



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

## Corso di Laurea Magistrale in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

# Imitatori e Falsari

## Riflessione sull'evoluzione del plagio letterario

### **Relatore**

Chiar.mo Prof. Alberto Zava

### **Correlatori**

Chiar.mo Prof. Aldo Maria Costantini

Chiar.mo Prof. Valerio Vianello

### **Laureanda**

Laura Zane

Matricola 831231

### **Anno Accademico**

**2014/2015**

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>5</b>
<b>CAPITOLO PRIMO</b>	
IMITAZIONE, CONTRAFFAZIONE E CRIPTOMNESIA	16
I. 1 Operazione <i>patchwork</i> : il centone	27
I. 2 Manzoni e la proprietà intellettuale	31
I. 3 Gabriele d'Annunzio: da plagiario a plagiato	38
<b>CAPITOLO SECONDO</b>	
SFUMATURE DI PLAGIO NEL NOVECENTO	51
II. 1 L'illecito tra Missouri e Mississippi	55
II. 2 La questione di Lo	68
II. 3 Risposte, titoli e divinità fittizie	77
<b>CAPITOLO TERZO</b>	
IL PLAGIO NELL'ERA DIGITALE	91
III. 1 Citazione, questa sconosciuta	92
III.1.1 La citazione nelle altre opere dell'ingegno	98
III. 2 <i>Fame di realtà</i>	104
III. 3 Copyleft e file open access	113
<b>CONCLUSIONE</b>	<b>121</b>
<b>APPENDICE</b>	<b>125</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>129</b>

*A Giuseppe e Augusta*



## INTRODUZIONE

Quando si sente utilizzare il termine “plagio”, al giorno d'oggi, il comune pensiero è portato ad associare questo vocabolo alla sfera musicale. Infatti esso costituisce una categoria di 'frode' molto ben individuabile attualmente, forse grazie anche all'attenzione che gli viene dedicata nell'era digitale.<sup>1</sup> Tuttavia la nozione di “plagio” risulta facilmente applicabile a tutte le arti e in particolare alle opere letterarie.

Probabilmente il plagio letterario è da considerarsi l'esempio più complesso tra i vari tipi di 'inganno' artistico, poiché il linguaggio, contrariamente alle note musicali o a una fotografia, non è schematizzabile in maniera universale. La lingua parlata e scritta porta a esiti totalmente differenti in base all'individuo da cui essa è utilizzata, inoltre il plagiario che disponga di un'ottima proprietà di linguaggio sarà abilmente in grado di celare al meglio la propria truffa grazie a un efficace sfruttamento della parola. Ed è proprio questa difficoltà nell'individuare le opere fraudolente che rende il plagio una delle azioni più subdole di cui un autore si possa macchiare. Il sentimento di disagio provato dall'autore del testo originale porta subito il lettore a etichettare chi copia come un falsario; da qui si desume che un atto di contraffazione costituisce *in primis* un illecito di carattere morale in quanto intacca la personalità autoriale. Nella contemporaneità si susseguono continui casi di violazione della 'patria potestà', episodi esibiti sulle prime pagine dei quotidiani con lo scopo di attirare l'attenzione del consumatore medio

---

<sup>1</sup> Tra i casi più eclatanti di plagio musicale degli ultimi decenni si possono citare la disputa legale tra Albano Carrisi e Michael Jackson e *Vorrei incontrarti tra cent'anni* di Ron e Tosca (brano citabile in questa sede, oltre che per la somiglianza musicale con *More than words* degli Extreme, anche a causa della somiglianza del testo con alcuni sonetti di Shakespeare).

sulle opere in questione. Ed è chi legge a occupare il ruolo di primo giudice insindacabile, colui che mette la cosiddetta pulce nell'orecchio a qualcuno di più autorevole, il quale di conseguenza decide di approfondire la questione e, avendola resa di pubblico dominio, di richiamare l'interesse di autorità come la SIAE.<sup>2</sup> Quindi il plagio può essere inteso come una violazione dei diritti d'autore, nonostante la legge italiana (e internazionale) non preveda un reato che risponda al suddetto nome. Ciò non significa che tale operazione fraudolenta non sarà mai punita, ma si vuole semplicemente specificare che le azioni legali inerenti ai fatti in questione vengono attuate solo nei casi più eclatanti; più frequentemente si tenta di risolvere il problema tramite sanzioni economiche.<sup>3</sup>

Si sono utilizzati svariati sinonimi per indicare il plagio, ma se si consulta il *Grande dizionario della lingua italiana* ci si imbatte nella seguente definizione:

Appropriazione indebita di un'altrui opera dell'ingegno [...] o di una parte di essa, consistente rispettivamente nel pubblicarla con il proprio nome o nell'inserirla in una propria opera senza indicarne la fonte (e, per la legge, tale appropriazione può consistere, oltre che nella riproduzione testuale dell'opera altrui, anche e più spesso nella contraffazione mascherata di essa, vale a dire in una mera imitazione o riproduzione dell'opera altrui nella sua identità sostanziale, cioè in quell'insieme di caratteri formali e di contenuto, diversi a seconda del tipo di opera, che concorrono a determinarne la specifica individualità). - In senso concreto: opera, brano o passo riprodotto o pedissequamente imitato da un altro autore senza citarne la fonte. - Per estens: mancanza di originalità culturale, di creatività.<sup>4</sup>

Ma soprattutto ciò che colpisce di questo lemma è la conferma che il termine per il diritto romano costituisce un delitto. Date le etimologie *plagion* e *plagium*, rispettivamente con i

---

2 Con l'acronimo SIAE ci si riferisce alla Società Italiana degli Autori ed Editori, un'organizzazione nata a Milano nel 1882 che ha come fine quello di tutelare i diritti dei creatori di opere dell'ingegno sia dal punto di vista morale che economico. Per approfondire ciò che la SIAE si propone di difendere si consiglia di consultare il sito [www.siae.it](http://www.siae.it).

3 Per un confronto esaustivo con la legge sul diritto d'autore, si veda il testo in Appendice.

4 *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1986, vol. 13, p. 634.

significati di “sotterfugio” e “furto di uomini”, si evince che la parola italiana di uso corrente è un recupero dotto. Ma come si è evoluto il suo significato nel corso dei secoli?

Per la tradizione latina il *plagiarius* era un individuo che si era impadronito degli schiavi altrui oppure che aveva trattenuto in schiavitù un uomo libero contro la sua volontà. Qui ritorna il tema del furto, ma nulla ha a che vedere con la letteratura o con le altre arti. Grazie alla testimonianza di Cicerone in una sua orazione del 63 a.C., è nota l'esistenza della *Lex Fabia de plagiariis*, legge romana promulgata probabilmente attorno al 90 a.C., la quale aveva il compito di punire il *crimen plagii*.<sup>5</sup> Bisogna attendere Marziale affinché il termine “plagio” venga associato a un episodio di furto letterario; infatti il poeta latino in un suo epigramma si rivolge a un certo Quinziano riferendogli che un altro poeta recita versi 'marzialeschi' smerciandoli per propri. Questo fu il primo caso in cui un autore rivendicò i propri diritti poiché nell'antichità classica non esisteva un vero e proprio concetto di “proprietà letteraria”. Marziale utilizza il nome “plagiario” con il significato di ladro di uomini, ma metaforicamente intende l'appropriazione indebita dei suoi scritti, da lui considerati al pari di esseri umani.

Un'attestazione cinquecentesca pone l'attenzione sul fatto che il termine *plagiarius* non fosse giunto sino alle lingue neolatine; infatti Ambrogio Calepino lo riprende con il significato iniziale di ladro di uomini ma specificandone l'interpretazione particolare di Marziale che lo utilizzò per definire chi ruba dei libri. Dal Cinquecento in poi chi sfrutterà il nome “plagiario” lo farà attingendo dal bagaglio culturale del poeta latino e non dal suo concetto originario.<sup>6</sup>

Sicuramente fino alla Convenzione di Berna del 1886,<sup>7</sup> ma anche già dall'inizio del

---

5 Per *crimen plagii* si intendono tutti quei reati inerenti al sequestro e alla conseguente schiavitù di un libero cittadino romano.

6 Cfr *Dizionario etimologico della lingua italiana*, a cura di Manlio Cortellazzo, Paolo Zolli, Bologna, Zanichelli, 1989 (1985<sup>1</sup>), vol. 4, p. 940.

7 La Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche, in breve CUB, è il primo trattato internazionale che riconosce l'esistenza del diritto d'autore tra gli stati associati. Tale diritto deve essere riconosciuto in ogni nazione aderente, indipendentemente dalla registrazione dell'opera nello stato di appartenenza. Negli anni ha subito numerose revisioni, tra cui la più importante è sicuramente quella del 1952 con il nome di Convenzione Universale sul diritto d'autore (CUA), mentre l'ultima è avvenuta nel 1971 a Parigi. La Convenzione di Berna è attualmente gestita dalla World Intellectual Property Organization (WIPO).

secolo, il concetto di proprietà letteraria era molto velato e di conseguenza lo era anche quello di plagio. Inoltre, in epoca romana e medievale, scoprire questo illecito era pressoché impossibile a causa della diffusione del testo previa copie manoscritte; con l'avvento della stampa e il proliferare di vari esemplari della stessa opera su grande scala gli autori iniziarono a rivendicare i diritti di paternità nei confronti dei lavori personali e, parallelamente a ciò, a denunciare violazioni come il plagio.

Nonostante le idee di lecito e illecito letterario si siano sviluppate in epoca recente, non mancano attestazioni di episodi di plagio avvenuti in antichità. Tra tutti, forse, quello che risulta assai datato ed estremamente singolare è un passo del *De Architectura* di Vitruvio, che recita così:

Regis Attalici magnis philologiae dulcedinibus inducti cum egregiam bybliotheecam Pergami ad communem delectationem instituissent, tunc item Ptolmaeus infinito zelo cupiditatisque incitatus studio non minoribus industriis ad eundem modum contenderat Alexandriae comparare. Cum autem summa diligentia perfecisset, non putavit id satis esse, nisi propagationibus in seminando curaret augendam. Itaque Musis et Apollini ludos dedicavit et, quemadmodum athletarum, sic communium scriptorum victoribus praemia et honores constituit.

His ita institutis, cum ludi adessent, iudices litterati, qui ea probarent, erant legendi. Rex, cum iam sex civitatis lectos habuisset nec tam cito septimum idoneum inveniret, retulit ad eos, qui supra bybliotheecam fuerunt, et quaesivit, si quem novissent ad id expeditum. Tunc ei dixerunt esse quendam Aristophanem, qui summo studio summaque diligentia cotidie omnes libros ex ordine perlegeret. Itaque conventu ludorum, cum secretae sedes iudicibus essent distributae, cum ceteris Aristophanes citatus, quemadmodum fuerat locus ei designatus, sedit. Primo poetarum ordine ad certationem inducto cum recitarentur scripta, populus cunctus significando monebat iudices, quod probarent. Itaque, cum ab singulis sententiae sunt rogatae, sex una dixerunt, et, quem maxime animadverterunt multitudini placuisse, ei primum praemium, insequenti secundum tribuerunt. Aristophanes vero, cum ab eo sententia rogaretur, eum primum renuntiari iussit, qui minime populo placuisset. Cum autem rex et universi vehementer indignarentur, surrexit et rogando impetravit, ut paterentur se dicere. Itaque silentio facto

docuit unum ex his eum esse poetam, ceteros aliena recitavisse; oportere autem iudicantes non furta sed scripta probare. Admirante populo et rege dubitante, fretus memoriae certis armariis infinita volumina eduxit et ea cum recitatis conferendo coegit ipsos furatos de se confiteri. Itaque rex iussit cum his agi furti condemnatosque cum ignominia dimisit, Aristophanen vero amplissimis muneribus ornavit et supra bybliothecam constituit.<sup>8</sup>

Risulta davvero singolare comprendere che il plagio era considerato reato ai tempi di Tolomeo e per questo punibile. Però analizzando il suddetto testo si può riscontrare che il termine *plagium* non è mai stato utilizzato da Vitruvio per indicare l'azione illecita; infatti tra le 'parole chiave' sfruttate dal poeta latino si possono indicare *furatos* e *furti*. Se si controllano i significati di *furtum-furti* si evince che era questo il nome utilizzato per indicare il plagio letterario e non, appunto, *plagium-ii*.<sup>9</sup>

Nell'introduzione al Libro VII dell'opera, l'autore latino inserisce alcune considerazioni sulla questione del furto di opere letterarie unite alla necessità di ringraziare quegli scrittori che

---

8 VITRUVIO, *De architectura*, VII, 4-7, in <http://www.thelatinlibrary.com/vitruvius7.html> (ultima consultazione 14.08.15). «I re attalidi, vivamente attratti dall'amore per lo studio, crearono per comune diletto, una biblioteca a Pergamo, e anche Tolomeo, spinto da incomparabile spirito e bramosia di emulazione si prodigò a fondarne un'altra simile ad Alessandria. Dopo aver portato a termine con grande zelo l'iniziativa, non ancora soddisfatto si adoperò per ampliarla ulteriormente. Istituì dei giochi in onore delle Muse e di Apollo e anche per i vincitori di concorsi letterari, decretò premi e onori, come per gli atleti. Nell'imminenza dei giochi bisognava nominare dei letterati che giudicassero le prove. Il re ne scelse sei presi tra gli abitanti della città, però mancandone un settimo che fosse all'altezza del compito si rivolse ai bibliotecari e chiese loro se conoscessero qualcuno idoneo a svolgere questo incarico. Gli risposero che c'era un certo Aristofane il quale quotidianamente si dedicava con grandissimo impegno e assiduità a leggere sistematicamente i libri presenti in biblioteca. Pertanto in occasione della partecipazione ai giochi furono assegnati ai vari giudici i posti a loro destinati e anche Aristofane fu convocato con gli altri e occupò il posto a lui assegnato. Furono i poeti a recitare per primi le loro opere e il pubblico partecipe faceva intendere con espliciti segnali ai giudici quale preferisse. Allorché costoro dovettero esprimere ciascuno il proprio parere, in sei manifestarono un giudizio concorde e assegnarono il primo e secondo premio a coloro che avevano riscosso i maggiori favori da parte della folla. Ma quando fu chiesto il parere di Aristofane egli propose di assegnare il primo premio a colui che meno era piaciuto al pubblico. Di fronte al disappunto e allo sconcerto del re e in generale dei presenti egli si alzò in piedi, chiedendo che gli fosse data la parola: quando l'ebbe ottenuta e si fece silenzio disse che soltanto uno dei concorrenti era un poeta vero, mentre gli altri avevano recitato versi altrui; aggiunse che dovere dei giudici era quello di premiare le opere autentiche, non i plagi. Siccome la folla e il re apparivano stupiti e increduli, egli fidando nella propria memoria cavò fuori da certi scaffali una quantità di volumi e confrontando il contenuto con le parti recitate dai concorrenti li costrinse ad ammettere il furto. Il re allora li fece processare e condannare per l'indebita attribuzione e li bandì con grande disonore dalla città; colmò invece di onori Aristofane e lo designò a soprintendere la biblioteca» (VITRUVIO, *De architectura*, Pordenone-Padova, Edizioni Studio Tesi, 1997, 1993<sup>1</sup>, pp. 299-303).

9 Consultando il *Vocabolario della lingua latina* di Castiglioni-Mariotti, alla voce *plagium-ii* si trova il significato di "furto di persone" (LUIGI CASTIGLIONI, SCEVOLA MARIOTTI, *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher, 1988, 1966<sup>1</sup>, p. 1098).

in passato decisero di tramandare per iscritto le proprie opere. Riconoscendo l'importanza della tradizione scritta e dei suoi autori, Vitruvio denuncia la mancanza di originalità di chi si deve servire delle opere altrui per raggiungere la fama.

Itaque quemadmodum his gratiae sunt agenda, contra, qui eorum scripta furantes pro suis praedicant, sunt vituperandi, quique non propriis cogitationibus scriptorum nituntur, sed invidis moribus aliena violantes gloriantur, non modo sunt reprehendendi, sed etiam, qui impio more vixerunt, poena condemnandi. Nec tamen hae res non vindicatae curiosius ab antiquis esse memorantur. Quorum exitus iudiciorum qui fuerint, non est alienum, quemadmodum sint nobis traditi, explicare.<sup>10</sup>

Anche in questo passaggio *scripta furantes* (letteralmente “chi ruba gli scritti”) viene tradotto tramite il verbo “plagiare”, quindi si può affermare che il verbo *furor* (“rubare”) nell'antica Roma fosse portatore di tale significato, poiché utilizzato anche da Cicerone con la medesima accezione.

Ma Vitruvio nelle stesse righe presenta una questione cardine anche dell'odierna legge sul diritto d'autore: il problema dell'originalità. In questo caso l'autore associa la mancanza di creatività all'invidia per chi ha saputo scrivere meglio di chi copia ed è estremamente deciso a condannare i rei; dunque egli non solo conferisce importanza già all'antica percezione della proprietà intellettuale ma demolisce anche la credenza secondo cui, a causa della mancanza di sensibilità riguardo al diritto d'autore, i reati di plagio non venivano puniti.

La legge italiana sostiene che un'opera, per poter godere della tutela della SIAE, deve possedere un determinato grado di innovazione e originalità (tali criteri vengono stabiliti caso per caso da una giuria costituita *ad hoc*); qualora queste caratteristiche non siano riscontrate allora

---

<sup>10</sup> VITRUVIO, *De architectura*, VII, 3 in <http://www.thelatinlibrary.com/vitruvius7.html> (ultima consultazione 14.08.15). «Dobbiamo quindi essere riconoscenti ai nostri autori nella stessa misura in cui è doveroso biasimare quelli che ne plagiano le opere e le spacciano per proprie, e allo stesso modo è vituperabile e degno di piena condanna chi, incapace di elaborare nei propri scritti riflessioni originali trae vanto dal fatto di aver, per invidia, violato il prodotto altrui» (VITRUVIO, *De architectura*, cit., p. 299).

non sarà degna di alcun tipo di protezione. La questione del genio creativo non si trova solamente al momento dell'acquisto dei diritti autoriali ma diviene una costante anche quando si devono delineare i parametri secondo cui un'opera costituisce o meno un plagio, infatti essa può aver attinto fraudolentemente da uno scritto altrui ma può anche possedere dei propri tratti innovativi. Qualora l'opera possieda anche delle parti non costituenti plagio, verranno condannate quelle copiate ma allo stesso tempo verranno tutelate le sezioni originali (sempre che esse rientrino nei suddetti parametri).

La questione della creatività, in quanto elemento costante delle opere dell'ingegno, provoca non pochi interrogativi nel lettore. Secondo Richard Posner essa incide sul problema del plagio solamente in epoca moderna, da quando è cambiata la sensibilità autoriale riguardo alla concezione di opera come proprietà intellettuale di chi la crea e non più di chi la pubblica; infatti in epoca rinascimentale i diritti di un qualsiasi libro non erano detenuti dallo scrittore, bensì dallo stampatore. Questi possedeva un vero e proprio monopolio sulle opere da lui riprodotte tanto da avere la facoltà di mandare al rogo tutte le eventuali edizioni pirata scoperte.<sup>11</sup> Il giudice statunitense sostiene che il concetto attuale di originalità derivi dal Romanticismo e dalla nascita dell'individualismo, infatti solamente il culto per la propria personalità avrebbe fatto evolvere la nozione di proprietà autoriale fino a come la si conosce nella contemporaneità. L'autore, infatti, per mostrare com'è avvenuto tale mutamento si avvale di un esempio shakespeariano. Posner afferma che «all'epoca di Shakespeare la creatività veniva concepita come miglioramento più che come originalità, in altre parole imitazione creativa».<sup>12</sup> È noto come Shakespeare abbia basato la propria fortuna sulla rielaborazione di opere già note ai lettori o, perlomeno, già pubblicate, e di come non sia mai stato accusato di plagio in maniera così eclatante da suscitare l'attenzione

---

11 Cfr. ROBERTO CASO, *Plagio, diritto d'autore e rivoluzioni tecnologiche*, in *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*, a cura di Roberto Caso, «Quaderni del dipartimento, 98», Trento, Università degli Studi di Trento, 2011, pp. 5-10. Tale risorsa è consultabile online all'indirizzo [http://dirittoautore.cab.unipd.it/documentazione/e-book-1/pdf\\_unico\\_caso\\_16.12.2011.pdf.html](http://dirittoautore.cab.unipd.it/documentazione/e-book-1/pdf_unico_caso_16.12.2011.pdf.html). (ultima consultazione 20.08.15).

12 RICHARD A. POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, traduzione di Matteo Curtoni e Maura Parolini, Roma, Elliot, 2007 (New York 2007), p. 57.

dell'intero pubblico. Secondo la logica del tempo, editare uno scritto già conosciuto ma al quale sono state apportate delle migliorie o delle semplici variazioni non avrebbe comportato alcuna accusa di plagio poiché il pubblico avrebbe gradito maggiormente essere spettatore di qualcosa di simile a ciò che era già solito vedere. Inoltre, in epoca shakespeariana, gli spettacoli teatrali si assomigliavano l'un l'altro anche a causa della forte censura praticata sulle opere dell'ingegno, di conseguenza risulta semplice comprendere come un autore preferisse omologarsi alla massa piuttosto che proporre qualcosa di diverso. Si può quindi affermare che nell'Inghilterra del XVII secolo l'originalità non fosse una caratteristica da premiare, qualora fosse stato necessario giudicare un'opera per le sue qualità; perciò il plagio è un illecito poco sentito dalla critica coeva a Shakespeare.<sup>13</sup>

Per di più Posner sostiene che l'imitazione creativa sussista a tutt'oggi, ma in una forma meno marcata rispetto al passato, questo perché con l'avvento del copyright si è più portati a trovare delle analogie tra due o più testi. Nonostante la forte rintracciabilità odierna del plagio, grazie anche ai recenti software creati *ad hoc* per svolgere questa mansione di 'smascheramento', le case editrici sono portate a pubblicare opere simili tra loro per una questione di marketing. Infatti nel momento in cui un prodotto funziona molto bene sul mercato, esse pubblicheranno altri libri sulla falsa riga di quello di successo proprio perché il pubblico non accetterebbe da subito un'opera totalmente diversa da ciò che offre il panorama letterario del momento. Di conseguenza si comprende come l'imitazione creativa esista pure al giorno d'oggi e consista in una questione meramente economica. Sebbene il pubblico sia spinto dalla bramosia di originalità nelle opere librarie a cercare un prodotto nuovo, gli editori non sceglieranno mai di pubblicare qualcosa dall'innovazione così marcata per non destabilizzare troppo il gusto del lettore stesso. Sul tema della creatività incide non poco la nozione di “memoria”; si pensi al fatto che ogni

---

13 Cfr. *ivi*, pp. 53-70.

pensiero scaturisce proprio dal collegamento mentale con qualcosa di già noto.<sup>14</sup> Le conoscenze pregresse dell'individuo decisamente influenzano il processo creativo in sé, pertanto in qualsiasi opera nuova si ritrovano cenni e influenze di autori precedenti; l'entità di tali eventuali somiglianze tra due opere è causata da molti fattori quali, ad esempio, il percorso di studi dell'autore, il ceto sociale di appartenenza, la nazionalità. Queste influenze possono comparire nell'opera sotto varie forme, che non necessariamente devono essere contrassegnate dalle stimate del plagio ed è proprio la necessità di capire quanto esse siano imponenti rispetto alla totalità dell'opera a creare delle distinzioni tra i vari casi.

In primo luogo è opportuno specificare che, per la legge italiana, non esiste alcun illecito riscontrabile alla voce “plagio”, si parla solamente di “violazione dei diritti d'autore”, termini che mostrano quanto sia effimera la stessa normativa vigente. Innanzitutto esulano dalla violazione dei diritti tutte quelle opere che fanno parte delle cosiddette “utilizzazioni libere”: opere che necessitano di essere diffuse su un ampio *range* di pubblico e per questo motivo possono essere riprodotte e citate liberamente (per esempio il testo della Costituzione italiana) purché non subiscano modificazioni tali da danneggiare il messaggio da esse veicolato. Non sono soggetti ad alcuna azione giuridica per illecito di plagio il riassunto, la citazione e la riproduzione di frammenti di un'opera a patto che essi siano obbligatoriamente corredati dal riferimento dell'autore e dell'editore (nel caso in cui l'opera sia stata scritta in un'altra lingua, è necessario menzionare pure il traduttore).<sup>15</sup> La citazione non opportunamente giustificata può costituire un illecito ed essere soggetta a verifica, perché qualora essa costituisca una parte consistente dell'opera in questione potrebbe venire meno la nozione di originalità che essa si è guadagnata al fine di essere tutelata dalla legge. Per quanto concerne la normativa in àuge, è opportuno distinguere il plagio dal concetto affine di “contraffazione” (sebbene i due termini vengano

---

14 Per approfondire la questione delle connessioni tra memoria e creatività si veda GIOVANNI PASCUZZI, *Il plagio tra memoria e creatività*, in *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*, cit., pp. 117-129.

15 Cfr. ZARA OLIVIA ALGARDI, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, Padova, Cedam, 1978, pp. 76-74.

utilizzati costantemente come sinonimi): il primo indica un illecito di tipo morale quindi la parte lesa è la personalità autoriale; il secondo è un concetto meramente economico e costituisce reato, trattandosi fondamentalmente di una violazione dei diritti di esclusiva. Entrambi gli illeciti possono verificarsi singolarmente, indipendentemente l'uno dall'altro, ma possono anche coesistere creando così un reato di superiore entità. Peraltro il plagio è perseguibile e punibile dalla legge solamente quando costituisce anche contraffazione.<sup>16</sup> Il plagio può sussistere quando si verifica una tra le seguenti situazioni: l'esistenza di un'opera il cui autore dichiarato non è il vero autore; quando sono presenti due opere affini di due autori diversi e un autore accusa l'altro.<sup>17</sup> Inoltre Zara Algardi compie delle ulteriori distinzioni:

Il plagio è stato distinto in «implicito» – soppressione della paternità reale senza attribuzione di falsa paternità, ossia riproduzione dell'opera altrui senza indicazione della fonte – ed «esplicito», ossia riproduzione abusiva dell'opera altrui con usurpazione formale della paternità. La prima forma è frequente specialmente nelle pubblicazioni di carattere scientifico, didattico, critico, e nella stampa periodica.<sup>18</sup>

Esistono dei rari casi in cui il plagio non è condannabile né penalmente né tanto meno civilmente: in queste occasioni si parla infatti di “incontri fortuiti” e di “plagio incolpevole” e il plagiatario agisce inconsapevolmente, senza la mera volontà di arrecare danno a terzi e di arricchirsi indebitamente alle spalle altrui. Secondo i giuristi contemporanei si tratterebbe di un'eventualità pressoché impossibile poiché, nello specifico, si può parlare solamente di coincidenza di idee ma non di opere; inoltre l'autore colpevole dovrebbe essere un individuo affetto da infermità mentale, ma se si accetta l'esistenza della criptomnesia questo tipo di plagio potrebbe verificarsi realmente.<sup>19</sup> Questo tipo di identità di pensiero invece è possibile se si

16 Per comodità i termini “plagio” e “contraffazione” verranno utilizzati come sinonimi.

17 Ivi, pp. 367-371.

18 Ivi, p. 374.

19 La criptomnesia è, in psicologia, un disturbo della memoria per cui i ricordi appaiono all'individuo come creazioni originali. Cfr. il lemma “criptomnesia” in Enciclopedia Treccani all'indirizzo <http://www.treccani.it/enciclopedia/criptomnesia/html>. (ultima consultazione 01.09.15)

analizzano opere di tipo scientifico oppure che riguardano progetti architettonici e industriali, in questi ambiti tali coincidenze sono tutt'altro che rare rispetto all'ambito letterario. Il caso degli incontri fortuiti sarebbe più prettamente di competenza del diritto d'autore *tout court* e non della normativa sul plagio/contraffazione proprio per il fatto che la questione «investe i fondamenti stessi della tutela dell'opera dell'ingegno».<sup>20</sup> Il plagio non è reprimibile nemmeno quando «l'entità creativa di opera altrui della quale alcuno si è appropriato non ha sufficiente rilevanza per essere apprezzabile»<sup>21</sup> poiché, in questo caso, viene richiamato il concetto di creatività dell'opera. Il frammento plagiato deve consistere in un blocco organico e veicolo dello stesso significato dell'opera originaria.

Si può sostenere che la massima di Elio Donato «Pereant qui ante nos nostra dixerunt»<sup>22</sup> calzi a pennello con la questione del plagio, sebbene l'autore latino l'avesse inserita in un contesto inerente alla fama personale. Infatti dietro a ogni azione di contraffazione si cela sicuramente la volontà autoriale di occultare 'l'arma del delitto', perché chi vuole plagiare in maniera consapevole un altro autore deve assolutamente agire in sordina, anche se l'essere scoperto gli procurerà molta notorietà. Nonostante ciò è molto difficile delineare quali siano i limiti del plagio poiché, essendo in primo luogo un illecito morale, è necessario valutare caso per caso l'entità del danno commesso dal plagiario, una valutazione singolare quasi di tipo guicciardiniano.

---

20 Z.O. ALGARDI, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, Padova, Cedam, 1978, cit., p. 433.

21 Ivi, p. 385.

22 Letteralmente: «Periscano coloro i quali dissero le nostre cose prima di noi» (R.A. POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, Roma, Elliot, 2007, cit., p. 7).

## CAPITOLO PRIMO

### IMITAZIONE, CONTRAFFAZIONE E CRIPTOMNESIA

Per dimostrare l'instabilità del limite tra plagio e 'non-plagio' è necessario definire quelle situazioni in cui si può giungere a una soluzione solamente grazie al discernimento; infatti, ogni caso deve essere analizzato singolarmente e coerentemente con il contesto storico in cui si inserisce. Inoltre è doveroso specificare le circostanze entro le quali l'infrazione non può sussistere *a priori*.

Una tra le modalità di apprendimento dell'essere umano è quella per imitazione: tale peculiarità è dovuta alla presenza nel cervello di alcuni particolari neuroni chiamati “neuroni specchio”,<sup>23</sup> da qui si evince che la propensione a emulare è insita nell'uomo e, proprio per questo motivo, bisogna qualificare l'entità di tale riproduzione.

Secondo il DELI con il termine “imitare” si intende «riprodurre con la maggiore approssimazione possibile» ma anche «contraffare, simulare»,<sup>24</sup> quindi si hanno un primo significato apparentemente 'neutro' e un secondo che porta un'accezione negativa.

Ma imitare un modello letterario, precedente o coevo, è da considerarsi sempre un

---

23 Per un approfondimento sul ruolo dei neuroni specchi si veda l'articolo *Specchio, specchio nel mio cervello: i neuroni mirror*, <http://www.scienzaeconoscenza.it/articolo/funzione-neuroni-specchio.php> (ultima consultazione 23.10.2015).

24 *Dizionario etimologico della lingua italiana*, a cura di Manlio Cortellazzo, Paolo Zolli, Bologna, Zanichelli, 1989 (1985<sup>1</sup>), vol. 4, pp. 726-727.

comportamento inopportuno? Imitare significa plagiare?

Partendo da un'altra definizione, nel GDLI alla voce “imitare” si ritrovano i seguenti esiti:

Prendere a modello o come riferimento qsa o qno, riproponendone in modo simile o uguale le caratteristiche, le qualità, lo stile, anche per spacciarlo per originale [...] Sinonimi: ricalcare, rifare, ripetere. [facendo propria un'opera o uno stile altrui] plagiare, [...] contraffare, falsare, falsificare.<sup>25</sup>

Nonostante ritorni la doppia percezione che si ha del termine in questione, in questa occasione la definizione è resa in maniera più precisa, infatti si pone l'accento sul fatto che un'imitazione possa riprodurre in maniera simile un'opera dell'ingegno ma possa anche copiarla *tout court*. Banalizzando si potrebbe giungere alla conclusione che in condizioni di similitudine non sussisterebbe alcun tipo di illecito, anzi ci si troverebbe nello spazio d'azione della cosiddetta “imitazione creativa”; se invece tale riproduzione fosse una mera replica dell'opera già esistente allora si dovrebbe annoverare la questione tra i plagii: in realtà tutto ciò è molto più complesso.

Sin dai tempi più lontani ogni autore si è ispirato a dei modelli a esso precedenti per creare la propria opera; l'influenza del passato sul presente si è esercitata in modo più o meno incisivo, ma in tutti i casi l'imitazione può essere percepita. Per comprendere al meglio la nozione di imitazione è necessario definire cosa si intendeva nel Medioevo con il termine *auctoritas*. Presente già in epoca romana, con il concetto di “autorità” si indicava in maniera analoga il potere del Senato, dell'Imperatore e il prestigio di un oratore. È proprio su quest'ultima accezione che si fonda l'utilizzo del vocabolo nel Medioevo dal momento che, con la riscoperta dei classici, l'autore subentra a Dio come creatore. L'*auctoritas* medievale consisteva proprio nell'utilizzo da parte di un autore di frasi scritte in precedenza per conferire veridicità all'opera che si stava scrivendo. Quindi chi scriveva sfruttava l'autorità di chi era venuto prima come

---

<sup>25</sup> *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1986, vol. 7, p. 659.

scrittore al fine di garantire autenticità al proprio elaborato. Come si può notare la parola *auctoritas* reca la stessa radice sia del termine *auctor-oris* (oppure *author*) che dell'aggettivo *autenticus-a-um*. Infatti i tre vocaboli, in epoca medievale, risultano strettamente connessi per le funzioni che adempiono in ambito culturale. *In primis* per convenzione con *auctoritas* si usa riferirsi al testo delle Sacre Scritture, poi il concetto si estese a indicare tutti quei pensieri attribuiti ai grandi *auctores*. Si può affermare che, ricercando l'*auctoritas* nella stesura di un testo, la percezione del plagio come un reato fosse pressoché nulla durante il Medioevo. Non vi era una vera e propria imitazione creativa poiché i testi degli antichi venivano tramandati *tout court* nella forma in cui erano giunti ai posteri, questo contribuì da un certo punto di vista a rallentare il progresso culturale del tempo. Secondo l'Enciclopedia Dantesca il termine autore veniva percepito così:

l'auctor, nella tradizione latina, è chi possiede capacità d'iniziativa, promuove un atto, perfeziona e garantisce, integrandola e rafforzandola, la insufficiente volontà o personalità di un altro [...]. In senso generale, l'auctor è chi possiede sufficiente fides per esercitare un'influenza sulle altrui azioni o per garantire con la propria cauzione personale un provvedimento, un'iniziativa. Analogamente auctor è chi sta all'origine di una notizia o di un'opinione degna di fede, come un filosofo, un poeta, uno scrittore in genere, che ha forza di persuasione e assolve a una funzione di 'esempio' e 'testimonianza'.<sup>26</sup>

Il vocabolo *autor* indica quindi uno scrittore degno di essere imitato. Si inseriscono perfettamente in questo contesto le parole che Dante rivolge al suo maestro Virgilio nel *Canto I* dell'*Inferno*.

«O de li altri poeti onore e lume,  
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore  
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.

---

<sup>26</sup> Si veda la voce “autore” nell'*Enciclopedia Dantesca Treccani*, (1970) in [http://www.treccani.it/enciclopedia/autore\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/autore_%28Enciclopedia-Dantesca%29/) (ultima consultazione 30.01.2016).

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,  
tu se' solo colui da cu' io tolsi  
lo bello stilo che m'ha fatto onore.  
Vedi la bestia per cu' io mi volsi;  
aiutami da lei, famoso saggio,  
ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi». <sup>27</sup>

Come si può evincere da questi versi Dante attribuisce a Virgilio gli epiteti di “autore” e “maestro”. L'*auctor* simboleggia per il sommo poeta non solo la fonte da cui attingere e il modello di riferimento, ma anche una guida, una figura che conferisca *auctoritas* alla propria poetica. Invocando Virgilio, Dante chiede che gli venga data fiducia in quanto autore suo successore, infatti definisce il poeta latino l'esempio al quale fece riferimento per creare lo stile utilizzato nei suoi scritti. Nella *Commedia*, Virgilio non viene chiamato solo “autore”, anzi Dante preferisce definirlo anche suo “maestro”. Il *magister* è una figura tipica della cultura medievale perché espone ed elabora gli elementi autentici della tradizione proposti dall'*auctor*. Quindi questi due simboli costituiscono un binomio quasi inscindibile; il maestro, partendo da un grado inferiore rispetto a quello dell'autore, riesce a padroneggiare gli strumenti della lingua a lui affidati e, nel tempo, a superare il suo predecessore. L'unica altra occorrenza<sup>28</sup> nella *Commedia* del termine “autore” in finale di verso la si ha nel *Canto XXVI* del *Paradiso*, quando parla di Dio:

Sternel la voce del verace autore,  
che dice a Moïse, di sé parlando:  
'Io ti farò vedere ogne valore'. <sup>29</sup>

Dio è l'infalibile autore della Sacra Scrittura e quindi dell'*auctoritas* divina, unica fonte

---

27 DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2012, «Grandi Classici», pp. 26-28, vv. 82-90.

28 Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Lessico teologico - Rimario*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2012, «Grandi Classici», p. 306.

29 DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2012, «Grandi Classici», p. 720, vv. 40-42.

di verità. In questo caso Dante utilizza il termine “autore” per riferirsi alla divinità per dimostrare che non poteva esistere un'affermazione più autentica se non quella pronunciata da Dio stesso.

In realtà nelle epoche più antiche e fino alla Rivoluzione Francese simulare lo stile altrui era oggetto di pregio tra i letterati, basti pensare all'ampiezza del fenomeno del petrarchismo o, nelle arti figurative, a quello del manierismo. Tale nozione di imitazione, intesa come abilità dello scrittore di emulare uno dei grandi *auctores* del passato, va scemando man mano che ci si avvicina all'età moderna e al periodo in cui la filosofia individualista rese gli scrittori consapevoli della loro importanza come soggetti pensanti e dell'inscindibilità tra la loro persona e l'opera da essi prodotta. Si produce quindi un discorso circolare che richiama nuovamente i concetti di creazione e di originalità: indipendentemente dall'epoca storica di appartenenza, un'opera dell'ingegno per essere considerata tale deve possedere quel *quid* in più rispetto a un'altra, deve essere originale. Su questo argomento ha riflettuto pure Petrarca in una delle sue missive a Tommaso da Messina.<sup>30</sup> L'epistola in questione, contenuta ne *Le Familiari*, è redatta dal poeta toscano in risposta a una condizione di difficoltà espressa dall'amico messinese nelle lettere precedenti. Di fronte alla 'mancanza d'ispirazione' di Tommaso, Petrarca compie ampie considerazioni sulla nozione di originalità, citando anche autori quali Macrobio, Seneca, Cicerone e Virgilio. Ecco i consigli che elargisce all'amico:

Quid agendum tibi sit, consulis in eo statu in quo fere omnis scribentium turba est, quando et sua cuique non sufficiunt et uti pudet alienis et interim a scribendo cessare non sinit rerum dulcendo insitaeque mortalium animis glorie cupiditas: sic itaque perplexus atque heritans ad me redis. [...] Michi quidem, fateor, de hac re non amplius

---

30 Tommaso Caloro o Caloria è famoso per la sua corrispondenza epistolare con Francesco Petrarca. Ben poco si sa delle sue origini e della sua famiglia, se non che il suo cognome a Messina era abbastanza celebre. Nato attorno al 1302, si recò prima a Bologna poi a Siena, dove studiò la lingua toscana. Nel 1322 tornò a Bologna e qui conobbe Petrarca. Entrambi iniziarono a produrre testi in volgare proprio nella città emiliana. Ultimati gli studi, Caloro tornò a Messina dove affiancò la sua attività letteraria a quella forense, inoltre in patria si avvicinò molto agli studi filosofici. Non raggiunse mai la fama come scrittore, ciò si evince dalle varie lettere scambiate col Petrarca. Sempre grazie alla testimonianza di quest'ultimo si sa che Tommaso morì nell'estate del 1341. Di suo è pervenuto solamente un sonetto, indirizzato proprio all'amico poeta.

quam unicum consilium est; quod si fortassis inefficax experimento deprehenderis, Senecam culpabis; at si efficax, sibi non michi gratia referes; denique, in omnem eventum, illum habeas velim consilii huius auctorem. Cuius summa est: apes in inventionibus imitandas, que flores, non quales acceperint, referunt, sed ceras ac mella mirifica quadam permixtione conficiunt. [...] nunc, in pratis et per rura multorum floribus variis insidamus; perscrutemur doctorum hominum libros, ex quibus sententias florescentissimas ac suavissimas eligentes, candida circum lilia fundamur; idque sicut indefesse, sic modeste leniterque faciendum est. [...] Hec visa sunt de apium imitatione que dicerem, quarum exemplo, ex cunctis que occurrent, electiora in alveario cordis absconde eaque summa diligentia parce tenaciterque conerva, nequid excidat, si fieri potest. Neve diuntus apud te qualia decerpseris maneant, cave: nulla quidem esset illa profluent que tibi iure optimo et presens et ventura etas attribuet.<sup>31</sup>

Petrarca riprende la celeberrima metafora delle api che, attingendo il miglior nettare da fiori diversi, producono qualcosa di originale, utilizzata sin dall'antichità classica come consiglio per gli scrittori. Il poeta però ammonisce l'amico sostenendo che, sebbene sia corretto comportarsi come le api rielaborando con parole proprie il pensiero altrui, è necessario che lo stile con cui si affronta la materia sia proprio di chi la sta rimaneggiando. Sostanzialmente Petrarca, ma anche Virgilio e Seneca prima di lui, anticipa il concetto di imitazione creativa nonostante sostenga anche che un approccio migliore nei confronti del testo sarebbe quello secondo cui ognuno trae da se stesso sia la forma che la sostanza di ciò che scrive. L'autore

---

31 «Chiedi il mio consiglio su cosa tu debba fare. Ti trovi nella situazione in cui sono quasi tutti gli scrittori quando, sentendo che le proprie forze non bastano e vergognandosi d'altra parte di usare dell'altrui, pure non possono rinunciare a scrivere, spinti dalla dolcezza che si prova e dall'ingenito desiderio di gloria: e così torni a me, perplesso ed esitante. [...] confesso di non poterti dare, su quanto chiedi, che un unico consiglio, e se la prova risulterà inefficace, dovrai prendertela con Seneca; se efficace dovrai ringraziare lui, non me: vorrei insomma che in ogni caso lo ritenessi sempre il responsabile. Eccolo in breve: nell'invenzione bisogna imitare le api le quali non riportano i fiori come li hanno trovati, ma sanno comporre cera e miele con stupenda miscelazione. [...] ora è il momento di posarci sui prati e sui fiori variopinti per i campi altrui. Studiamo a fondo il libro dei dotti e scegliendo da essi i pensieri più fiorenti e soavi, affolliamoci sui candidi gigli, e facciamolo costantemente, ma con umiltà e serenità d'animo. [...] Questo è quanto mi è parso di dirti sull'imitazione delle api; e tu, come loro, fra tutto quanto ti si fa intorno, nascondi quanto hai scelto nell'alveare del tuo cuore, riponilo con sommo zelo, conservalo con tenacia in modo che non vada perduto niente, se è possibile. Bada però che non rimanga troppo a lungo in te come lo prendesti; altrimenti non ci sarebbe nessun merito, per le api, se non convertissero in altro e in meglio quanto raccolsero. Ti raccomando anche di tramutare in favo, con la tua penna, quanto avrai trovato leggendo o meditando, perché da quel tuo favo uscirà poi quello che l'età presente e la posterità ti attribuiranno giustamente.» (FRANCESCO PETRARCA, *Le Familiari – Libri I-IV*, traduzione, note e saggio introduttivo di Ugo Dotti, Urbino, Argalia, 1970, pp. 160-173).

asserisce che l'atteggiamento apistico deve essere adottato con moderazione e che bisogna approfittare dell'età giovane per apprendere e cogliere il polline dai migliori fiori, celandolo alle altre persone. Il nettare va custodito finché l'autore non si sente in grado di tramutarlo in un proprio prodotto, in un'opera dell'ingegno degna di essere ricordata tra i posteri e all'interno della quale la presenza degli antenati sarà intuita come mera influenza.<sup>32</sup> Quindi, attenendosi a quanto affermato da Petrarca, la rielaborazione di un testo con parole e stile propri non costituirebbe alcun tipo di plagio, purché questa seconda opera sia stata costruita con quel qualcosa in grado di 'renderla geniale' agli occhi della critica.<sup>33</sup>

Analogo al concetto di imitazione è quello di mimesi scaturito in Platone e Aristotele. Ma se per il primo la *mimesis* costituisce un mezzo di replicazione delle cose divine 'utilizzato' dalle cose sensibili, per il secondo essa è una forza che agisce similmente a come opera la natura stessa. Per Aristotele l'arte del poetare è partecipe della natura in quanto ne possiede alcune caratteristiche peculiari, la nascita della poesia stessa (in tutte le sue espressioni) è da annoverare a cause naturali e cioè alla predisposizione umana a imitare per apprendere ma anche all'appagamento provato dall'individuo grazie all'imitazione stessa.<sup>34</sup>

Sulla scia lasciata dai due filosofi si è espresso Giorgio Pasquali, il quale ha aggiunto delle ulteriori distinzioni 'tecniche' nel medesimo ambito. Secondo il critico, infatti, con il termine "imitazione" ci si dovrebbe riferire a una pratica di copiatura da un modello di testo precedente che l'autore maschera tra le righe del proprio scritto; quando invece l'imitazione risulta essere involontaria, Pasquali parla di "reminiscenze". Al contrario se l'autore ha escogitato una tecnica secondo cui l'imitazione è voluta ma, soprattutto, è rivolta verso un pubblico dotto, il quale deve assolutamente scorgere dietro a tali parole il rinvio a uno scrittore già noto, allora si

---

32 Sul tema dell'influenza si veda UMBERTO ECO, *Borges e la mia angoscia dell'influenza*, in ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 128-146.

33 Un efficace esempio di rielaborazione creativa è quello di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare: la storia dei due amanti era conosciuta in Europa da qualche secolo e godeva già di una buona notorietà, ma è grazie all'autore inglese che tale vicenda si è guadagnata l'immortalità.

34 Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di Diego Lanza, Milano, Rizzoli, 1987, pp. 117-125.

deve parlare di “allusione”.<sup>35</sup>

Le allusioni possono costituire delle mere evocazioni oppure delle vere e proprie citazioni; in questo secondo caso si vedano come esempio gli innumerevoli rinvii a Omero presenti nell'*Eneide* virgiliana. Il concetto di allusione introdotto da Pasquali si riferisce al rapporto di complicità che si instaura tra scrittore e lettore; quest'ultimo deve poter compiacersi nel momento in cui avviene l'agnizione di qualcosa che l'autore ha volutamente collocato in quella determinata parte del testo.

Nonostante il '500 sia un'ottima vetrina per quanto concerne il tema dell'imitazione a causa della voluta ripresa del *Canzoniere* di Petrarca in tutte le più famose opere poetiche dell'epoca, si può affermare che il periodo storico in cui l'allusione è stata utilizzata come tecnica letteraria dominante sia l'Umanesimo. Si tratta di un momento in cui la riscoperta della letteratura classica funge da stimolo a produrre una letteratura alla maniera dei grandi *auctores*. La lingua latina infatti prevale negli scritti rispetto all'uso della lingua volgare e obbedisce a norme classiche di tipo ciceroniano, e sono proprio l'equilibrio e l'ordine utilizzati dai grandi retori del passato a far accrescere nei letterati del Quattrocento la necessità di imitare l'antichità romana. Viene quindi a formarsi il concetto umanistico della *aemulatio*, che nasce dalla consapevolezza secondo cui ogni autore costituirebbe un'individualità, un *unicum* e il cui testo si collocherebbe perfettamente nello scorrere della storia. L'*aemulatio* perciò consiste in una vera e propria competizione con i modelli preesistenti ed è mossa dalla necessità degli autori quattrocenteschi di progredire verso una nuova società basata proprio sugli insegnamenti degli antichi. Però l'emulazione umanistica dei classici risulta efficace solamente se proiettata verso un tipo di progresso caratterizzato dal miglioramento della civiltà del presente e dell'immediato futuro. Ne consegue quindi che la classicità greco-romana è da considerarsi per l'intellettuale

---

35Cfr. GIORGIO PASQUALI, *Arte allusiva*, in ID., *Stravaganze - Quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 1951, pp. 11-20.

umanistico come una vera e propria *magistra vitae*. Durante il Quattrocento l'imitazione è in primo luogo di tipo linguistico, infatti l'eleganza nella forma e nello stile del latino umanistico viene ripresa da autori come Cicerone e Quintiliano (i quali si distinguono dagli altri per la loro precisione lessicale), ma anche Virgilio, Lucrezio e Ovidio. Il rinnovamento culturale della società dell'Umanesimo deve partire proprio dall'equilibrio morale che l'uso di questa lingua conferisce all'uomo.

Gli umanisti però non miravano a un'emulazione di tipo pedissequo bensì indirizzavano il proprio lavoro verso una libera rielaborazione di numerosi modelli; pertanto si può affermare che quella che a tutt'oggi viene riconosciuta come “imitazione creativa” sia sbocciata proprio durante questo periodo. Tra gli intellettuali umanistici che seppero tramutare questa necessità di rinnovamento culturale nel punto di forza delle loro opere spicca la figura di Leon Battista Alberti, il quale grazie alla sua personalità eclettica ha saputo padroneggiare egregiamente sia la lingua latina che quella volgare. Bisogna riconoscere che l'attuale riscoperta delle figure letterarie del Quattrocento, sempre tenute poco in considerazione anche a causa del giudizio di Benedetto Croce secondo cui tale secolo sarebbe stato «senza poesia», sia dovuta soprattutto al rinnovato interesse per le opere di Alberti. La definizione di “allusione” data da Pasquali abbraccia perfettamente il procedimento utilizzato dall'umanista per creare le sue *Intercenales*. Partendo dal presupposto che in letteratura, ma anche nelle arti in generale, non possono esistere opere nuove se non le prime a esser state create alle origini dei tempi, si giunge alla conclusione che tutte le opere dell'ingegno non sono altro che una rielaborazione di qualcosa di già conosciuto; tra tutti i rimaneggiamenti delle creazioni primordiali sono giunti ai posteri solamente quelli aventi dentro di sé il seme dell'originalità. Alberti era consapevole di questo 'limite' della letteratura, inoltre possedeva un'ottima conoscenza delle opere degli antichi; per questo motivo decise di costellare tutto il testo delle *Intercenales* di richiami, più o meno

evidenti, non solo agli *auctores* latini ma anche ad altri testi a lui cari. L'autore è spinto in tutte le sue opere da un forte sperimentalismo e soprattutto dalla necessità di mostrare al lettore che ogni suo scritto nient'altro è che una riscrittura di ciò che è già noto. Roberto Cardini ha proposto una nuova chiave di lettura dell'Alberti secondo la quale egli non utilizza l'*inventio* in maniera dominante rispetto alla *aemulatio* o alla *mimesis* tuttavia accosta queste tecniche tra loro come tessere di un mosaico, producendo con la rielaborazione delle parole altrui un oggetto singolare.

Dichiara Cardini:

Se l'*inventio*, dopo i Greci, non può più concernere le *cose*, «tutte quante dette *prius*», può e deve concernere i loro *rapporti*, che sono infiniti. I materiali sono sempre 'di riuso', ma qualora, trasformati in 'tessere', entrino a far parte del reticolato di rapporti che governa ciascun «mosaico», assumono nuova funzione, e dunque nuovo senso. Ed è per questo che se «disseminate e trite» sono le tessere, originale è il mosaico che ne risulta. Ed è originale perché nuovi sono, e debbono essere, il «concetto» ispiratore, il «disegno», la «prescritta e designata forma e pittura». Ma nuovi anche debbono essere gli accostamenti e gli innesti dei materiali di riuso. E nuovi infine sono l'«unità» e la «varietà», l'«ordine» e la coerenza, il «tuono», il «piano», la «linea» richiesti e imposti dal nuovo «disegno».<sup>36</sup>

Per comprendere al meglio le operazioni musive di Alberti non interessano tanto le citazioni *tout court* bensì quelle che l'autore volutamente inserisce nel testo celandole sotto vesti alternative, cioè le allusioni. Nel suo saggio Cardini prende come esempio dimostrativo della sua teoria la quarta intercenale del libro III, dal titolo *Hostis*. I temi principali sono la vendetta e il trattamento a cui sottoporre i prigionieri di guerra, l'ambientazione è quella dell'aula del senato della città di Genova. Andando alla ricerca delle fonti si evince subito che Alberti ha attinto il fatto storico da una cronaca medievale realmente redatta e riadattata dall'autore ampliandola e cambiandone il genere di appartenenza: si passa da un resoconto ufficiale a un vero e proprio

---

36 ROBERTO CARDINI, *Mosaici – Il «nemico» dell'Alberti*, Roma, Bulzoni Editore, 2004, p. 5.

esercizio retorico. Infatti i tre consigli elargiti dai tre personaggi protagonisti dell'intercenale sono costituiti da tre enunciati molto più ampi rispetto a ciò che viene riportato dalla cronaca, sono stati ricreati dall'autore alla stessa maniera di quelli che in antichità venivano preparati alla base delle grandi orazioni. Grazie alla fonte medievale si capisce che la battaglia navale alla quale si fa riferimento nel testo è quella di Meloria del 1284 tra genovesi e pisani, ma Alberti preferisce mutare lo spazio-tempo della vicenda da particolare a indefinito.

Continua così Cardini:

L'originalità del prodotto, pertanto, è in primo luogo il risultato del trattamento espansivo cui è stata sottoposta la fonte. Di un'originalità si tratta però nient'affatto assoluta, bensì costruttiva. Nuovi sono, delle tre *argumentationes*, lo schema, l'*ordo*, il «disegno»; ma i «*persuasionum loci*» nient'altro sono che la trasformazione giustappunto in *loci* di parecchi «rottami» di tutt'altra provenienza e natura.<sup>37</sup>

Alberti non si serve solamente della cronaca medievale per l'ampliamento della vicenda, ma, forte delle sue conoscenze latine, utilizza anche un episodio presente in Livio: quello delle Forche Caudine. Le analogie linguistiche e tematiche tra i due testi fanno emergere l'importanza che l'autore attribuisce all'episodio presente nelle *Storie* liviane e fanno comprendere al lettore l'entità dell'operazione classicizzante da lui attuata. Sempre Cardini sostiene che il metodo utilizzato da Alberti per comporre il suo mosaico letterario è un tipico caso di «innesto»,<sup>38</sup> tecnica di fusione nello stesso testo di vari procedimenti come l'imitazione pedissequa, la citazione, l'allusione, l'ampliamento di alcuni frammenti, l'inserimento di fatti storici realmente accaduti. L'autore pertanto crea qualcosa di estremamente innovativo assemblando assieme del materiale di riuso, una sorta di 'riciclaggio letterario'. Tra le altre fonti rintracciabili in *Hostis* sono da segnalare il *De Officiis* ciceroniano (in cui viene più volte nominata la vicenda delle

---

37 Ivi, p.16.

38 Ivi, p. 22.

Forche Caudine), alcune tracce dell'*Eneide* e degli *Annales* di Ennio nonché una citazione esplicita dalle *Vite* di Plutarco che ha il compito di mettere il vecchio al servizio del nuovo. Però Alberti è così abile nella scelta delle 'tessere' del suo componimento da non lasciare nulla al caso; le *Intercenales*, sebbene fossero nate come dei componimenti per allietare le cene dei commensali dell'autore, portano con sé una prospettiva ammonitrice ed educativa che proviene sia dai classici latini sia dalla *Commedia* dantesca. E in *Hostis* il richiamo a Dante è estremamente forte proprio grazie alle tematiche trattate dal brano, infatti il terzo consiglio riguardo al trattamento dei prigionieri di guerra viene pronunciato da un pisano esiliato in terra genovese. La corrispondenza con il canto *XXXIII* dell'*Inferno* dantesco è evidente. I protagonisti dell'episodio sono i traditori della patria e il racconto del Conte Ugolino (uno tra i personaggi principali del brano) era indubbiamente noto all'Alberti. Inoltre le vicende del Conte pisano si collocano perfettamente nel quadro storico delineato dalla cronaca medievale scelta dall'umanista come centro della sua narrazione.

### **I.1 Operazione *patchwork*: il centone**

Se si dovesse associare un oggetto letterario a una coperta in *patchwork* sicuramente l'opera designata sarebbe un centone. Questo genere letterario ebbe una cospicua fortuna verso la fine del II secolo d.C. e nel IV secolo d.C. e consisteva originariamente nell'assemblare citazioni di altri autori, frasi ben note ai lettori, al fine di costruire un testo dal significato altro rispetto a quello portato dal testo (o dai testi) da cui il centonario ha attinto.

La definizione di centone data dal DELI è la seguente:

'panno composto con pezzi di stoffa differenti' (av. 1292, B. Giamboni),  
'componimento letterario o musicale, composto di brani presi da vari autori' (1560, B.

Partenio: *Arch. Par. I 54*), 'scritto, discorso privo di idee originali' (av. 1698, F. Redi). [...] poi, nel lat. Tardo 'poesia composta con versi di altri poeti' (di etim. incerta).<sup>39</sup>

Si dice quindi che il genere abbia preso davvero il nome da un oggetto tessile d'uso comune nella Roma antica e che solo successivamente sia stato utilizzato per definire un particolare tipo di componimento poetico. Anche in questa definizione, come in quella inerente all'imitazione, si ha un duplice significato: positivo e negativo; e torna nuovamente la questione dell'originalità. Nel centone tale problematica deve essere analizzata su due fronti ben distinti, cioè sia per quanto concerne la forma sia per il suo contenuto. Se si affrontasse l'argomento solamente dal punto di vista del significante allora sicuramente si riscontrerebbe una mancanza di originalità in quanto l'opera è costituita totalmente da versi altrui e, di conseguenza, si potrebbe anche accusare di plagio; ma analizzando il tutto sul piano del significato si può notare l'esistenza di una componente autentica: basta 'controllare' il *Centone di Proba* per constatare tale fatto. Per comprendere al meglio la particolarità di questo genere letterario è necessario anche attuare una distinzione tra i concetti di *corpora*, epitome e quello di centone. I primi, infatti, raccoglievano la maggior parte degli scritti di un unico autore in un solo volume al fine di tramandare ai posteri 'l'opera *omnia*' di costui. Il secondo invece consiste in un compendio di un'opera o di un autore creato a scopi divulgativi o didattici. Il centone, non rientrando in nessuna delle due definizioni precedenti, costituisce un'entità ambigua e contraddittoria nella sua totalità.

Luigi Mascheroni afferma che i centoni siano

in pratica plagi autorizzati dalla venerazione per i mostri sacri delle lettere, come Omero o Virgilio, dalle cui opere si potevano “estrarre” versi interi, da rimontare in lambiccati incastri dai significati stravolti, sorta di Frankenstein poetici di effimera

---

<sup>39</sup> *Dizionario etimologico della lingua italiana*, a cura di Manlio Cortellazzo, Paolo Zolli, Bologna, Zanichelli, 1989 (1985<sup>1</sup>), vol. 4, p. 323.

vitalità.<sup>40</sup>

Sicuramente la nascita del genere centonario è stata agevolata dall'abitudine di prassi imitatoria cui erano avvezzi i poeti dell'epoca, ma è necessario anche spiegare che questa categoria di opere scaturisce dalla necessità di salvare i testi antichi. Inoltre il centone è contraddittorio nella sua essenza poiché porta con sé sia l'idea di conservare le opere del passato che la necessità di innovazione voluta dall'autore della nuova composizione. È importante specificare come i testi originali arrivino al centone attraverso un mutamento di genere di appartenenza, infatti la maggior parte dei nuovi scritti appartiene alla categoria tragica. Si pensa che la forma centonata di questi testi fosse nata originariamente per essere recitata oralmente in pubblico e perciò i frammenti scelti dovevano essere estremamente noti alla gente in modo da esser ricordati con più facilità; inoltre si ipotizza che i primi centoni venissero assemblati al momento della loro declamazione, quindi si potrebbero definire una sorta di prova di improvvisazione poetica da parte dell'autore.

In un altro dizionario si incontra la seguente definizione di centone:

Componimento tutto cucito di versi o emistichii o locuz. d'altro autore, al proprio soggetto più o meno convenientemente e ingegnosamente accomodati. [...] Per estens. Componimento di locuzioni, e anco idee, qua e là rubacchiate da un autore, o da più, e mal commesse. A spiegare quest'uso fa il modo proverb. Di Plauto: *Centones sarcire*, o meglio *Farcire alicui*; cucire bugie sopra bugie, vanti sopra vanti ammontare.<sup>41</sup>

Dal ragionamento di Tommaseo si evince che per la latinità la parola “centone” era legata all'atto del cucire, ma soprattutto si può notare come il centone fosse associato alla nozione di “furto” di un'opera dell'ingegno. Egli infatti parla di “idee rubate”, comprendendo quindi tutti i

---

40 LUIGI MASCHERONI, *Elogio del plagio – Storia, tra scandali e processi, della sottile arte di copiare da Marziale al web*, Torino, Aragno, 2015, p. 8.

41 *Dizionario della lingua italiana*, a cura di Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini, Milano, Rizzoli, 1977, vol. IV, pp. 719-720.

tipi di creazione e non solamente quella scritta. Però per quanto concerne il centone non si può assolutamente parlare di plagio a causa del periodo in cui esso si inserisce.

La necessità di salvaguardare i classici era dettata soprattutto dal contesto storico e gli intellettuali dell'epoca dovevano compiere delle scelte riguardo a quali opere fossero 'degne' di esser trasmesse ai posteri tramite il lavoro di assemblaggio del centone. A proposito di ciò, Giovanni Polara afferma che «fra le tecniche di questo salvataggio c'è anche il centone, che del passato comporta una riproposizione che è apparentemente la più alterata, ma non manca di originalità e competizione».<sup>42</sup> I frammenti venivano selezionati all'interno di una gamma di opere di paternità dei grandi *auctores* classici; perciò tra tutti i letterati trattati spicca Virgilio, caposaldo della latinità. Queste pietre miliari erano quelle le cui opere potevano far esclamare già da una prima lettura: *ipse dixit* (per la necessità di essere facilmente riconosciute dai lettori) creando così un meccanismo non solamente di salvataggio ma anche di nuova fortuna per certe opere che rischiavano di essere escluse dal *range* di testi utilizzati dalla nuova società. Grazie al centone infatti l'originale riceve una nuova popolarità e la sua fama viene definitivamente fissata nella cultura letteraria. Ma ciò che emerge dall'analisi dei centoni più famosi è l'importanza del *nomen* dell'autore dell'opera originale; il nome di una persona, per la romanità, era una caratteristica che andava indubbiamente protetta in quanto suo tratto distintivo. Ne consegue l'ipotesi secondo cui risulterebbe falso l'affermare che durante l'antichità non vi fosse alcun tipo di diritto d'autore, in realtà in epoca romana la rilevanza di un nome esulava dal concetto di opera come proprietà intellettuale. Fare esplicito riferimento a un autore in un centone e utilizzarlo come modello significava conferire ulteriore importanza a quella determinata personalità del passato e, al contempo, attribuire autorevolezza all'opera nuova.

Per quanto concerne il centone, non è corretto parlare di imitazione perché esso

---

<sup>42</sup> GIOVANNI POLARA, *I Centoni*, in *Lo spazio letterario di Roma antica – Volume III, La ricezione del testo*, diretto da Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli, Andrea Giardina, Roma, Salerno Editrice, 1990, p. 263.

costituisce «un modello integrale di ricezione di natura formale, che rende possibile una totale licenza contenutistica».<sup>43</sup> Ma la riconoscibilità dei frammenti utilizzati dall'autore fa rientrare questo genere letterario nell'ambito dell'allusione, intesa secondo la definizione data da Giorgio Pasquali. Un altro studioso si riallaccia a tale spiegazione ma distanziandosi leggermente da quanto sostenuto dal critico romano in quanto per analizzare il centone è necessario considerare il genere come «un caso tutto particolare».<sup>44</sup> Secondo Gian Biagio Conte, infatti, possono esistere due tipi di allusione: per metafora e per similitudine; la prima avviene in nome dell'agnizione attuata dal lettore e dei conseguenti collegamenti fatti tra i due testi, la seconda invece viene considerata alla stregua di una citazione. La cosa singolare è che Conte afferma che il centone non può appartenere a nessuna di queste due definizioni perché chi legge non deve compiere alcun tipo di riconoscimento visto il palese riferimento a un'opera già nota; infatti secondo il critico questo genere letterario ha a che vedere con l'allusione per antanaclasi.<sup>45</sup>

Fondamentalmente i centoni più famosi sono quelli di argomento cristiano e che attingono da Virgilio; infatti il lavoro dell'autore sarebbe quello di trasporre le caratteristiche del paganesimo in un oggetto a favore della nuova fede. Quindi «il centone, mentre agisce sulla posizione canonica del testo che centonizza, non si occupa tanto della salvezza fisica del testo, quanto della salvezza, per così dire, della sua anima».<sup>46</sup> Si prenda come esempio il centone di Proba (360 d.C. ca.), si tratta di un poema della cristianità scritto, in esametri, tramite le parole di Virgilio a dimostrazione di come il poeta latino fosse un 'anticipatore' del cristianesimo, di come attraverso i suoi scritti abbia predetto il Cristo venturo. La matrona romana compie un'operazione atta a riqualificare l'autore romano in luce di una nuova fede religiosa, molto simile al procedimento di esegesi cristiana della IV ecloga delle *Bucoliche* virgiliane.

---

43 Ivi, p. 265.

44 Ivi, p. 267.

45 L'antanaclasi è una figura retorica dell'antichità secondo cui una parola veniva ripetuta ma con un significato diverso da quello precedente; cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/antanaclasi/> (ultima consultazione 10.11.2015).

46 ZENO VERLATO, *L'“apocrifo profano” e il canone letterario*, in *Contrafactum – Copia, imitazione, falso*, a cura di Gianfelice Peron e Alvise Andreose, Padova, Esedra, 2008, p. 308.

## I.2 Manzoni e la proprietà intellettuale

Dietro a un grande romanzo come i *Promessi Sposi* non possono non esserci stati problemi inerenti alla pubblicazione, come la disputa avvenuta tra l'autore Alessandro Manzoni e la casa editrice Le Monnier. Si tratta di una questione portata in tribunale nel 1840 e che perdurò per oltre dieci anni; a testimonianza di ciò son pervenute delle epistole autografe del Manzoni destinate ad alcuni intellettuali dell'epoca, i quali si erano schierati a favore o meno dell'autore.

L'editore Le Monnier nel 1840 ristampa i *Promessi Sposi* utilizzando il testo dell'edizione di Passigli del 1832 e non quello della Quarantana appena revisionato da Manzoni. L'autore, quindi, si è trovato di fronte a una vera e propria diffusione di un'edizione pirata della propria opera, per questo motivo cita in tribunale Le Monnier per contraffazione.

La pirateria attorno ai *Promessi Sposi* proliferava già dal 1827 (anno di pubblicazione della prima versione dell'opera), ma in assenza di una legge sul diritto d'autore Manzoni non poté appellarsi ad alcuna disposizione giuridica in suo favore. Nell'Italia preunitaria, gli unici stati che reputavano le opere dell'ingegno come proprietà dell'autore erano lo Stato Pontificio (1826) e il Regno delle Due Sicilie (1828); bisogna attendere lo Statuto Albertino (1837) e il 1840 (anno della Convenzione Austro-Sarda) affinché venga riconosciuto il concetto di “proprietà autoriale” in quasi tutti gli stati della penisola (oltre a quelli già citati, si aggiungono gli stati di Parma, Lucca, Toscana e Modena).<sup>47</sup>

In difesa di Manzoni si schiera Giuseppe Montanelli che nel 1846 pubblica un'argomentazione in favore dell'autore lombardo. Nell'agosto dello stesso anno Le Monnier viene condannato dalla Corte d'Appello e costretto a risarcire Manzoni. Nonostante egli avesse

---

<sup>47</sup> Cfr. DANIELE BONAMORE, *Il plagio del titolo delle «opere dell'ingegno» nella dogmatica del diritto d'autore*, Milano, Giuffrè Editore, 2011, pp. 26-27.

vinto la causa, gli esemplari pirata continuarono a circolare, specialmente a Firenze, città in cui l'editore aveva la propria sede. La questione si protrasse sino al 1858 quando l'autore si rivolse ancora al tribunale fiorentino anche a causa del ricorso fatto dall'editore. In quell'anno Le Monnier si appellò nuovamente alla Corte facendo riferimento alla non retroattività della Convenzione e nonostante avesse perso anche la seconda sentenza. La questione verrà risolta definitivamente nel 1861 a favore di Manzoni, poco prima della proclamazione del Regno d'Italia. Nel 1864 Le Monnier fu costretto a pagare una sanzione di 34.000 lire per risarcire l'autore del danno arrecatogli con le edizioni pirata.

Tra le personalità dell'epoca che non si schierarono con l'autore si trova il professor Gerolamo Boccardo,<sup>48</sup> che pubblicò il suo *Parere* suddividendo le sue argomentazioni in tre parti e che nel 1860, in occasione di questo scritto, iniziò una corrispondenza epistolare con Manzoni. In realtà le posizioni prese da Boccardo non risultano essere propriamente in difesa di Le Monnier, poiché in più di qualche punto collimano con quelle dell'autore.

In risposta al saggio di Boccardo, Manzoni replica anch'egli con una lunga lettera suddivisa in tre sezioni per meglio far combaciare le sue motivazioni con quelle espresse dal suo destinatario. *In primis* l'autore espone la questione della proprietà letteraria dal punto di vista filosofico, chiedendosi in cosa possa consistere realmente la proprietà letteraria nel momento in cui le copie di una determinata opera vengono distribuite in ingenti quantità. Secondo l'autore sarebbero di sua pertinenza tutti gli esemplari forgiati dal torchio della macchina da stampa, ma allo stesso tempo egli ricusa il perpetuarsi per eredità di tale diritto di proprietà. Inoltre Manzoni sostiene che sia altrettanto assurdo che ciò venisse esteso dall'esemplare materiale anche all'idea stessa dell'opera.

---

48 Gerolamo Boccardo (1829-1904), genovese, compì studi umanistici per poi iscriversi alla facoltà di giurisprudenza della sua città. Non si laureò perché preferì dedicarsi all'attività politica. Partecipò alle insurrezioni milanesi del 1848 e fu anche giornalista. Dal 1860 insegnò economia politica nella facoltà di giurisprudenza di Genova. Nel 1877 fu nominato senatore e per questo costretto a trasferirsi a Roma, dall'anno seguente divenne anche socio dell'Accademia dei Lincei e dal 1888 membro del Consiglio di Stato. È ricordato soprattutto per i suoi scritti di carattere economico e politico-internazionale.

Poi Manzoni afferma che la legge del 1840 sia stata creata solamente per tutelare i casi di contraffazione e non quelli di plagio, e si rivela d'accordo con tale precetto; infatti il caso dei *Promessi Sposi* appartiene proprio alla prima delle due contravvenzioni.

L'autore è d'accordo con la posizione di Boccardo quando sostiene che, sebbene sia giusto conferire all'autore il diritto esclusivo di ristampa, sarebbe necessario porre dei limiti temporali entro cui circoscrivere questo privilegio. Inoltre Manzoni aggiunge che la contraffazione non solo priva l'autore di un suo vantaggio ma anche causa un danno positivo poiché ogni autore, quando decide di pubblicare la propria opera, si esporrebbe a un duplice rischio: la perdita di denaro conseguente al non apprezzamento del libro da parte del pubblico, i danni economici causati dagli esemplari pirata editati da terzi. Manzoni si sofferma molto ad analizzare chi compie questa seconda azione, sostenendo che costui non si espone in alcun modo agli stessi rischi dell'autore e, per di più, non deve dividere i ricavi delle vendite con nessun altro. Per esprimere al meglio quanto poco sia sentita la legge del 1840 sulla proprietà letteraria, l'autore espone le sue idee tramite una metafora agricola:

Finalmente, la proprietà è tutta intera in ogni parte dell'ente posseduto. Se d'un fondo di mille *tornature*, un vicino n'usurpa una, il proprietario la può rivendicare, come farebbe del fondo intero: se d'un poema di mille ottave uno ne ristampa anche molte, in un articolo di giornale, o in un libro, e, se occorre, col fine di criticarle; a nessuno, nemmeno all'autore criticato, viene in mente di fargli carico d'aver violata una proprietà.<sup>49</sup>

Per questo l'azione legale di Manzoni contro Le Monnier era del tutto inusuale per l'epoca e suscitò negli altri intellettuali la necessità di schierarsi chi per l'uno chi per l'altro partito. L'autore esprime, inoltre, tutto il suo dispiacere nel constatare che nel 1860 circolino ancora copie dell'edizione pirata dei *Promessi Sposi* prodotta proprio da Le Monnier. Per questo motivo

---

<sup>49</sup> Citazione presente in <http://www.classicitaliani.it/manzoni/boccardo.html> (ultima consultazione 18.11.2015) la quale fa riferimento a *Tutte le Opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, vol. VII, Milano, Mondadori, 1970.

Manzoni si rivolge direttamente ai lettori con una proposta:

Ma se il libro vi piacesse, potrà venire un altro, o più d'uno che, trovando il suo conto a farne un'edizione lui, metta a dormire la mia in un'altra maniera. Per liberarmi da questo non meritato pericolo, vi propongo un patto: che voi società, cioè voi tutti che la componete, v'impegniate a non ristampare il mio libro. Voi non ci mettete punto di vostro, perché, a pagarlo un po' meno di quello che dovrei farvelo pagar io, non avete nemmeno l'ombra d'un diritto; e io posso, senza lederne alcuno, fare che non abbiate il libro in nessuna maniera. Non vi chiedo altro, che di liberar me da un rischio, senza correrne alcuno voi altri. Ci state?<sup>50</sup>

Bisogna ammettere che, nonostante sembri che a Manzoni importi meramente il lato economico della questione, dietro alla disputa con Le Monnier è presente anche un problema di tipo filologico. Infatti, con l'edizione pirata che presenta il testo di Passigli del 1832 si trasmette ai lettori una lezione non del tutto corretta e che non rispecchia appieno le volontà autoriali. Anche per questo motivo, Manzoni era interessato al completo reperimento delle copie pirata e alla loro distruzione o al loro ritiro dal mercato. Le differenze tra le due edizioni consistevano sostanzialmente in divergenze linguistiche, infatti la Quarantana fu pubblicata dopo che Manzoni aveva “sciacquato i panni in Arno” e quindi aveva rivisto per intero la lingua del suo romanzo. Inoltre l'edizione del 1840-1842 differisce dalle altre perché finemente illustrata.

Il pensiero di Manzoni differisce da quello di Boccardo nella seconda parte dell'epistola, nella quale l'autore tratta il caso secondo il criterio della legge patria e, riallacciandosi a questa, giustifica la propria posizione. Infatti se per Boccardo andavano tutelate dalla legge del 1840 solamente le opere pubblicate successivamente all'entrata in vigore di essa, per Manzoni andavano considerate anche le pubblicazioni precedenti a essa.

Inoltre l'autore compie un'interessante specificazione sul concetto di “dominio pubblico”, affermando che solamente due cose possono essere identificate con quest'accezione: i beni dello

---

<sup>50</sup> *Ibidem*.

stato e le cose di nessuno ma delle quali tutti possono appropriarsi. Manzoni pone l'accento sul fatto che in entrambe le soluzioni si tratta pur sempre di un concetto di proprietà.

L'eccellente Dizionario dell'Accademia francese dà, per il caso speciale di cui si tratta, la definizione che traduco qui letteralmente: «Essere nel dominio pubblico, cadere nel dominio pubblico, si dice dell'opere letterarie e dell'altre produzioni dello spirito e dell'arte, le quali, dopo un certo tempo determinato dalle leggi, cessano d'esser la proprietà degli autori, o de' loro eredi».<sup>51</sup>

Quindi Manzoni si sofferma sul fatto che ciò che diviene di dominio pubblico, in precedenza doveva necessariamente appartenere a qualcuno, ma se la legge venisse considerata valida solamente per le opere pubblicate dopo la sua attivazione allora verrebbe a mancare l'idea di proprietà intellettuale inerente ai testi a essa precedenti e per questo di conseguenza non dovrebbe esistere nemmeno il concetto di “pubblico dominio”.

Il primo articolo della Convenzione Austro-Sarda recitava così:

«Le opere o produzioni dell'ingegno o dell'arte pubblicate negli Stati rispettivi costituiscono una proprietà che appartiene a quelli che ne sono gli autori per goderne o disporne durante tutta la loro vita; egli soli o i loro aventi causa hanno diritto di autorizzarne la pubblicazione».<sup>52</sup>

Manzoni si sofferma molto sul termine “pubblicate” per far comprendere ai suoi interlocutori che la legge non solo si riferisce alle opere che saranno editate dalla sua entrata in vigore, ma che la scelta del legislatore di utilizzare il participio passato fu fatta con l'intento specifico di comprendere anche ciò che era stato stampato precedentemente.

L'autore del romanzo sostiene che Le Monnier non abbia commesso un furto nei suoi confronti e quindi un plagio, bensì preferisce precisare che la sanzione avvenga nei confronti

---

<sup>51</sup> *Ibidem.*

<sup>52</sup> *Ibidem.*

delle speculazioni arbitrarie.

Per mostrare l'importanza di questa epistola di risposta al professor Boccardo, Manzoni scrive anche a Giovan Battista Giorgini.<sup>53</sup>

Milano, 2 del 1861.

Caro Bista,

Spedisco oggi, per la strada di ferro, al tuo ricapito 40 copie dell'opuscolo, di cui Pietro t'ha parlato nell'ultima sua. E altre 4 te ne spedisco per questo stesso corriere.

Il numero ti spaventa, annunziandoti una noiosa distribuzione. Ma abbi pazienza, povero Bista, perché la cosa è urgente.

Principio dalla parte più facile. Una, in mio nome al babbo, due a' fratelli, una a Massimo, se è costì, o quando ci sarà; una per uno al Centofanti, allo Sbragia, al Matteucci, al Ferrucci; una da far avere al Montanelli, a cui non saprei dove indirizzarla.

All'avvocato Panattoni, a Gino e al Galeotti ne fo io direttamente la spedizione.

Vengo ora alla parte più gravosa dell'incarico che ti metto addosso; e, per ristoro, è quella che soffre meno ritardo. Il *Parere* del prof. Boccardo in favore del mio avversario, era evidentemente destinato a far l'ultima impressione sui giudici; e la causa sarà trattata in Cassazione dopo l'Epifania. Vedi dunque quanto m'importi di far avere a ognuno di loro la mia quantunque abborracciata risposta, quanto più presto sia possibile. E non avendo il ricapito, e non volendo dar quest'incomodo all'avvocato, non ho altro che te, per venirne a capo.

Desidero anche, e mi parrebbe cosa conveniente, di far lo stesso coi Consiglieri di Prima Istanza e d'Appello, che m'hanno già resa interamente giustizia. Ma per questo non ti fo fretta, perché il ritardo non porta danno. E non so neppure se le copie spedite saranno bastanti: del che ti prego avvertirmi.

Volendo far oggi tutte le spedizioni accennate, e dell'altre, non ho altro tempo, che d'abbracciar te, Vittoria e Giorgio.

Il tuo affez. babbo

Alessandro Manzoni<sup>54</sup>

Si può affermare quindi che Manzoni, con l'opuscolo in risposta al *Parere* del professor

---

<sup>53</sup> Giovan Battista Giorgini (1818-1908) fu un giurista e politico italiano. È noto per essere stato il marito di Vittoria Manzoni, figlia dello scrittore Alessandro. Fu docente alle università di Pisa e di Siena.

<sup>54</sup> ALESSANDRO MANZONI, *Epistolario*, raccolto e annotato da Giovanni Sforza, Milano, Carrara, 1883, vol. II, pp. 285-286.

Boccardo, abbia posto le basi per quello che venne poi sancito durante la CUB, ma anche che abbia compiuto delle riflessioni estremamente moderne per quanto concerne la percezione della proprietà autoriale, della contraffazione e della pirateria.

### **I.3 Gabriele d'Annunzio: da plagiario a plagiato**

A causa dell'instabile confine su cui viaggia il concetto di plagio, anche nella contemporaneità, risulta difficile accusare un poeta della fama di d'Annunzio di aver copiato da altri, specialmente se questi sono a loro volta autori di alti esempi di letteratura. Questa nozione è ancor più difficile da definire in Italia, paese in cui si pone molta attenzione all'immaterialità del lavoro dell'ingegno (cioè all'inscindibile legame tra l'autore e la propria opera). Sostiene Maria Rosa Giacom che in un paese appena unificato come l'Italia tardo-ottocentesca, in cui confluirono numerose linee di pensiero e in cui mancava un senso comune della cultura, parlare di plagio potesse scatenare non poche polemiche.<sup>55</sup> È esattamente ciò che accadde nei confronti di d'Annunzio, maestro tanto della lirica quanto dell'arte di copiare. Per il suo carattere estremamente innovativo, il plagio dannunziano non può che essere collocato tra quelle opere create all'insegna dell'imitazione creativa; nonostante ciò, si può solamente notare come l'autore abbia abusato della pratica latina del 'comportarsi come le api'. Ma soprattutto ciò che colpisce è la fermezza con cui d'Annunzio si dichiara 'innocente', negando i debiti piuttosto evidenti con gli altri autori. Già dagli anni Ottanta dell'Ottocento i critici italiani cominciarono a notare la vicinanza tra alcuni passi delle opere in prosa di d'Annunzio con quelli di autori francesi coevi; però prima di accusare il poeta di plagio si era parlato dell'utilizzo da parte dell'autore di un tipo di imitazione eccessivamente fedele ai francesi come: Zola, Maupassant, Flaubert. Dal

---

55 Cfr. MARIA ROSA GIACOM, «*Impones plagiario pudorem*». *D'Annunzio romanziere e l'affaire des plagiats*, in «Archivio d'Annunzio», n. 1 – Ottobre 2014, pp. 43-72, <http://edizionicafoscari.unive.it/riv/dbr/13/35/ArchivioDAnnunzio/1/450> (ultima consultazione 18.11.2015).

saggio di Giaccon si evince che tali giudizi erano di tipo stilistico e che i critici riscontravano in d'Annunzio molte costruzioni tipicamente francesi come l'abuso di sinonimi, il forte utilizzo di suoni incalzanti e la resa ipotattica aggettivale (tutti tipici sia del simbolismo che del realismo d'Oltralpe).<sup>56</sup>

Lo scandalo sui presunti plagii di d'Annunzio scoppia in Francia nel 1893 quando si iniziano a notare delle somiglianze tra il romanzo *L'innocente*, pubblicato a Napoli nel 1891, e *La Confession* (1885) di Guy de Maupassant. In questo caso non si tratta di una mera questione di stile, ma si va a toccare proprio il tema portante del romanzo nonché alcuni episodi apparentemente insignificanti ma che, se accostati, costituiscono le maggiori 'spie' di questa tecnica di copiatura. Come sostiene Monari, quando si ha un trasferimento di un nucleo creativo portante si può parlare di “plagio contraffattorio” di un'opera letteraria poiché in questo caso a venir copiata non è solamente l'idea di fondo ma anche la struttura caratterizzante di quel determinato nucleo di fatti o temi. Solitamente questa sezione del testo è così importante da essere considerata quella parte portatrice del nesso di originalità, così importante al fine di far tutelare l'opera dalla legge.<sup>57</sup>

Una prima analogia tra i due testi si evince dalla decisione degli autori di scegliere come tema principale quello dell'infanticidio. Al riguardo d'Annunzio affermò di aver in mente questo determinato risvolto della vicenda dal 1890 e che tale idea gli si era materializzata in testa come se il pensiero si fosse imposto sulla sua volontà. L'autore dichiarò in una lettera di avere all'improvviso tutti i nessi legati tra loro e tutti gli episodi presenti in ente all'improvviso, come se li avesse già conosciuti. Sembra quasi che d'Annunzio volesse appellarsi a un fatto di criptomnesia.

Tra i tanti passaggi de *L'innocente* 'incriminati', ha sicuramente suscitato molto scalpore

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 47.

<sup>57</sup> Cfr. ALBERTO MONARI, *Il plagio letterario*, in Kultunderground, 2005, <http://www.kultunderground.org/art/17225> (ultima consultazione 18.11.2015).

quello inerente all'usignolo, animale presente anche nella novella di Maupassant *Une partie de campagne* (1881) all'interno della raccolta *La Maison Tellier*. Questo episodio fu analizzato anche da Emilio Toscano nel 1896 parlandone con Enrico Thovez, quest'ultimo acerrimo nemico di d'Annunzio, continuamente attivo per smascherarne i plagii. Mario Pilo invece sosteneva che la rielaborazione dannunziana avesse reso giustizia a Maupassant, seppure l'azione compiuta dal Vate fosse assai discutibile. Giuriati invece riconosce l'originalità della 'traduzione' di d'Annunzio, ma denuncia di cattivo gusto la ferma volontà dell'autore di disconoscere il proprio legame con gli scrittori suoi predecessori.<sup>58</sup>

Ecco i due passaggi in questione, per primo quello tratto dalla novella *Scampagnata*:

«Che cos'è questo che si sente?» chiese lei. Era la cascata dello sbarramento che tagliava il fiume in due all'estremità dell'isola. Lui si sprofondò in una spiegazione, quando, attraverso il rumoreggiare della cascata, udirono il canto d'un uccello che pareva assai lontano.

«Senti, senti», disse lui. «Gli usignoli cantano di giorno: vuol dire che le femmine stanno covando.»

Un usignolo! Lei non li aveva mai sentiti e il pensiero di starne ascoltando uno le sollevò nel cuore una visione di poetici affetti. Un usignolo! Ossia, l'invisibile testimone degli appuntamenti che Giulietta<sup>59</sup> invocava dal suo balcone; la musica del cielo concessa agli abbracci degli umani; l'eterno ispiratore di tutte le languide romanze che spalancarono azzurri ideali ai poveri cuoricini delle ragazze commosse! [...] Proprio sulle loro teste, appollaiato su uno degli alberi che li coprivano, l'uccello continuava a sgolarsi. Lanciava trilli e gorgheggi, poi faceva correre grandi note vibranti che riempivano l'aria e parevano perdersi all'orizzonte, svolgendosi lungo il corso del fiume e volando sopra le pianure attraverso l'infuocato silenzio che gravava sulla campagna. [...] Stava ascoltando l'uccello, smarrita in un'estasi. [...] D'un tratto l'usignolo tacque. Una voce lontana gridò: «Henriette!»[...] Intorno tutto era calmo. L'uccello ricominciò a cantare. Da principio

---

58 Cfr. M.R. GIACON, «*Impones plagiaro pudorem*». *D'Annunzio romanziere e l'affaire des plagiats*, cit., p. 54.

59 Henriette si riferisce alla scena V dell'atto III di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, quando la protagonista specifica all'amato che il canto sentito durante la notte non era quello dell'allodola, bensì quello dell'usignolo che guardava la scena da sopra a un melograno. Cfr. WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo e Giulietta*, testo originale a fronte, traduzione di Salvatore Quasimodo, introduzione di Paolo Bertinetti, a cura di Anna Luisa Zazo, Milano, Mondadori, 2007 (2001'), pp. 159-161.

emise tre note penetranti che parevano un richiamo d'amore, poi, dopo una pausa d'un attimo, cominciò con tono fievole lentissime modulazioni.

Si levò un molle venticello, sollevando un mormorio di foglie, e tra le profondità dei rami passarono due ardenti sospiri che si mischiarono al canto dell'usignolo e al lieve respiro del bosco.

L'uccello era invaso dall'ebbrezza e il suo canto, aumentando a poco a poco come un incendio che divampi o una passione che aumenti, sembrava che accompagnasse un crepitio di baci sotto l'albero. Poi il delirio della sua gola si scatenò perduto. A momenti aveva lunghi deliquii, su una nota, e grandi spasimi melodiosi.

Talora si riposava un poco, emettendo soltanto due o tre suoni leggeri che finivano d'improvviso con una nota acutissima. Oppure si slanciava in una corsa furiosa, fra uno zampillare di toni diversi, di fremiti, di sussulti, come un furibondo canto d'amore seguito da guida trionfali.

Ma tacque, sentendo sotto di sé un gemito così profondo, che si poteva scambiare per l'addio di un'anima.<sup>60</sup>

Di seguito invece l'episodio de *L'innocente*:

- Hai udito? - le chiesi, sollevandomi un poco per ascoltar meglio.

- Che? Arriva Federico?

- No. Ascolta.

Ambedue ascoltammo, guardando verso il giardino.

Il giardino s'era confuso in una massa violacea, rotta ancora dal luccichio cupo della vasca. Una zona di luce persisteva ai confini del cielo, una larga zona tricolore: sanguigna in basso, poi arancia, poi verde del verde d'un vegetale morente. Nel silenzio crepuscolare una voce liquida e forte risonò, simile al preludio di un flauto.

Cantava l'usignuolo.

- È sul salice – mi sussurrò Giuliana.

Ambedue ascoltammo, guardando verso l'estrema zona che impallidiva sotto la cenere impalpabile della sera.

La mia anima era sospesa, quasi che da quel linguaggio aspettasse una qualche alta rivelazione d'amore. Che provò in quei minuti d'ascolto, al mio fianco, la povera creatura? A quale sommità di dolore giunse la povera anima?

---

60 GUY DE MAUPASSANT, *Scampagnata*, in *Tutte le novelle*, a cura di Mario Picchi, Milano, Mondadori, 2000 (1993<sup>1</sup>), vol. I, pp. 281-284.

L'usignuolo cantava. Da prima fu come uno scoppio di giubilo melodioso, un getto di trilli facili che caddero nell'aria con un suono di perle rimbalzanti su per i vetri di un'armonica. Successe una pausa. Un gorgheggio si levò, agilissimo, prolungato straordinariamente come per una prova di forza, per un impeto di baldanza, per una sfida a un rivale sconosciuto. Una seconda pausa. Un tema di tre note, con un sentimento interrogativo, passò per una catena di variazioni leggere, ripetendo la piccola domanda cinque o sei volte, modulato come su un tenue flauto di canne, su una fistula pastorale. Una terza pausa. Il canto divenne elegiaco, si svolse in un tono minore, si addolcì come un sospiro, si affievolì come un gemito, esprime la tristezza di un amante solitario, un desio accorato, un'attesa vana; gittò un richiamo finale, improvviso, acuto come un grido di angoscia; si spense. Un'altra pausa, più grave. Si udì allora un accento nuovo, che non pareva escire dalla stessa gola, tanto era umile, timido, flebile, tanto somigliava al pigolio degli uccelli appena nati, al cinguettio d'una passeretta; poi, con una volubilità mirabile, quell'accento ingenuo si mutò in una progressione di note sempre più rapide che brillarono involate di trilli, vibrarono in gorgheggi nitidi, si piegarono in passaggi arditissimi, sminuirono, crebbero, attinsero le altezze soprane. Il cantore s'inebriava del suo canto. Con pause così brevi che le note quasi non finivano di spegnersi, effondeva la sua ebrietà in una melodia sempre varia, appassionata e dolce, sommessa e squillante, leggera e grave, e interrotta ora da gemiti fiochi, da implorazioni lamentevoli, ora da improvvisi impeti lirici, da invocazioni supreme. Pareva che anche il giardino ascoltasse, che il cielo s'inclinasse su l'albero melanconico dalla cui cima un poeta, invisibile, versava tali flutti di poesia.<sup>61</sup>

Sebbene i due passaggi risultino molto diversi fra loro, non si possono non rintracciare delle analogie molto evidenti. In primo luogo la scelta da parte di entrambi gli autori dell'usignolo, piuttosto che un altro uccello, come simbolo dell'amore; infatti in tutte e due le scene i protagonisti sono una coppia di amanti. Sicuramente non casuale è la decisione di d'Annunzio di ambientare la scena durante il giorno, dal momento che anche in Maupassant l'usignolo canta alla luce del sole, fatto non del tutto usuale da parte di questo animale. Ciò che si evince dal confronto tra i due brani è non solo la somiglianza dei vocaboli usati per descrivere il

---

61 GABRIELE D'ANNUNZIO, *L'innocente*, a cura di Gianni Oliva, Roma, Biblioteca economica Newton, 1995, pp. 143-144. Risorsa elettronica in <http://www.liberliber.it/online/autori/autori-d/gabriele-dannunzio/innocente/> (ultima consultazione 18.11.2015).

gorgheggio dell'usignolo ma soprattutto la scelta di d'Annunzio di utilizzare la successione di “tre note” per definire il modo in cui giunge all'ascoltatore il soave canto dell'uccello. I due testi riportano affinità anche nella sequenza in cui l'usignolo emette il suo verso; i termini scelti dall'autore sono dei sinonimi di quelli maupassantiani e si notano anche delle analogie nella volontà di entrambi di conferire importanza alla descrizione dell'ambiente circostante ai protagonisti, il quale si sposa perfettamente con lo stato d'animo espresso dal brano in cui è collocato. Bisogna inoltre indicare come la novella di Maupassant fosse estremamente autobiografica, ma anche nel Vate si può riscontrare una forte matrice di questo tipo nella caratterizzazione di tutti i protagonisti maschili dei suoi romanzi. Indubbiamente d'Annunzio quando scrisse questo passaggio de *L'innocente* aveva ben impressa nella mente la novella di Maupassant e per questo si potrebbe accusare di plagio, nonostante ciò non si può non conferirgli dei meriti per la maniera in cui ha mascherato il pezzo, trasformandolo in qualcosa di solenne. Se si fosse trattato di un mero tributo al Maupassant, d'Annunzio non avrebbe avuto alcun problema a dichiararlo, invece questa sua continua e ostentata sicurezza nel negare i debiti con le fonti ha insospettito i critici dell'epoca a tal punto da scatenare una polemica per ogni suo nuovo scritto. Però tutta la produzione in prosa di d'Annunzio è densa di questi forti legami con le letterature francese e russa dell'epoca a tal punto che il fenomeno non poteva, e non può, essere ignorato. Scrive Giaccon che i sospetti sul d'Annunzio plagiario si protrassero anche durante gran parte del Novecento, ma che a tutt'oggi non bisogna condannare il suo operato e nemmeno difenderlo, sarebbe più coerente provare a comprendere il motivo della sua forte intertestualità. Per quanto concerne d'Annunzio non si può parlare di una mera rielaborazione creativa delle fonti bensì bisogna affermare che egli abbia attuato una tecnica di restituzione straniata dello stesso testo. Il metodo con cui il Vate sceglieva le fonti era molto simile a quello utilizzato dal protagonista de *Il Piacere*, Andrea Sperelli, il quale traeva ispirazione “dall'esterno”. Il “di fuori” di d'Annunzio,

che non era esattamente lo stesso del personaggio del suo romanzo, era costituito dai libri altrui probabilmente per la necessità di 'creare' un genere nuovo adatto alla nazione appena unificata e che incarnava lo stato d'animo di ogni italiano.<sup>62</sup>

D'Annunzio non è stato solamente un abile plagiatore, fu anche il modello da cui altri autori copiarono. Tra tutti davvero singolare da indicare è il caso di Alberto Moravia che, in un passaggio de *La Ciociara*, ha considerato come un dato storico un evento che in realtà proviene dalla penna del Vate.<sup>63</sup> Il romanzo di Moravia è continuamente costellato di riferimenti storici più o meno resi esplicitamente dall'autore, tra i quali si possono ricordare l'Armistizio dell'8 settembre 1943 e l'eccidio delle fosse Ardeatine del 24 marzo 1944; ma di questo episodio di cronaca locale non si hanno attestazioni in alcun resoconto dell'epoca se non in un dialogo presente in *Forse che sì forse che no* di Gabriele d'Annunzio.

Scrive Moravia:

Tommasino ci disse che tra quelle rupi c'era l'ingresso di una caverna profonda in cui tanti anni fa si era nascosto il famoso pastore di Fondi che aveva bruciato viva in una capanna la sua fidanzata e poi se ne era andato dall'altra parte della montagna e si era risposato e aveva avuto figli e nipoti e alla fine, quando l'avevano scoperto, era ormai un bel vecchio, padre, suocero e nonno, con la barba bianca, amato e rispettato da tutti.<sup>64</sup>

Di primo impatto, quella raccontata da Tommasino potrebbe sembrare quasi una leggenda popolare, come quella della ragazza del lago raccontata in *Di tutte le ricchezze* di Stefano Benni; quindi la storia del pastore di Fondi potrebbe essere considerata un racconto, per metà vero e per metà romanzato, di quelli che vengono tuttora narrati dagli anziani che abitano luoghi di periferia per educare il prossimo con la loro morale. L'episodio potrebbe essere annoverato tra le

---

62 Cfr. M.R. GIACON, «*Impones plagiario pudorem*». *D'Annunzio romanziere e l'affaire des plagiats*, cit., pp. 58-60.

63 Lo spunto su Moravia proviene da un'esposizione in aula avvenuta durante le lezioni di Letteratura Italiana Contemporanea II sp. tenute dalla professoressa Ricciarda Ricorda nell'anno accademico 2013/2014.

64 ALBERTO MORAVIA, *La ciociara*, Milano, Bompiani, 2015 (1976<sup>1</sup>), p. 65.

invenzioni autoriali di Moravia, che, per rendere più realistica la sua narrazione, aveva creato dal nulla questo evento di cronaca nera, se non fosse che lo stesso fatto è riscontrabile in d'Annunzio.

Di seguito i passaggi di *Forse che sì forse che no* in cui è nominato il pastore di Fondi.

- Passione nascosta. Tutti i segni.

- Per chi? per chi?

- Passione non corrisposta. Ahi! Ahi!

- Come quella del pastore di Fondi? [...]

- Non conosci dunque il fatto di Fondi, Vana? - insistette Novella Aldobrandeschi, curiosa di scoprire il sentimento della sua amica olivastra su quella vendetta d'amore che eccitava il suo vecchissimo sangue maremmano. - No?

- Racconta, racconta! - fece Orietta, piegando la gota su le sue mammole intiepidite e disponendosi alla delizia di sbigottirsi un'altra volta, quasi con due facce gemelle, con una di carne e una di fiori.

- Ah, le parole di lui! - fece l'Adimari in rapimento. - «Se mi schiacci le ossa dentro ci trovi te sola; se mi tagli le vene, te sola; se mi spacchi il cervello, te sola; se mi apri il cuore, te, te sola, sempre te, in tutto me, a vita e a morte!» [...]

- Che fondo di tragedia è Fondi! - disse Bianca Nerli.

- Mio padre ci fu quando cacciava nelle Paludi Pontine. Un piano di fossi e di macchie pantanose, un lago morticcio, una città bassa con due cinte di muraglie, la miseria e la febbre alle porte...

- Il pastore feroce aveva ventidue anni - disse Novella. - La vittima ne aveva ventuno. Si chiamava Driade di Sarro.

- Che nome strano!

- Era bellissima e intrepida.

- Immagina che, dopo il primo tentativo di ratto, si provvide d'una rivoltella, e si esercitava contro i tronchi delle roveri.

- Non passava giorno ch'egli non la perseguitasse e non la minacciasse.

- Era un ossesso d'amore. Si faceva esorcizzare dagli stregoni. Beveva filtri d'erbe, che non lo guarivano. Chiara t'ha ripetuto le parole del suo male. Perduta ogni speranza, non potendo più vivere, egli pensò a vendicarsi.

- Ascolta, ascolta.

- L'altra sera, la Driade con una sorellina di undici anni, con un piccolo cugino di tredici e con la zia ottantenne, dormiva in una capanna del suo campo, distante da Fondi alcune miglia. Era tardi quando arrivò a cavallo un fratello di lei, un giovinetto, che scorse un'ombra presso la porta e riconobbe il pastore. Questi gli tirò due colpi di fucile per freddarlo: il primo andò a vuoto, il secondo uccise il cane.

- Immagina ch'egli aveva assicurata la porta di fuori con funi e con traverse, perché di dentro non si potesse aprire; e la capanna, fatta di fascine e di falasco, non aveva se non quell'apertura, poco più larga d'una feritoia.

- Il fratello illeso fuggì di galoppo per andare a chiamare in aiuto certi suoi parenti che dormivano in un'altra capanna distante due miglia.

- Allora il pastore nella notte chiamò a gran voce l'amata. «Driade, svegliati! Sono io. Fuoco per fuoco!»

- E appiccò il fuoco ai quattro lati della capanna.

- Fu un attimo, tutto arse, tutto fu una sola vampa.

- E il pastore cantò!

- Si mise a cantare una canzone d'amore, una disperata, e a saltare intorno al rogo ardente, mentre veniva per la macchia troppo tardi il soccorso.

- Tra il pianto dei bambini e il rantolo della vecchia, riconosceva il grido della giovine contro la porta sbarrata; e rispondeva col canto.

- Poi cantò al ruggio delle fiamme, perché nessuno più pianse, nessuno più gridò. Le quattro vittime caddero ai piedi della porta e ci restarono, a incarbonirsi, in un mucchio. [...]

- All'alba le ossa calcinate furono raccolte tra la cenere e avvolte in un pannolino, poi furono trasportate a Fondi, per la macchia, dalla scorta.

- A mezza macchia, il pastore si fece innanzi solo, con la sua doppietta, e intimò che il fardello gli fosse consegnato.

- Ah, sono certa, sono certa che avrebbe riconosciuto, che avrebbe sentito nel mucchio le ossa della sua Driade!

- Gli furono puntate al petto le canne delle carabine.

- Allora si gettò sul giumento che portava la soma, funebre, riuscì ad abbrancarla; e, senza una parola né un grido, stramazza su quella crivellato dal piombo, su quella spirò, restò. [...]

«Simonetta, Simonetta, che dirai domani? Piangerai un'altra volta? Ah, se tu sapessi

quanto male fa l'amore, a chi ama e a chi non ama! Il pastore di Fondi lo sa, e

anche la Driade. Dio ti guardi, sorella allegra!»<sup>65</sup>

Come si evince da un confronto tra i due brani, la vicenda è la medesima, ma in d'Annunzio appare più dettagliata. Come si può giustificare, in questo caso, il comportamento di Moravia? Sicuramente egli non era estraneo al plagio, lo si desume da una lettera del 15 gennaio 1948 inviata da Elsa Morante (al tempo, moglie dell'autore) a Maria Valli. La moglie di Moravia, anch'essa scrittrice, confida all'amica che il racconto del marito *Il pensiero della signora Fasano* altro non è che una rielaborazione del suo *Un frivolo aneddoto sulla Grazia* contenuto nella raccolta *Il gioco segreto* pubblicata nel 1942. *La ciociara* viene dato alla stampa per la prima volta nel 1957, quindi circa un decennio dopo l'episodio tra i due autori, quest'ultimo però è noto al pubblico solamente dal 2008.<sup>66</sup> Accantonando l'accusa di plagio, la storia del pastore di Fondi potrebbe essere annoverata tra quelle citazioni che vengono utilizzate da un autore come tributo nei confronti di un altro scrittore; ma, se così fosse, Moravia avrebbe scelto un episodio più riconoscibile da parte di un lettore accorto e non una vicenda solamente accennata. Si potrebbe anche pensare che Moravia e d'Annunzio fossero entrambi a conoscenza della medesima vicenda apparsa tra le pagine della cronaca locale della Ciociaria, ma tale ipotesi è da escludere perché non si hanno altri riscontri riguardo all'episodio se non nei due testi menzionati. Inoltre bisogna ricordare che le due vicende finiscono in maniera diversa: in d'Annunzio il pastore di Fondi muore ucciso dai colpi di fucile, in Moravia sopravvive e riesce a celare la propria identità sotto falso nome e a ricrearsi una vita dopo il delitto.

Il caso Moravia-d'Annunzio si può ascrivere tra quelle rare possibilità di realizzazione del “plagio inconscio” o “plagio inconsapevole”.

---

65 GABRIELE D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 326-361, <http://www.liberliber.it/online/autori/autori-d/gabriele-dannunzio/forse-che-si-forse-che-no/> (ultima consultazione 21.11.2015).

66 Per quanto concerne la questione Morante-Moravia si consulti L. MASCHERONI, *Elogio del plagio – Storia, tra scandali e processi, della sottile arte di copiare da Marziale al web*, cit., pp. 74 -75.

Afferma al riguardo Richard Posner che

Esiste persino una parola, “criptomnesia”, che definisce il plagio inconscio. Il plagiatore ha letto qualcosa e lo ricorda senza però ricordare di averlo letto. Gli psicologi hanno condotto delle ricerche su questo fenomeno e non hanno trovato alcuna prova che dimostri che certe persona possano recitare a memoria interi brani scritti da qualcun altro credendo comunque di esserne autori, come non hanno trovato alcuna prova che dimostri l'esistenza di una memoria fotografica che dimentichi l'atto di fotografare. [...] Studi di psicologia sulla criptomnesia indicano che le persone che migliorano o elaborano diversamente idee altrui arrivano a convincersi di avere la paternità di quelle idee.<sup>67</sup>

Giovanni Pascuzzi invece fissa così il concetto di “cryptomnesia”:

Si definisce cryptomnesia (oppure *inadvertent plagiarism* o, ancora, *unconscious plagiarism*) il fenomeno per effetto del quale un soggetto genera una parola, un'idea, un brano musicale o la soluzione di un problema essendo convinto della assoluta originalità degli stessi, quantomeno nel singolo contesto preso in considerazione. Nella realtà, però, il prodotto non è affatto originale ma è stato creato in precedenza da qualcun altro ovvero, in alcuni casi, dallo stesso soggetto che ha perso consapevolezza di ciò.

Occorre distinguere la cryptomnesia dalla cosiddetta “amnesia della fonte”: in quest'ultimo caso viene dimenticato il contesto nel quale una certa informazione è stata codificata e trattenuta in memoria (ma il soggetto è consapevole di non essere la fonte dell'informazione). Nella prima ipotesi l'informazione viene reputata 'originale'.<sup>68</sup>

Per quanto concerne Moravia, sicuramente non si può inscrivere *in toto* il caso in quella che Pascuzzi chiama “amnesia della fonte”. Probabilmente egli incontrò la storia del pastore di Fondi proprio leggendo *Forse che sì forse che no* durante la giovinezza, quando tra i nove anni e i quattordici fu costretto a letto a causa della tubercolosi ossea che lo tormentava. In questo periodo l'autore, proprio per la malattia, non riusciva a frequentare la scuola con costanza e, per

---

<sup>67</sup> R.A. POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, Roma, Elliot, 2007, cit., pp. 98-100.

<sup>68</sup> GIOVANNI PASCUZZI, *Il plagio tra memoria e creatività*, in *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2011, cit., pp. 124-125.

sopperire alle lacune della sua istruzione saltuaria, intraprese un'impegnativa operazione di lettura. Affermò egli stesso che durante il suo soggiorno al sanatorio di Codivilla di Cortina d'Ampezzo riceveva un pacco di libri alla settimana e ognuno di questi veniva letto da lui in una media di due giorni.<sup>69</sup> Compiendo un rapido calcolo si deduce che Moravia aveva 'consumato' circa 180 opere in un anno, una quantità non indifferente. Si può ipotizzare quindi che, a causa dell'enorme mole di prodotti librari immagazzinata, la questione del pastore di Fondi sia stata erroneamente posta non tra i ricordi inerenti all'opera dannunziana, bensì tra quelli che costituivano la parte della memoria dedicata agli avvenimenti storici. Così, interpretando l'episodio come un avvenimento realmente accaduto, Moravia non si è accorto del plagio commesso. In questo caso non si tratta di un fatto di criptomnesia propriamente detto, ma il meccanismo mentale in cui questo 'errore' si inserisce può essere collocato a metà strada tra questa e quello che caratterizza il *deja-vu*.

La certezza con cui si può sostenere l'ipotesi secondo la quale Moravia avrebbe interpretato l'episodio dannunziano come un fatto di cronaca può essere confermata da un passaggio di *Vita nella stalla*, brano dell'autore posto in apertura del romanzo *La ciociara* e che recita così:

quei luoghi erano rimasti quali li aveva conosciuto il leggendario pastore di Fondi quando vi si era rifugiato dopo il suo delitto; luoghi vergini, solitarii, maestosi, pieni di grotte, di rupi, di boscaglie, di macchie, di anfratti; luoghi proprio da briganti e da fuggiaschi. Io restava lassù molte ore senza far nulla, poiché non avevo libri; e verso l'imbrunire scendevo alla mia stalla.<sup>70</sup>

In questo scritto di Moravia si deve ragionare sul significato dell'aggettivo "leggendario" poiché interpretandolo in due maniere diverse si giunge a due conclusioni differenti.

---

69 Cfr. *Cronologia*, in A. MORAVIA, *La ciociara*, cit., p. XLVII.

70 ID., *Vita nella stalla*, in ID., *La ciociara*, cit., p. VI.

Il Vocabolario della Lingua Italiana recita che il termine “legendario” indica qualcosa «che concerne la leggenda o ne ha i caratteri» ma anche considera suoi sinonimi gli aggettivi «straordinario, meraviglioso».<sup>71</sup> Qualora si interpretasse la frase accettando il primo significato, l'episodio del pastore di Fondi porrebbe le sue basi su un racconto di fantasia, quindi un aneddoto popolare con intenti moraleggianti. Considerandolo una leggenda bisogna affermare, di conseguenza, che l'autore fosse consapevole della fonte da cui aveva attinto. Se invece si accoglie l'accezione di “straordinario” conferita all'aggettivo utilizzato da Moravia allora la questione può essere considerata solamente come un fatto di cronaca estremamente noto agli abitanti dei luoghi circostanti a Fondi e per questo si può accusare l'autore di “plagio inconscio”.<sup>72</sup> Tutte queste supposizioni possono essere risolte da chi conosce a fondo i meccanismi della mente umana; sul medesimo argomento si è soffermato anche Umberto Eco nel suo saggio *Borges e la mia angoscia dell'influenza* in cui spiega come, nell'atto di scrivere, un autore possa essere condizionato dalle opere altrui. Tale suggestione deve essere accompagnata dalla consapevolezza autoriale del concetto di “temporalità della memoria”; infatti Eco afferma che un'idea presa da un autore può rimanere in 'letargo' nella mente di chi scrive per lungo periodo e poi ricomparire all'improvviso in futuro.<sup>73</sup>

---

71 “legendario” in *Vocabolario della lingua italiana*, diretto da Nicola Zingarelli, a cura di Miro Dogliotti, Luigi Rosiello, Paolo Valesio, Bologna, Zanichelli, 1971, p. 946..

72 Nello Zingarelli infatti “straordinario” non indica solamente qualcosa «che è fuori dall'ordinario» ma anche una cosa «molto grande, notevole, eccezionale» (ivi, p. 1754 alla voce “straordinario”).

73 U. Eco, *Borges e la mia angoscia dell'influenza*, in ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, cit., pp. 130-131.

## CAPITOLO SECONDO

### SFUMATURE DI PLAGIO NEL NOVECENTO

Il Novecento è stato un secolo in cui l'editoria ha avuto un'enorme importanza grazie alla produzione su ampia scala di libri; la maggiore domanda di opere era dovuta anche alla crescente alfabetizzazione. Parallelamente allo sviluppo dell'industria libraria si afferma il mito dell'autore; tale figura diviene sempre più celebre ed è sempre più inscindibile anche il legame che la unisce alla propria opera. A causa di tutte queste situazioni concomitanti si può constatare come il Novecento sia un secolo in cui i fenomeni di plagio si sono moltiplicati e che alcuni di questi episodi abbiano riscosso molto successo per l'importanza data loro dalla stampa. Sono proprio i *mass media* con la loro portata mondiale a far accrescere nel pubblico di lettori l'interesse per questi eventi, trascinando così dei veri e propri casi letterario-giudiziari nello spazio d'azione del *gossip*. Se è vera la massima attribuita a Pablo Picasso secondo cui «i buoni artisti copiano, i grandi rubano» allora bisognerebbe condannare per plagio tutti gli autori protagonisti delle dispute del Novecento. Tra tutte le arringhe inerenti a questo tema, degno di nota è l'episodio che ha coinvolto Umberto Eco e il suo romanzo più popolare, *Il nome della rosa* (1980). Nel 1989 l'opera giunge, tradotta, in Grecia quando ormai è già divenuta un fenomeno di fama mondiale ed è proprio allora che Kostas Sokrátous accusa Eco di plagio. Lo scrittore cipriota afferma che

l'autore italiano abbia copiato il suo romanzo *O aphorismenos* (*Lo scomunicato*) edito nei primi anni Sessanta, quindi circa vent'anni prima della pubblicazione de *Il nome della rosa*. Dopo l'accusa ufficiale, tutte le edizioni del *bestseller* vengono ritirate dal mercato e il caso inizia a 'rimbalzare' di stato in stato, da una testata giornalistica all'altra, tanto che nel numero del 21 settembre del 1991 de «La Repubblica» viene pubblicato il seguente articolo:

ATENE - Il romanzo "Il nome della rosa" (1980) di Umberto Eco - da cui è stato tratto il famoso film con Sean Connery che interpretava Guglielmo da Baskerville - sarebbe un plagio de "Lo scomunicato" ("Aphorismeno"), pubblicato in greco venticinque anni fa dallo scrittore cipriota Costas Socratous. Lo ha dichiarato ieri ad Atene lo stesso Socratous. Nel 1989 egli ha deposto presso un tribunale di Nicosia (Cipro) una denuncia per plagio chiedendo danni per un milione di sterline; dopo diversi rinvii la corte dovrebbe riunirsi il 20 ottobre prossimo. Lo ha annunciato lo scrittore cipriota nel corso di una conferenza stampa. A suo avviso, la storia e la trama dei due romanzi sono "identiche e si evolvono allo stesso modo". I due libri conterrebbero le stesse azioni, le stesse idee ed avvenimenti, ed avrebbero in comune perfino i tre misteriosi assassini. "Se non otterrò giustizia farò appello alle corti europee ed internazionali", ha minacciato l'autore parlando con i giornalisti. "È il mio libro, so che mi batto contro importanti trust e che potrei vendere il mio silenzio, ma insisto nel volere il risarcimento dei danni".<sup>74</sup>

La disputa viene risolta solamente nel 1992, a favore di Umberto Eco poiché il tribunale ha stabilito che le concordanze tra i due romanzi sono irrilevanti in quanto non comportano alcuna analogia così evidente da essere condannata. Nonostante la totale assoluzione dello scrittore italiano, l'ombra del plagio continua a perseguirlo dopo tale episodio. Infatti Eco viene accusato non solo per *Il pendolo di Foucault* ma anche per il recente *Numero zero* nel quale egli avrebbe inserito, senza denunciarne la fonte, alcuni brani copiati direttamente da Wikipedia. Questa procedura attuata da Eco risulta essere indubbiamente inadeguata al contesto, vista anche

---

<sup>74</sup> *Il nome della rosa di Eco è un plagio del mio libro* del 21.09.1991 in <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/09/21/il-nome-della-rosa-di-eco.html> (ultima consultazione 02.01.2016).

la fama internazionale dell'autore, però se ci si attiene alla legge italiana che protegge le opere dell'ingegno si evince che le opere come le enciclopedie o il testo della Costituzione, essendo di pubblico dominio, non possono essere soggette a plagio. Quindi, adottando questa affermazione come una verità assoluta, si potrebbe copiare una stringa infinita di parole da uno di questi testi senza doverne citare la fonte e senza correre il rischio di incorrere in spiacevoli diatribe giudiziarie. In realtà la questione risulta essere leggermente più complessa perché, sebbene il contenuto sia pubblico, sulle parti di tali opere provenienti dalla 'penna' dei loro curatori gravitano ancora i diritti d'autore. Si può concludere che in casi simili a questi la soluzione in favore o contro la condanna sarà solamente a discrezione del giudice, contrariamente a quanto accade, invece, per alcuni in cui il plagio è punibile senza far insorgere dubbi.<sup>75</sup>

L'episodio inerente alle opere di Eco costituisce solamente l'esempio più noto di un fenomeno che ha popolato l'ultimo secolo di storia letteraria sin dal suo inizio, come testimonia la disputa incorsa tra d'Annunzio e Thovez. Ma l'importanza attribuita al plagio è presente già dalla fine dell'Ottocento, con la stessa attenzione al pettegolezzo che gli viene conferita nel secolo successivo. Anche tra gli autori minori spicca questa tendenza a una specie di 'caccia alle streghe', o comunque è evidente un'inclinazione comune ad assegnare una certa rilevanza all'illecito; tra questi scrittori è singolare il caso di Alberto Cantoni,<sup>76</sup> il quale esprime il sospetto di plagio di una delle sue opere in una missiva inviata a uno dei suoi nipoti. L'atteggiamento dell'autore mantovano risulta essere il seguente: dapprima denuncia ad Angiolo e Adolfo Orvieto la presenza di una novella simile alla sua nella rivista «Nuova Antologia», poi, nelle missive

---

<sup>75</sup> Viene dichiarato sicuramente plagio un testo che abbia copiato da un altro un brano di almeno 180 battute, cioè una fila di parole identiche una di seguito all'altra senza interruzioni; cfr. L. MASCHERONI, *Introduzione*, in ID., *Elogio del plagio – Storia, tra scandali e processi, della sottile arte di copiare da Marziale al web*, Torino, Aragno, 2015, p. XXVIII.

<sup>76</sup> Alberto Cantoni (1841-1904) fu uno scrittore italiano di origine ebraica. Attivo nella provincia di Mantova, collaborò con la rivista fiorentina "Il Marzocco" ed ebbe numerosi scambi epistolari con altri intellettuali coevi. Estremamente stimato da Pirandello. Si contraddistinse per l'ironia e la leggerezza utilizzata nei suoi scritti, ma anche per la sua vicinanza al mondo contadino, protagonista di molte sue opere. Tra i suoi principali scritti si ricordano: *Foglie al vento*, *Un re umorista*, *L'illustrissimo*.

successive, intima loro di accantonare la ricerca di analogie tra i due testi e soprattutto di non riferire dell'accaduto alla redazione de «Il Marzocco» (rivista in cui era stato pubblicato il brano di Cantoni). Ecco come viene esposto l'accaduto nella lettera del 4 agosto 1897 indirizzata al nipote Adolfo:

Caro Adolfo.

Tocca sempre a te di asciugare le mie avventure galanti. Se ricordi così a un di presso certi miei Grotteschi usciti nel Marz. 12 luglio 96, fa il piacere di dare una occhiata, con tutto tuo comodo, a una novella intitolata *l'Isola Fortunata* che apparve nella N. Ant. del 1 luglio ultimo scorso. La contessa Aganoor mi scrive che l'aut<ore> (E. Castelnuovo) vi ha “svaligiato” detti miei grotteschi. Non ci sarebbe niente di male, perché il mio non era che uno schema e ho lasciato libero a tutti di profittarne a piacere: mi basterebbe sapere se sia vero. E se vero fosse, ti prego di non dire il gran niente ai marzocchini, i quali potrebbero dare alla cosa un aspetto spiacevole così al C. come a me.<sup>77</sup>

Da questo stralcio di lettera si evince la duplice posizione presa da Cantoni, da una parte la curiosità di scoprire se la segnalazione di Vittoria Aganoor fosse vera, dall'altra la volontà di mantenere l'episodio all'interno della cerchia familiare per non far scaturire 'l'effetto gossip' attorno alla vicenda. Nella missiva datata 11 ottobre 1897 in cui l'autore si rivolge a entrambi i nipoti si nota nuovamente questo voler nascondere l'accaduto alla redazione de «Il Marzocco», inoltre Cantoni dispensa Adolfo e Angiolo dal leggere *l'Isola Fortunata* di Castelnuovo. La vicenda si protrasse sino al 18 ottobre dello stesso anno quando, rivolgendosi a uno dei due nipoti, l'autore esprime le sue considerazioni sulla novella apparsa in «Nuova Antologia». A suo personale parere i due testi non possiedono alcuna analogia e quindi si può affermare che secondo Cantoni il plagio non sussista. In questa occasione l'autore giudica la novella di Castelnuovo con le seguenti parole: «L'isola fortunata era quel tal novella imparentata coi

---

<sup>77</sup> *Nato con libertà. Le lettere di Alberto Cantoni ad Angiolo e Adolfo Orvieto (1882-1903)*, a cura di Alberto Zava, prefazione di Ilaria Crotti, Padova, Il Poligrafo, 2007, p. 166.

Grotteschi. C'è dentro molto romanticismo, poco opportuno, secondo me, [...], il quale dovrebbe essere satirico».<sup>78</sup> Tramite queste considerazioni l'autore considera chiusa la questione e nelle lettere successive non verrà più menzionata direttamente. Questo episodio offre degli ottimi spunti per ragionare sul tema del plagio, poiché si evince da esso come alla fine dell'Ottocento tale tematica suscitasse negli autori delle posizioni discordanti tra loro. Da una parte si nota la necessità di denunciare l'illecito per far valere l'importanza della figura autoriale in quanto creatrice dell'opera e per questo motivo anch'essa obbligatoriamente tutelabile; dall'altra il timore che l'episodio potesse non solo suscitare scalpore all'interno della cerchia letteraria fiorentina, ma anche che potesse arrecare danno sia al plagiario che all'autore del testo primigenio, nonostante Cantoni avesse riscontrato esigue somiglianze tra i due testi. Bisogna inoltre ricordare come l'autore avesse una posizione estremamente moderna riguardo ai temi trattati, egli infatti sostiene che questi sono liberi e ogni singolo scrittore ha il libero arbitrio di usufruirne.

## II.1 L'illecito tra Missouri e Mississippi

È il 1931 quando sulla scena letteraria americana compare *Santuario* di William Faulkner, che lo presentò alla critica come un giallo di poca importanza, scritto col solo scopo remunerativo. In realtà si tratta forse della «più tragica, la più cupa e pessimistica delle opere del canone – un romanzo che [...] presenta un quadro profondamente, desolatamente negativo, non soltanto dell'individuo ma di ogni strato della società».<sup>79</sup>

Il romanzo è ambientato nel 1929, durante la Grande Depressione e la narrazione si svolge tra Mississippi e Missouri, nelle celebri pianure solcate dai grandi fiumi americani. In una casa mezza diroccata e lercia abita un gruppo di contrabbandieri e una donna, moglie del capo

---

<sup>78</sup> Ivi, p. 172.

<sup>79</sup> MARIO MATERASSI, *Nota*, in WILLIAM FAULKNER, *Santuario*, a cura di Mario Materassi, Milano, Adelphi, 2012 (2006<sup>1</sup>), p. 298.

degli scagnozzi. Questi individui utilizzano lo stabile come una distilleria clandestina e ricavano denaro dalla vendita illegale delle loro produzioni. La loro *routine* viene alterata nel momento in cui giungono presso l'abitazione un ubriaco, amico della banda, e la sua ragazza, miss Temple Drake, studentessa presso l'università di Jefferson. L'arrivo della ragazza destabilizza l'equilibrio del gruppo; infatti uno di loro, Popeye, è fortemente attratto da lei e, dopo aver giaciuto con lei e aver ucciso Tommy che la stava proteggendo, la rapisce rinchiudendola in un bordello di Memphis. È proprio l'introduzione nel romanzo della figura di Temple Drake che funge da motore dell'azione, infatti a causa del suo avvento si viene a innescare una serie di omicidi e atti perversi che contraddistinguono tutta la narrazione. Per l'assassinio di Tommy verrà incolpato Lee Goodwin, il capo dei contrabbandieri, il quale è disposto a esser condannato a morte pur di non rivelare la presenza di Popeye quel giorno alla casa. L'avvocato Horace Benbow accorre in suo aiuto e di quello di sua moglie, tentando di risolvere la questione: inizia così la ricerca della ragazza per tutto lo stato del Missouri. Alla trama principale si cominciano a intersecare le vicende dei personaggi e si vengono a conoscere individui dalla personalità losca e corrotta. Lo stesso Benbow non è una figura del tutto ligia: egli è sposato con una donna divorziata, madre di una figlia adolescente che frequenta l'università con Temple Drake, ma sta prendendo in considerazione l'eventualità di separarsi da lei; con il suo lavoro di avvocato non riesce a fare carriera e qualora il suo cliente venisse condannato, egli verrebbe considerato un fallito. Con Benbow interagiscono individui che tentano di fargli raggiungere la fama e il titolo di giudice attraverso vie non proprio legali. Dopo mesi di prigione, il povero Goodwin verrà condannato alla forca a causa della testimonianza diretta di Temple Drake che lo considera colpevole per lo stupro subito, nonostante sia consapevole di aver subito la violenza per mano di Popeye. Goodwin non farà in tempo a essere giustiziato poiché verrà arso vivo dagli abitanti della città, adirati nei suoi confronti.

Faulkner dichiarò di aver scritto il romanzo per conseguire un ottimo guadagno, in realtà questa sua affermazione non era altro che un modo per beffarsi dei critici che fino a quel momento non lo avevano considerato come autore. *Santuario* è tutt'altro che il giallo da letteratura di consumo e ciò lo si evince innanzitutto dal lessico utilizzato dall'autore, complesso e ricercato, dalla dedizione alla paratassi e dai dialoghi estremamente stringati e veloci.

L'autore predilige una diegesi per nulla lineare, preferisce infatti compiere continui salti per presentare parallelamente le vicende di più personaggi, le quali confluiscono in un finale nel quale nessuno si redime, tutti vengono condannati a loro modo e nel quale non esistono compassione o altri sentimenti buoni. Oltre alla decisione di utilizzare una forma di narrazione così frammentaria, Faulkner è incline alla tecnica dell'indugio, cioè a lasciar sospeso il racconto in un momento *clou*, ricorrendo a una digressione per interromperlo. L'incalzare delle vicende dei protagonisti è rallentato da qualcosa paragonabile allo *stream of consciousness* di Joyce, solitamente proferito da Temple o costituito dall'incessante enumerazione delle azioni compiute dalla ragazza.

Dieci anni dopo la pubblicazione di *Santuario*, compare sulla scena letteraria un romanzo che diverrà il *bestseller* per antonomasia durante la Seconda Guerra Mondiale, si tratta di *Niente orchidee per Miss Blandish* di James Hadley Chase (pseudonimo di René Raymond).<sup>80</sup> Quest'opera deve essere considerata una delle più rappresentative del genere *hard boiled* e l'autore il suo miglior esponente; nonostante ciò, il primo romanzo di Chase risulta essere, oltre che un successo planetario (secondo quanto dichiarato dall'autore l'unica lingua in cui non è stato tradotto è il cinese), un rifacimento proprio di *Santuario* di Faulkner.

La storia è ambientata a Kansas City negli anni Trenta del Novecento e inizia con la decisione da parte di una banda di gangster poco convincenti di rubare la collana di brillanti di

---

<sup>80</sup> René Raymond utilizzò svariati sinonimi per la novantina di romanzi a lui attribuiti, anche a causa del razionamento della carta dovuta agli scrittori durante il Secondo Conflitto Mondiale. Tra i più usati ci sono: James Hadley Chase, Raymond Marshall, James L. Docherty e Ambrose Grant.

Miss Blandish, del valore di cinquantamila dollari. Riley e i suoi scagnozzi attendono la fine della festa di compleanno della ragazza per pedinarla e appropriarsi dei diamanti, ma Bailey si fa prendere dal panico e spara a MacGowan, il fidanzato di Miss Blandish, uccidendolo. La banda è costretta così a rapire la ragazza per evitare che questa vada dalla polizia accusandoli sia di omicidio che di rapina a mano armata. Mentre sono costretti a fermarsi da un benzinaio per rifornire la loro auto di carburante, i tre incontrano la Grisson Gang, un altro gruppo di gangster loro rivali. Questi ultimi sono a loro volta colpiti dalla stupefacente bellezza di Miss Blandish, capiscono che Riley e i suoi scagnozzi stanno andando a rifugiarsi a casa di Johnny, un vecchio uomo che abita in una casa diroccata nella periferia di Kansas City, e decidono di riferire il fatto a Mamma Grisson, la donna che funge da capobanda. La signora capisce che la ragazza è Miss Blandish e istruisce i suoi 'ragazzi' su come rapirla a loro volta al fine di estorcere un consistente riscatto a Mr Blandish. La Banda Grisson si reca da Johnny e compie una strage pur di farsi consegnare la ragazza; il gruppo però decide di lasciare in vita Johnny. Ma durante lo scontro a casa del vecchio accade qualcosa di singolare, Slim, figlio naturale di Mamma Grisson con problemi di gestione della rabbia nonché avvezzo a pugnalarla gente, resta estremamente colpito dalla bellezza di Miss Blandish e, per essere sicuro di riuscire ad 'agguantarla', è ulteriormente motivato a compiere una carneficina. Dopo aver ucciso Riley, Bailey e il Vecchio Sam, la Banda Grisson porta la ragazza nel loro covo e contatta il padre miliardario comunicandogli le istruzioni per pagare il riscatto. Il Dottore e Mamma Grisson si accorgono che Slim è attratto da Miss Blandish e, per paura che egli reagisca troppo violentemente nei loro confronti una volta che questa sarà riconsegnata al padre, iniziano a sedarla e gli consentono di abusarne. Dopo essersi appropriati del riscatto la Grisson Gang investe il denaro nella ristrutturazione di un club e lo rende un locale di lusso, al primo piano del quale Miss Blandish è segregata in una sua zona privata costituita da una camera da letto e da un salottino. Il padre

della ragazza, bramoso di giustizia, assume un detective privato, Dave Fenner, al fine di scovare i malviventi, convinto ormai che la figlia sia morta. L'investigatore inizia così la sua ricerca, sfruttando le proprie conoscenze sia presso la polizia che attraverso la malavita cittadina. Si giunge così allo scontro finale tra la Banda Grisson e la pubblica sicurezza: non sopravviverà nessuno se non la povera Miss Blandish, la quale, ormai non più sotto l'effetto degli stupefacenti, non riuscendo a superare lo shock per le violenze subite, decide di suicidarsi prima di riuscire a ricongiungersi con il padre.

Anche in *Niente orchidee per Miss Blandish* il male prevale sul bene, nessuno può redimersi, e le uniche figure devote alla giustizia come Fenner o Mr. Blandish concludono la loro esperienza con l'amaro in bocca: entrambi non sono riusciti a conseguire il proprio obiettivo e per questo devono essere considerati dei falliti. L'America rappresentata da Hadley Chase è tutt'altro che positiva, essa è la raffigurazione dell'illegalità, della corruzione e della violenza gratuita; la brama di potere costituisce il punto cardine della narrazione, tutto ruota attorno al denaro e alla necessità di raggiungere il vertice della piramide sociale a ogni costo. Si tratta di un romanzo dal ritmo incalzante e le immagini appaiono così vivide al lettore tanto da sembrare la sceneggiatura di un film. L'andamento cinematografico viene enfatizzato dai dialoghi stringati e dall'utilizzo dello *slang* dei bassifondi del *midwest* americano. Sebbene Hadley Chase abbia scritto il suo primo romanzo con l'unico scopo pecuniario, egli deve essere duplicemente elogiato: *in primis* per aver reso realistica l'ambientazione della vicenda dal momento che l'autore visitò gli Stati Uniti per la prima volta in tarda età; in secondo luogo per essere riuscito a esprimere in maniera efficace un tipo di linguaggio indubbiamente estraneo a quello utilizzato dalla letteratura inglese dell'epoca. La lingua e alcune parti del romanzo sono state sistemate dall'autore nel 1961 al fine di rendere il tutto più adatto alla contemporaneità, infatti Hadley Chase si era accorto che lo *slang* americano degli anni Sessanta differiva non poco da quello

degli anni Trenta in cui era ambientata la prima stesura dell'opera; tali modifiche divennero poi definitive. Contrariamente a quanto accade in *Santuario*, la trama di *Niente orchidee per Miss Blandish* non è costituita da continui salti diegetici tra presente e passato, ma è per la maggior parte del tempo lineare, con l'unica eccezione del punto di vista che si alterna tra quello della Banda Grisson e quello dell'investigatore Fenner. Afferma Bruno Just Lazzarri che «al contrario della maggior parte degli altri grandi giallisti, Hadley Chase non crede nella formula del personaggio fisso, ritenendo che la suspense ne soffra irrimediabilmente se si sa che il protagonista sopravvivrà».<sup>81</sup> Infatti nelle opere di Hadley Chase sono pochi i personaggi che compariranno in più di un romanzo, egli preferisce creare singole storie senza possibilità di espandersi nel tempo come una saga (al contrario di quanto è accaduto con il personaggio Sherlock Holmes di Doyle).

Il romanzo è divenuto così popolare da ricevere i giudizi più disparati, tra i quali emerge quello di Orson Welles, estimatore del genere:

I punti salienti sono le crudeltà commesse dagli uomini verso altri uomini. Il romanzo lascia intendere che essere un criminale è riprovevole solo nel senso che non paga. Fare il poliziotto paga di più, ma non c'è una differenza etica dal momento che la polizia usa essenzialmente modi criminali. [...] I grandi gangster spazzano via i piccoli senza pietà, come un luccio che divora i pesciolini; la polizia elimina i criminali con la stessa spietatezza con cui il pescatore uccide il luccio. Se alla fine si parteggia per la polizia è solo perché è meglio organizzata e più potente, perché, di fatto, la legge è un racket più grande del crimine. La ragione è sempre del più forte: *vae victis*. [...] Nel suo mondo immaginario di gangster, Chase presenta una versione distillata della scena politica moderna, nella quale cose come i bombardamenti di civili, l'uso di ostaggi, la tortura per ottenere confessioni, le prigioni segrete, le esecuzioni senza processo, le manganellate, la sistematica falsificazione di documenti e statistiche, il tradimento, la corruzione e il collaborazionismo sono normali e moralmente neutrali, perfino ammirevoli quando vengono fatte in grande e con sfrontatezza. L'uomo medio non è

---

81 BRUNO JUST LAZZARRI, *L'autore*, in JAMES HADLEY CHASE, *Niente orchidee per Miss Blandish*, trad. it. di Bruno Just Lazzarri, Milano, Polillo, 2004 (1942<sup>1</sup>), p. 220.

direttamente interessato alla politica e quando legge vuole che i problemi attuali del mondo vengano tradotti in una storia semplice che parla di individui... La gente venera il potere nella forma in cui è in grado di comprenderlo.<sup>82</sup>

Il giudizio di Wells appare molto duro nei confronti dell'opera di Chase, specialmente nelle ultime battute, in realtà questa è solamente una delle tante opinioni che egli ha del romanzo; fondamentalmente lo considera un ottimo scritto a parte per questa sua tendenza a rispecchiare in tutto e per tutto il clima coevo (cioè quello dell'avvento del nazi-fascismo e della preparazione del mondo alla Seconda Guerra Mondiale).

Chase sostenne di aver deciso di scrivere *Niente orchidee per Miss Blandish* dopo aver letto *Il postino suona sempre due volte* di Cain, ma non ha mai rivelato di essere conscio dei suoi debiti nei confronti di *Santuario*; di conseguenza non si può definire con esattezza se il plagio sia stato consapevole o involontario. Un lettore poco attento riscontrerebbe poche analogie tra i due testi, anche a causa dell'andamento discontinuo della diegesi dell'opera di Faulkner, in realtà i parallelismi tra i due romanzi sono molti e si ritrovano non solo nella struttura della trama ma soprattutto nelle caratteristiche dei personaggi.

Per quanto concerne la conformazione della trama, in entrambe le opere avviene il rapimento di una ragazza proveniente da una famiglia facoltosa, in *Santuario* Temple è la figlia del giudice Drake mentre nell'opera di Hadley Chase il padre della ragazza è un miliardario. Entrambe hanno suscitato l'interesse del membro più pericoloso delle rispettive bande criminali; inoltre sia Popeye che Slim vengono descritti come due individui sudici, di pessimo aspetto esteriore ed entrambi estremamente inclini alla violenza. Anche l'ambientazione tradisce l'opera di Chase, infatti Kansas City è la più grande città dello stato del Missouri, del quale la capitale è Jefferson City uno dei luoghi in cui si svolge l'azione del romanzo di Faulkner. Entrambe le ragazze si imbattono per puro caso nelle bande di gangster che poi diverranno i loro aguzzini e

---

<sup>82</sup> Ivi, pp. 222-223.

tra i componenti di questi gruppi ci sono delle analogie caratteriali: ad esempio quella tra Tommy ed Eddie, gli unici due che tentano di proteggere le ragazze dalle 'grinfie' di Popeye e Slim.

Le due ragazze, oltre alla classe sociale di appartenenza, si accomunano per la loro chioma di colore rosso, da sempre utilizzata nella letteratura come simbolo di sensualità femminile e di diversità. Ecco come vengono presentate dai rispettivi autori: «Lo guardò, la bocca rossa e impudente, gli occhi attenti e freddi sotto il cappellino senza tesa, una caduta di riccioli rossi». <sup>83</sup> Poi Faulkner continua:

Gambe lunghe, braccia sottili, meline alte – una figurina infantile non più proprio bambina, non ancora donna, si muoveva rapida, stirandosi le calze, infilandosi sinuosa nell'abitino stretto. Adesso posso sopportare qualsiasi cosa, pensò calma, con una sorta di sordo, spento stupore; posso proprio sopportare qualsiasi cosa. <sup>84</sup>

Invece Chase descrive così Miss Blandish:

Un riflettore si accese mentre Miss Blandish faceva il suo ingresso, seguita da un aiutante giovanotto in smoking.

Bailey aveva occhi solo per la ragazza. Il respiro gli si mozzò in gola. Il fascio di luce del proiettore creava dei riflessi fra i capelli ramati e metteva in risalto il candore della pelle. Non aveva mai visto una donna così bella. Non somigliava a nessuna di quelle che conosceva. Aveva tutto ciò che loro avevano, e in più qualcos'altro. <sup>85</sup>

Come si può evincere dai due brani qui citati le due ragazze differiscono fisicamente anche a causa della diversa età anagrafica, infatti nel romanzo di Faulkner viene esplicitato che Temple ha diciassette anni, mentre Chase sceglie per protagonista della sua opera una donna adulta: Miss Blandish viene rapita il giorno del suo ventiquattresimo compleanno. Un'altra analogia tra i due personaggi consiste nella scelta degli autori di descriverli durante la prigionia

---

<sup>83</sup> W. FAULKNER, *Santuario*, cit., p. 40.

<sup>84</sup> Ivi, p. 60

<sup>85</sup> J.H. CHASE, *Niente orchidee per Miss Blandish*, cit., pp. 14-15.

come due figure costantemente alterate da sostanze stupefacenti: in *Santuario* Temple Drake diventa 'schiava' dell'alcol durante la sua permanenza presso il lupanare gestito da Miss Reba; mentre in *Niente orchidee per Miss Blandish* la ragazza viene costantemente drogata dal Dottore e da Mamma Grisson per poter assecondare i desideri di Slim. Nonostante entrambe le protagoniste abbiano vissuto un'esperienza così traumatica da uscirne completamente cambiate psicologicamente, le loro esistenze terminano in maniera differente nei due romanzi: Faulkner decide di farla ricongiungere con il padre e nell'ultimo capitolo la si vede passeggiare presso un giardino francese; Hadley Chase invece preferisce farla suicidare cadendo dal balcone di un hotel proprio per enfatizzare la vittoria della malvagità e l'impossibilità di una redenzione per qualsiasi personaggio.

Anche riguardo ai due antagonisti si possono riscontrare non poche somiglianze, entrambi sono dei personaggi dal passato problematico e che portano con sé molta rabbia nei confronti del mondo, probabilmente anche a causa del loro aspetto esteriore differente da quello delle persone che li circondano. Faulkner decide di spiegare la natura di Popeye alla fine del romanzo, quasi voglia giustificare il suo essere così folle; nell'ultimo capitolo si evince che egli è nato con dei problemi fisici tali da farlo rimanere estremamente minuto e non sviluppato sessualmente. La figura di Slim, figlio squilibrato di Mamma Grisson, viene dipinta come sporca e trasandata, il cui disagio non appare essere di tipo fisico, bensì innanzitutto mentale; egli non riesce a comprendere che la violenza è un atto riprovevole e la usa come suo unico punto di forza per spaventare la gente quando viene contrariato. Entrambi gli autori attribuiscono ai due antagonisti un gesto che viene continuamente reiterato da loro, a tal punto che il lettore comincia a sentirne il suono anche se questo non viene minimamente accennato con alcuna onomatopea: il fardello di Popeye è costituito dalla perenne accensione di una sigaretta tramite dei fiammiferi; Slim invece è strettamente legato al suo coltello a serramanico, 'parte integrante' del suo corpo, e lo fa

scattare molto velocemente non appena si sente minacciato. Il rumore dell'arma del ragazzo costituisce per le povere vittime l'emblema della fine della loro esistenza mentre l'atto di strisciare il fiammifero viene riconosciuto dal lettore come il simbolo dell'entrata in scena di Popeye, anche gli altri personaggi si accorgono della sua presenza a causa di questo suo vizio.

Faulkner introduce l'antagonista sin dalla prima pagina del suo romanzo, nell'atto di scrutare un altro uomo:

Vide, che lo fissava di là della sorgente, un uomo minuto, le mani nelle tasche della giacca, una sigaretta che gli pendeva sul mento. Indossava un vestito nero, con una giacca stretta e corta. I pantaloni, rimboccati una volta, erano incrostati di fango sopra le scarpe infangate. Il viso era di uno strano colore esangue, come visto alla luce elettrica; contro il silenzio assoluto, con quella paglietta di traverso e i gomiti un po' in fuori, aveva la piatta crudeltà della latta pressata.<sup>86</sup>

Sin da subito il lettore capisce che non potrà provare simpatia nei confronti del personaggio di Popeye, bensì unicamente disgusto, fastidio e un lieve timore; solo nell'epilogo chi legge sarà mosso anche da una moderata compassione.

Ben più scellerato appare invece il personaggio di Slim delineato da Chase:

«Slim è cattivo», mormorò Johnny.«Vi conosco tutti, dal primo all'ultimo, e so se c'è del buono in voi. E in Slim Grisson non c'è. Quello è malvagio dalla testa ai piedi» [...] ma fu Slim Grisson quello che catturò la sua attenzione. Sedeva sull'orlo del tavolo, fissandosi la punta delle scarpe impolverate. Era alto, emaciato, con il viso smorto. La bocca semiaperta e lo sguardo vitreo gli davano un'espressione ebete. Ma dietro quella maschera c'era un essere spietato, bestiale.

I precedenti di Slim erano tipici di un maniaco omicida. Studente svogliato, aveva cominciato presto a sentire il bisogno del denaro. Era un sadico, e in più occasioni lo avevano sorpreso a torturare degli animali. Ora dei diciotto anni, il suo apparato psichico era degenerato e lui aveva cominciato a sviluppare tendenze omicide. In certi momenti

---

86 W. FAULKNER, *Santuario*, cit., pp. 9-10.

sembrava normale e perfino d'intelligenza pronta, ma più spesso si comportava come un idiota.

Mamma Grisson si era rifiutata di credere che suo figlio fosse un anormale. Gli aveva trovato un lavoro di lavapiatti in una sala da biliardo, e là Slim era venuto a contatto con un'organizzazione di contrabbandieri di alcolici, li aveva visti maneggiare armi e pacchi di banconote. Era riuscito a procurarsi una pistola, aveva commesso il suo primo delitto. Si era dato alla macchia e, per due anni, la madre non aveva saputo più nulla di lui. Poi, un giorno, era tornato, vantandosi degli assassinii commessi quando viveva da solo. Così Mamma Grisson aveva deciso di farlo diventare un capobanda. Lei stessa si era presa cura della sua educazione. Prima di fargli fare un lavoretto, lo istruiva per bene, passando e ripassando in rassegna tutti i particolari.

Era come insegnare un esercizio a una scimmia; una volta che lei riusciva a ficcargli in testa quello che voleva, Slim non se lo dimenticava più.<sup>87</sup>

La figura fortemente disturbata di Slim Grisson è paragonabile a quella di Popeye anche per l'abitudine, in giovane età, di torturare e ammazzare gli animali; in Faulkner infatti si narra che il ragazzo abbia sezionato con delle forbici prima dei piccoli pappagalli e poi un gattino. Altra analogia tra i due personaggi è sicuramente l'aspetto trasandato e sudicio, e l'uso di vestirsi di nero. Sia Slim che Popeye vengono uccisi alla fine dei rispettivi romanzi, il primo colpito dagli spari della polizia dopo la sua ultima fuga con Miss Blandish verso la periferia di Kansas City; il secondo invece viene fermato dai federali mentre si recava da Memphis a Pensacola per fare visita alla madre, accusato di un crimine che non aveva compiuto e per questo motivo condannato all'impiccagione. Un'altra caratteristica che unisce i due personaggi è proprio questo legame viscerale con la madre, sembra quasi che si tratti di rispetto dovuto verso la persona che ha dato loro la vita; in entrambi i romanzi si evince che esse rappresentavano l'unico essere umano che realmente voleva bene ai due ragazzi. Nondimeno le madri stesse sono raffigurate come due persone problematiche: quella di Popeye ridotta in uno stato quasi vegetativo costituito dalla costante assenza mentale causata dallo shock di esser stata abbandonata dal proprio

---

<sup>87</sup> J. H. CHASE, *Niente orchidee per Miss Blandish*, Milano, Polillo, 2004, cit., pp. 34–37.

compagno e dai vari incendi appiccati dal figlio durante la tenera età; Mamma Grisson invece è essa stessa la mente della criminalità di Kansas City, colpevole di aver assecondato fino alla fine la follia del figlio.

Le due opere sono accomunabili anche per la ripetizione di alcune azioni, come ad esempio lo “stendersi a letto” delle due ragazze mentre si trovano rinchiuso nella prima abitazione in cui vengono condotte, oppure l'uso a contrabbandare alcolici. Davvero singolare è la coincidenza con cui si assomigliano i due personaggi designati come 'fidanzati' delle due protagoniste: in *Santuario* Temple Drake compare mentre sale nella macchina del ragazzo con cui sta uscendo, Gowan Stevens, il quale la sta attendendo fuori dalla stazione in un evidente stato di ubriachezza; nell'opera di Chase, Miss Blandish entra nel locale dove deve festeggiare il suo compleanno accompagnata da un certo MacGowan, anch'egli avvezzo al vizio del bere.

Tra gli altri personaggi che possono essere avvicinati l'un l'altro spiccano le figure di Horace Benbow e Dave Fenner, rispettivamente l'avvocato che tenta di dimostrare l'innocenza di Goodwin in *Santuario* e il *detective* privato al quale viene commissionata la ricerca di Miss Blandish nel romanzo di Chase; i due, se si analizzassero entrambe le opere attraverso l'uso delle categorie di Propp,<sup>88</sup> potrebbero essere paragonati alla figura dell'aiutante, ma a differenza delle fiabe, in questi testi non esiste la salvezza (morale o fisica) per nessun personaggio, anch'essi fanno parte di un sistema sociale malato e corrotto. Simili anche il vecchio cieco proprietario della cascina in cui Popeye e gli altri distillavano il whisky e la figura di Johnny, l'anziano che ospita Riley e i suoi compagni dopo essere scappati dalla banda Grisson con la ragazza. Anche le figure di Ruby Lamar e Anna Borg possiedono delle somiglianze, innanzitutto entrambe sono le fidanzate rispettivamente di Lee Goodwin e di Frankie Riley, che costituiscono i due capri espiatori dei romanzi in quanto il primo viene accusato e condannato ingiustamente al posto di Popeye e il secondo viene ucciso da Slim per aver rapito Miss Blandish per primo; in secondo

---

88 Cfr. VLADIMIR PROPP, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 2000 (1928').

luogo entrambe le signore sono delle personalità estremamente forti, delle donne dal carattere deciso, disposte a combattere contro la crudeltà della vita pur di salvare il proprio compagno. Sia Ruby che Anna hanno condotto dei lavori non proprio ammirevoli pur di guadagnare il denaro necessario a sopravvivere senza i sostentamenti del proprio uomo: la prima per un periodo è stata una prostituta, mentre la seconda si esibiva con numeri di spogliarello presso alcuni locali di Kansas City nella speranza di essere notata come cantante per poi provare a divenir famosa a Broadway.

Entrambi i romanzi sono stati dei grandi successi letterari dell'epoca e, per questo motivo, sono divenuti il soggetto principale per diverse trasposizioni cinematografiche, tra le quali sono degne di nota: *Perdizione* (1933) di Stephen Roberts, il cui titolo originale è *The story of Temple Drake*, e *Grissom Gang* di Robert Aldrich nel 1971.

Bisogna riconoscere, inoltre, che l'opera di Faulkner gode di uno spessore maggiore rispetto a quella di Hadley Chase, grazie anche al suo assetto estremamente più articolato rispetto a quello dell'altro romanzo. Nonostante ciò l'autore di *Niente orchidee per Miss Blandish* ha saputo costruire un testo avvincente, che rientra perfettamente nella cornice del genere *hard boiled*; per di più è doveroso constatare come lo scopo dell'autore di scrivere questo libro esclusivamente per il compenso economico sia stato raggiunto egregiamente.

Non si può comprendere quanto Chase fosse consapevole dei suoi debiti con l'opera di Faulkner, per questo motivo all'epoca non scoppiò alcun caso mediatico attorno alla questione; indubbiamente *Santuario* è stato fondamentale per la stesura di *Niente orchidee per Miss Blandish* poiché ha fornito allo scrittore inglese degli ottimi spunti su cui costruire la sua fortuna.

## II.2 La questione di Lo

Uno degli aforismi più celebri sul tema del plagio dice che «se copi da uno solo è plagio se copi da molti è ricerca» o arte, a seconda delle fonti da cui si attinge tale frase e dal contesto al quale la si applica. Essa è una perfetta sintesi della vicenda attorno alla quale ruota la stesura del romanzo di Pia Pera, *Diario di Lo*. Esso rappresenta una riscrittura del celeberrimo *Lolita* di Vladimir Nabokov dal punto di vista della ragazza; come si evince dal titolo si tratta principalmente del diario che la piccola Dolores ha redatto nel periodo compreso tra il 1946 e il 1950, durante il quale ha conosciuto il professor Humbert.<sup>89</sup> Il problema dell'opera di Pia Pera risiede proprio nell'aver preso a modello un solo autore e di non aver nascosto il debito con esso. Infatti il romanzo divenne in breve tempo abbastanza popolare da esser tradotto in tutta Europa senza sollevare alcuna questione, ma, al momento della pubblicazione negli Stati Uniti d'America vennero a crearsi delle problematiche a causa dell'opposizione proprio del figlio di Nabokov. Se Pera avesse avuto anche il minimo dubbio che la sua opera potesse essere considerata un plagio, non avrebbe ostentato così marcatamente lo stretto legame con *Lolita*; più probabilmente il suo romanzo è stato creato come omaggio all'opera originale e, per il forte vincolo affettivo che l'autrice italiana aveva con questa, si tratterebbe nient'altro che della celebrazione di un modello. Sennonché le analogie tra le due opere sono così evidenti (si tratta pur sempre di una specie di 'remake') da suscitare sospetti tra i cultori del *copyright* americano e, soprattutto, negli eredi dello scrittore russo, i quali rivendicano i diritti sull'opera. Il problema non si sarebbe presentato qualora l'opera di Pia Pera fosse stata una parodia di *Lolita* dal

---

<sup>89</sup> L'operazione attuata da Pera è stata un'anticipazione di ciò che avviene a tutt'oggi per alcuni romanzi appartenenti alla letteratura di consumo; solitamente, però, è lo stesso autore a decidere di riscrivere la storia cambiando il punto di vista e prediligendo dapprima quello di uno e poi quello dell'altro protagonista. Degli esempi recenti possono essere quello appartenente alla letteratura per ragazzi di Stephenie Meyer, oppure quello del romanzo erotico di E.L. James; entrambe le scrittrici hanno deciso di riproporre il primo episodio delle rispettive saghe narrato non più dalle protagoniste femminili bensì dal punto di vista maschile. Questa operazione costituisce un'efficace strategia di marketing alla quale un autore di classici come Nabokov non sarebbe mai ricorso, *in primis* perché non esisteva la necessità di spiegare la vicenda attraverso gli occhi della coprotagonista, in secondo luogo perché negli anni '50 la letteratura non era ancora condizionata 'dall'ossessione' delle vendite, come accade ora.

momento che la pubblicazione di un'opera all'incirca identica all'originale è consentita se appartenente a tale genere letterario. Ovviamente la trama è pressoché uguale nelle due opere, differisce solamente laddove Pia Pera vuole mostrare la versione di Dolores rispetto ad alcuni episodi oppure ha la necessità di colmare le parti del racconto in cui, in *Lolita*, la ragazza non è presente e, di conseguenza, l'unico protagonista è Humbert Humbert.

Dimitri Nabokov si affidò persino al tribunale per regolare la faccenda, la quale era diventata ormai uno degli argomenti di punta del «New York Times». Ed è proprio tramite questa testata giornalistica che Pia Pera prova a difendersi asserendo che:

“Lolita non appartiene solo alla letteratura ma al linguaggio quotidiano e alla mitologia contemporanea... C'è da chiedersi se si possa fare nuova luce sulla nostra eredità culturale soltanto dopo la scadenza del copyright”<sup>90</sup>

La disputa divenne una vera e propria battaglia tra case editrici americane che si risolse con la pubblicazione del romanzo *Diario di Lo* negli Stati Uniti, la quale però era vincolata da alcune condizioni: per prima cosa il 5% dei diritti dell'opera andavano proprio agli eredi di Nabokov; sia Pera che il figlio dello scrittore, inoltre, avevano il diritto di scrivere una chiosa da inserire all'interno del romanzo. Dimitri Nabokov riesce così a mantenere preservata l'immagine del padre che, a suo parere, sarebbe stata danneggiata dall'opera di Pia Pera in quanto ritenuta di uno spessore decisamente inferiore rispetto al classico della letteratura.

Finora si potrebbe sostenere che la procedura avviata dal figlio di Nabokov fosse lecita e doverosa al fine di proteggere un'opera dell'ingegno degna dell'attributo “originale”; ma lo stesso autore di *Lolita* non è stato del tutto onesto nei confronti del lettore e ha anch'egli attinto non poche situazioni dalla letteratura a lui precedente, migliorandola. Infatti nel 1916 un autore

---

90 L. MASCHERONI *Elogio del plagio – Storia, tra scandali e processi, della sottile arte di copiare da Marziale al web*, cit., p. 93.

tedesco, Heiz von Lichberg,<sup>91</sup> pubblicò nella raccolta *Die verfluchte Gioconda (La Gioconda maledetta)* un racconto di diciotto pagine dal titolo *Lolita* che narra la storia dell'omonima ragazza che seduce il narratore, che abita nella sua casa durante le vacanze estive. Il racconto di von Lichberg, dimenticato come autore, viene scoperto da Michael Maar,<sup>92</sup> uno studente di letteratura, solamente nel 2004, il quale mostra quante somiglianze esistano tra i due racconti sebbene questi non posseggano alcun brano in comune. A parte la differente ambientazione (la Spagna per l'autore tedesco, l'America per quello russo), fondamentalmente le due opere raccontano la stessa storia e cioè quella di un uomo adulto che si innamora della figlia della sua affittuaria durante le vacanze estive; inoltre i nomi dei protagonisti risultano essere i medesimi dell'opera di Nabokov, oltre al fatto che la narrazione è in entrambi i casi trattata in prima persona dal protagonista maschile. La relazione scabrosa continua fino alla fine del racconto di von Lichberg quando la ragazzina muore, mentre in Nabokov il protagonista viene internato dopo aver ucciso il suo rivale e aver raccontato la sua vicenda. Probabilmente l'autore russo aveva letto il racconto del giornalista durante la permanenza tedesca e ne ha tratto ispirazione per il suo romanzo più celebre. È necessario affermare che la letteratura si è spesso servita del tema della *femme fatale*, anche se nel caso di Nabokov e von Lichberg si tratta non di una donna adulta ma di una ragazzina, non più bambina ma nemmeno matura. Al riguardo ha scritto anche Richard Posner sostenendo che

se anche la copia fosse stata deliberata, non sarebbe stato comunque plagio, non più di quanto lo siano i passaggi copiati da Shakespeare o, per fare un esempio più calzante, di quanto non lo sia la massiccia rielaborazione nel *Paradiso perduto* del

---

91 Heinz von Lichberg è lo pseudonimo utilizzato dal giornalista e scrittore tedesco Heinz von Eschwege (1890-1951). Dopo esser stato soldato di cavalleria durante la Prima Guerra Mondiale, decise di dedicarsi alla scrittura divenendo reporter per alcune testate berlinesi. Egli si affiliò al Partito Nazista nel 1933 e fu uno dei migliori cronisti durante il Terzo Reich. Visse per 15 anni nella stessa zona di Berlino in cui risiedeva anche Vladimir Nabokov.

92 Cfr. MICHAEL MAAR, *The Two Lolitas*, traduzione inglese di Perry Anderson, London, Verso, 2005.

racconto del giardino dell'Eden narrato nella genesi.<sup>93</sup>

Ma se si dovesse «dare a Cesare quel che è di Cesare», bisognerebbe affermare che lo stesso von Lichberg si rifece non alla letteratura bensì a dei fatti storici medievali: la storia d'amore tra Eloisa e Abelardo.<sup>94</sup> All'epoca della disputa tra Pia Pera e Dimitri Nabokov, la casa editrice americana Random House pubblicò *Roger Fishbite* romanzo di Emily Prager che riporta, in maniera parodistica, la vicenda di una ragazzina adescata del secondo marito della madre. Fu la stessa casa editrice a dichiarare come la protagonista femminile fosse stata ispirata sia dalla figura di Lolita sia da quella di Eloisa; e aggiunse anche che il libro fu concepito dall'autrice per dimostrare quanto si fosse radicata nella cultura Lolita in quanto icona. Quindi nemmeno Vladimir Nabokov è da considerarsi del tutto 'innocente' poiché si presume che egli fosse a conoscenza tanto dell'opera di von Lichberg quanto dell'episodio del Medioevo francese. Si torna, quindi, nell'ambito di interesse della cosiddetta “imitazione creativa”, una questione che è destinata a rimanere irrisolta *in aeternum* anche a causa del mutamento della percezione di tale fenomeno nel corso dei secoli.

Ma si può parlare effettivamente di imitazione creativa in relazione all'opera di Pia Pera?

In questo caso le differenze tra i due romanzi son minime, a tal punto che rende assai difficile attribuire al tutto una valutazione univoca; per alcuni aspetti la creatività sussiste ed è evidente, ma per altri si può solamente accusare Pia Pera di plagio o, per lo meno, affermare che l'operazione da lei eseguita non sia del tutto lecita. D'altronde bisogna anche dichiarare che se l'autrice avesse voluto consapevolmente compiere un'azione fraudolenta ai danni del lettore, non

---

93 R.A. POSNER, *Il piccolo libro del plagio*, cit., p. 104.

94 Nel 1116 a Parigi, il chierico Pietro Abelardo viene 'assunto' come insegnante per Eloisa, la nipote di Fulberto. Abelardo si innamora perdutamente della sua allieva e i due iniziano una relazione amorosa. Quando vengono scoperti dallo zio, i due dapprima scappano e poi si sposano in segreto. Eloisa rimane incinta di Abelardo ma la notizia delle nozze trapela e la ragazza si ritira nel monastero di Argenteuil. I parenti pensano che sia stato Abelardo a costringere la ragazza a farsi monaca e lo aggrediscono castrandolo. Una volta divenuto eunuco anch'egli si ritirerà a sua volta nell'abbazia di Cluny. I due non si rivedranno mai più fino alla morte, poiché fu volontà di Eloisa di essere sepolta nella stessa tomba in cui era stato inumato Abelardo.

avrebbe avuto motivo di esibire in maniera così esplicita il suo legame con l'opera di Nabokov. Infatti, come sostiene Posner, l'importante quando si scrive è che l'autore riesca a carpire del tutto la fiducia del pubblico e che ciò avvenga soprattutto quando si intende celare un qualsiasi operato disonesto. Quando si legge l'opera di Pera o lo si fa perché si ha già letto *Lolita* oppure, dopo averla ultimata, si sarà curiosi di conoscere anche il romanzo di Nabokov: questo legame indissolubile tra i due testi procura sempre nuova fortuna all'opera dello scrittore russo.

Inoltre le due narrazioni sono perfettamente speculari per come sono strutturate, se si esclude la suddivisione in parti adoperata da Nabokov oltre che quella in capitoli; esse ripercorrono all'incirca lo stesso arco temporale (in *Lolita* però si arriva fino al 1955, anno della pubblicazione dell'opera) ed entrambe sono scritte alla prima persona, quindi il narratore coincide con il protagonista. Dopo una prefazione in cui a far da portavoce dei protagonisti è sempre John Ray (in *Lolita* curatore delle memorie di Humbert Humbert, mentre in *Diario di Lo* egli è il referente della Olympia Press a cui si rivolge Dolores Maze per consegnare il suo diario degli anni in cui ha viaggiato col professore), i due romanzi si svolgono alla stessa maniera, suddividendo i capitoli similmente; l'unica differenza consiste nell'ulteriore ripartizione dell'opera di Nabokov in tre parti. Bisogna segnalare come Pia Pera abbia deciso di rendere il personaggio di John Ray un dipendente proprio della Olympia Press, la casa editrice parigina presso cui Vladimir Nabokov aveva pubblicato il suo romanzo; sembra quasi che l'autrice con quest'azione abbia voluto conferire alla sua opera un legame con la realtà che le avrebbe fatto guadagnare una maggiore credibilità.

In *Lolita* il protagonista, Humbert Humbert, vede per la prima volta la ragazza nel 1947, mentre questa è stesa al sole nel giardino di casa, l'incontro tra i due viene così descritto dall'autore:

e poi, senza il minimo preavviso, un'azzurra onda marina si gonfiò sotto il mio

cuore, e su una stuoia immersa in una polla di sole, seminuda, sdraiata, e poi in ginocchio, e poi voltata sulle ginocchia, ecco la mia innamorata della Costa Azzurra che mi squadrava al di sopra degli occhiali scuri.

Era la stessa bambina – le stesse spalle fragili e sfumate di miele, la stessa schiena nuda, serica e flessuosa, gli stessi capelli castani. Un foulard nero a pois, annodato sul petto, nascondeva i miei occhi di attempato scimmione, ma non allo sguardo della giovane memoria, i seni immaturi che avevo accarezzato un giorno immortale. [...] Nell'attimo iniettato di sole in cui il mio sguardo scivolò sulla bambina inginocchiata (le palpebre che battevano al di sopra di quei severi occhiali scuri – la piccola Herr Doktor che mi avrebbe guarito da tutti i miei dolori), mentre le passavo accanto travestito da adulto (un grande, possente, splendido esemplare di virilità hollywoodiana), il vuoto aspirante della mia anima riuscì a risucchiare tutti i dettagli della sua radiosa bellezza, che paragonai a quelli corrispondenti della mia promessa sposa defunta. Presto, naturalmente, lei, questa *nouvelle*, questa Lolita, la *mia* Lolita, avrebbe eclissato completamente il suo proposito.<sup>95</sup>

Da questo brano non solo si comprende come il protagonista si sia invaghito della ragazzina al primo sguardo, ma si evince anche che la natura pedofila di H.H. è dovuta al paragone che ogni volta egli crea tra le ragazzine che incontra (soprannominate ninfette) e Annabel, il suo amore dell'adolescenza morto prematuramente.

Invece Pia Pera preferisce narrare così il primo incontro tra Dolores e Humbert Guibert:

il tipo che segue con aria svogliata la mamma è bello in carne, per nulla denutrito, solo di statura un po', come dire, media, non particolarmente alto, però alto abbastanza, slanciato, non è grasso ma nemmeno cadaverico, e poi ha un aspetto curiosamente familiare. Tiene in mano l'orario dei treni, ha anche tutta l'aria di volersela svignare, [...]. Slurp, mi dico, beccarsi questo come papà numero due sarebbe una cosa mica da sputarci sopra [...]. Per il momento lo sbircio di traverso gli occhiali da sole: funziona. Il francese cambia subito espressione e tono e, dopo che la mamma indica con un gesto prima me, [...] e poi il giardino, lui esclama, con aria rapita: «Ma che bellezza, che bellezza!» Però è me che guarda, non il giardino i gigli o la loggia, proprio me, [...], io gli faccio un gran sorriso invitante, perché agli uomini la speranza non va mai tolta, anche se nemmeno

---

95 VLADIMIR NABOKOV, *Lolita*, trad. it. di Giulia Arborio Mella, Milano, Adelphi, 2015 (1993<sup>1</sup>), pp. 54-55.

bisogna fargliela trangugiare con l'imbuto, per questo il sorriso glielo faccio, ma mica troppo a lungo, un attimo e poi torno a leggere tranquilla tranquilla la mia rivista, facendo finta che non mi interessi poi tanto se lui decidesse di restare o no, semplicemente perché con gli occhiali scuri posso guardarlo quanto mi pare e piace senza che lui se ne accorga, schiudo appena le labbra, memore del manuale cattura-maschi secondo cui una donna deve sempre presentarsi socchiusa a un uomo. Ultimo tocco perché secondo me fare appello alla sola curiosità non è mai sicuro: risucchiando dentro il palloncino della gomma gli mostro tutto il rovescio rosato della mia lingua perfettamente isoscele, col risultato che in quello stesso istante lui dice alla mamma che ha cambiato idea, la casa dopotutto gli piace.<sup>96</sup>

Come si evince dal brano, la ragazzina appare molto sicura di sé, è consapevole delle proprie qualità di seduttrice e le sfrutta per convincere il professor Guibert a rimanere a casa loro durante le vacanze estive. Pia Pera mostra ai lettori una Lolita scaltra per la sua età, dal carattere deciso, è lei la seduttrice e non Humbert come accade in Nabokov. La ragazza descritta da Pera non viene travolta passivamente dagli eventi, nonostante la disinvoltura e la testardaggine mostrata anche in *Lolita*, è lei stessa il motore della vicenda, è il suo atteggiamento che spinge il professore a proseguire nel suo intento. La scena della gomma da masticare, presente anche in Nabokov ma non nel medesimo episodio, viene ripresa anche da Stanley Kubrick, regista del film *Lolita* nel 1962. La pellicola, in bianco e nero, è molto fedele al romanzo di Nabokov e Pia Pera sicuramente si è servita di essa per scrivere il proprio libro, infatti molte delle scene in cui questa differisce dall'opera originale si ritrovano *tout court* in quella della scrittrice italiana. Nel film le riprese si focalizzano spesso sulla bocca e sullo sguardo della ragazza, per mostrarne la sensualità ma anche il carattere deciso con cui si rivolge agli altri personaggi; entrambe queste caratteristiche vengono più volte sottolineate sia in *Lolita* che nel *Diario di Lo*. Il film risulta estremamente casto, contrariamente a quanto avviene nei due romanzi; probabilmente questa scelta di Kubrick di non inserire nel film alcuna scena troppo passionale è stata dettata dalla

---

96 PIA PERA, *Diario di Lo*, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 95-97.

censura.<sup>97</sup>

I due romanzi si allontanano l'uno dall'altro soprattutto nel linguaggio utilizzato; laddove Nabokov predilige un lessico ricercato e mai avvezzo all'utilizzo di termini volgari, Pia Pera invece predilige una sintassi più stringata, veloce e priva di perifrasi, con un vocabolario semplice che si adegua perfettamente all'età del personaggio da cui è adoperato. Nel romanzo italiano, *Lolita* esprime i propri pensieri e descrive gli eventi in maniera logorroica; nell'esprimere questo atteggiamento della ragazza Pera è stata molto accorta nel fare in modo che questo rispecchiasse il concetto di 'diario segreto' attorno al quale ruota tutto lo scritto dell'autrice. Il linguaggio utilizzato in *Diario di Lo* è coerente con l'età della protagonista; Dolores è estremamente diretta nell'esprimere il suo rapporto conflittuale con la madre e, successivamente con Humbert; spesso Pera si avvale dell'utilizzo di parolacce o altri termini scurrili, tipici di chi utilizza le pagine di un diario come unico strumento di sfogo alle frustrazioni della vita. Con l'opera di Nabokov ci si imbatte in un testo più complesso, con il frequente utilizzo di intere frasi in francese, lingua madre di Humbert; l'autore si sofferma molto sulla descrizione delle sensazioni provate dal narratore, le quali prevalgono rispetto all'azione in sé. Nabokov si avvale di parecchie digressioni poste all'interno del testo per rallentare la narrazione, solitamente si tratta dell'espressione per iscritto, da parte del protagonista, di pensieri personali; talvolta egli palesa i dubbi di Humbert Humbert riguardo all'agire nei confronti di Lolita. Il libro redatto durante la reclusione dal protagonista, che altro non è se non un *collage* dei suoi diari con l'aggiunta dei suoi ricordi personali, funge quasi da strumento di espiazione; bisogna ricordare che Humbert fu condannato per omicidio e non per pedofilia o sequestro di minore. *Lolita* è quindi da considerarsi la confessione di un uomo dalla mente compromessa, il

---

97 In Italia fino al 1962 vigeva una censura preventiva su tutte le opere cinematografiche autoctone ed estere, ma fino agli anni Novanta ha continuato a sussistere la cosiddetta politica dei "tagli mirati", una pellicola considerata *'politically incorrect'* veniva ugualmente proiettata ma senza le scene incriminate. Negli Stati Uniti invece non esiste una censura di tipo statale, sono direttamente i maggiori Studios cinematografici ad attribuire ai film in uscita una valutazione, calibrata su una scala di classificazione comune.

quale non è perdonabile per alcuna motivazione, nonostante l'eleganza e la sincerità con cui esprime i propri pensieri.

Dalla prefazione di *Lolita* si evince che Dolores è morta di parto poco dopo aver incontrato per l'ultima volta Humbert Humbert; le memorie del professore infatti potevano essere pubblicate solamente dopo che entrambi i protagonisti fossero morti. È da questa questione che inizia il romanzo di Pera, *Lolita* infatti, ancora in vita (come d'altronde anche Humbert), decide di recarsi presso la Olympia Press affinché venga pubblicata anche la sua versione della storia. Memore del fatto che nella prefazione a *Lolita*, John Ray affermava come Humbert avesse preferito non utilizzare i veri nomi dei protagonisti, Pia Pera ne approfitta per creare la sua vicenda, in cui Dolores Haze diviene Dolores Maze, sua madre Charlotte diventa Isabel e il professor Humbert Humbert viene chiamato Humbert Guibert, mentre Clare Quilty viene rinominato Gerry Sue Filthy. La stessa sorte dei nomi dei personaggi è da attribuire anche ai luoghi visitati da *Lolita* e Humbert: se nel romanzo di Nabokov il viaggio si era sviluppato tra i piccoli centri statunitensi al fine di attirare il meno possibile l'attenzione sullo strano rapporto tra i due, in Pera si tratta proprio di un *road trip* tra le città simbolo del sogno americano. Tra le divergenze tra le due opere è da segnalare anche che mentre in Nabokov il soprannome “Lolita” era a uso esclusivo del protagonista e gli altri personaggi si rivolgevano alla ragazza o tramite il suo nome o tramite il diminutivo “Dolly”, in Pera ella viene sempre apostrofata con il nomignolo e raramente con “Dolores”.

La stessa autrice dichiara che ciò che l'ha spinta a scrivere il romanzo è stata la voglia di dare voce ai sentimenti di *Lolita*, mostrarne la necessità di ribellione ma soprattutto riscattarne il destino; *Diario di Lo* costituisce per l'autrice l'equivalente di offrire a *Lolita* un'opportunità di rivalsa nei confronti di una vita letteraria complicata già dalla nascita dalla penna di Nabokov. Dolores, tramite il suo riscatto sociale, si rende portavoce di tutte le altre eroine letterarie alle

quali non è stato possibile donare il cosiddetto *happy ending*. Inoltre Pia Pera afferma di aver ideato il romanzo proprio con le caratteristiche del *bildungsroman*, presentando una ragazza sfrontata e decisa a non farsi sopraffare dagli avvenimenti infausti della quotidianità; Dolores è una protagonista in continua crescita: alla fine del romanzo non è più la stessa ragazzina smorfiosa che tenta di sedurre il nuovo coinquilino per dimostrare alla madre di essere migliore di lei; ella ha imparato a suo discapito che al mondo non tutte le persone sono eticamente corrette e sfrutta questa conoscenza per procurarsi un futuro roseo.<sup>98</sup>

In epoca contemporanea non si può considerare l'operazione attuata da Pia Pera sull'opera di Nabokov una prova di imitazione creativa poiché oggi si preferisce attribuire l'aggettivo "originale" a un oggetto dell'ingegno i cui debiti con il passato non vengono ostentati così esplicitamente, non a caso la pubblicazione del romanzo negli Stati Uniti ha suscitato non poche questioni. Ma definire *Diario di Lo* un plagio risulta anche questa una soluzione errata in quanto l'opera porta con sé dell'originalità, riscontrabile nei passaggi in cui Pia Pera si discosta totalmente da Nabokov. Il lavoro dell'autrice però non deve essere esente da ogni sanzione, poiché le connessioni con *Lolita* sono così evidenti da poter condannare Pia Pera per lo meno per violazione del *copyright*; e si può anche supporre che ella fosse a conoscenza di questo illecito dal momento che si è preoccupata di sostituire tutti i nomi dei personaggi con altri dalle caratteristiche nettamente assonanti coi primi.

### **II.3 Risposte, titoli e divinità fittizie**

Sulla scena letteraria italiana, Umberto Eco non è il solo autore a esser stato accusato di

---

<sup>98</sup> Cfr. Pia Pera: in "Diario di Lo", *Lolita rompe il silenzio cui l'ha costretta Nabokov. E raccoglie idealmente il testimone di Moll Flanders e Manon Lescaut*, intervista di Enrico Cinotti all'autrice del 15 settembre 2015 in <http://www.storie.it/interviste/pia-pera-diario-lo-lolita-rompe-silenzio-cui-lha-costretta-nabokov-raccoglie-idealmente-testimone-moll-flanders-manon-lescaut/> (ultima consultazione 15.01.2016).

plagio. Infatti recentemente i riflettori sono stati puntati su Susanna Tamaro per più di una delle sue opere; l'autrice gode di un'ottima fama nel territorio italiano tanto che il suo *Va' dove ti porta il cuore* si è guadagnato nel 2011 un posto nella classifica dei 150 “Grandi Libri” che hanno contraddistinto la storia della letteratura del nostro paese. Ma ciò che suscitò scalpore è che la Tamaro fu accusata di plagio proprio da una delle sue migliori amiche: Ippolita Avalli.<sup>99</sup>

Nel 2001 apparve sul settimanale «Panorama» un articolo dove si riscontravano non poche somiglianze tra il primo episodio del nuovo romanzo di Susanna Tamaro, *Rispondimi*, e un'opera del 1997 di Ippolita Avalli dal titolo *La Dea dei baci*. Ovviamente la casa editrice Baldini&Castoldi si mosse subito giuridicamente nei confronti della Tamaro e le due opere iniziarono a essere analizzate in parallelo da una commissione di esperti; il verdetto finale del giudice, nei confronti di Tamaro, fu di non colpevolezza. Da una lettura frettolosa e disattenta le analogie tra i due romanzi risultano essere minime, le rispettive trame pongono l'accento su episodi diversi delle vite delle protagoniste e non sembrano poi così simili. In realtà basta un po' più di attenzione nella lettura per individuare alcune somiglianze tra le due opere e capire che nel *background* culturale della Tamaro c'è sicuramente l'opera della Avalli.

*In primis* le due opere hanno in comune l'avvenimento che ha sconvolto la vita di Giovanna e Rosa, le protagoniste: entrambe perdono la madre quando sono ancora delle bambine; dopo questa mancanza, l'esistenza delle ragazze è cosparsa di esperienze negative. Poi i due romanzi hanno un'ambientazione simile, la vita in una cascina isolata e la *routine* dei piccoli paesi di campagna sono percepite dalle protagoniste come degli ostacoli nei confronti della loro libertà. Entrambe le bambine erano solite nascondersi in una legnaia, per Giovanna quella accanto al negozio del padre, mentre per Rosa quella della casa degli zii adottivi. Infatti la protagonista del romanzo della Tamaro dopo la morte della madre è costretta ad andare a trascorrere le vacanze scolastiche con quelli che effettivamente sono il fratello del nonno e la

---

<sup>99</sup> Ippolita Avalli è lo pseudonimo con cui firma i suoi romanzi la scrittrice Vera Ciozzani.

moglie (gli unici parenti della bambina ancora in vita); Giovanna invece scopre ben presto di esser stata adottata e che quindi quello con cui vive non è il suo vero padre. A entrambe le ragazzine viene costantemente ricordato quanto devono ringraziare la famiglia che le ha accolte; inoltre la gente del paese le considera due squilibrate, due pazze, in Avalli per l'abitudine di Giovanna di trascorrere la giornata in mezzo agli animali e ai campi, in Tamaro per gli episodi di rabbia mostrati durante le celebrazioni religiose e per essere figlia di una prostituta. Sono proprio le origini delle due ragazzine a suscitare nelle persone a loro prossime disprezzo e odio; infatti entrambe vengono spesso paragonate al demonio.

Tra i due romanzi ci sono anche delle differenze sostanziali, come per esempio il finale in cui per Avalli la ragazzina decide coraggiosamente di emanciparsi a sedici anni e di intraprendere una nuova vita da sola; mentre per Tamaro Rosa viene cacciata dalla casa dove faceva la ragazza alla pari, incinta, senza un lavoro e senza un luogo dove andare. Entrambi i romanzi delineano nell'*explicit* delle situazioni disperate, ma in quella di Giovanna non si può non scorgere la luce della speranza di ricominciare che brilla alla fine della strada. Altra differenza consiste nel destinatario del messaggio del libro, sebbene entrambi i romanzi siano scritti in prima persona, ne *La Dea dei baci* Giovanna si rivolge direttamente a un "tu" che altro non è se non il padre adottivo. Le due opere differiscono anche per il tempo dell'ambientazione, infatti, nonostante in entrambi si parta dall'infanzia delle protagoniste e si arrivi in uno ai sedici anni e nell'altro alla maggiore età, i due racconti si muovono in epoche diverse: quello di Avalli mostra la società contadina ed estremamente legata alle tradizioni del secondo dopoguerra, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta; il romanzo di Susanna Tamaro si colloca in tempi non perfettamente definiti, successivi al racconto de *La Dea dei baci* e si può probabilmente inserire tra gli anni Ottanta e i Novanta del Novecento. Inoltre è davvero singolare scoprire che Ippolita Avalli abbia deciso di chiamare la sua piccola protagonista con il suo nome, cioè Vera, e che lei venga a

scoprirlo una volta iniziato a frequentare la scuola media; sembra quasi che la scrittrice abbia voluto celare dietro pseudonimo non solo il suo nome ma anche quello della ragazzina. Questo non è l'unico elemento autobiografico riscontrabile nel romanzo, ma anche la stessa passione per la letteratura di Giovanna, la quale la spinge a far pubblicare alcune sue poesie ne «Il Cittadino» di Lodi, è un avvenimento realmente accaduto nella vita della scrittrice.

Le protagoniste sono entrambe inclini all'autolesionismo, infatti Vera, oltre a soffrire di anoressia, è solita procurarsi piacere tagliandosi con il coltello sottratto all'amico d'infanzia Omero.

Capitava che prendessi il coltello di Omero e mi incidessi la carne per far uscire sangue e provare a me stessa che ero viva. La mia linfa sapeva di zolfo, di cloruro, di solfato.<sup>100</sup>

In *Rispondimi* la protagonista è avvezza all'alcolismo nei momenti di sconforto della vita; questa sua dipendenza ebbe inizio dopo che la zia la picchiò con l'attizzatoio del camino.

Nell'aria buia e ferma, il fango fermentava emanando miasmi. Durante la notte li sentivo uscire lentamente dagli orifizi del mio corpo. Era odore di metano, odore di zolfo, odore di qualcosa che marciva nel profondo.<sup>101</sup>

Risulta davvero singolare come le due autrici abbiano deciso di far emanare dal corpo delle protagoniste l'odore di zolfo per indicare la loro costante sensazione di essere degli individui sbagliati e diversi dal resto del mondo.

Come già anticipato, entrambe le ragazze subivano delle violenze domestiche per mano dei parenti: in Avalli queste risultano essere ripetute, in Tamaro gli abusi sono soprattutto di tipo psicologico; fisicamente Rosa viene picchiata una volta sola dalla zia ed è in quella occasione

---

100 IPPOLITA AVALLI, *La Dea dei baci*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997, p. 174.

101 SUSANNA TAMARO, *Rispondimi*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 53.

che ella decide di non trascorrere più le vacanze in campagna. Come in Tamaro, anche nell'opera di Avalli la protagonista decide di lasciare per sempre la casa dei genitori adottivi dopo esser stata picchiata dal padre con i ferri del camino:

Il fatto è che nel momento in cui avevi afferrato l'attizzatoio, con le ultime forze ero riuscita a spingerti lontano quel poco che mi aveva consentito di evitare il colpo di grazia. Eri rovinato addosso alla parete e per il contraccolpo il ferro ti aveva rotto il polso. Come aveva detto il maresciallo, che era un tuo amico, la mia reazione ti aveva impedito di rovinarci per sempre. [...] Ho passato parecchi giorni e notti all'addiaccio sotto la grande quercia. Benedivo il dolore fisico, dolori lancinanti che mi impedivano di capire cosa stavo facendo veramente perché mi inibivano un dolore più interno che mi avrebbe spezzato il cuore se avessi potuto dargli ascolto. [...] Credo di aver avuto anche la febbre perché cadevo a tratti in un sonno pesante, innaturalmente lungo.<sup>102</sup>

In Tamaro la situazione è analoga e viene descritta così:

Poi, a un tratto, la zia stava sopra di me, urlava con le molle del camino in mano. Quando le molle mi sono arrivate addosso, ho capito che non era più un sogno. Non mi andava più di morire, così ho cercato di sgusciare via dalla poltrona. [...] «Io ti ammazzo! Ti ammazzo, bastarda figlia di Satana!» continuava a gridare la zia. E colpiva. Colpiva come quando sbatteva le trapunte, colpiva alla cieca, con furore. [...] ha vibrato ancora un paio di colpi, sempre più deboli, poi ha scagliato le molle per terra. Con le mani si è coperta il volto ed è scoppiata in singhiozzi. [...] Sono rimasta a letto per due giorni. Non avevo voglia di mangiare, non avevo voglia di niente. Già muovere una gamba mi sembrava impossibile. Ogni tanto dormivo, ogni tanto guardavo le mufte sul soffitto. [...]

Il terzo giorno, quando gli zii sono usciti per andare al centro commerciale, sono scesa al piano di sotto, ho preso la bottiglia dell'alkermes per dolci e mi sono nascosta nella legnaia.<sup>103</sup>

Tralasciando tutte le somiglianze già evidenziate tra le due opere, ciò che ha fatto capire che Susanna Tamaro conosceva molto bene l'opera dell'amica e magari, inconsciamente l'ha

102 I. AVALLI, *La Dea dei baci*, cit., pp. 207-209.

103 S. TAMARO, *Rispondimi*, cit., pp. 44-45.

recuperata al momento di narrare la storia di Rosa, è l'utilizzo di questo liquore. Infatti nell'opera di Ippolita Avalli il signor Sironi, padre adottivo di Vera, offre proprio un bicchiere di alchermes al professor Riboni durante una visita in casa loro:

«Prego, si accomodi professore, lo gradisce un bicchiere di alchermes?» hai detto.

Ma gli occhi del professor Riboni non guardavano la bottiglia di alchermes, tanto meno te o la Maria. Guardavano me e mi stavano frugando l'anima.<sup>104</sup>

L'alchermes è un liquore per dolci tipico della Toscana prodotto sin dai tempi di Lorenzo il Magnifico, infatti viene chiamato anche “Liquore dei Medici”. La scelta di questa bevanda alcolica è stata davvero inusuale da parte di entrambe le scrittrici dal momento che i racconti sono ambientati uno in Lombardia e l'altro in Friuli Venezia Giulia, però la decisione di un suo impiego all'interno del romanzo da parte della Tamaro risulta molto meno casuale dopo la conoscenza del suo utilizzo in quello della Avalli.

Susanna Tamaro, dopo l'accusa pubblica tramite «Panorama», dapprima sembra non essere così interessata a intervenire al riguardo per difendersi, poi però decide di scrivere da sé la propria apologia e di pubblicarla ne «Il Corriere della Sera» del 30 marzo 2001:

In questi giorni, mio malgrado, sono balzata agli onori delle cronache per un fatto molto poco onorevole, cioè per aver scopiazzato, senza alcuna cautela e dignità, il libro di una scrittrice italiana. [...] Questa volta la questione è molto più grave, perché io dovrò presentarmi davanti a un giudice a tentare di giustificare il mio mondo interiore, il mio modo di essere e di scrivere. [...] Anche questa volta, mi viene concesso di possedere soltanto il tubo neuronale degli insetti. Perché infatti, a corto di idee e di sentimenti come sempre, ho dovuto arraffare affannosamente di qua e di là? E da dove l'ho fatto, visto che, oltre che meschina e furba, sono anche pigra? Dal libro di una persona che conosco da tantissimi anni, un libro che è stato scritto con l'aiuto, l'incoraggiamento e la consulenza di Roberta Mazzoni, l'amica con cui condivido la mia vita, un libro che io stessa ho

---

104 I. AVALLI, *La Dea dei baci*, cit., p. 155.

contribuito a far stampare e a diffondere. A questo punto, però, devo fare un'imbarazzante confessione. Io ho sempre copiato. Ho saccheggiato a piene mani da Sant'Agostino, da Montaigne, da Pascal, da Murasaki, da Kafka, da Leopardi, da Montale, da Martin Buber, dalla Bibbia, dal Talmud, da Tolstoj, da Dostoevskij, da Shakespeare, da Bonhoffer, da Schopenhauer, da Rilke, da Wittgenstein, da Khrisnamurti, da Von Balthasar, da Meister Eckart, da Taulero, da Konrad Lorenz, da Darwin, da Timbergen, da Eccels, da Perrault, da Propp, da Dickens, da Andersen, da Freud, da Jung, da Adlet, da Flannery O' Connor, da Emily Dickinson e da tanti altri manuali di meteorologia, di botanica, di gemmologia, di allevamento di canarini, da dizionari cronologici, da libri di storia, di economia e via dicendo. Io questo pensavo si chiamasse cultura. Che cosa vuole dire scrivere un libro? Prima di ogni altra cosa vuol dire aver letto moltissimi altri libri. Averli letti, amati, interiorizzati, ricordati e assimilati, amalgamandoli alle intuizioni personali e rielaborandoli sulla base dei movimenti dell'inconscio e dell'esperienza della propria vita. Non solo. Oltre a una grande cultura, ci vuole anche una straordinaria memoria. [...] Io sono uno scrittore popolare, questo vuol dire, prima di tutto, che non elaboro sofismi accademici, ma che parlo della complessità e della banalità dell'esistenza con un linguaggio scarno e quotidiano nel quale qualsiasi essere umano si può riconoscere. Una parte dell'accusa consiste nel fatto che entrambe le protagoniste vivono in una casa in campagna, e in questa casa ci sono le galline e i conigli e un luogo dove viene conservata la legna che è una legnaia. Entrambe, quando se ne vanno, usano la bicicletta. Entrambe incontrano un uomo dai baffi spioventi ed entrambe quando parlano dell'ipocrisia dei riti usano la locuzione evangelica dei «sepolcri imbiancati». Entrambe hanno una situazione familiare difficile e dunque soffrono, come soffrono tutti gli adolescenti del mondo non amati. Entrambe, essendo figlie di situazioni irregolari, sono oggetto della diffidenza umana del paese. Entrambe trovano un lavoro scorrendo gli annunci economici. Ed entrambe, fuggendo di casa, si affidano a persone che in seguito le tradiscono. Da Cenerentola in poi, quante vicende di questo tipo saranno state scritte? Anche Cenerentola «è una ragazzina sensibile e piena d'amore... è rimasta orfana della madre... ha bisogno d'amore ma nessuno è disposto ad ascoltarla... è maltrattata e picchiata in casa» come cita lo specchietto comparativo dell'accusa, per dimostrare il mio plagio. E se non avesse incontrato la fata buona e il principe azzurro probabilmente sarebbe finita anche lei, per ingenuità e bisogno d'amore, nelle braccia di un qualche mascalzone. È un archetipo. L'archetipo dell'orfano infelice non accettato dalla famiglia che lo accoglie. Un archetipo che si trova nella letteratura di tutto il mondo. [...] Non so che cosa dirò al giudice, ma so come scriverò il prossimo libro. Lo scriverò con ansia e con terrore.

Quando dovrò descrivere un uomo non dirò più che avrà i baffi spioventi, come aveva mio padre, ma che li aveva metà blu e metà gialli e lunghi fino al pavimento, così correrò meno il rischio di venire accusata di plagio. E quando qualcuno morirà non verrà messo nella bara ma farò fuggire due condor allo zoo più vicino che irromperanno all'obitorio e asporteranno il corpo per divorarselo sul tetto di qualche palazzo vicino. Non scriverò più di ragazze che per scappare da casa all'età di tredici anni useranno la bicicletta, farò piuttosto atterrare un elicottero nell'aia della cascina che casualmente offrirà alla protagonista un passaggio. [...] Non saranno più i miei libri, ma un'accozzaglia di fatti casuali e fantascientifici, di deliri logistici e geografici, di psicologie marziane o venusiane o robotiche, visto che quella umana non è possibile usarla. La letteratura è sempre stata una forma di libertà del pensiero e della conoscenza. Una forma di condivisione e di generosità. Vista in questa ottica, diventa un compito in classe. La luce al neon è livida e i professori girano cupamente per controllare i furbi. Chi verrà promosso? Chi verrà bocciato? Chi sarà più abile a nascondere i Bignamini sotto il banco? Non lo so e non mi interessa perché, se la letteratura deve essere questa, io ho anche finito di scrivere. Pardon, di copiare.<sup>105</sup>

La lettera di Susanna Tamaro richiama molte delle moderne questioni che tuttora sussistono quando si parla di plagio, si appella anche lei alla questione dell'imitazione creativa, non del testo della Avalli bensì di tutta la letteratura pregressa e da lei assimilata e rielaborata nel testo di *Rispondimi*. Le argomentazioni utilizzate dall'autrice senz'altro sono efficaci e corrette poiché lei estremizza le concezioni dei fenomeni di plagio e imitazione, ma ciò non è sufficiente a eliminare le notevoli somiglianze che esistono tra le due narrazioni.

Ippolita Avalli reagisce così alla sentenza in favore della Tamaro:

“Prendo atto – affermo – che il giudice ha effettivamente trovato moltissime somiglianze, ma non ravvisa il plagio perché entrambi i libri sarebbero stati copiati da Cenerentola...”. Che, notoriamente, è una favola copiatissima.<sup>106</sup>

---

105 SUSANNA TAMARO, «*Se questo è plagio, allora ho sempre copiato*», ne «Il Corriere della Sera» del 30.03.2001 consultabile in [http://archiviostorico.corriere.it/2001/marzo/30/questo\\_plagio\\_allora\\_sempre\\_copiato\\_co\\_0\\_01033011408.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2001/marzo/30/questo_plagio_allora_sempre_copiato_co_0_01033011408.shtml) (ultima consultazione 19.01.16).

106 L. MASCHERONI *Elogio del plagio – Storia, tra scandali e processi, della sottile arte di copiare da Marziale al web*, cit., p. 81.

Un'altra somiglianza tra le due opere è la presenza di un personaggio che svolge il lavoro della prostituta, in Avalli è proprio la Dea dei baci e in Tamaro è la mamma prematuramente deceduta della protagonista. Ma se nel romanzo della Avalli il nome “Dea dei baci” è frequente poiché è proprio il nome con cui Giovanna e Omero chiamano la madre di Graziella (una loro compagna di classe) per la sua abitudine di indossare sempre un rossetto molto vistoso, in *Rispondimi* è frequente l'uso della locuzione “tempesta di baci” in riferimento a quando Rosa veniva abbracciata dalla mamma. Sia il personaggio della Dea dei baci che la “tempesta di baci” sono sempre precedute dalla percezione o dal ricordo del profumo portato dai due personaggi in questione. Inoltre risulta decisamente affine il rapporto che le due protagoniste hanno con il divino, si tratta di una relazione che si evolve con la crescita delle ragazze in entrambi i romanzi. Come in tutte le realtà di campagna, la religione costituisce parte integrante della vita quotidiana e chi la pratica in maniera discontinua non è ben visto dai compaesani. Dapprima entrambe le ragazze sono molto devote, poi, in seguito alle sventure capitate loro, la loro fede inizia a vacillare e sia Giovanna che Rosa cominciano a porsi delle domande al riguardo, rispettivamente la prima si chiede perché le donne debbano tenere il velo in testa dentro la chiesa e perché il sacerdote predichi dando le spalle ai fedeli; la seconda invece entra nel luogo sacro insultando i presenti e anche il parroco:

Ho trascinato la sedia in mezzo alla navata centrale, scalza e a capo scoperto, tremando di sdegno e di fatica mentre intorno a me la gente nascondeva la faccia nei veli per soffocare la vergogna e il piacere dello scandalo.

Mormoravano: «È ora di finirla». «Che vergogna».

Madre Rachele è uscita da una fila di panche. La conosco da quando era piccola, vedrete che a me darà retta, voleva dire il suo gesto. Mi è venuta vicino e mi ha posato una mano sul braccio. Ho dato uno strattone. Non se l'aspettava e ha perso l'equilibrio barcollando. Le ho fatto un mezzo sorriso per farle capire che non ce l'avevo con lei, mi

dispiaceva quello che stava succedendo. Non bastava più che mi riempisse il piatto di pasta e fagioli. Avevo fame di altre minestre, ora.

«La lasci stare», ha tuonato il parroco. Da come mi guardava sembrava posseduto dal sacro fuoco. «Sono il vostro pastore. Non sarò io a chiudere la porta in faccia a una pecorella smarrita. Cosa vuoi sapere, Giovanna? Parla!»

«Perché avete dimenticato Gesù?»

«Che intendi dire?»

«Gesù dava l'esempio con i fatti non con le parole. Voi siete bravi a predicare ma della gente non vi importa un fico secco. A voi interessano solo quelli che danno i soldi per la facciata della chiesa o per il campanile dell'Incoronata.»

«Che vai dicendo, Giovanna, cosa ti salta in testa? Intanto, perché non sei più rispettosa? Ti sembra il modo di stare in chiesa questo? A piedi nudi e a capo scoperto!»

«Gesù non ha mai detto che le donne debbano coprirsi la testa. Gli uomini mica portano il velo.»

«Questa poi! Cosa c'entra se gli uomini portano o no il velo? A chi interessa?»

«A me interessa.» [...]

«Facciamo così, Giovanna. Dopo la messa vieni in sagrestia e ne parliamo.»

«Non voglio venire in sagrestia. Devi rispondermi adesso», e mi guardavo intorno. [...]

Il parroco s'è fatto il segno della croce poi ha levato in alto la destra.

«Hanno ragione a dire che sei matta, figliola. Però qui c'è dell'altro. Vedrò di parlarne al vescovo.»<sup>107</sup>

In *Rispondimi*, Rosa reagisce in questo modo, entrando in chiesa durante la messa di Natale:

È successo tutto molto rapidamente. La chiesa era piena di gente. Nonostante l'omelia, tutti si sono girati a guardarmi. Ho attraversato la navata centrale a grandi passi.

«Mi fate tutti schifo!» ho gridato, «e sapete perché? Perché non siete altro che dei luridi, schifosi sepolcri imbiancati!»

il parroco è rimasto a bocca aperta con un braccio sospeso in aria. Qualche ragazzo si è messo a ridere. Sono andata al presepe, ho preso il bambino dalla mangiatoia e l'ho sollevato sulla mia testa, come un trofeo.

---

107 I. AVALLI, *La Dea dei baci*, cit., pp. 150-152.

«Sapete cos'è questo?» ho urlato, roteandolo in aria. «Volete davvero sapere cos'è? È una piccola, stupida statua!»

Nessuno fiatava, tutti mi guardavano sgomenti.

«Voi adorare una statua!» ho detto, prima di scaraventarla in mezzo alla navata. «Soltanto una statua!»

Il rumore del bambino che andava in pezzi li ha risvegliati. Si sono fatti il segno della croce. Ho visto la zia accasciarsi in prima fila, lo zio balzare fuori per prendermi.

Don Firmato ha afferrato il candelabro e si è precipitato verso di me.

Sono riuscita a fuggire per la navata di sinistra. Passando al volo, ho strappato i cartelloni colorati del catechismo. A grandi lettere, c'era scritto: “L'amore è...”. Li ho gettati sulle candele di Sant'Antonio. In meno di un secondo hanno preso fuoco.<sup>108</sup>

Infine, cosa davvero singolare è che entrambe le ragazzine, dal loro letto, potevano vedere il cielo e le stelle, sebbene in maniera molto diversa. Giovanna viene privata della sua cameretta e viene mandata a dormire nel sottoscala, ma, essendo in corso dei restauri della casa, sopra la sua testa stavano il vuoto e la grata su cui finivano a strapiombo i gradini. Invece Rosa riusciva a vedere il cielo dalla cameretta nella mansarda che le era stata assegnata dopo aver iniziato a lavorare come ragazza alla pari. Entrambe instaurano un rapporto particolare con le stelle, rivolgendo loro i propri pensieri e i propri sogni.

Di fronte all'episodio inerente al plagio de *La Dea dei baci*, Susanna Tamaro si è dimostrata dapprima sbalordita e poi indignata; ciò non è accaduto invece per la questione inerente a *Va' dove ti porta il cuore* che l'ha coinvolta assieme a Daniele Luttazzi. Il comico nel 1994 pubblicò un testo parodistico del romanzo della Tamaro dal titolo *Va' dove ti porta il clito*; ovviamente la scrittrice si mosse subito per essere tutelata legalmente e accusò Luttazzi di plagio. Susanna Tamaro dichiarò che l'opera dello scrittore sminuiva il messaggio portato dal suo libro e chiese al tribunale che venissero ritirate dal mercato tutte le copie dell'opera di Luttazzi. L'attore, oltre a vincere la causa e il premio Satira Politica Forte dei Marmi, decide di trasporre la

---

108 S. TAMARO, *Rispondimi*, cit., pp. 42-43.

sua opera dalla carta al palcoscenico, mettendo in scena un monologo teatrale dal titolo omonimo. Molti critici, pur accettando malvolentieri il verdetto del giudice, continuarono a definire l'opera di Luttazzi estremamente volgare a causa della sua appartenenza al genere erotico-sessuale. Il tribunale però ha pronunciato una sentenza molto chiara, *Va' dove ti porta il clito* non è da considerare come plagio poiché appartiene al genere letterario della parodia:

«Preso dichiaratamente spunto dall'opera della Tamaro», Luttazzi «realizza il sostanziale sovvertimento del contenuto, distorcendone il messaggio in chiave erotico grottesca... la circostanza trova riscontro nel fatto che nel testo del Luttazzi il patrimonio ideale dell'opera della Tamaro non è più assolutamente riconoscibile. Sicché viene a mancare tra le due opere ogni possibilità di concorrenza commerciale»<sup>109</sup>

L'opera di Susanna Tamaro, sia a causa della questione con Luttazzi sia grazie al grande successo conseguito in Italia, risulta una tra le più conosciute degli anni Novanta e di conseguenza è anche soggetta a molte critiche. Per questo motivo anche attorno a *Va' dove ti porta il cuore* si scatenò un'accusa di plagio, in questa occasione però la Tamaro non dovette presentarsi in tribunale e la questione si risolse tramite delle continue pubblicazioni sui quotidiani italiani. Il successo dell'opera fu tale che Cristina Comencini ne fece una trasposizione cinematografica che non venne ben accettata né dalla critica né dal pubblico. Sulla scia di questa enorme fama conquistata dal romanzo, la giornalista Valeria Serra continua a riscontrare qualcosa di estremamente familiare nel titolo dell'opera della Tamaro. Dopo aver controllato tutta la biblioteca del padre, Serra trova un tomo del 1973 che si intitola proprio *Va' dove ti porta il cuore*; l'autore è Jean-Marie Déchanet, monaco benedettino e missionario tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento. Durante il suo eremitismo egli si dedica alla scrittura di una specie di *vademecum* in forma diaristica in cui associa la cultura cattolica cristiana alle discipline orientali dello Yoga e del Buddismo Zen. Il testo verrà pubblicato in Francia col titolo *Va où ton coeur te*

---

109 D. BONAMORE, *Il plagio del titolo delle «opere dell'ingegno» nella dogmatica del diritto d'autore*, cit., p. 110.

*mène*, tradotto letteralmente nell'edizione italiana del romanzo.<sup>110</sup> Su dichiarazione di Déchanet, si è a conoscenza che la frase in intestazione è un omaggio a un passaggio dell'*Ecclesiaste* in cui viene elargito il consiglio di seguire sempre le vie del cuore. Sembra quasi impossibile che la Tamaro conoscesse così bene l'*Ecclesiaste* da poter trarne spunto per il titolo della propria opera. Il problema insorse nel momento in cui si riscontrarono alcune analogie tra il romanzo italiano e quello del monaco benedettino. L'autrice disse che per il titolo si era ispirata a una frase della dottrina giapponese, inoltre la casa editrice Baldini&Castoldi aggiunse in difesa che “va' dove ti porta il cuore” sarebbe uno dei titoli più utilizzati dalla letteratura dal medioevo fino alla contemporaneità e per questo l'autrice non avrebbe dovuto esser condannata. Gli argomenti trattati dai due romanzi non sembrano affini, però per prima cosa entrambi sono redatti in forma diaristico-epistolare e soprattutto abbracciano lo stesso filone spirituale religioso che funge da *fil rouge* per tutta la narrazione sebbene l'approccio al medesimo tema sia diverso. Infatti nell'opera francese vengono espone delle considerazioni di tipo moraleggiante mentre la religiosità espressa dal romanzo della Tamaro viene comunicata al lettore attraverso le parole che l'anziana Olga scrive alla nipote Marta, in vacanza negli Stati Uniti.

Per quanto concerne la questione dell'identità tra i due titoli, Daniele Bonamore ha espresso la sua personale opinione, partendo dal presupposto che secondo il Codice Civile Italiano il titolo di un'opera costituirebbe l'opera stessa. Non si mette in discussione l'inscindibilità tra opera e titolo, poiché lo stesso romanzo con un titolo diverso verrebbe accolto dai lettori in maniera leggermente differente nonostante il messaggio veicolato non muti col cambiamento dell'intestazione. Il titolo costituisce uno strumento di identità per un'opera, sia essa di tipo letterario o appartenente alle arti figurative o di tipo performativo, come avviene per il nome di una persona. In una nazione dove si legge poco o niente, la scelta della Tamaro di dare

---

110 Cfr. JEAN-MARIE DÉCHANET, *Va' dove ti porta il cuore: al di là dello yoga*, traduzione di Clara Virgili, Assisi, Cittadella, 1973.

al suo romanzo il titolo *Va' dove ti porta il cuore* risulta essere estremamente funzionale, difatti i termini che lo costituiscono portano il pubblico ad aspettarsi che dietro alla copertina si celi il tipico romanzo rosa. In realtà, nonostante un lessico semplice e una trama scorrevole, il libro della Tamaro risulta appartenere tutt'altro che alla letteratura femminile di consumo, proprio per il suo aspetto spirituale ed educativo. Secondo Bonamore il titolo costituisce l'opera stessa e per questo le due entità, assieme al nome dell'autore, devono essere considerate inscindibili; perciò il caso della Tamaro in quanto plagio dell'intestazione di un racconto altrui è da considerarsi grave. Bonamore ribadisce anche che il titolo stesso non è sufficiente a rendere l'opera un capolavoro letterario, e continua affermando che:

riuscirebbe incomprensibile come mai l'opera di Jean Déchenet dallo stesso titolo, pubblicata più di venti anni prima in Francia [...], fosse addirittura ignorata da tutti, ad eccezione della giornalista di felice memoria e intuito. [...]

La maggior parte del ristretto numero della popolazione che acquista libri non li legge. [...] il successo di un libro, nel significato di vendita, salvo casi eccezionali, non è legato al titolo, al valore dell'autore, all'importanza o alla piacevolezza del testo. Dipende invece dal personaggio, [...] dalla forza e dalla capillarità della casa editrice che lo pubblica e, ovviamente, dal *battage* mediatico che questa calcola di dover promuovere.<sup>111</sup>

---

111 D. BONAMORE, *Il plagio del titolo delle «opere dell'ingegno» nella dogmatica del diritto d'autore*, cit., p. 111.

## CAPITOLO TERZO

### IL PLAGIO NELL'ERA DIGITALE

Con l'avvento di internet la percezione di tutta la letteratura si è rivoluzionata; si tratta di un processo tuttora in continuo avanzamento poiché esso si sviluppa di pari passo con l'innovazione tecnologica e con l'accettazione da parte del pubblico di 'nuove leggi' in campo letterario-informatico. Con la possibilità di consultare alcune opere direttamente dalla rete si è ulteriormente assottigliata la linea di separazione tra lecito e illecito letterario, a partire dalla violazione del *copyright* fino alla percezione del plagio. Si tratta di un fenomeno in continuo progredire, del quale non si può prevedere di preciso l'andamento futuro; l'unica certezza è che espandendo la consultazione letteraria alla rete è sempre più urgente la necessità di aggiornare la normativa vigente onde evitare delle complicazioni dal punto di vista giuridico.

Non si tratta solamente del problema dei diritti d'autore inerente ai file *open access*,<sup>112</sup> ma di tutta una serie di fenomeni letterari che stanno letteralmente trionfando online. Prima di giungere alla comprensione del perché determinate forme letterarie siano nate, è necessario procedere analizzando quei piccoli cambiamenti che nel tempo hanno condotto alla produzione

---

112 I file cosiddetti *open access* (letteralmente “accesso aperto”) sono dei documenti pubblicati digitalmente, i quali possono non solo essere fruibili gratuitamente dal pubblico, ma anche modificati da chiunque posseda le credenziali per farlo. I file *open access* si suddividono in Gratis OA e Libre OA, rispettivamente documenti utilizzabili da tutti e, nel secondo caso, utilizzabili solamente tramite il pagamento di dei minimi diritti di utilizzazione (questo avviene spesso per le pubblicazioni scientifiche).

di testi 'ibridi' come ad esempio quelli della letteratura *cut-up*.<sup>113</sup> Oggigiorno è attiva una tendenza collettiva alla non considerazione del diritto d'autore, come se la letteratura stesse subendo un ritorno al passato, quando i testi non erano vincolati da alcuna legge e gli autori non erano proprietari delle proprie creazioni. Con l'avvento della letteratura informatizzata milioni di utenti possono con estrema facilità entrare in possesso dei testi capisaldi della cultura e, in alcuni casi, hanno pure la possibilità di modificarli, ampliarli e ricavarne i passi salienti per poi inserirli in nuove opere.

### III.1 Citazione, questa sconosciuta

Il DELI alla voce “citare” restituisce il seguente esito:

'indurre' (1330 ca., *Laud. Urb*), 'chiamare in giudizio davanti a un magistrato' (1279-80, NTF 512), 'riferire testualmente qualche cosa a sostegno nelle proprie ragioni per fini esemplificativi' (1523-24, a. Firenzuola). [...] **citazione**, *s.f.* 'atto processuale di parte, con cui si intima a qualcuno di presentarsi in giudizio a una determinata udienza' [...], 'riproduzione testuale di parole altrui; riferimento o richiamo a documenti, testi e simili'.<sup>114</sup>

Per convenzione quando si cita un altro autore in un testo si è soliti segnalare la provenienza della citazione, anche per fornire al lettore la possibilità di approfondire il concetto riportato dal brano selezionato. Si utilizza questo metodo perché talvolta le parole altrui sono estremamente più efficaci di quelle di chi scrive, ma anche perché queste possono essere talmente note al pubblico da essere entrate nell'immaginario collettivo; inoltre è molto in voga citare per omaggiare un autore per il quale si prova grande stima. Come tutto ciò che concerne il

---

113 Con il termine *cut-up* si indica un genere letterario, di cui fu pioniere William S. Burroughs, caratterizzato dalla formazione di un testo attraverso l'accostamento di frasi provenienti da un brano precedentemente scritto, ritagliato e ricomposto non seguendo più né l'ordine sintattico né il senso compiuto del messaggio originale.

114 *Dizionario etimologico della lingua italiana*, cit., p. 345, alla voce “citare”.

diritto d'autore anche questa 'pratica' è vincolata da quanto sancito dalla CUB ed esiste un vero e proprio “diritto alla citazione” secondo il quale qualsiasi autore ha il diritto di utilizzare le parole altrui, ovviamente entro i limiti consentiti dalla legge. In realtà l'unico paese mondiale a vincolare fisicamente lo spazio citabile è l'Argentina, per cui una citazione può essere costituita al massimo da 1000 parole. Gli altri stati si limitano ad affermare che i limiti citabili sono a discrezione del buon senso di chi ne fa uso, purché non venga citata l'opera per intero e che i fini dell'azione siano ben delineati. Altro punto saliente sussiste nel fatto che la citazione non deve ledere economicamente il testo originario, per questo motivo essa non può essere totale ma di proporzioni contenute.<sup>115</sup> Se la dimensione della citazione è determinata solamente da una questione di correttezza verso l'autore preso a modello, ci si chiede quale importanza possa avere l'unire a essa il relativo riferimento bibliografico in tema di plagio. L'omissione della fonte dalla quale è tratta una citazione può causare all'autore non pochi problemi poiché è molto semplice oltrepassare il limite della liceità. Qualora un autore venisse accusato di plagio per il suo abuso nell'inserimento di frasi altrui nel proprio testo a causa della dimenticanza nel giustificare tale azione, sarebbe necessario valutare due questioni: se l'omissione è avvenuta per far passare per proprio il messaggio veicolato da altri, oppure se tale mancanza è di tipo involontario.

Un ottimo esempio su cui approfondire la questione del diritto alla citazione è costituito dal romanzo di formazione di Enrico Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, per la sua alta concentrazione di tributi e rimandi a opere dell'ingegno altrui. Già prendendo in esame il titolo ci si imbatte in un primo problema inerente al *copyright*, infatti esso costituisce un netto riferimento al chitarrista dei Red Hot Chili Peppers, John Frusciante, che nel 1992 lasciò il gruppo a causa della sua dipendenza dalla droga e della non sopportazione del troppo successo ottenuto dalla band negli ultimi anni. Alex, il protagonista del romanzo di Brizzi, resta sinceramente colpito

---

115 Per comprendere in maniera esaustiva il diritto di citazione si veda la pagina online <http://www.lexenia.it/la-citazione-delle-opere-protette-dal-diritto-dautore/> (ultima consultazione 21.01.16)

dall'abbandono del gruppo da parte di John, poiché lo considerava un modello di musicista a cui aspirare. Brizzi decide di cambiare il nome da John a Jack proprio per non incorre in problemi legali inerenti al diritto d'autore e al *copyright*, nonostante il riferimento al musicista sia palese e il vero nome compaia una sola volta in tutto il romanzo. L'opera narra il rapporto tra Alex e Aidi, due liceali alle prese con l'adolescenza. Tutta la narrazione, ambientata nella Bologna dei primi anni Novanta, è scandita dalla musica che i due ragazzi ascoltano, dai libri da loro letti e dalle corse con la bicicletta, simbolo di libertà. Come sostiene Enrica Ricciardi, infatti, nei romanzi di formazione di fine millennio ciò su cui si focalizzano i protagonisti sono i particolari della quotidianità, i gesti comuni e la semplicità, tutte azioni a cui un adulto attribuirebbe un'importanza quasi nulla. L'adolescenza costituisce quel periodo di transizione in cui l'individuo ha bisogno di compiere delle esperienze di crescita interiore; nei primi *bildungsroman* ciò avveniva all'interno della cerchia familiare, contrariamente a quanto accade nei nuovi racconti in cui il luogo di scontro con la realtà diviene la scuola.<sup>116</sup> L'opera è narrata in terza persona da un narratore esterno onnisciente, probabilmente un amico di Alex, che talvolta si sbilancia, rivolgendosi direttamente al lettore giustificando le scelte discutibili del protagonista o spiegando le motivazioni che lo hanno spinto ad agire in un determinato modo. Il linguaggio è semplice, ricco di neologismi giovanili; si tende alla paratassi, e i periodi in sé sono corti e si servono di un lessico essenziale.

Per quanto concerne la citazione, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* costituisce un valido esempio di testo in cui essa è ampiamente utilizzata ma non viene giustificata dai relativi rimandi bibliografici. Ciò che spicca tra tutti i piccoli tributi disseminati da Brizzi nella narrazione è sicuramente l'abitudine di Alex e Aidi di parlare utilizzando frasi de *Il Piccolo Principe* di Antoine De Saint-Exupéry.

---

116 Cfr. ENRICA RICCIARDI, *Adoleggenti. Lettura e Letteratura tra scuola media inferiore e superiore*, Lecce, Pensa Multimedia, 2007, pp. 76-79.

Infatti al capitolo terzo dell'opera di Brizzi, il protagonista afferma:

Ma lui non doveva andare in para. L'essenziale è invisibile agli occhi, aveva detto la volpe. La gente che sarebbe arrivata tra poco avrebbe mangiato, scherzato, distribuito baci, raccontato cose, e alla fine se ne sarebbe andata dimenticandosi tutto, senza portar via niente della magia del posto.<sup>117</sup>

La frase «l'essenziale è invisibile agli occhi» probabilmente è il pezzo più celebre di tutto il racconto de *Il Piccolo Principe* e quindi l'operazione attuata da Brizzi non deve essere condannata proprio perché la maggior parte dei lettori riconoscerebbe il pezzo e capirebbe subito che l'autore stava citando un altro scrittore, estremamente noto al pubblico.

Nell'opera di Saint-Exupéry il testo recita:

«Addio», disse la volpe. «Ecco il mio segreto. È molto semplice: non si vede bene che col cuore. L'essenziale è invisibile agli occhi».

«L'essenziale è invisibile agli occhi», ripeté il piccolo principe, per ricordarselo.<sup>118</sup>

Questo non è l'unico passaggio sfruttato da Brizzi per esprimere i sentimenti di Alex, tutto il romanzo è cosparso di citazioni più o meno ampie provenienti da *Il Piccolo Principe*.

A lei arrivavano fogli di computer scritti fitti, parole un po' allegre e un po' tristi in New York 10 punti; e il vecchio Alex l'immaginava seduta al tavolo di una camera che non aveva mai visto, mentre leggeva: «Se vuoi un amico, addomesticami». «Cosa bisogna fare?» aveva chiesto il piccolo principe. «Bisogna essere molto pazienti», aveva risposto la volpe. «All'inizio ti siederai un po' distante da me, così, tra l'erba io ti guarderò con la coda dell'occhio, e tu non dirai niente. Le parole sono fonte di malintesi. Ma giorno dopo giorno, potrai venire a sederti un po' più vicino...» Il giorno seguente il piccolo principe era tornato. «Sarebbe stato meglio tornare alla stessa ora», disse la volpe. «Se,

---

117 ENRICO BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Milano, Baldini&Castoldi, 2013 (1994<sup>1</sup>), pp. 153-154.

118 ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *Il Piccolo Principe*, prefazione di Nico Orengo, trad. di Nini Bompiani Bregoli, Milano, Bompiani, 2006 (Milano 1943), p. 98.

per esempio, arrivi alle quattro del pomeriggio, io comincerò a essere felice sin dalle tre. Più passerà il tempo e più sarò felice. Quando ormai saranno le quattro, mi agiterò e mi preoccuperò: scoprirò il prezzo della felicità.»

E lei e Alex, pur fra i mille tramortimenti esistenziali del caso, erano esattamente *felici*, anche se il vecchio si sentiva un po' angosciato quando pensava che la loro era solo una storia di diciassettenni a orologeria col fottuto timer puntato sulla partenza di lei per l'America.<sup>119</sup>

Il testo de *Il Piccolo Principe* recita parole pressoché identiche alla citazione di Brizzi:

«Gli uomini non hanno più tempo per conoscere nulla. Comprano dai mercanti le cose già fatte. Ma siccome non esistono mercanti di amici, gli uomini non hanno più amici. Se tu vuoi un amico addomesticami!»

«Che bisogna fare?» domandò il piccolo principe.

«Bisogna essere molto pazienti», rispose la volpe. «In principio tu ti sederai un po' lontano da me, così, nell'erba. Io ti guarderò con la coda dell'occhio e tu non dirai nulla. Le parole sono una fonte di malintesi. Ma ogni giorno tu potrai sederti un po' più vicino...»

Il piccolo principe ritornò l'indomani.

«Sarebbe stato meglio ritornare alla stessa ora», disse la volpe. «Se tu vieni, per esempio, tutti i pomeriggi alle quattro, dalle tre io comincerò a essere felice. Col passare dell'ora aumenterà la mia felicità. Quando saranno le quattro, incomincerò ad agitarmi e ad inquietarmi; scoprirò il prezzo della felicità! Ma se tu vieni non si sa quando, io non saprò mai a che ora prepararmi il cuore... Ci vogliono i riti».<sup>120</sup>

L'azione di Brizzi di citare un altro romanzo senza poi indicare anche la fonte di provenienza è discutibile, perché, sebbene sia evidente che egli abbia utilizzato le parole altrui, potrebbe sembrare che egli voglia celare al lettore il testo originale. La volontà di agire in questo modo da parte dell'autore potrebbe anche essere stata un metodo per evitare il pagamento dei diritti per l'utilizzo dell'opera di De Saint-Exupéry. Tra i testi di canzoni riportati, i gruppi

---

119 E. BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, cit., pp. 27-28.

120 A. DE SAINT-EXUPÉRY, *Il Piccolo Principe*, cit., p. 94.

musicali e i protagonisti di altri romanzi solamente nominati, il testo di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* è denso di citazioni, la più nascosta delle quali risulta essere sicuramente quella dell'*incipit* di una canzone di Elio e le Storie Tese. Il brano in questione è *Il vitello dai piedi di balsa* contenuto nell'album *Italyan, Rum Casusu Çikti*<sup>121</sup> (1992), il quale recita così:

Nel boschetto della mia fantasia  
C'è un fottio di animaletti un  
Po' matti inventati da me,  
Che mi fanno ridere quando sono triste,  
Mi fanno ridere quando sono felice,  
Mi fanno ridere quando sono medio;  
In pratica mi fanno ridere sempre,  
Quel fottio di animaletti  
Inventati da me.<sup>122</sup>

Enrico Brizzi utilizza una rivisitazione del primo verso per indicare l'atto di sognare a occhi aperti (con la complicità della droga) di Rinaldi, un amico di Alex, durante una delle volte in cui avevano saltato la scuola:

Invece Rinaldi si vedeva che stava proprio volando nel boschetto della sua fantasia con tutta la Ferri Flavia Maria nuda dentro la doccia, in un alberghetto messicano, lui che irrompe con del cocco in mano...<sup>123</sup>

Si tratta di una citazione indiretta, ma non per questo il richiamo all'opera altrui risulta più debole, anzi il lettore in grado di cogliere queste sottigliezze rimarrà maggiormente appagato e soddisfatto dal romanzo in questione.

---

121 Il titolo dell'album è scritto in lingua turca; il significato della frase è il seguente: "Si è scoperto che l'italiano era una spia greco-cipriota". Il gruppo aveva trovato la frase su un quotidiano e di lì la scelta di utilizzarla come titolo dell'album.

122 Il testo de *Il vitello dai piedi di balsa* si trova online in <http://www.testitradotti.it/canzoni/elio-e-le-storie-tese/il-vitello-dai-piedi-di-balsa> (ultima consultazione 21.01.16).

123 E. BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, cit., p. 66.

### III.1.1 La citazione nelle altre opere dell'ingegno

La citazione, intesa come omaggio verso un altro artista, è molto utilizzata non solamente in ambito letterario, ma è diventata il veicolo preferito tramite cui onorare un autore anche attraverso le altre arti. Non si tratta di un mezzo di comunicazione interno a un'unica tipologia di opere dell'ingegno, la citazione funge anche da ponte tra i vari generi artistici con il fine di farli colloquiare meglio tra loro. Partendo dal presupposto che la trasposizione di un'opera dell'ingegno da un'arte all'altra è consentita, purché essa non leda la dignità e l'integrità dell'oggetto originale, si può affermare che la citazione sia il miglior veicolo per dimostrare al pubblico il bagaglio culturale del creatore di una determinata opera, a condizione che il rinvio colto sia fatto con criterio.

Tra tutte le arti, quella che meglio si presta alla citazione è forse la musica, per il suo potere evocativo. In questo ambito i tributi sono innumerevoli e di vario tipo, dalla trasposizione di versi della *Divina Commedia*, all'utilizzo di teorie filosofiche all'interno del testo, ma anche al rimando a un'altra canzone attraverso l'utilizzo di una piccola sequenza di note. Tutti questi metodi di citazione 'inter-artistica' devono essere utilizzati con consapevolezza per non incorrere in problemi con la SIAE. Ma quanto più è ricercato l'omaggio, tanto più apprezzato è questo dal pubblico; allo stesso tempo l'autore che utilizza un tributo 'di nicchia' deve essere consapevole del fatto che probabilmente la maggior parte dei fruitori dell'opera non sarà in grado di coglierlo. È il caso della canzone *I Zimbra* contenuta nell'album *Fear of Music* (1979) della band americana Talking Heads. Il testo, totalmente privo di senso, recita così:

Gadji beri bimba clandrìdi  
Lauli lonni cadori gadjam

A bim beri glassala glandride  
E glassala tuffm i zimbra

Bim blassa galassasa zimbrabim  
Blassa glallassasa zimbrabim

A bim beri glassala grandrid  
E glassala tuffm i zimbra

Gadji beri bimba glandridi  
Lauli lonni cadora gadjam  
A bim beri glassasa glandrid  
E glassala tuffm i zimbra<sup>124</sup>

Il leader dei Talking Heads, David Byrne, e Brian Eno dichiararono che per il testo di questa canzone si erano ispirati al dadaismo, riprendendo la poesia *Gadji beri bimba* dello scrittore tedesco Hugo Ball. La lirica in questione, del 1916, appartiene al genere della poesia fonetica tipica del movimento Dada, secondo cui l'arte doveva discostarsi da tutta la tradizione precedente e doveva generarsi dal *nonsense*. Il punto di partenza degli scrittori dadaisti era quello di rifiutare la parola in quanto tale, poiché portatrice di significato; escludendo quest'ultimo, si veniva a formare un testo privo di senso. Eliminando queste due caratteristiche dallo scritto, l'unica proprietà rimanente in esso consisteva nel suono: ecco che si viene a creare la poesia fonetica, delineata dal susseguirsi di una serie di onomatopee prive di significato, atte allo scopo di distanziarsi il più possibile dal resto della lirica coeva.

Hugo Ball<sup>125</sup> recitò la poesia per la prima volta al Cabaret Voltaire di Zurigo. Egli, autore

---

124 Il testo della canzone si trova in <http://www.rockol.it/testi/3200109/david-byrne-i-zimbra> (ultima consultazione 22.01.16).

125 Hugo Ball (1886-1927) fu uno scrittore e regista teatrale tedesco, noto per aver fondato a Zurigo il Cabaret Voltaire (locale in cui era tipico intrattenere il pubblico tramite esibizioni artistiche di vario genere) nel 1916. Fu uno dei maggiori esponenti del movimento Dada, del quale scrisse anche il manifesto. Studiò filosofia ad Heidelberg e divenne la guida degli artisti del dadaismo svizzero. Oltre alle sue poesie *nonsense*, egli scrisse anche una biografia di Herman Hesse nel 1927. Dopo aver abbandonato la 'fede' Dada, si avvicinò alla religione e visse lontano dai riflettori fino alla morte.

anche del *Manifesto Dada*, dichiarò che il suo intento era quello di conferire maggiore importanza nel mondo a tutte le persone dalla mente indipendente che si opponevano alla guerra e al nazionalismo.

I have invented a new series of verses, verses without words, or sound poems, in which the balancing of the vowels is gauged and distributed according to the value of the initial line.<sup>126</sup>

La poesia fonetica di Ball<sup>127</sup> viene paragonata dall'autore stesso alle innumerevoli forme e ombre che si vengono a creare quando si guarda dentro a un caleidoscopio, ogni persona trarrà da essa un'esperienza diversa da quella di un altro individuo.

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori  
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini  
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim  
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban  
o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo  
gadjama rhinozerossola hopsamen  
bluku terullala blaulala loooo

zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam  
elifantolim brussala bulomen brussala bulomen tromtata  
velo da bang band affalo purzamai affalo purzamai lengado tor  
gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata pimpalo ögrögöööö  
viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malooo

tuffm im zimbrabim negramai bumbalo negramai bumbalo tuffm i zim  
gadjama bimbala oo beri gadjama gaga di gadjama affalo pinx

---

126 «Ho inventato una nuova serie di versi, versi senza parole, o poesie sonore, nelle quali la compensazione delle vocali è calibrata e distribuita secondo il metro del verso iniziale», testo originale in <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/aug/31/hugo-ball-gadji-beri-bimba> (ultima consultazione 22.01.16).

127 Si può ascoltare la poesia così come veniva realmente recitata in <https://www.youtube.com/watch?v=N8i13r0HzlE> (ultima consultazione 22.01.16).

gaga di bumbalo bumbalo gadjamen  
gaga di bling blong  
gaga blung<sup>128</sup>

L'intento dei dadaisti era quello di ricercare un'arte primitiva, del tutto irrazionale, che nascesse dall'interiorità dell'artista. Si dice che lo stesso nome “Dada” scelto per il movimento provenisse dall'idea di paragonare l'artista a un bambino affetto da glossolalia, un disturbo della pronuncia che consiste nell'articolazione di parole incomprensibili, quindi una specie di afasia.

Come si evince dal confronto tra i due brani, le differenze sostanziali sono pressoché nulle, se si escludono la volontà dei Talking Heads di utilizzare solamente la prima strofa della poesia di Ball e l'inserimento, alla fine di quasi tutti i versi, dei termini “I Zimbra” (dai quali è stato tratto il titolo della canzone). Entrambi i testi sono totalmente privi di significato e il tono con cui vengono 'recitati' è definito dal ritmo della melodia sottostante (in *I Zimbra*) e dal tipo di esibizione voluta dagli artisti del Cabaret Voltaire. La caratteristica tipica del dadaismo di ricercare un'arte primitiva è ripresa nella volontà dei Talking Heads di ricreare i ritmi della musica africana in tutto l'album successivo a *Fear of music* del quale il brano *I Zimbra* funge da precursore; d'altronde è proprio in Africa che sono comparse le prime forme di ominide. L'operazione attuata dai Talking Heads non può essere considerata un plagio, sebbene al momento della pubblicazione del brano non fossero ancora scaduti i settant'anni dalla morte dell'autore entro i quali l'opera risulta ancora protetta dal *copyright*, semmai si può definire la citazione di *Gadji beri bimba* un prestito colto, atto a rendere al meglio gli intenti della band musicale americana. Inoltre la dichiarazione di Eno e Byrne di essersi volutamente ispirati alla poesia dadaista di Ball fa rientrare il caso in quello che viene comunemente denominato “tributo”.

---

128 Il testo della poesia si trova sempre alla pagina <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/aug/31/hugo-ball-gadji-beri-bimba> (ultima consultazione 22.01.16)

Se nella circostanza in questione i Talking Heads avevano utilizzato la trasposizione di un testo nato per la recitazione orale in un brano cantato e quindi era avvenuto un passaggio dall'ambito letterario a quello musicale; esistono invece autori che pur rimanendo nello stesso settore artistico attuano delle “autocitazioni”, cioè utilizzano dei rinvii interni alle proprie opere per collegarle tra loro. Si tratta di un'operazione che viene comunemente denominata “autoplagio” in quanto i prodotti dell'ingegno utilizzati per questo tipo di contaminazione sono tutti coperti dai diritti d'autore; un modo di agire che risulta totalmente lecito ed estremamente sfruttato. È il caso del recentemente scomparso David Bowie che decise di legare tra loro con un invisibile *fil rouge* alcune delle sue canzoni più celebri. Si tratta del personaggio immaginario di Major Tom, protagonista dei brani *Space Oddity* (1969) e *Ashes to Ashes* (1980); questa figura è da considerare come un *alter ego* dello stesso Bowie, in quanto in entrambe le canzoni si notano pensieri di stampo autobiografico. Nel primo dei due brani si vede il Maggiore Tom pronto per partire per una missione spaziale, il testo è costituito dal dialogo tra il protagonista e la torre di controllo. Una volta in orbita, Major Tom esce dalla capsula e descrive cosa vede dallo spazio, poi però le comunicazioni con la Terra iniziano a diventare problematiche fino a interrompersi. Il protagonista saluta la moglie tramite la radio e si prepara ad andare alla deriva nello spazio.

Ground Control to Major Tom  
Ground Control to Major Tom  
Take your protein pills  
and put your helmet on

Ground Control to Major Tom  
Commencing countdown,  
engines on  
Check ignition  
and may God's love be with you<sup>129</sup>

---

129 Il testo completo della canzone in <http://www.velvetgoldmine.it/testi/spaceoddity.html> (ultima consultazione

Sebbene Bowie abbia sempre smentito ogni possibile interpretazione data dalla critica inerente al brano, probabilmente questo costituisce un rinvio alla missione spaziale Apollo 11, ancora in preparazione quando uscì il singolo dell'artista; inoltre è un omaggio al film *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick. La canzone è tuttavia anche una riflessione sulla caducità della vita e sull'effimerità della fama acquisita. Oltre dieci anni dopo, quando scrisse *Ashes to Ashes*, Bowie ritorna sul tema mostrando il Maggiore Tom profondamente cambiato.

Do you remember a guy that's been  
In such an early song  
I've heard a rumour from Ground Control  
Oh no, don't say it's true [...]

Ashes to ashes, funk to funky  
We know Major Tom's a junkie  
Strung out in heaven's high  
Hitting an all-time low [...]

My mama said, "To get things done  
You'd better not mess with Major Tom."<sup>130</sup>

Bowie si rivolge direttamente all'ascoltatore dicendo «Ti ricordi di quel ragazzo che c'era in una delle mie prime canzoni, ho sentito una voce dalla Torre di Controllo. Oh no, non dirmi che è vera». Il ragazzo in questione altro non è che Major Tom, ancora in vita, ma purtroppo è diventato un tossicodipendente perché costretto a rimanere in orbita e in preda alla depressione. La canzone finisce con l'ammonizione del narratore, il quale consiglia di non aver nulla a che fare col protagonista se si vuole fare le cose per bene. Quindi il Maggiore Tom costituirebbe un

---

23.01.16).

130 [http://www.angolotesti.it/D/testi\\_canzoni\\_david\\_bowie\\_1114/testo\\_canzone\\_ashes\\_to\\_ashes\\_34906.html](http://www.angolotesti.it/D/testi_canzoni_david_bowie_1114/testo_canzone_ashes_to_ashes_34906.html) (ultima consultazione 23.01.16).

personaggio negativo, dalla tendenza a finire nei guai e a portare sulla cattiva strada chi lo ascolta. Nel 1980 David Bowie viveva nel continuo tentativo di disintossicarsi dalla droga, i suoi continui fallimenti si riflettono del tutto nella figura del protagonista di *Ashes to ashes*, il quale sta attraversando un periodo di vita estremamente decadente. La figura di Major Tom entra così nell'immaginario collettivo e viene omaggiata e riutilizzata anche da altri artisti. In *Hallo Spaceboy* (1995) di Bowie non c'è un riferimento diretto al Maggiore, ma, l'anno successivo, nel remix dei Pet Shop Boys il rimando a *Space Oddity* diviene evidente. Major Tom rappresenta sicuramente un caso di autocitazione in quanto compare più volte nell'opera musicale di Bowie, sia che i riferimenti a lui siano diretti o impliciti. Si può affermare che i temi dell'astronauta, inteso come persona speciale e fuori dal comune, dello spazio e della vita extraterrestre siano delle costanti in tutta la musica di Bowie, si vedano ad esempio brani come *Starman* (1972) o l'ultimo album dal titolo *Blackstar*. Ed è proprio nella canzone omonima che compare un'ultima volta Major Tom, nel video musicale; infatti una delle prime immagini su cui l'occhio dello spettatore ricade è proprio quella di una tuta spaziale. L'astronauta di *Blackstar* è morto da tempo e di lui non rimane altro che lo scheletro; probabilmente Bowie ha voluto ritrarre così il suo *alter ego* consapevole della fine comune a cui entrambi erano destinati.

### **III.2 Fame di realtà**

Se oggi il binomio “opera/proprietà” costituisce un'entità in crisi, ciò è dovuto all'apertura delle nuove tecnologie digitali verso la letteratura (ma anche nei confronti dell'arte in generale). Con il proliferare dei file cosiddetti *open access*, i quali possono essere scaricati, ampliati e modificati da qualsiasi utente del web in maniera gratuita, la linea di separazione tra ciò che viene considerato plagio e ciò che non lo è si è ulteriormente assottigliata. Questa novità

nell'ambito dell'editoria crea un divario tra i critici, tra i quali si trova chi difende con veemenza l'apertura verso una nuova forma di letteratura e chi, più conservatore, rivendica la necessità che opera e autore continuino a costituire un *unicum* inscindibile e per questo motivo debbano essere tutelate secondo quanto detto dalla CUB. Ma chi pensa che la riduzione della soglia che divide ciò che viene percepito dal pubblico come plagio e ciò che davvero non lo è sia una conseguenza da ascrivere solamente alla fruizione su ampia scala delle nuove tecnologie commette un grave errore. Dopo gli esperimenti *cut-up* di William Burroughs risalenti agli anni Cinquanta, l'idea di produrre delle opere utilizzando frammenti di lavori altrui, il cui accostamento formava una specie di mosaico letterario, viene accantonata fino alla fine degli anni Ottanta quando negli Stati Uniti si cominciano a organizzare dei veri e propri festival del plagio, il più celebre dei quali fu il Festival del Plagiarismo di San Francisco del 1988. Dopo questo avvenimento, nello stesso anno altre rassegne vennero organizzate in varie parti del mondo: si hanno notizie di Festival del Plagiarismo avvenuti a Londra, Berlino, San Paulo e Tokyo. La stessa pubblicità fatta dagli organizzatori dell'evento ha utilizzato come slogan delle frasi celebri dal tema inerente a quello del Festival stesso. Le rassegne avevano come scopo principale quello di proporre al pubblico dei nuovi modi di concepire le opere dell'ingegno, ma anche il fine di riflettere sui nessi di originalità, proprietà autoriale e imitazione creativa. Per contrastare questo fenomeno, nel 1989 gli Stati Uniti si uniformarono a quanto sancito dalla Convenzione di Berna, infatti prima dell'adesione erano protette col diritto d'autore solamente le opere che recavano il simbolo del *copyright*. Dopo questi eventi, le forme ibride di letteratura continuarono a essere prodotte pur costituendo una parte minima di tutto il panorama letterario e artistico, nonché a essere destinate a un pubblico di nicchia non appartenente alla cerchia dei critici più in voga. Tra i sostenitori del plagio inteso come fenomeno di creatività si trova Steward Home, studioso che si è occupato anche dell'organizzazione del Festival del Plagiarismo di San Francisco. La difesa delle 'attività

plagiarie' da parte di Home parte dalla concezione elisabettiana di imitazione creativa e in particolare dal rimaneggiamento di temi già noti sfruttato nella maggior parte delle opere di Shakespeare e Marlowe. Home afferma che

È bene tenere a mente che il plagiarismo è un esercizio altamente creativo, poiché con ogni plagio viene attribuito un nuovo significato all'opera plagiata. [...] La regola fondamentale nel cercare di evitare la violazione del diritto d'autore è quella di prendere l'idea e lo spirito di un testo, senza davvero copiarlo letteralmente. [...] Come strumento rivoluzionario, il plagio si adatta in modo ideale alle esigenze del tardo XX secolo. La selezione del materiale è l'unica sfida che implica. Per selezionare davvero il meglio, occorre essere dei geni.<sup>131</sup>

Quindi Home reputa il plagio un processo creativo atto a generare opere dall'intento nuovo, ma che nella forma contengono parti di qualcosa di già noto; solamente il loro assemblaggio può conferire al prodotto la cosiddetta originalità. Molti critici che si avvicinano a tale tematica però risultano alquanto scrupolosi nel precisare che questo determinato tipo di scrittura non può essere sperimentata da tutti; il *collage* narrativo costituisce una prova letteraria che rischia di sfociare nella banalizzazione se costruito con fini poco trasparenti.

Bisogna attendere il 2010 affinché una voce emerga dal gruppo e faccia chiarezza sull'andamento della letteratura coeva: è il caso di David Shields<sup>132</sup> e della sua opera più controversa, *Fame di realtà*. Questa pubblicazione appare tanto piacevole da leggere quanto problematica dal punto di vista della comprensione dei modi in cui è stata concepita e creata. Innanzitutto *Fame di realtà* è difficile da collocare nel panorama letterario odierno, sebbene Stefano Salis, curatore dell'edizione italiana, la definisca un'opera di teoria letteraria dalle conseguenze imprevedibili riscontrabili in un futuro assolutamente prossimo. Situare il lavoro di

---

131 STEWARD HOME, *Nessuno osi chiamarlo plagiarismo*, in *Falso è vero – Plagi, cloni, campionamenti e simili*, a cura di Vittore Baroni, Udine, AAA Edizioni, 1998, p. 122.

132 David Shields è un autore americano di *fiction* e *non-fiction*. Dopo essersi laureato alla Brown University e aver ricevuto dei riconoscimenti dall'Università dello Iowa e numerose borse di studio (la più celebre delle quali è quella presso la Guggenheim Foundation per le arti creative), ora si dedica all'insegnamento e alla scrittura.

Shields tra questo genere di opere non è propriamente corretto poiché costituisce una forma ibrida di letteratura che può essere definita contemporaneamente saggio, *collage*, raccolta di aforismi ma, allo stesso tempo, racconto del pensiero personale dell'autore. La particolarità dell'opera di David Shields non è dettata solo dalla commistione di generi contenuti in essa, bensì anche dall'aver saputo fondere assieme citazioni provenienti da altri autori in modo da costruire un pensiero coerente col proprio. I pezzi selezionati dallo scrittore sono 618 e si possono suddividere in stralci di opere altrui, autocitazioni e aforismi creati *ad hoc* per l'opera in questione. Shields al momento della pubblicazione fu molto chiaro riguardo al fatto di non voler minimamente che vi fossero i rimandi bibliografici riguardo alle citazioni. Infatti il libro è stato diviso in tanti capitoli quante sono le lettere dell'alfabeto, ognuno dei quali possiede un titolo inerente al tema trattato in quella determinata parte dell'opera. La volontà dell'autore fu proprio quella che le citazioni fossero solamente contraddistinte dal numero progressivo attribuito loro da Shields stesso affinché la loro successione creasse un unico blocco argomentativo. Ciò non fu attuabile del tutto perché la Random House, casa editrice americana presso cui fu pubblicata l'opera, era consapevole di poter incorrere in problemi di *copyright*. Di conseguenza acconsentì a editare l'opera di Shields purché fosse corredata di un'appendice contenente i rimandi bibliografici di ogni singola citazione; ma l'autore spiega nelle pagine precedenti ai rinvii come questa operazione sia controproducente nei confronti del messaggio veicolato dall'opera stessa. Egli infatti suggerisce di leggere il suo “manifesto” senza farsi trasportare dalla curiosità di sapere chi ha scritto ogni singolo brano, questo intaccherebbe l'intento di continuità dell'opera; oltre a ciò Shields propone al lettore di eliminare fisicamente l'appendice dal libro (nell'edizione americana infatti è corredata di una linea tratteggiata seguendo la quale si dovrebbero tagliare le pagine 'incriminate'). Questo fu l'unico compromesso a cui dovette scendere pur di vedere pubblicata la propria opera, la quale nell'edizione originale reca il sottotitolo *A Manifesto*, a

evidenziare l'importanza che le viene attribuita dall'autore nello scenario letterario contemporaneo. Stefano Salis tenta di descrivere ulteriormente l'opera, affermando che

il tema del diritto d'autore sarà sempre più centrale negli anni a venire, quando il concetto stesso tenderà a sfumarsi (insieme a quello di plagio) in nome del remix, anche grazie (o per colpa di, a seconda dei punti di vista) alla enorme quantità di materiale disponibile simultaneamente, utilizzabile prontamente e visibile gratuitamente che le nuove tecnologie (Internet in testa) ci garantiscono. [...] lo sfondo culturale sul quale si adagia il libro di Shields è esattamente questo. La tecnologia, inoltre, opera sulle idee: un fenomeno, questo, che spesso gli intellettuali e i critici letterari faticano ad accettare, eludendolo a bella posta e a priori, ma che si rivela difficile da aggirare.<sup>133</sup>

David Shields ha concepito un'opera frammentaria poiché a suo parere questo è il metodo di fare arte che più si avvicina alla vita e alla mente umana, in quanto anche queste non sono lineari ma piuttosto costituite da un percorso disorganico. Forse la parola che meglio descrive ciò che Shields auspica per il futuro della letteratura è “contaminazione”, non solo tra generi ma soprattutto tra le varie arti e tra realtà e finzione. L'autore sostiene che entro breve tempo il lettore non si accontenterà di una storia raccontata tramite lo scritto ma avrà bisogno che questa sia corredata da altro, che potrebbe essere costituito dalla musica ma anche da immagini, filmati o *performance* dal vivo.<sup>134</sup> Nel primo capitolo del suo manifesto, Shields delinea perfettamente i punti salienti che andranno poi approfonditi in ogni sezione del libro; in particolare l'autore si sofferma sull'incidenza dei media sulla letteratura, sulla necessità di trovare una forma di scrittura alternativa al romanzo, il quale non è lo strumento più efficace per 'raccontare storie' al lettore e infine sul fatto che probabilmente a trionfare saranno le opere in cui la linea di confine tra realtà e finzione è invisibile. Shields utilizza come esempio addirittura il testo della *Bibbia*

133 STEFANO SALIS, *Prefazione* in DAVID SHIELDS, *Fame di realtà* (titolo orig. *Reality Hunger. A Manifesto*), trad. di Marco Rossari, Roma, Fazi, 2010 (New York 2010), p. X.

134 Un esempio di questo nuovo tipo di letteratura è costituito dal “ciclo delle stelle” di Mauro Covacich, una 'saga' di 5 opere di cui le prime tre e l'ultima sono dei romanzi dalla forte componente autobiografica, mentre la quarta, dal titolo *L'umiliazione delle stelle*, è costituita da una videoinstallazione nella quale si vede lo stesso autore, mentre interpreta il personaggio Dario Rensich, correre una maratona su un *tapis roulant*.

dimostrando come anch'esso sia costellato di altre forme di letteratura quali i testi di canzoni e di preghiere, ma anche di racconti popolari, i quali potevano godere di vita propria nell'antica tradizione orale, indipendentemente dal loro inserimento nelle Sacre Scritture. L'invettiva di Shields è mossa nei confronti del romanzo in quanto genere destinato a morire; l'autore spiega che questo si è venuto a formare a causa di un cambiamento di atteggiamento da parte degli storici che prima narravano di gesta straordinarie e poi sono passati a raccontare i finti pettegolezzi inerenti alle persone che vivevano nelle grandi corti. Tali dicerie, sebbene fossero palesemente false, venivano create sulla base dell'esperienza reale dell'autore e quindi risultavano verosimili all'occhio del lettore. Il romanzo iniziò a ricalcare la 'trama' della vita reale in maniera così schematica da risultare estremamente artefatto e stereotipato; questo genere costituisce la *fiction* per eccellenza. Il romanzo fu quindi, assieme agli strumenti per la stampa in grandi quantità di copie, un mezzo per uniformare la cultura delle masse. Per Shields la fallacia del genere in questione va combattuta con altri tipi di letteratura come il saggio (*lyric essay*, *public essay*, *personal essay*), il *memoir*, la poesia. Ora la narrativa dovrebbe attingere dalle esperienze reali dell'autore per portare sollievo a quegli individui che hanno gli stessi sconvolgimenti dell'animo di chi scrive. In ogni caso, che si tratti di romanzo o di altri generi, tutto ciò che viene riportato sulla carta è finzione poiché lo scrittore prima di tutto filtra la propria esperienza tramite la mente e la memoria, in altre parole ciò che leggiamo o ascoltiamo altro non è che una bella copia rielaborata e aggiustata di quello che è avvenuto veramente.

Shields prevede che entro poco tempo i libri non riporteranno più una narrazione lineare ma restituiranno la complessità che deriva dall'esperienza dell'individuo e dalle mille sfaccettature del pensiero. L'uomo nella contemporaneità ha bisogno di realtà, ma non di un'oggettività preconfezionata e della quale si conosce già l'andamento generale, c'è necessità di qualcosa di eterogeneo. Shields pone l'accento sull'importanza delle opere di transizione:

A me interessano i libri che stanno a cavallo fra un genere e l'altro. Sotto un certo punto di vista, prendono di petto il mondo reale; sotto un altro, fanno da mediatori e modificano il mondo, come i romanzi. Lo scrittore è una presenza palpabile sulla pagina, che rimugina sulla società, che le dà vita con un sogno a occhi aperti, che vi lascia cadere il suo tipo di magia linguistica. Quello che voglio è il mondo reale, con tutte le sue asprezze, ma il mondo reale totalmente immaginato e totalmente scritto, non solo riferito.<sup>135</sup>

Nel romanzo coevo ciò che importa non è la trama, come invece accadeva nelle opere dell'Ottocento. Infatti sempre più gli scrittori tentano di focalizzarsi sulla psicologia dei personaggi piuttosto che sullo svolgersi delle azioni; si assiste sempre più alla creazione di opere in cui gli avvenimenti sono scombinati e distribuiti secondo un asse temporale per niente lineare. È il caso di romanzi come quelli di Mauro Covacich, come *Espiazione* di Ian McEwan ma anche *The prestige* di Christopher Priest (da cui è stato tratto l'omonimo film).<sup>136</sup> La scelta di utilizzare una diegesi non lineare è tipica anche del cinema contemporaneo, infatti i registi ora preferiscono procedere per episodi disordinati al fine di ricreare nello spettatore una sensazione di disorientamento. Solitamente l'ordito di queste opere non rispecchia per nulla l'ordine cronologico degli avvenimenti narrati dalla trama; tale nuova tecnica di rappresentazione deriva anche dal fatto che il pubblico concepisce la realtà che lo circonda in maniera diversa rispetto al passato.<sup>137</sup>

---

135 D. SHIELDS, *Fame di realtà*, cit., p. 86.

136 Il romanzo di Priest è utile per riflettere sul concetto di illusione. Infatti per Shields qualsiasi mondo che l'uomo crea è di tipo apparente. Per questo motivo la stessa illusione viene di conseguenza percepita come realtà. Allo stesso modo Luther Blissett afferma che l'arte stessa si fonda su un principio illusorio. Ma dal momento che l'arte è, per Shields, un sinonimo di vita reale allora anche quest'ultima costituisce un inganno. Per approfondire il tema dell'arte intesa come menzogna si veda: LUTHER BLISSETT, *P per plagio in Falso è vero – Plagi, cloni, campionamenti e simili*, cit., pp. 139-141.

137 Tra i registi che prediligono un mescolamento dei livelli diegetici dei loro lungometraggi spiccano, in maniera differente, Quentin Tarantino e Christopher Nolan. Se il primo, grande cultore dei cosiddetti “spaghetti western”, si fa notare per la dissacrante ironia e l'utilizzo di trame caratterizzate dallo *splatter* e da situazioni surreali; il secondo ha reso l'assottigliamento della linea di separazione tra realtà e finzione il punto di forza delle proprie storie. Il continuo utilizzo di *flashback* e *flashforward* disorienta lo spettatore al punto che questi non è più in grado di distinguere se ciò che gli viene mostrato appartiene al livello diegetico della verità o a quello dell'illusione. Tra le opere di Nolan quelle che più fanno riflettere sull'attualità del tema della frammentarietà sono *Memento* (2000), *The*

Shields asserisce inoltre che utilizzare una tecnica di scrittura che procede per frammenti dà all'autore la possibilità di esprimere se stesso cimentandosi in tutti i generi esistenti. Questa non omogeneità nella narrazione riflette perfettamente la condizione di disorganicità insita nell'individuo, per natura contraddittorio nell'essere. Sostiene Shields:

tu usi quella macchina della memoria solo per arrivare all'idea che ogni Io è diviso [...], che ogni immagine può essere rovesciata e soprattutto che l'iconografia del successo si intrufola in tutto questo.<sup>138</sup>

Da qui si evince anche che se l'Io è frammentato e contraddittorio, e ciò che gli autori devono descrivere con le proprie opere è la complessità della realtà, allora, in un'epoca di transizione come questa in cui si pensa più alle vendite di un libro piuttosto che alla sua qualità, il protagonista per essere considerato tale non deve più esser rappresentato da un individuo singolo, ma deve corrispondere all'insieme dei vizi della società. Inoltre Shields dichiara che l'esperienza delle persone è di seconda mano poiché qualcuno avrà già compiuto prima del protagonista una determinata vicenda; la vita non progredisce per avvenimenti nuovi bensì per imitazione. Ne deriva che la letteratura, in quanto proiezione per iscritto dell'esperienza umana, progredisce solamente per emulazione di ciò che è già stato inventato. Nessun testo è nuovo ma consiste in una rielaborazione di qualcosa che è stato scritto in precedenza, di conseguenza si può affermare che tutta la letteratura sia un plagio. Ed è proprio questa una delle questioni su cui si sofferma maggiormente Shields, secondo il quale l'originalità non verterebbe su un prodotto nuovo *in toto*, bensì sulla capacità di saper riarrangiare l'opera già esistente in modo da attribuirle una forma autentica: si tratta della capacità dell'autore di mascherare ciò che preesisteva. *Fame di realtà* si colloca perfettamente in questo scenario, poiché all'effettivo essa è un lavoro completamente originale (per l'intenzione, il genere e la forma) ma, obiettivamente, si basa sul

---

*prestige* (2006) e *Inception* (2010).

138 D. SHIELDS, *Fame di realtà*, cit., p. 230.

già noto. Tralasciando il fatto che molti autori campionati da Shields sono poco familiari al lettore italiano, il piacere nell'usufruire di quest'opera lo si scopre non solo assimilando il messaggio che l'autore vuol veicolare, ma anche comprendendo come le voci utilizzate siano tanto forti se prese singolarmente quanto parte integrante di un lavoro unitario. Ogni singolo frammento viene paragonato da Shields al tassello di un mosaico, se uno di questi viene tolto, si vedrà per sempre nell'opera la cavità nel quale era collocato. È la mancanza di linearità di *Fame di realtà* ad attirare su di sé l'attenzione, positiva e negativa, dei critici.

L'opera di Shields non può essere considerata plagio, sebbene sia costituita per la maggior parte da brani di opere altrui. Ciò che conta, in questo caso, è che, nonostante egli si sia avvalso delle parole d'altri per esprimere la propria opinione, il messaggio complessivo di *Fame di realtà* è diverso da quello promosso dalle opere da cui sono tratti i vari frammenti. Inoltre le parti copiate non possiedono un'estensione sufficiente per essere considerate plagio e, se prese singolarmente, non sono abbastanza ampie da tramandare per intero l'intento dell'opera originaria. Tali considerazioni dimostrano come David Shields sia riuscito a produrre un modo nuovo di concepire la letteratura, che probabilmente verrà sfruttato sempre di più nel futuro prossimo. Probabilmente l'autore per costruire lo scheletro del suo manifesto è partito dagli esperimenti di letteratura *cut-up* dell'inizio del Novecento anche se *Fame di realtà* non può essere collocato in senso stretto in questo genere letterario; infatti nelle opere di William Burroughs i frammenti, oltre a non essere distanziati l'uno dall'altro, compongono un testo caratterizzato dal *nonsense*. *Fame di realtà*, invece, se ha uno scopo è proprio quella di riportare un significato profondo nonché di anticipare quella che probabilmente diverrà la prassi letteraria dei prossimi anni.

### III.3 Copyleft e open access

Con *Fame di realtà* si è potuto constatare come la percezione della letteratura contemporanea stia mutando molto rapidamente. Tale cambiamento non consiste in un mero avvertimento da parte dei lettori riguardo ai contenuti e alla forma dell'oggetto librario, bensì lo si riscontra soprattutto nei mezzi e nei modi di espressione della letteratura stessa. Partendo dai presupposti che l'originalità non esisterebbe e che tutta l'arte sarebbe il risultato di un rimaneggiamento di oggetti preesistenti, a tutt'oggi si può notare una tendenza a enfatizzare questa concezione anche grazie alla forte influenza dei *media* su tutte le opere dell'ingegno. Tutti questi meccanismi operano anche in favore del mutamento della percezione del plagio artistico; si tende sempre più a discostarsi dall'idea ottocentesca di autore optando per forme ibride di letteratura nelle quali non importa di chi sia il volto che si nasconde dietro all'Io narrante, piuttosto si pone l'accento su quanto costui sia riuscito a cogliere i tormenti della società contemporanea. Si ha quindi un ritorno alla pluralità che viene percepito non solo come un assottigliamento dell'idea di illecito letterario ma anche come una conseguenza della morte della figura autoriale. All'inizio del Novecento un gruppo di studiosi russi iniziò ad analizzare le opere letterarie dal punto di vista formale, non a caso questo movimento viene chiamato “formalismo russo”. Secondo questi critici, ogni racconto poteva essere ricondotto a un numero predefinito di situazioni e azioni, di conseguenza in letteratura non si ha mai qualcosa di totalmente nuovo e tutte le opere sono costituite nient'altro che dalla combinazione sempre diversa delle sequenze minime. Sulla scia di questa corrente si collocano le ricerche di Gianfranco De Bertolini che ha approfondito gli studi di Barthes e Foucault, i quali

hanno suggerito a loro modo che l'autore è morto, che l'autore può essere linguaggio, funzione, scrittore e lettore, instauratore di discorsività, che, sulla scorta di Samuel Beckett non importa rispondere alla domanda: chi parla?

Se l'autore è morto, chi e come potrà plagiarlo?<sup>139</sup>

Viene meno anche il nesso di “proprietà intellettuale”, sulla questione attua le sue riflessioni Peter Burke, il quale ricorda che fino al Medioevo si ha una concezione collettivistica di tale caratteristica dal momento che gli stessi amanuensi si prendevano la libera licenza di modificare i testi che venivano loro sottoposti. Dal Rinascimento in poi invece è la visione individualistica della proprietà intellettuale a dominare la scena letteraria.<sup>140</sup> Riallacciandosi alle idee di Burke, Denis Isaia parla del presente, dichiarando che

va notato, come la frammentazione, la riesumazione, il mixaggio si stiano imponendo quali pratiche contemporanee più di consumo che di produzione.

Sulla scorta della lettura passata con l'evoluzione della stampa da «intensiva» (lettura ripetuta di un testo dall'inizio alla fine, lettura di pochi testi) a «estensiva» (sfogliare e selezionare molti testi) o come il più noto e recente *zapping* televisivo, siti come *youtube*, *vimeo*, *i-tunes*, e molti altri sono colmi di singoli pezzi di prodotti dell'intelletto che vengono ripetutamente fruiti. Parti di film, battute, scene, ritornelli stanno soppiantando i consumi intensivi. Da aggiungere inoltre che spesso i prodotti sono opera e distribuzione degli stessi consumatori.<sup>141</sup>

Sebbene si sia consapevoli di essere parte di una società consumista, non necessariamente tutto le opere pubblicate appartengono alla letteratura cosiddetta di “consumo”, infatti vengono tuttora creati anche dei prodotti di buona qualità. In questa prospettiva collettivistica, in cui il nome dell'autore inizia a sbiadire, nascono varie organizzazioni promotrici di un nuovo tipo di opere. Nel panorama letterario italiano l'esempio più efficace è quello del collettivo Wu Ming (in precedenza chiamato Luther Blissett Project); si tratta di un gruppo di scrittori che celano la loro

---

139 GIANFRANCO DE BERTOLINI, *Brevi riflessioni sul plagio*, in R. CASO, *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*, cit., pp. 109-110.

140 Cfr. PETER BURKE, *Storia sociale della conoscenza*, Bologna, 2002.

141 DENIS ISAIA, *Il plagio fra autore e pubblico* in R. CASO, *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*, cit., pp. 95-96.

identità dietro tale pseudonimo, la cui unica caratteristica di distinzione dei singoli individui è costituita dal numero progressivo che segue il nome. Già la scelta di chiamarsi “Wu Ming” spiega molto sulle idee fondanti del collettivo, infatti lo pseudonimo scelto deriva dal cinese mandarino e significa “anonimo”, “senza nome”. La Wu Ming Foundation non solo si occupa di letteratura nell'accezione più moderna del termine, ma sfocia anche in altri ambiti come la musica e il web; infatti oltre al proprio sito, Wu Ming possiede anche un blog dal titolo “Giap”, tenuto dall'autore Wu Ming3. Non a caso uno degli obiettivi del collettivo è proprio quello di rendere le proprie opere fruibili sul maggior numero di piattaforme, tutto ciò che viene creato da Wu Ming deve essere transmediale. Il concetto di transmedialità utilizzato dal gruppo è quello proposto da Henry Jenkins nel suo libro *Cultura convergente* (2007), secondo cui una storia narrata non resta limitata all'oggetto-libro ma sconfinata e continua a estendersi su altre piattaforme soprattutto grazie all'interazione di una vera e propria comunità virtuale di persone. Ma il concetto di transmedialità non si limita a una trasposizione delle opere attraverso altri media, bensì a un vero e proprio stravolgimento di queste. Ogni utente del web può così continuare il racconto, decidere di ampliarne un episodio o di approfondire la storia di un personaggio attraverso il mezzo che più gli è confacente. Wu Ming afferma che spesso le opere dell'ingegno vengono progettate già con l'intento di essere fruite in maniera transmediale proprio per permettere al pubblico di essere parte integrante del racconto, talvolta lo stesso autore partecipa alle espansioni del proprio lavoro. In rete si trovano innumerevoli siti atti a queste pratiche, come *20lines* oppure *ewriters* nei quali si possono pubblicare storie proprie ma anche continuare a rielaborare quelle degli altri. Se invece l'oggetto preso in esame è un'opera nota allora tutti i suoi derivati costituiscono delle 'storie' di *fanfiction*, cioè dei proseguimenti creati dal *fandom*.<sup>142</sup> Indubbiamente in tutti questi ambiti l'avvento di Internet ha contribuito a ridurre

---

142 Il *fandom* deriva dalla fusione delle parole inglesi *fanatic* (“appassionato”) e *kingdom* (“regno”). Esso indica il gruppo di seguaci di un determinato fenomeno mediatico quale un libro, un film, un gruppo musicale. Il *fandom* costituisce anche chi crea le opere di *fanfiction*, appunto racconti creati dai fan con un interesse comune. Tra i

le distanze tra esperti e amatori: se non in termini di sapere attuale, quantomeno in termini di opportunità di sapere. E questo, per l'intellettuale *d'antan*, è un'insopportabile minaccia (così come per Squarciafico era una minaccia il diffondersi di libri).<sup>143</sup>

Tutte queste connessioni tra *media* diversi sono create appositamente per permettere al pubblico di provare una maggiore sensazione di collettività, il lettore deve essere consapevole di costituire una parte integrante di qualcosa per poter poi diventare autore a sua volta, oltre che fruitore. Spesso tutti questi “racconti-espansione” vengono considerati come letteratura di bassa qualità, in realtà lo scopo con cui questi file vengono resi disponibili al pubblico per essere ampliati è quello di condividere con altri i propri interessi.

Quando un fan di *Harry Potter* scrive un racconto ambientato nella scuola di Magia e Stregoneria di Hogwarts, si aspetta che altri appassionati lo leggano, lo commentino, ne discutano con lui. Quando una narrazione X fa riferimento esplicito a un'altra narrazione Y, evoca subito una comunità: quella delle persone che conoscono Y e che possono interagire attraverso Y. Lo scambio che si viene a creare è molto orizzontale, perché nonostante ci sia un autore (del racconto trasformato) e dei lettori, tutti quanti sono lettori di Y, in questo caso *Harry Potter*, testata d'angolo e pietra di paragone di qualunque versione alternativa.<sup>144</sup>

Wu Ming sfrutta questa spiegazione per introdurre ai lettori il concetto di “romanzo di trasformazione”, un racconto del quale l'autore ha deciso di non possedere l'esclusiva su ciò che ha creato (quindi una rinuncia ai diritti d'autore ma non al *copyright*) e di dare la possibilità al pubblico di trasformare il testo originale laddove il 'legittimo proprietario' non è stato

---

componenti di un *fandom* si trova sicuramente la figura del *geek*, la quale rappresenta quello che una volta veniva riconosciuto in un intellettuale estremamente specializzato in un determinato ambito.

143 WU MING, *New Italian Epic – Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 159, nota 125.

144 Ivi, p. 194. Per quanto concerne proprio il caso di *Harry Potter*, la stessa autrice, J.K. Rowling, ha ideato un'espansione digitale dei romanzi, chiamata *Pottermore*, nella quale non solo approfondisce le storie dei personaggi ma fornisce ai fan una descrizione davvero ricca del mondo magico da lei inventato.

convincente. Tale idea è completamente diversa dalle opere di *fanfiction* poiché queste ultime presuppongono una profonda conoscenza del racconto originale mentre ciò non è strettamente necessario, se non in senso lato, per quanto concerne uno scrittore di romanzi di trasformazione.<sup>145</sup>

Ogni genere di espansione si genera a partire da qualcosa di già noto, e per questo potrebbe essere considerata come un illecito nei confronti del diritto d'autore e del *copyright*. Se ci si dovesse attenere alla normativa vigente non sarebbe possibile creare nulla che utilizzi i personaggi o la trama di un'opera dell'ingegno protetta dalla SIAE, ma le espansioni dovrebbero partire solamente da un oggetto creato *ad hoc* per la collettività del web. In realtà risulta pressoché impossibile controllare ogni singolo tributo, espansione, discussione inerente a un'opera protetta da *copyright* a causa della vastità della rete e dell'infinità di documenti presenti in essa. Quindi provare ad attuare una vera e propria 'caccia alle streghe' all'interno dei vari portali digitali oltre a essere impossibile risulta proprio un'azione inutile. Ciò mostra quanto sia necessario aggiornare le leggi sul diritto d'autore al fine di renderle coerenti con l'uso delle tecnologie digitali nell'ambito delle opere dell'ingegno; si tratta di un'esigenza tanto urgente quanto doverosa di un criterio ben definito per poterla far entrare in vigore.

Il collettivo Wu Ming è molto importante non solo per la sua attività di promozione della transmedialità, ma anche per la sua continua lotta in favore del *copyleft*.

Cosa si intende per *copyleft*?

“Copyleft” (denso gioco di parole intraducibile in italiano) è una filosofia che si traduce in diversi tipi di licenze commerciali, la prima delle quali è stata la GPL [GNU Public License] del software libero, nata per tutelare quest'ultimo e impedire che qualcuno (Microsoft, per fare un nome a caso) si impadronisse, privatizzandoli, dei risultati del lavoro di libere comunità di utenti (per chi non lo sapesse, il software libero è a !codice-sorgente aperto”, il che lo rende potenzialmente controllabile, modificabile e

---

145 Cfr. *ivi*, pp. 194-197.

migliorabile dall'utente, da solo o in collaborazione con altri).<sup>146</sup>

Altrimenti detto, il *copyleft* è un metodo di libera utilizzazione delle opere online a patto che queste vengano modificate, copiate e diffuse per fini personali e non a scopo di lucro. I prodotti col 'marchio' *copyleft* sono anch'essi protetti da *copyright* il quale interviene qualora qualcuno provi a riprodurre tali opere con fini commerciali. Infatti il collettivo Wu Ming allega ai propri romanzi la seguente dicitura: «È consentita la riproduzione parziale o totale dell'opera e la sua diffusione per via telematica ad uso personale dei lettori, purché non a scopo commerciale».<sup>147</sup> Wu Ming afferma che il *copyright* sia stato istituito perché all'epoca in cui nacque il diritto d'autore nessuno aveva la disponibilità di poter riprodurre individualmente un'opera, ma ora, anche grazie alla semplicità con cui si può usufruire di macchinari quali fotocopiatrici, scanner, computer, tale imposizione risulta soprattutto un vincolo dal quale la maggior parte degli utenti tenta di evadere. Fondamentalmente la dicitura del *copyleft* altro non consiste che in un'opera protetta da *copyright* al quale sono stati eliminati alcuni divieti, ciascuno di questi due concetti può esistere solamente se esiste anche l'altro. Ma la cosa singolare è che nel 2005, come prima spinta verso la digitalizzazione la Commissione Governativa sul *copyright* ha plagiato Wu Ming 1 per redigere il “Patto di Sanremo”:<sup>148</sup> il gruppo di politici e intellettuali addetto alla scrittura di tale documento non solo ha ripreso l'idea di fondo di *copyleft* proposta dal collettivo ma ha proprio riportato *tout court* brani interi all'interno dello scritto.<sup>149</sup> Il problema sul *copyleft* nasce dalla diceria secondo cui ad ogni opera *open access* in più pubblicata nel web ne corrisponde una cartacea in meno venduta, in altre parole le case editrici colpevolizzano il

---

146 WU MING, *Il copyleft spiegato ai bambini*, «Il Mucchio Selvaggio», n. 526, marzo 2003, consultabile in [http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/copyleft\\_booklet.html](http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/copyleft_booklet.html) (01.02.16)

147 ID., *C'era una volta la libertà di copiare*, «l'Unità», 12 ottobre 2002. <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/60000/59670.xml?key=di+segni&first=421&orderby=0> (ultima consultazione 01.02.2016).

148 Con il nome “Patto di Sanremo” si indica una serie di disposizioni che lo Stato italiano ha stilato per delineare le regole della diffusione di documenti digitali.

149 Cfr. ID., *Wu Ming plagiato dalla commissione governativa sul copyright!*, 19 marzo 2005 in <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/plagiato.html> (ultima consultazione 01.02.2016).

*copyleft* della forte crisi avvenuta negli ultimi anni nel settore librario. In realtà l'eventualità di poter usufruire gratuitamente delle opere attingendo direttamente dalla rete non solo non ha danneggiato l'editoria Italiana ma ha anche dato la possibilità a molti autori di farsi conoscere meglio da una porzione di pubblico più giovane. Alla stregua di quanto sostenuto da Wu Ming, anche Shields si è pronunciato sulla gratuità delle copie online:

In un regime di sovrabbondanti copie gratuite, le copie non sono più alla base della ricchezza. Ormai lo sono diventati i rapporti umani, i link, la connessione e il file-sharing. Il valore si è spostato da una copia verso tanti modi per richiamare, annotare, personalizzare, editare, autenticare, mostrare, segnare, trasferire e impegnare un'opera. L'arte è una conversazione, non un ufficio brevetti. La citazione delle fonti appartiene al mondo del giornalismo e dell'accademia, non a quello dell'arte. Non si può imporre un diritto d'autore alla realtà. [...] Cosa ci insegna questo sistema? Le copie non contano più: presto le copie dei singoli libri, rilegate tra due copertine, non vorranno dire granché. Le copie dei loro testi, al contrario, acquistano altro significato quando si moltiplicano all'infinito e vengono distribuite in giro per il mondo, compulsate e ricopiate. Quello che conta davvero è il modo in cui le copie ordinarie di un'opera d'arte possano essere linkate, manipolate, taggate, sottolineate, tradotte, vivificate dagli altri media e raccolte in una biblioteca universale.<sup>150</sup>

L'ipotesi di una biblioteca universale era presente già in Borges, già prima dell'invenzione del computer e di Internet; infatti il suo racconto *La biblioteca di Babele*,<sup>151</sup> nonostante fosse nato con intenti diversi, può essere letto secondo una chiave differente visto l'avvento del digitale in campo letterario. Dal brano di Shields si evince come anche lui sia favorevole alle opere ibride, fruibili in rete ma anche sia disponibile a supportare il *copyleft*. A favore delle argomentazioni di Shields e Wu Ming si può considerare anche il filosofo del marketing Seth Godin, il quale sostiene che un'opera pubblicata sotto forma di e-book, nella sua variante fruibile gratuitamente sarà scaricata quaranta volte di più rispetto al suo correlativo a pagamento; ma per ognuna di

---

150 D. SHIELDS, *Fame di realtà*, cit., pp. 38-39.

151 Cfr. JORGE LUIS BORGES, *La biblioteca di Babele* in ID., *Finzioni*, Torino, Einaudi, 2006.

queste quaranta persone ne esiste una disposta a comprare il libro in questione. Per questo motivo egli ha ideato questo stratagemma di vendita: ogni prima uscita delle sue opere la si trova a pagamento sia nel formato digitale che cartaceo, subito prima di una nuova pubblicazione egli rende fruibile gratuitamente quella precedente. Godin ha potuto così notare un incremento nelle vendite delle sue opere.

Indubbiamente si può constatare come le case editrici contemporanee non siano ancora disposte a cedere il passo alla letteratura digitale e tanto meno a rendere disponibili un *range* di opere nel formato *open access*. Ma dal comportamento degli utenti del web, e dei lettori in generale, si comprende anche quanto l'adeguarsi alla tecnologia sia necessario in un lasso di tempo il più veloce possibile, onde evitare che tali fenomeni trabocchino e diventino sul serio delle azioni al limite dell'illegalità.

## CONCLUSIONE

Dopo aver indagato sulle radici del concetto di plagio e averne descritto le sfaccettature utilizzando anche una prospettiva cronologica, si è potuto constatare come nel presente sia necessario aggiornare nuovamente il tipo di concezione che si ha di questo fenomeno. Partendo dall'antichità classica dove erano esistiti casi di furto letterario, ma le opere non erano considerate una proprietà fisica dell'autore, si è potuto comprendere come il concetto di opera dell'ingegno intesa come qualcosa che non si può scindere da chi l'ha creata si sia venuto a formare solamente attorno all'Ottocento, anche a causa delle nuove idee filosofiche che puntavano non più sulla collettività ma su una percezione dell'individuo in quanto tale. È quindi corretto affermare che il plagio si riferisce alla teoria romantica che premia «l'autore come genio creativo e solitario»<sup>152</sup> a discapito delle altre forme creative. Si è potuto comprendere che tale fenomeno aumenta di complessità laddove inizia a essere meno evidente la corrispondenza 'parola per parola' dei brani presi in esame. In ogni caso non esiste una soluzione univoca per risolvere delle eventuali accuse di plagio, bensì l'autorità giudiziaria deve di volta in volta affidarsi al discernimento. Una particolare riflessione sui concetti di originalità e imitazione serve a comprendere quanto sia sottile il limite entro cui incorrere nell'illecito letterario. Se si considera per vera l'idea secondo cui in letteratura non sussiste nulla di autentico, ma ogni brano diviene una rielaborazione di ciò che preesisteva, allora è corretto confermare che l'originalità

---

152 R. CASO, *Plagio, diritto d'autore e rivoluzioni tecnologiche* in Id., *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*, cit., p.8.

non esiste, semmai si potrebbe ribadire la presenza della creatività autoriale; infatti ogni nuova aggiunta a una storia preesistente costituisce la garanzia per ritenere tale opera degna della protezione da parte del diritto autoriale. Lo stesso Wu Ming dichiara che la proprietà intellettuale non esiste così come non dovrebbe esistere il concetto di “proprietà” in generale perché «quando muori non ti porti dietro niente, rimane tutto qui».<sup>153</sup> Ma prima di essere considerato un problema a livello di proprietà letteraria, il plagio è innanzitutto una disputa di tipo morale; è l'autore infatti a essere colpito sul personale e a sentirsi defraudato. Indipendentemente dall'intromissione nella questione dell'autorità giudiziaria, chi scopre di esser stato plagiato tende a rivendicare la patria potestà sui propri testi, scatenando a tutt'oggi una serie di meccanismi mediatici atti a focalizzare l'attenzione non sulla gravità del fatto in sé ma solamente sul pettegolezzo inerente al caso.

In una società in cui ormai tutto è multimediale e soprattutto digitale, il plagio da condannare non è quello di chi sfrutta i testi d'altri al fine di ampliare una storia o di creare testi critici sulla letteratura in questione, come nel caso di Shields, bensì le opere di chi pubblica come suo il lavoro d'altri in maniera consapevole e negando i debiti nei confronti della tradizione a lui precedente. Nella contemporaneità a causa dei software creati *ad hoc* per evitare casi di copiatura lampante, viene attribuita troppa importanza alla questione del plagio; inoltre questi programmi funzionano per rintracciamento delle coincidenze tra testi. Ma che tipo di brani vengono presi in esame? Ovviamente tutto ciò che si trova in rete sotto la protezione del *copyright*. I frammenti in questione verranno poi suddivisi in tre categorie di similitudini: identiche, supposte, accidentali. Ma dal momento che a compiere tale analisi è pur sempre una macchina e non un essere umano, per quanto il software possa essere stato progettato con acribia, esisteranno sempre dei punti in cui esso risulterà fallimentare; ne è un valido esempio il fatto che il programma non riconosce se

---

153 WU MING, *Le realtà che diffondono: Wu Ming in Permesso d'autore*, a cura di Antonella Beccaria, Stampa Alternativa, 2006. il testo si trova online in [http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/intervista\\_permessodautore.html](http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/intervista_permessodautore.html) (ultima consultazione 02.01.2016).

in uno scritto viene inserita una citazione con il suo rispettivo rinvio in nota, se quel determinato brano si trova anche in rete allora verrà segnalato come “similitudine identica”. Ne consegue che l'ultimo giudizio sui passaggi presi in considerazione dal software dovrà poi essere per forza vagliato dall'uomo per dimostrare definitivamente se si tratta di plagio o meno. Questa è una delle ragioni per cui nell'epoca del digitale gli strumenti di controllo della creatività dovrebbero essere ricreati dalle radici.

L'avvento di Internet sta facendo invertire la direzione della percezione del diritto d'autore, infatti la cosiddetta era virtuale si avvicina molto di più all'epoca in cui la letteratura era di tipo orale e le storie narrate erano di volta in volta arricchite man mano che si tramandavano da un cantore all'altro. Dopo l'invenzione della stampa a caratteri mobili è nata la tendenza alla standardizzazione dei testi scritti, più le opere venivano prodotte seguendo le nuove normative, plasmate per necessità, e più cresceva la solidità del binomio autore-opera, inteso come un'unità inscindibile non solo di tipo morale ma soprattutto in ambito economico-giudiziario. Ora invece si sta procedendo verso una tendenza inversa poiché l'era digitale sta lentamente riportando il testo alla sua mobilità originaria, rendendolo più disponibile a essere modellato e rielaborato; si tratta di un'epoca di transizione in cui si continuano a creare forme ibride dalla difficile comprensione perché gli esiti di questa letteratura transmediale non sono ancora ben delineabili, ma lo diverranno presto.

## APPENDICE

Di seguito viene riportata la normativa vigente inerente al diritto d'autore presente nel Codice Civile italiano.

2575. *Oggetto del diritto.* – Formano oggetto del diritto di autore le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alle scienze, alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione.

2576. *Acquisto del diritto.* – Il titolo originario dell'acquisto del diritto di autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale.

2577. *Contenuto del diritto.* – l'autore ha il diritto esclusivo di pubblicare l'opera e di utilizzarla economicamente in ogni forma e modo, nei limiti e per gli effetti fissati dalla legge.

L'autore anche dopo la cessione dei diritti previsti dal comma precedente, può rivendicare la paternità dell'opera e può opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione o altra modificazione dell'opera stessa, che possa essere di pregiudizio al suo onore e alla sua reputazione.

2578. *Progetti di lavori.* – All'autore di progetti di lavori di ingegneria o di altri lavori analoghi che costituiscono soluzioni originali di problemi tecnici, compete, oltre il diritto esclusivo di riproduzione dei piani e disegni dei progetti medesimi, il diritto di ottenere un equo compenso da coloro che eseguono il progetto tecnico a scopo di lucro senza il suo consenso.

2579. *Interpreti ed esecutori.* – Agli artisti attori o interpreti di opere o composizioni drammatiche o letterarie, e agli artisti esecutori di opere o composizioni musicali, anche se le opere o composizioni sovraindicate sono in dominio pubblico, compete, nei limiti, per gli effetti e con le modalità fissati dalle leggi speciali, indipendentemente dall'eventuale retribuzione loro spettante per la recitazione, rappresentazione od esecuzione, il diritto ad un equo compenso nei confronti di chiunque diffonda o trasmetta per radio, telefono od altro apparecchio equivalente, ovvero incida,

registri o comunque riproduca su dischi fonografici, pellicola cinematografica od altro apparecchio equivalente la suddetta recitazione, rappresentazione od esecuzione.

Gli artisti attori od interpreti e gli artisti esecutori hanno diritto di opporsi alla diffusione, trasmissione o riproduzione della loro recitazione, rappresentazione od esecuzione che possa essere di pregiudizio al loro onore e alla loro reputazione.

2580. *Soggetti del diritto.* – Il diritto di autore spetta all'autore ed ai suoi aventi causa nei limiti e per gli effetti fissati dalle leggi speciali.

2581. *Trasferimento dei diritti di utilizzazione.* – I diritti di utilizzazione sono trasferibili. Il trasferimento per atto tra vivi deve essere provato per iscritto.

2582. *Ritiro dell'opera dal commercio.* – L'autore qualora concorrano gravi ragioni morali, ha diritto di ritirare l'opera dal commercio, salvo l'obbligo d'indennizzare coloro che hanno acquistato i diritti di riprodurre, diffondere, eseguire, rappresentare o mettere in commercio l'opera medesima. Questo diritto è personale e intransmissibile.

2583. *Leggi speciali.* – L'esercizio dei diritti contemplati in questo capo e la loro durata sono regolati dalle leggi speciali.<sup>154</sup>

Di seguito si trovano invece elencati alcuni articoli appartenenti alla Legge N° 633 del 22 Aprile 1941, inerenti alle disposizioni sul diritto d'autore.

1. Sono protette ai sensi di questa legge le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione.

Sono altresì protetti i programmi per elaboratore come opere letterarie ai sensi della Convenzione di Berna sulla protezione delle opere letterarie e artistiche ratificata e resa esecutiva con L.20 giu. 1978, n. 399,1 nonché le banche dati che per la scelta o la disposizione del materiale costituiscono una creazione intellettuale dell'autore. [...]

4. Senza pregiudizio dei diritti esistenti sull'opera originaria, sono altresì protette le elaborazioni di carattere creativo dell'opera stessa, quali le traduzioni in altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria od artistica, le modificazioni ed aggiunte che costituiscano un rifacimento sostanziale dell'opera originaria, gli adattamenti, le riduzioni, i compendi, le variazioni non costituenti opera originale.

5. Le disposizioni di questa legge non si applicano ai testi degli atti ufficiali dello Stato e delle Amministrazioni pubbliche, sia italiane che straniere.

---

154 LUIGI FRANCHI, VIRGILIO FEROCI, SANTO FERRARI, *Codice Civile e leggi complementari*, a cura di Giorgio Ferrari, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2015, pp. 348-349.

6. Il titolo originario dell'acquisto del diritto di autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale (2576 c.c.).

7. È considerato autore dell'opera collettiva chi organizza e dirige la creazione dell'opera stessa (8, 26, 38, 40, 42, 130).

È considerato autore delle elaborazioni l'elaboratore, nei limiti del suo lavoro (4).

8 È reputato autore dell'opera, salvo prova contraria, che è in essa indicato come tale, nelle forme d'uso, ovvero è annunciato come tale nella recitazione, esecuzione, rappresentazione e radiodiffusione dell'opera stessa (103).

Valgono come nome lo pseudonimo (9, 21, 27s.; 9 c.c.), il nome d'arte, la sigla o il segno convenzionale, che siano notoriamente conosciuti come equivalenti al nome vero.

9. Chi abbia rappresentato, eseguito o comunque pubblicato un'opera anonima o pseudonima (8, 21, 27 s.) è ammesso a far valere i diritti dell'autore, finché questi non si sia rivelato.

Questa disposizione non si applica allorché si tratti di pseudonimi indicati nel secondo comma dell'art. Precedente. [...]

12. L'autore (8) ha il diritto esclusivo di pubblicare l'opera (2577 c.c.).

Ha altresì il diritto esclusivo di utilizzare economicamente l'opera in ogni forma e modo, originale o derivato, nei limiti fissati da questa legge, ed in particolare con l'esercizio dei diritti esclusivi indicati negli articoli seguenti (2577 c.c.).

È considerata come prima pubblicazione la prima forma di esercizio del diritto di utilizzazione.

13. Il diritto esclusivo di riprodurre ha per oggetto la moltiplicazione in copie diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte dell'opera, in qualunque modo o forma, come la copiatura a mano, la stampa, la litografia, l'incisione, la fotografia, la fonografia, la cinematografia ed ogni altro procedimento di produzione.

14. il diritto esclusivo di trascrivere ha per oggetto l'uso dei mezzi atti a trasformare l'opera orale in opera scritta o riprodotta con uno dei mezzi indicati nell'art. Precedente. [...]

18. il diritto esclusivo di tradurre ha per oggetto la traduzione dell'opera in altra lingua o dialetto.

Il diritto esclusivo di elaborare comprende tutte le forme di modificazione, di elaborazione e di trasformazione dell'opera previste nell'art. 4.

L'autore (8) ha altresì il diritto esclusivo di pubblicare le sue opere in raccolta.

Ha infine il diritto esclusivo di introdurre nell'opera qualsiasi modificazione. [...]

20. Indipendentemente dai diritti esclusivi di utilizzazione economica dell'opera, previsti nelle disposizioni della sezione precedente, ed anche dopo la cessione dei diritti stessi, l'autore conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione, ed a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione.

Tuttavia nelle opere dell'architettura l'autore non può opporsi alle modificazioni che si rendessero necessarie nel corso della realizzazione. Del pari non potrà opporsi a quelle altre modificazioni che si rendesse necessario apportare all'opera già realizzata. Però se all'opera sia riconosciuta dalla competente autorità statale importante carattere artistico spetteranno all'autore lo studio e l'attuazione di tali modificazioni. (Regolamento 15).

21. L'autore di un'opera anonima o pseudonima ha sempre il diritto di rivelarsi (28) e di far riconoscere in giudizio la sua qualità di autore (8, 9, 22, 27s.; Regol.1).

Nonostante qualunque precedente patto contrario, gli aventi causa dell'autore che si sia rivelato ne dovranno indicare il nome nelle pubblicazioni, riproduzioni (13), trascrizioni (14), esecuzioni, rappresentazioni, recitazioni (15) e diffusioni (16) o in qualsiasi altra forma di manifestazione o annuncio al pubblico (Regol. 1).

22. I diritti indicati nei precedenti articoli sono inalienabili.

Tuttavia l'autore che abbia conosciute ed accettate le modificazioni della propria opera non è più ammesso ad agire per impedirne l'esecuzione o per chiederne la soppressione.

23. Dopo la morte dell'autore il diritto previsto nell'art. 20 può essere fatto valere, senza limite di tempo, dal coniuge e dai figli, e, in loro mancanza, dai genitori e dagli altri ascendenti e dai discendenti diretti; mancando gli ascendenti ed i discendenti, dai fratelli e dalle sorelle e dai loro discendenti.

L'azione, qualora finalità pubbliche lo esigano, può altresì essere esercitata dal Ministro per i beni e le attività culturali.

24. Il diritto di pubblicare le opere inedite spetta agli eredi dell'autore o ai legatari delle opere stesse, salvo che l'autore abbia espressamente vietata la pubblicazione o l'abbia affidata ad altri.

Qualora l'autore abbia fissato un termine per la pubblicazione, le opere inedite non possono essere pubblicate prima della sua scadenza.

Quando le persone indicate nel primo comma siano più e vi sia tra loro dissenso, decide l'autorità giudiziaria, sentito il pubblico il ministero. È rispettata, in ogni caso, la volontà del defunto, quando risulti da scritto.

Sono applicabili a queste opere le disposizioni contenute nella sezione seconda nel capo secondo del titolo terzo (115s.).

25. I diritti di utilizzazione economica dell'opera (12) durano tutta la vita dell'autore (8) e sino al termine del settantesimo anno solare dopo la sua morte. [...]

31. Nelle opere pubblicate per la prima volta dopo la morte dell'autore, che non ricadono nella previsione dell'art.85-*ter*, la durata dei diritti esclusivi di utilizzazione economica è di settant'anni a partire dalla morte dell'autore. [...]

66. 1. I discorsi su argomenti di interesse politico od amministrativo tenuti in pubbliche assemblee o comunque in pubblico, nonché gli estratti di conferenze aperti al pubblico, possono essere liberamente riprodotti o comunicati al pubblico, nei limiti giustificati dallo scopo informativo, nelle riviste o nei giornali anche radiotelevisivi o telematici, purché indichino la fonte, il nome dell'autore, la data e il luogo in cui il discorso fu tenuto.<sup>155</sup>

---

155 Ivi, pp. 503-515.

## **BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA GENERALE

### ARTICOLI

*Specchio, specchio nel mio cervello: i neuroni mirror*, in <http://www.scienzaeconoscenza.it/articolo/funzione-neuroni-specchio.php>

**ROBERTO CASO**, *Plagio, diritto d'autore e rivoluzioni tecnologiche*, in *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*, a cura di Roberto Caso, «Quaderni del dipartimento, 98», Trento, Università degli Studi di Trento, 2011.

**ENRICO CINOTTI**, *Pia Pera: in "Diario di Lo", Lolita rompe il silenzio cui l'ha costretta Nabokov. E raccoglie idealmente il testimone di Moll Flanders e Manon Lescaut*, in <http://www.storie.it/interviste/pia-pera-diario-lo-lolita-rompe-silenzio-cui-lha-costretta-nabokov-raccoglie-idealmente-testimone-moll-flanders-manon-lescaut/>.

**GIANFRANCO DE BERTOLINI**, *Brevi riflessioni sul plagio* in R. CASO, *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*.

**UMBERTO ECO**, *Borges e la mia angoscia dell'influenza*, in **Id.**, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.

**MARIA ROSA GIACON**, «*Impones plagiaro pudorem*». *D'Annunzio romanziere e l'affaire des*

*plagiats*, in «Archivio d'Annunzio», n. 1 – Ottobre 2014,  
[http://edizionicafoscari.unive.it/riv/dbr/13/35/Archivio Dannunzio/1/450](http://edizionicafoscari.unive.it/riv/dbr/13/35/Archivio_Dannunzio/1/450).

**DENIS ISAIA**, *Il plagio fra autore e pubblico* in R. CASO, *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*.

**ALBERTO MONARI**, *Il plagio letterario*, in Kultunderground, 2005,  
<http://www.kultunderground.org/art/17225>.

**GIORGIO PASQUALI**, *Arte allusiva*, in ID., *Stravaganze - Quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 1951.

**GIOVANNI PASCUZZI**, *Il plagio tra memoria e creatività*, in *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2011.

**GIOVANNI POLARA**, *I Centoni*, in *Lo spazio letterario di Roma antica – Volume III, La ricezione del testo*, diretto da Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli, Andrea Giardina, Roma, Salerno Editrice, 1990.

**SUSANNA TAMARO**, «*Se questo è plagio, allora ho sempre copiato*», ne «Il Corriere della Sera» del 30.03.2001 in [http://archiviostorico.corriere.it/2001/marzo/30/questo\\_plagio\\_allora\\_sempre\\_copiato\\_co\\_0\\_01033011408.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2001/marzo/30/questo_plagio_allora_sempre_copiato_co_0_01033011408.shtml)

**WU MING**, *C'era una volta la libertà di copiare*, «l'Unità», 12 ottobre 2002.

<http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/60000/59670.xml?key=di+segni&first=421&orderby=0>

**IDEM**, *Il copyleft spiegato ai bambini*, «Il Mucchio Selvaggio», n.526, marzo 2003.

**IDEM**, *Wu Ming plagiato dalla commissione governativa sul copyright!*, 19 marzo 2005 in <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/plagiato.html>.

**ZENO VERLATO**, *L'“apocrifo profano” e il canone letterario*, in *Contrafactum – Copia, imitazione, falso*, a cura di Gianfelice Peron e Alvisè Andreose, Padova, Esedra, 2008.

#### OPERE IN VOLUME

*Dizionario della lingua italiana*, a cura di Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini, Milano, Rizzoli, 1977, vol. IV.

*Dizionario etimologico della lingua italiana*, a cura di Manlio Cortellazzo, Paolo Zolli, Bologna, Zanichelli, 1989 (1985<sup>1</sup>), vol. 4.

*Enciclopedia Garzanti di Filosofia e epistemologia, logica formale, linguistica, psicologia, psicoanalisi, pedagogia, antropologia culturale, teologia, religioni, sociologia*, a cura di Lamberto Boni e Giuseppe Alberigo, Milano, Garzanti, 1981.

*Falso è vero – Plagi, cloni, campionamenti e simili*, a cura di Vittore Baroni, Udine, AAA Edizioni, 1998.

*Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1986, vol. 7.

*Nato con libertà. Le lettere di Alberto Cantoni ad Angiolo e Adolfo Orvieto (1882-1903)*, a cura di Alberto Zava, prefazione di Ilaria Crotti, Padova, Il Poligrafo, 2007.

*Vocabolario della lingua italiana*, diretto da Nicola Zingarelli, a cura di Miro Dogliotti, Luigi Rosiello, Paolo Valesio, Bologna, Zanichelli, 1971.

**LEON BATTISTA ALBERTI**, *Opere Volgari. Volume Secondo - Rime e trattati morali*, a cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1966.

**ZARA OLIVIA ALGARDI**, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, Padova, Cedam, 1978.

**DANTE ALIGHIERI**, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2012, «Grandi Classici».

**IDEM**, *La Divina Commedia. Lessico Teologico - Rimario*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2012, «Grandi Classici».

**IDEM**, *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2012, «Grandi Classici».

**ARISTOTELE**, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di Diego Lanza, Milano, Rizzoli, 1987.

**ERICH AUERBACH**, *Mimesis – Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1981 (1956<sup>1</sup>).

**IPPOLITA AVALLI**, *La Dea dei baci*, Milano, Baldino&Castoldi, 1997.

**STEFANO BENNI**, *Di tutte le ricchezze*, Milano, Feltrinelli, 2012.

**DANIELE BONAMORE**, *Il plagio del titolo delle «opere dell'ingegno» nella dogmatica del diritto d'autore*, Milano, Giuffrè Editore, 2011.

**JUAN LUIS BORGES**, *Finzioni*, Torino, Einaudi, 2006.

**ROLAND BOURNEUF, RÉAL OUELLET**, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1981.

**ENRICO BRIZZI**, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Milano, Baldini&Castoldi, 2013 (1994<sup>1</sup>).

**PETER BURKE**, *Storia sociale della conoscenza*, Bologna, 2002.

**LUIGI CASTIGLIONI, SCEVOLA MARIOTTI**, *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher, 1988 (1966<sup>1</sup>).

**ROBERTO CARDINI**, *Mosaici – Il «nemico» dell'Alberti*, Roma, Bulzoni Editore, 2004.

**PAOLO CHERCHI**, *Polimattia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539 – 1589)*, Roma, Bulzoni, 1998.

**GABRIELE D'ANNUNZIO**, *Forse che sì forse che no*, Milano, Mondadori, 1959.

**IDEM**, *L'innocente*, a cura di Gianni Oliva, Roma, Biblioteca economica Newton, 1995.

**MARIE DARRIEUSSECQ**, *Rapporto di polizia - Le accuse di plagio e altri metodi di controllo della scrittura*, trad. di Luisa Cortese, Milano, Guanda, 2011.

**JEAN-MARIE DÉCHANET**, *Va' dove ti porta il cuore: al di là dello yoga*, traduzione di Clara Virgili, Assisi, Cittadella, 1973.

**ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY**, *Il Piccolo Principe*, prefazione di Nico Orengo, trad. di Nini Bompiani Bregoli, Milano, Bompiani, 2006.

**GUY DE MAUPASSANT**, *Scampagnata*, in *Tutte le novelle*, a cura di Mario Picchi, Milano, Mondadori, 2000 (1993<sup>1</sup>), vol. I.

**UMBERTO ECO**, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2014 (1995<sup>1</sup>).

**ALESSANDRO ERMINI**, *Aspetti apparenti del plagio letterario*, Bibliotechina della «Rassegna di cultura e vita scolastica», Quaderno n. 40, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1963.

**WILLIAM FAULKNER**, *Santuario*, a cura di Mario Materassi, Milano, Adelphi, 2012 (2006<sup>1</sup>).

**LUIGI FRANCHI, VIRGILIO FEROCI, SANTO FERRARI**, *Codice Civile e leggi complementari*, a cura di Giorgio Ferrari, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2015.

**JAMES HADLEY CHASE**, *Niente orchidee per Miss Blandish*, trad. it. di Bruno Just Lazzarri, Milano, Polillo, 2004 (1942<sup>1</sup>).

**HENRY JENKINS**, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, 2007.

**MICHAEL MAAR**, *The Two Lolitas*, traduzione inglese di Perry Anderson, London, Verso, 2005.

**ALESSANDRO MANZONI**, *Epistolario*, raccolto e annotato da Giovanni Sforza, Milano, Carrara, 1883, vol. II.

**IDEM**, *Tutte le Opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, vol. VII, Milano, Mondadori.

**LUIGI MASCHERONI**, *Elogio del plagio – Storia, tra scandali e processi, della sottile arte di copiare da Marziale al web*, Torino, Aragno, 2015.

**ALBERTO MORAVIA**, *La ciociara*, Milano, Bompiani, 2015 (1976<sup>1</sup>).

**ALBERTO MUSSO**, *Del diritto di autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche*, Bologna, Zaneichelli, 2008.

**VLADIMIR NABOKOV**, *Lolita*, trad. it. di Giulia Arborio Mella, Milano, Adelphi, 2015 (1993<sup>1</sup>).

**PIA PERA**, *Diario di Lo*, Venezia, Marsilio, 1995.

**FRANCESCO PETRARCA**, *Le Familiari – Libri I-IV*, traduzione, note e saggio introduttivo di Ugo Dotti, Urbino, Argalia, 1970.

**RICHARD A. POSNER**, *Il piccolo libro del plagio*, traduzione di Matteo Curtoni e Maura Parolini, Roma, Elliot, 2007 (New York 2007).

**CHRISTOPHER PRIEST**, *The prestige*, trad. it. di Fabio Gamberini, Prato, Miraviglia, 2012.

**VLADIMIR PROPP**, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 2000 (1928<sup>1</sup>).

**ENRICA RICCIARDI**, *Adoleggenti. Lettura e Letteratura tra scuola media inferiore e superiore*, Lecce, Pensa Multimedia, 2007.

**WILLIAM SHAKESPEARE**, *Romeo e Giulietta*, testo originale a fronte, traduzione di Salvatore Quasimodo, introduzione di Paolo Bertinetti, a cura di Anna Luisa Zazo, Milano, Mondadori, 2007 (2001<sup>1</sup>).

**DAVID SHIELDS**, *Fame di realtà* (titolo orig. *Reality Hunger. A Manifesto*), trad. di Marco Rossari, Roma, Fazi, 2010 (New York 2010).

**ARRIGO STARA**, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2008

**SUSANNA TAMARO**, *Rispondimi*, Milano, Rizzoli, 2001.

**EADEM**, *Va' dove ti porta il cuore*, Milano, Carlo Signorelli Editore, 1995.

**VITRUVIO**, *De architectura*, Pordenone-Padova, Edizioni Studio Tesi, 1997 (1993<sup>1</sup>).

**IDEM**, *De architectura*, VII, 3 in <http://www.thelatinlibrary.com/vitruvius7.html>.

**WU MING**, *New Italian Epic – Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

## **FILMOGRAFIA**

**ROBERT ALDRICH**, *Grissom Gang (The Grissom Gang)*, USA, 1971.

**CRISTINA COMENCINI**, *Va' dove ti porta il cuore*, Italia-Francia-Germania, 1996.

**VITTORIO DE SICA**, *La ciociara*, Italia, 1960.

**STANLEY KUBRICK**, *Lolita*, Regno Unito – USA, 1962.

**ADRIAN LYNE**, *Lolita*, USA - Francia, 1997.

**CHRISTOPHER NOLAN**, *Inception*, USA, 2010.

**IDEM**, *Memento*, USA, 2000.

**IDEM**, *The prestige*, USA, 2006.

**STEPHEN ROBERTS**, *Perdizione (The Story of Temple Drake)*, USA, 1933.

**ORSON WELLES**, *F for Fake*, USA, 1973.

## **SITOGRAFIA**

<https://dirittodautore.it/>

[www.liberliber.it](http://www.liberliber.it)

[www.mymovies.it](http://www.mymovies.it)

[www.nocopyright.net](http://www.nocopyright.net)

[www.siae.it](http://www.siae.it)

[www.testitradotti.it](http://www.testitradotti.it)

[www.thelatinlibrary.com](http://www.thelatinlibrary.com)

[www.treccani.it](http://www.treccani.it)

[www.wumingfoundation.com](http://www.wumingfoundation.com)

## RINGRAZIAMENTI

In questo caso non è solamente doveroso ma è anche sinceramente sentito inserire dei ringraziamenti a conclusione di questo lavoro. Il primo “grazie” indubbiamente va al relatore, il professor Alberto Zava che mi ha seguita durante tutta la stesura di entrambe le tesi di laurea; in egual misura vanno inoltre ringraziati i due correlatori: il professor Aldo Maria Costantini e il professor Valerio Vianello.

Dopo i ringraziamenti 'accademici' è necessario passare a quelli 'affettivi':

*In primis* il “Grazie” più sentito va ai miei genitori che hanno sempre supportato le mie (talvolta discutibili) scelte, ma che soprattutto sopportano la mia ingombrante presenza da oltre venticinque anni.

Poi in modo speciale vanno ringraziati per il supporto morale: Serena semplicemente per essere mia amica da una vita (e ciò per me significa molto); Nicholas perché è sopravvissuto a cinque anni di ansie accademiche pre-esami esternate dalla sottoscritta (Grazie collega!); Riccardo V. per le continue disquisizioni su musica e cinema; Riccardo T. (oppure M.) per i modi inusuali di spronarmi, i consigli letterari e la pedanteria; Camilla per aver avuto l'ingrato compito di essere la cugina maggiore. Non meno importante è stata la presenza, durante questa folle corsa, di Ambra, Marta, Elena e Stefania. È come se questa laurea fosse in parte anche vostra! Grazie!