

## Filippo Annunziata

### *Opera e diritto. Approcci metodologici e un caso da analizzare: La Sonnambula di Vincenzo Bellini*

SOMMARIO: 1. L'opera come *medium* – 2. Alcuni metodi per indagare i rapporti tra opera e diritto – 2.1 (segue) *Law and Literature*, *Law and Opera* – 2.2 (segue) *Law on Opera* – 2.3 (segue) *Law around Opera* – 3. Un caso da analizzare (a mo' di esempio): *La Sonnambula* di Vincenzo Bellini – 4. Conclusioni

#### 1. *L'opera come medium*

Senza correre il rischio di incorrere in grossolane approssimazioni, si può affermare che il teatro d'opera è stato uno dei prodotti culturali di maggior spicco e diffusione internazionale del nostro Paese<sup>1</sup>. L'opera nasce in Italia, all'inizio del '600, nella ristretta cerchia degli intellettuali fiorentini, e da lì si irradia, nel tempo, in altri Paesi<sup>2</sup>; la lunga, grande stagione dell'opera italiana, che copre tutto il Settecento e giunge sino al tardo Ottocento, segna l'apogeo di un *medium*<sup>3</sup> che, nel contesto europeo, ha davvero pochi rivali, in termini di diffusione, circolazione, imitazione, e transmutazione<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Questo breve scritto rielabora, in sintesi, scritti apparsi in vari contesti, tra i quali F. ANNUNZIATA, *Prendi, l'anel ti dono... Divagazioni tra opera e diritto privato*, Milano, 2016; F. ANNUNZIATA, G.F. COLOMBO (a cura di), *Law and Opera*, Cham, 2018.

<sup>2</sup> Per un quadro d'insieme, *ex multis*, D. SNOWMAN, *The Gilded Stage. A Social History of Opera*, London, 2010; C. ABBATE, *Storia dell'opera*, Torino, 2014; F. DORSI, *Storia dell'opera italiana: 1*, Monza, 2016.

<sup>3</sup> Il termine "medium" o "media" è qui utilizzato essenzialmente nel senso indicato da G. OLSON (a cura di), *Current Trends in Narratology*, Berlin, 2011, 166, e segnatamente: «medium is a conventionally and culturally distinct means of communication; it is specified not only by technical or institutional channels (or one channel) but also and primarily by its use of one or more semiotic systems to transmit its contents, in particular within the public sphere; according to the nature and format of their constituents, different media have different capabilities of transmitting as well as shaping of narratives».

<sup>4</sup> Per riecheggiare un celebre testo di M. FUMAROLI, *Quand l'Europe parlait français*, Paris,

Terreno naturale degli studi musicologici, l'opera è un fenomeno sfaccettato (oggi, diremmo, "multimediale") che – proprio in quanto tale – ben si presta ad essere studiato e analizzato da molteplici punti di vista. Come osserva Emilio Sala: «Lo sviluppo recente di nuovi approcci all'opera, intesa come fatto culturale, ha infatti trasformato la nostra idea dell'opera come fatto innanzitutto musicale e teatrale. L'ormai consolidato *appeal* della prospettiva antropologica, l'incremento degli studi sulla *performance* (soprattutto di quelli sulla *performance* "mediatizzata"), il grande favore accordato alle riletture psicoanalitiche (soprattutto postlacaniane: per es. Michel Poizat e Slavoj Žižek), le metodologie "archeologiche" (nel senso di Foucault) che si concentrano sui "discorsi", più o meno istituzionalizzati, attraverso i quali l'opera ha di volta in volta rinegoziato il suo spazio culturale (eccetera) – tutti questi nuovi approcci ci stanno abituando a considerare l'opera come un fenomeno in continua metamorfosi da reinterpretare continuamente e in diverse chiavi: come un neutro plurale, insomma. Ora, questa molteplicità di sguardi (per certi versi ansiogena) credo debba essere considerata come un arricchimento e una grande opportunità anche per la musicologia. La partitura è anche un progetto performativo e l'opera (in qualsiasi prospettiva la si affronti) non potrà di certo fare a meno della dimensione musicale e sonora che interagirà con i diversi contesti, drammaturgici e discorsivi, di cui si occuperanno storici antropologi sociologi economisti librettologi, studiosi di mediologia psicoanalisi semiologia acustica comparatistica (eccetera)»<sup>5</sup>.

Anche per il giurista, il confronto con l'immenso patrimonio della tradizione operistica sia italiana, sia europea – tanto nella sua prospettiva storica, quanto nel suo manifestarsi ai giorni nostri – può prestarsi a fruttuosi percorsi di ricerca; può, cioè, costituire terreno fertile per lo sviluppo di studi spiccatamente interdisciplinari, forieri di stimoli su diversi piani: quello della storia del diritto, della circolazione dei modelli, dei rapporti tra diritto e storia del costume, tra diritto e antropologia, nonché della stessa evoluzione, ed affermarsi, di una importante componente della nostra "identità Europea". Sono ormai diversi anni che l'analisi dei lavori del teatro musicale segue logiche articolate e multidisciplinari, che trascendono la componente puramente musicale, e che vanno dalla letteratura comparata, alla storia culturale, alla filosofia, alla critica femminista, al rapporto

---

2003, si potrebbe allora dire che – se nel Settecento l'Europa parlava francese – nel Settecento e nell'Ottocento cantava in italiano.

<sup>5</sup> E. SALA, *Introduzione. L'opera come neutro plurale*, in F. ANNUNZIATA, *Prendi, l'anel ti dono*, cit., 13 ss.

tra opera e cinema, alla psicologia, alla medicina<sup>6</sup>. L'ampio sviluppo, e la notevole diversificazione che, negli ultimi anni, ha conosciuto il filone dei cc.dd. “*Opera Studies*” sono, di per loro, una chiara dimostrazione di come l'approccio allo studio del teatro d'opera possa condursi adottando metodi e prospettive diversi<sup>7</sup>. Se alcuni di quei contributi sembrano a volte condurre un po' all'eccesso l'approccio metodologico trasversale, la vivacità delle riflessioni in questo ambito, che conducono a risultati lontani dalla tradizionale analisi musicologica, è un fenomeno di per sé degno di attenzione, in specie là dove gli studi si indirizzano ai profili che attengono, più in generale, alla storia culturale e delle scienze sociali, nelle loro varie diramazioni e proiezioni<sup>8</sup>.

I “tagli”, e le visioni, possono davvero essere diversi, e si possono riscontrare anche assonanze inaspettate. Per il giurista, ad esempio, può essere interessante notare come, nell'Ottocento – ossia in uno dei periodi di massima espansione del teatro d'opera – si verifichi un fenomeno che evoca quello che connota, in Europa, l'evolversi dei modelli e delle tradizioni giuridiche. Nel teatro d'opera, infatti, si affermano nell'Ottocento specifici modelli nazionali, che ne connotano lo stile in vari paesi europei: è comune

<sup>6</sup> V., da ultimo, l'originale saggio di G. VANNONI, *A un dottor della mia sorte. La storia della medicina raccontata dal teatro d'opera*, Bologna, 2017.

<sup>7</sup> Si vedano, tra molti, i saggi raccolti in R. MONTEMORRA MARVIN, D.A. THOMAS, *Operatic Migrations. Transforming Works and Crossing Boundaries*, Aldershot, 2006, nonché i seguenti testi: P. CONRAD, *Romantic Opera and Literary Form*, Berkeley, 1977; ID., *A Song of Love and Death: The Meaning of Opera*, New York, 1987; G. SCHMIDGALL, *Literature as Opera*, Oxford, 1977; H. LINDENBERGER, *Opera: The Extravagant Art*, Ithaca, 1984; ID., *Opera in History: From Monteverdi to Cage*, Stanford, 1998; P. ROBINSON, *Opera and Ideas: From Mozart to Strauss*, New York, 1985; J. TAMBLING, *Opera, Ideology and Film*, Manchester, 1987; A. GROOS, R. PARKER, *Reading Opera*, Princeton, 1988; A. ARBLASTER, *Viva la libertà! Politics in Opera*, London, 1992; L. HUTCHEON, M. HUTCHEON, *Opera: Disease, Desire, Death*, Lincoln, 1996; ID., *Bodily Charm: Living Opera*, Lincoln, 2000; C. ABBATE, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, 1996; J. BOKINA, *Opera and Politics From Monteverdi to Henze*, New Haven, 1997; P. KIVY, *Osmín's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama, and Text*, Princeton, 1998; M.K. HUNTER, J. WEBSTER, *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge, 1997; S. MCCLARY, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, 2002; M.A. SMART, *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, 2000; ID., *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkeley, 2004; H. BOYD-BENNETT, *Opera in Post-War Venice: Cultural Politics and the Avant-Garde*, Cambridge, 2018 (in corso di pubblicazione).

<sup>8</sup> Il tema è vasto, e impossibile da sviluppare in questa sede. Per un primo approccio alla storia culturale, quale specifico metodo di ricerca storica affermatosi nel XIX e XX secolo, si vedano, *ex multis*, P. BURKE, *Varieties of Cultural Histories*, Ithaca, 2007; A. ARCANGELI, *Cultural History: A Concise Introduction*, Londra, 2012.

riferirsi allo stile di “opera italiana”, “opera francese” o “opera tedesca”, e alle relative “scuole” nazionali (per limitarci alle classificazioni più significative). Nel tempo, gli stili nazionali si evolvono secondo linee divergenti, talvolta dichiaratamente in opposizione tra di loro (basti ricordare i rapporti non sempre facili tra l’opera italiana e l’opera tedesca nell’età di Verdi e Wagner, o quelli, che, sempre nell’Ottocento, oppongono autori tedeschi e francesi). Una riflessione che richiama da vicino la tecnica della comparazione giuridica è quella – usuale tra i musicologi – che attiene all’esame del fenomeno della circolazione – a volte inconsapevole, a volte voluta e ricercata dagli stessi compositori e librettisti – di modelli, schemi culturali ed estetici da una tradizione nazionale all’altra: osservare, ad esempio, come taluni canoni propri della tradizione francese si siano trasferiti nella produzione operistica italiana della prima metà dell’Ottocento, o come la tradizione tedesca (soprattutto da Wagner in poi) abbia influenzato l’opera italiana<sup>9</sup>.

Se, per il diritto, l’Ottocento è stato il Secolo delle grandi codificazioni, che si sostituiscono al diritto romano – terreno comune della civiltà giuridica europea sin dall’Impero – analogamente, nel teatro d’opera, il «terreno comune» del genere serio, e del genere buffo – come affermatosi a livello pan-europeo nel corso del Sei-Settecento – lascia la strada, nel XIX secolo, a stili nazionali divergenti. Tuttavia, sia in un caso, sia nell’altro, la comune origine, e i fenomeni circolatori sono ben visibili.

## 2. *Alcuni metodi per indagare i rapporti tra opera e diritto*

La vastità e l’eterogeneità del materiale potenzialmente a disposizione (in larga parte inesplorato nella prospettiva che qui si indaga, anche se, a volte, già noto alle comunità scientifiche), suggeriscono cautela nel proporre metodi e schemi per instaurare un approccio interdisciplinare allo studio del teatro d’opera. La prospettiva d’indagine, infatti, non soltanto è mutevole di per sé – in quanto dipende dal tipo di opera, dal suo stile, dal suo momento storico, dalle vicende biografiche del compositore e del librettista, dal contesto in cui si realizza la fruizione del testo – ma anche a causa delle diverse sensibilità dell’interprete: l’approccio interdisciplinare finisce per interessare non soltanto il giurista, e il musicologo, ma anche il filosofo, lo storico, l’antropologo, il sociologo, ed il musicista, e ciascuno di questi punti di osservazione potrebbe essere tenuto in considerazione. Il rischio di banalizzazione

---

<sup>9</sup> La letteratura è ampia: per un esempio ricco di spunti si vedano i due volumi di D. COLAS, A. DI PROFIO (a cura di), *D’une scène à l’autre. L’opéra italien en Europe*, Bruxelles, 2009.

è, poi, elevato, come sempre accade nel contesto di analisi interdisciplinari non rigorose o non sufficientemente documentate: naturalmente, questo rischio è tanto maggiore quanto più sono lontani i campi di indagine che vanno tra loro combinati, come accade nel caso di cui si discute in questa sede (opera e diritto).

Fermo quanto precede, un tentativo di organizzare un approccio metodologico ai rapporti tra diritto e opera potrebbe articolarsi seguendo tre possibili approcci: non si intende con ciò proporre uno schema rigido, né tantomeno immutabile, ma semplicemente indicare tre possibili percorsi, alla portata del giurista. Permane, infatti, la convinzione che studiosi provenienti da percorsi diversi segnalerebbero, o consiglierebbero, percorsi diversi: tuttavia, da qualche punto fermo si deve pur muovere, pena il rischio di relativizzare o svalutare troppo qualsiasi proposta di metodo.

Secondo un primo approccio – che si può designare, sulla scorta del filone degli studi di *Law and Literature*, come *Law and Opera* – il teatro d’opera viene riguardato come sede di rappresentazione, e di narrazione di fatti e di questioni giuridiche. In questo caso, l’analisi del rapporto tra diritto e teatro d’opera dovrebbe muovere, di regola, dal libretto, la cui lettura può poi combinarsi con la struttura musicale dell’opera, e con gli elementi propri della rappresentazione: ad esempio, seguendo tale approccio si può analizzare il modo con il quale il matrimonio è trattato ne *Le nozze di Figaro* di Mozart, oppure studiare la rappresentazione della vendetta ne *La cavalleria rusticana* di Mascagni, ecc. Molte questioni, in questo ambito, possono riguardare il diritto penale, oppure il diritto processuale, per come – per l’appunto – tali temi sono “convogliati” attraverso il *medium* del teatro d’opera, o il diritto privato.

Un secondo approccio indaga, invece, le regole che governano, o hanno governato nella sua evoluzione storica, il teatro d’opera, le sue strutture e i suoi meccanismi produttivi: un approccio, insomma di *Law on Opera*. In questo contesto, l’indagine può appuntarsi, ad esempio, sulle disposizioni che regolano i meccanismi produttivi delle opere, i teatri (anche, o soprattutto, in una prospettiva storica), sui rapporti tra teatri, impresari, editori, cantanti, compositori, e musicisti, sulle forme di tutela della proprietà intellettuale che riguardano l’opera musicale o teatrale. Spostando l’attenzione in epoca più recente, e alla relativa evoluzione tecnologica, l’analisi si può estendere alle regole che presiedono alla riproduzione e alla diffusione dell’opera secondo tecniche non tradizionali, ivi incluso, naturalmente *Internet*, o lo *streaming* a distanza<sup>10</sup>. In quest’ultimo contesto, si

<sup>10</sup> Da qualche anno, alcuni grandi teatri hanno avviato iniziative volte a diffondere, in

può, ad esempio, indagare come le nuove tecnologie modifichino la percezione stessa dell'opera, e la sua «penetrazione» nell'*humus* culturale di un dato contesto, di come si articolino, cioè i *discours* che ne conseguono<sup>11</sup>.

Infine, l'approccio al rapporto tra opera e diritto può articolarsi secondo schemi più ampi, e – per tale via – toccare questioni che sconfinano in molti altri settori, come ad esempio quello filosofico, sociologico, politico, psicologico (“*Law around Opera*”): si pensi, ad esempio, a un'indagine che riguardi la condizione femminile nell'Ottocento, e a come quella condizione viene rappresentata nei coevi lavori del teatro d'opera. Si possono far rientrare in questo filone anche le questioni che attengono, in senso lato, alla proprietà intellettuale (ossia, una prospettiva che riguardi non soltanto i diritti di proprietà sull'opera, ma – più in generale – tutto ciò che ruota attorno ad essa), nonché quelle che riguardano la censura, che pure – quando riguardano il diritto d'autore sull'opera – possono trattarsi anche là dove si discuta di *Law on Opera*. Sia il diritto d'autore, sia la censura, sono state forze potenti nell'influenzare l'evoluzione del teatro d'opera, le sue scelte estetiche, i suoi temi, e anche la sua circolazione<sup>12</sup>.

### 2.1. Law and Literature, Law and Opera

L'approccio che abbiamo suggerito di identificare con l'espressione “*Law and Opera*” è, di fatto, inquadrabile nel più ampio filone degli studi di *Law and Literature* di cui finisce per rappresentare un'applicazione specifica. Le storie che la tradizione del teatro musicale consegna – ossia, ciò che viene “narrato” – sono spesso ricche di fatti, questioni, che rilevano per la sfera del diritto. Sovente, gli aspetti di maggior evidenza sono quelli che riguardano il diritto penale: nel teatro d'opera omicidi, rapimenti, estorsioni, sequestri di persona, stragi, furti, rapine, ecc., sono narrazioni molto frequenti, e – a ben guardare – riferimenti in tal senso possono scovarsi

---

diretta e via *streaming*, i loro spettacoli, appoggiandosi, ad esempio, alle reti dei cinematografhi: in tal senso si segnalano, tra molti, le iniziative del Metropolitan di New York, e della Royal Opera House. Altri teatri hanno sviluppato, invece, servizi di *streaming* via *internet* sui loro stessi siti: si veda, ad esempio, quello della Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera. Molti teatri mettono poi a disposizione di piattaforme più o meno “aperte” – raggiungibili via *internet* o via satellite – i loro spettacoli: ad esempio, il circuito Arte, France TV (con il circuito *Culturebox*), RAI 5, il canale televisivo Mezzo, ecc.

<sup>11</sup> Il rilievo del momento dell'ascolto (ossia, della fruizione) è fondamentale, allo stesso modo di quello compositivo: si veda P. SZENDY, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Parigi, 2001.

<sup>12</sup> Ci sia consentito di rinviare, sul punto, a F. ANNUNZIATA, *Nemorino's Plagiarism. Copyright and Circulation of Texts in the Golden Age of Italian Opera*, in *Law and Opera*, cit., 391 ss.

persino nelle opere dove questi profili appaiono meno evidenti<sup>13</sup>. Anche nelle manifestazioni più recenti del teatro musicale – che continua a conoscere sviluppi di non secondario rilievo – i temi giuridici, in uno con quelli sociali e politici, emergono con notevole evidenza, come dimostrano talune opere elaborate a partire dalla seconda metà del Novecento, sino ai giorni nostri<sup>14</sup>. Nelle storie convogliate dai testi del teatro d'opera vengono narrate ed affrontate anche numerose questioni che toccano la sfera del diritto privato: si parla, spesso, di contratti, donazioni, testamenti, promesse di matrimonio, rapporti familiari, titoli di credito, e di altro ancora. Le vicende di alcuni testi sono letteralmente intessute di questioni di questo tipo: ne *L'elisir d'amore* di Gaetano Donizetti, il povero Nemorino – innamorato della bella, ma indifferente, Adina – è vittima di una vera e propria truffa contrattuale perpetrata dal dottor Dulcamara, ed è attorno a questa truffa che ruota gran parte della vicenda. Ne *La sonnambula* di Vincenzo Bellini (da cui è tratto il titolo del saggio apparso nel 2016), Elvino strappa ad Amina l'anello di fidanzamento appena donato, credendola infedele: revoca, così, una donazione fatta in vista del matrimonio, e forse infrange una regola giuridica. Ne *L'oro del Reno* di Richard Wagner, si assiste ad un clamoroso caso di inadempimento contrattuale (una vicenda che, oggi, riempirebbe le pagine delle cronache giornalistiche!) e – per tale via – si legge con evidenza l'affermarsi, in pieno Ottocento, di una nuova sensibilità per l'economia di mercato e per il valore sempre più centrale del contratto, ossia delle transazioni economiche, nelle relazioni sociali. Ne *Le nozze di Figaro* di Mozart si parla di una strana promessa di matrimonio, azionabile in caso di mancato pagamento di un debito.

<sup>13</sup> Ad esempio, nel repertorio dell'opera comica, dove ci si dovrebbe attendere una minor invasività di questi profili: così, per limitarci ad un solo esempio, ne *Il barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini, paradigma dell'opera comica dell'Ottocento, tratto dalla trilogia di Beaumarchais, ed uno dei titoli di maggior diffusione e successo dell'intera storia del teatro lirico. Nel *Barbiere* la condizione della protagonista (Rosina) è, a dir poco, problematica. Di fatto, la poveretta è vittima delle angherie del suo tutore (Don Bartolo), che intende sposarla contro la sua volontà e che, a un certo punto, la fa chiudere a chiave in casa. Insomma, quasi un sequestro di persona...

<sup>14</sup> V., solo per citare alcuni esempi, l'opera *Claude* del 2013, composta da Thierry Escaich, tratta dal romanzo *Claude Gueux* di Victor Hugo (1834), che tratta il tema della condizione carceraria (il libretto di quest'opera è di Robert Badinter, più volte Ministro della Giustizia in Francia e promotore della campagna che condusse all'abolizione della pena di morte in Francia nel 1981); *Il prigioniero* di Luigi Dallapiccola, rappresentata per la prima volta a Firenze nel 1950, che affronta il tema del carcere e della giustizia, con un'ambientazione collocata in Spagna, al tempo di Filippo II e dell'Inquisizione spagnola; *Giordano Bruno*, del 2015, composta da Francesco Filidei, su libretto di Stefano Busellato.

L'approccio suggerito consiste – secondo schemi già collaudati nel filone degli studi di *Law and Literature* – nell'indagare come una data questione giuridica è trattata, narrata e, infine, "convogliata" dalla fase rappresentativa. Il metodo che si segue per svolgere tale indagine può però essere diverso, e condurre a risultati più o meno apprezzabili, a seconda delle circostanze, ed è proprio con riguardo al metodo che l'approccio all'analisi giuridica del teatro d'opera può presentare elementi particolari o nuovi. In primo luogo, ciò che, a nostro avviso, importa, è rifuggire dalle banalizzazioni o dalle semplificazioni: il semplice fatto che in un'opera si verifichi e si narri un fatto che per il giurista può essere di interesse non è sufficiente a giustificare un'analisi secondo il metodo proposto. È, piuttosto, necessario che quel fatto sia un elemento portante della drammaturgia; che sia, in altre parole, un dato essenziale per la struttura della narrazione, pena il raggiungimento di risultati poco soddisfacenti, o fine a se stessi. Adottando questo approccio si riduce, indubbiamente, il perimetro dei possibili oggetti di indagine (giacché l'osservazione si concentra sui testi nei quali le questioni giuridiche sono, in qualche modo, determinanti o centrali), ma soltanto così facendo l'approccio interdisciplinare è in grado di fornire risultati di effettiva utilità. È, infatti, così ragionando che si riescono davvero a percepire le interrelazioni tra il dato giuridico (che, poi, è anche un dato culturale ed antropologico), e le scelte stilistiche, la struttura del dramma, la prospettiva che guarda al rapporto con il pubblico, e al fondamentale momento della fruizione.

In tale contesto, un approccio particolarmente foriero di stimoli consiste nell'analizzare la questione che di volta in volta si pone (ad esempio, e con riguardo al diritto privato: il testamento; la donazione; il contratto, ecc.) alla luce, innanzitutto, della legislazione applicabile nel luogo della prima rappresentazione dell'opera. Risulta, in tal modo, possibile interrogarsi in merito al possibile impatto sul pubblico di quella particolare narrazione, in una prospettiva che vuole sottolineare un dato che, in realtà, non è mai inutile rimarcare: ossia, il fatto che un lavoro teatrale è concepito, innanzitutto, in vista della sua destinazione ad una forma di rappresentazione, ed in funzione di un pubblico determinato. La rilevanza del momento della fruizione del testo (inteso come compresenza di elementi strettamente testuali, della musica, della scena e, in genere, della rappresentazione) da parte del pubblico a cui viene destinato o rivolto non può, in realtà, essere trascurato, anche, o soprattutto, per quanto attiene ai lavori appartenenti al filone del teatro musicale: ormai da tempo, gli studi sia musicologici, sia storici, sia estetici hanno posto in luce che il rapporto con il pubblico condiziona il prodotto teatrale già dalla sua fase genetica, e dunque sin dal suo iniziale concepimento da parte del librettista e del compositore. Il pubblico influenza le



scelte stilistiche, la costruzione della storia, la struttura stessa del dramma, ancor prima del momento della concreta fruizione del testo; condiziona la circolazione del lavoro dopo la sua prima rappresentazione, esponendolo a continui cambiamenti, rimaneggiamenti, adattamenti, in funzione della sua fruizione pubblico; ne muta la percezione, e le chiavi di lettura, in funzione del tempo e del luogo della rappresentazione. Il prodotto finale, per sua natura instabile, non è dunque pressoché mai frutto di una scelta maturata isolatamente dal compositore e, men che meno, dal librettista, ma si pone in un rapporto dialettico innanzitutto con il pubblico al quale lo stesso è destinato, ed al quale si indirizza<sup>15</sup>; un rapporto che, in specie nelle dinamiche del melodramma ottocentesco, passa anche attraverso il ruolo fondamentale dell'impresario teatrale<sup>16</sup> e degli editori<sup>17</sup>. I lavori della tradizione operistica nascono – quasi sempre nel Settecento e Ottocento – in funzione di un pubblico determinato e, quando il pubblico cambia, si trasformano, cambiano, vengono adattati<sup>18</sup>. In Italia, nei primi decenni dell'Ottocento (quantomeno sino allo scoppio dei moti del 1848) il rapporto con il pubblico si colora, poi, di profili del tutto particolari, in virtù del legame – peraltro, forse, meno netto di quanto certa tradizione ha voluto consegnare – con le culture «popolari» e risorgimentali<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Cfr. PH. GOSSETT, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago, 2006. È disponibile anche la traduzione italiana del testo citato: ID., *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, Milano, 2012.

<sup>16</sup> V. con riguardo alla figura di Alessandro Lanari – uno tra gli impresari più importanti della prima metà dell'Ottocento, coinvolto nella produzione di vari titoli centrali nel repertorio dell'epoca, tra cui *La sonnambula*, oggetto di indagine in questo volume: M. DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, 1982.

<sup>17</sup> Cfr., in particolare sulla figura – davvero centrale – di Ricordi, S. BAIA CURIONI, *Mercanti d'opera. Storie di casa Ricordi*, Milano, 2011.

<sup>18</sup> Per un esempio particolarmente calzante, e riferito al caso francese dopo lo scoppio della Rivoluzione, D.Z. DAVIDSON, *France after Revolution. Urban Life, Gender, and the New Social Order*, Cambridge, 2007.

<sup>19</sup> Su questi profili la letteratura è copiosa. Ci limitiamo ad alcuni riferimenti essenziali, senza alcuna pretesa di completezza, tra i quali C. SORBA, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, 2001; ID., *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Bari, 2015, e gli importanti studi di J. Rosselli, in varia misura anticipatori di molti filoni successivamente sviluppati sia dagli storici sia dai musicologi. In particolare, si vedano J. ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, 1985; ID., *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, 1992; ID., *Il sistema produttivo 1780-1880*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI, G. PESTELLI, 4, Torino, 1987, 79-165; G. MARCHESI, *Viva Verdi. Il suono del Risorgimento*, Parma, 2018.

La rilettura, in chiave giuridica, del *medium* operistico, alla luce della disciplina applicabile nel luogo ove si svolse la loro prima rappresentazione, rappresenta così un primo – e forse obbligato – momento di verifica. L'opera spesso è nata ed ha circolato in momenti cruciali di trasformazione delle strutture socioculturali; in tal modo, essa – in quanto «testo» (da intendersi, naturalmente, non soltanto come testo letterario, ma come insieme degli elementi che la compongono) – dà anche conto e riflette la circolazione di modelli e di valori, come emerge chiaramente nel raffronto tra i libretti e le fonti letterarie dalle quali questi ultimi sono tratti<sup>20</sup>. Siccome, poi, le opere – concepite per un determinato pubblico – circolavano al di fuori del loro originario *milieu*, ciò le rende un punto privilegiato di osservazione dei fenomeni di cui si discute.

Molti dei temi affrontati nel teatro d'opera riflettono per tale via schemi profondamente avvertiti nella coscienza sociale del loro tempo e, quindi, radicati nel relativo substrato giuridico e «antropologico»: ad esempio, in tale prospettiva, si dà il caso de *Il matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa, che tratta un argomento per molti versi scottante, profondamente radicato nell'esperienza sociale del Sei-Settecento, ossia quello dei matrimoni clandestini. Ancora, è quasi scontato osservare il fenomeno della progressiva emersione, nel repertorio ottocentesco, dei temi legati al contratto, alle transazioni economiche, al denaro: ne *La traviata* di Giuseppe Verdi il denaro riveste un ruolo di primo piano, ed investe vari momenti essenziali della narrazione; ne *L'oro del Reno* di Wagner la transazione economica, rappresentata dal contratto, viene, addirittura, assunta quale elemento fondante l'ordine sociale. Contratti e denaro sono temi certamente presenti anche nella produzione del teatro d'opera del Settecento, ma con finalità e prospettive molto diverse da quelle che connotano il materiale ottocentesco, nel quale – di contro – testimoniano un effettivo mutamento di sensibilità<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Proprio nella “trasformazione” della storia dalle fonti originarie (ad esempio, un testo teatrale) al libretto d'opera, le questioni giuridiche vengono spesso affrontate e raccontate in modo diverso. Si tratta di uno dei tanti profili che interessano il fenomeno della circolazione di modelli, e che attengono alle reciproche influenze tra sistemi e tradizioni diverse: una questione che non riguarda soltanto il diritto (soprattutto nella prospettiva storico-comparatistica) ma anche la storia del teatro, e della musica. Sul tema più generale del rapporto tra fonti letterarie e libretti, M. TATTI, *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, 2005.

<sup>21</sup> Non è, forse, allora un caso che questa evoluzione si accompagni, proprio verso la metà dell'Ottocento – nel momento che segue il periodo forse di massimo splendore della tradizione operistica italiana – alla progressiva diffusione di una cultura giuridica alla portata di tutti, anche se non propriamente “popolare”, in quanto rivolta – quantomeno – a quelle fasce della popolazione non soltanto sufficientemente alfabetizzate, ma anche

L'indagine può però non fermarsi a questo stadio. Ad esempio, i risultati ottenuti possono essere messi a raffronto con quelli che risultano da altri contesti: ad esempio, l'interprete può porre a raffronto il risultato ottenuto con quello che si avrebbe affrontando la questione in base al proprio ordinamento di riferimento (ossia, ricontestualizzando la questione e analizzandola applicando il diritto vigente); oppure – stante l'ampio fenomeno di circolazione dei testi letterari che connota le fonti dei libretti – analizzare come una data questione venga trattata nella fonte del libretto stesso, e comparare i relativi esiti. Ad esempio, posto che moltissimi libretti di opere italiane della prima metà dell'Ottocento sono tratti da testi francesi, il metodo suggerito consiste nel raffrontare la soluzione adottata applicando il diritto del luogo di composizione/prima rappresentazione dell'opera (per i profili privatistici, si tratta, in molti casi, del diritto austriaco dell'ABGB del 1811, in quanto applicabile nel Regno Lombardo-Veneto), con il *Code Napoléon*.

Questo metodo – da noi già sperimentato<sup>22</sup> – non può, però, essere generalizzato. Vi sono, infatti, testi per i quali esso produrrebbe risultati spuri, o meno interessanti di quanto potrebbe ottenersi seguendo un'impostazione diversa. Questo è il caso, ad esempio, di Wagner, e in particolare, della Tetralogia (*Der Ring des Nibelungen*). Le opere di Wagner – e in particolare il *Ring* – possono essere un terreno fertile di indagine per i penalisti, ma anche i profili processuali sembrano, ora, venire all'attenzione

---

sensibili alle questioni del sapere giuridico. Alcuni recenti studi hanno ricostruito il fenomeno che porta, attorno alla metà del XIX secolo, a pubblicare, in molti paesi europei, opere concepite per far conoscere il diritto ai cittadini. Sempre in quel periodo, si assiste al manifestarsi di varie tecniche di diffusione dei testi giuridici anche per il tramite dell'arte, della letteratura e di altri *media*. In particolare, attorno al 1850-1860 compaiono in Italia e in Francia le prime edizioni di manuali dal taglio pratico, nei quali si affrontano, con un linguaggio semplice, e molte esemplificazioni, i profili più ricorrenti nella vita per così dire comune del cittadino: temi che, non a caso, sono affini a quelli che si ritrovano spesso narrate nel teatro d'opera (matrimonio, donazioni, testamenti, contratti): v. A. MONTI, *La legge alla portata di tutti: come fare a meno dell'avvocato*, in *Avvocati e avvocatura nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di A. PADOA-SCHIOPPA, Bologna, 2009, 383-424. L'opera più significativa, che segna l'avvio di un vero e proprio filone letterario, è – per l'Italia – *L'avvocato di sé stesso*, pubblicato a Milano in prima edizione nel 1857 per i tipi di Manini, e destinato ad una lunghissima fortuna. Di particolare interesse risultano le ricchissime sezioni che riportano schemi, formulari, per la stesura di atti, contratti, ricorsi. Fenomeni analoghi caratterizzano la Francia, l'Austria, il Baden. Sebbene trattatelli o guide “pratiche” al diritto o prontuari giuridici siano riscontrabili anche nell'*Ancien Régime*, il fenomeno, nell'Ottocento, si colora di aspetti propri di una diffusione allargata, se non proprio di massa, che non ha precise corrispondenze nel periodo precedente.

<sup>22</sup> F. ANNUNZIATA, *op. cit.*

degli studiosi<sup>23</sup>. Allo stesso tempo, soprattutto la Tetralogia tratta e sviluppa argomenti come il valore del denaro (*recte*, oro), e specialmente dei contratti, che riflettono la complessa concezione filosofica del compositore, e che ben si prestano ad una disamina nella prospettiva del diritto privato. In *Das Rheingold* – prologo della Tetralogia – l'intero meccanismo narrativo è innescato da un sorprendente caso di inadempimento del contratto che Wotan ha stipulato con i Giganti per la costruzione del Walhalla. A partire da quell'inadempimento, e dal maldestro tentativo di Wotan di porre rimedio alla situazione, la storia si dipana, fino alla caduta finale degli dèi (*Götterdämmerung*). Il contratto è qui lo schema che inquadra l'intera, immensa vicenda che si consolida nelle quattro opere che compongono il *Ring* wagneriano, e l'analisi delle questioni giuridiche si intreccia con quelle che attengono alla filosofia del testo. Un altro esempio può essere rappresentato dall'analisi di un tema giuridico nell'intera produzione di un dato compositore: ad esempio, il matrimonio nel teatro di Mozart<sup>24</sup>.

Infine, una terza linea di indagine può appuntarsi su come una certa questione è rappresentata nel testo e nella musica, avuto riguardo al tempo e al luogo in cui si svolge la narrazione. Le opere ambientate in un contesto storico specifico trattano spesso, anche in maniera approfondita, particolari aspetti giuridici, e questi possono essere studiati di per sé: ad esempio, il matrimonio e la filiazione nella *Madama Butterfly* di Puccini (un tema analizzato da Giorgio Colombo in un recente contributo<sup>25</sup>), oppure l'istituto del testamento nel basso Medioevo, come lo racconta, sempre Puccini, in *Gianni Schicchi*<sup>26</sup>.

Come già detto, tutti questi approcci – volti a indagare come il diritto si manifesti e venga ad essere narrato nel testo – possono inquadrarsi nell'ampio filone delle analisi di *Law and Literature*, ormai fiorenti, da molti anni, dapprima negli Stati Uniti, e poi anche in Europa: una corrente che, come noto, si propone di procedere all'analisi di testi in senso lato “letterari” in una prospettiva giuridica. Si tratta, a ben vedere, di un *insieme* di correnti che rispondono a metodologie, criteri, finalità diverse, a seconda degli autori e delle scuole, seppure accomunate, per l'appunto, dall'intento di sviluppare l'analisi di un prodotto “letterario” (inclusi teatro, cinema,

<sup>23</sup> A. TEDOLDI, *Il processo in musica nel Lohengrin di Richard Wagner*, Pisa, 2017.

<sup>24</sup> C. FERTONANI, *Le Nozze di Mozart: About the Meaning of Marriage in Mozart's Operas*, in *Law and Opera*, cit., 119 ss.

<sup>25</sup> G.F. COLOMBO, *L'avvocato di Madama Butterfly*, Milano, 2016.

<sup>26</sup> In F. BENATTI, *Scalia/Ginsburg: The Rhythm of the US Federal Court*, in *Law and Opera*, cit., 13 ss., l'Autore analizza la figura del giudice come risulta nell'opera del 2015 di Wang, ove si narra del contrasto tra due celebri giudici della Corte Federale statunitense.

poesia, e altre forme) nella prospettiva del diritto. La nascita della scuola che si occupa dei rapporti tra diritto e letteratura viene, in genere, fatta risalire agli anni '70-'80 del secolo scorso, anche se non mancano riferimenti antecedenti. L'approccio ai profili di interrelazione tra diritto e letteratura segue, in via principale, due filoni: da un lato, quello dello studio della rappresentazione di questioni giuridiche nei testi letterari (ivi compreso il teatro); dall'altro, l'analisi dei testi giuridici (norme, atti giudiziari, pareristica, trattatistica, ecc.), in quanto prodotti "letterari" (in questo senso si parla di *Law and Literature*, da un lato, e di *Law as Literature*, dall'altro<sup>27</sup>). Il metodo viene impiegato con finalità diverse, che hanno dato vita a varie sottocorrenti, in funzione degli obiettivi che gli interpreti di volta in volta perseguono, della loro sensibilità e della loro formazione culturale: a partire da quelli, più generali, in base ai quali l'analisi dei testi letterari vuole offrire l'occasione per meglio comprendere i bisogni fondamentali dell'uomo e, dunque, anche i valori giuridici che connotano la società, sino a quelli più specifici che affrontano l'indagine nella prospettiva di più puntuali angolazioni, o punti di vista: l'etica, la condizione della donna; implicazioni politiche, le disuguaglianze sociali, il valore etico della giustizia, il ruolo del processo, la funzione dei giudici e delle Corti, e molti altri profili ancora.

Sebbene non manchino precedenti significativi – anche in Italia<sup>28</sup> – la terra di origine della scuola viene identificata con gli Stati Uniti d'America, e il caposcuola con James Boyd White, il quale, con il suo *The Legal Imagination* del 1973, è unanimemente considerato tra gli autori più importanti, sul piano storico, per lo sviluppo dello studio del diritto come letteratura<sup>29</sup>. L'attenzione di White è rivolta soprattutto alla figura del giurista (giudice, avvocato, legislatore) visto come attore di un processo creativo. Negli Stati Uniti, prima di White, è d'obbligo il riferimento a due altri autori, John Wigmore e Benjamin Cardozo, che hanno di volta in volta sostenuto il ruolo dello scrittore, o del poeta, quali "diffusori" di cultura giuridica nel XX secolo. In ogni caso, è a partire dagli anni '80 che il

<sup>27</sup> La distinzione compare già, ad esempio, nell'antologia curata da E. LONDON, *The World of Law*, 2, New York, 1960.

<sup>28</sup> Per una compiuta ricostruzione delle origini del movimento, e degli antecedenti rispetto agli anni '70-'80 del XX secolo, che hanno segnato il vero affermarsi della scuola di *Law and Literature*, v. A. SANSONE, *Diritto e letteratura*, Milano, 2001.

<sup>29</sup> Secondo R.A. POSNER, *Law and Literature: A Relation Reargued*, in *Virginia Law Review*, 72, 1986, 1351 ss.: «only since the publication in 1973 of James Boyd White's *The Legal Imagination* has distinct, self-conscious field of law and literature emerged». La sua opinione è, di fatto, unanimemente condivisa: v. per ulteriori riferimenti A. SANSONE, cit. (nota 27), 34 ss.

“movimento” acquista corposità e diviene riconoscibile, generando scuole, filoni, e manifestandosi in convegni, pubblicazioni e – non soltanto negli Stati Uniti – corsi universitari variamente configurati<sup>30</sup>.

Il metodo, e le scuole, hanno oggi assunto varie configurazioni, di guisa che non sussiste un consenso generalizzato sulle metodologie, o sugli obiettivi, di questo approccio. I filoni principali – come già ricostruiti in un non più recente saggio del 2001 – sono legati a profili come l’antropologia giuridica e la storia del diritto; la prospettiva sociologico-giuridica; la prospettiva filosofico-politica; la filosofia del diritto<sup>31</sup>. I filoni tendono, però, man mano che le riflessioni proseguono, a frammentarsi come mostra Richard Posner in un poderoso lavoro sul tema<sup>32</sup>, e anche a tornare criticamente sulle proprie impostazioni e metodologie. Posner afferma che diritto e letteratura hanno funzioni diverse, anche se vi sono aspetti che rendono un loro confronto utile e proficuo: così facendo, egli si è collocato in una posizione per taluni versi critica rispetto ai vari approcci nei quali si articola l’analisi di *Law and Literature*. Nel dibattito che ha seguito la presa di posizione di Posner, un altro Autore, Stanley Fish, ne ha accolto la tesi generale (diritto e letteratura sono attività differenti), pur precisando che non sono le differenze fra i testi giuridici e quelli letterari a determinare le diverse attività, bensì le diverse strategie interpretative<sup>33</sup>. Secondo un altro Autore, Martha Nussbaum, l’approccio di *Law and Literature* può risultare utile, in quanto può contribuire a meglio realizzare la giustizia: attraverso il prodotto letterario, viene stimolata l’immaginazione, e si accresce la capacità di immedesimarsi nelle

---

<sup>30</sup> Per una puntuale ricognizione, anche se ormai non più recentissima, v. A. SANSONE, cit. (nota 27), 83 ss. Per sviluppi recenti e di notevole interesse, anche oltre la prospettiva di *Law and Literature*, v. R. CESERANI, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, 2010. Recentemente, si segnala anche l’attivazione di un corso, disponibile *online*, da parte di *The Great Courses*, una istituzione nordamericana che da anni produce e commercializza video-corsi, affidati a docenti universitari, nelle materie più disparate. Il corso di *Law and Literature* è di S. SAGE HEINZELMAN, *Representing Justice: Stories of Law and Literature*, disponibile all’indirizzo seguente <<http://www.thegreatcourses.com/courses/representing-justice-stories-of-law-and-literature.html>> (ultimo accesso 30.01.2020).

<sup>31</sup> Utili informazioni sulla situazione degli studi in materia sono ricavabili dalla pagina informativa dell’Associazione italiana di *Law and Literature*, costituita nel 2008 (<<http://www.lawandliterature.org>> ultimo accesso 30.01.2020), cui adde G. TUZET, *Diritto e letteratura. Finzioni a confronto*, in *Ann. Univ. Ferrara - Sc. Giur.*, XIX, 2005, ma disponibile *online* all’indirizzo seguente <<https://www.researchgate.net/publication/309293779>> (ultimo accesso 21.2.2020).

<sup>32</sup> Cfr. R.A. POSNER, *Law and Literature*, Cambridge, 2009.

<sup>33</sup> S.E. FISH, *Doing What Comes Naturally. Change, Rhetoric, and the Practice of Theory*, in *Literary and Legal Studies*, Durham, 1989.

vicende altrui<sup>34</sup>. Questo percorso può contribuire a rafforzare la capacità di formulare giudizi etici, anche se – effettivamente – non può sostituirsi alle regole e all'ordinamento giuridico.

L'analisi dei rapporti tra testi, in senso lato, letterari e profili giuridici è da tempo all'attenzione anche di studiosi che non si rifanno espressamente alle varie scuole del ricco filone di *Law and Literature*: di tale rapporto si occupano da tempo gli studiosi di teatro e storia teatrale. In questo caso, l'attenzione si rivolge non soltanto a testi teatrali, più o meno significativi, ma anche al tema della rappresentazione e, in senso più ampio, alla drammaturgia, anche ben oltre la dimensione propria dei testi. In tale contesto, trovano collocazione analisi che riguardano diversi oggetti di studio, quali, ad esempio: la drammaturgia delle feste pubbliche; la rappresentazione delle processioni o delle celebrazioni ufficiali<sup>35</sup>; la ritualità dei pubblici supplizi o delle pubbliche esecuzioni<sup>36</sup>.

Nei vari filoni di indagine, e nelle scuole sopra evocate, scarsa attenzione, quantomeno sino ad ora, è stata però riservata alla lettura, nella prospettiva di cui si discute, dei lavori del teatro d'opera; una lettura che, peraltro, parte inevitabilmente dal libretto ma che non dovrebbe trascurare gli aspetti in senso lato «performativi»<sup>37</sup>. Il teatro d'opera sembrava, fino a poco tempo fa, essere sfuggito quantomeno alle correnti principali degli studi di cui si discute, nonostante si tratti di un prodotto che, nella sua fase di massima espansione (XVIII e XIX secolo), occupa un ruolo assolutamente predominante nel contesto della storia culturale europea. In questa direzione, *Law and Opera* può anche costituire il punto di partenza per indagare i rapporti più ampi tra musica e diritto, nelle loro possibili configurazioni: un

<sup>34</sup> M.C. NUSSBAUM, *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*, Milano, 1996.

<sup>35</sup> Cfr., ad esempio, C. BERNARDI, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano, 1991.

<sup>36</sup> La letteratura sul tema è ampia a partire già dagli anni '90: v. A. CASCETTA, *Aspetti della teatralità a Milano nell'età barocca*, in *Comunicazioni sociali*, 16, 1-2, 1994, con studi volti, specificamente, a ricostruire lo spettacolo della colpa e dell'espiazione nei rituali dei supplizi; A. CASCETTA, R. CARPANI, *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, 1995. Per un caso specifico, v. il volume di P. FRIEDLAND, *Political Actors. Representative Bodies & Theatricality in the Age of the French Revolution*, Ithaca, 2002. Di notevole interesse per gli spunti che offre, proprio nella prospettiva segnalata in queste pagine, S. LOCATELLI, «*L'arte di governare i popoli*». *Dal pubblico supplizio allo spettatore teatrale*, in A. CASCETTA, D. ZARDIN, *Giustizie e ingiustizia a Milano tra Cinque e Settecento*, Roma, 2017.

<sup>37</sup> Come noto, la discussione sul valore letterario del libretto d'opera è articolata, e ormai anche piuttosto risalente: v. sul tema, i contributi raccolti in F. DECROISSETTE, *Le livret d'opéra oeuvre littéraire?*, Parigi, 2010.

filone, insomma di studi di *Law and Music*<sup>38</sup>, che sembra, effettivamente, destinato a svilupparsi<sup>39</sup>.

## 2.2 Law on Opera

Come qualsiasi fenomeno culturale, anche il teatro d'opera è stato (ed è) interessato da regole, norme, prescrizioni, che ne influenzano i meccanismi produttivi, le modalità di rappresentazione, la circolazione. Norme applicabili ai teatri, ai cantanti, ai compositori, ecc., offrono – anche nella loro evoluzione storica – un ampio ventaglio di temi che ruotano attorno alla Storia e all'evoluzione del teatro musicale. Figura centrale del meccanismo produttivo dell'opera italiana nell'Ottocento è stata quella dell'impresario, attorno al quale ruotavano una serie di rapporti giuridici: gestione del teatro, e gestione del processo produttivo (con la sua rete di musicisti, librettisti, cantanti), erano profili integrati. Altrettanto importanti sono stati gli editori (Ricordi, Escudier, Sonzogno, ecc.). La struttura dei teatri si è, a sua volta, evoluta nel tempo, così come il rapporto tra il pubblico e il teatro stesso: si pensi, ad esempio, alla figura del “palchettista”. Altre questioni possono riguardare la tutela accordabile alla voce di un grande cantante lirico, e i rimedi accordabili in caso di sfruttamento o di diffusione non autorizzata dalla stessa: un tema che si colloca a cavallo tra tutela dei diritti della personalità, tutela del diritto d'autore e che sconfina in profili più ampi che riguardano il problema della tutelabilità della stessa “interpretazione” di un grande musicista o cantante<sup>40</sup>. Anche il diritto d'autore relativo all'opera è, naturalmente, un argomento di rilievo, ed esso si colloca a cavallo di temi anche più generali, che finiscono per sconfinare nel terzo filone di indagine: la prospettiva più interessante del rapporto tra diritto d'autore e teatro d'opera riguarda, infatti, la tutela degli autori delle fonti dei libretti, e i meccanismi di circolazione dell'opera teatrale e musicale (v. sotto). Aspetti particolari riguardano il rapporto tra tutela autoriale e forme della rappresentazione: in particolare, per quanto riguarda alla regia del teatro d'opera, che sta svolgendo negli ultimi anni un ruolo sempre più importante<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> Cfr. in argomento G. RESTA, *Variazioni comparatistiche sul tema: «diritto e musica»*, disponibile sul sito <[www.comparazioneDirittoCivile.it](http://www.comparazioneDirittoCivile.it)> (ultimo accesso 30.01.20202).

<sup>39</sup> V., ad esempio, in questa prospettiva più ampia di *Law and Music*, G. BRUNELLO, M. ZAGREBELSKY, *Interpretare. Dialogo tra un musicista e un giurista*, Bologna, 2016.

<sup>40</sup> Su questi profili v. J.A. YEBRA, *The Voice of the Opera Singer and Its Protection: Another Look at the Maria Callas Case*, in *Law and Opera*, cit., 253 ss.

<sup>41</sup> Cfr. E. ŁETOWSKA, K. PAWŁOWSKI, *What Is Allowed in the Opera: Law as the Borderline*



### 2.3 Law around Opera

La prospettiva si può, allora, allargare ulteriormente, ed aprirsi all'analisi di tutte le questioni che, in senso lato, riguardano il rapporto tra opera e diritto (*Law around Opera*): si tratta di un campo, in larga parte, destrutturato (o destrutturabile). Vi possono rientrare questioni tra le più disparate: dalle analisi che riguardano le affinità tra il giurista e il musicista, in quanto entrambi "intrepreti" di un testo, o in quanto «direttori» di un processo (il giudice, e il direttore d'orchestra); questioni più vicine ai profili culturali ed estetici, visti come elementi utili per affrontare questioni che attengono alla funzione ed all'uso del diritto<sup>42</sup>. I confini con la precedente categoria (*Law on Opera*), possono anche venir meno, e un argomento può anche rientrare nell'una o nell'altra. Ad esempio, il diritto d'autore è un tema vastissimo, che rileva sia in quanto riferito direttamente alla tutela dell'opera in sé, sia in quanto riguarda, in senso più ampio, la tutela dei vari elementi che stanno dietro, o vengono prima dell'opera stessa, e che ne influenzano il processo produttivo e la circolazione e, in tal senso, può appartenere all'una o all'altra categoria di indagine.

In vero, proprio il tema del diritto d'autore, in quest'ultima prospettiva "allargata", offre spunti di riflessione particolarmente ricchi, nell'ottica interdisciplinare alla quale ci si riferisce in queste note: non tanto per l'analisi delle specifiche questioni che riguardano il diritto d'autore in sé, ma soprattutto per l'esplorazione del rapporto tra tutela autoriale, meccanismi

---

*of Artistic Experiment*, in *Law and Opera*, cit., 113 ss. La questione dei "limiti" della regia d'opera è riemersa con riguardo ad una controversa edizione dell'opera *Les dialogues des carmelites* (Poulenc), il cui caso è stato deciso da una recente sentenza della Cassazione francese (Cass. civ., ch. I, 22 giugno 2017, agevolmente reperibile sul sito <[www.legifrance.gouv.fr](http://www.legifrance.gouv.fr)>). Su quest'ultima vicenda si veda – oltre a quanto si rinviene nel contributo testé citato – la nota fortemente critica di PH. MALAURIE, *Le «Dialogues des carmelites» à l'Opéra de Munich a-t-il dénaturé l'oeuvre admirable de Georges Bernanos et de Francis Poulenc?*, 2017, 1955. Il caso offre un classico esempio di come il rapporto tra diritto ed opera possa prestarsi ad analisi interdisciplinari fruttuose: la decisione della Cassazione francese, infatti – nell'affermare l'ampia libertà del regista nel modificare anche il senso originario del testo – riflette un fenomeno piuttosto recente nel teatro d'opera, rappresentato dall'affermarsi, con tratti sempre più marcati anche in questo contesto, del "teatro di regia". Si tratta, dunque, di un caso giudiziario che offre spunti per più ampie riflessioni sulle questioni che attengono alle forme e alle modalità della rappresentazione del testo.

<sup>42</sup> V. M.T. FRANCA FILHO, M.L. MAIA, *Law, Opera, and the Baroque Mentality Contradictions, Paradoxes and Dialogues*, in *Law and Opera*, cit., 345 ss., ove gli Autori riflettono sul rapporto tra estetica barocca e positivismo giuridico.

produttivi e soluzioni estetico-compositive. Egualmente rilevanti sono i profili che attengono alla circolazione dei lavori del teatro d'opera, e a come essi erano influenzati dalla presenza (o dalla mancanza) di norme poste a tutela degli Autori nelle varie epoche o momenti caratterizzanti l'evoluzione della tradizione del teatro d'opera. Ci sia consentita, a riguardo, quella che forse potrebbe apparire banalizzazione: si consideri, ad esempio, *La traviata* di Verdi, un "testo" che incarna l'essenza stessa dell'opera italiana e, certamente, uno dei prodotti più celebri e maggiormente diffusi di tutta la storia del teatro operistico. Tutti noi identifichiamo questo titolo con la figura di Giuseppe Verdi e, in genere, non ci poniamo più di tanto il problema di soppesare il fatto che, in realtà, il testo del libretto della *Traviata* è ricavato *de plano* da due notissimi e celebri testi di Alexandre Dumas<sup>43</sup>. Quello che si assume essere un lavoro originale del sodalizio tra Giuseppe Verdi e Francesco Maria Piave, è tale per quanto attiene alla parte musicale<sup>44</sup>, ma non altrettanto può dirsi, invece, per il libretto. Si impone, allora, lo studio della questione che attiene alla "circolabilità" dei testi di Dumas, e – di converso – del lavoro verdiano; di come l'uno si sia tradotto nell'altro, e di come l'opera verdiana abbia poi circolato, indipendentemente dal primo,

<sup>43</sup> Si tratta, da un lato, del romanzo *La dame aux camélias* (1848), e, dall'altro, dell'omonimo testo teatrale, rappresentato al Théâtre du Vaudeville a Parigi, il 2 febbraio 1852, sotto forma di *pièce mêlée de chant*. Pare – anche se la questione è controversa – che Verdi abbia assistito, a Parigi, ad una delle prime rappresentazioni del testo teatrale di Dumas e che ne abbia tratto ispirazione per il proprio lavoro, sebbene in modo meno consequenziale di quanto certa tradizione abbia a volte tramandato. Infatti, dopo essere stato a Parigi nel febbraio-marzo del 185, è soltanto nel settembre del medesimo anno che egli scrive al suo amico editore Léon Escudier, chiedendogli di mandargli di gran carriera ("subito subito") una copia del dramma di Dumas. A metà del mese di ottobre, Francesco Maria Piave ha, peraltro, già predisposto l'impianto del libretto: la cosiddetta «selva», ossia uno schema, o traccia di sceneggiatura, del libretto stesso. *La traviata* va in scena per la prima volta alla Fenice di Venezia il 6 marzo 1853: l'esito non felicissimo di quella prima è noto, ma l'episodio – probabilmente meno grave di quello che tralattivamente viene raccontato – può tranquillamente essere archiviato, giacché l'opera costituisce – da sempre – uno dei lavori maggiormente noti e diffusi dell'intero repertorio operistico e, sicuramente, una delle vette della produzione di Verdi. La storia della Signora delle camélie (Marie; Marguerite; Violetta, e non solo, a seconda del contesto), peraltro, ha ispirato innumerevoli adattamenti e riprese, per il teatro, per il cinema, e continua a fungere da ispirazione per scrittori, musicisti, artisti, di diverse discipline. Gli echi della Signora continuano a popolare ambiti e settori diversi, e si ritrovano, in forme più o meno scoperte, mediante rinvii, citazioni, evocazioni in varie forme artistiche: insomma, si tratta, forse – come è stato osservato – del più importante mito femminile dell'età borghese (E. SALA, *The Sounds of Paris in Verdi's La Traviata*, Cambridge, 2013, 61).

<sup>44</sup> In vero, le metodologie «archeologiche» possono applicarsi anche il linguaggio musicale.

assorbendolo e sostituendosi alla fonte originaria (di nuovo, le “archeologie” di Foucault)<sup>45</sup>. E, ancora, l’indagine può riguardare le scelte estetiche (anche musicali) operate nell’opera verdiana rispetto alla fonte originaria, le trasformazioni subite e come i personaggi di Verdi si siano sovrapposti, nell’immaginario collettivo, a quelli dell’autore originario, di fatto sostituendosi ad essi<sup>46</sup>, proseguendo un *discours* destinato a subire continue mutazioni.

Proprio per questo, il particolare atteggiarsi della tutela offerta dal diritto d’autore nei paesi che, in specie nel corso dell’Ottocento, hanno conosciuto la maggior espansione e diffusione del teatro d’opera ha influito in modo decisivo sui temi, sulle scelte stilistiche, sui canoni estetici e sulla stessa fruizione del teatro musicale. La protezione del diritto d’autore è, di regola, accostata alla tutela stessa dell’atto creativo, nelle sue duplici componenti (morale ed economica). La Storia del teatro d’opera offre però almeno due altre prospettive allargate dalle quali risulta possibile indagare la questione. In primo luogo, nel teatro d’opera la disciplina del diritto d’autore – che si afferma compiutamente nel corso dell’Ottocento – può, infatti, operare come limite alla fase compositiva e di creazione del testo (sia letterario, sia musicale). Limitando, di fatto, o comunque rendendo oneroso, il riutilizzo di testi e brani, il diritto d’autore limita i fenomeni imitativi e, per tale via, la circolazione di modelli e schemi. Questa prima dimensione della tutela autoriale esercita un’influenza non dissimile da quella esercitata, ad esempio, dalla censura, ossia opera come limite esterno, che condiziona il processo creativo, e di circolazione dell’opera. Si tratta

<sup>45</sup> Si tratta di questioni che travalicano la mera dimensione del diritto, pur essendo ad essa strettamente legate. Particolarmente ricca, a riguardo, è la “tradizione” dei rapporti – non sempre pacifici – che, nel corso dell’Ottocento, hanno riguardato gli Autori francesi e librettisti e compositori italiani, in relazione all’utilizzo (non autorizzato) dei testi dei primi da parte dei secondi: per una ricostruzione dei casi più celebri si rinvia al fondamentale (anche se, ormai, un po’ datato) contributo di C. SPRANG, *Grand Opéra vor Gericht*, Baden-Baden, 1993.

<sup>46</sup> Questo della “sostituzione” del testo, per effetto della sua transmutazione in altri testi, è un punto centrale dell’analisi. Il problema della “cannibalizzazione” dei testi – dovuto essenzialmente alla maggior penetrazione del *medium* operistico rispetto a quello del teatro di prosa – fu più volte evocato nelle numerose controversie che costellano la storia dei rapporti tra Autori francesi e italiani nell’Ottocento. Si veda, ad esempio, quanto Victor Hugo ebbe modo di affermare nella controversia da lui avviata per opporsi al riutilizzo non autorizzato – quale base per libretti d’opera – del suo dramma *Lucrece Borgia*: «J’avais encore un autre motif, pour moi le plus sacré. «Lucrece Borgia» n’est pas pour moi une affaire d’argent, c’est une oeuvre toute littéraire. Le jour où on lui subsistuerait un opéra, mon oeuvre disparaîtrait; il sera amélioré ou affaibli, peu importe, mais il ne sera plus mon oeuvre, ma production à moi, ma pensée» (il passaggio è ripreso da C. SPRANG, *op. cit.*, 114).

di un profilo che assume, inevitabilmente, maggior peso mano a mano che la tutela degli autori assume, con il progredire del tempo, caratteri sempre più precisi, il che avviene – in molti Paesi-chiave per la storia del teatro d’opera – soltanto negli ultimi decenni dell’Ottocento. Ribaltando la prospettiva, si può allora osservare che proprio la mancanza di una tutela “forte” degli Autori per larga parte dell’Ottocento – soprattutto in una prospettiva transnazionale – consentì l’affermarsi di precise scelte tematiche ed estetiche, e la circolazione dei testi su linee direttrici del tutto particolari. In quest’ottica, il diritto d’autore presente (in quanto disciplina e sistema di regole a protezione dell’atto creativo) è, dunque, altrettanto rilevante del diritto d’autore assente: in entrambi i casi, esso ha concorso a plasmare l’estetica stessa della fase più importante della storia del teatro d’opera, quantomeno sino alla fine dell’Ottocento. La seconda prospettiva – che chiama in causa anche altre questioni che attengono al regime giuridico delle opere musicali e del teatro d’opera, come ad esempio la censura – riguarda la circolazione dell’opera. La circolazione pan-europea del teatro d’opera, tanto nel Settecento, quanto nell’Ottocento è argomento noto<sup>47</sup>: resta, tuttavia, da indagare in quale modo la presenza o l’assenza di vincoli giuridici alla circolazione, derivanti dalle regole sul diritto d’autore, abbiano influenzato modi e canali di circolazione dei prodotti, e i modelli culturali ed estetici che, naturalmente, ne derivano. Ad esempio, la circostanza in base alla quale, per larga parte dell’Ottocento, un’opera italiana, composta a Milano o a Venezia, potesse andare in scena a Parigi senza che né il compositore, né il librettista potessero formalmente reclamare diritti d’autore rivenienti dalla rappresentazione del “loro” lavoro nella capitale francese (dovendo affidarsi, eventualmente, a meccanismi puramente negoziali con i teatri di volta in volta interessati, ed avendo presente la loro scarsa “tenuta” in caso di inadempimento del teatro stesso<sup>48</sup>) è un elemento che di per sé ha

---

<sup>47</sup> Per un’analisi che segue il taglio delle relazioni internazionali, C. CRISTOPHE, *La circulation des operas en Europe au XIX siècle*, in *Relations internationales*, 2, 2013, 11 ss.

<sup>48</sup> Ad esempio, una vicenda piuttosto nota riguarda le *querelles* che negli anni ’50 oppongono Verdi a Toribio Calzado, all’epoca direttore del Théâtre Italien. In merito alla rappresentazione a Parigi de *Il trovatore*, Verdi aveva, infatti, concluso un accordo con il Théâtre Italien che gli riconosceva – su base puramente convenzionale – alcuni diritti economici sulla rappresentazione dell’opera in quel teatro: l’accordo, raggiunto a dicembre 1854 con l’allora direttore, il colonnello Ragani, prevedeva che per ciascuna rappresentazione a Verdi spettasse un corrispettivo di 200 Franchi. Verdi aveva, inoltre concluso accordi precisi anche relativamente alla compagnia di canto. Se, in un primo momento, il Théâtre Italien aveva rispettato il contratto, l’arrivo di un nuovo direttore (Calzado) alla direzione del teatro nel luglio 1855 vede le cose prendere una piega diversa: Calzado, infatti, si rifiuta di pagare quanto dovuto in base al contratto concluso dal suo

influito su come, e quando, è avvenuta la diffusione e la circolazione di quel testo. Sotto un'altra angolatura, il problema di stabilire se, di contro, quei diritti potessero o meno spettare agli autori (francesi) delle relative fonti letterarie – anziché al compositore e al librettista dell'opera composta e rappresentata originariamente in Italia – è, di nuovo, elemento di per sé degno di nota, che ha influito, ben più di quanto a prima vista si possa pensare, sulla circolazione del teatro d'opera, in particolare (ma non solo) di quello appartenente alla grande tradizione italiana.

Sollestando questioni più legate alla contemporaneità, questo approccio potrebbe risultare proficuo anche per indagare alcune implicazioni sociologiche del fenomeno operistico, individuando connessioni con la più ampia tradizione di studi sulla sociologia della musica. Ad esempio, è in corso un dibattito abbastanza interessante sul ruolo dei registi nella messa in scena delle opere. Negli ultimi 30-40 anni, il ruolo del regista nel teatro d'opera è diventato sempre più influente, portando talvolta a considerare il regista come, in realtà, la vera pietra angolare della produzione lirica, molto più importante del direttore d'orchestra, o – persino – dei cantanti. Questo fenomeno è iniziato negli anni '50, con registi carismatici come Wieland Wagner, Luchino Visconti, ecc., cui ha fatto seguito lo sviluppo di una ricca tradizione in Germania, Italia, Francia, Regno Unito. La regia ha cambiato il modo in cui la grande tradizione lirica viene vista, e letto: ha cambiato, in

---

predecessore, e non si attiene neppure agli accordi relativi alla compagnia di canto. Verdi, infuriato, agisce in giudizio, e ottiene una prima decisione favorevole (22.12.1855). Calzado, però, ricorre in appello e ne esce vittorioso (ottobre 1856). La Cassazione conferma, nel novembre 1857 la decisione di appello. Verdi esce, così, definitivamente sconfitto, e condannato anche a pagare le spese del giudizio: nessun diritto al compenso per le rappresentazioni de *Il trovatore* a Parigi, e nessun diritto di incidere sul *cast*. Il cuore della questione era, in primo luogo, rappresentato dalla nozione di “opera di dominio pubblico”, quale ricostruibile sulla base del diritto francese all'epoca vigente. In particolare, per il diritto francese, un'opera scritta da un autore straniero che fosse già stata rappresentata almeno una volta su una scena straniera, era da considerarsi come di dominio pubblico, e dunque il relativo autore non poteva vantare alcun diritto sulla rappresentazione e/o sulla circolazione dell'opera in Francia. L'opera poteva, allora, essere rappresentata ma, anche, copiata, distribuita, modificata, mutilata; se ne potevano ricavare *morceaux* destinati alla circolazione e alla rappresentazione in via autonoma senza che l'autore godesse di alcun diritto in proposito. Così se Verdi poteva ottenere i diritti d'autore sulla rappresentazione, all'Opéra, di *Le Trouvère* (la versione francese de *Il trovatore*, composta per l'Opéra), non altrettanto poteva dirsi per la rappresentazione, al Théâtre Italien, de *Il Trovatore*. Cfr. A. DEVRIÈS-LESURE, *Les démêlés de Verdi avec le Théâtre-Italien sous la direction de Toribio Calzado (1855-1863)*, in *L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux. Actes du colloque Villecroze 16-18 octobre 1997*, a cura di H. LACOMBE, Paris, 2000.

sostanza, la percezione del *medium*. L'alternativa tra, da una parte, la fossilizzazione di quella tradizione e, dall'altra, la necessità di mantenerla viva e accessibile al pubblico di oggi, porta i registi a proporre nuove letture delle opere che implicano, a volte, la loro «modernizzazione», brutali riposizionamenti delle trame e, spesso, approcci che risultano molto lontani dal contesto originale e persino dal c.d. (e misterioso) “significato autentico” dell'opera. Fino a che punto, e in quale misura dovrebbe essere consentita questa modernizzazione o, a volte, addirittura stravolgimento del testo? L'esigenza di mantenere viva una tradizione che rischia di sclerotizzarsi giustifica anche gli approcci più invasivi? Quali sono le nuove forme di interazione tra messa in scena e pubblico che comporta questo approccio? Come influiscono le nuove tecnologie (ad esempio, lo *streaming* via *Internet* delle opere) su queste questioni? Poiché l'opera, come qualsiasi prodotto culturale o artistico, circola nell'ambiente in cui è diffusa, i problemi artistici si mescolano a quelli più sociologici e legali, che un approccio multidisciplinare può ben provare ad esplorare. Il rapporto tra il regista e l'opera è, infatti, connotato anche da vincoli legali, radicati nella legge o nel contratto, che devono essere considerati forze centrali dietro questi sviluppi.

### 3. *Un caso da analizzare (a mo' di esempio): La Sonnambula di Vincenzo Bellini*

Ferme restando le riflessioni esposte nei precedenti paragrafi, si intende ora fornire un esempio di come l'approccio di *Law and Opera* può essere applicato alla grande tradizione operistica. Seguendo i criteri esposti – in particolare quello volto a individuare, per la selezione delle opere da analizzare, il fattore giuridico quale centrale per la drammaturgia – un'opera che si presta bene all'applicazione della metodologia indicata è, tra le molte, *La Sonnambula*, di Vincenzo Bellini. Ne *La sonnambula* di Vincenzo Bellini, su libretto di Felice Romani, Elvino dona ad Amina, con un contratto di matrimonio, tutti i propri beni, tra i quali l'anello, appartenuto a sua madre. Poco dopo, Elvino, sospettando l'infedeltà di Amina – che, affetta da sonnambulismo viene sorpresa, prima del matrimonio religioso, nella camera da letto del conte Rodolfo – si riappropria dell'anello in un accesso di ira. Alla fine, le cose si aggiustano, ma il nocciolo della questione che emerge ne *La Sonnambula* sta tutto in questi semplici fatti: un contratto di matrimonio, la donazione dell'anello nuziale, la revoca della donazione. Quella revoca della donazione, consumata in un accesso di ira e gelosia, è legittima? Quali, dunque, gli istituti rilevanti all'epoca della stesura de *La sonnambula*, e quale il rilievo che il sistema riconosceva,

in genere, ai doni prenuziali o nuziali? E quali sono, oggi, le regole che si seguono, e come differiscono da quelle in allora vigenti?

Partiamo, innanzitutto, dal libretto. Quello de *La sonnambula* ha (come spesso accade) origini complesse. L'ascendenza più diretta del testo di Felice Romani è un balletto-pantomima in tre atti (*La Somnambule, ou L'Arrivée d'un Nouveau Seigneur*), con musica di Ferdinand Hérold, rappresentato per la prima volta all'*Académie Royale de Musique* di Parigi il 19 settembre 1827<sup>49</sup>. La trama del balletto è di due celebri autori della Francia di primo Ottocento: Eugène Scribe (per lo scenario) e Jean-Pierre Aumer (collaborazione allo scenario e coreografia). Il balletto di Hérold, tuttavia, non è un lavoro interamente originale, in quanto esso deriva, a sua volta – anche se con non poche differenze<sup>50</sup> – da un altro testo: *La sonnambule*, una commedia del genere *vaudeville*<sup>51</sup> scritta dallo stesso Scribe in collaborazione con un altro autore (Germain Delavigne) e rappresentata, con notevole successo, al Théâtre de Vaudeville qualche anno prima, ossia il 6 dicembre 1819<sup>52</sup>.

Oltre a questi antecedenti, recenti studi hanno posto in luce come il libretto di Romani sia stato influenzato da un lavoro successivo al balletto-pantomima di Hérold, e segnatamente da *La Villageoise sonnambule ou Les*

<sup>49</sup> V. sulle fonti de *La sonnambula* e, in particolare, sul balletto *La Somnambule ou l'Arrivée d'un nouveau seigneur*, J.-C. YON, *L'arrivée d'un nouveau seigneur*, in *La Sonnambule. L'Avant-Scène Opéra*, 178, Paris, 1997, 56 ss.; Q. PRINCIPE, *La sonnambula. Invito all'opera*, Milano, 1991, 35 ss., che svolge anche un'interessante analisi del testo individuando cinque archetipi che vi figurano: quello della persona calunniata; quello del personaggio in uno stato psichico perturbato; quello dell'incesto evitato; quello del «nuovo signore»; quello della donna gelosa di una rivale più giovane. Nel volume di Principe è anche riportata la traduzione in italiano della sceneggiatura del balletto, di particolare interesse al fine di individuare i punti di contatto (e di distacco) tra la fonte e il libretto di Romani.

<sup>50</sup> Nel *vaudeville*, ad esempio, la protagonista, affetta da sonnambulismo, si sposa con il personaggio che, ne *La sonnambula*, corrisponde al conte Rodolfo. In generale, comunque, l'intera situazione del *vaudeville* – di ambientazione borghese – è lontana da quella del balletto del 1827, ambientato in Provenza: v. in proposito le precisazioni di P. BRUNEL, *Vincenzo Bellini*, Paris, 1981, 213.

<sup>51</sup> Sul genere del *vaudeville* v. il classico lavoro di E. LINTIHAC, *Histoire générale du théâtre en France. La comédie: de la Révolution au Second Empire*, I ed., Paris, 1904 e, più di recente, A. VIALA, *Histoire du théâtre*, Paris, 2014.

<sup>52</sup> A titolo di pura curiosità, nel fortunatissimo *vaudeville*, la protagonista, ad un certo punto, danza una *contredanse* che è tratta dall'opera *Nina ou la Folle par amour*, una *comédie mêlée d'ariettes* di Marsollier e Dalryac, composta nel 1786, a sua volta ispiratrice della celebre Nina di Paisiello (1787), oltre che di un balletto di Milon e Persuis, rappresentato all'*Opéra* di Parigi nel 1813. Lo straniamento del personaggio di Nina ha, peraltro, più di qualche punto di contatto con la psicologia delle varie "sonnambule", che popolano il teatro d'opera, ivi compresa la protagonista dell'opera belliniana: in argomento v., per ulteriori riferimenti, Q. PRINCIPE, *La sonnambula*, cit., 36 ss.

*deux fiancées*: una *comédie-vaudeville* di François-Victor-Armand d'Artois (detto anche Dartois) e Jean-Henri Dupin, rappresentata il 15 ottobre 1827 al *Théâtre des Variétés* a Parigi<sup>53</sup>. Questa *comédie* è, in effetti, una rielaborazione del balletto di Hérold, e presenta molte affinità con il testo di Romani, rendendo così plausibile l'ipotesi della sussistenza di questa terza fonte del libretto, alla quale Romani si sarebbe ispirato: ad esempio, e ai fini che qui interessano, l'attribuzione alla madre di Elvino dell'anello che egli dona ad Amina non risulta dalle fonti tradizionalmente citate, ma deriva proprio dalla *comédie-vaudeville*, di poco successiva al balletto-pantomima di Hérold.

L'opera di Bellini e Romani – ambientata in un luogo di montagna, in Svizzera<sup>54</sup> – si apre con un festeggiamento<sup>55</sup>: Amina ed Elvino stanno per sposarsi, e tutto il paese è in festa (tranne l'ostessa Lisa che, invaghita di Elvino, si consuma di gelosia). Il rito che presiede all'unione dei due innamorati prevede, come di prammatica, la stipula di un contratto di matrimonio, alla presenza di un notaio, al quale seguirà – il giorno successivo – la cerimonia nuziale religiosa, che santificherà l'unione tra i due giovani.

L'arrivo del notaio è preannunciato dai contadini («*Viene il Notaro*» – Atto I.III). Amina, nello scorgere il notaio attende – impaziente – l'arrivo del promesso sposo (Atto I.4):

AMINA  
*Il Notaro? Ed Elvino  
Non è presente ancor?*

NOTARO  
*Di pochi passi  
Io lo precedo, o Amina: in capo al bosco  
Io lo mirai da lungi.*

CONTADINI  
*Eccolo.*

AMINA (*correndo ad Elvino che entra*)  
*Caro Elvino! alfin tu giungi.*

<sup>53</sup> V. S. MORABITO, *Contesti de La Sonnambula di Bellini*, in *Bollettino di Studi Belliniani*, I, 2015, 38 ss.

<sup>54</sup> La didascalia in apertura del libretto recita: «*La scena è in un villaggio della Svizzera*».

<sup>55</sup> Queste le indicazioni del libretto: «*All'alzarsi del sipario odonsi da lungi suoni pastorali e voci lontane che gridano: Viva Amina! Sono gli abitanti del villaggio che vengono a festeggiare gli sponsali di lei*».



È lo stesso Elvino – appena arrivato – ad annunciare la stesura del contratto, e a sancire lo scambio dei doni tra i nubendi (Atto I.5). Amina non ha molto da donare ad Elvino, se non il suo amore («*il cor soltanto*»):

ELVINO  
*Siate voi tutti, o amici,  
 Al contratto presenti.*

*(Il Notaro si appresta a stendere il contratto).*

NOTARO  
*Elvin, che rechi  
 Alla tua sposa in dono?*

ELVINO  
*I miei poderi,  
 La mia casa, il mio nome,  
 Ogni bene di cui son possessore.*

NOTARO  
*E Amina?...*

AMINA  
*Il cor soltanto.*

ELVINO  
*Ah, tutto è il core!*

*(Mentre la madre – di Amina NdA – sottoscrive, e con essa i testimoni,  
 Elvino presenta l'anello ad Amina)*

Avendo suggellato il contratto e, in tale contesto, la donazione (si noti, con la sottoscrizione apposta anche dalla madre della sposa e dai testimoni)<sup>56</sup>, Elvino consegna dunque ad Amina l'anello nuziale, accompagnando il gesto con una celeberrima cavatina, nella quale si coglie, d'un sol tratto, tutto ciò che rende così immediatamente riconoscibile lo stile belliniano. Su di una semplice, dolcissima melodia, caratterizzata da lunghe arcate, Elvino esprime la propria totale dedizione all'amata. La linea melodica, resa preziosa

<sup>56</sup> Pone in luce il carattere solenne della situazione che accompagna la donazione P. BRUNEL, *Vincenzo Bellini*, cit., 219. Da osservare la precisione che, a volte, connota i libretti sul piano dei dettagli giuridici, in vero non strettamente necessari, se non per un evidente scopo di "fedeltà" della rappresentazione.

dall'intervento dei fiati, accompagna così la consegna dell'anello:

ELVINO  
*Prendi: l'anel ti dono*  
Che un dì recava all'ara  
L'alma beata e cara  
Che arride al nostro amor.  
Sacro ti sia tal dono  
Come fu sacro a lei;  
Sia de' tuoi voti e miei  
Fido custode ognor.

È da notare come Elvino espliciti chiaramente l'origine dell'anello: si tratta, infatti, dell'anello di fidanzamento che fu della madre di Elvino, e che ora egli dà ad Amina. La circostanza, che serve – sul piano drammatico – a rendere ancora più solenne il momento del fidanzamento, e a colorare l'anello di un significato particolare, ha però precise conseguenze sul piano del diritto, in quanto l'anello costituisce, per Elvino, un “gioiello di famiglia”, al quale specificamente la giurisprudenza francese riconosce – come vedremo – una valenza *particolare*.

Dopo l'aria di Elvino, segue uno splendido duetto tra i due innamorati – momento di gioia e tenerezza, che segue alla formale unione tra i due, e che riprende il motivo centrale della cavatina – dopo il quale è lo stesso Elvino, dapprima, a rimarcare l'avvenuta unione («*Sposi or noi siamo*»), e, poco dopo, a ricordare che il giorno successivo si celebrerà il matrimonio religioso:

ELVINO  
*Sposi or noi siamo*

AMINA  
Sposil...  
Oh tenera parola!

ELVINO (*le dà un mazzetto*)  
Cara! nel sen ti posi  
Questa gentil viola.

AMINA (*lo bacia*)  
*Puro, innocente fiore!*

[...]

ELVINO  
 Domani, appena aggiorni,  
 Ci recheremo al tempio e il nostro imene  
 Sarà compiuto da più santo rito.

Il seguito della vicenda è tutto giocato sulla patologia del sonnambulismo di Amina, e sugli equivoci che ne derivano. Da tempo, infatti, i paesani vedono, di notte, una figura che si aggira per il villaggio, e molti, spaventati, credono trattarsi di un fantasma. Si tratta, invece, di Amina, la quale – proprio la notte prima del matrimonio religioso – finisce, girovagando, nella camera da letto del conte Rodolfo<sup>57</sup>, dove viene scoperta, e, per l'effetto, accusata di plateale tradimento. La poverina è, apparentemente, indifendibile.

Confrontato con quella che appare l'atroce prova dell'infedeltà di Amina, Elvino decide di sciogliere il fidanzamento. In una scena di drammatico confronto con Amina – che reclama la propria innocenza, peraltro confermata anche dallo stesso conte Rodolfo – Elvino, trascinato dall'ira, le strappa l'anello di fidanzamento (Atto II.4):

ELVINO  
*Ebben: si fugga.*  
*L'ira mia più fren non ha.*  
*(Togliendo l'anello ad Amina)*  
*Va, spergiura!*

CONTADINI  
*Dice il Conte ch'ella è onesta,*  
*Ch'è innocente: e a noi già vien.*

AMINA, TERESA  
*No; t'arresta. Ah! per pietà!*

<sup>57</sup> Sulla figura di Rodolfo e sulle sue implicazioni v. S. MORABITO, *op. cit.*, 43, il quale ne mette in luce la caratteristica emblematica di un fenomeno della Restaurazione, rappresentato dal ritorno dei nobili proprietari terrieri nella loro terra, dopo la Rivoluzione francese. Un analogo personaggio si ritrova, come ivi si osserva, nell'*opéra comique* di Scribe e Boïeldieu, *La Dame blanche*, del 1825. Secondo quanto l'autore ricava dagli schizzi del libretto di Romani, la ragione della scomparsa di Rodolfo dal villaggio sarebbe la seguente: Rodolfo, rampollo di famiglia nobile, avrebbe prima messo incinta e poi abbandonato una giovane fanciulla (la madre di Amina); quindi, per «calmare le acque», sarebbe stato mandato all'estero dalla famiglia. Ovviamente, anche questo – se fosse uno spunto sviluppato nel libretto – è un profilo che solleverebbe non poche questioni sul piano giuridico.

AMINA

*Ah! il mio anello... Oh madre!*

La frase di Amina – il cui dramma è reso ancor più evidente dalla mancanza di accompagnamento musicale – è seguita dal Coro, che rimprovera duramente a Elvino il suo gesto impulsivo.

L'anello verrà reso ad Amina soltanto dopo il chiarimento intervenuto: anche grazie all'opera di convincimento di Rodolfo – che, in realtà, si era subito riconosciuto padre di Amina<sup>58</sup> – Elvino vede egli stesso Amina camminare, sonnambula, sull'orlo del tetto del mulino, pericolosamente in bilico, e si rende conto (con tutti i compaesani) dell'innocenza dell'amata. Tutto, dunque, torna al proprio posto: Elvino restituisce l'anello ad Amina, e si schiude la prospettiva al lieto fine:

AMINA

*A me t'appressi? Oh gioia!  
L'anello mio mi rechi?*

RODOLFO (ad Elvino)

*A lei lo rendi.  
(Elvino rimette l'anello ad Amina)*

AMINA

*Ancor son tua; tu sempre mio.  
M'abbraccia,  
Tenera madre...*

---

<sup>58</sup> Il riconoscimento di Amina, nel corso del quale Rodolfo si avvede della somiglianza con la madre, è molto velato nel libretto di Romani (Atto I.6):

RODOLFO

*È gentil, leggiadra molto.  
Ch'io ti miri. – Oh il vago volto!  
Tu non sai con quei begli occhi  
come dolce il cor mi tocchi, quai  
richiami ai pensier miei adorabili beltà.–  
Eran desse qual tu sei, sul mattino dell'età.*

La vicenda di Rodolfo, e del suo riconoscimento di Amina quale propria figlia, avrebbe consentito a Romani e a Bellini di espandere la vicenda elaborando una tipica scena di agnizione: sulle possibili ragioni (prevalentemente, di ordine teatrale) che hanno indotto a una scelta opposta v. S. MORABITO, *op. cit.*, 39 ss. Il rapporto tra Rodolfo e Amina sottintende, peraltro, il tema dell'incesto evitato, come ben osserva Q. PRINCIPE, *La sonnambula*, cit., 69, dove si dà conto anche dei “tagli” subiti dal libretto originario sul punto.

(Rodolfo fa avvicinare Teresa ad Amina).  
 ... io son felice appieno!  
 (Teresa l'abbraccia. Elvino si prostra ai suoi piedi e la sostiene)

Elvino e Amina possono finalmente celebrare il matrimonio, riconciliati e felici (Atto II.9):

CONTADINI, TERESA, RODOLFO, ALESSIO, ELVINO  
*Vanne/Vieni al tempio.*  
*Innocente, e a noi più cara,*  
*Bella più del tuo soffrire,*  
*Vanne/Vieni al tempo e al piè dell'ara*  
*Incominci il tuoi gioir.*  
*Ah! vanne/vieni al tempo, vanne/vieni!*

Sebbene la trama del libretto di Felice Romani ruoti attorno all'episodio del sonnambulismo, e del presunto tradimento di Amina, la vicenda dell'anello ne costituisce sicuramente un momento rilevante, abbondantemente sottolineato dall'attenzione che vi riserva Bellini, dal magnifico duetto che consegue alla consegna dell'anello. La donazione dell'anello suggella il patto tra gli sposi; la sua riappropriazione da parte di Elviro consacra la (reputata) consapevolezza dell'infedeltà di Amina; la sua riconsegna ad Amina segna, infine, il superamento della crisi, e schiude la prospettiva al lieto fine della vicenda. Ma tutto questo, che rilievo ha per il diritto?

Nell'affrontare le questioni poste da de *La sonnambula*, e con particolare riguardo al tema che qui interessa, ci si può confrontare con due diverse tradizioni e sistemi giuridici: quello francese, e quello austriaco. Come si è visto, il libretto dell'opera è, infatti, di derivazione francese. Tuttavia, l'opera viene rappresentata, per la prima volta, al Teatro Carcano di Milano – all'epoca sotto il dominio Asburgico – il 6 marzo 1831<sup>59</sup>. Il successo dell'opera è immenso, anche in virtù allo stato di grazia in cui si trovano i due eccezionali protagonisti: Giuditta Pasta<sup>60</sup> e Giovanni Battista Rubini, due tra i più grandi e celebri cantanti di tutta la Storia dell'opera ottocentesca<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> Di poco successiva (24 ottobre 1831) la prima rappresentazione a Parigi, al *Théâtre des Italiens*.

<sup>60</sup> L'altra grande protagonista del ruolo di Amina nell'Ottocento sarà Maria Malibran: per una sintesi v. A. ORLANDINI, *In mia man... Pasta, Malibran e Grisi alla conquista di Norma e Amina*, in P. MIOLI (a cura di), *Malibran. Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento italiano*, Bologna, 2010, 312 ss.

<sup>61</sup> Sulla genesi dell'opera, e sulla sua derivazione dall'abortito progetto di Bellini per un'opera intitolata *Ernani*, v. Q. PRINCIPE, *La sonnambula*, cit., 21 ss.

Il “caso” dell’anello di fidanzamento andrebbe dunque, innanzitutto, trattato sulla base della disciplina del matrimonio, e delle donazioni, contenuta nel Codice civile Austriaco del 1811 (ABGB), dichiarato applicabile «in tutte le province spettanti al Governo di Milano, in luogo di qualsivoglia altra legge o consuetudine [...]»<sup>62</sup>, con decorrenza dal 1° gennaio 1816.

Nel diritto austriaco dell’epoca, la questione delle donazioni tra fidanzati era regolata dall’art. 1247 ABGB, in base al quale «*le gioje, le gemme ed altre cose preziose appartenenti all’abbigliamento, che il marito ha dato alla moglie, si risguardano in dubbio non per date ad imprestito, ma per donate. Se poi uno sposo promette o dona all’altro, o un terzo a uno di essi in contemplazione del futuro matrimonio, la donazione può rinvocarsi allorché senza colpa del donante il matrimonio non sia seguito*»<sup>63</sup>.

La disposizione dell’art. 1247 deroga sia all’art. 1246 ABGB – in base al quale «*la validità o invalidità delle donazioni tra coniugi si giudica secondo le leggi veglianti per le donazioni in genere*» – sia all’art. 946 ABGB, che sancisce – come regola generale – l’irrevocabilità delle donazioni<sup>64</sup>. La deroga riguarda, per l’appunto, la questione della revocabilità della donazione che, nel caso di specie, è ammessa se il matrimonio non viene celebrato “senza colpa del donante”: ossia (nel caso de *La sonnambula*) se il mancato matrimonio non sia, per l’appunto, da addebitare al marito. In pratica, se il promesso sposo regala alla moglie l’anello di fidanzamento, e il matrimonio non si celebra senza che ciò sia addebitabile allo sposo, l’anello va restituito<sup>65</sup>.

La disciplina contenuta nell’AGBG costituisce il portato di una lunga tradizione storica, che dal diritto romano si sedimenta nelle Codificazioni europee dell’Ottocento secondo – peraltro – linee diverse.

In materia di donazioni pre-matrimoniali, nel solco del diritto romano e, in particolare, del diritto giustiniano, erano venute a distinguersi, in epoca anteriore alle codificazioni ottocentesche, essenzialmente due tipi di donazioni: le c.d. donazioni *simplices* (“semplici”) e le *donationes propter*

<sup>62</sup> Così stabilisce l’editto di Francesco I del 28 settembre 1815.

<sup>63</sup> Solo per completezza, si segnala che – sempre in tema di donazioni tra coniugi, o promessi sposi – l’art. 1232 ABGB definisce anche la c.d. morganatica, assimilabile alle donazioni: «*Il regalo che il marito promette di dare alla moglie nella prima mattina si chiama morganatica. Se è stata promessa, presumesi in dubbio d’essere stata realmente data nei primi tre anni di matrimonio*».

<sup>64</sup> Art. 946 ABGB: «*I contratti di donazione sono di regola irrevocabili*».

<sup>65</sup> Si noti, peraltro, che l’art. 1247 ABGB formula una regola specifica per quanto riguarda la posizione del marito: infatti, i gioielli e i preziosi «dati» dal marito alla moglie devono intendersi – nel caso in cui il titolo non emerga chiaramente – come donazioni.

*nuptias* (“donazioni nuziali”)<sup>66</sup>.

La distinzione tra le due ipotesi rileva proprio nella loro relazione con il matrimonio: le donazioni semplici, infatti, sono quelle tra fidanzati, fatte a seguito di una *semplice promessa di matrimonio*; quelle matrimoniali sono fatte (sia dagli sposi, ma anche da terzi) *in funzione del matrimonio stesso*, e pertanto acquistano efficacia soltanto nell’ipotesi in cui il matrimonio venga celebrato. La disposizione di cui all’art. 1247 ABGB contempla, con tutta evidenza, entrambe le ipotesi di cui sopra: la formulazione «*in Rücksicht auf die künftige Ehe*» («in contemplazione del futuro matrimonio») è, pacificamente, ritenuta tale da ricomprendere sia l’ipotesi delle donazioni semplici tra fidanzati, sia quelle fatte in funzione del matrimonio.

Come si è già detto, nei codici dell’Ottocento, la bipartizione sopra richiamata tra le due tipologie di donazioni, ricavata dal diritto romano, si consolida secondo soluzioni diverse, ed è qui che entra in gioco la tradizione francese, alla quale andrebbe ricondotto il testo de *La sonnambula*, stante le fonti letterarie alle quali lo stesso attinge. Il *Code Napoléon* del 1804, a differenza del Codice austriaco, non contempla, infatti, la distinzione tra le due forme di donazione, e formula una regola espressa *soltanto per le donazioni nuziali*. In particolare, in base all’art. 1091 *Code civil*: «*Les époux pourront, par contrat de mariage, se faire réciproquement, ou l’un des deux à l’autre, telle donation qu’ils jugeront à propos, sous les modification ci-après exprimées*». L’art. 1088 *Code civil*, precisa a sua volta che «*Toute donation faite en faveur du mariage sera caduque, si le mariage ne s’ensuit pas*».

Come tradizionalmente osservato, il *Code Napoléon* disciplina le donazioni tra fidanzati fatte *tramite* un contratto di matrimonio<sup>67</sup>: le donazioni fatte in contesti diversi – ossia al di fuori del contratto nuziale – restano donazioni regolate dal mero diritto comune, e come tali – per regola generale – sono irrevocabili<sup>68</sup>. L’impostazione del *Code Napoléon*, distaccandosi dalla bipartizione consolidatasi nel diritto giustiniano, è stata, in genere, giustificata alla luce della precisa volontà del legislatore del *Code* di non riconoscere alcun rilievo specifico alle promesse matrimoniali, neppure sotto il profilo degli effetti delle donazioni: rilievo quest’ultimo che, invece (nel momento in cui l’ABGB, e in genere i codici di area tedesca,

<sup>66</sup> P. FERRETTI, *La misteriosa ratio dell’art. 80 del Codice civile italiano*, in *Fondamenti del diritto europeo. Seminari trentini*, Napoli, 2012, 149 ss.

<sup>67</sup> In tal senso, *ex multis*, F. LAURENT, *Principi di diritto civile*, trad. it., XV, Napoli, 1884, 158; G. BAUDRY-LACANTINERIE, M. COLIN, *Delle donazioni fra vivi e dei testamenti*, in *Trattato teorico pratico di diritto civile*, II trad. sulla III ed., Milano, 1882, 882.

<sup>68</sup> P. FERRETTI, *La misteriosa...*, 171.

disciplinano *anche* le donazioni tra fidanzati) le promesse di matrimonio finiscono per avere in altre codificazioni.

Particolarmente ampia risulta, pertanto, la distanza che separa il Codice civile austriaco dal *Code Napoléon*: quest'ultimo, nel solco della legislazione rivoluzionaria, non riconosce, neppure in parte, le promesse di matrimonio<sup>69</sup>, con la conseguenza che le donazioni fatte in vista delle nozze andrebbero, per evidenti ragioni di coerenza, restituite. Tuttavia, in Francia la regola generale subisce, per effetto dell'elaborazione giurisprudenziale, due eccezioni: infatti, i regali di modico valore, che rappresentino "*cadeau d'usage*", sono sottratti alla disciplina della restituzione; dall'altro, e come avremo modo di vedere, l'anello di fidanzamento, in virtù del suo riconosciuto valore affettivo, è soggetto a regole particolari.

A differenza del Codice francese, pertanto, l'AGBG sembra quasi voler prevedere una penale per il caso di mancato adempimento alla promessa di matrimonio, dipesa da colpa del donante. Se, infatti, il matrimonio non viene celebrato per fatti addebitabili al donante, la donazione non è revocabile. Gli austriaci, insomma, prendevano le donazioni eseguite nel corso del fidanzamento maggiormente sul serio di quanto non facessero i francesi.

Ne *La sonnambula*, Elvino e Amina seguono, per le loro nozze, un *iter* in linea con la tradizione: dapprima, con il contratto di matrimonio gli sposi regolano gli aspetti civili e patrimoniali della loro unione; le nozze religiose vengono poi celebrate in Chiesa<sup>70</sup>.

Applicandosi il diritto austriaco, l'art. 1247 ABGB prevederebbe la facoltà di Elvino di richiedere, e ottenere, la restituzione dell'anello se «*senza colpa del donante [...] il matrimonio non sia seguito*»<sup>71</sup>. La posizione di Elvino, da questo punto di vista, è tuttavia dubbia: l'accusa di infedeltà rivolta ad Amina si basa su prove che meriterebbero maggior approfondimento e la decisione di Elvino di non dar seguito al matrimonio

<sup>69</sup> Il sistema francese, tuttavia, non pare aver mai del tutto "digerito" la soluzione accolta, dapprima, in epoca rivoluzionaria e, successivamente, nel *Code Napoléon*: anche in anni a noi vicini il contenzioso derivante dalla rottura di fidanzamenti e promesse di matrimonio è tutt'ora vivace, e viene risolto applicando – con tutte le incertezze del caso – la clausola generale in tema di responsabilità aquiliana (art. 1382 *Code civil*). V. RUBELLIN-DEVICHI, *Fiançailles*, in *Rev. trim. dr. civ.*, 1989, 277 e, per ulteriori riflessioni, G. OBERTO, *La promessa di matrimonio*, in *Trattato di diritto di famiglia*, diretto da P. ZATTI, vol. I, Milano, 2011, 331 ss.

<sup>70</sup> V., per interessanti spunti – seppure riferiti al Belgio, ma comunque relativi al *Code Napoléon* – P. GODDING, *Les contrats de mariage dans la première moitié du 19ème siècle: fidélité à la coutume ou adoption sans réserve du Code Napoléon?*, in *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 1983, 91 ss.

<sup>71</sup> Art. 1247 ABGB: «*wenn die Ehe ohne Verschulden des Geschenkgebers nicht erfolgt...*».



appare, in realtà, un po' affrettata. Elvino è un sentimentale, un impulsivo; si ferma alle apparenze, non approfondisce, né si fida di quanto lo stesso Rodolfo ripetutamente gli dice, e rompe il fidanzamento senza voler sentire ragioni di sorta. Ora, sul piano squisitamente giuridico è però ben vero che l'applicazione dell'art. 1247 ABGB non richiede la prova della *colpa* del futuro coniuge (nel caso di specie, Amina), ma soltanto la *mancaanza di colpa del donante*, e questo pare effettivamente essere il caso di Elvino. Non vi è, insomma, la prova della colpa di Amina (la poverina non è stata sorpresa nell'atto di consumare un rapporto sessuale...!), ma questo non è in realtà necessario. È, però, quantomeno dubbio che ad Elvino possa addebitarsi la *colpa*: in fondo, la sua decisione di rompere il fidanzamento si basa su un fatto oggettivo, che forse egli interpreta in modo frettoloso, ma è difficile imputargli la colpa. In definitiva, è la situazione complessiva a non essere facilmente intelleggibile, e ad aiutare – sotto il profilo che qui interessa – Elvino: nella notte che segue il contratto di matrimonio, e precede le nozze religiose, Amina viene ritrovata nella stanza da letto del conto Rodolfo. Legittimo, allora, in quel momento, il sospetto di tradimento; senza colpa appare la decisione di Elvino di rompere il fidanzamento, e riprendersi l'anello.

Per quanto attiene al diritto francese, come si è già osservato, l'art. 1091 del *Code civil* disciplina soltanto le donazioni fatte "*par contrat de mariage*", dichiarandole decadute nel caso in cui al contratto di matrimonio non faccia seguito la celebrazione delle nozze. La soluzione del caso di Elvino e Amina, dunque, è la medesima di quella prevista dal Codice austriaco, ma con due diverse sfumature, non secondarie:

- i. se Elvino avesse donato l'anello non con il contratto di matrimonio, ma con una donazione semplice, la donazione, per il diritto francese, sarebbe rimasta disciplinata dalle norme generali in tema di donazioni, e dunque tendenzialmente irrevocabile. Di contro, come si è visto, il diritto austriaco l'avrebbe *comunque* ricompresa nell'ambito di applicazione dell'art. 1247 ABGB, ossia delle donazioni nuziali;
- ii. se l'art. 1247 ABGB richiede, affinché la donazione sia revocata, la mancanza di colpa del donante, il *Code civil* (art. 1088) – nel caso di donazione concessa *par contrat de mariage* – prevede che la donazione sia revocabile per il solo fatto della mancata celebrazione delle nozze, *indipendentemente da ogni valutazione sulla sussistenza della colpa*.

Fermo quanto precede, nel sistema francese, tuttavia, e sulla scorta di un'interpretazione giurisprudenziale da tempo consolidata, sussistono

deviazioni particolari dalle regole generali per quanto riguarda proprio *l'anello di fidanzamento*.

Prima deviazione: in linea di principio, e seguendo la regola generale, l'anello di fidanzamento dovrebbe essere restituito a chi l'ha donato nel caso in cui il matrimonio non venga celebrato: tuttavia, l'anello non va restituito se costituisce una donazione di modico valore, rientrante tra le cosiddette "donazioni d'uso".

Seconda deviazione (rispetto alla prima...): se il donatario ha commesso una colpa (come, nel caso de *La sonnambula*, Elvino può ritenere, almeno in via provvisoria, che abbia commesso Amina), la giurisprudenza ritiene che il fidanzato in buona fede possa riprendersi l'anello.

Terza deviazione: è l'ipotesi in cui l'anello di fidanzamento sia un "gioiello di famiglia": ad esempio, l'anello che apparteneva alla madre del fidanzato, e che è stato donato alla promessa sposa. In questo caso, se il fidanzamento viene rotto, l'anello va sempre restituito. Orbene, la qualificazione di un anello quale "gioiello di famiglia" non è sempre agevole: a volte, nelle decisioni delle Corti, sembra dipendere dal fatto che si tratti di un gioiello appartenente a una famiglia dalle lunghe tradizioni; altre volte, la qualifica discende semplicemente dalla sua provenienza (ossia, sarebbe tale l'anello che non è stato acquistato *ex-novo* dal fidanzato, ma che proviene, per l'appunto, dalla famiglia di quest'ultimo, senza ulteriori distinzioni o criteri).

Quarta deviazione: se l'anello di fidanzamento ha un valore considerevole rispetto al patrimonio di chi l'ha donato, la giurisprudenza è propensa a concludere che, in caso di rottura del fidanzamento l'anello va restituito. Da notare che la giurisprudenza francese applica queste regole, riferite all'anello di fidanzamento, anche all'ipotesi di divorzio (cfr., in materia, il *leading case* Cass. civ. I, 19 dicembre 1979, *Bull.* 270<sup>72</sup>).

Ora, nel caso di Elvino e Amina, abbiamo visto che l'anello costituiva un "gioiello di famiglia": se si applicasse la regola appena ricordata, addiventandosi alla rottura del fidanzamento, lo stesso avrebbe ben potuto essere reclamato dal fidanzato deluso. Ad analoghe conclusioni si giungerebbe là dove, indipendente dal fatto che l'anello costituisca o meno un gioiello di famiglia, si ritenesse Elvino vittima della condotta riprovevole di Amina.

---

<sup>72</sup> La massima risulta così formulata: «*Justifie légalement sa décision rejetant la demande de restitution de la bague de fiançailles formée par la mari à la suite du divorce des époux la Cour d'appel qui, après avoir exclu le caractère de souvenir de famille du bijou litigieux, estime souverainement que la remise de la bague à la fiancée constituait en l'espèce, compte tenu des facultés respectives des époux et de leurs familles un présent d'usage, qui ne pouvait comme tel, donner lieu à restitution*».

Da ultimo, Elvino avrebbe potuto, in ogni caso, reclamare l'anello, se lo stesso avesse avuto un valore rilevante: su questo punto, però, le conclusioni sono quantomeno dubbie, giacché nulla sappiamo del valore effettivo dell'anello né in assoluto, né rispetto al patrimonio di Elvino.

Nel codice civile italiano vigente<sup>73</sup> vale la regola generale dell'irrevocabilità delle donazioni<sup>74</sup>, salvo il caso dell'ingratitude<sup>75</sup> o della sopravvenienza di figli<sup>76</sup>. Costituiscono, però, eccezioni al principio generale proprio le ipotesi della donazione tra fidanzati (art. 80 c.c.) e delle donazioni «in riguardo di matrimonio» (art. 785 c.c.): due regole che, per la verità, non è facilissimo coordinare tra di loro.

In particolare, in base all'art. 80 c.c. (rubricato «Restituzione dei doni»): *«Il promittente può domandare la restituzione dei doni fatti a causa della promessa di matrimonio, se questo non è stato contratto. La domanda non è proponibile dopo un anno dal giorno in cui s'è avuto il rifiuto di celebrare il matrimonio o dal giorno della morte di uno dei promittenti»*<sup>77</sup>.

L'art. 80 del codice civile italiano si discosta sia dal modello contemplato dal Codice austriaco del 1811, sia dal *Code Napoléon* del 1804.

Rispetto al Codice austriaco, la differenza è – soprattutto – riferibile al

<sup>73</sup> Per quanto attiene alla soluzione riflessa nel Codice civile preunitario del 1865, v. P. FERRETTI, *La misteriosa...*, cit., 175 ss.: il codice adottava una formulazione fonte di incertezze, anche se l'interpretazione prevalente era nel senso di ritenere che la soluzione da adottare non fosse dissimile da quella del *Code Napoléon*.

<sup>74</sup> Art. 800 codice civile (Cause di revocazione): *«La donazione può essere revocata per ingratitude o per sopravvenienza di figli»*.

<sup>75</sup> Art. 801 codice civile (Revocazione per ingratitude): *«La domanda di revocazione per ingratitude non può essere proposta che quando il donatario ha commesso uno dei fatti previsti dai numeri 1, 2 e 3 dell'articolo 463, ovvero si è reso colpevole d'ingiuria grave verso il donante o ha dolosamente arrecato grave pregiudizio al patrimonio di lui o gli ha rifiutato indebitamente gli alimenti dovuti ai sensi degli articoli 433 435 e 436»*.

<sup>76</sup> Art. 803 codice civile (Revocazione per sopravvenienza di figli): *«1. Le donazioni fatte da chi non aveva o ignorava di avere figli o discendenti al tempo della donazione, possono essere revocate per la sopravvenienza o l'esistenza di un figlio o discendente del donante. Possono inoltre essere revocate per il riconoscimento di un figlio, salvo che si provi che al tempo della donazione il donante aveva notizia dell'esistenza del figlio. 2. La revocazione può essere domandata anche se il figlio del donante era già concepito al tempo della donazione. (il testo riportato è quello oggi vigente, sostituito dall'art. 88, comma 1, D. Lgs. 28 dicembre 2013, n. 154, a decorrere dal 7 febbraio 2014)»*.

<sup>77</sup> È pacifico, sia in dottrina sia in giurisprudenza, che la «promessa di matrimonio» di cui si tratta nell'art. 80 c.c. non debba essere dotata di particolari caratteristiche formali o sostanziali: così, ad esempio, Cass., 3 maggio 1983, n. 3015, in *Foro it.*, 1983, I, c. 1593. Su di un altro piano, pertanto, si colloca la disciplina di cui all'art. 81 c.c. (Risarcimento dei danni), che presuppone una promessa di matrimonio fatta per atto pubblico o per scrittura privata.

fatto che l'art. 80 c.c. consente la restituzione delle donazioni, *indipendentemente dalla ragione per la quale le nozze non sono state concluse*, purché tali donazioni siano state effettuate in base ad un impegno qualificabile come «promessa di matrimonio» in senso tecnico: in giurisprudenza si è stabilito, in proposito, che – affinché si producano gli effetti previsti dall'art. 80 c.c. – occorre che sussista un vero e proprio “fidanzamento ufficiale”, ossia quando si sia in presenza di una «dichiarazione, espressa o tacita, normalmente resa pubblica nell'ambito della parentele, amicizie e conoscenze della coppia, di volersi frequentare con il serio proposito di sposarsi, rappresentando questo periodo un utile banco di prova per acquisire (da parte di ciascuno dei promessi sposi) la maturazione necessaria al fine di addivenire responsabilmente alla decisione di celebrare il matrimonio»<sup>78</sup>. La ragione di questa peculiare impostazione è stata oggetto di varie ricostruzioni. Secondo alcuni, la regola sarebbe posta a tutela del donante, per evitare che quest'ultimo finisca preda di «facile speculazione»<sup>79</sup> da parte del donatario, che potrebbe svincolarsi dalla promessa al fine – sostanzialmente – di trattenere quanto ricevuto in donazione. Secondo un'altra lettura, la previsione sarebbe invece frutto della volontà del legislatore di cancellare ogni segno della infranta promessa di matrimonio, agevolando la formazione di nuovi vincoli affettivi<sup>80</sup>. Nella previsione dell'art. 80 c.c. qualcuno ha voluto anche leggere un caso speciale di revoca delle donazioni, dovuto al disfavore con il quale si dovrebbe trattare il caso di inadempimento della promessa di matrimonio»<sup>81</sup>.

Indipendentemente da come si voglia giustificare la scelta riflessa nell'art. 80 c.c., quest'ultimo fa dipendere la facoltà di ottenere la restituzione dei doni preuziali unicamente dal fatto, oggettivo, consistente nel mancato matrimonio<sup>82</sup>. La colpa del donante o del donatario non rileva, né rilevano altri limiti o condizioni, se non quelli relativi alla natura dei beni donati perché, ad esempio, consumati o deteriorati, e che potrebbero,

<sup>78</sup> Cfr. G. DI ROSA, *Commento sub art. 79*, cit., che richiama sul punto la sentenza della Cassazione del 2 maggio 1983, n. 3015, in *Giust. Civ.*, I, 1983, 1370 ss.

<sup>79</sup> Così G. TEDESCHI, voce *Matrimonio (promessa di)*, in *Nuovissimo Digesto Italiano*, vol. X, Torino, 1964, 424.

<sup>80</sup> Cfr. Cass. 8 febbraio 1994, n. 1260, in *Giust. Civ.*, I, 1994, 1192 ss. Su questa sentenza, e in generale sull'art. 80 c.c., v. L. GATT, *I doni fatti a causa della promessa di matrimonio: natura giuridica e limiti al diritto di restituzione*, in *Riv. dir. civ.*, II, 1995, 383 ss.

<sup>81</sup> F. SANTOSUOSSO, *Il matrimonio*, in *Giur. sist. dir. civ. comm.* fondata da W. Bigiavi, Torino, 2007<sup>4</sup>, 34.

<sup>82</sup> In dottrina e in giurisprudenza si è giustamente fatto rilevare che quanto previsto dall'art. 80 c.c. non è configurabile alla stregua di una condizione risolutiva. L'effetto restitutorio, in altri termini, non si verifica *automaticamente* in dipendenza della mancanza delle nozze, ma presuppone l'esercizio del potere di revoca da parte del donante.

in concreto, non essere più recuperati<sup>83</sup>. In base all'art. 1247 del Codice austriaco del 1811, invece, rileva la colpa del donante. Così facendo, il codice italiano vigente sembra aver spostato la «pressione» derivante dalla decisione di rompere il fidanzamento sul donatario: quest'ultimo, infatti, potrebbe subire un condizionamento derivante dal fatto che, se non desse l'assenso al matrimonio, la donazione sarebbe revocabile. Per alcuni, si tratta dunque di una previsione difficile da conciliare con il principio della libertà matrimoniale<sup>84 85</sup>. Ulteriore elemento di distinzione rispetto alla soluzione già accolta dal Codice austriaco è dato dal termine annuale, entro il quale va esercitata l'azione di restituzione ai sensi dell'art. 80 c.c.

L'art. 785 c.c. tratta, a sua volta, e come si è già detto, di un caso diverso. In base a tale articolo («Donazione in riguardo di matrimonio») «*La donazione fatta in riguardo di un determinato futuro matrimonio, sia dagli sposi tra loro, sia da altri a favore di uno o di entrambi gli sposi o dei figli nascituri di questi, si perfeziona senza bisogno che sia accettata, ma non produce effetto finché non segua il matrimonio*». Si ritiene che questa disposizione disciplini, di fatto, quelli che comunemente si chiamano «regali di nozze»<sup>86</sup>.

La distinzione di questa norma rispetto all'art. 80 c.c. ha suscitato, e continua a suscitare, non poche discussioni, non essendo chiarissimo quando si sia in presenza dell'una, o dell'altra ipotesi. Secondo alcuni, la distinzione andrebbe ricercata nella modicità dei beni oggetto della donazione<sup>87</sup>, rispetto al valore non modico di quelli concessi secondo lo schema dell'art. 785 c.c.: si tratta, tuttavia, di un'opinione criticabile, giacché tale distinzione non sembra ricavabile dal raffronto tra le due disposizioni. I «doni» tra fidanzati (così si esprime l'art. 80 c.c.) non sarebbero dunque, secondo questa tesi, donazioni, ma liberalità d'uso, in quanto di modico valore<sup>88</sup>; tuttavia, la tesi non convince in quanto non è affatto detto che i doni tra fidanzati siano, per l'appunto, sempre di modico valore<sup>89</sup>. Da alcuni, è stata proposta una distinzione tra

<sup>83</sup> Così Cass. 8 febbraio 1994, n. 1260, cit.

<sup>84</sup> Così P. FERRETTI, *La misteriosa ratio*, cit., 180.

<sup>85</sup> L'art. 80 c.c., peraltro, solleva un problema di distinguere le donazioni che ricadono in tale previsione, e le liberalità d'uso, di modico valore, regolate dall'art. 770 comma 2, c.c. Sul punto v. L. GATT, *I doni fatti*, cit., 393 ss.

<sup>86</sup> Cfr. A. GIANOLA, *Commento sub art. 785 c.c.*, in *Commentario al codice civile*, a cura di P. CENDON, Milano, 663 ss.

<sup>87</sup> A. TORRENTE, *La donazione*, in *Trattato di diritto civile e commerciale*, diretto da Cicu e Messineo, Milano, 1956, XXII, 12.

<sup>88</sup> G. OPPO, *Adempimento e liberalità*, Milano, 1947, 40 ss.; G. OBERTO, *La promessa*, cit., p. 337.

<sup>89</sup> *Ex multis*, G. AUTORINO STANZIONE, *Il diritto di famiglia nella dottrina e nella giurisprudenza: trattato teorico-pratico, Volume 1*, Torino, 2011, 55.

le due fattispecie riconducibile alla *ragione giustificativa* della donazione: le donazioni di cui all'art. 785 c.c. sarebbero soltanto quelle fatte con specifico riguardo al futuro matrimonio, ed in funzione di quest'ultimo. Resterebbero, di contro, attratte nell'alveo dell'art. 80 c.c. le donazioni fatte per sancire, rappresentare un impegno a contrarre future nozze (promessa di matrimonio)<sup>90</sup>. Anche questa tesi, tuttavia, è criticata, in quanto la distinzione proposta lascia spazi di incertezza: chi dona in considerazione di una promessa di matrimonio, infatti, generalmente dona «in considerazione della promessa, cioè del matrimonio», e le due fattispecie finiscono così per confondersi<sup>91</sup>.

Le distinzioni operate dalle Corti appaiono più nette, anche se non prive di profili problematici. Secondo una recente pronuncia di merito<sup>92</sup>, l'art. 80 c.c. contempla i doni – che rientrano nella generale categoria delle liberalità d'uso, anche di non modico valore – che i fidanzati si danno quando la relazione affettiva sia animata dal serio intento di convolare a nozze, con esclusione però delle donazioni di immobili. Per la Cassazione «*la donazione in riguardo di matrimonio, prevista dall'art. 785 c.c., è un negozio formale e tipico, caratterizzato dall'espressa menzione, nell'atto pubblico che la contiene, che l'attribuzione patrimoniale, eseguita da uno degli «sposi» o da un terzo, sia compiuta «in riguardo di un futuro determinato matrimonio»*»<sup>93</sup>. Meno di recente, la Cassazione ha inoltre precisato che «*Per aversi donazione obnuziale, è necessario che l'atto faccia riferimento ad un matrimonio bene individuato, cosicché è da escludere che rientri nello schema di cui all'art. 785 c.c. l'attribuzione patrimoniale effettuata nella prospettiva solo generica ed accidentale del matrimonio (nella specie, si ritiene che correttamente il giudice del merito abbia escluso gli estremi della donazione con riguardo al matrimonio in riferimento a più atti di liberalità tra due persone che a lungo avevano convissuto «more uxorio», avendo rilevato che la convivenza, anteriore al matrimonio, protrattasi per circa un ventennio e la reiterazione degli atti di liberalità siano inconciliabili, sotto il profilo logico, con la determinatezza del matrimonio richiesta dal cit. art. 785 c.c.)*»<sup>94</sup>. Sembra dunque che, in giurisprudenza l'accento cada – quando si debba distinguere tra l'art. 80 e l'art. 785 – sulla struttura del negozio, e sul suo contenuto che, per rientrare nell'art. 785 c.c., deve essere chiaramente identificabile. Fermo quanto precede con riguardo al raffronto tra il codice

<sup>90</sup> Così L. GATT, *I doni fatti*, cit., 403 ss.

<sup>91</sup> Così G. OBERTO, *La promessa*, cit., 335.

<sup>92</sup> Trib. Taranto, 28 giugno 2013.

<sup>93</sup> Cassazione civile sez. II 12 luglio 2006 n. 15873.

<sup>94</sup> Cassazione civile sez. II, 7 dicembre 1989 n. 5410.

civile italiano e il codice austriaco del 1811, talune differenze sono riscontrabili anche tra il sistema italiano e quello francese. Il sistema italiano è diverso da quello francese, innanzitutto perché sottopone l'azione di restituzione ad un termine preciso di decadenza (un anno), non previsto nel *Code Napoléon*. Inoltre, la nozione di “doni” da restituire in caso di mancato matrimonio ricomprende – per costante interpretazione della dottrina e della giurisprudenza – tutte le attribuzioni a titolo gratuito, a prescindere dal valore, o dalla natura del bene donato: non vi è, dunque, alcun regime “speciale” applicabile all’anello di fidanzamento.

In conclusione, la vicenda dell’anello nel contesto de *La sonnambula* appare, verosimilmente, risolvibile allo stesso modo nei vari sistemi considerati, sebbene per vie e percorsi non perfettamente coincidenti. In base al diritto austriaco, vigente a Milano nel 1831, l’anello è soggetto a restituzione a meno che non si dimostri la “colpa” di Elvino (art. 1247 ABGB). In base al *Code Napoléon*, e dunque alla tradizione da cui deriva il libretto dell’opera, la revoca sarebbe discesa dal 1088 *Code civil*, quale conseguenza derivante da un *contrat de mariage*, al quale non farebbero seguito le nozze: le ragioni, in questo caso, potevano essere diverse (gioiello di famiglia; colpa di Amina; significativo valore dell’anello rispetto al patrimonio di Elvino). Secondo il vigente codice civile italiano, la revoca sarebbe possibile in base all’art. 80 c.c., entro un anno dalla donazione. Se, invece, si riconduce la donazione sub art. 785 c.c., la donazione, comunque, non prenderebbe effetto sino al matrimonio. Il caso, insomma, è intricato, e le soluzioni mutevoli. Per fortuna che il lieto fine è, però, assicurato: Elvino, alla fine, sposa Amina, tra la gioia e il tripudio generale. E l’anello di fidanzamento, come nella migliore tradizione, resta alla sposa: per vivere felici e contenti...

#### 4. Conclusioni

In queste pagine abbiamo cercato di fornire un quadro complessivo, necessariamente incompleto, di diversi, possibili percorsi interdisciplinari tra diritto e opera. La comunità scientifica internazionale ha colto con interesse i primi passi di questo nuovo filone di ricerca. Grazie ad una *Call for papers*, è stato possibile riunire, in un primo volume pubblicato nel 2018<sup>95</sup> un articolato insieme di saggi che toccano le tre prospettive qui proposte: *Law and Opera*, *Law on Opera* e *Law around Opera*. La

<sup>95</sup> *Law and Opera*, Cham, 2018.

destinazione del volume ad un mercato internazionale potrà agevolare la circolazione e, auspicabilmente, stimolare nuove ricerche e indagini.

La ricerca, in questo capo, è soltanto agli inizi: il materiale da studiare, sistemare, interpretare è davvero imponente, e proseguire in un dialogo costruttivo tra musicologi, giuristi, studiosi di storia culturale, di antropologia culturale e di molte altre discipline che possano concorrere in questa impresa richiederà ancora molto lavoro. L'obiettivo non è quello di ingaggiarsi in uno sterile esercizio intellettuale, ma è di comprendere davvero che cosa rappresenti, e cosa incarni, il teatro d'opera nella tradizione della nostra cultura, italiana ed europea; quali i significati profondi che essa trasmette e consente di far circolare, soprattutto quando essa fu all'apice della sua potenza mediatica; quali «discorsi» è stata, ed è in grado, di articolare. Tuttavia, questo obiettivo non è l'unico: si tratta, infatti, anche di provare andare a teatro con occhi diversi, e di amplificare così il divertimento che ogni serata all'opera, inevitabilmente, riserva. Perché, si sa, i melomani (progenie alla quale appartiene l'autore di queste note) sono affetti da inguaribili passioni.



## GUIDA ALL'ASCOLTO

1. VINCENZO BELLINI, *Prendi, l'anel ti dono..* (da *La Sonnambula*):  
<<https://www.youtube.com/watch?v=99EOKYdrvSg>>

2. VINCENZO BELLINI, *Tutto è sciolto* (da *La Sonnambula*):  
<<https://www.youtube.com/watch?v=HXKAUqhhtbo>>

