1816. (2) Da quel tempo in appresso

---

quello di *Elvira* o le *Teste Rotonde* e i *Cavalieri* » e in una terza lettera: « Non mando il duetto con cori perchè ci entrano *amor di* « *patria e libertà* (*lettere 84, 85*). Per l'Italia Pepoli cambierà egli « stesso l'inno e non nominerà neanche il solo motto *libertà*. » Invece si fece dire: *gridando lealtà*.

(1) Il Clément indicò dodici giorni, l'Hoffer tredici giorni, e Montazio undici giorni. Più esattamente la Righetti-Giorgi, che cantò nell'opera, scrisse di Rossini: « il *Barbiere* gli costò studio e fatica e non vi si accinse già gli ultimi quindici giorni prima di porlo sulle scene. » *Biografia di G. Rossini*, scritta da ANTONIO ZANOLINI, p. 17.

(2) Paisiello aveva composto e fatto rappresentare un *Barbiere di Siviglia* in Roma. Questo bastò perchè gli avversari di Rossini lo tacciassero di temeraria presunzione. Rossini fece dare al libretto il titolo *Almaviva ossia l'inutile precauzione*. Il cambiamento fu una precauzione inutile. I Romani andarono in teatro con animo

Rossini ora in Roma, ora in Napoli, in Milano ed in Venezia compose con altre musiche *Teti e Peleo*, l'*Otello*, la *Cenerentola*, la *Gazza Ladra*, la *Matilde di Shabran* e la *Zelmira* sino a quando il Principe di Polignac, con la promessa della pensione di lire 6000, non lo trasse alla Direzione del Teatro Italiano, ove scrisse su libretto del Gouy il *Guglielmo Tell*, che comparve sulla scena dell'*Opéra* la sera del 3 agosto 1829. Dopo la straordinaria fortuna del *Guglielmo Tell* Rossini si partì di Francia e tornò in Bologna, ove rimase sino a quando passarono le tre giornate del luglio 1830. Compiuta ed assodata la rivoluzione, fu sciolto dagli obblighi, che aveva verso il teatro dell'*Opéra*. Gli uomini del nuovo Governo gli recarono grandi molestie e cercarono il modo di negargli il pagamento della pensione. Facevano riprodurre mutilate le opere di lui e da cantanti primissimi ponevano in scena le opere del Meyerbeer. Questi scrisse *Roberto il Diavolo* rappresentato all'*Opéra* nell'anno 1831, e *Gli Ugonotti* per lo stesso teatro nel 1836.

IV. L'impresa del teatro *Argentina* aveva commesso uno spartito a Simone Mayr. Questi se ne scusò e propose in sua vece l'allievo suo prediletto, Gaetano Donizetti, il quale strinse il contratto e scrisse *Zoraide di Granata* in poco più di tre mesi. Il pubblico, inebbriato da quelle melodie, gli creò la vera riputazione musicale, che lo doveva rivelare emulo di Rossini. Per questa celebrità clamorosa Donizetti in ventisei anni scrisse sessanta opere e corse pere-

---

ostile, malgrado che sul cartello si leggesse che l'autore aveva mutato il titolo « all'oggetto di pienamente convincere il pubblico « dei sentimenti di rispetto e venerazione, che animano l'autore « della musica del presente Dramma verso il tanto celebre Pai- « siello che ha già trattato questo soggetto sotto il primitivo ti- « tolo. » L'opera fu fischiata. « Uno solo applaudiva e questi era « il compositore il quale, stando al gravicembalo, tanto più si af- « faticava a battere le mani, quanto più crescevano i fischi e gli « scherni. » *Biografia di G. Rossini*, del Senatore Zanolini, p. 18.

grinando da Napoli a Roma, da Palermo a Genova, da Milano a Bologna, da Venezia a Vienna ed a Parigi, città tutte, che per un quarto di secolo si contesero l'onore di accaparrarsi le nuove produzioni del suo ingegno, mentre le città minori si disputavano il piacere di riprodurle ne' loro teatri.

Donizetti scrisse la maggior parte delle sue opere per il Regno di Napoli, perchè il Barbaja, che in mezzo allo sciame degl' impresari aveva più degli altri l' arte del saper fare, conducendo le imprese di parecchi teatri in altre città, nell'anno 1827 si obbligò di corrispondere dugento ducati al mese per tre anni al maestro, e questi di fornirgli non meno di tre spartiti nuovi ogni anno. (*Donizetti-Mayr. Notizie e documenti per F. Alborghetti e M. Galli p. 45.*)

Nell'anno seguente, 1828, il maestro, con generale meraviglia, diè per il teatro quattro opere, tutte bene accolte dal pubblico; l'opera seria l'*Esule di Roma* per il teatro *San Carlo*, la *Regina di Golconda* per il *Carlo Felice* di Genova, il *Gianni di Calais* e la farsa il *Giovedì grasso* per il *Fondo* di Napoli.

Parimente per locazione di opera il Donizetti scrisse altri lavori. L'impresa della *Cannobbiana*, il maggior teatro di Milano dopo la *Scala*, si trovò in disappunto perchè un maestro, che aveva preso l'impegno, mancò alla parola. L'impresario con l'acqua alla gola pregò Donizetti di trarlo d'impaccio. Questi si obbligò di pigliare per gli orecchi la sua musa e di forzarla a cantare in quattordici giorni. Ne uscì l'*Elisir d'amore*, la più originale e la più gaja delle opere buffe italiane dopo il *Barbiere*: commedia vera e schietta, che fu nominata il *Barbiere* del Donizetti. Compose la *Lucrezia Borgia* nella stagione di carnevale dell'anno 1834 pel teatro della *Scala*.

V. Bellini, il cui genio si appalesò nel cielo dell' arte rapido come la fiamma dell' Etna, dolce come il canto dell'usignuolo, scrisse del pari essendo obbligato da locazioni di opera. Dopo il successo di *Bianca e Fernando* nel *San*

Carlo (1) ebbe scrittura dal Barbaja per comporre l'opera d'obbligo dell'autunno nel teatro della *Scala*, e il compenso di ducati cento al mese da aprile ad ottobre: tempo, in che doveva impreteribilmente mandare l'opera in iscena (*p. 15, Florimo*). E quest'opera fu il *Pirata*. Indi ebbe la scrittura per comporre un'opera all'apertura del Gran Teatro Ducale di Parma e compose la *Zaira* pel prezzo di 5000 franchi.

In Venezia, ove Bellini si era condotto a mettere in iscena il *Pirata*, cadde malato il Pacini. Questi, per la malattia, non potè dare l'opera di obbligo nella stagione di primavera. Il Bellini ebbe la proposta di supplirlo; sulle prime paventò la strettezza del tempo; ma vinto dagli amici, accettò la scrittura per i *Capuleti e Montecchi* e ne ritrasse ducati 1800. Da Venezia tornato a Milano, ebbe la scrittura dall'impresario del teatro *Carcano* per la *Sonnambula*, che andò in iscena al 6 marzo 1831, ed ebbe in compenso ducati 2000. L'anno appresso per simigliante scrittura diè la *Norma* e ne riscosse la somma di ducati 3000. Fu rappresentata la sera dei 26 dicembre 1831 e fischiata (2).

---

(1) Quest'opera fu riprodotta a Genova nel 1828. Bellini n'ebbe 2500 franchi. « Questa mattina ricevei i duemila e cinquecento « franchi dell'impresa, e quantunque mi aveva promesso il signor « Peluso di farmi pagare l'alloggio, adesso mi ha detto che l'im- « presario non ha potuto e così l'ho dovuto pagare io. Al conto, « che ho fatto, levando tutte le spese che dovrò ancor fare nel « trattenermi in Genova e portarmi in Milano e pagare la casa e « dare i centoventicinque franchi al corrispondente teatrale pel « cinque per cento, mi restano duemila franchi netti, e forse forse « di più. (Lett. 18). »

(2) Nella lettera dei 26 dicembre 1831 si legge: « Vengo dalla « *Scala* prima rappresentazione della *Norma*. Lo crederesti? fiasco!!! « fiasco!!! solenne fiasco!!! A dirti il vero il pubblico fu severo, « sembrava propriamente venuto per giudicarmi e con precipita- « zione (credo) volle alla mia povera *Norma* far subire la stessa « sorte della *Druidessa*. Io non ho più riconosciuto quei cari mila-

VI. I guadagni, che questi compositori ritraevano dalle loro opere, erano assai modesti; onde le memorie loro intime rivelano le strettezze e le agitazioni, nelle quali vissero.

Il Donizetti scriveva: *io non vivo per l' interesse; ma per l'onore;* e da Napoli: *vi sono dei ballerini, che per due mesi hanno duemila e cinquecento ducati per trillare con i piedi e noi, poveri diavoli, siamo in un avvilimento... siamo in un cantone! Ah! quando penso a tutto questo, sudo!* Temendo il fallimento dell'impresa scriveva: *io credo fermissimamente che di qua andremo via tutti col capo rotto, cioè con qualche mesata di meno* (*p.* 60). Ed era tanta la vilezza della mercede che riceveva, che dovette puranche accettare l'ufficio di direttore dell'Orchestra nel *Teatro Nuovo*. Il Donizetti compose in venticinque giorni la *Lucrezia Borgia* in Milano nella stagione di carnevale dell' anno 1834 e pel Teatro della *Scala* in luogo del Mercadante, che colpito da una grave malattia d' occhi, lo pregò di toglierlo d'imbarazzo. Questo capolavoro non gli diè una maggiore fortuna, talchè dovette accettare l'ufficio di maestro di contrappunto nel Conservatorio Reale di San Pietro a Majella con le funzioni di vice-direttore, essendo allora lo Zingarelli vecchio cadente.

Nell'anno appresso Gioachino Rossini lo impegnò a dare il *Marin Faliero* al Teatro Italiano di Parigi. Donizetti fu grandemente applaudito e festeggiato. Il Re Filippo lo nominò Cavaliere della Legione di onore; la Regina Amelia gli mandò in regalo un magnifico anello d'oro; i personaggi più distinti gli fecero onore, l'Auber, l'Halévy, l'Adam, il Thomas; ma Donizetti non aumentò la sua fortuna.

« nesi che accolsero con entusiasmo, con la gioia sul viso e l'esul-
« tanza nel cuore il *Pirata*, la *Straniera*, la *Sonnambula*.
« ....proclamerò *Norma* la migliore delle mie opere... Non fi-
« schiarono forse i Romani anche l'*Olimpiade* del divino Pergolesi? ».

La sera dei 26 settembre 1835 egli diè nel *San Carlo* la *Lucia*, stata a lui richiesta, essendo ancora in Parigi. Questa musica, che starà sempre accanto ai capolavori dell'arte e che segnò per l'autore l'apogeo della gloria, gli procacciò lodi insuperate nell'anno, in cui in un borgo di Parigi moriva Vincenzo Bellini. (1)

Dopo il successo clamoroso della *Lucia* Parigi volle di nuovo su quelle scene l'autore del *Faliero*. Donizetti chiese al Re Ferdinando di Borbone di essere esonerato dall'ufficio di direttore del Conservatorio di Napoli; si liberò dalle pretensioni dell'impresario di *San Carlo* con un regalo di ducati 300, accettò l'invito di scrivere il *Poliuto*, ovvero *Les martyrs* per Parigi; dando prova di un' attività prodigiosa accettò altre numerose commissioni di opere. *La Favorita* fu l'antesignana di una pleiade brillante di creazioni: *Don Pasquale*, la *Maria Padilla*, la *Maria di Rohan*, la *Linda di Chamounix*, *Don Sebastiano*, *La figlia del Reggimento*. Questa operetta buffa fu rappresentata nel teatro dell'*Opéra Comique* nel febbraio del 1840. La *Linda* fu rappresentata la prima volta in Vienna la sera dei 19 maggio 1842 nel teatro di *Porta Carinzia*. I tedeschi la dicono la migliore delle musiche del Donizetti. La *Maria di Rohan* fu data la sera dei 5 giugno 1845 e subito richiesta per Parigi, Londra, Napoli e Bruxelles.

La prepotente foga dell' anima, che dava allo scrittore una smania febbrile e gli permetteva di accettare contemporanei impegni per più teatri di diverse nazioni, produsse il disquilibrio del sistema nervoso, che trasse il Donizetti ad irreparabile infermità nell' ospizio d'Ivry, d'onde poi per volere dell'Austria fu ricondotto a Bergamo a morirvi l' 8 aprile 1848.

VII. Ma Rossini, Donizetti e Bellini dalla straordinaria

---

(1) In Puteaux presso Parigi ai 20 settembre alle 4 1/2 pm. 1835.

bellezza delle loro opere non acquistarono abbondanti ricchezze.

Rossini avrebbe guadagnato milioni, se si fosse fermato in Inghilterra (1). Sino al 1825 si era fabbricato del suo una casa, che poscia vendè. A Parigi ebbe grossi onorarii sotto il regno di Carlo X, ma sotto Luigi Filippo dovè sostenere una lite per la pensione annua di lire 6000 dovutagli per contratto e parola di re. Il Troupenas acquistò per 16,000 franchi l'*Assedio di Corinto* e vi perdette due terzi della somma, talchè Rossini lo volle indennizzare cedendogli per 8000 franchi il *Mosè*. Quando sul cominciare dell'anno 1829 rinunziò l'ufficio d'Ispettore generale del canto e d'Intendente sopra i concerti della Regia Corte, con altra convenzione si obbligò di dare per dieci anni, in ciascun biennio, uno spartito nuovo all'*Opéra* e di sopraintendere alle prove per un premio annuo di quindicimila lire. Fece maggiore fortuna con la vendita della musica da camera e con provvide speculazioni.

Bellini, lo scrive il Florimo, e ne dà la ragione l'epistolario dato alle stampe, fu il primo che fece salire il prezzo delle sue opere ad una somma esorbitante per quel tempo, perchè, quanto alla *Norma*, tra il compenso, che ricevette dall'impresario, e la *vendita* de' pezzi di canto, introitò oltre a 4000 ducati. La ragione di questo prezzo duplice, forse anche triplice, fu il proponimento di non dare che un'opera ogni anno, talchè impiegava per il componimento di una sola musica il tempo, che i colleghi impiegavano a scrivere due o forse tre opere. Eppure assai modesti furono i guadagni fatti da lui. La Direzione del Teatro Italiano gli diè il prezzo di lire 12,000 ed il terzo dei diritti di proprietà per i *Puritani* scritti sulle parole del conte

---

(1) Vi rimase cinque mesi e senza troppa fatica serbò 175 mila lire che nel ritorno a Parigi recò in tante lettere di cambio sopra Bologna. Vedi Zanolini, pag. 43.

Pepoli. L'opera fu rappresentata ai 25 gennaio 1835. Dopo i grandi onori avuti sulla Senna la Società d'Industria e di Belle Arti in Napoli gli fece condizioni in quel tempo vantaggiose: ossia, di scrivere per il *San Carlo* negli anni 1836 e 1837 due grandi opere per il prezzo di 900 ducati netti, riserbando a sè la proprietà dello spartito ed ogni altro diritto; ma il contratto non fu eseguito. Ai 24 settembre dello stesso anno la morte spezzava il volo del grande genio catanese. Bellini non ebbe il tempo di diventare ricco. Nel 1828 sperava una scrittura per ducati mille; ma avvisava il Florimo che il Barbaja per non dare scandalo agli altri maestri, avrebbe detto di meno (*Lettera 33*).

Ai 5 d'agosto 1834 scriveva agitato, perchè si trovava « nel « pericolo di perdere quindicimila franchi sui fondi spa- « gnuoli; aveva impiegato per consiglio di gente pratica vi- « cino a trentamila franchi in tali fondi; ma temeva per i « torbidi la riduzione, soggiungendo: se questa volta la « scappo, non voglio più mettermi in tali casi; *specie con « delle nazioni disperate più che un poeta italiano* (*Lett. 70*). » Nello stesso anno si era doluto che non fosse stata approvata una deliberazione del Decurionato di Catania, che aveva assegnata una pensione al padre ed una medaglia a lui e si lagnava della indifferenza di un Principe mecenate con queste dure parole: « I grandi hanno altro a pensare che ai com- « positori di musica; ma felicemente questi non hanno ne- « anche il tempo di ricordarsi della stupida esistenza loro, « i quali solo sanno dar segni di vita quando possono far « male! » (*Flor. Lett. 64.*)

Presso all'epoca della morte prevedeva che avrebbe deliberato di rimanere in Francia, « se l'Italia non gli vo- « leva pagare un prezzo conveniente, perchè guadagnava « sempre più in Parigi anche con i soli diritti di autore e « perchè i compositori erano colà come i corvi bianchi « (*Lett. 76*). » Sognava una vera fortuna, se Rossini avesse lasciato la direzione del Teatro Italiano, ed egli avesse potuto diventarne il direttore (*Lett. 78*). Infine gli arrideva il

pensiero di un buon matrimonio con una donzella provvista di ricca dote (1).

Donizetti nelle sue lettere narra le prime strettezze della vita. « Dagli stranieri si vedeva colmato di onori (*Lettera 50*), « ma invano invocava la protezione dei compatrioti. » Nell'estate del 1836 narra che l'impresario aveva persa la testa, perchè il pubblico non andava al teatro. Continuava la paura del colera (*Lettera 51*). Nel novembre dello stesso anno perdette 1000 lire per l'incendio della *Fenice* (*Lettera 55*); nel maggio del 1838 diè la dimissione del Conservatorio, « perchè non si guadagnava a starci » (*Lettera 59*). Nell'anno confessava appena di aver pane e casa sicuri e nel giugno 1842 si diceva contento di accettare in Vienna l'ufficio di maestro della Camera di S. M. l'Imperatore, che anticamente l'aveva avuto il Mozart, perchè a tale ufficio onorifico era unito l'onorario di fiorini tremila annui e perchè con esso avrebbe *avuto un piede a terra, chè gli pareva di essere zingaro* (*Op. c. p. 78*).

---

(1) *Lettera* 83. La vecchia signora, la baronessa Sillingen, voleva unire Bellini con la figlia unica del pittore Horace Vernet. « Egli mi disse... che è veramente graziosissima, specialmente la testina è qualche cosa che somiglia alla Madonna Laura di Canova; che poi è bene educata, conosce il disegno e le lingue alla perfezione; che in una parola, se la dote non fosse meno di 200,000 franchi, mi consiglia di contrarre tale unione ».

CAPO II.

I diritti di autore nel passato.

I. Quando i teatri erano in tal modo condotti, e gli autori siffattamente retribuiti, chi aveva la proprietà delle opere? In quali diritti consisteva simigliante proprietà?

Qui addiviene opportuno un breve ricordo dei principii legislativi *sopra i diritti di autore*, del loro svolgimento storico. Numerosi scrittori italiani e stranieri trattarono questo argomento; facile quindi a noi sarebbe la fioritura di una scelta erudizione: ma l'indole della scrittura ci consiglia più misurato lavoro. I diritti dell'ingegno nell'aprile 1710 furono riconosciuti in Inghilterra sotto il regno della Regina Anna. L'esempio inglese fu seguito dalla Convenzione francese e più appresso dagli altri Stati di Europa; ma le prime leggi contennero l'embrione della legislazione moderna. Tre sistemi furono discussi intorno i diritti di autore. L'uno negò pienamente ogni ragione di proprietà intellettuale, l'altro la voleva assimilata pienamente alla proprietà del suolo e quindi perpetua; il terzo riconosce agli autori una proprietà *sui generis*, e considerandola composta da speciali elementi ne dichiara il godimento per un tempo più o meno limitato. La ragione di questa limitazione è giustissima, perchè nella condizione della società moderna ciascuno indovina facilmente che l'autore o l'artista, qualunque sia il suo genio, e per quanto faccia opere originali, non le deve a sè solo, perchè avrà

fatto tesoro dei lavori dei suoi maggiori, della cultura, della età e della patria, in cui vive, e dei mezzi che i suoi antenati gli offrirono per aumentare le sue forze individuali. Cosicchè la società che offrì il suo concorso ad ogni opera d'ingegno è una specie di comproprietaria, ed è giusto che la legge regoli l'uso di una proprietà indivisa, facendo un'equa distribuzione tra l'autore e la società.

Genovesi, Gioja, Boccardo, Scialoja, Manzoni, Mancini, sostennero la equità di questa dottrina accolta nella scuola, ma che durò lungo tempo a trionfare nella legislazione contemporanea.

II. In Francia, senza dire di precedenti Decreti, la legge 19-24 luglio 1793 dichiarò i diritti degli autori. Questa legge fu compiuta dal Decreto del 1.° germinale, anno 13, che regolò i diritti degli eredi od aventi causa e dal Decreto del 5 febbraio 1810. Per la legge del 1793 combinata col Decreto del 5 febbraio 1810 i compositori di musica ebbero durante la loro vita il DIRITTO DI VENDERE E DI FAR VENDERE E DISTRIBUIRE LE LORO OPERE SUL TERRITORIO FRANCESE. I loro eredi godrebbero dello stesso diritto per dieci anni dopo la morte degli autori. (*Dalloz, n. 74, p. 453.*) Il Decreto dei 28 e 31 marzo 1854 e la legge 8-15 aprile 1854 introdussero importanti modificazioni. Limitando il discorso alle sole rappresentazioni teatrali conviene notare che la legge dei 19 gennaio 1791, dichiarò la libertà dei teatri. L'articolo 2 di questa legge sanzionò che le opere degli autori morti da cinque anni potevano essere rappresentate senza distinzione sopra tutti i teatri. L'articolo 5 dichiarò che gli eredi o cessionari degli autori sarebbero proprietarii delle opere durante cinque anni dalla morte dell'autore. Fra le altre norme tolse il patto della comunione dei beni per la vedova.

III. Le leggi sopra i diritti di autore, che furono pubblicate negli Stati, onde era divisa l'Italia, sanzionarono minore pienezza di diritti.

Nel Regno delle Due Sicilie non fu proclamata la libertà dei teatri; il Decreto 7 novembre 1811, distinse i tea-

tri in due classi (*articolo 4*); volle che ogni teatro avesse un *archivio*, ossia repertorio di opere approvate dal Ministro dell'Interno.

L'art. 7 recava: « Le rappresentazioni teatrali sono pro-« prietà degli autori. La musica sopra di essi composta è « anche proprietà dei maestri di cappella. I primi sono ob-« bligati di darne *una copia netta* all'archivio del Ministero « dell'Interno; i secondi debbono dare *una copia dello spar-« tito* al real Conservatorio di musica. Nè l'Archivio, nè il « Conservatorio potranno *rilasciare copia* a chicchessia senza « *il consenso scritto* degli autori, in seguito del quale il Mi-« nistro ne abbia rilasciato le licenze ». Per l'articolo 8, « nel caso che gli autori per dare il consenso *chiedevano un « prezzo esorbitante* il Ministero dell'Interno, udita la Com-« missione del teatro, POTEVA RIDURLO al GIUSTO. » Questo Decreto fu seguito da quello del 5 febbraio 1828.

L'art. 1.° assicurò ai compositori di musica per la durata della vita il DIRITTO ESCLUSIVO di SPACCIARE e PUBBLICARE gli esemplari delle loro opere NEL TERRITORIO DEL REGNO DELLE DUE SICILIE. Si faccia attenzione alle parole del legislatore: *diritto esclusivo di spacciare* E PUBBLICARE, perchè allora non si faceva stima del diritto di rappresentazione. Pubblicati lo spartito e la partitura, ciascuno poteva eseguire la musica.

Nell'articolo 2.° era detto: « le vedove se VISSUTE IN « SOCIETÀ DI BENI O DI ACQUISTI continueranno nell'eser-« cizio di questo diritto anche a vita, e gli eredi pel ter-« mine di trent'anni dal dì della morte dell'autore, ovvero « pel sopravanzo del termine dopo la morte degli autori ». Per l'articolo 5° gli autori potevano cedere altrui la proprietà ed anche l'esercizio di tali diritti delle vedove e degli eredi, e « le ragioni, che pervenissero a conseguire ».

Il Decreto del 20 marzo 1829 statuì che nella privativa degli autori non erano comprese le TRADUZIONI.

Da queste disposizioni legislative si fa manifesto che la così detta proprietà letteraria ed artistica non era piena,

perchè limitata alla SOLA VENDITA; era temporanea, mentre la materiale è perpetua; ed era limitata nello spazio. Per la lettera e lo spirito del Decreto la proprietà fu riconosciuta solamente per le opere pubblicate nel TERRITORIO DEL REGNO indipendentemente dalla qualità di nazionale o straniero, talchè per essere rispettata da uno Stato all'altro occorrevano speciali convenzioni internazionali.

IV. Ciò posto, un napoletano, che pubblicava una sua opera in un paese straniero, non poteva pretendere al diritto di proprietà. Nel 1844 vi fu lite fra il signor Edoardo Guillaume, impresario del real teatro *San Carlo* in Napoli, ed il Ventura impresario del teatro *Nuovo*, per la musica *il Bravo*, scritta dal Mercadante napoletano, rappresentata la prima volta e pubblicata per le stampe. Il Guillaume voleva impedire la rappresentazione, perchè ne reclamava la proprietà. La Gran Corte Civile di Napoli con decisione del 12 febbraio 1844 considerò e dispose: « *Che gli atti degli* « *uomini hanno regolamento ed effetti civili dalle leggi del* « *paese ove avvengono.*

« Che questo è un principio universale che tanto può « essere moderato per quanto le convenzioni diplomatiche lo « moderano;

« Che l'opera pubblicata nell'estero sia PURE DA UN « NAZIONALE È STRANIERA. Le leggi non mirano che al bene « del regno che governano. Quindi il Decreto del 5 febbraio « 1828 è volto ad animare o dar pregio all'ingegno per la « *utilità del regno.* »

Questa sentenza è riprodotta nel *Corso commerciale del Pardessus* tradotto dall'avv. Galiani e corredato della comparazione motivata della legislazione francese con quella degli altri Stati, e si legge là, dove è riferita la giurisprudenza, che riconosce la libertà di riprodurre le opere straniere. Il giudicato reca inoltre: « Qui non trattasi di fon- « dare un diritto internazionale; ma d'interpretare la legge, « la quale certamente non può volere che il Regno di Na- « poli nel pubblicare e spacciare le opere straniere trovisi

« in una condizione meno favorevole delle altre nazioni, che « riproducono e spacciano le opere degli scrittori napoletani. « L' opposta sentenza avrebbe per effetto d' incoraggiare gli « scrittori napoletani a pubblicare le loro opere nello stra- « niero piuttosto che nel Regno. Da qui consegue ancora « essere lecito nel maggior numero dei casi di contraffare « nel regno le pubblicazioni straniere nel modo stesso che « all'estero era permesso di contraffare le pubblicazioni na- « poletane ».

V. Nello Stato Pontificio l'Editto dei 23 settembre 1826 di Leone XII riconobbe a chiunque (*straniero o suddito*) avesse pubblicato per istampa ogni maniera di opere di scienze o di arti il diritto di assoluta proprietà durante la sua vita.

Questo diritto di proprietà poteva essere trasmesso dai rispettivi autori e durare per lo spazio di dodici anni (art. 5). Poteva essere ceduto per un numero di anni non maggiore del già determinato e la cessione doveva essere fatta IN ISCRITTO (art. 5). Per far valere questo diritto occorreva aver prima ottenuta la licenza di stampare a norma delle leggi ed aver presentato il numero di esemplari consueto.

VI. L' Austria nel Lombardo-Veneto pubblicò il Codice civile che dichiarava i diritti di autore, regolando il contratto dell'edizione di un libro con i principii del contratto di locazione d'opera. Una circolare del 19 luglio 1830 ordinò che gli autori, che volessero trasferire la proprietà degli spartiti di musica od altre consimili produzioni all' impresario, o che gl'impresari che la volessero lasciare al maestro ed all' autore dovevano esibire le prove delle contrattazioni all'Ufficio della censura.

La legge del 19 ottobre 1846 regolò più largamente i diritti di autore. L'articolo 1.° parificò all'autore dell'opera il committente. Per le composizioni musicali fu considerata contraffazione ogni stampa di manoscritti avvenuta senza il consenso del compositore o de' suoi aventi causa. Nel diritto esclusivo dell'autore di un'opera musicale fu compreso quello

della *pubblica rappresentazione o produzione* (§ 8). La durata fu estesa all'intero periodo della vita dell'autore, ed a dieci anni dopo quello della sua morte in favore degli aventi causa, eredi o cessionari.

VI. Negli Stati Sardi la Patente dei 28 febbraio 1826 riconobbe la prima volta i diritti di autore. L'articolo 18 riservò all'autore il diritto esclusivo della stampa e della vendita delle opere per anni quindici, se veramente in esse dichiaravano di volersene valere, e se prima della pubblicazione ne deponevano un esemplare presso la Segreteria di Stato per gli affari dell'Interno ed uno in ciascuna delle Biblioteche.

Il Codice civile del 1838 all'articolo 440 sanzionò: « le « produzioni dell'ingegno umano sono proprietà dei loro au« tori sotto l'osservanza delle Leggi e dei Regolamenti che « vi sono relativi ».

Il Codice penale del 1839 ebbe alcuni articoli sopra le contraffazioni, che furono ripetuti negli articoli 394, 395 e 396 del Codice penale del 1859.

VII. Queste diverse leggi non ebbero mai l'effetto retroattivo, nè vietavano la pubblicazione e la traduzione delle opere straniere, e se ne intende la ragione: perchè senza convenzioni internazionali la legge, che avesse fatta secura la proprietà artistica dello straniero, avrebbe fatta alle produzioni di altri paesi una condizione migliore.

Sino a quando mancarono le convenzioni internazionali come espressione della coscienza collettiva dei popoli per garentire i diritti degli autori di opere d'ingegno, era il caso di dire, parafrasando un motto del Pascal, *diritto di qua e torto di là da un ruscello*, perchè fuori il confine dello Stato chiunque poteva fare uso di un'opera aliena: il proprietario, il committente o il cessionario non avevano diritto, nè azione.

Dimostreremo più appresso che a costoro mancava persino l'interesse di ricorrere ai tribunali.

VIII. Pertanto e prima e dopo la pubblicazione delle nuove leggi il sistema delle *opere di obbligo da scriversi per*

determinate stagioni e teatri sottoponeva il compositore alle regole della *locazione di opera;* e solamente nella scuola giuridica si discuteva: se le scritture si dovessero definire locazioni ovvero mandati per la ragione che i lavori dell'ingegno non si stimano, ma si rimunerano a divergenza di opinioni, secondo che il *Merlin ed il Troplong insegnavano* (1). A parte questa controversia, subito che il Governo e la Direzione approvavano la scrittura del maestro, l'opera era consegnata per la rappresentazione. L'impresario *committente,* anche se l'autore gli cedeva la *proprietà*, non diventava arbitro della rappresentazione in altri teatri, ma del diritto di *fare* o *vendere* la edizione. Quindi la stampa completa dell'opera, ossia, la stampa dello *spartito e della partitura,* faceva subito diventare di ragione pubblica la rappresentazione.

Tutti gli scrittori di diritto teatrale, ed avremo occasione di citare in appresso, riconoscono la esattezza di queste relazioni giuridiche nascenti dal servizio dei teatri. Seguiva dagli ordinamenti esposti che l'autore, l'impresario e l'editore con la stampa e la vendita dello spartito *in partitura* facevano sorgere il diritto comune di rappresentazione (2).

Con le stesse parole dei compositori daremo una prova maggiore, la storica, del fatto giuridicamente innegabile.

---

(1) Rivalta, p.

(2) La rappresentazione spesso aveva luogo nei teatri particolari. È noto in Roma il teatro della casa Torlonia.

CAPO III.

Le contraffazioni e il dominio pubblico.

I. E qui procediamo alla esposizione dei modi onde gli spartiti al pari di altre opere artistiche cadevano nell'uso comune. Questi modi erano tre: due erano l'effetto della esatta osservanza delle leggi e la mancanza delle convenzioni internazionali, il terzo dipendeva da una mala azione. Abbiamo detto che ogni città capitale di Stato italiano aveva il suo teatro a stagioni fisse, e che Londra, Parigi e Vienna, nonchè le maggiori città degli Stati italici facevano ricerca delle opere nuove subito che il plauso le salutava in alcuna terra. Il compositore aveva promessa di gloria e di maggiori guadagni sol quando l'opera, che aveva destato l'entusiasmo di un pubblico, fosse stata subito richiesta e riprodotta negli altri teatri.

Ma prima ancora che l'autore fosse richiesto della riproduzione dell' opera sopra altre scene, la vendita dello spartito e quella dei pezzi staccati gli davano un'altra fonte di guadagno. Per preparare la riproduzione sopra altre scene diverse da quella del teatro, per cui l'opera era stata scritta come opera d'obbligo, ed a servire alla educazione ed al godimento dei privati mediante la vendita della musica camerale sorgevano gli editori musicali, i quali o stampavano per conto ed a spesa dei maestri, ovvero acquistavano la proprietà piena o parziale dell'opera. Per questo commercio ogni

grande città ebbe i mercanti di musica. Napoli, che aveva dato i più rinomati maestri italiani, ebbe il Cottrau, il Fabricatore, il Girard, Milano il Ricordi ed il Lucca, Firenze il Lanari, Trieste l'Artaria, Bologna il Buttazzoni, Parigi il Pacini ed il Troupenas con altri.

Il compositore per lo più conservava per sè l'originale dello spartito, del quale doveva ordinare le seguenti copie: la prima per l'esecuzione teatrale, la seconda per il Ministero dell'Interno, l'altra per l'Archivio del Teatro. Fuori di queste copie assolutamente necessarie abbisognavano le altre, che l'autore, ovvero, l'acquirente della proprietà, vuoi l'impresario, vuoi l'editore, doveva per la rappresentazione vendere alle imprese di altri teatri. Le copie dello spartito e della partitura erano stampate in buon numero, perchè, come diceva il Bellini, vi era la epidemia dei fiaschi e le poche opere, che destavano entusiasmo, erano date quasi contemporaneamente in numerosi teatri.

Il compositore o il committente, che aveva comprato lo spartito, avrebbe potuto usare una sola precauzione per impedire che si facesse la rappresentazione senza l'acquisto della copia autentica della partitura, la cautela di non dare alla stampa la partitura, ma tale cautela non prometteva bene per questa ragione. Carattere dominante della musica nazionale fu la melodia, il *motivo, il filone aureo della tradizione nazionale* (1). La parte istrumentale, se pure compo-

---

(1) « La celebrità di Rossini si formò a Venezia per le melodie « del *Tancredi*. Fino i gondolieri, dimentichi delle canzoni loro ma- « rinaresche cantavano l'aria di *tanti palpiti*, quelle note così facili « ad apprendere e con così facile estro composte, colle quali la « Malanotte e la Pasta rubavano il cuore. » ZANOLINI, pag. 14.

Bellini nell'ottobre 1828 scriveva al Florimo della *Straniera*, che andava scrivendo:

« Tremo al pensare che devo farmi uscire di corpo un'opera « dopo il *Pirata*, in Milano. Le cantilene di queste canzoni sono « vaghe e chiare da poterle tutti tenere a memoria e strumentan-

sta con grande studio, accompagnava, non copriva la dolcezza della melodia, il canto schietto e soave. In questa epoca musicale, in cui la scuola fu essenzialmente studiosa del canto melodico, tornava agevole *rifare la partitura* sulla copia edita dello spartito. Qui appresso daremo le prove di queste male azioni, alle quali tennero mano specialmente gli editori, i quali non essendo obbligati al rispetto della proprietà artistica di ogni altro Stato, se appena era corsa la fama della bellezza di una nuova opera andata in scena, bandivano di avere lo spartito, subito lo noleggiavano agli impresari ed alle società direttrici dei teatri dei loro paesi. Perciò compositori ed impresari preferivano di stampare presto lo spartito e la partitura, e vi erano persino editori che vendevano la partitura per abbonamenti. Il Bellini scriveva al Cottrau:

« Non sperare di fare in Milano degli associati tanto « per la *Straniera* quanto pel *Pirata* IN PARTITURA, poichè « sono pochi i dilettanti che possono desiderare d' avere

---

« dole armoniose senza confusione spero che avrò il mio intento. » (Lett. 41).

« Ti acchiudo diversi articoli, fra gli altri uno del *Constitutionnel* « del 17, che paragona la mia musica alla mia persona; in fondo « vedrai che non poteva farmi maggior lode con i suoi appunti di « critica. Dice fra le altre cose che già i motivi sono sulla bocca « di tutti, cosa che non avviene per le opere maravigliose. Tale « critica non rassomiglia a quella del curato, che vuol far credere « all'uditorio essere la sua predica divina, perchè infarcita di spro- « positi latini che alcuno e qualche volta egli stesso non com- « prende? » (Lett. 93).

L'Ardizzoni nel discorso pronunziato alla cerimonia del trasporto delle ceneri di Bellini a Catania disse: Accusarono Bellini di povertà di strumentatura. Accusarono Bellini di essere Bellini. Lo incolparono di ciò per cui vive e per cui si rivela vestito di gloria. Egli fu il grande cantore. Lo strumentale gli serve come il tenue velo servirebbe al nudo. La sua musica somiglia le statue greche. Egli cerca le severe inspirazioni dell' Ellenia, nè ricama merletti su le stupende nudità dell'arte di Prassitele.

« queste opere strumentate: tutto al più se ne potrebbero « fare una mezza dozzina: regolati. » (*Lett.* 49).

La stampa dell'opera era fatta con grande sicurezza di profitto, perchè allora si contavano i teatri, che potevano riprodurre un'opera di musica. Non era giunta l'epoca in cui ogni paese voleva il teatro, la illuminazione a gas, il giardino pubblico e l'uomo celebre col monumento (1).

II. Le opere di Donizetti e di Bellini come quelle che più erano ricche di cavatine e di melodie, si prestavano più facilmente di quelle del Rossini e de' suoi seguaci alla divulgazione abusiva.

Legga chi vuole la vita di questi grandi maestri e ne raccoglierà abbondanti le provi irrecusabili del fatto. È celebre il modo, onde Donizetti, mentre era allievo della scuola di Bologna nel Carnevale del 1817, ricuperò l'opera la *Rosa Bianca e la Rosa Rossa* del suo amatissimo maestro, Simone Mayr. « L'impresario del Teatro per una ragione qua« lunque, ma che certo non doveva essere onesta, perchè « abusava della buona fede del Mayr, si era rifiutato non « solamente a restituire il manoscritto originale dello spar« tito ma anche la copia; di che il maestro si era non poco « indispettito e crucciato, tanto più che non vedeva modo « di riavere, senza grave sagrifizio, la roba sua. Venuto a « cognizione di quella faccenda il Donizetti, che adorava il « suo maestro, pensò egli a consolare questo e farla in barba « allo speculatore briccone. Pensato e fatto. Per tre sere di « seguito si recò al Teatro e colà, in parte aiutandosi con « degli appunti scritti a volo, ma più col soccorso della « memoria sua prodigiosa, potè mettere insieme tutta l'opera « esattamente dalla prima all' ultima nota, e quando rivide

---

(1) Il Rosmini nel pregevolissimo trattato, *La legislazione e la giurisprudenza dei Teatri*, edito nel 1872, al vol. II, p. 580, pubblicò l'elenco dei Teatri d'Italia. Ve ne erano in quell'anno 940. Non indicò l'epoca di ciascuna costruzione.

« in Bergamo il maestro, gli presentò il voluminoso mano-
« scritto, dicendogli: *ho voluto fare uno sforzo di memoria*
« *per voi e spero d'essere riuscito a farvi cosa gradita!* »
(*op. c. p.* 35) (1).

Molti erano i maestri del tempo idonei a tale riproduzione, per quanto manchevoli della inventiva.

III. Tanto è vero che la proprietà artistica in quel tempo consisteva unicamente nella *vendita dello spartito in partitura ai teatri* e perciò nella edizione, che numerose altre lettere del Bellini precisano questo solo diritto.

Nella lettera scritta da Milano ai 2 aprile 1828 all'amico del cuore Florimo si legge questo brano: « La lettera,
« che mi hai acclusa viene da Parigi, di dove mi ha scritto
« l'editore di musica signor Pacini, non parente al Cav. Pa-
« cini. Dunque egli, a nome dell'amministrazione del Real
« Teatro Italiano di Parigi mi prega a vendergli UNA CO-
« PIA IN PARTITURA del *Pirata*, che vogliono rappresentare:
« la compagnia è Donzelli, la Sontag, Zucchelli, ed altri,
« buone seconde parti: il prezzo era per 200 franchi o 250,
« ciò che diedero per la copia della *Semiramide*. Io gli ho
« risposto che per la copia si poteva dirigere in Napoli
« presso Barbaja, che ne è proprietario, e che per mio con-
« siglio Donzelli non potrà cantare il *Pirata*, perchè gli si
« dovrebbe trasportare tre toni sotto e poi la musica non è
« dell'indole del suo canto. »

Questa lettera prova quello, che abbiamo già detto, che la proprietà consisteva nella sola vendita, che si stampavano molteplici COPIE IN PARTITURA e che se ne faceva la vendita per la rappresentazione a modico prezzo.

---

(1) « Fu tanta la sorpresa e la gioia del maestro che, commosso fino alle lagrime, gittò le braccia al collo del discepolo: poi traendosi di tasca l'orologio, *e tu prendi questo*, gli rispose; *avremo così un ricordo scambievole*. Venti anni dopo Donizetti presentava ai suoi amici quell'orologio come una reliquia preziosa, ch'egli religiosamente guardava tra gli oggetti più cari. »

Da Genova ai 10 aprile dando notizia della rappresentazione del *Pirata* nel *Carlo Felice*, scrisse:

« Non avendo ceduto la *proprietà dello spartito* all' Im-
« presa, *fo stampare* i pezzi nuovi a metà con l'editore, pa-
« gando io poco più della terza parte delle spese e divi-
« dendo insieme il guadagno, riserbandomi di poter dedicare
« a mio piacere i pezzi, i quali saranno le tre cavatine, le
« due scene, il coro e la sinfonia e *spero di guadagnare*
« *bene in questo negozio.* Parla con Cottrau se mi potrà
« fare il piacere di FARMI VENDERE DELLE COPIE in sua
« bottega, che manderò a te; se tu credi, offrigli il *com-*
« *penso d'uso* che si dà per la *vendita.* »

E nella lettera de' 19 settembre 1831, spedita da Como:
« Io a meno di ciò che pretendo non verrò; perchè già dalla
« *Sonnambula* ho imborsato tremila ducati, quindicimila
« franchi, e calcolando il resto che si riceverà DALLA VEN-
« DITA DELLO SPARTITO A MOLTI TEATRI, capirai che ne
« riceverò ancora altri quattromila franchi, ottocento du-
« cati. »

Ed ai 19 settembre 1831: « Il Teatro della Scala mi
« dà per l'opera, che sto scrivendo, 12 mila lire *austriache*
« pari a 2400 ducati, la metà *della proprietà dello spar-*
« *tito* e 2000 altri ducati quando in caso rappresentassero
« la stessa opera in seguito nel teatro di Venezia, apparte-
« nendo allo stesso Crivelli, impresario della Scala. Ora
« dalla *metà della proprietà*, incontrando, se ne può rica-
« vare almeno altri 800 ducati come succede con l' opera
« mia la *Sonnambula.* »

V. Il diritto di rappresentazione nasceva perciò dall'acquisto dello spartito. Bellini chiamava *spurii* gli spartiti istrumentati da altri maestri.

La vita sua fu perturbata da queste illecite azioni. Quasi tutte le sue opere furono istrumentate di nuovo da terze persone.

Alla notizia che la *Norma* era stata istrumentata abusivamente scrisse al Santocanale in Palermo: « Non mi per-

« suado come la Presidenza abbia potuto permettere d'acqui-
« stare *tale spartito spurio* dopo quanto successe due anni
« or sono per lo spartito della *Sonnambula*. Io ne aveva
« prevenuto il vostro Monteleone; perchè non scrivermi su-
« bito che ha inteso *essersi comprata* la *Norma* da codesto
« *teatro?* (*Lettera* 61.) »

Da Como ai 15 luglio 1830 scriveva al Cottrau: « Mio
« caro Cottrau, vuoi o non vuoi capire che *la Straniera* che
« ha l'Artaria è ricavata dal mio originale? Come l'abbia
« avuta è un mistero; ma sono stato assicurato che io a
« Bergamo troverò la mia identica *Straniera;* intanto ho
« protestato che tutto al più assisterò alle prove, e che non
« prenderò la penna affatto affatto per aggiustare qualche
« errore, in che s'incorrerebbe. »

Un teatro, acquistata una volta un'opera, la faceva ri-
manere nel repertorio. Lo stesso Bellini disse imbecille la
Società, che volle tenere i teatri di Napoli, perchè non gli
usava riguardo e minacciò di non scrivere più per quella
città e per l'Italia; ma solamente per i teatri francesi:
« questi imbecilli, che dànno dei tesori ai cantanti, non
« avranno il piacere di riprodurre le opere, che altri teatri
« hanno il coraggio di ricompensare. Senza la *Sonnambula*
« e i *Capuleti* e la *Norma* avrebbero scritturato la Malibran
« con tanto danaro? *Tali opere le scrissi per altri teatri ed*
« *essi le hanno acquistate* A MENO DI CENTO DUCATI L'UNA;
« ebbene in appresso non l'avranno più e che si divertano
« cogli altri maestri. »

È quindi indubbiamente provata la verità che nel pas-
sato l'acquisto dello spartito adduceva il diritto di rappre-
sentazione e che la vendita era il giusto esercizio dei diritti
di autore.

E nella lettera del 2 aprile 1828: « Tu portati subito
« da Rubini e consiglialo ad impegnare Barbaja a non ven-
« dere il *Pirata*, perchè se egli andrà a Parigi e pel primo
« farà la detta opera sarà un trionfo inaudito e così ancora
« mi farà il piacere di non farmi sacrificare l'opera d'altri. »

VI. Le riduzioni degli spartiti erano libere e anzi persino desiderate dagli stessi compositori. Il Florimo preparava le riduzioni delle musiche del Bellini, l'amico suo prediletto. Talchè si legge nella lettera dei 28 agosto 1828. « Riceverò con piacere le copie del *Poutpourrì* del *Pirata*, « che ne farò presente a tante belle signore brave e di fa- « miglie distinte. »

Alcuna volta il Bellini commise al Florimo di rifare l'istrumentazione di alcuni pezzi. Da Puteaux ai 4 febbraio 1834 gli scrisse: « Desidero ardentemente che la *Beatrice* la dia « la Malibran... Fammi il piacere se si riprodurrà, prenditi « la stretta nel finale e dopo la piccola gabaletta della donna « troverai un motivo: *Ite iniqui, all' impotente Ira vostra « vi abbandono*, ecc. Ora fammi il piacere d'istrumentare « un'altra volta a questa maniera: i violini primi mettili « nell'ottava media, invece che ora sono nell'ottava alta e « prosegui così in guisa di come istrumenteresti un crescente; « potrai incominciare anche unisono ai violini con l'oboe o « clarinetti. »

VII. Tanto è vero in altri termini che la proprietà artistica stava nella sola edizione dell'opera ristretta dentro il solo territorio, nel quale aveva avuto luogo la prima rappresentazione, che lo stesso maestro, quando aveva venduta la edizione della sua musica in uno Stato, aveva licenza di venderla in un altro, e si dolevano solamente delle Dogane, che facevano pagare soverchie imposte.

Da Milano Bellini spedì al Florimo lo spartito il *Pirata*; ma scrisse: « Non so come mandarti il resto della musica; « tutti si spaventano per le dogane. (*Lettera 7.*) »

Da Genova spedì al Cottrau la grande scena della *Bianca*, che aveva venduta all'Impresario: « *tutto ciò in silenzio e l'originale ritiralo tu per non compromettere il mio nome con questo editore.* (*Lett. 24.*) » E nella lettera da Parigi dei 30 novembre 1834, il genio catanese scrisse allo stesso Florimo: « Tante cose a Cottrau e digli che sto trattando « con qualche editore per *la proprietà di edizione* delle mie

« due opere nuove che dovrò scrivere in Napoli, proprietà « per la sola Francia ed Inghilterra, » perchè in questi paesi vi erano leggi migliori e maggiori che i nostri immortali invidiavano e celebravano. Nel dare notizia al Florimo del contratto, che avrebbe stipulato con l'*Opéra Comique:* « L'Impresa pagherà 1200 franchi ed io *godrò di tutti i di-* « *ritti di autore*, che la legge prescrive; col patto che se « l'opera avrà incontro tale da far sperare grandi risorse ai « direttori, questi sono nel potere di rifermare lo stesso « contratto per altre due opere, ed io non potrò esigere più « della paga che mi dànno per la prima, ora mio caro Flo- « rimo, poteva fare un contratto migliore? Tu sai che il « *Pré aux clercs* di Hérold (gran successo) ha prodotto « quasi 40 mila franchi e produrrà ancora? Sai che il *Lestock* « di Auber (mediocre successo) gli produrrà per lo meno « 30,000 franchi e che la sola partizione l'ha venduta per « 18,000 a Mr. Troupenas? » (*Lett. 72.*)

Ed ai 10 ottobre: « se poi l'Italia non vorrà pagarmi « un prezzo conveniente, allora, poichè guadagno più in Pa- « rigi con i soli diritti di autore, ci resterò e scriverò opere « che, dopo finite, gl'impresari mi pagheranno come vorrò. » (*Lettera 77.*)

E pensava di porre le sue musiche sotto la protezione della legislazione francese, talchè scriveva: « Se in Napoli « non combino (non dirlo a nessuno) penso di mettere in « francese tutte le mie opere per profittare dei diritti d'au- « tore di tutta la Francia ove le daranno fuorchè in Parigi, « ove all'*Opéra Comique* sono proibite le traduzioni: ma « forse all'*Opéra* potrei dare *La Norma.* »

Pertanto i direttori dei teatri francesi che scritturavano i maestri italiani obbligandoli a scrivere opere originali, lasciavano ai medesimi potestà di rifondere, accomodare l'opera o le opere, che scrivevano in francese, per renderle italiane, perchè Bellini stimava col Florimo, e quei due ne sapevano: « che sono inservibili le musiche francesi pei cantanti italiani. »

La *Straniera* era rappresentata la prima volta in Milano la sera dei 14 febbraio 1829, e dopo diciassette mesi già se ne era fatta una partitura apocrifa.

Questa lettera dà novella prova che la stampa della partitura dava il modo allo spaccio.

Ai 22 maggio 1832, da Firenze scriveva al Ricordi: « che la Polizia di Napoli e di Palermo era informata del- « l'alterazione della *Sonnambula*. » (*Lett. 54.*)

Da Venezia ai 17 febbraio 1837, scriveva al signor Filippo Santocanale dolendosi di questa alterazione: e sperava soltanto nella Polizia per la mancanza di alcun diritto. « Voi « mi dite che si sta lavorando su la mia *Norma*, e da chi « hanno avuto lo spartito? Io ne sono il possessore, e tut- « t'altri non l'hanno potuto dare che STRUMENTATO DA « QUALCHE IMBROGLIONE. » (*Lettera 41.*) Per la mancanza di una legge assicuratrice dei diritti di autore, suggeriva di ottenere l'aiuto della Polizia. Ma per quale fine? « *Per* « *far mettere nel cartello di avviso:* NORMA CANTO DEL « M. BELLINI, *strumentata da un cotale.* Voglio sperare che « nel mio paese non mi sarà negata tanta giustizia! » (*Lettera 61.*)

VII. Se vi fosse stata una legge, che vietava la rappresentazione, Bellini avrebbe fatto valere la sua ragione.

Da Parigi ai 14 giugno 1834, tuttora dolente dell'alterazione delle sue musiche, scriveva al medesimo amico Santocanale: « Sapete che molti editori d'Italia hanno FATTO « STRUMENTARE MOLTE DELLE MIE OPERE *da maestri da* « *nulla per così profittare di poche centinaia di franchi,* « *come avvenne per la Norma,* che Palermo e Napoli hanno « comprata NON DA ME STRUMENTATA, come ha provato « alla nuova impresa di Napoli l'impresario Lanari, pre- « sentandole la MIA VERA PARTIZIONE. Quindi io ho pen- « sato di scrivere a tutte le imprese d'Italia e d'Alemagna, « offrendo un convenio per le due parti giovevole, ed è che « io mi obbligherei di dare una COPIA di tutte le opere che « comporrò pei teatri d'Italia dal 1835 in poi sino al 1838

« pel prezzo di 500 franchi. Così Palermo avrebbe a sì « POCO PREZZO le mie partizioni genuine. » (*Lett. 68.*) Il progetto non fu accolto, e da quel tempo in poi le sue musiche caddero nell'uso comune.

Stanco delle altre ruberie patite, quaranta giorni dopo scriveva: « che non potendo e non volendo più soffrire in- « quietudini per la proprietà calcolava sopra la sola edi- « zione. »

I *Puritani* furono l'ultima opera dell'immortale catanese. Il Bellini nella penultima lettera scritta all'amico suo diletto, il Florimo, svelò il sospetto sopra l'autore di un nuovo danno da lui patito. « Pei *Puritani* abbiamo scoperto che « forse quel maestro Pugni, al quale per carità feci copiare « e per Napoli e per altre parti lo spartito, l'abbia dato a « Milano; egli dice però che solamente quattro pezzi ne ha « inviati, *dopo averli strumentati* sopra la riduzione stam- « pata... *Sta accorto e* SE CE L'HANNO FATTA, PAZIENZA; « *vuol dire che il mondo è sì cattivo* che si è obbligati di « non far più del bene a persona per non vedersi così mal « ricompensati. » (*Lettera 101.*)

IX. Per le cose innanzi discorse è manifesto che gli spartiti ed i libretti cadevano nel dominio pubblico fino dall'istante che erano divulgati con le rappresentazioni.

Il maggior numero delle opere andò negletto e più non sono chiamate all'onore della rappresentazione, perchè non sarebbero più adatte al favore del pubblico. Le opere, che sopravvissero al tempo, tra le quali il *Guglielmo Tell*, il *Barbiere*, la *Cenerentola*, l'*Otello*, l'*Elisir d'Amore*, la *Lucia*, la *Favorita*, la *Lucrezia Borgia*, i *Puritani*, la *Sonnambula*, la *Norma*, fanno ancora la delizia de' teatri, e sono di sovente la salvezza delle Imprese. Gli editori, che hanno le partiture di queste opere, possono soltanto e con giustizia ritrarre il vantaggio economico, che arreca il noleggio delle carte.

Il diritto dell'uso comune è documentato dal fatto stesso che gli spartiti in partitura erano e sono annunziati in mol-

tissimi cataloghi di editori, i cui negozi o furono chiusi, ovvero sono tuttora aperti. E queste opere dei nostri maggiori, che rimangono testimonianza di quel che poteva l'ingegno nostro, servono tuttora di sprone alle giovani menti.

VIII. Le maggiori ragioni dei diritti dell'ingegno dovettero aspettare nuovi tempi e nuovi gusti, nuove forme di governo e novella legislazione teatrale.

L'Austria e la Sardegna ai 26 giugno 1840 fermarono una convenzione, che all'articolo 2° comprese nella proprietà letteraria il divieto di PUBBLICARE E RIPRODURRE le opere teatrali. Rechiamo il testo della stipulazione. *Le opere teatrali sono eziandio proprietà dei loro autori e sono perciò in quanto al pubblicarle e riprodurle comprese nelle disposizioni dell'articolo primo.*

Le opere teatrali non possono essere rappresentate che DI CONSENTIMENTO DELL'AUTORE E DEGLI AVENTI CAUSA *senza pregiudizio dei regolamenti stabiliti o da stabilirsi nell'uno o nell'altro Stato per la pubblica rappresentazione di dette opere.*

I Governi di Roma, di Modena, di Lucca, di Parma e di Toscana accolsero questa convenzione ai 15 gennaio ed ai 20 febbraio 1841: il Regno di Napoli si tenne estraneo a questo patto, talchè ogni opera teatrale pubblicata fuori lo Stato poteva essere liberamente stampata e rappresentata, salvo il placito della censura.

Il danno, che il Governo Borbonico recava alla proprietà letteraria ed artistica fu disvelato in una splendida monografia da P. S. Mancini, e fu grandemente lamentato nei congressi letterari prima del 1848.

IX. La Sardegna fu il primo Stato italiano, che nel 1843 strinse una convenzione letteraria con la Francia. Nell'articolo secondo fu scritto: « la traduzione fatta in uno « dei due Stati di un' opera pubblicata nell' altro Stato è « assimilata alla sua riproduzione, purchè l' autore abbia « annunziato al pubblico che intende tradurla egli stesso e « che la sua traduzione sia stata pubblicata nel lasso di

« un anno a decorrere dalla pubblicazione del testo ori-
« ginale. »

Qui torna inutile seguire il corso della storia del teatro lirico in Italia. Giuseppe Verdi sulle tombe degli scrittori ricordati e dopo l'esaurimento artistico della mente di G. Rossini rimase il Titano dell'arte italiana. Il presente ne rattrista, perchè i maestri giovani non seppero rimanere nella via vecchia e non sanno in quale via nuova mettersi e non nascono più nella patria nostra i *corvi bianchi*, ossia, i maestri, che, al dire di Bellini, non sono colpiti dalla malattia epidemica dei fiaschi. (*Lett. 77.*) « I compositori qui come in Italia sono come i corvi bianchi ». Nemmeno si può dire che si sia compiuto il grande vaticinio di G. Garibaldi:

> La terra de' suoni, de' fiori, de' carmi
> Ritorni qual era la terra dell'armi.

perchè gli allori di Marte non più verdeggiarono sulle zolle italiche dopo che finirono le magnanime prove della nazionale risurrezione, e l'Europa vive in una paura armata, paurosa della guerra, inetta a cercare una soluzione delle offese e dei dissidii tra gli Stati.

CAPO IV.

L'unificazione legislativa.

I. Nel Piemonte, asilo dei profughi italiani e saldo rifugio della idea nazionale, molti egregi scrittori dissertarono sopra la necessità di una novella legislazione atta a garentire i diritti dell'ingegno; ma più gravi cure di Stato s'imposero a quei legislatori.

Gl'insegnamenti di Francesco Ferrara, negatore della proprietà letteraria, accesero uno studio ferventissimo sopra l'argomento della così detta proprietà artistica. La causa sorta tra *Alessandro Manzoni* e il *Le Monnier*, che aveva stampato i *Promessi Sposi* senza il permesso dell'autore, trasse gli avvocati delle due parti a studiare di nuovo la ragione filosofica della così detta proprietà letteraria. Non appena la unificazione nazionale si affermò in Napoli per virtù di uomini straordinari e di tempi grandiosi con la formola dei plebisciti, il bisogno della unità nel diritto italiano comandò al Governo di estendere alle provincie napoletane le leggi e i regolamenti in vigore nelle antiche provincie italiane, e le convenzioni internazionali, che il Piemonte aveva accettate e stipulate con altre genti.

Questa unificazione fu l'obbietto del Decreto del Luogotenente Generale del Re, pubblicato ai 17 febbraio 1861 in Napoli.

Questo Decreto legislativo provvide secondo le norme del diritto pubblico solamente per l'avvenire, tanto che fu accordato il termine di più mesi agli stampatori per vendere le opere straniere, che avevano edite senza il consenso degli autori (*Rosmini*, vol. II, p. 251). Il Decreto dei 21 aprile 1862 pubblicò i Decreti e le Convenzioni internazionali per la reciproca garanzia della proprietà letteraria ed artistica. Così le Patenti dei 28 febbraio 1826, e le Convenzioni piemontesi con l'Austria e con la Francia diventarono il nuovo diritto pubblico dell'Italia risorta. Roma e Venezia rimasero per alcun tempo fuori quest'opera di unificazione giuridica.

Il conte Pepoli, ministro di agricoltura e commercio, ai 18 novembre 1862 presentò al Senato un progetto di legge, che riproposto dal Manno, per il trasferimento della capitale a Firenze, diventò la legge dei 2 aprile 1865 modificata di poi dall'altra legge dei 25 giugno 1865.

II. Al primo annunzio del nuovo disegno di legge e fino alla vigilia della sua pubblicazione editori ed impresari, remoti congiunti di compositori defunti, e mestatori di ogni risma e di ogni conio si fecero a stipulare contratti nulli, infondati, con l'illecita speranza di acquisto di privilegi.

I Decreti dei 29 luglio, 19 ottobre e 31 ottobre 1865, pubblicarono i Regolamenti per la esecuzione della legge. Il Decreto dei 14 febbraio 1867 approvò il Regolamento generale. La legge 30 giugno 1867 estese alle provincie venete e mantovane quella del 1866, il regio Decreto 13 novembre 1870 la estese alle provincie romane.

II. La nuova legge contenne un nuovissimo sistema di ragioni e di condizioni. Chi ne voglia ben comprendere i principii deve studiare la larga e dotta relazione di Antonio Scialoia, fatta al Senato del Regno. Io trascriverò gli articoli, che occorrono allo esame delle controversie da risolvere, e seguirò l'ordine di dare significato più certo a ciascun articolo della legge, trascrivendo i brani della medesima relazione, i quali espongono la ragione della legge.

Il Senato, decisa la questione fondamentale: « se sia « giusto e conforme alla natura stessa della materia che la « legge garentisca all' autore il diritto esclusivo di pubbli- « care un' opera dell'ingegno e di riprodurne le copie dopo « averla pubblicata » sanzionò il diritto nell'articolo 1°, che reca: « *gli autori delle opere dell' ingegno hanno il diritto « esclusivo di pubblicare, e quello di riprodurle e di spac- « ciarne le riproduzioni.*

« 2.° *Sono assimilate alla pubblicazione riservata all'au- « tore:* LA RAPPRESENTAZIONE O L'ESECUZIONE DI UN'OPERA « *o di una composizione adatta a pubblico spettacolo* INE- « DITA *e non* MAI RAPPRESENTATA *o eseguita in pubblico...*

3.° *Sono assimilate alla riproduzione riservata all' au- « tore di un'opera la ripetizione della rappresentazione o « dell' esecuzione per intiero o in parte di un' opera, o di « una composizione adatta a pubblico spettacolo e già rap- « presentata o eseguita in pubblico sopra manoscritto...*

4.° *Nel diritto esclusivo dello spaccio di un'opera si com- « prende anche il diritto d' impedire nel Regno lo spaccio « delle riproduzioni fatte all' estero senza il permesso del- « l'autore.*

Questi articoli precisano quali sieno i diritti di autore: la pubblicazione, la riproduzione e la traduzione. Il legislatore precisò il momento, nel quale incomincia la proprietà ossia, dal momento, che l' autore destina l' opera sua alla pubblicità.

La esecuzione e la rappresentazione di uno spartito sono assimilate alla pubblicità. Lo Scialoia così si esprime: Per « noi il rappresentare un'opera drammatica o l'eseguire una « composizione musicale, coreografica o d'altra specie atta a « materia di spettacolo, è lo stesso che riprodurla ». Il legislatore italiano conseguente a sè stesso vietò la ripetizione della rappresentazione *per intiero o in parte.*

La legge proibì pure la riduzione per diversi istrumenti per queste ragioni. « Nelle opere musicali ognuno sa che « l' invenzione sta nel motivo o in una serie di motivi che

« possono rendersi con una o più frasi musicali, sieno desti-
« nate al canto, sieno destinate ad essere espresse col suono
« di un determinato strumento. Questi motivi e queste frasi
« possono essere variamente svolti o strumentati. Ridurre
« quella stessa musica, cioè quei medesimi motivi cogli ori-
« ginali svolgimenti loro, per diversi strumenti è cosa in cui
« non entra la vera invenzione artistica ».

6.° *Lo scrittore di un libretto o di un componimento qualunque posto in musica, non può disporre del diritto di riprodurre o spacciare la musica; ma il compositore dell' opera musicale può farla riprodurre e spacciare congiuntamente alle parole a cui la musica è applicata.* (*Lo scrittore in tal caso ha il diritto di ottenere il compenso della parte che gli spetta.*)

8.° *L'esercizio del diritto di autore sulla riproduzione e lo spaccio di un'opera comincia dalla prima pubblicazione di questa e dura tutta la vita dell' autore e 40 anni dopo la sua morte, ovvero 80 anni a seconda dell' articolo seguente.*

« 9.° *L'esercizio del diritto di riproduzione e spaccio è*
« *esclusivo per l'autore durante la sua vita. Se l' autore*
« *cessa di vivere prima che dalla pubblicazione dell' opera*
« *stessa sieno decorsi anni 40, lo stesso diritto esclusivo*
« *continua ne' suoi eredi o aventi causa sino a compimento*
« *di tale termine. Scorso questo primo periodo nell'uno o*
« *nell'altro dei modi innanzi indicati, ne comincia un se-*
« *condo di quarant'anni, durante il quale l'opera può es-*
« *sere riprodotta e spacciata senza speciale consentimento*
« *di colui, al quale il diritto di autore appartiene, sotto la*
« *condizione di pagargli il premio del cinque per cento sul*
« *prezzo lordo che dev'essere indicato sopra ciascun esem-*
« *plare e dichiarato nel modo che sarà detto appresso.* »

13.° *Un'opera drammatica o una composizione musicale adatta a pubblico spettacolo dopo la sua pubblicazione completa fatta con la stampa, può essere rappresentata anche senza speciale consentimento dell'autore o di colui, al quale*

è passato il suo diritto, purchè coloro, che vogliono rappresentarla gli paghino un premio corrispondente ad una quota parte nel prodotto lordo dello spettacolo.

In difetto di questi accordi, questo premio sarà al dieci per cento, se l'opera rappresentata o la composizione musicale eseguita occupa l'intero spettacolo: nel caso contrario sarà di una parte proporzionale a quella che l'opera o la composizione occupano nello spettacolo...

Il diritto di rappresentazione ha la durata del diritto di autore sull'opera pubblicata.

Ma se l'opera fu rappresentata anche prima di essere pubblicata il diritto di rappresentazione durerà tanto di meno quanto fu il tempo interceduto tra la prima rappresentazione e la successiva pubblicazione dell'opera.

Sono degni di stima i principii di ragione, che consigliarono questo secondo periodo, in cui è data facoltà di rappresentare l'opera col pagamento di un premio. « Questa li-
« cenza subordinata al pagamento di un premio deve di ne-
« cessità riescire utile agli autori medesimi. Molte volte deb-
« bono le compagnie astenersi dal rappresentare opere nuove
« per la difficoltà di mettersi in relazione con l'autore. Sicchè
« la facilità di poter rappresentare mediante un certo prezzo
« l'opera, che si crede più acconcia allo spettacolo che vuol
« darsi in una certa occasione ed in un dato luogo è favo-
« revole agl'interessi degli scrittori drammatici. Con la pro-
« tezione alla classe la legge provvide al rispetto dovuto
« alle esigenze dell'universale.

« Ed in vero quando si riserva all'autore la riproduzione
« di un' opera stampata, ciascuno può non pertanto procac-
« ciarsene una copia, senz'altro inconveniente che quello di
« pagarla un poco più cara. Ma non può ognuno assistere
« allo spettacolo di un dramma, se questo non può rappre-
« sentarsi dappertutto; ed è difficile assai che si possa, mas-
« sime in luoghi di secondaria importanza, se deesi volta
« per volta domandare il permesso dell' autore ». Rispetto alle opere musicali si stimò utilissimo che gli spartiti delle

opere più rinomate entrino nel libero commercio a vantaggio di tutti i cultori della scienza musicale.

L'articolo 15 *riconobbe il diritto di alienare e trasmettere* i diritti di autore in tutti i modi consentiti dalle leggi. Per conoscere tali persone bisogna esaminare o la volontà dell'autore legalmente manifestata, sia per atti tra vivi, sia per atti di ultima volontà, ovvero il disposto delle leggi, che regolano le successioni.

IV. La nuova legge ha posto fine a tutte le questioni, che la condizione speciale o di favore fatta alla vedova dalla legge francese faceva sorgere. In Francia il Decreto 1810 apponeva la clausola *se le convenzioni matrimoniali ne danno a lei il diritto.* Questa clausola fu tolta con la legge 8 aprile 1854. Ma per lo innanzi unanimemente si riconosceva, come per la legge napoletana, che la società coniugale dovess'essere regolata dal *sistema della comunione di beni.*

V. Bisogna avvertire che i diritti di autore non si trasferiscono nel modo, con cui si trasmette la proprietà di una cosa mobile, ma bensì nel modo particolare, con cui le leggi regolano la cessione dei diritti. In questa materia non torna possibile l'applicazione della regola dei mobili « il possesso « vale il *titolo.* » Con la consegna ed il dono di uno spartito non si fece mai cessione di diritti. L'autore che disponeva di molte copie, le donava senza far sorgere diritto alcuno esclusivo.

VI. Il Capo III della legge fermò il modo di accertare la pubblicazione di un'opera e i diritti di autore.

Art. 20. *Chiunque intenda valersi dei diritti garantiti da questa legge, deve presentare al Prefetto della Provincia un numero di esemplari non eccedente quello di tre dell'opera, che pubblica, ovvero egual numero di copie fatte con la fotografia o con altro processo qualunque atto a certificare la identità dell'opera e deve unirvi una dichiarazione, in cui, facendo menzione precisa dell'opera e dell'anno nel quale è stampata, esposta o altrimenti pubblicata, esprima la volontà di riservare i diritti che gli competono come* autore *o* editore.

Art. 21. *Nella dichiarazione concernente opere o composizioni musicali atte alla rappresentazione, sarà esplicitamente detto se furono o se non furono rappresentate prima della pubblicazione: e nel caso affermativo sarà con precisione indicato l'anno ed il luogo in cui ne fu fatta la prima rappresentazione.*

Ho innanzi accennato che il legislatore nel regolare la durata dei diritti volle contemperare le ragioni degli autori con quelli della società, ed esposi il diritto preesistente. Le Patenti del 28 febbraio 1826 accordavano un privilegio per quindici anni. Il Decreto napoletano del 5 febbraio 1828 tutelava i diritti di autore per tutta la vita di questo e per trentun anni dopo la sua morte, nonchè per tutta la vita della vedova quando il regime matrimoniale fosse quello della comunione dei beni. L'Editto Pontificio del 25 novembre 1826 garantiva la proprietà vitalizia agli autori e la trasferiva agli eredi per altri dodici anni. Il Senato aveva preferito di fissare la durata in un termine certo, non aleatorio. Nella Camera dei Deputati Cesare Cantù lamentò che i diritti di autore non fossero almeno garantiti per la vita di questo, specialmente per la questione morale, perchè uno poteva aver stampato in gioventù un libro, del quale poi si fosse pentito e non era giusto togliere all'autore il diritto di sopprimere od emendare l'opera sua. Per queste considerazioni accolte, la durata rimase aleatoria e subordinata. (1)

Art. 25. *La dichiarazione ed il deposito debbono farsi al più tardi dentro il mese di giugno per le opere e per i volumi pubblicati sino a tutto il 31 dicembre dell'anno precedente.*

---

(1) Cantù disse: « resta la questione morale. Uno può avere stampato nella sua prima gioventù un libro del quale si pente: può aver lodato il Duca di Modena; può aver cantato l'Imperatore d'Austria; esecrato un altro Re; e perchè volete torgli la possibilità di poter egli stesso sopprimere il suo lavoro, oppure emendarlo finchè egli è vivo? »

La dichiarazione ed il deposito tardivi saranno egualmente efficaci eccetto il caso in cui nel tempo scorso fra il 30 giugno suddetto ed il tempo, in cui si effettuano la dichiarazione ed il deposito altri abbia riprodotto l'opera o incettate all'estero copie per ispacciarle.

Art. 26. *In difetto di dichiarazione e di deposito nel corso dei primi dieci anni dopo la pubblicazione di un'opera intendesi definitivamente abbandonato ogni diritto di autore.*

L'autore acquista il diritto della proprietà dell'opera appena l'ha prodotta. Però il legislatore doveva apporre condizioni legali o formalità, alle quali sono subordinati il riconoscimento e la tutela del diritto, potendovi essere molti autori, i quali non intendano d'invocare i diritti di autore.

VII. La legge non disse nulla per le composizioni musicali destinate ad essere rappresentate e non pubblicate. L'articolo 1 del Decreto 29 luglio 1865 dichiarò che trattandosi di opere rappresentate e non pubblicate invece del deposito bastasse il bollo apposto all' originale. L'articolo 2 del Regolamento del 1867 prescrisse che per le composizioni da rappresentarsi bastasse presentare l' opera originale da restituirsi dopo l'apposizione del visto.

Art. 28. *Colui, che vuole giovarsi della facoltà conceduta nel secondo paragrafo dell'articolo 9 deve presentare al Prefetto una dichiarazione scritta, nella quale indichi distintamente il nome ed il suo domicilio, l'opera, che vuol riprodurre, e il modo della riproduzione, il numero degli esemplari ed il prezzo, che sarà da lui segnato sopra ciascuno di essi, aggiungendovi la esplicita offerta di pagarne il premio nella somma del ventesimo del montare del prezzo moltiplicato pel numero degli esemplari a colui o a coloro, che provino avervi diritto. Queste dichiarazioni devono essere inserite almeno otto volte alla distanza di 15 giorni l'una dall'altra, ecc.*

VIII. Il *Capo V*, nelle « disposizioni generali e provvedimenti transitori » con l'articolo 39 reca: « La presente « legge è applicabile agli autori di opere pubblicate in paese « estero, col quale non siano o cessino di aver vigore spe-

« ciali trattati, purchè presso di esso sieno leggi che rico-
« noscano a pro degli autori diritti più o meno estesi e che
« queste leggi saranno applicate nel Regno d'Italia. »

Il legislatore fissando un termine considerò che quando un autore o chi acquista i suoi diritti li lascia trascorrere senza fare gli atti, dai quali dipendono la tutela, si presume che abbia rinunziato al diritto. L'articolo 25 nella seconda parte sanzionò una eccezione ragionevole, conforme ai veri principii di equità. L'autore dovrebbe imputare a sè la concorrenza, che altri può essere in grado di fargli: ma se decorse il semestre e nessuno si approfittò della libertà conceduta, la legge volle dar luogo al pentimento, dichiarando operativa di effetto la tardiva dichiarazione.

Questo medesimo articolo sanziona il sistema, che la scuola chiama della reciprocità legislativa.

Sono del pari degni di considerazione le sanzioni contenute nello articolo 40. « Se il giorno in cui la presente legge
« va in vigore i diritti di autore sopra una sua opera i *di-*
« *ritti di autore riconosciuti* da leggi precedenti *sono estinti*
« in ciascuna delle provincie dello Stato, *niuno potrà farli*
« *rivivere* invocando la nuova legge.

« Ma se questi diritti esistono ancora in tutto lo Stato o
« in alcune provincie, l'autore, *purchè non li abbia alienati,*
« *ovvero i suoi rappresentanti* per successione legittima o te-
« stamentaria che li posseggono, sono ammessi ad invocare
« l'applicazione di questa nuova legge estendendone l'effetto
« a tutto il Regno pel tempo che resta, sottraendo rispetti-
« vamente da' termini da essi indicati quello che è già scorso
« dalla prima pubblicazione dell'opera.

« Se l'alienazione dell' esercizio dei diritti di autore av-
« venuta prima che la presente legge entri in esecuzione fu
« fatta per un tempo determinato e se giunto il termine
« da essa prestabilito, non è ancora conosciuta la durata
« di quei diritti misurati secondo le norme proposte in
« questo articolo, l'autore o chi lo rappresenta, rientra pel
« rimanente tempo nell'esercizio dei suoi diritti.

« Ne godrà invece l' acquisitore, se l'alienazione dei di-
« ritti di autore a suo vantaggio fu fatta per tempo non
« definito o con espressa clausola che debba a lui giovare
« qualunque eventuale prolungamento o ampliazione dei di-
« ritti di autore.

« I beneficii, di cui è fatta menzione in questo articolo, *non*
« *sono conceduti se non* a coloro, che nel *termine perentorio*
« *di tre mesi* dal giorno, in cui va in esecuzione la presente
« legge, facciano esplicita dichiarazione di volersene giovare
« nelle forme prescritte dall' articolo 20 per le opere di
« prima pubblicazione. »

Ben si comprendono i motivi di queste sanzioni. È assioma di diritto che la legge non debba nè possa avere effetto retroattivo, e perciò i diritti estinti non possono rinascere. Diversi erano i diritti creati sotto l'impero delle leggi precedenti, e questi diritti sono in potere di terzi, i quali li acquistarono rarissime volte per donazione, spesso senza prezzo alcuno (1) e quasi sempre per un prezzo modesto. Per queste considerazioni non sarebbe stato giusto che il valore intrinseco delle opere fosse aumentato o scemato per effetto di mutata legge, nè che la durata ne fosse accresciuta con detrimento del diritto comune a tutti.

Il legislatore stimò giustizia di consentire che potessero essere invocati questi diritti, ricorrendo talune condizioni ed osservando determinate formalità.

IX. L'applicazione dell'articolo 40 produsse gravi dubbii. L'omissione della dichiarazione proposta dall'articolo, portava con sè la perdita del solo vantaggio dei termini più

---

(1) Bellini ai 14 luglio 1828 scriveva: « In Milano vi sono un
« venti maestri compositori, parte usciti dal Collegio di questa
« città, che offrono continuamente spartiti per nulla all'Impresa di
« Milano, ed a quelle di città! E non sai che fra questi c'è Riesck,
« il quale, poveretto, ha del merito e non trova impresario che ri-
« ceva una sua opera per nulla, aggiungendo che il Riesck si paga
« il libretto? »

lunghi conceduti dalla nuova legge, ovvero la perdita dei diritti, che già si avevano? La dichiarazione fatta non adduceva la estensione di tali diritti in tutto lo Stato a pregiudizio di qualunque altro?

Nulla essendosi stabilito per le riproduzioni fatte nelle altre provincie di opere pubblicate nel Regno delle Due Sicilie era rimasta lecita nelle prime la riproduzione delle opere di autori appartenenti alla seconda, e per conseguenza si potevano impunemente spacciare e riprodurre opere di autori appartenenti a tali provincie.

Sorsero ripetuti reclami per addimandare novelli provvedimenti legislativi. Furono proposti disegni di legge, che esaminarono tali difficoltà; ma non le decisero.

PARTE SECONDA

CAPO I.

La decadenza e il monopolio.

I. Fra tanto mutamento di disposizioni legislative si agitarono stranissime pretese e si accesero malsane cupidigie. La più strana delle pretese e la più riprovevole delle cupidigie furono quelle di alcuni editori, i quali, affrettandosi a fare la dichiarazione ed il deposito ordinati dallo articolo 20 della legge ambirono procacciarsi nuovissimi diritti di autore o di suscitare vane speranze sopra opere già da lungo tempo cadute nel dominio pubblico.

E questi editori, per fare cosa spiccia, fatta la dichiarazione ed il deposito, pensarono di preferire la giustizia penale alla civile, querelando per reato di contraffazione, come se potessero ignorare o fingere d'ignorare che la inserzione nella *Gazzetta Ufficiale* e il certificato ottenuto dall'autorità non sono titoli di proprietà, e che il deposito di edizioni vecchie o nuove non assolve dal dovere di provare la esistenza dei diritti di autore secondo le leggi antiche e le nuove.

I signori Ricordi, Lucca, Fabbricatore e Cottrau irruppero nelle aule dei Tribunali, tentando di ottenere dichiarazioni di diritti *da nessuno prima pensati*, e che avrebbero offeso le ragioni della nazione, fatte ancora più tristi dalla presente condizione dell'arte musicale.

II. L'Italia nuova ha ricondotto nelle sue terre le spoglie mortali dei suoi grandi maestri. Dopo quarant'anni che le ceneri di Vincenzo Bellini giacevano in terra ospitale, ai 22 settembre 1876 ottennero la traslazione in Catania. Quel municipio seppe annunziare al mondo che *Bellini dormiva sulla terra che l'aveva veduto nascere* (1).

Le spoglie di Rossini furono deposte in Santa Croce. Il Municipio di Bergamo nell'aprile 1874, rivendicò il cranio del Donizetti, che il dottor Carchen aveva trafugato quando era stata eseguita l'autopsia del cadavere (2). Col ritorno di due feretri, parve che l'Italia avesse celebrati i funerali della gloria avita e che dire si potesse con Dante:

> Silenzio pose a quella dolce lira
> E fece quietar le antiche corde
> Che la destra del cielo allenta e tira.
> (P. XV).

III. Io non voglio motteggiare sulla musica del presente e su quella dell'avvenire; io non fui mai studioso dell'arte dei canti ma non so darmi pace del sonno, in cui è immerso l'ingegno italiano. Ripeto le doglianze di Gioachino Rossini sopra l'indirizzo della musica drammatica fatte dopo ch'egli cessò di scrivere per il Teatro. Rossini si doleva che i maestri trascurano la melodia, per modo che il canto diventò *declamatorio, abbajato* e *stonato*, e che ponendo ogni studio nell'istrumentare abbian fatto che la scienza capovolga l'arte, che il lavoro della mente stordisca gli orecchi ed ag-

---

(1) Manifesto del Sindaco di Catania.
(2) *Op. Notizie e documenti*, VIII.

ghiacci il cuore, che in un diluvio di note si seppellisca la voce e si soffochi la sensibilità. E ricorderò (1) il brindisi di Flotow al banchetto di Torino: « bevo alla salute dell'I- « talia, ch'è stata la patria della melodia e sarà il suo ul- « timo rifugio » (2).

IV. Del danno e della vergogna, che dura, fu cagione non ultima la cessazione della concorrenza nell'arte mercè la rapida formazione di un gelido monopolio.

La concorrenza è l'emulazione dei produttori, e lo stimolo gagliardo, che desta la solerzia, accende l'ingegno, aumenta i progressi ed i perfezionamenti. Senza l'emulazione le nazioni più non agitano la ruota della fortuna, diventano come le acque del ruscello, che si ristagnano e diventano putride. Tolta la libera concorrenza rimangono la spogliazione e l'arbitrio, scrive Gerolamo Boccardo, che producono la frode commerciale. Di pari passo col difetto di qualunque originalità si formò l'accentramento del negozio musicale. Il Fabbricatore cadde nelle mani del *Cottrau*, questi fece la sua dedizione al *Ricordi*, il *Ricordi* comprò la *Lucca*, ed il Ricordi, esclusi dal mercato i suoi competitori, tentò di essere il donno e l'arbitro dell'attività nazionale. Il Ricordi mutato nella Ditta Commerciale impose gli spartiti e gli artisti, creò la gloria e la fortuna, spinse sopra i teatri le sue sim-

---

(1) Zanolini. Doc. 25. Lettera di G. Rossini al cav. Luigi Cristoforo Ferracci: conviene lavorare sulle corde di mezzo, affinchè si riesca sempre intonati; sulle corde estreme quanto si guadagna di forza tanto si perde di grazia e per abuso si dà in paralisi di gola, raccomandandosi poi per ripiego al canto *declamato*, cioè abbajato e stonato. Allora nasce la necessità di dar corpo all'istrumentatura per coprire gli eccessi delle voci a discapito del bel colorito musicale. Così si pratica adesso e si farà peggio dopo di me. La testa la vincerà sul cuore, la scienza prenderà l'arte a rovescio e sotto un diluvio di note quello che si dice instrumentale, sarà la sepoltura delle voci e del sentimento. Così non sia.

(2) Filippi. *Musica e musicisti.*

patie. Il mercato minacciava di chiudersi nella bottega Ricordi.

V. In altro tempo non si vedevano esaltazioni, non si udivano gli strepiti di applausi apparecchiati prima di udire la musica o il dramma, nè l'onore della scena era dato trenta o quaranta volte in una sera a compositori, la cui gloria tramonta prima che spunti sul cielo dell'arte.

VI. Le signorie contrarie alla libertà hanno breve durata. Milano, che ha tanti meriti verso la patria e l'arte musicale, salutò con contentezza le gagliarde iniziative del signor Edoardo Sonzogno. Questi, rinnovando le antiche tradizioni, pensò di rendere popolare lo studio della musica, di riaccendere il genio delle popolazioni, ed ha potuto da poco ricondurre il teatro alle sue nobili origini, perchè promise e mantenne spettacoli a buon prezzo, artisti dalle voci fresche e dal canto corretto, una varietà straordinaria di opere, e procurò la risurrezione di celebrate pagine musicali.

La Ditta Ricordi sentì gelosia di questa opera, che prende le proporzioni di un vero servizio nazionale; ed in luogo di accettare il generoso guanto della sfida con maggiori servizi per l'arte, si fece simile alla discordia, che l'Ariosto vide

Di citatorie piena e di libelli.

CAPO II.

Guerra di uscieri.

I. Edoardo Sonzogno annunziò la pubblicazione di un florilegio melodrammatico per canto e per pianoforte di opere antiche e moderne, italiane e straniere in dispense di 24 pagine, che sin dal 1883 era stato in parte iniziato sotto il diverso titolo di *Musica per tutti*, mise i quaderni a vendita in Italia ed all'estero al prezzo di 25 centesimi la dispensa. Tra le prime opere pubblicò gli *Ugonotti* la *Sonnambula*, il *Barbiere di Siviglia*, la *Lucrezia Borgia* e la *Favorita*. Con lealtà degna d' imitazione, ai 30 giugno nel Bollettino della Prefettura, invocò gli articoli 10 e 30 della legge, denunziò il numero di cinquemila esemplari ed il prezzo di lire cinque per ciascuno esemplare, dicendosi obbligato di *pagare il premio del ventesimo agli aventi diritto*. Fece poi una eguale dichiarazione per la *Sonnambula*.

Il signor Giulio Ricordi, come socio gerente della Ditta G. Ricordi, e nei nomi del Comune di Pesaro, nonchè del signor avvocato Nicolò Ercole, amministratore e liquidatario della Ditta G. Cottrau di Napoli, ai 10 agosto 1888 fece notificare uno stranissimo atto di protesta. Si disse proprietario per regolari atti di cessioni e per osservate formalità di legge, sì in proprio nome che come succeduto alle ragioni della Ditta Lucca, delle partiture e dei libretti degli *Ugonotti* di Meyerbeer, della *Favorita* di Donizetti, de' *Puritani e Cavalieri*, della *Sonnambula* di Bellini, del *Bar-*

biere di Siviglia e del *Guglielmo Tell* di Rossini; affermò poi che il Municipio di Pesaro come erede testamentario esercitava ragione di proprietà sulle opere del *maestro di color che sanno* nell'arte delle note; che la Ditta Cottrau divide con Ricordi la proprietà dei libretti e delle partiture delle opere *Lucrezia Borgia* ed *Elisir d'amore*, dei *Puritani;* si disse per CESSIONE DELL'AUTORE proprietaria esclusiva del libretto del *Barbiere di Siviglia.*

II. Il signor Edoardo Sonzogno assunse l' impresa dei teatri *Manzoni* in Milano e *Costanzi* in Roma per aprirli nelle due stagioni di autunno e d'inverno, ed annunziò tra le opere da rappresentare al *Manzoni:* i *Puritani*, la *Sonnambula*, l'*Elisir d'amore*, ed il *Barbiere di Siviglia*, e per il *Costanzi:* il *Guglielmo Tell*, la *Lucrezia Borgia* e gli *Ugonotti.*

Il Ricordi, lamentandosi che il Sonzogno avesse ridotto i prezzi del *Florilegio*, lo disse reo di *concorrenza sleale;* lo accusò di avere altresì minacciato i diritti di proprietà, perchè aveva annunziate le opere senza chiedere il consenso per la rappresentazione, protestò contro le ristampe, che disse abusive, e contro le future rappresentazioni.

III. Il signor E. Sonzogno con atto dei 16 agosto rispose con cortesia e lealtà allo ingiusto aggressore.

Quanto alla ristampa per canto e pianoforte gli dichiarò: che le opere indicate per le leggi antiche e per la nuova erano cadute nel pubblico dominio, gli ricordò poi che con lettera dei 25 giugno aveva data notizia alla Ditta Ricordi di avere intrapresa la pubblicazione in fascicoli di una nuova traduzione e riduzione per canto e pianoforte dell'opera *Gli Ugonotti* e le offrì il premio del ventesimo, dato il caso che avesse potuto provare che il diritto di traduzione non fosse caduto nel dominio pubblico; e che era da far le meraviglie della protesta contro chi *aveva lealmente domandata la prova delle ragioni di proprietà artistica.* Rammentò che il Ricordi aveva risposto *genericamente* a queste lettere, e « rinnovata « per ogni buon fine e per obbedienza alla legge l'offerta di « versare agli aventi diritto quanto possa loro spettare sulla

« esibizione dei loro titoli e nella misura loro competente, e « respinte le *insinuazioni malevoli*, » solamente per defe- « renza mal conosciuta dichiarò: « al signor Giulio Ricordi « in proprio nome e nelle *attribuitesi qualità* di rappresen- « tante il Comune di Pesaro e del signor avvocato Nicolò Er- « cole per la Ditta Cottrau di Napoli; che mentre e come « *fu sempre disposto a riconoscere* le ragioni da esso in detti « nomi accampati, *sempre quando uscendo una buona volta* « *dal campo delle convenzioni* e delle *affermazioni indeter-* « *minate*, sieno suffragate da titoli *validi e ineccepibili alla* « *stregua delle leggi* al caso applicabili, proseguire nella « iniziata rivendicazione del diritto pubblico e suo, e in at- « tesa del giudizio sulla vertenza, INVITA SIN D'ORA IL SIG. « GIULIO RICORDI E SUOI rappresentanti a provvedersi dei « Tribunali competenti. »

IV. Ai 28 agosto il signor Giulio Ricordi diè nuovo lavoro all'usciere, replicando. Poteva invece offrire la prova dei diritti di autore e ricordarsi del proverbio: *il tempo è moneta*. Scrisse in carta bollata: « quali codesti titoli sieno e « quali ragioni legali se ne debbano trarre, le Ditte istanti « alla evidenza *tra breve* dimostreranno al signor Sonzogno « dinanzi al magistrato competente. »

Usò frasi invereconde, dimenticando i versi di Pindaro,

> Le fornaie son use
> A dirsi villania e non le muse.

Infatti qualificò il procedere del Sonzogno *sistema di spogliazione*, e gl'impose di chiudere il *Teatro* MANZONI, di non proseguire nelle applaudite rappresentazioni della *Sonnambula*, del *Barbiere di Siviglia* e dell'*Elisir d'amore*.

V. Il Ricordi accompagnò le sgarbate proteste con denunzie, perchè con atti del 10 e 28 agosto e con atto del 12 corr. richiese che il Procuratore del Re avesse sollevata pubblica azione per supposta contravvenzione; addimandò che il Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, il Direttore Generale della Pubblica Sicurezza, il Ministero dell'In-

terno, le Prefetture e le Questure di Roma e di Milano avessero sequestrato le partiture, e impedite le rappresentazioni delle opere. Le Autorità ed il Governo non assecondarono le violente richieste del Ricordi, il quale dimenticava che ogni domanda deve essere provata.

VI. Alla fine, ai 24 settembre notificò una lunghissima citazione, nella quale rinnovò le sue stranissime pretese.

Quanto al *Florilegio* accusò il Sonzogno di aver fatto studio di levare in fama le sue ristampe discreditando le altrui, e di aver assunto la responsabilità di una *concorrenza non lecita, alimentata da vanto mendace e da discredito dell'opera altrui*, perchè la ristampa era imitazione servile di edizioni già esistenti, ed affermò che aveva il diritto di chiedere le cancellazioni delle dichiarazioni fatte a garanzia del diritto dei terzi. Disse *uno strano giuoco* il ribasso del prezzo dichiarato.

Sdegnato perchè le autorità non si fossero rese istrumento delle desiderate violenze, dichiarò: « che si riservava ogni « ragione ed azione in linea di civile responsabilità ANCHE « PERSONALE verso le autorità di Milano e di Roma, le « quali in onta al mandato espresso dalla legge e in onta « agli enunciati atti di protesta e di diffida tempestivamente « pure ad essa intimati, prima si piegarono ad accogliere « le illegali dichiarazioni di riserva presentate dal signor « Edoardo Sonzogno; poi permettevano le abusive rappre- « sentazioni, abbenchè a forma di legge le Ditte attrici ne « intimassero con vana insistenza la proibizione. » Abbiamo trascritte le testuali pretese del Ricordi, tanto nuove e speciose ci parvero.

VII. Ma il vicino autunno, malgrado la verbosità della citazione, ridusse la esorbitanza delle richieste, perchè in giudizio non osò proporre la minacciata azione di danni ed interessi per la supposta *concorrenza fatta ai suoi commerci* per la tiratura delle copie del *Florilegio*, che aveva supposta maggiore del numero degli esemplari dichiarati; fece le irrilevanti riserve, che dettano gli avvocati delle cause impossibili.

Chiese peraltro che il Tribunale avesse pronunziato sopra le seguenti domande:

« 1.° Essere, quanto al diritto di esecuzione e di rappre-
« sentazione, esclusiva proprietà della Ditta G. Ricordi e C.
« quale è oggi costituita, le seguenti opere, cioè: *Gli Ugo-*
« *notti* del *M. Meyerbeer*, *La Favorita* e *Linda di Cha-*
« *mounix* del *M. Donizetti*.

« 2.° Essere parimenti, per la esecuzione e rappresenta-
« zione, esclusiva comproprietà del Municipio di Pesaro e
« della Ditta G. Ricordi e C., le opere *Il Barbiere di Si-*
« *viglia* e *Guglielmo Tell* del *M. Rossini*.

3.° Essere sempre, ai su espressi identici effetti legali,
« esclusiva comproprietà tra le Ditte G. Ricordi e C. di Mi-
« lano e T. Cottrau di Napoli le seguenti opere, cioè: *Lu-*
« *crezia Borgia* ed *Elisir d'amore* del *M. Donizetti*; *I Pu-*
« *ritani* e *La Sonnambula* del *M. Bellini*.

« 4.° Essere, agli effetti legali medesimi, proprietà esclu-
« siva della Ditta T. Cottrau l'opera di *Donizetti, Lucia di*
« *Lammermoor*, nonchè il libretto composto da *Cesare Ster-*
« *bini* per l'opera *Il Barbiere di Siviglia* del *M. Rossini*.

« 5.° Essere intempestive, illegali e doversi perciò can-
« cellare le appresso dichiarazioni inscritte dal citato Edoardo
« Sonzogno nel Bollettino 53 della Prefettura di Milano anno
« corrente, ai 14 e 15 per gli *Ugonotti* e per la *Sonnam-*
« *bula* e nel successivo Bollettino 65 della Prefettura sud-
« detta ai N. 293, 294, 295, 296, 297 per le opere *I Puri-*
« *tani*, *Elisir d'amore*, *Lucrezia Borgia*, *Favorita* e *Lucia*
« *di Lammermoor*: nonchè nella *Gazzetta Ufficiale* del Re-
« gno, 24 agosto 1888, N. 200, ai N. del Reg. Gen. 28104,
« 28105, 28106 per la *Lucia di Lammermoor*, per la *Son-*
« *nambula* e per la *Favorita*; e nel N. 214, 11 settembre
« 1888 ai N. del Reg. Gen. 28121, 28122, 28123 per il
« *Barbiere di Siviglia*, per l'*Elisir d'amore* e per i *Puri-*
« *tani*; ordinandosi in sentenza la comunicazione di tale
« dispositivo, sia al Ministero di Agricoltura, Industria e
« Commercio, sia alla Prefettura di Milano, per l'annota-
« zione d'uso in margine ai rispettivi elenchi.

« 6.° Essersi conseguentemente reso il citato Edoardo Son-
« zogno responsabile di violazione dei diritti d' autore spet-
« tanti alle Ditte attrici, rappresentando sulle scene del Tea-
« tro Manzoni in Milano delle opere: la *Sonnambula*, il
« *Barbiere di Siviglia* e l'*Elisir d'Amore*.

« 7.° Inibirsi ad esso citato Edoardo Sonzogno la nuova
« riproduzione in Milano od altrove delle opere di che al
« precedente N. 6; e inibirsi del pari la rappresentazione
« delle altre di cui dalle Ditte attrici è rivendicata la pro-
« prietà, e che lo stesso Edoardo Sonzogno ha annunciato
« per la imminente stagione autunnale al teatro Costanzi in
« Roma, cioè: *Ugonotti*, *Guglielmo Tell*, *Favorita*, *Sonnam-*
« *bula*, *Linda di Chamounix* e *Puritani*.

« 8.° Doversi da esso Edoardo Sonzogno piena soddisfa-
« zione alle Ditte attrici dei diritti di nolo per le opere la
« *Sonnambula*, *Barbiere di Siviglia*, ed *Elisir d'amore*, da
« esso abusivamente rappresentate al teatro Manzoni di Milano.

« 9.° Essere altresì da esso Edoardo Sonzogno dovuta in
« favore delle Ditte attrici piena refusione dei danni sì ma-
« teriali che morali, causati dalle contestate abusive rappre-
« sentazioni già eseguite al teatro Manzoni in Milano e dal
« preavviso delle altre che egli pretende eseguire sulle scene
« del Costanzi in Roma.

« 10.° Rinviarsi le parti a liquidare in separata sede
« tanto l' importo dei noli, quanto l' ammontare dei danni
« come sopra dovuti.

« Il tutto con sentenza provvisoriamente esecutiva, non-
« nostante opposizione od appello e senza cauzione, e con
« piena refusione delle spese tutte e degli onorari ».

VIII. Questa citazione, oltremodo riprovevole per la forma, lascia molto a desiderare come atto giudiziale. Chi la formulò omise d'indicare che il Sonzogno era chiamato avanti il Tribunale Civile per azione commerciale. Usando il rito sommario, doveva indicare i documenti, che voleva produrre e non doveva dire che sarebbero stati prodotti al Tribunale.

IX. Volendo combattere con armi leali gli avversari nel

foro, il signor Sonzogno, fece chiedere i documenti sino dal giugno invocati.

X. Con questa diligenza credeva di togliere le illusioni dalla testa del signor Giulio e de' suoi soci, quando di recente è pervenuta a lui una nuova provocazione giudiziaria, della quale indichiamo sollecitamente l'oggetto.

Una novella citazione recante la data del 10 gennajo 1889 espone i seguenti fatti. Il signor Giulio Ricordi afferma di aver raccolta la voce che la Impresa teatrale Sonzogno avrebbe fatto rappresentare il *Roberto il Diavolo* e la *Lucia di Lammermoor;* narra di avere letto in un manifesto che l'Impresa del Costanzi annunziò le rappresentazioni della *Maria di Rohan* nel teatro Costanzi di Roma; si dice informato che Sonzogno allarga la cerchia della sua azione ed ha preso a condurre il teatro della Fenice per la stagione di carnevale e di quaresima per eseguire su quelle celebri scene gli *Ugonotti*, la *Sonnambula*, ed il *Barbiere di Siviglia*, e cita per far dichiarare le medesime cose: ossia, che spetta a lui il diritto di rappresentazione e di esecuzione di tutte le opere, alle quali unisce *Roberto il Diavolo;* di non potere il Sonzogno dare al pubblico di Venezia il medesimo celebrato spettacolo, che già fece la delizia di due pubblici, quelli di Milano e di Roma, e dovere invece risarcirne i danni.

Questa volta voi, Ministri dell' Interno, di Agricoltura e del Commercio, chiamate subito a Roma il Questore, il Procuratore del Re ed i Prefetti di Milano e di Roma. Recatevi in Campidoglio a ringraziare i Numi, perchè il signor Ricordi per mano dell'Usciere non vi minaccia di responsabilità personale. E vi pare poca la grazia?

Con questa storia degli atti giudiziali noi cercheremo le porte del Palazzo di Giustizia per difendere la causa dell'arte e della concorrenza, che n'è la fiamma fulgente.

PARTE TERZA

CAPO I.

Il ravvedimento.

I. Il Ricordi, come si è visto nella citazione, non ha pensato più di sostenere che il signor Edoardo Sonzogno avesse commessa una *concorrenza sleale* in danno di lui, ribassando il prezzo del *Florilegio*.

Il Sonzogno non può essere a lui riconoscente di questo ravvedimento, perchè dopo le lamentazioni gridate per la stampa, e le proteste e le denunzie, i magistrati dovevano conoscere quanto fosse stata temeraria l'accusa, che ferì nel Sonzogno la reputazione di uomo e di commerciante. Ma vi ha un tribunale della pubblica opinione che pure condanna: e poi i magistrati conoscendo l'audace accusa ora abbandonata, l'accusa, che fu la cagione prima del maligno piato giudiziario, giudicheranno dalla futilità del primo lamento abbandonato la insussistenza degli altri da esaminare.

II. I fatti furono già narrati. Il Sonzogno incominciò la pubblicazione del *Florilegio Melodrammatico* a buon prezzo prima del Ricordi e per garantire i possibili diritti d'autore, osservò la legge, indicando il prezzo e il numero delle

copie, che avrebbe pubblicate. Il buon mercato spiacque al Ricordi, che per fare i suoi interessi, emise un programma di *abbonamento* ad una *Biblioteca dei Corpi di Musica Civili e Militari* da far piangere perfino un suonatore di contrabbasso. Invece di dare la sua musica a migliore mercato, vantò la proprietà artistica di opere, delle quali la ragione pubblica è certissima, e raccomandò ai Municipi, ai Corpi Musicali, alle Direzioni, alle Società Filarmoniche ecc., ecc., un abbonamento sotto minaccia della *cuffia del silenzio*, ossia di non voler permettere più la esecuzione *di fantasie e di riduzioni*, che i concerti suonano da lunghissimi anni.

Il Ricordi sosteneva che il Sonzogno non potesse vendere i quaderni del *Florilegio* per un prezzo inferiore a quello dichiarato; e dicendosi proprietario delle musiche senza di esserlo, suppose che l'articolo 9 della Legge, la quale garantisce a colui, che HA DIRITTO DI AUTORE, il premio del cinque per cento sul prezzo lordo, obblighi il negoziante a non poter ridurre il prezzo della sua produzione. La ignoranza della legge si fece pienamente manifesta.

Fra le formalità prescritte dall'articolo 28 vi è l'obbligo di pubblicare il *numero* degli esemplari, il *prezzo* di ciascuno di essi, e di fare l'*offerta* di pagare la somma del premio per tutti gli esemplari formanti l'oggetto della riproduzione a *colui ed a coloro, che provino avervi diritto.* Per questa ultima condizione ciascuno comprende che la legge non subordinò la riscossione del premio allo spaccio della vendita degli esemplari; ma che ne volle porre il rischio a carico del riproduttore della musica. Il modo di valutare la somma dovuta a chi realmente abbia i diritti di autore è facilissimo. Si moltiplica il prezzo lordo di ogni copia per il numero delle copie formanti la edizione e si ottiene la somma, sulla quale si paga il 5 0/0 (1).

---

(1) AMAR. *Dei diritti degli autori di opere dell'ingegno, n. 253.* ASCOLI. *Della giurisprudenza Teatrale, n. 324.*

Dopo la prova del diritto di autore, la condizione unica da ricercare è la seguente: che *l'autore cessò di vivere prima che dalla pubblicazione dell'opera fossero decorsi 40 anni.* Il Sonzogno stampò la *Sonnambula* e gli *Ugonotti.* Il dolore *della povera Amina* si fece sentire ai cuori italiani la sera del 16 marzo 1831; la musica fu data subito alle stampe e fece il giro del mondo. Bellini morì ai 23 settembre 1835, erano quindi decorsi solamente quattro anni dalla prima rappresentazione. Perchè adunque il Ricordi offese il Sonzogno con sinistre parole?

III. Gli *Ugonotti* furono rappresentati a Parigi ai 20 febbraio 1836; Meyerbeer morì nel maggio 1864. Non erano adunque passati i quarant'anni voluti dalla legge. Ma il Ricordi doveva provare l'improbabile: la esistenza dei diritti di autore, e che i medesimi fossero passati in lui; ciò non fece e non poteva fare.

Innanzi diedi queste prove autentiche: che per gli usi e le leggi del tempo la proprietà si estrinsecava nella sola edizione della musica e della partitura, che si vendevano ai teatri. La intima parola di Bellini ci tramandò la notizia di quel che fu pagato e di quel che rese la *Sonnambula* (vedi pag. 9). Come il Ricordi pensò di volere tutta la musica per sè solo? Quali spese egli fece? Quale ragione vantava?

IV. Quando il Ricordi e i suoi legali videro la concorrenza sleale nel buon mercato, non seppero quel che dicevano con le loro proteste. Nella giurisprudenza francese teatrale si tentò definire come *concorrenza sleale* il fatto dell'Impresario, che sapendo già scritturata una *diva*, un tenore, non solamente offre maggiore mercede ai medesimi, ma li fa mancare all'obbligo anteriore. L'artista, vincolato con una impresa, se si dà ad un'altra, deve pagare i danni o la multa, che per lo più si determina nella scrittura; perciò la teorica non prevalse. Lacan e Paulmier, reputati scrittori francesi ammettono la *concorrenza sleale* quando il direttore abbia sedotto l'artista per addurre danno a quella impresa, con la quale l'artista era prima impegnato. Gli

scrittori italiani sono divisi nelle opinioni. Ma questo caso nulla ha da vedere con la vendita a ribasso delle produzioni, di cui uno è libero padrone. La vendita riposa sopra leggi economiche, che il legislatore italiano non pensò di violare per fare il bene della *bottega* del signor Ricordi. Intanto questo egregio signore avrebbe voluto che le autorità alla spiccia avessero dato di piglio alla proprietà del Sonzogno, e gli avessero impedito e roviñato il commercio. Renda grazie il Ricordi alla prudenza dei magistrati, perchè se costoro avessero eseguita la volontà illegale di lui, oggi egli dovrebbe pagare grossi danni. Ora tralascio l'argomento; ma scrivo le riserve per le riparazioni, che il mio cliente ha ragione di chiedere almeno ch'egli non voglia essere indulgente per il ravvedimento, di cui l'avversario ha dato la prova.

PARTE QUARTA

CAPO I.

I miei clienti.

I. Come apprese il lettore, sono dodici le opere, delle quali la Ditta Ricordi pretende di rivendicare la proprietà. La mia clientela, degna davvero della maggiore invidia professionale, si compone di creature immortali della mente dell'uomo. Alfonso XI di Castiglia ed Alfonso d'Este, Margherita di Valois, Enrichetta di Francia stanno insieme con la povera Amina, la piangente Maria di Rohan, la demente Lucia, la patetica Linda; Figaro canzona Dulcamara; Don Basilio giuoca a briscola con Don Baldassare, superiore del convento di San Giacomo; le monache impaurite da Roberto il Diavolo cantano salmodie con la pentita Eleonora.

Lucrezia Borgia è fuggita dalle altre donne, che la credono ancora, come non appare dalla storia, una Menade, l'ampollina del veleno in una mano, nell' altra il pugnale, una Furia dai dolcissimi lineamenti di una Grazia. (1) *I*

(1) GREGOROVIUS. Introduzione.

Puritani e gli *Ugonotti* non soffrono le bestemmie dei soldati del Conte d'Almaviva e della pattuglia del sergente Belcore. Edgardo e Nemorino vanno rinnovando i loro lai di amore. Guglielmo Tell grida *libertà;* Riccardo ed Arturo ripetono la fatidica voce; Pierotto soffre la nostalgia e desìa le fresche, bianche vette della nativa Savoja.

Pongo in ordine queste genti virtuose e le divido in tre schiere.

Dapprima dimostrerò che le due opere del Rossini *Barbiere* e *Guglielmo Tell* sono di pubblico dominio. Poi farò la medesima dimostrazione per le opere del Meyerbeer, *Roberto il Diavolo* e gli *Ugonotti.*

Appresso tratterò della *Favorita,* dei *Puritani,* della *Maria di Rohan* e della *Linda,* che pur essendo lavori italiani, si presentarono alla scena sopra teatri stranieri. Infine dirò delle rimanenti opere scritte per i teatri della patria nostra quando era divisa. Con questo ordinamento il cammino sarà meno affollato.

CAPO II.

Per la libertà di Figaro.

I. È nota la storia del *Barbiere*. Nacque nell'anno 1775 dalla mente del BEAUMARCHAIS, fece prodigi nella *Folle journée*; rappresentò sulla scena la satira politica e sociale dell'antico regime, che la rivoluzione francese doveva più tardi distruggere. Il BEAUMARCHAIS seppe riassumere in un solo personaggio plebeo, vagabondo e servitore tutte le rivendicazioni popolari contro le prigioni di Stato, contro la censura degli scritti, la venalità degli uffici, i privilegi della nascita e l'arbitrio dei ministri (1). Paisiello tenne Figaro a scuola di canto; Rossini lo rese immortale. Sono più di settant'anni che il *Barbiere*, diventando libero cittadino del mondo, è ricercato da tutte le Rosine della terra. Ed ora dovrebbe

---

(1) Corrono sopra i labbri, eternamente nuovi, i motti che flagellarono gli abusi del tempo e che diventarono proverbi. « Il fallait « un calculateur pour remplir la place; ce fut un danseur qui l'ob- « tint. — C'est un grand abus que de vendre le charges — oui, on « ferait bien mieux de les donner pour rien. — Il n'y a que les petits « hommes qui craignent les petits écrits. — Le hasard fit les distan- « ces, l'esprit seul peut tout changer. — Courtisan, on dit que c'est « un mêtier bien difficile. — Recevoir, prendre et demander, voilà le « secret en trois mots — ».

soffrire la condanna di vivere eternamente giovane al servizio esclusivo della bottega della Ditta Ricordi? Ciò non è possibile! Figaro non si lascia ridurre schiavo e ci ricorda che preparò la resa della Bastiglia. Napoleone disse che l'opera del Beaumarchais « etait la revolution en action. »

II. Nell'anno 1816, quando l'opera fu rappresentata in Roma, non esisteva la proprietà letteraria ed artistica.

Dissi i modi, onde erano regolati i servizi dei teatri e le relazioni giuridiche che adducevano. L'impresario doveva scritturare il maestro per mettere in musica un melodramma. Il Governo entrava in questo contratto per la superiore approvazione: tra committente e maestro si pattuiva una vera locazione di opera. L'impresario committente aveva l'obbligo di rappresentare il melodramma, che rimaneva nel repertorio del Teatro. Con la rappresentazione chiunque poteva diventare partecipe del godimento della musica, perchè il maestro stampava lo spartito e la partitura, e chi ne faceva acquisto comprava con lo stampato il diritto di rappresentarlo.

Il Rivalta nel Libro: *Storia e sistema dei diritti dei Teatri*, pubblicato nel 1886, ricorda lo stato del diritto nel 1816, e nel lungo corso degli anni che seguirono. « Non si « faceva tra noi miglior governo delle opere musicali e « drammatiche anche più celebri. I lavori si pagavano scar- « sissimamente dagli editori; la più parte dei compositori « dovevasi star paga dell'onore della stampa; avevasi come « cosa stolta il voler riservare diritti sulla musica; mentre « le opere si eseguivano, tutti ne approfittavano, copiandole, « sconciandole. » (1).

III. Nel 1816 in Roma non vi erano leggi, che avessero sanzionato il diritto esclusivo di rappresentazione. Le speciali condizioni dei teatri romani vieppiù facevano rimanere nel contratto di locazione l'arte scenica. Il Silvagni nel libro

---

(1) Vedi pure Bottura, *Storia del Teatro com. di Trieste*, p. 125 e seguenti.

La Corte e la Società Romana nei secoli XVIII e XIX, dice: « Un secolo fa in Roma i teatri differivano da tutti gli altri teatri d'Italia e di Europa non solo, ma perfino da quelli dello stesso Stato Pontificio. Bologna e la Romagna godevano di un trattamento speciale, e mentre da secoli le rappresentazioni teatrali si davano in Roma presso i principi, cardinali e perfino presso il Papa, tale divertimento per il pubblico era una specie di frutto proibito, che bisognava godere nascostamente. »

Ho detto innanzi che le donne non erano ammesse all'onore della scena prima della rivoluzione francese; ma cantavano ammiratissime nelle case private (1). Leonora e Caterina Baroni, napoletane, richiamavano nella loro casa sorvegliata dal padre, prelati, artisti, cardinali, e studenti, talchè Salvatore Rosa scrisse di Eleonora:

> Chiama a Roma più gente all'udienza
> L'arpa di una Lionessa incantatrice
> Che la campana della Sapienza (2).

Altri teatri dopo quelli indicati erano il Valle, il Capranica, Pallaccorda (Metastasio).

---

(1) Il divieto sistino fu sospeso, per la volontà di Cristina di Svezia e del contestabile Colonna, a tempo di Clemente X, pel teatro Tordinona, poi demolito per comando di Innocenzo XII, in ossequio alle rampogne minacciose dell'episcopato francese. Nel febbraio del 1798 il Bonelli, capo dei consoli, ordinò: *che si allestiscano teatri e che vi recitino le donne*, aggiungendo: « adesso non comandano più nè preti, nè frati. *Diario Sala, 18 febbrajo 1778*. L'olimpico Goethe in una lettera che si legge nel *Secondo soggiorno di Roma*, scrisse: « i castrati vestiti da donna fanno la loro parte sempre meglio e piacciono sempre più ». Dedicò anche un lungo articolo in lode delle parti di donna recitate da maschi sopra i teatri di prosa. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*. Parini chiamò i musici: *canori elefanti*.

(2) I tempi sono mutati. Il Rossini, l'Orfeo e le Variétés danno svago a parecchi studenti.

IV. Il Duca Sforza-Cesarini fece edificare quello di Torre Argentina su disegno del marchese Girolamo Teodoli e lo aprì nel 1732 senza la sala di accesso e la facciata. Il Duca nel 1807, impresario, a mo' di dire, era il vero mecenate dell' arte in Roma: volle rallegrare la città con grandiosi spettacoli dati « a spese della sua vanità e della sua borsa: » narra lo stesso Silvagni. « Infatti sul telone del Teatro aveva « fatto dipingere a grandi proporzioni lo stemma degli Sforza « Cesarini col toson d'oro, e il Duca per la sua prodigalità « fu grande davvero. »

Lo fu col Rossini? Conviene ricordare che il giovane maestro era uscito solamente da sei anni dal Conservatorio di Napoli, ov'era stato dall'anno 1806 al 1810, e che da poco era cresciuto in rinomanza.

La storia dell'arte registra la iniqua mercede, che dopo la restaurazione delle idee di legittimità e dei privilegi feudali il genio italiano riceveva dai signori. La tradizione conservò la memoria della larghezza con la quale Ottavia, la sorella di Augusto, rimunerò il poeta mantovano. Quando Virgilio fece sentire all'imperatore ed alla sua Corte il secondo, il quarto ed il sesto libro dell'*Eneide*, Ottavia, all'episodio della morte di Marcello, non potendo più resistere per la rimembranza dell'estinto suo figlio, si svenne: riavutasi, ordinò che fossero donati all' autore diecimila sesterzi per ogni verso dell'episodio. E 250,000 sesterzi piccoli erano eguali a lire 26,041.66. Invece la scritta, mediante la quale il Duca mecenate obbligò il giovane Rossini a comporre il *Barbiere*, prova che l'autore ebbe scudi seicento romani, pari a lire 2000. Il maestro fu obbligato a dirigere l'opera ed a suonare al gravicembalo, talchè il prezzo fu la rimunerazione delle sue fatiche.

V. Reco qui appresso testualmente la scrittura: « **Nobile « Teatro di Torre Argentina.** — Col presente atto, fatto « in privata scrittura, ma che avrà forza e valore come con- « tratto pubblico, viene stipulato fra le parti contraenti « quanto qui appresso:

« Il Signor Duca Sforza Cesarini, impresario del suddetto « teatro scrittura il maestro Gioachino Rossini per la pros- « sima stagione di Carnevale anno 1816; il quale Rossini « promette e si obbliga di comporre e di mettere in scena « la seconda opera buffa, che sarà rappresentata nella sud- « detta stagione al teatro indicato e *su quel libretto sia nuovo « o sia vecchio che gli sarà dato dal suddetto signor Duca « impresario.* Il maestro Rossini si obbliga a consegnare la « partitura alla metà del mese di gennaio e di adattarla alla « voce dei cantanti; e si obbliga di più a farvi tutti quei « cambiamenti che si crederanno necessari tanto per la buona « riescita della musica come per le convenienze e le esigenze « dei signori cantanti.

« Il maestro Rossini promette anche e si obbliga di tro- « varsi in Roma per adempiere il presente contratto non più « tardi della fine del corrente dicembre, e di *rimettere al « copista* il primo atto della sua opera, perfettamente com- « pleto, il 20 gennaio 1816, si dice il venti gennaio, affine « di poter fare le prove prontamente e di poter andare in « iscena il giorno che piacerà all'impresario, essendo fissata « la prima rappresentazione verso il 5 Febbraio. E così il « maestro Rossini dovrà egualmente rimettere al copista, in « tempo debito, il secondo atto della sua opera, per poter « andare in scena il giorno sopra indicato, altrimenti il mae- « stro Rossini *si esporrà a tutti i danni, perchè deve essere « così e non altrimenti.*

« Il maestro Rossini sarà inoltre *obbligato a dirigere la « sua opera secondo l'uso*, e d'assistere personalmente a tutte « le prove di canto e d'orchestra tutte le volte che sarà ne- « cessario, tanto in teatro che fuori, a volontà dell'impresario, « e si *obbliga anche d'assistere alle prime tre rappresenta- « zioni* che saranno date consecutivamente, e *dirigerne la « esecuzione al cembalo, ecc., perchè deve essere così e non « altrimenti.*

« *In ricompensa delle sue fatiche*, il Duca Sforza Cesa- « rini si obbliga di pagargli la somma e quantità di *scudi*

« *trecento romani, terminate le tre prime rappresentazioni* « che dovrà dirigere al cembalo.

« È convenuto che, ne' casi d'interdizione o chiusura del « teatro, sia per fatto dell'autorità o sia per altro motivo « imprevisto, si osserveranno le pratiche dei teatri di « Roma, ecc.

« Per garanzia dell'esatto adempimento del presente con- « tratto sarà firmato dall'impresario suddetto e dal maestro « Gioachino Rossini; di più l'impresario *accorda l'abitazione* « al maestro Rossini per tutto il tempo della durata del con- « tratto, della medesima casa assegnata al Signor Luigi « Zamboni. » (1)

VI. Il lettore scorge le gravi fatiche, alle quali il maestro fu obbligato, talchè non si comprende come e perchè il Ricordi voglia arricchirsi, a danno dell'arte, volendo l'uso esclusivo di un'opera, che fu sì poveramente retribuita.

Non per questo il Duca Sforza Cesarini non fu un mecenate. Conviene riferirsene ai tempi. Giovanni Paisiello fu gratificato di ricca pensione da Caterina II, che gli diè la somma di circa ventimila lire all'anno, una bella casa di campagna, ricchi e preziosi doni (2); Cimarosa, l'amico di Domenico Cirillo, di Ettore Carafa, di Mario Pagano e della Sanfelice, aveva sentimenti liberalissimi: perchè compose l'*Inno repubblicano*, gli fu saccheggiata la casa dalle orde del cardinal Ruffo, e fu tratto in carcere, ove giacque per

---

(1) Ludovico Settimo Silvestri, *Della vita e delle opere di Gioachino Rossini*. Contratto fra il Duca Sforza Cesarini, impresario del Teatro di Torre Argentina a Roma ed il Maestro Gioachino Rossini per l'opera *Il Barbiere di Siviglia*.

(2) In una sera di ricevimento l'Imperatrice invitò il maestro a sedere al cembalo. Il maestro, per il freddo, si stropicciò le mani. L'imperatrice si alzò sollecitamente, si tolse la pelliccia di ermellino, adorna di sei bottoni di grossi brillanti, e la pose sulle spalle del maestro, pregandolo di tenerla per difendersi dal freddo.

quattro mesi. I Russi, ausiliarii del Re di Napoli, gli resero la negata libertà (1).

Il Pergolesi, considerato come il rinnovatore della musica nel suo tempo, scrivendo sul letto di morte le ultime commoventi note dello *Stabat*, chiamato dal Bellini il *poema del dolore*, disse al suo maestro: che glielo avevano largamente pagato ducati dieci, perchè credeva fermamente che non valesse neanche dieci baiocchi » (2).

Potrei addurre, numerosi esempi dell'umile povertà dell'ingegno italiano per flagellare la triste voglia di danaro. De Giosa e Petrella, che fecero ricche le Ditte Ricordi e Lucca, non morirono poveri? Chi ha il diritto di ricordare la povertà delle loro famiglie?

Rossini, per le leggi del tempo, dovette depositare le copie del manoscritto della musica negli Archivi; egli aveva un solo modo per raccogliere maggior frutto dal suo grandioso lavoro: doveva moltiplicare le copie dell'opera *in grande partitura* e cercare imprese e teatri, che l'avessero riprodotta sopra altre scene. Il contratto offre la prova che il maestro rimise al copista le copie degli atti della commedia musicata.

Rossini, che compose la musica per il Teatro di Torre Argentina, quando dormì profondamente la sera in cui si sentì fischiata la sua stupenda creazione, non era più il pro-

---

(1) Botta, nella *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*, scrisse: « Saputo il caso e non avendo potuto ottenere dal governo napoletano, al quale l'avevano domandato, la sua liberazione, generali ed uffiziali corsero al carcere e l'italico cigno liberarono. Così in un'Italia, in una Napoli la salute venne a Cimarosa dall'Orso. Mi vergogno per l'Italia, rendo grazie alla Russia ».

(2) Il prezzo era stato convenuto con la Confraternita di San Luigi di Palazzo in Napoli, in sostituzione di altro *Stabat* dello Scarlatti, che da molti anni si cantava il Venerdì Santo. I ducati 10, eguali a L. 42,50, furono pagati anticipatamente con partita di banca, che ancora si conserva nell'amministrazione della Confraternita, oggi detta di San Ferdinando.

prietario dell'opera che aveva consegnato al teatro, al mecenate (1).

VII. Egli invece perdette persino l'originale dello spartito. Gli autografi della sinfonia e della lezione di musica andarono smarriti. L'Escudier chiese a Rossini il primo originale del *Barbiere*, perchè intendeva pubblicarlo per riscontro al *Don Giovanni* di Mozart. Rossini diè l'incarico all'amico suo, a Domenico Liverani, di rinvenire quei due pezzi; ma tornò inutile ogni richiesta: forse aveva donato tutto il rimanente manoscritto al Professore Baietti, che lo trasmise nel Liceo Musicale di Bologna ove si conserva. (1)

Il *Barbiere* fece il giro del mondo. Ai 26 ottobre del 1819 fu eseguito a Parigi dagli artisti italiani nella Sala Louvois (2), e trovò il pubblico nemico, perchè Rossini aveva osato, dopo trentasei anni, trattare il medesimo argomento del Paisiello. Il *Journal des Débats* scrisse un lungo articolo, che, narrate le impressioni della prima sera, così terminava: « Lasciamo agli italiani rifare per loro piacere i capi d'opera « di Piccinni, di Paisiello e di Cimarosa; lasciamoli udire i « libretti di Zeno e di Metastasio abbelliti da tre o quattro « musiche diverse e perdoniamo al signor Rossini di aver « trattato lo stesso soggetto. Meno male che Rossini, per « consolarsi della sua disfatta, potrà dire a sè stesso ciò che « Enea disse a Turno: Tu cedesti la vittoria al grande « Enea: *Æneæ magni dextra cadis* » (3).

---

(1) Narrammo innanzi che Rossini, stando al gravicembalo, tanto più si affaticava a battere le mani quanto più crescevano gli scherni. Quando crebbe il rumore della stolida moltitudine, narra la Giorgi nell'opuscolo *Cenni sopra Rossini*, pag. 95: il maestro montò sulla sedia per esser meglio veduto. Rimase intrepido a raccogliere l'ultima ingiuria fintanto che l'orchestra non fu vuota. La Giorgi figurandosi il maestro in grande perturbazione, corse a casa di Rossini per confortarlo: apprese che profondamente dormiva.

(2) Vedi P. Larousse.

(3) Silvestri, p. 117.

Sa dire il signor Ricordi quale copia della musica servì alle rappresentazioni fatte in Francia? Chi la fornì? A quali condizioni?

Il *Barbiere* non fu subito ammesso nell'*Opéra*. Vigeva la regola che vi si dovessero rappresentare solamente opere inedite. Fu tradotto in francese e rappresentato nell'*Odéon* ai 6 maggio 1824. Assai più tardi fu dato nell'*Opéra*, ai 9 dicembre 1853.

Per settant'anni tutti i teatri lo rappresentarono, nè per mutare di eventi Rossini od altri per lui osarono di chiedere i diritti d'autore.

VIII. Feci ricerca diligente nell'Archivio di Santa Cecilia in Roma e in quello di San Pietro a Maiella in Napoli per conoscere quante edizioni in grande partitura vi hanno del *Barbiere di Siviglia*. In Roma vi è la edizione in grande partitura fatta dalla litografia Ratti, la quale esisteva in via della Croce, n. 17; vi sono altre due copie manoscritte della partitura. Queste partiture le aveva il Cencetti, direttore dei cori nell'Apollo. Se l'era procurate nell'esercizio del suo impiego. Una copia reca: che era stata fatta nella Copisteria del Regi Teatri di Napoli. Gli eredi la regalarono a Santa Cecilia nel 1879. Vi è una copia dell'edizione *Guidi*, il cui catalogo reca le seguenti notizie: « Questa *prima* e « *unica* edizione fu copiata esattamente dall'autografo esi- « stente nella Biblioteca del Liceo musicale di Bologna. In « fondo all'opera trovasi come appendice l'aria di Bartolo « composta da Pietro Romani ed approvata dal Rossini, 2. « vol. cart. L. 40 ». Le edizioni fatte dal Guidi ottennero il premio nella prima Esposizione Nazionale a Firenze l'anno 1861.

Qualcuno dei lettori rimarrà come Don Bartolo nel sentire che il Ricordi pretende di essere proprietario della musica e delle partiture, che furono vendute dal 1816 in appresso. Quale denaro egli vi spese? Quale edizione delle partiture egli fece? Ma se avesse fatta una edizione, come la fece il Guidi ed il Ratti, per quale ragione potrebbe con-

tendere agli altri l'uso dell'opera in partitura? Non sa che chi ne acquistò le copie, ebbe il diritto di rappresentarle? Il Ricordi non ha neppure il manoscritto del *Barbiere*, benchè dopo che sono fatte la stampa e la rappresentazione di una musica riesca vana la domanda: « se chi tiene presso « di sè *animo domini* l'autografo, possa vantare almeno un « diritto di possesso. » Il possesso vale titolo per non essere spogliato di una cosa mobile, perchè la regola comprende tutte le cose mobili corporali; ma non conferisce il diritto esclusivo della proprietà della rappresentazione. Così la pensano il Laurent, *Principes de droit civil français* Vol. xxxii, Borsari, *D. Civile, art. 2146*. Il diritto di rappresentazione fu governato dalle leggi speciali sopra i diritti di autore.

IX. La ditta Ricordi audacemente si disse comproprietaria del Municipio di Pesaro, e pensò di dare la prova di questa comunione: dobbiamo seriamente discutere i vantati documenti, con i quali la Ditta Ricordi osa sostenere la sua domanda? Esaminiamoli con pazienza.

1. G. Rossini ai 4 agosto 1866 diè procura al Ricordi per la tutela e la riscossione dei diritti di autore, i quali per la pubblicazione della legge 25 giugno 1865 potevano essere a lui dovuti. Questa procura non contiene la prova della esistenza dei diritti d'autore: lascia quindi il tempo che trova.

2. Rossini volendo riservarsi formalmente i diritti di autore, presentò l'opera il *Barbiere* in grande partitura d'orchestra e domandò che vi si fosse apposto il bollo di ufficio pagando lire 9 di tassa, ai 15 marzo 1866. La presentazione dell'opera e l'adempimento delle formalità imposte dalla legge per conservare i diritti non vale a crearli ed a farli riconoscere, molto meno a dare diritti sopra opere già cadute nel dominio pubblico. Il potere esecutivo non si può rifiutare al ricevimento di simiglianti atti, che sono preparati per valersi della legge; ma gli autori o loro aventi diritto, fatta la dichiarazione ed il deposito di opere pub-

blicate, hanno sempre il dovere di giustificare la loro proprietà.

3. Il Municipio di Pesaro autorizzò Tito Ricordi a noleggiare pei teatri d'Italia gli spartiti e le opere teatrali di Rossini. Questo diritto è comune a tutti gli altri editori che posseggono le carte musicali necessarie per la rappresentazione delle opere. L' autorizzazione è inutile; ma fu certamente richiesta dal Ricordi con la speranza di crearsi un titolo. Rossini non poteva distruggere il dominio privato degli altri noleggiatori di partiture. Avrebbe dovuto scrivere un altro *Barbiere* nel 1866. Questo lavoro impossibile lo tentò il Dall'Argine e ne ebbe danno.

4. Lo stesso Municipio autorizzò in data dei 30 marzo 1876 la vedova a rinnovare il contratto, col quale il maestro aveva ceduto i diritti di autore e data facoltà di noleggiare le carte. Vedova e Municipio con queste convenzioni non crearono diritti insussistenti.

X. Un'altra registrazione fu fatta dal Ricordi il 24 settembre 1867, N. 2124 (*Reg. Generale pubblicato nel N. 83 della Gazzetta Ufficiale* 24 marzo 1868).

Questi documenti, foggiati ad occasione della legge italiana, suppongono che il legislatore avesse voluto rifare il corso della storia e distruggere rapporti giuridici legittimati dalle leggi anteriori e dal lungo decorrimento del tempo.

Rossini presentò lo spartito, del quale abbondano gli esemplari e le partiture. Tanto è vero che esistono numerose copie dello spartito, diventato di dominio pubblico, che il Cottrau lo registrò per suo conto una terza volta ai 28 giugno 1871 (N. 4339 del *Reg. Gen. pubblicato nella Gazzetta Ufficiale*, 25 *ottobre* 1871).

XI. Eppure se lo stesso Rossini, o se altri avesse dimostrato il possesso del manoscritto originale della composizione e della partitura, Ricordi non potrebbe dire che si fosse conservato il diritto di autore. Rossini in una lettera indirizzata al Fabbricatore e depositata presso il Notaio Antonio De Luca, riafferma quello che innanzi io narrai: « che

« i soli autografi secondo l'uso inveterato in Italia apparte-
« nevano agli autori e che la proprietà stava nella edi-
« zione (1) » la vendita degli esemplari delle partiture ren-
deva possibile la riproduzione delle opere.

Antico fu l'esame della questione: se lo scritto accedesse alla carta, o la carta allo scritto. I giureconsulti romani risposero che la carta poteva stare senza lo scritto e non questo senza la carta, talchè la carta si dovesse considerare come la cosa principale ed ogni scrittura cedere alla medesima. *Ideoque*, scrisse Gajo, *si in chartis, membranisve tuis carmen, vel historiam, vel orationem scripsero, hujus operis non ego, sed tu dominus esse intelligeris* (*Dig.* 41 *L.* 9 §, 1). Pothier disse ridicola la regola, perchè la carta ha niun valore di fronte alla scrittura, che può valere un tesoro. La invenzione della stampa rese inutile la discussione, perchè quando un manoscritto è riprodotto con mezzi meccanici ed è posto in vendita, la vendita degli esemplari è il profitto dell'autore, dell'impresario, dell'editore, secondo che uno di questi abbia fatte le spese della pubblicazione. (2)

XII. Le leggi del tempo in Roma e negli altri Stati non vietavano la ristampa delle opere indigene e molto meno di quelle provenienti dall'estero, e perciò del *Barbiere* si conoscono molte edizioni complete *in grande partitura*: uso la frase dell'arte.

Ho parlato della Raccolta del Guidi di Firenze, che stampò molteplici opere con tutte le partiture. Questa pubblicazione ha fatto sorgere il pensiero al Ricordi di usurpare il libero uso del *Barbiere*. La merce superflua di questo editore fu acquistata dalla Ditta Ricordi, che la rimise in vendita aggiungendo sul frontispizio: *per studio*. Per tal modo credette di aver proibita la rappresentazione.

La merce può essere noleggiata ne' suoi esemplari. E sia!

---

(1) La lettera è stampata nel II volume del Rosmini, pag. 388.
(2) Rosmini, vol. II: p. 388.

ma la Ditta lasci fare il commercio agli altri, che sono del pari possessori delle identiche partiture complete, sfuggite all'incettazione, perchè da settantadue anni caddero nel dominio pubblico.

Io fo' produrre dal mio cliente i certificati degli archivisti dei Conservatorii di Santa Cecilia in Roma e di Milano, che danno la prova della moltiplicità delle edizioni. Nel Conservatorio di Milano vi è pure una copia manoscritta del *Barbiere*. Sono queste le copie, che le Leggi del tempo volevano depositate negli Archivii.

XIII. Nessuna legge la Società Comm. Ricordi potrebbe invocare per ottenere la confisca di quelle partiture, che appresso furono pubblicate, perchè la prima rappresentazione del *Barbiere* avvenne in Roma e l'Editto del 1826 richiedeva formalità e condizioni che Rossini non potè adempire, perchè riflettevano le opere future.

XIV. Ma perchè la Ditta Ricordi si permette parlare delle ragioni ereditarie della città di Pesaro, che osa far credere violate? Chi non conosce il merito delle supreme volontà del Pesarese? Le disposizioni del testamento di Rossini non permettevano alla vedova ed al Municipio di Pesaro di farsi partecipi dell'armeggio del Ricordi per creare artistica una proprietà che era follìa sperare. Rossini donò alla moglie col testamento del 5 di luglio 1859 gli autografi e le composizioni musicali inedite; nominò erede il Comune di Pesaro coll'obbligo di fondare un Liceo Musicale. (1) Non era, nè poteva capire nella eredità del *Barbiere* l'opera, che il testatore aveva alienato quarantatrè anni prima che avesse pensato di scrivere il suo testamento.

XV. Del rimanente il Ricordi, che pur si dice l'avente diritto dalla Lucca, ha contro di sè in questo particolare obbietto un giudicato, nel quale la Lucca stessa sostenne la mancanza di diritti di autore nel Rossini e nei suoi aventi causa.

---

(1) Zanolini, pag. 159, XV.

Nell' autunno dell' anno 1869, si rappresentò sulle scene del Teatro Comunale di Bologna l'*Otello*. La signora Olimpia Descuiellers, vedova Rossini, credendo che il possesso dell'originale dell'*Otello* le potesse conferire i diritti di proprietà, citò avanti il Tribunale della città, chiamata « la dotta » per tanti uomini celebri nelle scienze, nelle lettere e nelle arti, Fabbricatore e Lucca, l' Impresario Scalaberni ed il Sindaco.

Il Tribunale di Bologna ai 14 settembre 1870 e la Corte di Appello con la sentenza dei 15 aprile 1871, decisero che il legato di un manoscritto non è titolo sufficiente per conferire i diritti di autore sopra l'opera stessa. (1) La vedova del Rossini si convinse di queste ragioni e fece miglior uso degli originali. Il Florimo narra che quella signora fece dono all'Archivio di San Pietro a Majella dell' originale dell' opera *Riccardo e Zoraide*, rappresentata a Napoli nel 1818. (2)

XVI. Se dunque nè Rossini, nè la vedova, nè Pesaro potettero far ritornare nel patrimonio diritti di autore, che non esistevano nel 1816, il signor Ricordi doveva pensare che Rossini dalla ragione pubblica del *Barbiere* raccolse il premio della rinomanza, quel tesoro artistico, che gli procacciò ogni specie di onore, che gli aprì la via all' acquisto della vistosa fortuna, onde beneficò la patria, la terra ospitale di Francia ed i suoi cari. Le prime opere ovunque sono poco retribuite, ma sono da stimare come la semenza, che di poi adduce assai copiosi frutti.

Questo solo da ultimo io dico: il principe Corsini, i suoi eredi, l'autore, la moglie, gli eredi di Rossini non possono ritogliere all'arte, al teatro, l'uso del rinomato spartito: di grazia, quale legge, quale ragione, o quale Magistrato potrebbero spogliare la generazione presente e le venture della ricchezza comune?

---

(1) Rosmini, vol. II, p. 388.

(2) *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, pag 67.

XVII. L'illegittima domanda, che fu accompagnata dalla produzione di documenti tanto futili ed irrilevanti fatta dal signor Ricordi, ha dato una triste prova: quella del colpevole tentativo fatto per offendere i diritti della società.

L'articolo 40 della legge sanziona che nessuno possa *far rivivere diritti estinti per disposizione* delle leggi anteriori. Se pertanto questi diritti non esistevano prima, come potevano risorgere dopo il 1865, quando una nuova legge creò *una congerie di diritti prima non pensati?*

Gli editori od i privati, che hanno le carte musicali necessarie per la rappresentazione di un' opera pubblicata all'esordio del secolo, hanno la sicurezza del diritto di libero uso della musica, perchè il dominio pubblico sorse con la vendita dello spartito e della partitura, perchè i diritti acquistati furono assicurati dalla prescrizione trentennaria sanzionata dai Codici Civili e dalla regola, che non dà effetto retroattivo alle leggi.

Il Sonzogno con tante ragioni può ben anche invocare questo supremo presidio della pace sociale, la prescrizione: cito fra gli altri un precedente giudiziario, che giustifica l'eccezione. Rouget de l'Isle nel 1792 pubblicò *La Marsigliese* e lasciò che fosse cantata per tutta la Francia. Ai 18 agosto 1830 l'autore pensò di venderne la proprietà ad un editore: molti editori non di meno ristamparono e vendettero l'inno della libertà. Il Tribunale di Commercio della Senna riconobbe che *La Marsigliese* era diventata di dominio pubblico pel tacito consenso dell'autore durato oltre 30 anni.

La sentenza dei 21 ottobre 1830, respinse la domanda per queste ragioni: « Ritenuto che il canto della *Marsigliese* è « caduto da circa 40 anni nel dominio pubblico; che fu « stampato e venduto in un'epoca in cui veruna legge ac- « cordava il diritto di proprietà agli autori; che d'altronde « risulta dal dibattimento che ne era stato fatto omaggio alla « nazione; che questa musica stampata da tanti anni era « già nelle mani di un gran numero di negozianti che l'ave-

« vano fatta pubblicare a loro spese; che l'autore non aveva « sollevato mai alcun reclamo, ecc., (1) » rigetta la domanda.

Appresso dirò altre ragioni, che pure difendono la libertà del *Barbiere;* ma se mi dilungassi più oltre sopra questo tema, dubiterei che il lettore mi dovesse accommiatare cantando con gentilezza: « *Buona sera, mio signore! Buona sera!* »

---

(1) Questa sentenza si legge nel giornale *I Diritti di Autore*, anno II, n. 6, p. 70. Rosmini vuol distinguere tra opera inedita ed opera edita. Con la trasmissione del manoscritto inedito stima che si debba presumere ceduti anche i diritti di autore, e non dell'originale pubblicato mediante stampa o rappresentazione, n. 849. Il Rivalta, opina, ed io così pure la penso: « che questa distinzione non abbia « solido fondamento, poichè tanto se un'opera d'arte teatrale sia « edita, quanto se inedita, la proprietà del manoscritto differisce « sempre dal diritto di pubblicarlo, riprodurlo e rappresentarne il contenuto, n. 268. » La sentenza è del pari riferita nell'opera del Gastambide. L. 1, tit. II, n. 34, e nel Rosmini vol. 2, capo III, n. 863.

CAPO III.

Da Euterpe a Melpomene.

I. Ma il Ricordi rivendica del pari la proprietà letteraria del libretto del *Barbiere*, e nel libello lo dice di sua proprietà esclusiva. Egli pensa che, se potesse almeno separare le parole dalla musica, *Figaro* dovrebbe tacere e *Don Bartolo* non vedrebbe più Rosina, senza prima avere pagato il noleggio delle carte alla sua bottega. Non pare vero che vi sia chi pensi di rievocare un passato irrevocabile ed applicare ai rapporti giuridici sorti nell'epoca della ristorazione del governo teocratico e medioevale le ragioni della legge moderna, laica, liberale, e protettrice dei lavori dell'ingegno! Non credevamo di dover discorrere de' melodrammi, quasi tutti degni dell'oblío.

Fino dai tempi di Roma antica la musica era la cosa principale che il pubblico romano guardava negli spettacoli. Al testo, che si cantava, poco o nulla si badava (1). Le due fide ed inseparabili sorelle, la *poesia* e la *musica*, per lungo tempo smarrirono la strada e si divisero: la prima cadde in mano di librettai o librettisti, neppure degni di essere nominati, la seconda fu offesa dall'amore di maestri impotenti.

La storia nuova della letteratura pone in dubbio i me-

(1) Mommsen, *Storia Romana*, trad. Sandrini. Vol. VIII, p. 592 in nota.

riti del *Metastasio* e di *Apostolo Zeno*. I melodrammi di Felice Romani di poco si discostarono dalle solite generalità dei vecchi schemi melodrammatici. Il Panzacchi dimanda, parlando dello scrittore: « dove un passo in tutto il suo « teatro, che scuota fortemente e faccia pensare? » (1) Pure i melodrammi del Romani ebbero una grande importanza per avere indovinata l'anima di Bellini. Romani fu il collaboratore efficacissimo dei grandi melodisti, che deliziarono il secolo, fu il poeta dotato d'istinto finissimo per cercare nei versi la forma lirica musicale, riconducendo la concordia tra la musica e la poesia. Perciò il Bellini aveva ragione di esclamare: *Datemi dei versi di Romani ed io vi faccio della buona musica.* (2)

II. Gioachino Rossini non trovò il poeta degno della sua mente. Panzacchi chiamò « bestia di parolaio napoletano « colui che gli cucinò l'*Otello* ed alcuni altri libretti vera- « mente maccheronici. »

Ogni librettaio tra noi traduceva in cattivi versi le più belle creazioni del Teatro Italiano e straniero. Nel passato mancava persino il sentimento della proprietà del melodramma, perchè spesso due scrittori musicavano gli stessi libretti. Il *Barbiere* fu musicato da Paisiello e da Rossini; *Giulietta e Romeo* da Vaccai e Bellini; la *Vestale* da Spontini e da Mercadante: la lista sarebbe lunghissima.

Quando era in vigore il sistema della locazione, mancava il diritto di proprietà de' libretti: torna degna di nota una

---

(1) *Critica spicciola*, Felice Romani.

(2) Felice Romani nella *Necrologia* dettata alla morte di Bellini, scrisse: « Io lessi in quell'anima poetica, in quel cuore appassio- « nato, in quella mente orgogliosa di volare oltre la sfera, in cui « lo stringevano e le norme della scuola e la servilità dell'imita- « zione; mi accorsi che per lui si voleva un altro dramma, un'altra « poesia ben diversa da quella, che introdotta avevano e il mal gu- « sto de' tempi e la tirannia de' canti e l'ignavia dei poeti teatrali « e quella più grande ancora dei compositori di musica. »

lettera del Bellini chiedente tutti i libretti musicati, condannati all'oblìo dall'infelice successo della musica per sceglierne i migliori. (1) Ciascun maestro poteva prendere l'argomento musicato dal prossimo.

III. Invece in Francia si fecero processi di contraffazione. Quando si rappresentò la *Gazza Ladra* di Rossini al Teatro Italiano, Beaudouin d'Aubigny, ch'era uno degli autori del melodramma francese intitolato la *Pie voleuse*, adì i Tribunali. Il Tribunale e la Corte di Appello di Parigi gli dieder ragione. (*Sentenza della Corte, 27 giugno 1844. Dalloz, Propriété littéraire*, n. 3.)

È nota la causa mossa da Victor Hugo per il libretto della *Lucrezia Borgia*. Quando la *Lucrezia* fu data a Parigi nel 1840, l'Hugo contese ai librettisti italiani il diritto di trarre dai drammi francesi il soggetto e la tela dei loro componimenti, sostenendo che la rappresentazione dei melodrammi costituisse violazione dei diritti d'autore. Vinse! *Lucrezia* diventò la *Rinnegata* e gl' Italiani alla Corte di Alessandro VI furono cambiati in turchi. Il Califfato della Mecca non rassomiglia a quello di Roma? Nelle provincie francesi il melodramma andò col titolo di *Nizza di Granata* (2).

IV. Nel 1816, quando Cesare Sterbini dava il libretto al Duca Sforza Cesarini per far scrivere la musica al Rossini, non poteva pretendere la proprietà letteraria. L'anno appresso nello Stato Romano si temeva persino che i pirati potessero assalire le terre bagnate dal mare (3). Roma era tornata con

---

(1) Per il modo onde si cercavano i libretti, sono da leggere le lettere 19, 44, 46, 57, 60, 80, 84 dello stesso Bellini.

(2) Edward's Sutherland. *History of the Opera*, Vol. II, p. 243. Dalloz, *Propriété littéraire*, n. 359.

(3) Nel Silvagni si leggono le istruzioni del colonnello Resta, che dirigeva tutti i comandi sul versante adriatico per impedire lo sbarco dei pirati barbareschi, p. 208.

la restaurazione sotto il Principato ecclesiastico, che aveva predilezione per l'*Indice* e la *Censura*.

V. La storia del libretto del *Barbiere* è ben nota; ma conviene ridirla. Il Duca Sforza Cesarini non aveva un *buon libretto* da dare al giovane Rossini, perchè la Censura, sotto il pretesto di colpevoli allusioni, tanti ne aveva rifiutati quanti l'illustre impresario ne aveva presentati; perciò propose il *Barbiere*. Rossini rispose: « Io lo musicherei: ma « mi dispiacerebbe che Paisiello se ne avesse a male. » — « Evvia, replicò il Duca, Paisiello non è mica il proprieta- « rio esclusivo di un libretto che appartiene a tutti. E poi « a me poco importa che se ne offenda. Il Governatore di « Roma è contento che voi mettiate in musica il *Barbiere*, « e se credete a me, voi vi metterete subito all'opera. — « Quando è così vi appagherò.... senza tema di fischi. » (1)

Il Duca disse con ragione che il libretto apparteneva a tutti; Paisiello si era già servito del tema del Beaumarchais a Pietroburgo, ove scrisse nel 1780 fra i materassi e le lenzuola la musica che andò celebrata in tutte le nazioni di Europa. (2) La casa Ricordi stampò la musica del Paisiello e scrisse nella prefazione che le parole erano del signor Sellini. Chi era Sellini?

Rossini per altro non volle mancare di rispetto al vecchio Paisiello, e gli chiese il permesso. Il maestro rispose: « per lui non dubitarsi punto che il genio brillante del suo « giovane rivale non sappia dare nuova leggiadria a un an- « tico tema, e non potersi far altro che indirizzare antici- « patamente le più cordiali felicitazioni tanto a Rossini

---

(1) Dialogo narrato dal Silvestri, p. 24.

(2) Grazioso, originale e bizzarro era il modo che teneva nel comporre. Aveva per abitudine di non distaccarsi mai dal letto, e fra i materassi e le lenzuola nacquero la sua *Gran Messa dei defunti*, la *Nina Pazza*, la *Scuffiara*, il *Re Teodoro*, il *Pirro* ed il *Barbiere di Siviglia*. — Florimo, p. 275, vol. II.

« quanto alle scene d'Italia, che potranno in breve noverare « un capo d'opera di più. (1)

VI. Cesare Sterbini, amico del Rossini, gli fece il piacere di versificare di nuovo la commedia del Baumarchais. Il maestro volle che fossero aggiunte parecchie nuove situazioni di pezzi musicali, che erano reclamate dal gusto teatrale, tanto mutato dall'epoca, in cui trentasei anni prima aveva scritto Paisiello.

Nell'Avviso al pubblico, che Rossini fece stampare per non incorrere nella taccia di una temeraria rivalità, aggiunse: « Qualche altra differenza fra la tessitura del pre- « sente dramma e quella della commedia francese sopraci- « tata fu prodotta dalla necessità d'introdurre i cori, sì per- « chè voluti dal moderno uso, sì perchè indispensabili allo « effetto musicale in un teatro di una ragguardevole am- « piezza. Di ciò si fa inteso il cortese pubblico anche a dis- « carico dell'autore del nuovo dramma, il quale senza il con- « corso di sì imponenti circostanze non avrebbe osato di in- « trodurre il più piccolo cangiamento alla produzione francese « già consacrata dagli applausi teatrali di tutta l'Europa. »

L'*Almaviva* del signor Cesare Sterbini romano, fu stampato in Roma pei tipi di Crispino Piccinelli, presso Sant'Andrea della Valle. (2) Dal 1816, ovunque gl'Impresarii ristamparono il libretto quante volte fecero rappresentare l'opera.

VII. Feci ricerca in Roma intorno la vita del poeta Cesare Sterbini. Discendente di antica famiglia, nacque nel 29 ottobre 1797; talchè nel 1816 aveva anni ventidue. Può dirsi che i suoi libretti furono *peccata juventutis*. Il poeta fu più tardi letterato di buon nome: in Roma se ne ha me-

---

(1) Silvestri, pag. 25. Dall'Argine, nel 1868, chiese licenza a Rossini di scrivere un altro *Barbiere* e di dedicare a lui il lavoro. Rossini accettò e nella lettera pubblicata l'8 agosto 1868 nel *Mondo artistico di Milano* ricordò Papà Paisiello ed il *Barbiere, gioiello di spontanee melodie e di spirito comico.*

(2) Florimo, pag. 275, vol. II.

moria per gli studi sopra la *Divina Commedia*, che non pubblicò. Servì con fedeltà il Governo Pontificio, e tenne ufficio nelle Gabelle. Morì nel 14 febbraio 1831. Ne rinvenni la tomba nella Chiesa Nuova, presso ai Tribunali. (1) Era cugino di Pietro Sterbini, che fu direttore del *Contemporaneo*, ed ebbe parte nella Repubblica Romana.

VIII. Lo Sterbini, raffazzonando il noto libretto, fece un servizio impreveduto al suo nome; si salvò dall'oblio, dando argomento da una sublime creazione; ma di certo non ambì la fama e la corona aurea del citaredo ateniese.

Se in quel tempo la proprietà letteraria fosse esistita, il poeta sarebbe stato punito dell'azione commessa perchè gli eredi del Baumarchais potevano reclamare, ovvero non avrebbe scritto il melodramma. Oggi, soltanto in Italia, l'autore di una commedia, di una tragedia, di una novella o di un dramma, ha il diritto di pubblicarlo, ed a lui ne rimane la proprietà, purchè adempia alcune formalità. Nessuno può ridurre tali opere a libretti, se l'autore non lo consenta. Quando non vi erano leggi e trattati, le parole correvano il fato della musica.

IX. Il poeta, dando il suo lavoro, fece un dono al giovane maestro pesarese, della cui amicizia si onorava. La donazione manuale, ossia, seguìta dalla tradizione delle cose mobili, fu ed è valida. L'Impresario presentando il libro alla censura tolse all'autore *per omnia sæcula sæculorum* la proprietà

---

(1) Fu sepolto nella Chiesa Nuova presso i Filippini. A destra della porta d'ingresso vi è la lapide sul pavimento e vi si legge: *Memoriæ et cineribus — Cæsaris Alexandro Sterbini, Domo Roma — viri mitis naturæ absque antiquæ probitatis — quem peosis philosophia — Et publ. œconomiæ scientia — spectatissimum — Domi forisque fecerunt — Hic scriba consili vectigalibus regundis — Et in negotiis reip. difficilimis — Per plures annos caste, scientes que adhibitus.*

Obiit labore fractus — XIV Kal. Feb. MDCCCXXXI. — annos natus XLVII.

Alexander — *Pater Faustinus, Annibal Stanislaus. Fratres M. posuere.*

del suo lavoro. La consegna del manoscritto all' impresario era analoga a quella del pittore, che forniva le scene. Si discuteva solamente se la consegna fosse fatta per la locazione di opera o per mandato. Secondo *Merlin* e *Troplong*, che seguirono la teorica romana, le opere dell' ingegno non possono formare oggetto di locazione, essendo inestimabili; perciò si compensano e non si pagano; e chi le scrive deve considerarsi piuttosto come un mandatario di colui che l'opera commise. La discussione è degna della scuola giuridica; ma non muta le conseguenze (1).

X. Questo è certo: che l'Editto primo sulla proprietà letteraria fu pubblicato nel 23 settembre 1826, che non ebbe effetto retroattivo, e che la proprietà poteva (*articolo 4*) essere trasmessa ai legittimi eredi per lo spazio di dodici anni. Poteva essere ceduto, *ma per iscritto, non a voce* (*articolo 5*). Per far valere tale diritto occorrevano prima la licenza di stampare ed il deposito degli esemplari. Lo Sterbini non poteva fare, nè fece nel 1826 quello che fu sanzionato per l'avvenire. Non protestò una sola volta contro la rappresentazione e le stampe. La Ditta Ricordi dia le prove della trasmissione scritta. Potrebbe darle? Ha forse la potenza dell'impossibile?

XI. Quali documenti ha prodotti il Ricordi per la rivendicazione? Un solo documento oltremodo specioso. I signori Stanislao ed Annibale Sterbini, eredi del loro fratello Cesare riconobbero nel marzo 1875 le dichiarazioni, che per la *spettanza dei diritti di autore* sulla poesia delle opere il *Barbiere* e *Dorlizia* furono fatte dal Cottrau al Ministero di Agricoltura e Commercio, sotto i N. 4349 e 4326. Dichiararono di avere ceduti i diritti, che ad essi *possano spettare a norma delle varie leggi precedenti* e di quella 25 giugno 1865.

Il Cottrau, come lo prova l'atto di morte dello Sterbini, da me rinvenuto, quarantaquattro anni dopo andò, nel 1875

---

(1) Rivalta, p. 344.

a cercare in Roma due collaterali dei tre eredi e li trasse a sottoscrivere una speciosa ed abusiva convenzione. Ciascuno ha veduto che per lo Editto romano dei 23 novembre 1826, articolo 3, la proprietà letteraria, se trasmessa ai legittimi eredi, sarebbe durata altri anni dodici dopo la morte. Questa legge non fu retroattiva, e non poteva essere invocata dagli eredi, che avrebbero dovuto esibire la cessione del defunto. Per l'articolo 7 la privativa era condizionata alla licenza da ottenersi per la stampa, alla presentazione del numero degli esemplari ed alla dichiarazione officiale. La quale cosa nè il defunto in sua vita, nè gli eredi fecero mai. Dodici anni erano trascorsi nel 1834, ed ora il tempo decorso è di cinque volte dodici. Chi mai da senno può dare importanza alla esibizione di così specioso documento? Non offendo gli eredi Sterbini, che erano gentiluomini al certo ignari della legge italiana; ma riprovo chi li trasse a scrivere quella convenzione; riprovo chi ora si permette di farne un uso licenzioso.

La poesia dello Sterbini seguì la sorte della musica rossiniana, entrò nel pubblico dominio.

XII. Ma la Società Ricordi ci obbliga pel fatto suo a rammentare a lui quello, che Tito Ricordi, di chiarissima memoria, dedusse contro Francesco Lucca, del quale ora la Società che prende nome da Giulio, si dice l'avente diritto.

L'impresario Merelli commise al maestro Verdi di scrivere il *Nabucco* sul dramma lirico di Temistocle Solera. Verdi con atto del 13 marzo cedette la metà del lavoro musicale a Francesco Lucca. Questi pretese di essere benanche comproprietario del melodramma e di partecipare ai profitti della edizione, ma il Tribunale Mercantile e di Cambio di Milano con sentenza de' 17 novembre 1852 decise che l'impresario non aveva conceduta la proprietà del dramma al Verdi, onde questi non l'aveva ceduta per metà al Lucca, e che il Merelli non aveva perduto il diritto all'edizione.

L'impresario nulla più doveva al Solera, perchè il compositore del libretto, che consegna il libretto al committente e ne riceve un compenso, presta una locazione di opera e

non serba diritti di autore, i quali passano al committente compratore. (1)

XIII. Insegni pure l'altra causa della vedova del poeta Romani, Contessa Branca, contro Tito Ricordi per la proprietà dei libretti della *Norma* della *Lucrezia Borgia*, dell'*Elisir d'amore* e di altre opere. Il Ricordi sostenne che il poeta interamente soddisfatto del prezzo non poteva sollevare rivendicazione alcuna di diritti, perchè le prestazioni de' melodrammi erano state vere locazioni di opere.

La Corte considerò poi che il cav. Romani era vissuto sino al 28 gennaio 1865 senza protestare contro la notoria riproduzione dei suoi libretti e che la legge nuova de' 25 giugno 1865, non aveva potuto variare una condizione giuridica già validamente stabilita per il lungo decorrimento di tempo.

Il Cottrau fece la dichiarazione di proprietà in Napoli per la poesia del *Barbiere*, quando Roma non era ancora tornata all'Italia. Chi ne aveva dato a lui il mandato? La dichiarazione prescritta dalla legge dev'essere fatta in nome proprio da chi ha diritto. La benefica disposizione dell'articolo 40 non poteva estendersi a Roma, nè essere poi convalidata con tardivo riconoscimento di due eredi, che non trovarono nell'attivo della eredità il libretto.

XIV. Infine il Ricordi ha contro di sè il giudicato. Nell'anno 1875 querelò Andrea Zucchi per asserita contraffazione di numerosi spartiti, tra i quali comprese il *Barbiere*: ma la sentenza del tribunale di Milano, 13 luglio 1876, assolse l'accusato.

Per le ragioni e per i casi dedotti possiamo tralasciare altri argomenti, che abbondano, contro la inaudita pretesa del Ricordi di volere la proprietà del libretto del *Barbiere*. E procediamo innanzi, chè la via ne sospinge.

---

(1) Rosmini, n. 805, 806.

CAPO IV.

Per la libertà di " Guglielmo Tell. „

I. **Guglielmo Tell**, che ricusò l'omaggio al cappello di Gessler, respinge l'ingiustizia della dimanda del Ricordi. Egli rammenta come nacque alla scena melodrammatica dopo che Schiller aveva detto: « Sii la mia grande opera! » (1) Dico la origine della grande creazione rossiniana:

Rossini sul cominciare dell'anno 1829 rinunziò gli ufficii di Ispettore Generale del canto e d'Intendente sopra i concerti della *Regia Corte* di Francia e con un'altra convenzione si obbligò di dare ogni triennio al teatro dell'Opéra, all'Accademia Reale, *uno spartito del tutto nuovo e di sopraintendere alle prove.* Perciò ebbe promesso un premio annuo di quindicimila franchi ed assicurata una pensione annuale a vita di seimila franchi. La convenzione fu convalidata con la firma del Re francese (2).

Sono noti gli autori del libretto; ricordai la prima sera della rappresentazione. Bellini chiamò il *Guglielmo Tell* la

---

(1) Nella traduzione delle opere del Maffei si legge: « Schiller « che sentiva che la vita l'abbandonava, raccolse i raggi più puri « del suo genio e rischiarò di viva luce più pura ed eterna l'ultimo « lavoro dei suoi ultimi anni *Guglielmo Tell. Sii la mia grand'opera:* « aveva detto l'uomo dabbene. »

(2) ZANOLINI, p. 55.

Divina Commedia della Musica, (1) e fu l'ultima opera dell'altissimo poeta del secolo.

II. La convenzione specialissima lasciò al maestro il solo diritto di vendere la musica, perchè giusta la legge francese, quando un autore determina per convenzione teatrale i suoi diritti e li cede ad un Teatro, il contratto diventa la legge delle parti (*Dalloz Théatre*, n. 296). La rappresentazione rimase un diritto certissimo del teatro francese.

Con la convenzione anzidetta Rossini aveva assunta una vera e propria prestazione di opera e più non poteva impedire la rappresentazione dello spartito, ovvero permetterla in altri teatri. Per la legge francese l'autore non può dare la stessa opera a più teatri nel medesimo tempo, almeno che il primo teatro non ne dia la licenza. (N. 291, DALLOZ, VIVIEN *et* BLANC, n. 424; *Propriété littéraire*, n. 176 e n. 176 e 177; LACAN *e* PALMIER, n. 600.)

Ricordai innanzi la lite, che il gran maestro dovette sostenere dopo la caduta di Carlo X dal trono: malgrado le grandi mutazioni di ordinamenti e di governi e le numerose ordinanze pubblicate per il servizio dei Teatri, il *Guglielmo Tell* rimase sempre nel repertorio classico dell'*Accademia francese*, ossia, dell'Opéra.

III. Rossini dopo le straordinarie feste, con le quali fu salutato l'autore del grande poema musicale, si allontanò da Parigi e se ne tenne lontano, finchè passarono le tre giornate di luglio 1830. Più tardi dovette promuovere una lite per ottenere la pensione, che gli era stata data in corrispettivo dei servizii resi e delle opere fornite al teatro. Si fece

---

(1) Lettera del 15 maggio 1833. Rossini uscendo acclamato dalla prova generale, fu chiamato ad alta voce da una gentildonna francese che gli disse: « de tout mon cœur je vous félicite, mon cher « M. Rossini, parce que je me suis aperçu que dans votre *Guillaume* « *Tell* vous avez écrit tant de très-jolies petites choses, vraiment « de très-jolies petites choses. » Rossini con affettata riverenza rispose: « c'est bien à vous, madame, de m'encourager comme ça. »

difendere dal più giovane dei Dupin, avvocato esperto ed amico. Ai 4 dicembre 1835, vide riconosciuto il suo diritto, e Thiers, dopo questa decisione, gli fece pagare con esattezza gli arretrati e la pensione.

IV. Per lo spartito del *Guglielmo Tell* Rossini non poteva vantare il diritto di rappresentazione, perchè lo aveva conferito con la convenzione al Teatro Reale. A lui quindi non si applicavano le disposizioni della legge del 1793, e delle altre leggi, che davano la tutela ai diritti di autore, perchè l'autore non aveva conservata la proprietà della rappresentazione. Ma se avesse avuto questo diritto, sarebbe rimasto limitato al territorio francese. Come adunque oggi dopo sessant'anni, quanti bastano ad operare due grandi prescrizioni, si osa parlare di diritti di autore? E da chi?

Il Rossini vendette la musica ad un editore in Francia, al Troupenas, che pagò lo spartito lire 24000 in oro. Questi ebbe il diritto esclusivo di stamparlo in Francia. L'edizione della musica ottenne una rimunerazione secondo il merito e la importanza del lavoro. (Dalloz, *Propriété littéraire*, n. 31.) Fuori del territorio francese, neppure questo diritto era garentito all'editore, perchè mancavano i trattati internazionali e quindi ciascuno poteva fare la stampa della musica giunta dall'estero.

V. La rappresentazione in Italia addimandava che la musica fosse ridotta con le parole italiane. La traduzione del libretto era lecita come la riduzione della musica. Gli intelligenti sanno quanto poco arduo si presenti questo lavoro della traduzione.

Qui però è manifesto che la controversia non fu sollevata per il testo francese, ma per la riduzione italiana; onde io feci le ricerche storiche del cammino seguito da *Guglielmo Tell* e i travestimenti presi.

Da Parigi l'opera andò subito in Inghilterra e fu tradotta in italiano, perchè nella capitale d'Inghilterra la cantarono artisti italiani. Esiste in Santa Cecilia una traduzione del

libretto, che reca accanto alla traduzione italiana quella inglese.

Nel teatro di San Carlo fu rappresentata nel 1833. Re Borbone aveva al suo servizio gli svizzeri, che gli mantenevano il trono con l'ordine, e perciò la censura, rimosse le vietate parole di *patria* e *libertà*, permise lo spettacolo. Ho potuto verificare con gli occhi miei le varianti. Il verso:

La patria egli tradiva

fu mutato nell'altro:

E l'alma in ciel sen giva

La Censura milanese nel carnevale del 1836-37, non volle dare il passaporto al grande ribelle della Svizzera, il quale dovette passare la frontiera alpina sotto mentite spoglie.

L'Austria, che colla forza e col piombo croato domò più tardi le congiure italiane, ebbe paura di permettere la rappresentazione di quell'opera, dentro la quale erano il lamento e la giusta insurrezione di tutto un popolo, il diritto eterno e santo dell'umanità vilmente oltraggiata. I revisori trovavano analogia tra le congiure clamorose dei grandi Stati e la congiura tranquilla, forte, semplice di quel piccolo angolo allora selvaggio delle Alpi. Perciò pensarono di mutare *Guglielmo Tell* in *Wallace*, la *Svizzera*, nella *Scozia*, e di far servire la rappresentazione a scuola di devozione per la legittimità del trono. Wallace, provocato dall'arroganza d'un ufficiale britannico, si offrì come capo a tutti quelli, che sorsero alla difesa di Roberto Bruce, a cui spettava il trono della Scozia, usurpato con arte da Odoardo I d'Inghilterra. Così narra l'ADAM nella *Storia d'Inghilterra*. L'azione fu trasportata in Iscozia e precisamente in Sterlinga e sue vicinanze nell'epoca del 1298, circa. Nella Biblioteca di Santa Cecilia esiste il libretto col titolo: « *Wallace* di Callisto « Bassi composto sopra la musica del *Guglielmo Tell*, del « maestro cav. Rossini da rappresentarsi nell'I. R. Teatro

« alla Scala il Carnevale 1836-37 stampato in Milano per « Luigi di Giacomo Pirola, MDCCCXXXVI. » (1)

In Torino l'opera si rappresentò nell'anno 1830 senza modificazione di titolo.

Nell'anno 1845 le paure austriache si erano quietate nella Lombardia, e il melodramma riprese il suo vero nome. Tra la collezione dei libretti, che si trova nella medesima Biblioteca di Santa Cecilia, vi è nel volume dell'anno 1845 un altro libretto « *Guglielmo Tell*, melodramma tragico fatto « italiano da Calisto Bassi sulla musica del signor maestro « Rossini, cav. della Legion d'Onore da rappresentarsi nell'I. « R. Teatro della Scala l'autunno 1845. Milano per Gaspare « Truffi, Due Muri, n. 1037 ». Accanto vi si legge questa nota: « Opera già posta su queste scene nel Carnevale 1837, « col titolo *Wallace*. » Questa seconda volta fu rappresen- « tata 24 sere. »

VI. La pubblicazione del celebre spartito in grande partitura fu fatta in Parigi dalla Ditta Brandus e Dufour, 103, rue Richelieu, e fu posta in vendita, come dalla indicazione del frontespizio, per il prezzo di lire 200.

In Italia si hanno la edizione Cottrau di Napoli, la partitura manoscritta e la edizione Guidi, che dal Catalogo risulta autorizzata dallo stesso Rossini. Nell' archivio di Mi-

---

(1) Vedi il Catalogo di Pompeo Cambiasi, pag. 54. La censura tolse le parole e qualche scena. Ma la censura incontrava la dimostrazione politica ove meno la temeva. Per esempio la sera del 5 febbraio 1831, si rappresentò al Tordinona, nominato Apollo, *Gli Arabi nelle Gallie*. Nel momento in cui il Galli cantava:

Sotto l'acciaio
Della vendetta
L'iniqua setta
Cader dovrà,

il pubblico volle il *bis* e con gli applausi appalesò il pensiero politico della rivoluzione di quell'anno.

lano vi è la partitura manoscritta. Sinfonia dell' opera *Guglielmo Tell* con la nota: « Titolo imposto dalla censura in altri tempi col N. B. Il volume contiene non soltanto la sinfonia, ma tutta l'opera in grande partitura, edizione Guidi, Editore di musica, via Sant' Egidio n. 6640. Con ritratto e illustrazione fr. 50 netti. » Dal catalogo risulta che Guidi ebbe l'autorizzazione dal Rossini nell'anno 1866.

VII. Gl'impresari, che a Torino, a Napoli ed a Milano rappresentarono la musica ridotta per le scene italiane, ed i governi, che ne permisero la rappresentazione, si valsero della condizione giuridica del tempo.

Nell'anno 1844, in Milano non era stata pubblicata la legge del 19 ottobre 1846, che per gli Stati imperiali garantì il divieto della rappresentazione. Il traduttore dell'opera, l'impresario, gli editori, che stamparono la musica, il libretto e la partitura del cittadino di Pesaro, non avevano diritto da contrastare a chicchessia, perchè traevano profitto dal lavoro pagato dalla Francia e dall' uso delle opere straniere fatto comune per tutti.

Se il Teatro Reale di Parigi fosse venuto in Milano, facendo il volo della Casa Santa di Loreto, se Rossini e i suoi procuratori, supposto che il maestro avesse scritto per Milano e conservati i suoi diritti, avessero voluto trasmettere i medesimi diritti, dovevano esibire per la Circolare dei 19 luglio 1830 le prove della contrattazione all' Ufficio della Censura in Milano. Nessuno fece questo, perchè la legge del tempo non dava diritti, e non imponeva doveri.

VIII. L' Austria, dopo due anni dalla rappresentazione pubblicò la legge del 19 ottobre 1846, la quale non ebbe effetto retroattivo, perchè la medesima, sanzionando il diritto di proprietà per la vita degli autori, intese garantire quelle opere, che dal 1846 in appresso, fossero la prima volta rappresentate nei Regi ed Imperiali Stati. Il *Guglielmo Tell* era lavoro d'italiano vivente in Francia, colà rappresentato, e non poteva cadere nella territorialità della legislazione imperiale.

La legislazione di Napoli, e non l'ho io addimostrato? permetteva esplicitamente la traduzione delle opere, che venivano dall'estero. Citai il caso giudiziario del *Bravo* di Mercadante. Nessun freno era apposto in Toscana alla libertà della ristampa.

XI. Noi non sappiamo di quale partitura il Ricordi si valga per i suoi negozî. Dicono che possegga la partitura edita dalla Ditta Brandus e Dufour. Se per 200 lire Ricordi ottenne ciascuna copia, della quale ora stipula il noleggio, come e perchè potrebbe impedire agli altri l'uso delle identiche copie, e di quelle romane e fiorentine?

La domanda della Ditta Ricordi è davvero scandalosa. Come potrebbe la coscienza dell'ultimo uomo ragionevole mandare buona la sua pretesa? Che spesa fece per togliere agli altri l'uso della musica, che da circa sessant'anni corre libera per i teatri del mondo? Il legislatore, che intese garentire i diritti di autore, volle dare il premio all'ingegno, in altri tempi infelice, ed assicurare il diritto di trasmettere la inviolabile proprietà del pensiero; ma sdegnò le usurpazioni, che non hanno un nome o ne hanno uno sinistro avanti la giustizia.

X. Dopo le vicende dell'anno 1848 il *Guglielmo Tell* rimase in Napoli nascosto negli scaffali degli Editori, più che non fosse nascosto lo strale assegnato a Gessler nel petto di Guglielmo; ma in Milano e nelle altri capitali fu spesso rappresentato.

Nel 1858 fu riprodotto in Milano e rifece il cammino dei teatri antichi e dei nuovi con esito buonissimo. Il pubblico applaudì la bellezza straordinaria della musica, perchè sentiva nell'anima il fremito dell'indipendenza.

XI. Redenta l'Italia e pubblicata la legge del 1865, nè Rossini, nè gli autori del libretto fecero dichiarazione alcuna.

Un editore, il Moncellot, agli 11 ottobre 1867, dichiarando di voler eseguire la legge dei 21 ottobre 1814 e l'ordinanza dei 9 gennaio 1828, depositò tre esemplari di quella opera, ridotta a semplice canto e pianoforte che non contiene

la partitura. La edizione per il canto e per il pianoforte nulla ha da vedere con la edizione a grande partitura.

Ma ricerchiamo il valore dell' atto compiuto dall' editore Moncellot. La legge del 1814, ebbe per obbietto la stampa (Dalloz, *Presse-outrage*, p. 404). All'articolo 14 recava: « Nul « imprimeur ne pourra imprimer un écrit avant d'avoir dé- « claré qu'il se propose de l'imprimer, ni le mettre en vente « ou le publier de quelque manière que ce soit, avant d'a- « voir déposé le nombre prescrit d' exémplaires, savoir : à « Paris au secrétariat de la direction genérale et dans les « départements au secrétariat de la Préfecture. »

L'Ordinanza del 28 gennaio 1828 modificò questa legge del 14 ottobre 1814, perchè comandò che il deposito fosse fatto alla Biblioteca del Ministero dell'Interno, il quale distribuisce gli esemplari alle Biblioteche Dalloz, p. 411) (1).

Se il Moncellot, editore, con tale deposito giustificò la licenza di stampare il *Guglielmo Tell* e di garentire il suo lavoro dalle contraffazioni in Francia, offrì una prova a danno del Ricordi. Il Moncellot non ha esibito il titolo, col quale avrebbe acquistata la edizione dal Rossini. Se lo straniero fece la stampa della edizione francese, come questo fatto potrebbe impedire altre edizioni dell'opera tradotta, ridotta e pubblicata in parecchi Stati italiani sin dal 1835 e l'uso della partitura?

XII. Come la prova della edizione non completa fatta in Francia darebbe al Ricordi il diritto di proibire le rappresentazioni a chi possiede la musica e le partiture edite dal 1837, ossia, da cinquantadue anni? Partiture pagate, costituiscono una proprietà il cui godimento è inviolabile.

XIII. Il periodo di quarant'anni rappresenta il termine maggiore per qualunque prescrizione, e si deve osservare che

---

(1) Vedi le *Ordinanze* suddette nel Volume 1.°, pag. 126, della Pubblicazione delle leggi dei diversi Stati sulla proprietà letteraria fatta per cura della Società Italiana degli autori.

secondo le leggi vigenti per le cose mobili occorre più ristretto termine.

XIV. Il Rossini con un rogito del Notaro Cattaneo, 7 agosto 1866, che il Ricordi produce, diè procura allo stesso Ricordi per far valere i suoi diritti di riduzione e di rappresentazione in Italia ed invocò la legge italiana. In questa legge l'articolo 30 sanziona il patto della reciprocità legislativa e dichiara valida nel Regno la prova del deposito fatto in paese straniero. In Francia prima del 1852 si negò la proprietà letteraria degli stranieri per le opere pubblicate nella patria od in altri Stati quando mancasse la reciprocità diplomatica.

XV. Il Decreto del 1852 non creò migliori ragioni; abbandonò, è vero, il sistema della reciprocità e riconobbe la tutela anche per le opere pubblicate all'estero; ma non garantì la rappresentazione. E perciò la *Cassazione di Francia* con sentenza dei 14 decembre 1857 affermò la regola della libertà della recita, quando furono rappresentati al Teatro degl'Italiani il *Trovatore*, la *Traviata* e il *Rigoletto*.

E di questa verità, ossia, che la rappresentazione delle opere straniere fatte in Francia e delle opere francesi all'estero fosse lecita, abbondano certissime prove. Nell'epoca della pubblicazione del Decreto legislativo dei 28 marzo 1852 era stato costantemente deciso che il rispetto per la proprietà letteraria in favore degli stranieri esistesse per le opere pubblicate in Francia, ma non per quelle pubblicate in paese straniero. Questa dottrina fu subito applicata alla rappresentazione delle opere drammatiche (*Cass. penale 20 agosto 1852, 22 novembre 1853*) ed insegnata dagli scrittori, (talchè si possono consultare il Gastambide, *des Contrefaçons*, n. 36, il Renouard, *Droits d'auteurs*, vol. 2.°, pag. 176; Rendu e Delorme, *Droit industr.* La *Prop. littéraire*, n.° 855); benchè il Demangeat con altri avesse sostenuta l'opinione contraria.

XVI. L'Italia stipulò di poi con l'Impero francese la convenzione internazionale del 29 giugno 1862 per regolare

il futuro. In tutti gli Stati contraenti usarono il verbo *jouiront* (*godranno*) e per l'obbietto speciale delle opere musicali scrissero l'articolo 6, che dev'essere attentamente esaminato: « *Le stipulazioni contenute nell'articolo primo si applicano* « *alla* RAPPRESENTAZIONE *ed all'*ESECUZIONE nell'originale « e nella TRADUZIONE delle *opere drammatiche o musicali* « *in quanto le leggi dei due Stati garantiscano e garanti-* « *ranno in seguito la protezione delle opere suddette o rap-* « *presentate per la prima volta sopra i territori rispettivi.*

« Per ottenere la garanzia espressa nel *presente articolo* « *per quanto riguarda la rappresentazione, o l'esecuzione e* « *traduzione di un'opera drammatica o musicale bisogna che* « *nello* SPAZIO DI SEI MESI DOPO LA PUBBLICAZIONE O LA « RAPPRESENTAZIONE DELL'ORIGINALE IN UNO *dei paesi* « L'AUTORE *ne faccia comparire la traduzione nella lingua* « *dell'altro paese.* » (1)

Rossini che non era autore di un'opera rappresentata dopo il 1862, non poteva fare, nè fece nello spazio di sei mesi eseguire la traduzione, che già era stata fatta nel 1833. La partitura da lui presentata non è una traduzione nuova. Per ciò abbondano le ragioni, le quali dimostrano quanto sia temeraria la dimanda del Ricordi, il quale la colorì malissimo, parlando dell'interesse della città di Pesaro, che non discese nell'agone forense e che non ebbe lo spartito in proprietà per testamento, perchè il Governo francese di Carlo X aveva comprato dall'immortale scrittore il diritto di rappresentazione, perchè il Rossini vendette la edizione, perchè fuori lo Stato francese l'opera cadde nel pubblico dominio.

XVII. Tornerò appresso su questo tema in altro loco; ora pertanto l'abbandono, scrivendo un riassunto, che sarà un faro di luce per tutte le altre vagheggiate rivendicazioni. 1.° Rossini per la convenzione stipulata in Francia vendette lo spartito all'Accademia Reale, a Carlo X; 2.° Non ebbe più

---

(1) DALLOZ. *Rev. Periodique*, 1858, 1, 161 e seg. AMAR, pag. 382.

il diritto di rappresentazione, che rimase al Teatro Francese; 3.° Poteva vendere e vendette la musica ad un editore, il quale vendette la grande partitura francese; 4.° Non impedì, nè poteva impedire la riduzione, la stampa, la produzione e la rappresentazione fuori della Francia; 5.° Torino e Napoli fecero le rappresentazioni, che erano lecite. Il Governo Imperiale Austriaco e l'impresario Merelli fecero la rappresentazione quando non era stata pubblicata la legge del 1846. Per questa legge la rappresentazione era libera come la traduzione; 6.° L'editore, che stampò e vendette la riduzione e la traduzione del libretto in italiano non aveva e non ebbe diritto alcuno d'autore; 7.° Dal 1844 in appresso, chiunque acquistò lo spartito e la partitura, acquistò il diritto di rappresentazione e di ristampa; 8.° Questo diritto è coperto dalla più lunga prescrizione; 9.° La legge del 1852, non ebbe effetto retroattivo e non era applicabile alle opere rappresentate all'estero; 10.° La legge del 1852, richiamava la reciprocità diplomatica e la legislativa; 11.° La convenzione diplomatica del giugno 1862, provvide alle pubblicazioni posteriori alla data del patto internazionale; 12.° Il *Guglielmo Tell* è da lungo tempo caduto nel dominio pubblico; 13.° Rossini non poteva farlo tradurre nello spazio di sei mesi, perchè era opera antica. I documenti dedotti sono irrilevanti.

CAPO V.

Per " Roberto il Diavolo. „

I. Io non credevo di scrivere tra i miei clienti l' antico guerriero delle Crociate.

In Francia è celebre il romanzo pubblicato nei secoli XV e XVI, col titolo: *Vita del Terribile Roberto il Diavolo, che fu uomo di Dio.* Da questo romanzo i signori Bouilly e Dumerson trassero l'argomento per un *Vaudeville* rappresentato nel 1813 a Parigi. Lo *Scribe* e il *Delavigne* immaginarono di fare di questa operetta il libretto per la celebre opera di Giacomo Meyerbeer. Questo maestro, che prima aveva composto opere per il teatro Italiano (1), dopo grandi traversie riescì a fare rappresentare il suo grande lavoro all'*Opéra* ai 21 novembre del 1831. Ottenne straordinario lusso e cantanti di primissimo ordine.

Lo Zanolini nella *Vita di Rossini* narra che si credette che tale preferenza fosse fatta al Meyerbeer per simpatia politica, perchè taluni stimavano il Rossini un assolutista, avverso alle libere istituzioni concedute alla Francia. Per contro gli amici del Pesarese affermavano che

---

(1) Il *Crociato in Egitto* fu l'ultima opera scritta per l'Italia e fu rappresentata nel 1824 a Venezia.

amasse la libertà, la indipendenza (1), ed in prova riferivano la scelta del *Guglielmo Tell*. È meglio credere che nel Meyerbeer si volle innalzare la nuova scuola musicale, perchè la musica del *Roberto* segnò la trasformazione del genio del grande maestro tedesco, il quale seppe fondere insieme i due elementi: l'italiano ed il germanico.

Il libretto offrì al compositore una tela ricca di svariati colori dalla vivace *Siciliana* al *valz diabolico*, dall'aria sentimentale d'Isabella alla musica funeraria della processione delle monache, dai ritmi erotici delle danze, alla patetica e

---

(1) Rossini quando un'altro Gioachino tentò la impresa della indipendenza italica, compose la musica per un inno popolare che fu chiamato la *Marsigliese Italiana*. All'arrivo degli austriaci comandati dal Generale Stefanini, vi fu ordine che fosse imprigionato. Il padre Mattei, avutane la notizia, andò a consigliare la fuga ed offrì il danaro necessario. Rossini invece corse dal Generale, lo pregò di accettare un rotolo di carta legato con un nastro dai colori austriaci, che disse contenere un inno da lui composto in ossequio a S. M. l'Imperatore: anfibio in politica, chiese un salvacondotto. Il Generale accettò l'inno e rilasciò il salvacondotto con questa annotazione: *pel signor Rossini, patriota senza importanza*. Il Generale apprese poi che, mutate le parole, la musica era quella stessa scritta per l'inno alla indipendenza. Cimarosa invece fu chiuso in carcere. Raccontarono questo aneddoto Montazio, Mirecourt, Gherardi: lo ripetè lo Zanolini.

Nell'aprile 1857 gli austriaci erano in Bologna al comando del conte Nobili, Tenente Maresciallo Governatore civile e militare che con bando del 27 aprile aveva ordinato di *assoggettare senz'altro a pena corporale* (il bastone) *chiunque con atti, gesti o parole avesse la impudenza di ledere la libertà personale per impedire ai pacifici cittadini di usar tabacco da fumo o da naso e di passarlo poscia alla procedura marziale*. Questo governatore la sera del 1.° maggio pensò di visitare Rossini. All'annunzio della visita tutte le dame, ch'erano nel salone si alzarono, e uscirono. Il Governatore si fermò sulla soglia a dare il passo alle gentildonne; poi si disse dolente di essere testimonio dell'affronto gravissimo fatto all'uomo venerato da tutta Europa. Rossini stimatosi offeso lasciò Bologna il giorno appresso.

severa preghiera dell' atto quarto, sino al terzetto finale di grande successo drammatico.

II. Roberto per entrare in Italia dovette lasciare il nome di Diavolo, e si fece conoscere sotto quello di *Roberto di Piccardia*. L'opera fu rappresentata alla Canobbiana la prima volta nel 1844, e nel teatro della Scala nel 7 maggio 1846. Nella Biblioteca di Santa Cecilia, che per l'amore dell' arte reca tanta luce in questa causa, vi è il libretto che servì alla rappresentazione della Scala. La traduzione è del signor Calisto Bassi: vi è scritta la notizia che fu eseguita per 46 sere (1).

Trovai pure la riduzione completa per pianoforte e canto in versi italiani di A. C. da Siena, al prezzo di L. 36 del Pixis. — Esiste la partitura a grande orchestra al prezzo di L. 51 netto. Questa partitura a grande orchestra reca la data dei 21 novembre 1831. Un'altra partitura fu stampata a Berlino dallo Schlesinger, la cui Ditta esiste ancora sotto il nome del Lindau. Si legge nella lista delle pubblicazioni: *Robert der Teufel, Partitur und allen arrangements.*

Il Catalogo Cambiasi ricorda che negli anni 1844 e 46, era impresario Bartolomeo Merelli, che regolò le rappresentazioni dall'autunno 1836 al 30 novembre 1850.

La Casa Ricordi profittò largamente delle leggi del tempo, le quali permettavano a chicchessia di stampare le opere straniere; ma la medesima Ditta non stampò in grande partitura tale opera, nè le altre, di cui si grida a torto proprietaria.

La Ditta Ricordi non può sostenere che l' Impresario ed il Teatro della Scala, che ancora era governativo, avessero

---

(1) La collezione composta di libretti teatrali, di balli, di notizie storiche e di disegni e manifesti, ecc., dal 1670 al 1885, è di 145 volumi e riguarda i teatri di Milano e di Monza. L'aveva il Silvestri, che morì nel 1887, l'editore milanese che scrisse la biografia di Rossini; fu acquistata nel 1886, dalla Biblioteca di Santa Cecilia in Roma.

pagato od acquistato i diritti di autore. In Italia furono messi in vendita lo spartito e la partitura stampati dalla Ditta Schlesinger di Berlino. In queste stampe non si legge riserva alcuna di proprietà.

III. Il Merelli, la Direzione del Teatro ed il Governo dando l'onore della scena a quell'opera, si valsero del diritto comune.

Non vigeva ancora la legge imperiale del 1846, la quale al § 8 comprendeva nel diritto esclusivo di autore anche quello della pubblica rappresentazione. Per questa legge se l'opera fosse stata pubblicata per le stampe, era proibita la rappresentazione senza il consenso dell' autore prima della scadenza del termine della privativa. Questo termine durava la vita dell'autore e si prolungava per altri dieci anni (§ 22). Ma la legge era territoriale, ossia proteggeva le opere pubblicate e rappresentate in Milano e nelle terre dell' Impero austriaco o della confederazione germanica, ma non le musiche date in terra straniera. Questa legge non aveva, nè poteva avere effetto retroattivo e perciò non poteva comprendere una musica tradotta fin dal 1831, rappresentata nel 1844, supponendo perfino che fosse stata rappresentata in Milano prima di Parigi.

IV. La Ditta Ricordi dimenticò il § 5, lettera *c*, della legge 19 di ottobre 1846 che recava:

« Non si considera contraffazione e quindi è per-
« messa la traduzione di un' opera letteraria già
« uscita in luce.

La traduzione era vietata solamente quando sul frontespizio fosse stato riservato il diritto di traduzione, oppure nella prefazione. Nel quale caso la traduzione era considerata contraffazione dentro un anno dalla pubblicazione dell'originale. Questa legge poteva proteggere le opere pubblicate dopo il 1846; ma occorreva che Meyerbeer l'avesse data in terra imperiale e che sull'edizione completa avesse scritta la riserva.

V. Per il paragrafo 39 era poi riserbato il diritto di au-

tore alle opere pubblicate in paese straniero e fuori della confederazione germanica, se vi fosse stata la piena reciprocità legislativa negli altri Stati, nei quali era avvenuta la pubblicazione. Questo sistema di reciprocità legislativa era un progresso nel tempo, in cui i governanti stimavano di costringere per tal modo i governi stranieri a riconoscere ai cittadini di altri Stati i diritti riconosciuti ai connazionali.

Trattandosi della traduzione di un' opera scritta sul libretto francese e per la scena parigina, Ricordi dovrebbe dare la prova che le leggi francesi avessero assicurato in quel tempo gli stessi diritti alle opere che venivano in luce negli Stati austriaci. Invece ho dimostrato innanzi che in Francia pur anco dopo il decreto imperiale del 1852, si ritenne costantemente che il medesimo non contemplasse il diritto di rappresentazione delle opere sceniche, talchè si rappresentarono il *Trovatore*, il *Rigoletto*, e la *Traviata* (Dalloz. *Recueil Périodique* 1858, 1, 161 *e seg.*).

VI. Promisi che avrei ampliato questo tema e perciò trascrivo la massima della giurisprudenza, che il signor Ricordi non può ignorare, perchè Giuseppe Verdi, il maestro, che l'ha quasi sempre preferito, promosse la lite, per la quale venne la decisione :

« Il Decreto (reca la massima del 28 marzo 1852) che « interdice e punisce la contraffazione sul territorio francese « di opere pubblicate all'estero, e menzionate nell'articolo 425 « C. penale non protegge che il diritto di edizione e di pub- « blicazione e non si applica alla rappresentazione delle « opere teatrali.

Il Calzado era stato nominato Direttore del Teatro italiano e per la stagione del 1856, aveva promesso tali opere. Nella sentenza del Tribunale della Senna de' 15 ottobre 1856 che respinse la opposizione di Verdi, si legge tra gli altri motivi : « Atteso che Verdi è straniero, ed è nato a Parma, « e che le opere il *Trovatore*, la *Traviata* ed il *Rigoletto*, « di cui è autore, sono comparse sul teatro di Milano, e che « nessun trattato esiste fra i governi, sia di Parma, sia del-

« l'Austria con la Francia, relativo alla protezione dei di-
« ritti di autori di opere intellettuali. Onde Verdi non ha
« diritto d'impedire a Calzado, direttore del teatro di Parigi,
« la rappresentazione delle sue opere, ecc.

VII. Verdi fece le spese dell'appello e la Corte Parigina siffattamente ragionò: « Bisogna riconoscere che la giurispru-
« denza rifiuta allo straniero, che avesse pubblicata la sua
« opera all'estero, il diritto d'impedire la contraffazione in
« Francia. La giurisprudenza, che parla di pubblicazione,
« non potrebbe applicarsi al diritto di rappresentazione,
« perchè rappresentare un'opera drammatica o musicale allo
« straniero non significa dare un esemplare, nè una melodia
« di un altro paese al pubblico francese. D' altronde il di-
« ritto di rappresentazione esiste e si conserva indipenden-
« temente da ogni formalità a differenza del diritto di pub-
« blicazione, la cui esistenza è subordinata all'adempimento
« di alcune formalità.

VIII. Il Relatore della causa fu il consigliere Ferey, che scrisse una lunga relazione data alle stampe. Ne trascrivo un brano, perchè chiarisce la legge: « La proprietà letteraria esiste in Francia per le opere, che lo straniero vi ha pubblicato, a patto che sieno pubblicate la prima volta. Ma il beneficio delle disposizioni legislative non si può estendere più oltre. L'autore straniero, che dopo aver pubblicata la sua opera in paese straniero, non la pubblica in Francia o non vi adempie le formalità volute per assicurarvi e stabilire la sua proprietà, non può pretendere alcun diritto. Ciò è stato giudicato dalla Corte di Cassazione, il 17 nevoso, anno 13. L'autore straniero che dà alla Francia le primizie di un'opera, vi ottiene in cambio una proprietà intera ed esclusiva a meno che non vi rinunzi di una maniera o nell'altra; ma era condizione assoluta. La restrizione inoltre aveva per oggetto di assicurare alla Francia in cambio dei diritti, che concedeva, il vantaggio della novità della pubblicazione ».

Aggiunse poi « che il decreto 28 marzo 1852, aveva ri-

cordato solamente le leggi relative alla edizione omettendo quelle relative alla rappresentazione e che per i termini, dei quali si era servito l'autore del Decreto, aveva rilevato il pensiero di disporre in favore della sola edizione. Il testo del Decreto è contrario al pensiero di un'assimilazione completa tra il diritto di pubblicazione e il diritto di rappresentazione teatrale.

« E che, oltre alla giustizia ed all'equità, che spiegavano il decreto, la Francia stessa era interessata a non esporre i nazionali ad essere privati della rappresentazione delle opere del genio straniero, dalla sola volontà, o forse anche dal capriccio degli autori. Invece, se si reclama per l'autore straniero il diritto esclusivo alla rappresentazione teatrale della sua opera in Francia, si costituisce a profitto suo un vero diritto d'interdizione, in virtù del quale potrà privare il pubblico di conoscere un capolavoro dell'arte e del genio. Il pensiero del Decreto si rivela persino nei trattati internazionali che l'hanno seguìto, perchè nessuno dei trattati ha accordato agli autori drammatici stranieri il diritto di opporsi alla rappresentazione delle loro opere in Francia. Così il trattato conchiuso il 22 agosto 1852 col Belgio, dopo aver richiamato il principio del Decreto per il diritto di edizione, stipula che lo stesso principio si applicherà al diritto di rappresentazione di opere pubblicate e rappresentate per la prima volta nell'uno o nell'altro paese; ma invece di sanzionare l'osservanza di questa stipulazione, come il principio del diritto di edizione, con l'applicazione di una pena, non dà per sanzione che il pagamento di una somma di danaro ». Questa stipulazione speciale dimostra dunque di nuovo che l'autore del Decreto aveva in vista solamente il diritto di rappresentazione, e che ha inteso di mantenere la legislazione anteriore in mancanza di convenzioni internazionali.

IX. La sentenza della Corte adottò tutte queste ragioni e rigettò l'appello. La riferisco: « Atteso che il Decreto del 28 marzo 1853, citando unicamente le leggi relative all'edi-

zione ed alla pubblicazione, come pure per i termini dei quali si è servito, ha inteso di non far scomparire la restrizione che in favore della edizione, e nulla cambiare nelle disposizioni relative alla rappresentazione delle opere musicali o drammatiche di cui avrebbero dovuto pronunziare l'abrogazione, se questa fosse stata la sua intenzione; che questo pensiero si manifesta ancora più chiaramente nei trattati intervenuti dopo la promulgazione del detto Decreto, perchè non vi si stipula lo stesso principio che l'edizione si applicherà al diritto di rappresentazione delle opere rappresentate la prima volta nell'uno o nell'altro dei paesi contraenti, che ne risulta virtualmente e necessariamente che rispetto al diritto di rappresentazione il decreto ha inteso di mantenere la legislazione anteriore in mancanza di convenzioni diplomatiche; che una interpretazione contraria condurrebbe a questo risultato; che gli autori di un paese, col quale non esiste trattato, avrebbero in Francia un diritto più esteso che quelli di ogni altro paese legato da un trattato. Talchè invece di violare le disposizioni delle leggi invocate dalla sentenza impugnate ne ha fatta giusta applicazione.

X. Francia ed Austria non stipularono convenzioni internazionali per proteggere l'arte. La vittoria della gente latina contro l'austriaca nel 1859 scrisse il patto di Villafranca e di Zurigo. l'Italia sottoscrisse una convenzione per la protezione dei diritti di autore con la Francia, quando il pubblico italiano e coloro, che avevano comprato gli spartiti con le partiture, avevano acquistato il diritto di rappresentazione.

La convenzione del 29 giugno 1862, della quale ho discorso dianzi, non poteva distruggere un passato irrevocabile.

Dimostrai che contemplava il futuro, che all'articolo 6, garantì il diritto di rappresentazione in originale o della traduzione delle opere drammatiche o musicali in quanto le leggi dei due Stati garantiscono o avrebbero garantito in seguito la rappresentazione delle dette opere rappresentate la prima volta sopra i territori rispettivi. Ricordai che per godere della protezione del trattato nel termine di sei mesi dalla

rappresentazione o pubblicazione dell'originale nel paese, l'autore ne doveva far comparire la traduzione nella lingua dell'altro paese. Sotto l'impero di questo patto internazionale, pubblicato quando Meyerbeer era ancora vivo, perchè morì nel 1864, era impossibile che l'autore del *Roberto* o chicchessia avesse potuto seriamente garantire i diritti di autore. Lo spartito era stato tradotto e rappresentato in Italia quando le due cose erano lecite. Moltissimi teatri e mercanti di musica avevano acquistato con la completa partitura di canto e di orchestra l'opera che rendeva giusto e possibile il diritto di esecuzione.

XI. La convenzione internazionale addimandava due condizioni divenute impossibili: una prima rappresentazione in Francia dopo il patto, e *Roberto* nel 1862, era vecchio di 32 anni; che l'autore avesse fatto nei sei mesi dalla rappresentazione comparire la traduzione nella lingua italiana, ma questa traduzione era già stata fatta in *illis temporibus*.

La Ditta infine canti con il personaggio d'Isabella:

Invano il fato
Spero cangiato.

E la Ditta Ricordi, ravveduta, pensi di rendere il prezzo, che spesso prese agl'impresarî per infondati diritti di autore, che non ha, che non può avere, perchè il noleggio delle carte varrà pochissimo quando si saprà che il Ricordi non ha i diritti di autore, e cesserà, quando altri editori ristamperanno le partiture.

XII. Non creda il Ricordi che io non abbia letto la transazione, che la sua Casa stipulò con quella Lucca ai 14 luglio 1866.

Le due Ditte avevano ciascuna la cupidigia di fare il monopolio sul mercato italiano degli *Ugonotti* e di *Roberto il Diavolo*. Tentarono le vie dei Tribunali, ma subito ritrassero il passo incauto.

Essendo le due litiganti destituite di ogni ragione di pro-

prietà, stipularono: che ciascuna per suo conto potesse continuare la stampa della riduzione e dei libretti e che non avrebbero mutate le parole italiane già pubblicate. Per le rappresentazioni sopra i teatri si riserbarono la facoltà di trattare per il relativo compenso nella misura convenuta. Qualsivoglia transazione non obbliga i terzi, nè crea diritti di autori. Quando Ricordi disconosceva la proprietà alla Casa Lucca, quale argomento egli usava? Lo dica la conclusionale dell'avv. Mosca al Regio Tribunale che si produce: « es-« sere in facoltà dell'attore Tito Ricordi di continuare ad « usare liberamente del suo diritto di pubblicazione, smer-« cio, riproduzione, rappresentazione ed esecuzione, perchè « comprò copia della edizione Brandy e Dufour. »

E quando Ricordi e Lucca stipularono la transazione, non avevano entrambi la convinzione della mancanza di ogni diritto di autore? Fecero una duplice alleanza, perchè altrimenti gl'impresari avrebbero aperto gli occhi e conosciuto l'illecito monopolio.

XIII. Ma il Ricordi ha la coscienza del difetto di ogni ragione per usurpare il dominio pubblico dell'opera del Meyerbeer. Si rammenti che nell'anno 1875 produsse querela contro Andrea Zucchi per contraffazione di numerose opere musicali. La Sentenza della Corte d'Appello di Milano, Sezione d'accusa, ai 5 aprile 1876 dà la prova che fece desistenza dalla querela non potendo giustificare la proprietà allora millantata.

Ora non pare enorme la nuova lotta promossa dopo quella abbandonata? La sentenza è prodotta negli atti. Si dichiari quindi il pubblico dominio, già da lunghi anni esistente. La libertà formerà la nuova vita dell'arte.

Appresso ricorderò la giurisprudenza, la quale anche per le opere rappresentate dopo la nuova legge, impone la traduzione fatta dall'autore nel termine di tre mesi; altrimenti la rappresentazione è libera.

CAPO VI.

Per gli " Ugonotti. „

I. Intuono il canto delle giovinette cattoliche nell'Opera:

Vergin Maria,
Sii tu benigna.
Clemente, pia,
Coi peccator.

Peccò davvero la Ditta Ricordi nel chiedere senza ragione la proprietà esclusiva degli *Ugonotti*. Nacque il Ricordi dalla stirpe del Meyerbeer? Ottenne dal maestro un testamento? Fu l'Impresario di Parigi, committente dell' opera? Spese danaro a beneficio del maestro per chiedere una così grossa proprietà?

Nel libello la Ditta domanda che ella sia riconosciuta esclusiva proprietaria dello spartito. In Italia, ovvero in altri siti?

Il grande poema fu rappresentato la prima volta nell'Accademia Reale di Parigi la sera del 29 febbraio 1836. Per le leggi del tempo l'autore non poteva impedire che fosse tradotto in altra lingua e rappresentato allo straniero.

II. Quando gli *Ugonotti* escirono di Francia? Darò queste notizie, recate a me da un topo di Biblioteca. In quella di Santa Cecilia in Roma esiste la traduzione del libretto in lingua italiana con accanto il testo inglese. Gli *Ugonotti*

passarono subito la Manica, e cercarono la scena dell'Inghilterra. La Regina Elisabetta nel 1562 aveva conchiuso il trattato di Hamptoncourt con gli Ugonotti, e li aveva protetti contro la tirannia dei Guisa. Tema degnissimo del pubblico inglese era la *strage della notte di san Bartolomeo*, la grande tragedia cattolica. Il Maggioni italiano fu il traduttore: il libretto reca sul frontespizio: *with the italians words by M. Maggioni und an English adaptation by Frank Romer.*

Il libretto contiene la dichiarazione: che i signori Lambon et C.°, erano i soli proprietari della versione italiana fatta in Inghilterra (*sole proprietors of the italian version performed in England*). Gli Editori londinesi furono *Arturo Sullivan e I. Pittmann.*

Il Guidi di Firenze stampò la traduzione e la riduzione italiana in partitura a piena orchestra con *illustrazione e ritratto*, preceduta da una prefazione del Basevi, e le pose in vendita al prezzo netto di lire 51. L'opera fu dedicata a Re Vittorio Emanuele. La partitura era stata prima stampata e venduta dallo Schlesinger di Berlino.

III. La prima rappresentazione in Milano avvenne nel Teatro della Canobbiana nell'autunno 1855; l'opera fu poi riprodotta negli anni 1857 e 1859; nel 1864 fu rappresentata nel Regio Teatro della Scala alla stagione di quaresima. Il libretto fa credere che contenesse: « una nuova ed accu- « rata traduzione adattata alla musica originale; » ma non indica il traduttore. Quale valore poteva avere questa dichiarazione? Frasi da mercanti!

Nel 1855 lo stabilimento Ricordi stampò il libretto, dicendolo di sua esclusiva proprietà; nel 1864, lo stampò Lucca Francesco, che pure se ne disse il proprietario. Scribe e Meyerbeer non avrebbero potuto impedire la traduzione della poesia, perchè mancavano allora i trattati internazionali.

IV. Le rappresentazioni della celebre musica da quel tempo in poi addiventarono assai frequenti. Il Ricordi ci sa dire quali partiture furono adoperate dal signor Angelo Bo-

racchi nel 1855, dai Cattaneo e Pirola nel 1857, e nel 1859 dai fratelli Marzi, che furono successivamente gl' impresari negli anni ora detti. (1)

La legge e la mancanza di convenzioni internazionali permisero all'opera di entrare nel repertorio italiano. Nel 1836 non era stata ancora pubblicata la legge del 1846, che a tutela della proprietà letteraria ed artistica, al paragrafo 5 lettera *c*, testualmente sanzionò: che non si considerava contraffazione ed era permessa la traduzione di una opera artistica.

V. Per il difetto della convenzione internazionale il Ricordi si fece ricco del lavoro di Meyerbeer; stampò l'opera completa per canto e pianoforte, e vi scrisse abusivamente, *proprietà dell'Editore;* la pose in vendita per L. 4,50 senza sconto, franco di porto in tutto il Regno L. 5, franco di porto all'Estero L. 5. Dove sono le partiture che servirono alla Canobbiana od alla Scala? Con questa stampa il Ricordi non si creò nessuna privativa, perchè fece uso del diritto comune; non avendo stampata l'opera in partitura, non può impedirne la rappresentazione. Lo Stabilimento riescì ad avere copie in partitura dalla Ditta Lucca, avrà forse acquistato altre copie della Edizione Guidi, che nel Catalogo pubblicato nel febbraio 1885, avvertì: che quella nuova Edizione era stata autorizzata dallo stesso Meyerbeer nell'anno 1858, con lettera diretta a G. Guidi. Mediante questi fatti il Ricordi non si procacciò i diritti di autore, nè distrusse il dominio pubblico. Perchè ogni altra persona che al pari di lui comprò dal Guidi l'opera in grande partitura al prezzo di L. 60, dovrebbe bruciare lo spartito? Perchè colui, che per caso abbia una o più copie manoscritte dell'opera in grande partitura non deve farne uso? Perchè tutti gl'Impresarii dovrebbero solamente dalla bottega Ricordi noleggiare le carte?

---

(1) Catalogo *Cambiasi*, pag. 120.

VI. Dissi ai vecchietti dalla barba tinta coi quali discorsi nel teatro Manzoni, che la Ditta forse avrebbe citate le leggi antiche e le convenzioni internazionali; qui sospetto che tenterà qualcuna citazione. La legge del 1865 non permette equivoci.

L'articolo 2, assimilò la rappresentazione e l'esecuzione alla pubblicazione. L'articolo 11, dal 1865 in poi, conservò all'autore per 10 anni la esclusiva potestà di negare la traduzione. Invece la traduzione degli *Ugonotti* fu fatta subito dopo la prima recita al Teatro Italiano di Londra, e fu rimaneggiata per le rappresentazioni dei teatri italiani. L'autore, se avesse fatta rappresentare la musica in Italia nel 1836, e se sino d'allora avesse avuto il presidio della legge nuova, avrebbe fatto trascorrere cinque volte dieci anni.

VII. Se il Ricordi volesse sostenere che la Convenzione di Berna gli dà ragione lo pregheremmo di leggere bene le disposizioni di questo patto internazionale. La convenzione reca la data del 9 settembre 1866. L'articolo 2 guarentisce agli autori ed *aventi causa per le opere pubblicate in uno dei due paesi i diritti, che le leggi rispettive accordano attualmente ed accorderanno in seguito ai nazionali.* Questa clausola, come si vede, prescrive la reciprocità legislativa.

Il testo aggiunge: « *il godimento di questi diritti è su-* « *bordinato all'adempimento delle condizioni e delle forma-* « *lità prescritte dalla legislazione del paese di origine del-* « *l'opera;* essa non può eccedere negli altri paesi la durata « della protezione accordata nel detto paese di origine. » Adunque tre condizioni bisogna ricercare: i diritti della legge del luogo, l'adempimento delle condizioni e delle formalità della legge stessa; il limite.

La legge francese concede i diritti di autore per la vita. Meyerbeer morì nell'anno 1864. La legge 8-9 aprile 1854, guarentisce la proprietà alla vedova ed ai figli dell'autore. Il signor Ricordi non è nato dal Meyerbeer, non è una femmina, molto meno una vedova. Meyerbeer era straniero; perchè fece rappresentare la sua opera in Francia, avrebbe po-

tuto nella sola Francia conservare la proprietà, facendone il deposito in conformità dell'articolo 6 del Decreto 1793. (1)

Dove sta la prova dell'adempimento di questa formalità? Invece si ebbe la prova contraria, perchè Guidi ottenne la licenza dal compositore.

La potestà di vietare la traduzione non avrebbe potuto eccedere i dieci anni, se la legge francese avesse avuto una tale guarentia. Meyerbeer, che non tutelò, nè poteva tutelare le sue ragioni, non ebbe, nè potette avere un avente causa.

VIII. Conviene rammentare al signor Ricordi un precedente, che lo convince di volontà temeraria nell'addimandare il monopolio. Il cav. Tito Ricordi fece processare Andrea Zucchi per contraffazione di parecchie opere e si costituì parte civile. Pretese di rivendicare la proprietà artistica del *Roberto il Diavolo* e degli *Ugonotti*. Ma nel corso dell'istruzione dichiarò che recedeva dalla querela per questi spartiti, perchè non ne poteva giustificare la proprietà. Il Tribunale Correzionale di Milano, con sentenza dei 13 luglio 1876, negò la contraffazione. Perchè la Ditta Ricordi ha dimenticato il precedente del signor Tito e questo giudicato, che è prezioso documento? Adunque si fece manifesto che in nessun modo la Ditta può giustificare la cupidigia della domanda. Per ogni ragione il dominio pubblico della musica rimane illeso e l'arte ne avrà godimento.

IX. La Ditta Ricordi ha prodotto uno strano documento in data dei 24 febbraio 1862; certo Leonardo Melliart dichiarò di aver ceduto a Tito Ricordi la proprietà della traduzione italiana dell'opera *Gli Ugonotti* sin dall'anno 1849. Manca il *visto* per l'autenticità. Il Notaio Cattaneo certificò questa dichiarazione. Dove la prova che il Melliart avesse tradotto *gli Ugonotti?* Invece si addusse la prova contraria. Il Maggioni fu il primo traduttore. Dove il diritto di pro-

(1) Dalloz, *Propriété lit.*, n. 190.

prietà per l'estero e per le traduzioni? Ignora il Ricordi che dopo la nuova legislazione l'opera francese si può rappresentare tra noi se non ne fu fatta dall'autore la traduzione nel tempo prefisso? La Corte d'Appello di Torino affermò il diritto nella sentenza dei 31 dicembre 1873 per la rappresentazione dell'opera: *La fille de Madame Angot.* (1)

Se il Melliart avesse fatto simigliante lavoro, la traduzione delle opere straniere era libera nel 1849 per il § 5.°, lettera *e*, della legge del 1846, e perciò il lavoro di un traduttore non creava una privativa.

Occorreva, dato il diritto di proprietà, la produzione di un regolare atto di cessione. Dove sta il contratto di cessione? Certificati di favore sono da respingere. Ricordi non è l'*avente causa* del Meyerbeer. Questi dal 1836 in appresso non impedì la stampa e la rappresentazione, anzi autorizzò la edizione a grande partiture, perchè non avrebbe avuto il modo di impedire la rappresentazione.

L'articolo 6.° della medesima convenzione reca: *rimane inteso che se si tratta di un'opera per la quale il diritto di traduzione è nel dominio pubblico, il traduttore non può opporsi a che la stessa opera sia tradotta da altri scrittori.*

Il diritto di traduzione fu liberissimo in Italia.

---

(1) Amar, 212.

CAPO VII.

Per la " Favorita. „

1. Donizetti quando la sera del 10 aprile 1840 fece rappresentare all'Accademia Reale di Parigi *I Martiri*, aveva già assunto l'impegno di scrivere per il teatro della *Renaissance* l'opera *Angelo da Nisida;* ebbe bisogno di riposo, e nell'estate fece un rapido viaggio nella Svizzera, rivide la sua carissima Bergamo.

Richiamato a Parigi, doveva scrivere sopra un libretto dello Scribe il *Duca D'Alba;* ma per questioni insorte tra l'Impresa e la Direzione, ne smise il pensiero. Il Teatro della *Renaissance* si chiuse per fallimento. Allora i Direttori dell'Accademia Reale ottennero la cessione dell' opera già compiuta.

In meno di venti giorni, preso accordo con i poeti Royer e Vaez, che dovevano rifare il libretto, Donizetti trasformò l'*Angelo da Nisida* nella *Favorita* e la presentò alle prove (1).

Quest'opera rimase nel repertorio francese perchè la Francia ammirò il maestro straniero, che aveva preso posto accanto al Meyerbeer, scrivendo una musica, che per la limpidezza del pensiero, il fuoco della passione e l' onda melo-

---

(1) Alborghetti e Galli, pag. 148.

dica era tutta italiana, mentre rivelava la gravità e la fermezza delle musiche tedesche per le sapienti elaborazioni strumentali.

La riduzione per canto e pianoforte diventò presto di pubblico dominio, perchè essendo un' opera scritta per la Francia e sopra testo francese, non vi erano trattati, che potevano impedire le edizioni italiane. Oggi infatti non si contende per tale oggetto.

II. Come lo spartito a grande partitura fu divulgato e diventò di uso comune? L'editore Schlesinger di Berlino stampò la *Favorita: Die Favoritin, mit deutschen und französischen Text-in vollst. Clavierung, Partitur und allen arrangements.* Che vuole dire « col testo tedesco e francese, con la partitura e tutti gli accomodamenti. »

La riduzione per canto e pianoforte costava 6 talleri ed un quarto (*Clavierauszung dito ohne Finale*).

Nessuno sa dire in quale modo l' editore berlinese ottenesse le partiture. Donizetti moltiplicava le copie delle sue opere per somministrarle a tutti i teatri di Europa, che le chiedevano. Sino a prova contraria si suppone il diritto. Una impresa, che aveva la copia in grande partitura per dare la rappresentazione, spesso era infedele e ne permetteva la copia per altro regno. Spesso gl'impiegati del teatro facevano le copie della copia. Ho citato innanzi il caso del Cencetti, che aveva non una, ma due copie della partitura del *Barbiere.*

III. Il titolo e l' argomento della *Favorita* dispiacevano alle censure teatrali. I Re assoluti non dovevano far sapere ai sudditi i loro peccati d'amore. È vero che si trattava di Alfonso I, di Castiglia, proclamato Re di Portogallo dopo la celebre battaglia di Castro-Verde, e di Eleonora di Gusman; ma quelli erano tempi, nei quali i governi stimavano prudenza l'osservare la massima: *nihil de principe, parum de Deo.*

L'Austria permise il titolo di *Favorita* e l' opera tradotta in italiano fu rappresentata ai 16 agosto dell'anno 1843

nella Scala. (1) Era impresario Bartolomeo Merelli. Questi, la Direzione ed il Governo imperiale non offesero le leggi, perchè in quell'anno non si riconosceva proprietà artistica alcuna; e quando fu pubblicata tre anni dopo la legge dell'anno 1846, al § 5 recò: « di non considerarsi come contraffazione e che quindi fosse permessa la traduzione di un' opera uscita in luce, senza distinzione della lingua. »

Il medesimo diritto poteva essere esercitato in ogni altro regno, perchè le leggi della proprietà letteraria in Francia erano territoriali, e mancavano le convenzioni internazionali, che dovevano garentire i diritti dell' ingegno oltre lo Stato.

IV. La *Favorita*, dalla Lombardia passò in altri paesi italiani. In Roma nel 1860 vi entrò travestita da una giovane greca musulmana e si fece conoscere nel teatro Apollo nell'autunno sotto il nome di Daila. Non ridete, perchè narro il vero! I giardini di Alcantar diventarono la Siria; Alfonso di Castiglia un Orcano, figlio di Othmann, primo sultano dei Turchi.

Orcano s'innamorò perdutamente di Daila e voleva sposarla. Invece Othmann aveva accettato la mano di Teodora, figlia dell' Imperatore Cantacuzeno. Othmann d'accordo col suo Gran Muftì ordinò al figlio di scacciare Daila dal Palazzo, dove era creduta e ritenuta da tutti un'Odalisca, quantunque Orcano ne avesse rispettata la virtù. Daila non corrispondeva all'amore di Orcano, perchè si era invaghita dell'arabo Zopiro, il quale per seguirla aveva abbandonato suo padre, Dervis Mulano. Non vale la pena di raccontare il rimanente. Come s'intende, i frati di San Giacomo erano diventati Dervis; Don Baldassare superiore del Convento, il Dervis Mulano; le dame nell'isola di Leone erano diventate Odalische.

La rappresentazione di questa birbonata fu permessa dal Vicario Eminentissimo, che fece sottoscrivere il libretto dal

---

(1) Catalogo *Cambiasi*, pag. 52.

canonico Don Scalzi, revisore, dal Censore politico, l'avvocato Alessandro Ricci Curbastro, e dal deputato dei Pubblici spettacoli, Alfonso Boscaini. (1)

Queste offese all'arte si erano perpetrate a Roma, mentre le truppe di Lamoricière erano battute in Ancona dal valore italiano.

Nell'autunno dell'anno 1869 l'opera riapparve in Roma nel Teatro dell'Argentina col titolo: *Eleonora*. La riduzione dal testo francese era stata fatta dal signor G. Cencetti, come si raccoglie dal libretto. (2)

V. Ora dica il signor Ricordi. Con quale legge vuole regolare la sua domanda? Donizetti morì l' 8 aprile 1848, e lasciò due fratelli: Giuseppe e Francesco. Se la *Favorita* fosse stata rappresentata in Milano su libretto italiano, sotto l'impero della legge 19 ottobre 1846 sarebbero decorsi nell'anno 1878 i trent'anni, nei quali dopo la morte rimaneva la proprietà letteraria agli eredi (art. 13). La legge parlò di esclusivo *diritto* di *edizione*, e qui invece si tratta del diritto di rappresentazione, che fu assimilato alla edizione dalla legge, non retroattiva, dell'anno 1865. Questo termine andava a beneficio di quello, a cui l'autore avesse ceduto il suo diritto. Ma il diritto di rappresentazione non esisteva nell'anno della prima esecuzione.

VI. Dov'è poi la cessione del diritto di fare la edizione della grande partitura?

Come Donizetti non si era opposto alle rappresentazioni, così gli eredi non presentarono dopo la morte di lui protesta alcuna.

La legge francese del 3 agosto 1834 garentiva i diritti nella Francia per 20 anni dopo la morte. È forse la Ditta Ricordi avente causa dal Donizetti?

---

(1) Vedi il libretto stampato in Roma dalla tipografia Olivieri.

(2) *Eleonora*. Riduzione di G. Cencetti, da rappresentarsi nel Teatro Argentina, l'autunno 1869. Roma, con i tipi di Giov. Olivieri in via dei Crociferi, 42-43, presso Fontana di Trevi.

VII. Nella citazione erano stati promessi contratti e prove. Vediamo il pregio dei documenti dedotti.

1. Ricordi ha prodotta una dichiarazione con la data dei 21 settembre 1888, in Parigi, colla quale un *quidam* in nome del Presidente del Consiglio si permette dichiarare: che in conformità della legge 17 e 19 luglio 1866 la *Favorita*, grande opera di Donizetti per la musica e di Gastone Vacy ed Alfonso Roy *per le parole* deve entrare nel dominio pubblico nel 1925, cioè, dopo cinquant'anni dalla morte di Donizetti e Gastone Vacy pel decorrimento dell'anno 1875. Questo certificato non ha alcun valore probante, perchè non reca il visto dell'Ambasciata italiana. La giurisprudenza, per cui non si riconosce l'autenticità dei certificati stranieri, che non rechino il visto dell'ambasciata, non manca tra noi. Il Tribunale di Commercio di Torino, con sentenza 7 ottobre 1872 e la Corte di Appello, con decisione dei 30 successivo mese, ricordarono la prescrizione dell'articolo 20 della convenzione franco-italiana (1).

2. Nella sostanza il certificato tradisce la verità sopra le disposizioni della legge 14 e 19 luglio 1866. Il testo della legge è stampato nel Dalloz, volume dell'anno 1866, p. 102. L'art. 1 estende i diritti di autore dati dalle leggi anteriori agli eredi, ai successori irregolari, ai donatari o legatarii degli autori per la durata di anni cinquanta dalla morte dell'autore, onde il testo reca: *I diritti agli eredi con riserva e degli altri eredi o successori durante questo periodo di cinquant'anni rimangono regolati in conformità delle prescrizioni del Codice Napoleonico.*

Questa legge ebbe l'unico scopo di proteggere gli eredi di Agostino Tierry e di Alfredo de Musset, talchè fu segno a lunga discussione ed a severe censure (2). Fu sanzionata per i francesi e gli stranieri, i quali al momento della pro-

(1) *Giurisprudenza*, an. 1874, p. 202.
(2) Loco citato, p. 103.

mulgazione della legge avevano i diritti di autore. — La transizione della legge antica alla nuova impediva l' accusa che la legge potesse avere effetto retroattivo. « La legge, « disse il relatore, non ha potuto risuscitare il passato, « dispone per l'avvenire, che è nel suo dominio, e regola la « transizione secondo equità; e siccome il fine della legge è « *il miglioramento della sorte degli autori e degli eredi in* « *caso di cessione e nell'assenza* di stipulazione, attribuisce « agli eredi e di preferenza ai cessionari il beneficio del- « l'estensione del diritto » (1).

VIII. Quando avvenne la pubblicazione di questa legge gli eredi o cessionari di Donizetti erano nel pieno godimento dei diritti di autore per godere la continuazione maggiore? Donizetti morì l'8 aprile 1848: in Francia allora vigeva la legge del 1844, che riferisco nel suo testo. *Articolo unico. Le vedove ed i figli degli autori delle opere drammatiche avranno per l'avvenire il diritto di autorizzarne la rappresentazione e di conferirne il godimento durante venti anni in conformità delle disposizioni degli articoli 39 e 40 del Decreto imperiale del 5 febbrajo 1810* (2).

Gli articoli invocati sono i seguenti: 39. — *Il diritto di proprietà è garantito all'autore ed alla sua vedova durante la loro vita, se le convenzioni matrimoniali di quella le danno il diritto e dei loro figli durante venti anni.*

40. *Gli autori, sieno nazionali o stranieri di qualunque opera possono cedere il loro diritto ad uno stampatore o librajo o ad ogni altra persona che allora è sostituita in loro luogo e vece per essi e per i loro aventi causa* (3).

IX. Il Ricordi ignorava forse i casi della vita del Donizetti quando commise a Parigi lo strano certificato? Il maestro fu preso da amore per Virginia Vasselli, leggiadra e

---

(1) Loco citato, p. 99.
(2) Dalloz, *Propriété littéraire et artistique, chap. 2, pag. 445.*
(3) Dalloz, *Presse outrage,* p. 400.

gentilissima giovinetta romana, che esordiva come artista di canto nel tempo, in cui Donizetti era lieto per il trionfo della sua *Zoraide*, e l'avvenire gli si offriva bello tra i sogni rosati della gioventù. Il matrimonio ebbe luogo nel 1827, cinque anni dopo, quando il maestro, accresciuta la sua fama ed ottenute migliori finanze, ritornò a Roma da Napoli, ove era andato a scrivere pel Teatro Nuovo *La Zingara* (1).

Dopo nove anni la sventura straziò ferocemente l'anima del grande artista. Nella lettera 48, diretta al maestro Dolci nell'anno 1836 scrisse: « *Se io non avessi una costituzione talmente forte che io stesso ne stupisco, sarei e per sempre anch'io a raggiungere gli altri. Tre mesi soli fui in giro ed in tre mesi perdetti padre, madre, bambina, oltre la moglie ancora ammalata* » (2). Trepidava per Virginia, che aveva fatto un parto infelice, talchè la bambina neonata era morta.

Appena ricevuta la nomina di Direttore temporario del Conservatorio di Napoli, sperava più lieta esistenza; ma la donna amatissima durante il lungo puerperio fu presa dalla rosolia e morì ai 30 luglio dell'anno 1837. La sublime romanza « *Ella è morta* » fu il grido di dolore del suo genio sulla tomba della bella Virginia (3).

Come adunque supporre che si possa oggi invocare la legge del 1846, quando neppure quella del 1834, avrebbe potuto giovare al Donizetti, che non ebbe figli e che sopravvisse alla morte della moglie?

X. Il Ricordi produce un altro certificato del pari destituito di autenticità con la data 15 ottobre 1883, posteriore alla contesa.

Narra il certificante che l'editore Moncellot depositò tre esemplari della *Favorita*. Questo deposito indica che a Parigi si fece la ristampa dell'opera nel testo francese per la

---

(1) Galli, p. 52. Veggasi la lettera 8 ad Andrea Donizetti.
(2) Opera citata, p. 127.
(3) Op. citata, p. 132.

sola riduzione di pianoforte. Che influenza può avere questa notizia nella causa? Il deposito fu fatto sotto la data del 1867, ossia diciannove anni, dopo la morte di Donizetti.

XI. Il terzo documento è davvero una offesa alla legge, alla verità e puzza di falso. In Napoli, ai 25 gennajo 1869, certo signor Teodoro Ghezzi, che si disse vicario generale dell'eredità Donizetti, narrò: « che la proprietà della stampa della « *Favorita* nel suo originale francese fu ceduta da Do- « nizetti all' editore di Parigi Schelesing. » Esiste questo Schelesing? Esiste la cessione? Con quale data? Dove la stampa della partitura? Afferma che dal « detto uomo l'acquistò il signor Francesco Lucca ». Dove il titolo dell'acquisto? In quale forma? Sotto quale data? Per quale prezzo? Il quale Lucca « incaricò e pagò il poeta Jannetti per la « traduzione in italiano di detta opera ». Dove è la prova di questo incarico? Da quale data il diritto di rappresentazione della stessa fu concesso dall'autore all' editore Lucca? Dove la legge, che nel 1843 riconosceva il diritto di rappresentazione? Dove l'atto di cessione? Con quale data? A quale prezzo? Lo scritto afferma che « Lucca aveva fatto curare dal maestro Donizetti « la rappresentazione della « *Favorita* tradotta, essendo stata da lui posta in scena pa- « recchie volte in Milano ed altrove, sempre per conto ed « interesse del detto Lucca, e che in conseguenza quest'ul- « timo solamente ha il diritto di piena proprietà della *Fa-* « *vorita* con facoltà di farla rappresentare, noleggiare, ecc. »

3. Da chi poi il Ghezzi avrebbe avuto il mandato di vendere le opere e di fare le scritte? Uditelo! Da *Giuseppina Gabuzzi, vedova Donizetti.* Lo dice il documento 4.°, prodotto dal Ricordi. *Finiamo questo buscherìo,* soleva dire Donizetti.

Santa memoria di Virginia Vaselli, t'aspettavi di sentir dire che il tuo Gaetano menò al talamo un'altra donna? Te Gaetano pianse, e ricordò con desolata tenerezza per parecchi anni. Quando la sua ragione incominciò a vacillare, nel gennajo 1841 pregò per lettera il Dolci che gli avesse trovata una moglie, adducendo che si seccava di star solo. Nel 1842

scrisse allo stesso maestro ed amico dilettissimo, avvisando in confidenza che aveva rivolta la medesima preghiera al maestro Salvi in Bergamo. Nel 1843 si appalesarono più fieri e frequenti i sintomi della malattia insidiosa e lenta del cervello e del midollo spinale. L'albergo dei matti tolse il pensiero di un amore novello al grande infelice! (1).

Come adunque si getta in mezzo nella causa questa losca figura di una seconda moglie? Vale la pena ch'io giudichi l'opera del Ghezzi? Dato per certo che Giuseppina Gabuzzi non fu la seconda moglie del Donizetti, si commise una vera falsità. Si dovrebbe sapere dove fu celebrato questo secondo matrimonio per conoscere quali diritti avrebbe la seconda moglie. Quando in Napoli il Ghezzi fece la strana scritta, già da quattro anni era stata pubblicata la legge del 25 giugno 1865, ed erano decorsi 29 anni dalla rappresentazione dell'opera in francese. — Per l'articolo 11 della legge 1865, erano trascorsi i dieci anni, nei quali un autore, che davvero avesse avuto diritti di proprietà, poteva impedirne la traduzione; e la traduzione era stata fatta e rifatta in Roma, in Milano, in altri siti, perchè era permessa dalle leggi.

XII. Per la legge austriaca e per l'italiana la cessione avrebbe dovuto essere fatta in iscritto, e doveva essere registrata per avere data certa.

Ad ogni periodo della scrittura la falsità delle affermazioni si appalesa contenuta nelle dichiarazioni del Ghezzi.

L'opera fu data al Teatro Francese nell'anno 1840, e quindi solamente la edizione del canto e del pianoforte potette essere ceduta ad un editore. Se l'avesse avuta lo Schelesing, come si spiegherebbe il deposito Moncellot?

Come lo editore Berlinese Schleinger fece la edizione a grande partitura?

Dove sta il contratto, col quale il Lucca avrebbe pagato il Jannetti?

---

(1) Alborghetti e Galli, pag. 198.

Come poteva Donizetti cedere prima del 1843, il diritto di rappresentazione quando questo diritto non esisteva in Italia?

XIII. Audace è l'affermazione che Donizetti pose più volte sulle scene di Milano la *Favorita*, perchè nella estate del 1843 era in Vienna a preparare la rappresentazione della *Maria di Rohan*, e da Vienna nello stesso anno tornò a Parigi, donde più non si mosse, perchè nella seconda metà di settembre 1845, già era diventato folle. Giovanni Ricordi si recò a Parigi a visitare l'infermo, non già Donizetti ad assistere alle rappresentazioni della *Favorita* (1).

Il Ricordi scrisse: « che la vista di Donizetti faceva veramente pietà, perchè considerando che un uomo di quella tempra era ridotto ad una tale stupidità, era cosa che faceva venire le lagrime. » E Giovanni Ricordi pianse veramente il primo giorno, che lo vide (2).

XIV. L'art. 40 della legge italiana, espressamente condanna le arti usate per far risorgere diritti spenti e che non mai ebbero esistenza.

L'articolo 25 voleva la dichiarazione ed il deposito dell'opera fino al 31 dicembre 1865 per le opere pubblicate; io ho data la prova delle numerose pubblicazioni della *Favorita*, e della partitura edita dal Berlinese. E perciò di continuo si ribadisce la dimostrazione del pubblico dominio.

L'articolo 26 della legge, se fosse possibile di applicarlo ad un'opera edita sin dal 1843, darebbe sempre la prova dell'abbandono dei diritti di autore.

XV. Da ultimo ricorderò alla Ditta nemica della egregia opera teatrale del Sonzogno che altra volta si volle insidiare la giustizia italiana con l'uso di questi documenti maculati di falsità; ma che la giustizia li respinse. La Ditta Lucca volle la condanna dell'impresario Scalise, perchè aveva eseguito alcuni pezzi della *Favorita*. La Sentenza pronun-

---

(1) Pag. 202.
(2) Lettera 16 luglio 1847, pag. 217.

ziata dal Tribunale Correzionale di Napoli (sezione 6.ª) 11 luglio, respinse la domanda. Nel Teatro San Carlo il Municipio fece dare una serata in onore dei membri del Congresso Geodetico la sera del 28 febbraio 1883 e tra l'altra musica fu eseguito il duetto fra soprano e tenore. Lucca diè querela; il giudice istruttore con ordinanza dei 13 aprile 1884, sopra conformi requisitorie del Pubblico Ministero, dichiarò di non farsi luogo a procedimento. Si fece opposizione all'ordinanza. La Sezione d'Accusa con sentenza dei 23 maggio rinviò lo Scalise al pubblico dibattimento. Per dire lo Scalise colpevole di contraffazione bisognava che il Tribunale avesse verificato la esistenza del diritto di proprietà. Ecco la motivazione:

« Considerato che al riguardo non potendo altrimenti « ravvisarsi sussistente in fatto e in diritto la voluta infra- « zione dell'ora citata legge addebitata allo Scalise, salvochè « sia accertato anzitutto in capo alla suddetta *Ditta Edi-* « *trice Lucca* l'invocato diritto di proprietà della opera mu- « sicale *La Favorita*, la violazione del quale conseguente- « mente giustifichi l'applicazione della sanzione penale det- « tata dalla legge, non meno che l'istanza pel rifacimento « dei danni derivativi, l'attuale discussione non fornì dato « ed elemento serio qualsiasi, atto a stabilire che quella « Ditta Editrice sia investita per gli effetti di legge del di- « ritto di proprietà di detta opera musicale; difatti due es- « sendo i documenti stati prodotti per dimostrare tale as- « serta proprietà, l'uno consistente nella dichiarazione fatta « da quella Casa il 24 dicembre 1882, presso la Prefettura « di Milano, di riservarsi per l'effetto della vigente legge i « diritti d'autore per l'opera *La Favorita*, e l'altro consi- « stente in altra dichiarazione fatta alla data dell'8 novem- « bre 1884, da certi Brandus e Dufour assertisi editori di « musica, successori di certo *Solemenger*, dico *Schlemeger*, « che il *Francesco Lucca* è proprietario esclusivo per l'I- « talia per l'opera *La Favorita*, in virtù della cessione fat- « tagliene dal loro predecessore *Schlemeger*, che ne era pro-

« prietario per tutti i paesi, è ben ovvio lo scorgere come « nè l'uno, nè l'altro pongono alcun che in essere a favore « della casa Lucca per l'intento voluto, imperocchè senza « soffermarsi a vagliare la manifesta irrilevanza del primo « documento per sè considerato, siccome quello che non po- « trebbe aver valore ed effetto giuridico di sorta, se non in « quanto già fosse *incontrovertibilmente* stabilito nella Ditta « Lucca il diritto di proprietà, del quale trattasi, è istinti- « vamente evidente come il secondo documento a sua volta « non accerti per nulla in capo alla stessa Ditta la pretesa « proprietà dell'opera *La Favorita*, per poco si ponga mente « che una dichiarazione fatta da un asserentesi avente a « causa di *Schlemeger* che il suo autore avrebbe ceduto alla « Ditta Lucca il diritto di proprietà di quell'opera musicale « per l'Italia non può esser seriamente considerato come « equivalente ad un atto autentico e legale traslativo di detta « proprietà, sì da poterne produrre secondo la legge i cor- « rispondenti effetti giuridici, essendo indispensabile a tal « uopo fosse prodotto l'accennato atto di cessione, siccome « quello solo, che potrebbe fare conoscere la natura e por- « tata dei diritti ceduti, e in base al quale solamente si po- « trebbe poi apprezzare: se e come il cedente fosse a sua « volta stato legittimamente investito della proprietà dell'o- « pera in esame, e se per l'esperimento e garantia dei di- « ritti relativi, vi fossero eseguite le prescrizioni imposte a « noi dalle leggi patrie non che dalle convenzioni interna- « zionali.

« Considerato ciò posto, che mancando in questa causa « la prova che la Ditta Lucca abbia la proprietà dell'opera « musicale *La Favorita*, e che quindi possono essere invo- « cate nel di lei interesse le disposizioni delle vigenti leggi « assicuratrici dei diritti d'autore d'opere d'ingegno, è « chiaro che giusta l'adagio *idem est non esse, ac non pa- « rere* » ecc.

CAPO VIII.

Traduttore-traditore.

I. La Ditta Ricordi dopo di aver voluto *Eleonora De Guzmann* tutta per sè come una novella *Favorita*, chiede pure che si dichiari la proprietà esclusiva del libretto e produce come titolo del suo diritto un simulacro di contratto; ossia, una cessione seguita da altra cessione. Bartolomeo Merelli finse di cedere a Francesco Lucca la proprietà assoluta della versione del melodramma *La Favorita* fatta da Calisto Bassi e questi fece un' altra dichiarazione di rinunziare ad ogni diritto di autore.

Si afferma che queste convenzioni sarebbero avvenute in Milano ai 12 d'agosto dell'anno 1843.

II. Con una sola ragione si può respingere questa stranissima domanda. Le traduzioni furono sempre permesse, Parecchi furono i poetastri, che guastarono il libretto della *Favorita* e le altre opere straniere per la nequizia dei tempi.

Un traduttore tutt'al più potrebbe volere che non si ristampi la medesima sua versione. Il signor E. Sonzogno, pubblicò la traduzione fatta dal Janetti come libretto a parte e come parole unite alla musica della riduzione per canto e pianoforte: ciò visto, nulla più sarebbe da dire.

III. Ma dopo di avere indicato il contenuto del docu-

mento, intendo esporre con maggiore sviluppo le ragioni delle leggi sopra i *poeti* melodrammatici per dimostrare che nessuna legge volle proteggere l'opera di quelle misere genti, le quali servendo alle voglie della censura regia, imperiale e papista, contaminarono l'arte, la lingua, il buon senso; onde di loro si può dire:

Fama di loro il mondo esser non lassa:
Misericordia e giustizia li sdegna.

Ciascuno sa che i diritti d'autore non si possono trasferire con la proprietà di una cosa mobile. Quando i legislatori sanzionarono i principii scritti nell'articolo 1538 « che la « cessione è perfetta e la proprietà se ne acquista di diritto « dal concessionario al momento che si è convenuto sul di- « ritto da cedersi e sul prezzo, quantunque non ne sia tras- « ferito il possesso ed aggiunsero che il possesso si trasfe- « risce mediante la consegna del documento » non si preoccuparono dei diritti di autore, che furono contemplati in leggi e regolamenti speciali. L'articolo 1539 del Codice Civile prescrisse la necessità dell'atto autentico. La scrittura privata doveva anche essere registrata.

IV. Non bisogna poi dimenticare i principii che si svolsero sopra i diritti dei *librettisti*. La giurisprudenza francese nel silenzio della legge accordò un diritto cumulativo agli autori delle parole e della musica, perchè una grande intimità esiste fra la parola e la musica. Il Rénouard osservò che corre una grande sproporzione tra il valore dell'opera e quello delle parole. « Infatti, aggiunse, quanto ai « soggetti dell'opera italiana chiamati spregevolmente libretti, « essi non addimandano che un po' di uso della scena, men- « tre la composizione di una grande opera può essere un'o- « pera di genio »: ma non osò negare la comproprietà ai suoi cari francesi. Si possono citare due sentenze, una della Corte di Parigi dell'11 gennaio 1828 contro il Troupenas, che avendo acquistato il *Mosè* pubblicò le parole di certo

De Cong senza permesso, e l'altra del 12 luglio 1855, che riconfermò la regola (1).

V. In Italia prima del 1846, non vi era legge alcuna. Il librettista era pagato una volta tanto; nei capitolati di appalto si stipulava il dovere di presentare il tema, l'obbligo della revisione e della censura. I libretti furono scritti per conto altrui e mediante un corrispettivo, talchè a fronte del § 1170 del Codice civile austriaco l'autore o chi per lui, nulla poteva più reclamare.

VI. Nel 1846 la nuova legge al paragrafo 55 dispose altrimenti: « *il testo della poesia* relativa al componimento « musicale è considerato un *accessorio* di questo e il mae- « stro compositore può quindi stamparlo unitamente al suo « lavoro, *quando non vi sieno patti* in contrario. Per la « stampa del testo senza la musica è necessario il consenso « del poeta; qualora però l'opera musicale sia destinata alla « pubblica rappresentazione e riproduzione *presumesi* un tale « consenso a favore di quello, che ha ottenuta l'autorizza- « zione di rappresentarla o produrla, potendo egli far stam- « pare anche il *testo* onde giovarsene all'atto della rappre- « sentazione, *purchè indichi tale destinazione nel testo* me- « desimo » (2).

Questa regola non contemplò i traduttori e riduttori, genìa di mestieranti. « *Testo della poesia* » non significa « *guasto della poesia straniera.* »

VII. L'articolo 6 della legge italiana del 1865, diede la potestà al compositore di far riprodurre e spacciare il libretto con la musica; ma fece salvo al poeta, che non può disporre della musica, il diritto al compenso.

---

(1) Rénouard, *Traité des droits d'auteurs*, vol. 2, p. 220. Dalloz, *Recueil*, anno 1835, parte seconda, p. 256 e seg. Amar p. 471. Lacan e Paulmier, *Legisl. et jurisprudence des théâtres*, p. 661, 675. Calmels, *Propriété et contrefaçons* n. 144, seg. Rosmini, vol. 2, n. 806.

(2) Amar, pag. 175.

Questo diritto nuovo, che non ha effetto retroattivo, non autorizzava nè il Ricordi, nè il Cottrau, nè altre persone di andar cercando qualche povero uomo, il quale più o meno barbaramente tormentò la lingua, il ritmo ed il buon senso delle opere straniere per contentare le scellerate censure, stolidamente paurose, ed apparecchiare le rappresentazioni delle opere straniere prima del 1846, per ottenerne carte che facciano dire: siamo i cessionari, gli aventi causa. È ridicolo che coloro, i quali entrano nella schiera dei plagiari si vogliano dare il vanto di poeti e far regolare diritti per tale titolo che mai non ebbero sopra gli *Ugonotti*, il *Guglielmo Tell*, la *Favorita*.

VIII. La stessa legge francese non riconobbe i diritti del traduttore, e solamente la dottrina e la giurisprudenza ritennero che colui, il quale ha tradotto un'opera scientifica o letteraria straniera possa impedire che altri pubblichi un'altra traduzione che sia la riproduzione di quella fatta da lui (1).

IX. Il signor Ricordi, dopo che ha fatta sua la bottega di donna Giovannina Lucca, dimentica le cause, nelle quali fece proclamare la massima suddetta: che il poeta una volta pagato non abbia proprietà, perchè avendo composto il lavoro per commissione e ricevuto un corrispettivo, prestò una vera e nuda locazione di opera.

Ricordi il signor Ricordi la Sentenza 17 novembre 1842 del Tribunale mercantile di Milano per la negata proprietà del libretto *Nabuccodonosor*, e la Sentenza contro la vedova Romani. Tito Ricordi, che aveva fatto libero uso dei libretti, sostenne contro Lucca e Branca che non era applicabile la legge 25 giugno 1865 ai tempi passati. Il Tribunale di Milano con la sentenza 27 dicembre 1868, respinse la domanda della vedova (2).

---

(1) Rénouard, vol. 2, pag. 99 e 100. Dalloz, *Propriété litt.*, n. 91. Amar, pag. 181.

(2) Rosmini, pag. 336.

La sentenza della Corte d'Appello 15 dicembre 1869 riconfermò i principii esposti; ossia: 1.° che i librettisti stipulavano una locazione d'opera nei termini dei §§ 1170, e 1171 del Codice Civile austriaco; 2.° che la locazione doveva essere scritta; 3.° che convenuta una locazione e soddisfatta, nessun diritto era riservato all'autore; 4.° che la legge o patente 19 ottobre 1846, regolò la materia, considerando il testo della poesia come un accessorio, che poteva il maestro stampare se non vi erano *patti contrari*.

Destituita di fondamento è quindi la domanda che pretende di dare diritti di autore a quelle misere genti, che prima del 1846 guastarono i libretti stranieri, e fa pena che mercanti di chiarissimo nome abbiano ottenuta la dichiarazione di alcuno di essi per creare vani titoli di cessione.

X. Infine la legge italiana riservò i diritti di autore a chi nel termine perentorio di tre mesi avesse fatta esplicita dichiarazione di volersene giovare nelle forme prescritte dall'articolo 28. Mancò la dichiarazione.

XIII. Applicando queste regole al caso, noi chiediamo:

1.° Dov'è il contratto di locazione tra Merelli e il Bassi imposto dalla Circolare dei 19 luglio 1830? Nessuno può creare obbligazioni escluse dalla legge del tempo.

2.° Dove la cessione fatta di poi dal Bassi al Merelli?

3.° Dove la cessione degli autori francesi, o la licenza della traduzione?

4.° Merelli, il quale propose alla Direzione del Teatro Imperiale della Scala di far rappresentare *La Favorita*, profittava della lacuna esistente della legislazione, che non garantiva al Donizetti, suddito lombardo, il frutto del suo ingegno, sol perchè aveva scritto per il pubblico francese; ma Merelli non acquistò la proprietà dell'opera e del libretto. Parma, Torino, Genova, Roma, Napoli, Vienna, Venezia potevano rappresentare la medesima opera, e quanti erano i poetastri potevano servire alle Imprese, alle Censure per guastare i versi, le scene e l'argomento. La mancanza assoluta di diritto non potè fare esistere diritto alcuno nel 1888.

5.° Calisto Bassi, che non aveva alcun diritto di proprietà, non aveva potestà di cederlo. Gli atti indicati non hanno forza giuridica.

6.° Non esisteva la dichiarazione per il libretto che doveva esser fatta nei tre mesi dalla pubblicazione della legge.

7.° Non vi sarà magistrato nel Regno, che voglia confondere il poeta melodrammatico col raffazzonatore di traduzioni di melodrammi stranieri.

8° Il legislatore italiano non volle proteggere le corruzioni artistiche volute dalle censure.

Prima che la industria Lucca si fosse estinta nel negozio Ricordi anche la Casa Lucca pubblicò musica e parole della *Favorita*.

Eccone la prova:

Sinfonia nell'Opera

LA FAVORITA

Maestro G. Donizetti.

Milano, presso F. Lucca.

(Il volume contiene tutta l'Opera)

NB. Le parole di questa partitura sono tutte differenti da quelle del Ricordi, come pure sono differenti i nomi dei personaggi.

Il Tenore chiamasi	Gilberto.
Donna	Elda.
Comprimaria	Ida.
Baritono	Luigi.
Tenore comprimario	Guiffredi.
Basso profondo	Everardo.

XII. Essendosi riconosciuta la libertà della traduzione, come ora si vuole il monopolio delle partiture?

Il Ricordi non pensò che, pur acquistato il dominio pubblico delle opere straniere, le quali erano state rappresen-

tate ne' tempi della servitù italiana, all'alba della conquistata indipendenza, gli editori e gl'impresari dovettero disfare l'opera dei Cencetti, perchè non era possibile conservare le voglie stolide della censura.

Il signor Ricordi, vuole riconoscere i diritti di autori ai corruttori delle opere d'arte, che scrissero *lealtà* invece di *libertà*, come nell'*Elisire d'amore*, *luna* invece di *laguna*.

Il signor Edoardo Sonzogno poi non pensò mai di fare un commercio a parte del libretto. Lo stampò quando l'opera doveva essere eseguita, ed esercitò il suo diritto.

Sono venuti forse di Francia a reclamare contro la traduzione i poeti francesi? Non lo potrebbero. Innanzi ricordai che la rappresentazione delle musiche italiane non fu vietata. La legge della reciprocità è il diritto vigente.

CAPO IX.

Per i " Puritani. „

1. Non posso seguire l'ordine storico della produzione degli spartiti, per la ragione, che dico. Io sono costretto di correre da uno Stato all'altro e d'invocare una legislazione dopo dell'altra per respingere strane domande. Stimo perciò conveniente di separarmi per sempre dallo studio delle attinenze del diritto francese con la causa, perchè, dopo che avrò parlato dei *Puritani* rappresentati a Parigi, la mente correrà più facilmente da Vienna per Milano a Napoli a dimostrare il pubblico dominio delle rimanenti opere; e la meta desiderata sarà meno lontana, essendo più ristretta l'attenzione.

La Ditta Ricordi scrisse nella citazione di avere una convenzione con la ditta liquidatrice T. Cottrau, per la quale deve dividere la proprietà della partitura e del libretto « *dei Puritani* ». La Ditta attrice adunque deve provare questa duplice comproprietà.

II. Prima di vedere gli speciosi documenti esibiti, ricordo di nuovo alcune dimostrazioni già fatte. Bellini morì il 23 settembre 1835 a Puteaux quando in Italia non vi era ancora la garentia dei diritti di rappresentazione, come il maggiore dei diritti dell'autore. Napoli solamente aveva questo diritto; ma era territoriale, del compositore ed abbandonato

all'arbitrio del governo. Lo dimostrai chiaramente e con abbondanza di prove nella parte storica.

In quel tempo la locazione di opera era il contratto, che il compositore faceva non solamente con il maestro, ma con i teatri delle Corti. Lo scrittore dell'opera conservava l'originale ed aveva la libertà di far ripetere lo spartito in altre terre, dando semplicemente le copie della partizione. Il governo del Teatro era una delle maggiori cure dello Stato, il quale alcune volte direttamente condusse la impresa. Nel Catalogo Cambiase si legge che nel carnevale 1815-1816, e dalla primavera 1821 a tutta la primavera 1824 l'I. R. Governo fece il servizio del Teatro della Scala. Chi si ferma sulle date argomenta che le rivoluzioni vinte col sangue impedivano allo straniero dominatore di trovare impresari (1).

III. La mancanza di legislazione internazionale permetteva all'estero la rappresentazione di ogni nuovo spartito anche senza il consenso dell'autore.

Se l'autore faceva stampare la partitura, l'uso comune nasceva dalla compra-vendita della medesima. Se le partiture non eran stampate, riusciva facilissimo, durante le rappresentazioni, di farne eseguire alquante copie sulla copia consegnata all'Impresario. Da Parigi a Londra seguiva quasi immediata la riproduzione scenica e quindi la edizione delle opere italiane. Vienna, Milano, Roma, Napoli, Genova, Torino, Firenze, Parma, Bologna, Palermo erano città aventi teatri di governo, ove subito giungevano le copie delle partiture.

Bellini era sdegnato dell'uso delle partiture non autentiche e delle copiature abusive; ma innanzi dimostrai che non aveva modo legale di ciò impedire.

IV. *I Puritani* furono rappresentati la sera dei 25 gennaio 1835 (2). Il trionfo dell'autore, solenne, pienissimo, se-

---

(1) Florino, Vol III,
(2) Cambiasi, p. 120.

gnò un progresso grandioso nell'arte, perchè nel detto spartito si ammirò un'orchestrazione più elegante, più accurata, più varia e nudrita: le melodie, che si fondevano benissimo con le armonie, davano un insieme maraviglioso (1). Lablache, Rubini, la Grisi e l'Amigo unirono i loro nomi alla gloria immortale del Bellini.

V. In quell'anno il Teatro di San Carlo era condotto dalla Società d'Industria e Belle Arti. Ai 26 dicembre 1835 l'opera fu rappresentata alla Scala (2) e ne era l'Impresario il Duca Visconti di Modrone (3). Mancano le scritture tra Bellini, l'Impresario e la Direzione dei Teatri, perchè la sola consegna della partitura dava diritto alla rappresentazione. La lettera del 2 settembre 1835 (*Lett. 101*) prova che il Pugni, che per carità aveva copiata la partitura per Napoli, forse l'aveva rubata per Milano. Non essendovi ancora alcuna legge in Lombardia, che garantiva la stampa delle opere, e non essendo il Governo di Napoli, obbligato a rispettare le opere rappresentate all'estero, gl'Impresari ed i Governi, ottenute le partiture in un modo qualunque, si valevano della libertà di rappresentazione. Feci pienamente manifesto il modo, onde si divulgava uno spartito.

Appena in uno Stato straniero era pubblicata la riduzione per canto e per pianoforte, l'editore, che se ne procurava una copia, aveva il diritto di stamparla per suo conto. Così si creava il dominio pubblico della riduzione per canto e pianoforte. La rappresentazione diventava lecita sol che si ottenessero le partiture, e perciò grande era la paura del compositore e degli interessati che fossero rubate. Se le partiture erano stampate all'estero, bastava acquistarle, e la esecuzione della musica diventava facilissima. Così abbiamo veduto che per

---

(1) Florimo, Vol. III, pag. 209. Lettera di Rossini nell'*Omnibus* di Napoli.

(2) Catalogo Cambiasi, pag. 44.

(3) Ivi, pag. 120.

il *Barbiere* vi era la partitura edita a Roma dal Ratti e che gli editori di Berlino e di Parigi offrivano la stessa merce. Se invece le partiture non erano stampate, l'autore ne faceva eseguire una copia chiedendo un prezzo discreto ovvero gl'interessati se la procuravano senza umano rispetto dei diritti, che non erano nella coscienza e nella legge dei tempi. Bellini si dolse delle partiture non autentiche, ovvero fatte da altri. Narrai la potenza della memoria musicale del Donizetti, che raccolse la musica del suo maestro Mayr. Tutte le partiture, che gli eredi Cencetti donarono all'Archivio di Santa Cecilia provano la verità di quanto ho sostenuto: il furto non punito, anzi lecito. Le due partiture avute dal Cencetti erano state copiate nella Copisteria dei RR. Teatri di Napoli. Lo dice il frontespizio. Tenevano mano all'usurpazione i copisti del Teatro Italiano.

VI. I teatri di Londra e di Parigi, perchè le due grandi capitali avevano teatri per la musica italiana, e gli editori parigini ed inglesi facevano la fortuna degli editori di Torino, di Napoli, di Firenze, di Milano, di Vienna e di Berlino; perciò si hanno le edizioni torinesi, napolitane, fiorentine, lombarde; anzi si verificò il fatto che in una sola città tre editori fecero come fanno tuttora, la medesima pubblicazione delle opere ridotte per canto e pianoforte.

Era questione di transito alla dogana, la quale spesso andava frodata nei suoi diritti fiscali, perchè i mercanti di musica trovavano viaggiatori che arrecavano l'edizione ridotta; gli stessi ambasciatori servivano patrizi, impresari, mecenati per l'invio delle opere.

VII. Non tutti gli editori si dovevano sempre provvedere sulle piazze di Londra e di Parigi, perchè il primo editore italiano, che riproduceva la musica tacendone l'origine, trovava chi sul testo della seconda edizione liberamente la ristampava.

Le opere scritte su libretti francesi, per servire alla rappresentazione nel Teatro Italiano di Londra dovevano essere tradotte ed accomodate alla musica. Abbiamo visto le per-

sone, che fecero le traduzioni degli *Ugonotti*, di *Roberto il Diavolo* e della *Favorita;* gli editori che stampavano i libretti e le riduzioni per canto si servivano delle traduzioni fatte a Londra.

Sopra queste traduzioni e riduzioni italiane i Bassi e gli altri infelici traditori della lingua e del pensiero artistico facevano le sconcezze volute ed approvate dalle censure papiste, austriache e borboniche (1).

Nella stessa Biblioteca di Santa Cecilia esiste l'opera *I Puritani, in three actes, by Bellini, with italians words and a new english adaptation by Charles Lamb Kenney, edited by Arthur Sulliran and G. Puttmann.*

I popoli erano avvezzi al diritto del tempo, che stimava legittimo il ristampare come cosa nuova il libro, o l'opera straniera, e di fare la rappresentazione senza l'acquisto diretto delle partiture, facendole rubare. Rammenti il lettore le lettere del Bellini scritte al Santocanale per la partitura della *Norma*. L'impresario, che univa alla edizione per canto e pianoforte il possesso delle partiture, le dava poi a noleggio ad altri; e questa industria era lecita. La fa il Ricordi, che vorrebbe farla per sè solo; qui sta il torto, la prepotenza. Occorsero leggi speciali per vietare questa specie di libertà.

VIII. L'editore Ricordi e qualche direttore d'orchestra poco istruito, col quale alcuna volta ho ragionato, hanno in testa l'errore massiccio di credere che il possesso delle par-

---

(1) Il Mancini, in gioventù, scrisse una poesia, che recava questi due versi:

I francesi, che verranno
Tomba avranno, non altar.

Il censore napoletano permise la stampa col *NB.* « L'autore intende parlare dei francesi passati ». Le Memorie di Adelaide Ristori contengono episodi degni di ricordo sopra le gesta della censura.

titure possa costituire un diritto di privativa. La qual cosa è impossibile, perchè tutti coloro che in un modo qualunque si trovano in possesso di altre partiture manoscritte, ne possono fare lo stesso uso, dandole a nolo; talchè la concorrenza e l'uso comune solamente sono possibili. Parecchi fautori della Casa Ricordi si sforzano di far credere al privilegio, perchè sostengono che un editore può possedere la copia della prima partitura, che fu inviata al primo Teatro, per cui fu scritta l'opera, e suppongono che questa copia debba soprastare alle altre. Questo errore è meno massiccio, ma è sempre un grosso errore. Quando non vi era la proprietà artistica e l'Italia era divisa in parecchi Stati, il fatto che un compositore aveva scritto uno spartito per un teatro straniero non creava privilegio da potersi provare col possesso della prima partitura. Questa specie di diritto di primogenitura non esisteva. Tante erano le città capitali, tante le Imprese, che chiedevano le partizioni per dare l'opera; e perciò tante erano le copie delle partiture, tante le esecuzioni teatrali. Solamente la cupidigia dei possessori delle partiture manoscritte e l'errore intorno alla legge impedirono che si continuasse l'opera di diffusione del Guidi. Distrutto l'errore dei virtuosi, i quali credono che l'Impresario, che introdusse sopra le scene italiane o le viennesi un'opera già rappresentata all'estero, possa vantare per sè solo i diritti di autore della partitura o vendere i diritti medesimi, come se fossero corporei ed insiti ad una copia più che ad altra, l'arte risorgerà con la stampa e la vendita delle partiture.

Si faccia attenzione a quello che dico, perchè qui sta la bolla di sapone, che illude il Ricordi e che un soffio distrugge.

Il diritto vigente prima del 1846 in Lombardia, la legislazione degli altri Stati, le leggi ed i regolamenti sopra i Teatri, nonchè i *Capitoli d'obbligo* delle Imprese facevano acquistare ai Teatri opere dette di *repertorio*, e agli editori la potestà di ritrarre lucro dalla edizione; ma gl'impresari

non erano proprietari dello spartito e neppure delle partiture consegnate per la prima rappresentazione considerate come oggetti mobili. Solamente profittando dell'esercizio degli spettacoli, gl'Impresari si procacciarono copie delle partiture manoscritte e ne fecero commercio.

IX. Il numero delle copie manoscritte si accrebbe quando la unificazione italiana volle ridurre a municipali i teatri governativi e proclamare la libertà nell'arte senza rispetto a tradizioni nazionali. Ricordo ancora la triste giornata parlamentare, nella quale la Camera dei Deputati in Torino consumò il gravissimo danno. Era la seduta dei 10 aprile 1863; si discuteva il Bilancio dell'Interno; Peruzzi era ministro. Il deputato Nisco propose un ordine del giorno, che faceva invito al Ministero di studiare il sistema di far cessare per l'anno seguente 1864, i capitoli *Teatri*, dal bilancio passivo dello Stato. Gli onorevoli De Boni e Curzio chiesero la soppressione immediata della spesa, perchè dissero: *l'arte fu sempre vivificata dalla libertà.* L'on. Chiavarina ricordò che una parte delle spese scritte in Bilancio rappresentava la esecuzione di contratti ed il rispetto di diritti acquisiti. Il Teatro Regio di Torino riceveva lire 35 mila ma per la scuola di ballo, che un tempo diresse Massimo d'Azeglio. Il Teatro di Napoli, che aveva una orchestra di primissimo ordine e scritture di locazione di opere, riceveva un'altra somma. L'on. Biancheri affermò che vi erano ciechi applicati come suonatori ed altri, che tenevano strumenti finti; i quali non potevano vantare diritti acquisiti.

Stanislao Mancini, che accolse nell'anima sua l'arte e la ebbe fida compagna nella vita, consigliera a lui di virtù e ministra di gioie, tentò di far argine alla irrompente fiumana contro l'arte nazionale. Propose un ordine del giorno, che avrebbe salvato il danno emergente ed impedita una tra le numerose deliberazioni delle maggioranze indotte. Lo trascrivo: *la Camera invitando il Ministero a studiare un progetto di legge speciale intorno ai teatri ed ai mezzi di conciliare l'economia, passa all'ordine del giorno.*

Dimostrò la convenienza della proposta con vivezza di parola straordinaria e con gli argomenti, che ripeto. La vittoria pareva ottenuta. Avvertì che gli oratori avevano tralasciate due considerazioni: « quella dell'arte e della ci- « viltà italiana e quella suggerita dalla politica avvedutezza, « e prudenza » (1).

Comprendeva che in regola i teatri dovessero considerarsi come stabilimenti municipali e che come tali, in massima, potevano essere dotati e sovvenuti dai municipii; ma voleva un ordinamento speciale per il San Carlo e la Scala, « grandi « istituti, scuole e *collezioni di belle arti*, che esistevano e « si mantenevano a spese dell'erario dello Stato. Sarebbe un « grossolano errore, disse, il supporre che ciò non riguardi « se non l'interesse di alcuni cantanti, danzatori e cultori « della musica; mi preoccupo della nazione, dei suoi bi- « sogni intellettuali e morali, della sua missione di custo- « dire il genio, ch'è suo antico retaggio, del suo dovere, che « ha in faccia alla civiltà, all'Europa ed al mondo intero, « di non cessare di essere la nazione artistica per eccel- « lenza. »

Un corista interruppe: *I contribuenti?*

I coristi della Camera sono i deputati, che gridano solamente: *ai voti!*

E l'autore: « Non dobbiamo giovare ai contribuenti con « ciechi provvedimenti degni di una nazione barbara ed igno- « rante, e tanto meno è tollerabile che in simil modo si « improvvisino determinazioni assolute di massima, le quali « senza i necessarii studii e temperamenti distruggono uno « stato di cose, che non solo ha per sè secolari abitudini, « ma che ha altresì una eloquentissima conformità di si- « stema adottato presso le più grandi e gloriose nazioni di « Europa. » Ricordò che Londra, Parigi, Pietroburgo, avevano teatri italiani, grandi e ricchi stabilimenti, « tempii

---

(1) *Atti parlamentari*, Vol. X, Sessione XVI. Seduta 10 aprile 1863.

« innalzati all'arte italiana, elemento dell' istruzione e della « coltura nazionale »; aggiunse: « La legge, la quale regge « i teatri in Francia fu sancita da Napoleone a Mosca, al- « l'infausto chiarore delle fiamme, che incendiavano il Crem- « lino. »

Terminò col dire: « Signori, fu un tempo, in cui era di « moda in Italia parlare contro la profusione dell'oro e de- « gli applausi agl' istrioni ed alle danzatrici, quando noi « tutti pertanto rampognavamo l'Italia, perchè addormentata « ne' molli piaceri, non sapesse a chi meglio consacrare la « sua ammirazione e le sue corone che a queste classi di « persone. Ma oggi non abbiamo più bisogno di ricorrere « a questi luoghi comuni, dopo che il soldato italiano a « Palestro, a San Martino, al Volturno, ha provato che la « nostra nazione sa far di meglio, sa come debbasi mo- « rire per l' indipendenza e la grandezza della patria (1). « Oggi invece ricordiamoci di un altro dovere, quello di con- « siderare l' arte come uno degli elementi della vita di un « popolo riservato ad alti destini, come religione del pen- « siero, come titolo di nobiltà e di onore nazionale. Non ci « lasciamo trasportare dalle grette e ignobili tendenze ma- « teriali di questa età. Conserviamo verso le arti il dome- « stico culto; mostriamoci nipoti non degeneri, nè indegni

---

(1) T. Mamiani nell'*Ausonio* espresse questo pensiero:

. . . . o da quel suol remoto
Bello e gioioso che gli aranci infronda,
Nido gentil di Veneri e di Amori,
Fa a' nostri orecchi udir qualche melode
Recente e cara, e i facili gorgheggi
(Che il puoi tu sol) dell'usignuolo imita.
Dio dei miei padri, e sostenuto hai dunque
Nel tuo furor che tempo si svolgesse
In cui sì fatto si terria sermone
Al disceso di Roma?

« dei nostri grandi avi, che nelle arti seppero divenire in-
« segnatori al mondo. »

La votazione fu dubbia. La controprova diè la vittoria al Ministero. Valerio fece adottare la proposta, per cui le spese dei Teatri furono scritte sulla parte straordinaria del bilancio ridotte a lire 100,000 da ripartirsi con Decreto Reale.

Così cessarono i teatri di Corte o di Stato, e i Municipii sborsarono le dotazioni.

X. Un vero saccheggio seguì nel transito del privilegio dello Stato all'Amministrazione municipale. Ogni teatro aveva le sue opere di Repertorio e le copie delle partiture. Queste furono incettate e vendute; ma non crearono proprietà esclusiva alcuna. Municipii ignoranti, maggioranze interessate, permisero il monopolio di pochi editori. Innanzi che tale sperpero del tesoro artistico, detto il Repertorio dei Teatri, si consumasse, gl'impresari, che conducevano i Teatri Imperiali o Regi, lo ripeto, avevano occultamente accresciute le copie delle partiture. I *Capitoli d'obbligo* imponevano all'Impresa di somministrare una copia di tutti gli spartiti delle opere di musica, o scritte appositamente o nuove per i teatri medesimi, ai Conservatori. Altre copie erano da farsi per la censura, per la Polizia. L'adempimento di tale obbligo rese necessarie le copisterie teatrali. Gl'Impresari, durante il tempo della loro gestione, pensando al fallimento o al termine del contratto, ordinavano duplicati per venderli all'estero o per rimanerne possessori, riconsegnato il teatro. Il Merelli e il Barbaia, possessori di tali copie, non avevano maggiore diritto di Cencetti, che era la maschera del Jacovacci. Ed il lettore ora sa che le partiture erano l'impiego del danaro dello Stato, perchè il tesoro pubblico dava il danaro ai conduttori di teatri. Spesso i capitolati di obbligo davano una somma speciale per le copie delle partiture. Con queste notizie che sono certe come la verità intendo di compiere la istruzione del processo storico.

XI. Il Teatro San Carlo fu costruzione di Carlo III, che protesse le arti e la civiltà del Reame, non avendo gusto

alcuno nè per la musica, nè per i teatri (1). Il Nicolini toscano lo riedificò dopo l'incendio del 1816, cagionato da una lucerna non bene spenta, che appiccò il fuoco alle tele ed alle macchine, sì che in poche ore fu ridotto cenere e rovina. Grandiose erano le tradizioni musicali; ma la fama del Teatro si accrebbe con l'impresa di Domenico Barbaia. Lo chiamarono, e non pare vero, il *Napoleone degl'impresari* tanto fu stimato valentissimo nel suo mestiere. Era milanese e di bassi e poverissimi natali; ebbe da natura spirito intraprendente; fu sprovvisto di ogni coltura intellettuale: moltissimi successori non fanno torto al predecessore. Andò in Napoli nel tempo della occupazione francese ed esordì male, perchè prese a tenere i giuochi d'azzardo dal 1808 al 1821.

Nel 1809 si decise di condurre i Reali Teatri di San Carlo e del Fondo, poi quelli dei Fiorentini e del Teatro Nuovo.

Il Florimo, narra che in pari tempo prese la Scala e la Canobbiana di Milano ed il Teatro Italiano di Vienna: ma io penso che dovette entrare in società con altri individui, perchè il Catalogo Cambiase non afferma il fatto. Barbaia seppe raccogliere quanto di più celebre l'arte musicale offriva in fatto di maestri, compositori, cantanti, ballerini e scenografi (2). Morì di apoplessia nel 1842.

XII. Quando furono rappresentati i *Puritani* a Parigi, aveva rimessa l'impresa alla Società d'Industrie. Barbaia, che aveva fatto scrivere molte opere a Rossini, Pacini, Donizetti, Bellini, Conti, Luigi Ricci, Mercadante per mantenere i suoi obblighi col Governo Napoletano, anzi con la Corte,

---

(1) Ne ordinò la costruzione per contentare la Regina amantissima del Teatro, la quale, spaventata una sera che andò al Teatro San Bartolomeo, perchè caddero i cavalli, protestò al marito che non vi sarebbe più tornata colà con grande sagrifizio del suo gusto per la musica. FLORIMO, vol. IV. Il primo disegno fu del Mediano, brigadiere dell'esercito, la esecuzione di Angelo Carafale.

(2) FLORIMO, vol. III, pag. 182. CAMBIASI, Catalogo, pag. 120.

non ebbe, nè poteva avere diritti di proprietà. Nei lunghi anni della sua industria si fece un archivio delle partiture inedite.

I *Puritani*, che furono rappresentati in Parigi furono acquistati dal Teatro Italiano, che l'ebbe come opera di repertorio. Bellini per la Francia non conservò neppure pienissimo il diritto di edizione, perchè è notizia storica che ne alienò due terzi al Troupenas parigino.

XIII. Mentre scriveva l'opera per Parigi, ne promise la riproduzione alla Società di Napoli. Nel dicembre 1834 faceva ringraziare il principe di Ottaiano che gli aveva procurato il contratto. Prometteva di mandare il libretto, quando sarebbe stato finito, e scriveva: « *che stieno tranquilli, per-* « *chè non vi entra nè religione, nè amori nefandi, nè poli-* « *tica alcuna.* Se il titolo dei *Puritani* fa ombra, che gli « dieno quello di *Elvira,* oppure le *Teste rotonde ed i Ca-* « *valieri.* » *(Lett. 84.)* Dopo le prove teatrali di Parigi fece cambiamenti per Napoli a vantaggio della Malibran. Non potendo recarsi a mettere l'opera in iscena, se ne rimise all'amico Florimo. « Lo spartito ti verrà marcato col *métro-* « *nome;* ma ti sia di regola di non attaccarti servilmente; « stringi ed allarga i tempi secondo lo vorrà la voce dei « cantanti e l'effetto dei cori; infine fa' come ti piace per « trovare l'effetto d'ogni pezzo, se il tempo marcato lo rende « o troppo veloce o troppo languido... Fate preparare una « campana in *fa,* che servirà e per questo quartetto e pel « finale del primo atto, quando dovrà suonare a stormo, ecc., « come vedrai dalla partizione. »

Promise di mandare la partizione col vapore, che lasciava Marsiglia il 10 gennaio 1836. « Io spero che codesti signori « saranno contenti e non ne nasceranno disgusti, e la par- « tizione giungerà a Napoli col vapore che lascia Marsiglia « il 10 gennaio. Non venendo, io aveva proposto di conse- « gnare la partizione alla persona, che mi sarebbe qui in- « dicata a Parigi, precisamente il giorno 1.° gennaio. »

Pensò di spedire la partizione al Falconet, per mezzo del

suo corrispondente, per subito rimetterla a Florimo, che doveva consegnarla alla Società, « e se questa te la ricuserà, « ti deve nello stesso tempo pagare i tremila ducati, che tu « terrai presso un sicuro banchiere sino a mio avviso; al- « trimenti terrai presso di te lo spartito senza farlo vedere « ad anima vivente... Di' a Cottrau che tutta la musica, che « mando a Napoli, fino il pezzo cambiato per la Malibran, « la dò a Parigi e che quindi egli in tale spartito non avrà « alcun pezzo da stampare prima che non lo faccia Trou- « penas a Parigi. » (*Lett. 85.*)

Spedì la partizione, e le memorie rivelate dalle lettere ci fanno sapere persino quanto spese. Spaventato della quarantena di quaranta giorni che la musica avrebbe fatto a Nizza per la paura del colera, scrisse il 5 gennaio 1835: « È una disperazione che le cose vadano così. Dopo quin- « dici notti che non vado a letto, dopo 400 franchi (quat- « trocento, hai capito?) che ho spesi per far copiare non da « copisti (perchè qui non ve ne sono italiani che solo al « Teatro Italiano, ove sono occupati) ma a maestri, fra gli « altri a Pugni, ed a lui solo ho dato una forte somma. » la minaccia della quarantena! Si lagnava che nel contratto avesse accettata la responsabilità d'inviare l'opera a Napoli: « Io non proposi di assegnarmi persona a Parigi? e che « fosse stato anche il nostro ambasciatore? Perchè volermi « così compromettere? »

XIV. Ai 18 febbraio 1835 sentì gli accidenti, che impedirono la esecuzione dei *Puritani (Lett. 93)*. Raccomandava al Florimo la custodia dello spartito, temendo i soliti furti. L'impresario di Londra, Gallemberg, gli richiese la partizione (*Lett. 96, 18 maggio 1835*). Scoprì che il Pugni aveva dato i *Puritani* a Milano (*Lett. 2 settembre*). Diè incarico a Florimo di inviare la copia a Palermo prima di Napoli (*ivi*).

Non diè ad alcun editore la proprietà dell'originale, che era la fonte della riproduzione, perchè il 5 giugno 1835 scrisse: « Previeni Cottrau che io non posso trattare con

« editori che nel solo caso che comprino la proprietà intera, « ed allora la venderò a chi si vuole, e questa è di un « prezzo troppo elevato per la speculazione di un editore « qualunque. » Voleva far pagare due o tremila franchi la edizione dello spartito.

XV. Nel più bel sogno della gloria morì. I genitori non ebbero modo di reclamare contro le leggi del tempo. La carità patria li soccorse. Il padre godette quella pensione data da Catania, e per la quale il figlio si affliggeva, fino al 3 febbraio 1840, giorno della sua morte; la madre cominciò a goderla dal gennaio 1842, in ducati 108 annuali, per una deliberazione Decurionale del 6 giugno 1842. (1)

La successione di Bellini si aprì in Francia. Fra i beni lasciati non vi era la proprietà delle partiture, che erano uscite dal suo patrimonio. Per trent'anni la musica fece il giro del mondo. Nessuno pretese di rivendicarne la proprietà.

XVI. Teodoro Cottrau appena si pubblicarono le leggi italiane nelle provincie meridionali, si pose in mente di creare diritti di autore non mai esistiti e di riaccendere quelli spenti. Ricercò Don Mario Carmelo e Francesco Bellini del fu Rosario, Giuseppe Bellini del fu Rosario, Donna Maria Bellini, vedova del Cave Scamanna, e con una fede di credito pagò ad essi lire 160 come unici eredi di Vincenzo Bellini. Costoro dichiararono di avere avuta la somma in pagamento dell'esercizio dei loro diritti di autore, giusta i decreti 7 novembre 1811, e 5 febbraio 1828 e per la cessione assoluta da loro fatta in data 15 settembre 1863, giusta la legge 25 giugno 1865, « di ogni loro diritto di au- « tore per la stampa e per la rappresentazione della musica « e della poesia nel regno e nell'estero di tutte le opere « edite ed inedite. » Questa scritta è degna sorella del contratto stipulato con gli Sterbini. Così il Cottrau sognò di

(1) Florimo, vol. III.

avere trasferiti in sè tutti i diritti di autore e di editore per questo vilissimo prezzo. Questa dichiarazione reca la data dei 24 aprile 1869.

XVII. Per la legge 19-24 luglio 1793 gli eredi avevano il diritto di vendere, di far vendere le opere nel territorio francese per dieci anni dopo la morte del compositore (1). Se il padre e la madre fossero stati in Francia, avrebbero dovuto fare i depositi delle copie. Ma se la rappresentazione non fosse stata venduta al Teatro Italiano, al 1845 avrebbero perduto ogni diritto sul suolo francese. Nè in Milano, nè in Napoli l'opera stupenda potè trovare la protezione della legge.

Il padre di Bellini fu l'erede legittimo; in lui si confusero i diritti del figlio. Il padre fino al 1842 non potè esercitare alcun diritto, perchè la musica, che da Parigi faceva il giro del mondo, non era rimasta nel dominio del figlio. Come il padre morendo l'avrebbe trasmessa agli altri figli, supposto davvero che Cottrau avesse stipulato con gli altri fratelli del Bellini?

XIII. La legge napoletana, lo ripeto, non era applicabile perchè l'opera fu rappresentata a Parigi. Se la legge 5 febbraio 1828, che all'articolo 2.° riconosceva il godimento agli eredi pel termine di trent' anni, fosse stata applicabile, ai 24 settembre 1865 i detti trent' anni sarebbero decorsi. Il Cottrau con sottile espediente, finse la cessione che era stata fatta ai 15 settembre, ossia solamente otto giorni prima il decorrimento del lunghissimo termine. L' incauto uomo di affari, alla cui memoria io uso rispetto, non pensò pertanto alle disposizioni degli articoli 25 e 26. La dichiarazione ed il deposito della partitura non fu fatta sino al 31 dicembre 1865. Dieci anni erano decorsi dalla pubblicazione, ogni maggiore perdita di tempo sarebbe inutile.

XIX. Intesi dire, che s'invocherà l'articolo 13 per soste-

---

(1) Dalloz, *Propriété*, ecc., Chap. III. pag. 453, n. 74.

nere che la pubblicazione senza partitura non è completa, e che perciò almeno ci vuole danaro. Io ricordo che la legge parla per il futuro, e che quando vi sono tante partiture manoscritte, la pubblicazione è più che completa.

XX. La cessione inoltre addimandava un atto autentico e la data certa. Non parlo delle dichiarazioni, perchè riguardano la riduzione per canto e pianoforte.

Rammento che per i *Puritani* il signor Ricordi abbandonò la querela contro lo Zucchi. Allora forse non aveva le menzogne sebezie del Cottrau.

Bellini, lo ricordai, fremeva di generoso impeto pensando che grido di libertà era proibito nell' Italia. Questo grido di libertà, lo ripetiamo, era vivamente per l'arte. Chi siete voi, signor Ricordi, che alla nazione, al gusto ed al plauso dei posteri volete togliere l'opera immortale di Vincenzo Bellini? Battete pure moneta; ma ricordatevi che Bologna sul conio del suo denaro stampava il motto *Libertas*.

CAPO X.

Per la poesia.

I. Bellini non fu contento dei versi di Carlo Pepoli; disse stupende le situazioni dei *Puritani;* ma Felice Romani, grande maestro della parola melodrammatica, rimase maravigliato come su quella poesia Bellini avesse scritta una musica divina. Il Pepoli vendette o no il libretto? Nessuno lo sa dire. Certa cosa è che in Parigi non esercitò i diritti di autore, e che per quarant'anni lasciò ovunque rappresentare il melodramma senza opposizione alcuna.

Cottrau sempre con la voglia di far suo il sole, il 23 settembre 1865 fece una dichiarazione di proprietà per lo meno ridicola, perchè i Napoletani avevano avuto il diritto di stampare con tutti gli altri libri editi allo straniero il libretto dei *Cavalieri* e *Teste Rotonde, od Elvira.*

II. In Roma ai 25 febbraio 1875, quando Cottrau venne a cercare gli egregi discendenti dello Sterbini si fece rilasciare una dichiarazione dal Pepoli, che riconosceva la dichiarazione di diritti di autore fatta dal Cottrau il 23 settembre 1865. Dove sta questa dichiarazione? Dichiarò pure il Pepoli di avere ceduti i suoi diritti di autore?

III. Darò brevi risposte. In Italia il poeta non ebbe alcun diritto di autore, perchè il libretto fu pubblicato a Parigi, quando la Lombardia non aveva legge di proprietà artistica e quando la legge napoletana era solamente territoriale.

Gli articoli 20 e 26 della nuova legge gli facevano il dovere di fare dichiarazioni, che egli non fece. Non è legale il tardivo riconoscimento di una dichiarazione fatta da una terza persona. La cessione doveva essere fatta prima ed in forma autentica. Il Sonzogno si può servire sempre del libretto, perchè è un accessorio della musica. Richiamo qui le dottrine innanzi esposte. I giudici ci daranno ragione.

Enrichetta non canterà:

Sventurata prigioniera
Il mio fato seguirò;

ma correrà libera su tutte le scene.

CAPO XI.

Per " Maria di Rohan. „

1. Bellini aveva pensato di scrivere su questo argomento. Nel dicembre del 1833 fece proporre alla Società napoletana per il Florimo il *Gustavo III*, che poi diventò l'argomento del *Ballo in Maschera* del Verdi, ed un *Duel sous Richelieu*. « Il *Gustavo III*, è interessante, spettacoloso e storico, e « spero che la censura possa accettarlo. In caso non si farà « uccidere Gustavo (se così vorranno), ma le situazioni sono « belle, bellissime e nuove. Poi v'è *Un duel sous Richelieu*, « ch'è drammatico e di grande effetto; io li vorrei scrivere « tutti e due. Pensa tu a persuadere sino il Ministro di Po- « lizia, che infine non ha tanti pregiudizi (*Lett. 84*) ».

L'Austria si persuase. Il Borbone non voleva che si parlasse di duelli. Re Ferdinando fece leggi feroci contro il pregiudizio della cavalleria. Il tema fu scelto dal Donizetti.

II. *La Maria di Rohan* fu rappresentata al Teatro di Porta Carinzia la sera dei 5 giugno 1843 alla presenza della famiglia degli Asburgo, e dei grandi dignitari civili e militari dell'Impero. Una folla di maestri tedeschi si era composta a banco di giudici. La critica tedesca celebrò la musica per la passione, il sentimento della situazione, ossia la verità della espressione musicale (1). E dico il vero, l' aria

---

(1) Alborghetti e Galli, pag. 16.

di Errico *Ogni mio bene in te sperai*, e il terzetto *Vivo non t'è concesso*, mi risvegliano ancora emozioni antiche, ma profonde. Parigi ebbe la prima riproduzione della musica, alla quale il maestro aggiunse alcuni pezzi a richiesta degli artisti italiani. La parte di Armando di Condé, che in origine era scritta pel secondo tenore, fu ridotta a contralto per far cantare Marietta Brambilla. Londra, Napoli, Bruxelles, Milano richiesero lo spartito all'annunzio dell'entusiasmo viennese. Questo spartito, che fece il giro delle capitali di Europa, diventò presto di dominio pubblico, perchè l'autore aveva vendute le copie per le rappresentazioni. Contemporaneamente alle riproduzioni sceniche si fecero numerose edizioni per canto e pianoforte. Veggo esistere edizioni sul testo dell'opera data al teatro viennese ed altre edizioni sul testo parigino. Tutti gli editori italiani, Racca di Torino, Lucca, Ricordi con Sonzogno esercitarono questo diritto di uso comune. Moltissime partizioni furono copiate.

III. La legge austriaca al 1842 non esisteva; ma la circolare dei 19 luglio 1830, l'ho altra volta ricordata, voleva la prova scritta delle cessioni; il Donizetti non fece scritture di cessione. Se la legge del 1846 fosse stata applicabile, dopo dieci anni gli eredi avrebbero perduto ogni diritto. Donizetti morì l'8 aprile 1848, lasciò il fratello Francesco, ch'era in Egitto, e lo scrivano suonatore di piatti. Al 1858 ogni possibilità di diritti di autore era spenta in essi, se l'avessero avuti. Se la Ditta Ricordi vorrà dirsi comproprietaria del Cottrau, è da cantare a lei: *Cupa, fatal mestizia!*

Qui intendo per dovere legale di ripetere tutte le ragioni dette contro le precedenti domande. Intanto possiam cantare:

Corriamo alla vittoria
Che a noi prepara il fato.

CAPO XII.

Per " Linda. „

I. Procedo innanzi rapidamente, perchè ho svolte tutte le ragioni, che confondono di audacia le domande avversarie, e che si ripetono per ciascun spartito.

La *Linda di Chamounix* fu rappresentata la prima volta al teatro di Porta Carinzia la sera del 19 maggio 1842. La poesia fu scritta da G. Rossi; lo stesso Donizetti vi collaborò. Il maestro aveva vena poetica e faceva correntemente versi, talvolta perversi. L' entusiasmo del pubblico fu tale che l'Imperatrice mandò un nastro di velluto, che portava le lettere seguenti ricamate in oro: *L'Imperatrice d'Austria a Donizetti la sera del 19 maggio 1842 per l'opera « Linda. »* Lo spartito fu pagato dall'impresario di Corte e diventò un' opera del Repertorio. La fama della nuova musica corse sì rapida che il maestro, giunto a Parigi, fu pregato di farla subito rappresentare: in meno di una settimana scrisse la sinfonia ed aggiunse due o tre pezzi per il Teatro Italiano, a l'Impresa, che faceva cattivi affari, si rimpannucciò. Trasmise le partiture a tutti i teatri, che vollero riprodurre l' opera.

Nell'anno 1842 non vi era legge sulla proprietà artistica negli Stati dell'Austria, quindi ciascuno poteva servirsi dell'opera altrui; la legge del 1846, che non poteva avere effetto retroattivo; fu pubblicata quando Donizetti viveva in

Francia ed era già pazzo. Essa dava diritti di proprietà (§ 22) per dieci anni dopo la morte dell'autore, se questi non avesse fatta cessione; quindi nel 1852 si era avverato il pubblico dominio, del quale abbondano le prove, perchè i Ricordi, i Lucca e Sonzogno fecero parecchie edizioni della riduzione per canto e pianoforte. Questa sola differenza trovai nelle edizioni del Sonzogno: che pubblicò i nuovi pezzi scritti per Parigi. Lo spartito fece il giro del mondo, e spesso prese il titolo di *Perla della Savoia*.

II. Quando l'Italia fu unificata per il plebiscito meridionale, al Governo di Garibaldi seguì il governo della Luogotenenza. Il Decreto dei 17 febbraio 1861 pubblicò la Patente piemontese, che riduceva i diritti di autore ad anni quindici; ma non pubblicò la Convenzione austro-sarda, perchè il Regno di Sardegna si era estinto in quello della Italia nuova, e l'Austria non riconosceva il nuovo Stato, essendo ambiziosa di ricondurre gl'Italiani ai patti di Villafranca e di Zurigo. Le partiture della *Linda di Chamounix* non furono mai stampate. Gli editori le ottennero nei modi da me indicati, secondo che si moltiplicarono le copie necessarie per gli altri teatri.

III. Che documenti produce la Ditta Ricordi? Nessuno. Forse l'istrumento 11 febbraio 1875, col quale Teodoro Ghezzi, ricordando un altro istrumento de'29 decembre 1865, disse di aver ceduto i diritti di autore a nome degli eredi di Donizetti, sarà il titolo, che dovrà essere argomento di esame?

L'erede di Donizetti fu il fratello, che per dieci anni non esercitò, nè poteva esercitare diritto alcuno, perchè nessuno può cedere quello che non ha. I genitori di Gaetano Donizetti erano poveri operai, che lavoravano nell'arte di tessere la tela, tradizionale nella loro famiglia. Andrea, padre, diventò portinaio nel Monte di Pietà; sposò Domenica Nava ed ebbe quattro figliuoli; Giuseppe, Alessandrina, Francesco e Gaetano. Giuseppe fu costretto dal Governo napoleonico di essere soldato ed andò col reggimento in Savoia. Essendo

dotto nella musica, ottenne il grado di luogotenente capo-musica. Poi si recò in Costantinopoli e vi ottenne il grado di capo-musica del Sultano e di Direttore delle musiche militari e dei concerti nel Serraglio. Alessandrina sposò un certo Tironi e morì prima dei fratelli. Francesco visse e morì in Bergamo: se ne allontanò una sola volta per visitare il fratello infermo a Parigi. Era scrivano nell'ufficio del Monte di Pietà e suonava i *piatti* nella banda musicale: era un gran buontempone. Suonando i piatti, marciava pettoruto, e pareva che volesse dire: non si è Donizetti per nulla (1). Gaetano era nato il 29 novembre 1797.

IV. La successione del Donizetti potette essere raccolta dai due fratelli, ma non da altri, ossia dalle misteriose figure dei Gabuzzi. L'autore diceva di avere un capitale di lire centomila, che bastava a vivere indipendentemente. Lo ripetiamo: Sonzogno potrebbe attaccare di falso quella scrittura del Ghezzi, se non fosse regola di diritto: *non intelligitur falsitas, quæ nec nocuit, nec erat apta noc ere.*

Chi è Giuseppe Gabuzzi? Come, perchè si dice erede di Donizetti? Dal 1842 al 1862 si sarebbero prescritte le azioni ereditarie le più certe.

V. Come si spiega avanti alla morale, e col pensiero del legislatore italiano il flagrante sforzo di piegare la legge italiana a compiere usurpazioni di beni, che non sono solamente del Sonzogno, ma della civiltà presente e futura? Questa ostinata cupidigia avrà una giusta punizione, perchè da questa lite uscirà proclamato un diritto, e raccomandato un bisogno. Il diritto è questo: coloro i quali posseggono le partizioni, ne possono fare la stampa. Il bisogno è quello della sollecita pubblicazione delle partiture: questa stampa distruggerà dalle sue fondamenta l'esorbitante monopolio, che ha minacciato l'arte nel suo avvenire, ed impedita quella libertà, nella quale è la vita, è il movimento.

---

(1) Alborghetti e Galli, p. 16.

Ora dica il pubblico: la Ditta Ricordi, la quale pretese di ritogliere ogni suonata ai concerti musicali, chiese violenti sequestri, interdizioni di spettacoli, e minacciò di processare governo ed autorità politiche, che non le furono compiacenti, come sfuggirà il severo rimprovero sollevantesi da ogni centro di abitazione, ove l'amore della musica ha il suo culto?

Il signor Edoardo Sonzogno è legittimo utente delle partiture, con le quali tiene su l'onore dell'arte italiana, ne usa nello stesso modo come la Ditta Ricordi. Le copie delle partiture sono « legittime creazioni di proprietà protette dalla libertà, che scaturiva dalla legge imperante » (1). Non vi ha magistrato, il quale possa obbligare ciascun proprietario di lacerare simiglianti partiture per fare più ricca la industria Ricordi.

Ai magistrati, che faranno giustizia, si dia il saluto col coro della Linda:

Che bel core avete in petto,
Siate sempre benedetto!
Adorato il vostro nome,
Eccellenza, ognor vivrà!

Raccomando il motivo al procuratore della causa.

---

(1) Discorso Mancini, 12 aprile 1862.

CAPO XIII.

Per " Lucia. „

I. Conobbi in Napoli molti vecchietti, che avevano assistito alla prima rappresentazione della *Lucia* la sera dei 26 settembre 1835. L'ampia sala era pienissima. Nella scena del delirio ed in quella del cimitero era un sentire di singhiozzi. Quando Duprez cantò la celebre cabaletta, « *Tu che a Dio spiegasti l'ali,* » il maestro ebbe una tale ovazione che per la gioja e la commozione vivissima fu preso per più giorni da una febbre nervosa.

La cronaca narra che una sera Donizetti si era ricondotto a casa, ove i suoi soliti amici erano andati per fare la partita. Prese il letto per un fortissimo dolore di testa; ma passati solamente pochi minuti, suonò con violenza il campanello. Virginia accorse sollecita. Il maestro, che si era alzato a sedere sul letto, le chiese il lume e da scrivere e subito compose la cabaletta. Il Duprez allora allora l'ascoltò, e ne comprese la maravigliosa bellezza. La *Lucia* segnò l'apogeo della gloria del suo autore. L'espressione degli affetti in quell'opera giunse alla perfezione.

II. Da cinquantatrè anni lo spartito gira per l'Europa e per l'America senza che i dotti cessino dall'ammirarlo ed i popoli dall'averne diletto. Il Teatro di San Carlo era condotto dalla Società, che più volte nominai. Donizetti non ebbe tempo di pensare alla proprietà letteraria in un solo Regno.

Nel carnevale dell'anno appresso 1836, era a Venezia per la rappresentazione del *Belisario*. Le riproduzioni della *Lucia* e delle molte opere scritte gli fruttarono otto o diecimila lire all'anno, perchè egli vendeva le copie dell'originale (1).

Nel 1839, fu rappresentata a Milano. Per Donizetti seguirono gli anni dei suoi dolori; ricordai innanzi i lutti domestici. Andato a Parigi nella primavera del 1839, mentre terminava il *Poliuto*, scrisse *La Fille du Régiment*, degna sorella dell'*Elisir*, per vivacità ed eleganza di forme. In questo tempo ritoccò parecchie opere, tra le quali la *Lucia*. L'opera fu tradotta in francese e fece il giro trionfale dei Teatri di Marsiglia, Lione, Lilla, Nantes, Bordeaux, Boulogne e Strasburgo; fu tradotta in inglese, svedese, tedesco; fu applaudita parimente in Londra, Edimburgo, Stoccolma, Berlino, Francoforte, Monaco e Vienna. Le traduzioni e le riproduzioni gli fruttarono in tre anni la somma di circa ventimila lire (1).

Non conosco scrittore, il quale abbia trattata la questione della correzione e dell'aumento di un'opera, per sapere se essendo riprodotta con revisione e con aumento di scene si debba dire opera nuova.

III. Tutti gli editori fecero la stampa della partizione per canto e pianoforte. Vidi nell'Archivio di Santa Cecilia una edizione inglese: *with the italian words a new english adaptation by Charles Lamb Kenney edited by Arthur Sullivan and G. Puttmann.* Cottrau, Ricordi, Sonzogno esercitarono il dominio pubblico.

Il Cencetti era diventato proprietario di due copie della partitura e gli eredi le donarono all'Archivio. L'una copia fu eseguita a Milano. L'altra, lo credereste? a Veroli nel carnevale dell'anno 1858; infatti la partitura reca la data di Veroli con la indicazione, che diresse l'opera S. Ruboli e la concertò un Cellini.

---

(1) Galli, pag. 138.

IV. Per la legge napoletana (art. 7) la rappresentazione era proprietà dei maestri di cappella. Per l'articolo 2.°, i compositori vita loro durante potevano pubblicare e spacciare la musica. La copiatura era al certo un modo di spaccio. Gli eredi avevano per trent'anni lo stesso diritto. Donizetti personalmente divulgò la sua musica vendendo le partiture per le rappresentazioni; non essendo napoletano, quante volte lasciò il Regno, portò con sè i suoi lavori. Come al presente Ricordi suppone che si debba applicare al caso la legge borbonica, la quale lasciava la rappresentazione ai maestri, ma era legge territoriale? Morto l'autore al 1848, il solo erede superstite fu il famoso e pettoruto suonatore di *piatti*.

V. Che documenti presenta Ricordi? in Napoli ai 26 luglio 1834 G. B. Girard con privata scrittura vendette la proprietà delle *riduzioni* delle opere. Ai 20 giugno 1838 dichiarò che la cessione comprendeva la *Lucia*. Le *riduzioni* non erano le partiture, e quindi questa scrittura non vuole dir nulla. Perchè Girard si diceva proprietario dell'opera del Bergamasco? Il diritto di rappresentazione dipendeva dal possesso della strumentatura, e Donizetti diede le partizioni a tutti i teatri. Ricordi non eseguì la prescrizione della circolare del 19 luglio 1830, specialmente comandata per le musiche acquistate da impresari stranieri.

VI. La legge napoletana non si estendeva all'estero. In Lombardia non vi era legge protettrice dei diritti di autore. Quella del 1846 permise la cessione al § 10; impose che dentro due anni l'avente causa dell'autore dovesse fare la pubblicazione *con la espressa riserva* dell'esclusivo diritto di riprodurla. Dove il contratto di vendita delle partizioni? Dove la pubblicazione delle partiture medesime e la dichiarazione di riserva? Errore nuovo, unico, è questo di chiedere la privativa di cose non edite per la stampa, ma per la concessione di copie manoscritte.

Per tutte queste ragioni è forza riconoscere che la rappresentazione diventò di dominio pubblico sino dal 1835.

VII. In Napoli nel periodo della unificazione fu pubbli-

cata la *Legge sarda* con decreto 18 agosto 1860, 17 febbrajo 1861, 3 ottobre 1861, 26 gennajo 1882, che ridusse a 15 anni il diritto d'autore (art. 18). Non ebbe effetto retroattivo; ma supponendo che comprendesse libretti ed opere, gli spartiti erano di pubblico dominio sino dal 1863, perchè la nuova legge assegnò il termine di anni 15.

VIII. Una sentenza del Tribunale di Roma 28 aprile 1873, attribuì la proprietà al Cottrau; non discusse la questione del dominio pubblico verificatosi sino dal 1863, è *res inter alios*. Cottrau non poteva vantare proprietà e perciò non fece registrazione della partitura in nessun tempo. Registrò soltanto il 4 ottobre 1865, la semplice riduzione per la stampa. Il pubblico dominio è quindi incontrastabile, perchè la registrazione fatta da Ricordi disdice la sentenza di Roma, che gli nega la proprietà.

IX. L'edizione fu registrata da Ricordi il 18 febbrajo 1866 (*Reg. Gen.* n.° 1620, *Gazzetta Ufficiale 31 marzo 1866*); ma non fu fatta in tempo. Il libretto fu registrato da Ricordi il 24 ottobre 1865, (*Reg. Gen.* n.° 1620. *Supplemento Gazzetta Ufficiale 31 marzo 1866*); era stato giudicato dal Tribunale di Roma proprietà Cottrau, il quale non lo registrò.

Tutti i maneggi giudiziari erano serviti ad uno scopo inutile, ad impedire la rappresentazione, la quale supporrebbe il diritto esclusivo delle partiture manoscritte, che nessuno vanta, e che Donizetti alienò con la vendita delle copie.

VII. I maneggi offendono la regola della non retroattività della legge. Le fonti legislative appalesano la vana pretesa avversaria. La Patente dei 28 febbrajo 1826 riserbava il diritto esclusivo di *stampa* e di *vendita* delle opere agli autori per anni quindici sì *veramente che dichiarino di volersene valere e prima della pubblicazione facciano il deposito* (1). Questa Patente che contemplò l'avvenire, riconobbe

---

(1) Rosmini, vol. II, n° 791, pag. 248.

pienamente il dominio pubblico delle opere stampate fuori Regno, tanto che assegnò un termine, affinchè gli editori avessero fatto lo smercio delle opere già edite. Non pensò di confiscare le copie manoscritte.

XI. Il termine fu ravvisato troppo breve. Il potere esecutivo prorogò questo termine, e col Decreto dei 2 ottobre 1861, lo fece poi convalidare con la legge del Parlamento. L'on. Panattoni, relatore, avvisò che la legge riconosceva la giustizia del Decreto, perchè non aveva pregiudicato il diritto degli autori (che erano quelli di altre parti d'Italia) ed *aveva salvato il diritto dei librai i quali potevano benissimo continuare a vendere i libri che avevano legittimamente a pronto, od editi avanti il divieto.* E il Mancini, che amava l'avvenire della vita intellettuale e letteraria della nazione, disse: « quelle riproduzioni sono legittima creazione « di proprietà protetta dalla libera facoltà, che scaturiva « dalla legge allora imperante. Laonde non si potrebbe senza « evidente ingiustizia obbligare i proprietari di essa a di- « struggerla in qualunque giorno anche lontano che piacesse « alla novella legge determinare (1). » Per queste parole (2) il passato rimase irrevocabile.

XII. La legge del 1865 neppure ebbe effetto retroattivo e l'articolo 40 tolse ogni speranza ai mercanti desiosi d'ingiusti lucri.

Ora la Ditta Ricordi, che come il Sonzogno, ha le partiture, e che usò il diritto comune, noleggiandole; la Ditta che stampò e ristampa la riduzione per canto e pianoforte, che cosa vuole? Che non appena un'orchestra incomincia la recita, la forza pubblica tolga arbitrariamente le partiture manoscritte? Chi consigliò la Ditta non comprese che se di-

---

(1) *Sessione* 1861, 3.° periodo, dal 20 novembre 1861 al 12 aprile 1862, pag. 481.

(2) *Sessione* 1861, 2.° periodo, dal 20 novembre al 12 aprile 1862, pag. 481.

ventò lecita la edizione dello spartito per canto e pianoforte, inviolabile è l'uso della proprietà delle partiture.

XIII. La Ditta Ricordi comunicò anche una dichiarazione del Cammarano che disse la verità, ossia, che i libretti pagati a prezzo fisso, non erano più dell'autore. Lo sapevamo; ma come le parole, che da cinquantatrè anni accompagnarono la musica, sarebbero diventate del Ricordi?

Il lettore dev'essere stanco, ed io non lo sono meno di lui. Ma chi per sostenere un ingiusto monopolio:

osa offrirsi al mio cospetto?

CAPO XIV.

Per " Amina. „

I. La *Sonnambula* e la *Norma* mi richiamano a Bellini; e l'*Elisire*, la *Borgia*, la *Lucia* mi lasceranno per l'ultima volta in compagnia al Donizetti.

La *Sonnambula* fu rappresentata a Milano la sera del 6 marzo 1831 al Teatro Carcano. « Bellini ebbe in compenso « 2000 ducati, oltre la metà dei diritti di autore, che ap- « portarono grande introito, tanto l'opera venne avidamente « ricercata. » (1) La Circolare 18 luglio 1830 voleva che si « fosse fatta la scrittura. Dov'è questa scrittura? Non esiste perchè Bellini potette vendere la sua musica a tutti i teatri del mondo.

La legge del 1846 non potè proteggere Bellini, perchè la musica era stata rappresentata quindici anni prima quando non vi era diritto di edizione o di rappresentazione garentito, e perchè i diritti di autore per la nuova legge si spegnevano dieci anni dopo la morte dell'autore.

II. Della partitura della *Sonnambula* esiste la edizione pubblica dello Schlesinger, che la pose in vendita a buon prezzo; si legge sulle copertine delle opere edite in Berlino l'offerta della partitura della *Nachtwanderin*.

---

(1) Florimo, pag. 30. *Biografia*.

Bellini morì dolente delle partiture apocrife. A quale titolo, con quale ragione la Ditta Ricordi addimanda un odioso monopolio? Produce, sotto la data dei 19 febbraio 1834, una carta, che chiama una vendita di proprietà. La Società impresaria composta dal duca Pompeo Litta, da Pietro Soresi, e da un terzo, nonchè il Bellini, avrebbero venduto a *Giovanni Ricordi* lo spartito la *Sonnambula* non tanto *per la successiva vendita e nolo*, ma per le riduzioni, sia per cembalo, che per canto, ecc., per cui nessuno dei soci poteva dare la facoltà di stampare tutti od alcuno dei pezzi. Il prezzo fu di lire (austriache?) 4530.

Ricordi si obbligò di non passare *a vendita o nolo dello spartito* senza autorizzazione di Soresi e Bellini. Perchè la proprietà stava nel manoscritto dello spartito considerato come cosa mobile, vi si legge questa clausola: « che lo spar- « tito rimaneva in deposito presso Ricordi con facoltà nel « tempo della rappresentazione al teatro Carcano di portare « ogni sera al suo studio non tanto lo spartito, quanto i « libri d'orchestra e disporre come meglio crederà per la « successiva custodia. »

Questo contratto consisteva tutto nella gelosa custodia delle partizioni in Milano; non impediva a Bellini la vendita ed il noleggio fuori di Lombardia; ma fu di esecuzione impossibile. Tutti i teatri delle Capitali di Europa ottennero le partizioni, ed acquistarono il diritto di rappresentazione. Bellini morì prima della pubblicazione della legge del 1846. Napoli aveva il diritto di riprodurre le opere straniere, perciò le partiture andarono vendute e stampate. Come la proibizione della vendita di una copia dello spartito, che non fu costituita gelosamente, permette arguire al diritto di proprietà, ed a quello di rappresentazione?

III. La Ditta Ricordi comunica documenti contraddittorii; ossia una sentenza del Tribunale di Roma del giugno 1874, con la quale la Ditta Cottrau, valendosi dello stranissimo stratagemma di aver scoperti Don Carmelo, Don Checco e Donna Maria, finse una cessione e la fece riconoscere contro

la Impresa del Teatro Rossini. Qui si vede l'imbroglio incompatibile con la legge. Tutte le opere edite e rappresentate prima del 1846 sono di pubblico dominio.

IV. Non pare che io debba confutare l'enorme affermazione che Romani avesse ceduta la poesia, la quale come edita allo straniero, in Napoli, in Londra, a Parigi, ovunque andò pubblicata. Il diritto di rappresentazione sorse soltanto nel 1846. Bellini non se ne potè giovare, perchè la sua musica fu anteriore, e perchè la legge era territoriale.

Ho ricordato che nel 1834, altro non poteva chiedere se non che si fosse saputo che le partiture non erano genuine scrivendo al Santocanale la lettera, che citai sopra.

Come Ricordi vorrebbe ritogliere al Sonzogno le partiture acquistate in Germania?

In conclusione, lo ripetiamo: le opere scritte prima del 1846 sono tutte di dominio pubblico, anche quelle scritte per il solo territorio napoletano, ed appresso ne dirò una parola. Cottrau per cupidigia volle scovare eredi non veri, e che non potevano cedere quello che non ebbero mai, perchè delle opere rappresentate il solo diritto di edizione esisteva in Lombardia dal 1846, e durava dieci anni dalla morte dell'autore.

Si faccia uno studio diligente della scritta Ricordi, e si vedrà che solamente della edizione si voleva impedire l'aumento. Le parti stipulanti avevano la certezza che, copiate le partizioni, col fatto della copiatura cessava il diritto esclusivo; e così avvenne per la *Norma* che fu scritta da Bellini come opera di obbligo per il Teatro della Scala e ne riscosse ducati 3000.

CAPO XV.

Per la " Norma. „

I. Le partizioni furono stampate a Berlino dallo stesso editore berlinese. Il diritto di autore stava nella sola edizione; edite le partizioni, si acquistava il diritto di rappresentazione. La edizione berlinese non creò privilegio fuori l'Austria e potè durare sino a quando altri editori ristamparono la *Norma* fuori gli Stati austriaci. La legge del 1846 non si applicò al Bellini, perchè era morto parecchi anni innanzi, e perchè egli aveva venduta la rappresentazione a quasi tutti i teatri che perciò era diventata lecita. Il dominio pubblico non può essere negato.

Felice Romani fu pagato del libretto; nulla potè pretendere, nè pretese. S' illudono gl' impresarii, che davano l'opera d'obbligo ai teatri con repertorio, credendosi proprietari esclusivi.

II. Tanto è vero il dominio pubblico, che pubblicata appena la legge del 1865, Cottrau, Ricordi e Sonzogno, tutti e tre, fecero le dichiarazioni ed il deposito della edizione del canto e pianoforte: nessuno vantò il diritto esclusivo di partitura, perchè tutti hanno le partiture manoscritte o stampate: è follìa volerle ritogliere dal mercato, dall'uso pubblico; invece la libertà ed il leale mercato addimandano che sieno ristampate.

La *Norma* che al Bellini, diè solamente 4000 ducati, oggi è una ricchezza pubblica. Il signor Giovanni Ricordi tentò un monopolio contrario alla libertà vigente nel 1831 ed alle leggi posteriori.

III. Ma la Ditta Ricordi si danneggia fortemente nella sua riputazione commerciale, perchè il forte amore, col quale ho studiato la causa, mi ha fatto scoprire che tra la Ditta Schlesinger di Berlino ed il negozio Lucca di Milano vi era comunione d'interesse. Le edizioni di Berlino erano vendute presso il negozio Lucca per accordi presi. Questo si legge sul frontespizio. Si deve quindi ritenere che la Ditta berlinese vendette le partiture in Milano e che Lucca volle la pubblicazione. Sulla fede che tali prove potessero sfuggire alla difesa Sonzogno, si gridò ai quattro venti contro il diritto di rappresentazione.

Ma della partizione disse chi la possiede come Norma: *in mia mano alfin tu sei!*

CAPO XVI.

Per " Nemorino. „

I. Ah! non giunge uman contento

a indovinare quanto io mi allieti pensando che sono presso a compiere il mio ufficio. Terminerò con un po' d' *Elisire d'amore*. Fu rappresentato nel 1832 in Milano. Non so capire come ne possa andar vietata la rappresentazione, ossia l'uso delle partiture. Darò una sola notizia, che porrà termine ad ogni confusione. Anche la partitura dell'*Elisire* fu stampata dallo Schlesinger, che a Milano aveva per rivenditore o socio il Lucca. Si legge sopra i cataloghi l'offerta della partitura della *Liebesbrank*. Donizetti non aveva diritto di proprietà. Vendendo le copie, fece sorgere l'uso pubblico in tutti i teatri.

II. Le arti più strane, sulle quali il Ricordi, sedicente comproprietario dei sedicenti diritti del Cottrau, fonda le sue ambiziose speranze, sono le scritture passate fra Barbaja e Fabbricatore, tra il medesimo ed il Cottrau, ed una sentenza derivata da una lite tra Cottrau e Ghezzi. Io vissi otto anni in Napoli e sono bene informato dei fatti, che disvelo.

Domenico Barbaja nel 1835 al cessare dall' impresa, che aveva tenuta per venticinque anni, vendette a Gennaro Fabbricatore tutto l' archivio musicale con privata

scrittura del 20 maggio di quell' anno. Il prezzo convenuto per l'archivio fu di ducati 1200, che Fabbricatore si obbligò a pagare in quattro rate. Però il contratto non fu eseguito, perchè il Barbaja tornò al suo mestiere e morì nel 1842 di apoplessia.

Dopo 35 anni di silenzio Giovanni Fabbricatore, figlio di Gennaro, citò ai 20 luglio 1869 Pietro Barbaja, figliuolo di Domenico, per la consegna dei titoli originali di proprietà di ciascun autore degli spartiti. Pietro Barbaja chiamò in garanzia Cottrau, e chiese che si fosse proclamato di spettare a lui i diritti di autore per tutte le opere, che Barbaja aveva fatte scrivere dal 1809 al 1834, dal 1836 al 1840. Pietro sosteneva che il padre aveva venduto per la vile somma di ducati 1200 l'archivio materiale, non già i diritti di autore. Fra mezzo a molte peripezie di procedura, che a Napoli sono frequentissime, la Corte di appello condannò Pietro Barbaja a consegnare nel termine di due mesi dalla intima della sentenza tutti i titoli originali di ciascun autore per gli spartiti già venduti dal padre Domenico.

III. La sentenza reca la data del 3 marzo 1873. Ai 23 luglio Pietro Barbaja morì. Gli eredi per evitare liti notificarono che volevano consegnare le carte; ma che non lo potevano fare, perchè occorreva fare l'inventario, e perchè tal Filippo Ruggiero aveva sequestrate le carte a danno di Giovanni Fabbricatore. Per questi indugi Fabbricatore ed il figlio Giuseppe citarono chiedendo una condanna ai danni dovuti per la inadempienza dell' obbligo nato dalla sentenza. Nell'indicare i danni chiesero (non par vero!) che un perito avesse valutati i diritti di autore, che avrebbero potuto riscuotere dal 1834, epoca della cessione al 1873.

Gli eredi Barbaja risposero « che le carte concernevano opere cadute nel pubblico dominio, » e che per liberarsi da qualunque molestia invitavano il Fabbricatore a recarsi in casa Barbaja a ritirarle. Ma alcuni individui si opposero alla consegna, dicendosi eredi di Gennaro Fabbricatore. Gli eredi di Barbaja confutarono la pretesa de' diritti di autore, os-

servando che Fabbricatore non aveva fatto il deposito e le dichiarazioni, giusta gli articoli 20 e 70 della legge del 1865 e misero in celia i danni domandati. (1) Questa causa fu transatta! Pertanto la lite sorta prova che Fabbricatore e Barbaja credevano questo errore: ossia, che i manoscritti di un impresario adducessero diritti di autore. Se vi erano tanti esemplari divulgati all' estero!

Come la sentenza potrebbe dare la prova di diritti di autore? Barbaja potette vendere l'archivio; ma altre persone vendettero altre carte.

IV. Intanto fra Ghezzi Teodoro e Cottrau Teodoro si accese un'altra lite per la famigerata cessione fatta a nome degli eredi di Donizetti delle 32 opere musicali, tra le quali erano indicate la *Lucrezia Borgia* e l'*Elisire d'Amore*.

Nel 1869 il Ghezzi istituì giudizio per la risoluzione del contratto, perchè sosteneva che Cottrau aveva mancato al medesimo per non avere intestato agli eredi legittimi i noli di tre opere: la *Parisina*, la *Pia de' Tolomei* e la *Lucrezia Borgia*. Nel giorno della causa Ghezzi sostituì alla *Pia* ed alla *Parisina* l'*Elisire d'Amore* e *l'Ajo nell'imbarazzo*. Il Tribunale Civile con sentenza de' 20 settembre 1869 dichiarò risoluto il contratto e condannò Cottrau ai danni. Questi appellò e per principale motivo dedusse che innanzi tutto si doveva esaminare la pertinenza dei diritti di autore, perchè il contratto del 1865 comprendeva le sole opere pertinenti agli eredi legittimi.

V. La Corte di appello con sentenza de' 17 maggio 1872 ritenne che Cottrau per sfuggire al contratto doveva provare che la *Lucrezia* e l'*Elisire* « *fossero state cedute dal Donizetti ovvero dagli eredi ad altra persona.* » Disse che tale prova non era stata fatta e perciò condannò Cottrau a pagare il Ghezzi.

---

(1) Memoria degli egregi avvocati Correra, Schiano, De Luise. Napoli, Tipografia Giannini, 1881.

Questa sentenza suppose esistenti gli eredi legittimi di Donizetti; suppose che Ghezzi li rappresentasse; suppose esistenti i diritti di autore. Una sentenza è *res inter alios acta*. Io giungo in tempo a distruggere gli errori e le cabale, che valsero ad ingannare i magistrati.

VI. Intanto la Ditta Ricordi prenda atto di alcune risultanze di questa sentenza. Cottrau negava che gli eredi Donizetti avessero diritti di autore. Per sfuggire ad una condanna sostenne che Ricordi era proprietario della *Lucrezia*. La Corte rispose: *consta che tale giudicato ebbe esito sfavorevole pel reclamante Ricordi*. Adunque se si volesse valutare il valore di queste liti, si avrebbero sentenze contro sentenze.

CAPO XVII.

Per la figlia di Vannozza Catanei.

I. Vannozza romana, piena di bellezza e di focoso amore, fu l'amante del cardinale Rodrigo Borgia, poi papa Alessandro VI. Lucrezia nacque ai 18 aprile 1480; Rodrigo diventò papa ai 25 luglio 1492 per la morte di Innocenzo VIII. Il papato era diventato tirannia politica ed era stato venduto a Rodrigo come al maggiore offerente; il nepotismo non sentiva più freni, perchè la religione si era pienamente materializzata. È nota la grandezza della casa Farnese, che incominciò per gli amori della bella Giulia col papa. Alessandro Farnese dovette il cappello di cardinale all'adulterio della sorella. Il popolo gli aveva dato il nome di *Cardinale della gonnella*.

La bella fanciulla Lucrezia dagli occhi grandi ed espressivi, dai capelli d'oro, promessa a molti principi, si sposò alla fine con Giovanni Sforza, Signore di Pesaro il 12 giugno 1492. Giannandrea Boccaccio vide le feste nuziali, le narrò al Duca di Ferrara. Più tardi il padre ed i fratelli vollero rendere vedova Lucrezia per farle contrarre un maggiore matrimonio. Fallito l'ordine dell'assassinio, dato dai cognati, Alessandro nominò una Commissione presieduta da due cardinali col mandato di sciogliere Lucrezia dal nodo

coniugale (1). I giudici affermarono che la figlia del prete era vergine. Materazzo da Perugia, contemporaneo, scrisse *di che rise tutta Italia* (2). Lucrezia sposò in seconde nozze, Don Alfonso, figlio naturale di Alfonso secondo di Aragona ai 24 luglio 1499. Alfonso fu strozzato per ordine del fratello di Lucrezia, Cesare Borgia, per le mani del capitano Michelotto la sera dei 18 agosto 1500. Corse voce che durante la vedovanza, la figlia del Papa partorì un bambino, e fu diffusa la imputazione d'incesto, tra gli altri dai poeti Sannazzaro e Pontano, da Pietro Martire, da Machiavelli e da Guicciardini. Lucrezia vedova fu data per moglie ad Alfonso d'Este. L'origine illegittima non era una grossa macchia in quel tempo, in cui i bastardi erano in fiore.

Nessuna casa in Italia aveva in quel tempo più grande rinomanza di Ercole d'Este e di sua moglie Eleonora d'Aragona, figliuola di re Ferdinando di Napoli. Ercole, Duca di Ferrara, considerò il matrimonio del figlio Alfonso con Lucrezia come un vantaggioso affare di Stato. Ottenne in vista del matrimonio, la diminuzione del canone, che Ferrara pagava alla Chiesa, da 400 ducati a 100 fiorini. Tra le feste del terzo matrimonio si ricorda la caccia del toro sulla Piazza di San Pietro, costumanza spagnuola importata in Italia fin dal secolo XIV.

Nella Corte di Ferrara il Bembo, Aldo Manuzio e l'Ariosto magnificarono Lucrezia come l'ideale delle donne dell'epoca.

---

(1) La fuga lo salvò dal pugnale e dal veleno dei cognati. I cronisti di Pesaro Almerici e Marzetti nelle *Memorie di Pesaro* narrano che Lucrezia fece nascondere il cameriere del marito dietro una spalliera per ascoltare il discorso del fratello. Cesare disse: Si è dato ordine di ammazzare. Andato via Cesare, Lucrezia al cameriere: Hai sentito? Va' a farglielo sapere. Il cameriere ubbidì all'istante e Giovanni Sforza montato sopra un cavallo turco a briglia sciolta giunse in ventiquattro ore a Pesaro, ove il cavallo cadde morto.

(2) Ludovico il Moro costrinse lo Sforza, impaurito, a dichiararsi impotente.

La stirpe dei Borgia in gran parte fu simile a parecchi principi e signori del suo tempo; adoperò veleno e pugnale per distruggere gli ostacoli contrari alle sue passioni. Lucrezia nella fantasia di Victor Hugo fu dipinta come la più sciagurata figura di donna nella storia del rinascimento.

Donizetti aveva una immaginazione meravigliosa. Indugiava molto a scegliere un argomento; ma se l'aveva accettato, vi si fermava sopra, e ne studiava l'intreccio, i caratteri. Quando pensò di scrivere il *Torquato Tasso* vi si preparò con abbondanti studi. In una lettera al Mayr scrisse: « Indovina che cosa scrivo? Tasso! Lessi Geuter, Rossini, « Goldoni, Duval, Zuccala e le ultime cose del Missirini... « e da tanti e da tante cose, alle quali aggiungo ora quelle « del signor Colleoni, ne formo un piano e da quello un'o- « pera ». Per questo amore del tema e per l'estro poetico faceva disperare i librettai.

III. A Parigi era stato testimone delle grandi lotte tra i classici ed i romantici, e la Tragedia di Victor Hugo gli era parso l'argomento da preferire quando per la malattia di Saverio Mercadante accettò di scrivere la musica d'obbligo per la Scala nella stagione. La vedova di Felice Romani narrò le molestie, che il poeta incontrò nella preparazione del melodramma. Il Romani era svogliato per la figlia di Alessandro, perchè non sentiva nell'anima la esecrazione, che nel mondo le infliggevano i versi del Victor Hugo. Il mostruoso dramma per la libertà degli studi trovò la giustizia della storia. Il Roscoe aveva iniziato un movimento di reazione in favore di Lucrezia. Domenico Cirri, Bernardo Gatti, G. Campori, Giovanni Zucchetti, Guglielmo Ghilbert, il domenicano Ollivier prepararono lo studio del Gregorovius. La libertà nell'arte permise le rappresentazioni senza guasti.

IV. Donizetti chiedeva assolutamente una scena con i cataletti, perchè prometteva una musica, la quale avrebbe fatto rabbrividire gli animi. Invece la Lalande per l'eterno femminile sdegnava di cantare l'aria con la maschera veneziana sul volto. La più grossa molestia fu data da una famiglia Bor-

gia milanese, che si vantava discendente dal sangue papalino e voleva impedire la rappresentazione. La censura correggeva i versi, indovinandovi continue allusioni.

V. Lo spettacolo trovò la sera dei 26 dicembre 1833 alla prima recita il pubblico indifferente ed arcigno; ma presto lo spartito prese posto fra le grandi creazioni del Bergamasco. Era impresario il duca Visconti Modrone.

La musica fu ripetuta nei grandi teatri italiani, e Londra l'ascoltò prima di Parigi, perchè Victor Ugo mosse guerra per i vantati diritti di autore e ritardò la recita in Parigi.

VI. Io vidi nell'archivio di Santa Cecilia il volume della edizione inglese: Lucrezia Borgia, *a Lyric Tragedy on the french Drame of Victor Hugo by Felice Romani and rended into english from the italian by G. Wrey Mould. The music composed by Gaetano Donizetti revised from the orchestra's Score by W. S. Rochstro, Pupil of D.r Felix Mendelssohn Bartholthy* - London, T. Booseley and C.°, 20. Holles Street Oxford Street. Donizetti aggiunse all'opera pezzi scritti da lui per la Grisi, il Tamburini ed il Moriani.

VII. Ricordi e Sonzogno pubblicarono subito le edizioni dello spartito per canto e pianoforte. Sonzogno pubblicò pure la prima edizione completa, arricchita dei nuovi pezzi. Il Racca, piemontese, fece un'altra edizione per canto e pianoforte al prezzo di lire 18 (1). Dal 1833 il dominio pubblico fu riconosciuto. Esso sorgeva per la concessione delle copie fatta dall'autore ai teatri, questo è bene compreso ed è fatto culminante.

Il *Duca Visconti* non ebbe e non poteva avere diritti di edizione, perchè la legge del 1846 non era stata pubblicata. Egli mantenne l'impegno di dare l'opera espressamente scritta per la stagione, e l'opera rimase nel Repertorio.

I principi assoluti non volevano gli Estensi e le figlie

---

(1) Fu stampata dalla Calcografia Magrini.

dei Papi sulla scena; il pubblico voleva invece gustare la stupenda musica del Donizetti. La Censura ordinò mostruosi travisamenti e la Borgia prese il nome di Elisa Fosco, della Rinnegata e di altre ignote persone.

L'Italia aspetta un Guidi, che stampi queste partiture per far tacere i profitti dei parassiti. Il Governo, che promette senza mantenere l'incoraggiamento all'arte, potrebbe studiare il modo di affrettare la pubblicazione di tutte le partiture. Quel che non pensa l'amico Boselli, lo prepara l'ingiusto clamore della Casa Ricordi.

Perchè non dirlo? Il mio studio, questa mia scrittura consigliano quest'opera.

VIII. Su vediamo, signor Ricordi, le prove richieste! Non par vero! Questa volta sono tredici i documenti; ma non sono i tredici combattenti della sfida di Barletta.

1. Il primo documento è il contratto, col quale Felice Romani ai 10 giugno 1832, si obbligò col sig. Teodoro Guttardi, appaltatore dei RR. Imperiali Teatri, a scrivere al prezzo di lire mille ciascuno i libretti. Il prezzo era ridotto a lire 700, se fossero stati più di due.

2. Donizetti si obbligò ai 18 ottobre 1833 a scrivere per la Scala due opere, ciascun spartito, al prezzo di lire 6500 ciascuna. Erano lire austriache.

Altri quattro documenti (3, 4, 5, 6) provano che Guttardi pagò il Donizetti. Chi ne aveva dubitato? Donizetti scritturandosi con Guttardi cedette lo spartito per la rappresentazione alla Scala; e quindi per i principii della locazione di opera la copia dell'originale con le partiture era di Guttardi; ma l'autore conservò il diritto di vendere altre copie ad altri teatri, in altri paesi.

3. I documenti 7 ed 8, provano che Guttardi fece cattivi affari e che il Duca Visconti lo sollevò, assumendosi le passività.

Il Catalogo Cambiasi reca che Giuseppe Crivelli e compagni aveano tenuto il teatro. Supponiamo adunque che Guttardi fosse stato compagno e socio dell'Impresario.

4. Ecco la bomba! Ai 31 maggio 1834 il duca Visconti vendette a Giovanni Ricordi gli spartiti: *I Due Sergenti* e *Lucrezia Borgia* e *Scaramuccia* del Ricci, dei quali era in possesso, per lire austriache 6510, 80. Comprò forse Giovanni Ricordi l'originale della partitura? Comprò invece una copia della copia, quella che era servita alle rappresentazioni. Proprietà artistica non esisteva: quindi fece l'acquisto di un semplice manoscritto e non ne fece una edizione.

5. Ma la Ditta Ricordi finge dimenticare la Circolare 19 luglio e 22 febbraio 1833. Il R. I. Ufficio di Censura aveva avvertito che l'Impresario, il quale voleva acquistare da un maestro autore spartiti di musica, doveva avere *documenti autentici*, e queste prove dovevano essere presentate all'ufficio ove dovevano rimanere. Ricordi non dà queste prove. Adunque non dà atti validi per le leggi del tempo.

IX. L'opera e le partizioni andarono all' estero. Le vendette il Duca o il Ricordi? Le vendette l'autore? Chi dunque le vendette, col moltiplicare le copie creò altri diritti di rappresentazione.

X. La patente dell'anno 1836 garantì per l'avvenire i diritti di autore e parificò il committente e l'editore allo autore (§ 1.°). Il § 8 riconobbe l'efficacia del permesso dato alla rappresentazione. Il paragrafo 10 volle che la proprietà delle nuove opere recasse la clausola della riserva e che il diritto fosse esercitato in due anni dalla rappresentazione altrimenti la riproduzione diventava libera. Ricordi non fece riserve per la *Borgia*, perchè i due anni erano scaduti nel 1835.

XI. Ma se la cessione fosse stata fatta i trent'anni dopo la morte del Donizetti sarebbero passati al 1863, due anni prima la pubblicazione della legge del 1865.

Io non esamino gli altri documenti perchè avrebbe fatto meglio il Ricordi a non produrli. Dovette fare assegnamento sul pensiero che chi li legge non ne sappia stimare il significato.

Il documento 13, è un invito fatto al cassiere di pagare a Giovanni Ricordi L. 1042, per copiatura e nolo di spartiti per la stagione di primavera 1835. Il titolo nulla vale.

Il documento 14, prova che ai 31 ottobre l'appalto aveva ceduto al Ricordi la proprietà della *Lucrezia*, ossia, la copia della partitura. Adunque il Visconti aveva fatto un acquisto insignificante per dare un privilegio.

Questi documenti non erano stati depositati all'ufficio di Censura, nulla provano. Il dominio pubblico è per queste ragioni irrecusabile.

I. L'assidua ricerca offre di continuo lo scoprimento di novelle prove del certissimo dominio pubblico per le opere, delle quali la Ditta Ricordi vuole la illecita proprietà.

Nell'Archivio di Santa Cecilia ho del pari rinvenuta la edizione parigina della *Sonnambula* fatta dalla vedova Launer, editore un tempo al boulevard Montmartre, n.° 12.

Quell'esemplare, per le notizie che reca stampate sopra il frontespizio, offre una prova rilevantissima. Vi si legge: *Sonnambula. Paroles italiennes, édition de luxe et de propriété publiée par M. veuve Launer*, « M.e Launer a l'hon-
« neur de prévenir Mrs. les amateurs qu'elle a l'intention
« de faire paraître sous ce format tous les chefs-d'œuvres
« les plus connus des grands maîtres de l'école ancienne et mo-
« derne et que rien ne sera épargné pour arriver à une en-
« tière perfection; toutes les partitions sont revues avec le
« plus grand soin, les corrections sont confiées à un compo-
« siteur italien zélé pour son art et qui relit ces partitions
« différentes fois avant qu'elles ne paraîssent.

« Le prix de toutes les partitions du domaine public sera
« de... et celles de propriété à 10 au lieu de 18 francs, et
« 25 en grand format.

« Partitions qui sont parues à la date du 15 novembre 1841:

« Bellini: *Norma*, *Straniera*, *Sonnambula*, *I Capuleti*, ecc.

« Mercadante: *La Vestale*, ecc. »

II. Ma non voglio tralasciare il tema, che ho largamente svolto, senza ricordare l'autorità di uno scrittore. Il Rosmini nell'opera pregevolissima edita nell'anno 1872, quando

non era neppure nato il pensiero della presente controversia, siffattamente scrisse, e scrisse bene: « Si vorrà sostenere, « che la dichiarazione e il deposito abbiano potuto risusci- « tare diritti di autore sovra opere, che erano già prima « cadute nel dominio pubblico? Per parlare soltanto di ca- « polavori e nobilissimi, il *Barbiere di Siviglia* fu rappre- « sentato per la prima volta nel 1816 in Roma al teatro « Argentina, la *Semiramide* nel 1823 alla Fenice di Venezia, « la *Sonnambula* nel 1827, i *Capuleti e Montecchi* alla Fe- « nice nel 1830, l'*Anna Bolena* nel 1831 in Milano, al Car- « cano, la *Norma* alla Scala nel 1832, e cento altre opere « prima del 1865, erano riconosciute di dominio pubblico, e « si rappresentavano in tutti i teatri del mondo senza chie- « dere permesso a nessuno, senza pagare a nessuno un obolo, « eccetto quanto occorreva pel *noleggio delle carte musicali*, « vale a dire l'intera partitura colle diverse parti d'orche- « stra e di canto; or, come avviene che su queste opere, dopo « la legge del 1865, si metton fuori diritti di autore dall'una « o dall'altra Ditta editrice? Forse che Bellini e Donizetti « sursero dalle loro tombe a richiamare la proprietà di quelle « divine inspirazioni per investirne Ricordi, Lucca, Cottrau od « altri? Forsechè Rossini poteva trasmettere, prima o dopo « la morte, diritti, ch'egli stesso in vita più non aveva? Nei « paesi ed all'epoca, in cui quelle opere erano per la prima « volta rappresentate, non esistevano leggi che garantissero « il diritto di *rappresentazione:* i maestri scrivevano per lo « più i loro lavori per un impresario, nè facevano alcuna ri- « serva per diritto di autore qualsiasi: erano contratti di lo- « cazione d'opera e l'impresario acquistava i diritti, che po- « tevano competere all'autore dell'opera; tanto è vero che i « contratti per acquisto di spartiti musicali avvenivano sem- « pre fra impresari ed editori, non mai fra editori ed au- « tori (1). » Degna di maggiore studio è la considerazione

(1) Vol. 2.

giuridica: che l'Impresario acquistava il diritto di rappresentazione per il teatro, che aveva diritto al repertorio, e che il maestro con la vendita di singole copie della partitura trasmetteva il diritto di rappresentazione agli altri teatri; onde anche prima della pubblicazione della partitura la moltiplicazione delle copie manoscritte faceva sorgere il dominio pubblico.

III. Le ragioni della libertà nell' arte furono proclamate dalla dottrina e dalla giurisprudenza germanica ed austriaca in cause analoghe alla presente, nelle quali alcuni editori poterono almeno vantare contratti veri e precisi di cessioni del diritto di rappresentazione fatte dall' autore tuttora vivente. Riccardo Wagner ai 25 febbraio 1872 in Lucerna stipulò un contratto con gli editori Voltz e Ratz, per il quale fece pienissima cessione dei diritti di rappresentazione del *Tannhäuser*, del *Lohengrin*, del *Rienzi* e dell'*Olandese volante*.

L'impresario Wirsing, che aveva acquistato alcune copie delle opere nel lasciare Lipsia per Praga, e poi per Breslavia, fece rappresentare, come direttore di teatro, quelle opere.

Wagner, che aveva lasciata la Germania dal 1848 per aver preso parte alla rivoluzione di quell' anno, forse ignorava che la cessione di una partizione era fatta a vantaggio del teatro e degli impresari successivi senza condizioni di tempo o di luogo.

La città di Lipsia solamente nel 1875 ebbe un teatro permanente, edificato sopra la piazza Augusto. Gli editori cessionari Voltz e Ratz, appena furono rappresentate le opere sopra indicate nel nuovo teatro, domandarono: che la rappresentazione ne fosse proibita e che i Direttori fossero condannati ai danni ed interessi per illegale rappresentazione. Il prodotto totale delle recite, dedotte le spese di rappresentazione, era richiesto come la somma dei danni.

Numerosi giudicati respinsero queste ingiuste domande. Il professore Ludovico Bauchet della Facoltà di Diritto in Nancy, esaminò la più importante delle sentenze, quella pub-

blicata ai 10 decembre 1883 dal *Reichsgericht*, ossia, dal Tribunale dell'Impero in grado di revisione della sentenza del *Landsgericht*, Tribunale territoriale di Lipsia. Quel magistrato l'11 maggio 1883 aveva respinte le stesse domande. La massima proclamata dai due giudicati è la seguente: « essere notorio che prima della pubblicazione della legge « 11 giugno 1879 il diritto di rappresentazione pubblica di « un'opera drammatica, ovvero drammatica e musicale, con- « segnata dall'autore dietro pagamento di onorari, una volta « tanto, ad un impresario, era dato al teatro stesso. La « rappresentazione non è limitata al solo fatto di una sola « persona. Il diritto di rappresentazione è acquistato alla « scena. » (1)

Gli editori Voltz e Ratz sollevarono la medesima lite avanti le magistrature austriache per le rappresentazioni date nel teatro di Praga. Il *Landsgericht* di Praga con sentenza dell'11 luglio 1877, e l'*Oberlandsgericht* della stessa città con sentenza del 7 settembre diedero ragione all'Impresario Wirsing perchè il possesso di un esemplare conferisce il diritto di rappresentazione non solamente per la scena di Lipsia, ma per tutti gli altri teatri nei quali il possessore si rechi a dirigere la scena. I tribunali dell'Austria applicarono l'articolo 38 della legge 19 ottobre 1846.

(1) *Journal de droit international privé, an 1885, p. 423.*

CONCLUSIONE

Lo spettatore, che assiste ad una prima recita, lascia il teatro con l'animo pieno delle impressioni della musica. Il lettore di questa disarmonica scrittura ne riporterà la convinzione che il libro contiene una buona promessa per l'arte musicale.

A Milano non sarà decisa la sola questione della libertà di rappresentazione delle tredici opere che la Ditta Ricordi vorrebbe ritogliere all'uso del Sonzogno, ma saranno riconosciuti maggiori diritti a tutti gl'italiani.

Il paese saprà che i Municipii possono rivendicare per i teatri che erano una volta governativi, le opere di repertorio.

La libertà delle rappresentazioni dei capolavori, dei quali è ricco il nostro teatro musicale, ora vincolata dal noleggio delle carte musicali, potrà ricevere maggiore redenzione, perchè gli editori di musica potranno liberamente stampare le partiture ancora inedite e rendere facilissime le rappresentazioni teatrali con la vendita delle partiture a buon prezzo.

La libertà degli archivi musicali darà nuovo alimento alle pubblicazioni ed agli studii.

Le città italiane, che videro ingiustamente minacciata la sorte dei loro concerti musicali e i pubblici trattenimenti dalle illegali pretese della Casa Ricordi, faranno suonare un inno alla libertà dell'arte. L'arte, che ora soffre le pastoie di pochi capocci, che impongono opere e cantanti, riceverà novella vita dalla concorrenza nei pubblici spettacoli.

Il paese sia grato al signor Sonzogno, che mosse una guerra difensiva alle conquiste illecite della federazione Cottrau, Lucca e Ricordi. A me rimanga il conforto di avere servito con zelo la causa dell'arte, che fu la gloria ed è la speranza della nazione.

Roma, 18 febbraio 1889.

Prezzo Cent. 50

A. Pierantoni. — IN ARTE LIBERTAS.

CAPO VIII.

Traduttore-traditore.

I. La Ditta Ricordi dopo di aver voluto *Eleonora De Guzmann* tutta per sè come una novella *Favorita*, chiede pure che si dichiari la proprietà esclusiva del libretto e produce come titolo del suo diritto un simulacro di contratto; ossia, una cessione seguita da altra cessione. Bartolomeo Merelli finse di cedere a Francesco Lucca la proprietà assoluta della versione del melodramma *La Favorita* fatta da Calisto Bassi e questi fece un' altra dichiarazione di rinunziare ad ogni diritto di autore.

Si afferma che queste convenzioni sarebbero avvenute in Milano ai 12 d'agosto dell'anno 1843.

II. Con una sola ragione si può respingere questa stranissima domanda. Le traduzioni furono sempre permesse, Parecchi furono i poetastri, che guastarono il libretto della *Favorita* e le altre opere straniere per la nequizia dei tempi.

Un traduttore tutt'al più potrebbe volere che non si ristampi la medesima sua versione. Il signor E. Sonzogno, pubblicò la traduzione fatta dal Janetti come libretto a parte e come parole unite alla musica della riduzione per canto e pianoforte: ciò visto, nulla più sarebbe da dire.

III. Ma dopo di avere indicato il contenuto del docu-

