



Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 21/2024

ISSN 2284-4473

Rivista semestrale

ISSN 2284-4473

Registrazione presso il Tribunale di Trento n° 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: **Pietro Taravacci**

teseo.unitn.it/ticontre

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università di Trento)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Trento), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Lossanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordeglià (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)

INDICE DEL FASCICOLO

Saggi

We want royalties! Balzac, Dickens, Manzoni e il diritto d'autore <i>Silvia Baroni – Università di Bologna-Università di Verona</i>	7
Lovecraft lettore di Houellebecq? Equivoci e appropriazioni in <i>Contro il mondo, contro la vita</i> <i>Marco Malvestio – Università di Padova</i>	31
Il paradosso della coscienza Oblio e consapevolezza in <i>The suffering Channel</i> di David Foster Wallace <i>Maria Chiara Litterio – Università di Pisa</i>	51
Presupposti teorici e funzioni testuali della pedofilia nella narrativa di Walter Siti <i>Tommaso Dal Monte – Università di Udine-Università di Trieste</i>	75
Teoria e pratica della traduzione	
Per una poetica della traduzione in Édouard Glissant <i>Sara Aggazio – Università degli studi di Cagliari</i>	97
La lettura bilingue della poesia autotradotta Un caso di edizione bilingue <i>Entela Tabaku Sörman – Uppsala Universitet</i>	117
Lingua madre e metafora autobiografica della bambina Regressione e re-visione nella poesia di Anne Sexton <i>Cristina Gamberi – Università di Bologna</i>	135
Traduzioni al quadrato Tradurre il plurilinguismo, o il caso di Emine Sevgi Özdamar <i>Beatrice Occhini – Università di Salerno</i>	159
What I Believe di Edward Morgan Forster tra ironia e disincanto <i>Laura Chiara Spinelli – Università degli Studi di Bari</i>	183



Saggi



WE WANT ROYALTIES! BALZAC, DICKENS, MANZONI E IL DIRITTO D'AUTORE

SILVIA BARONI – *Università di Bologna-Università di Verona*

L'articolo vuole descrivere un frammento di storia della letteratura legata al diritto d'autore, questione oggi di nuovo all'ordine del giorno dopo l'arrivo del digitale, che ha sollevato ulteriori aspetti e considerazioni. È nel corso del XIX secolo che cominciano ad emergere i concetti di "autore" (inteso come proprietario dell'opera) e di "diritto d'autore", che vengono discussi anche in ambito giuridico. Essenziale è l'intervento di alcuni grandi intellettuali del periodo, tra i quali Charles Dickens, Honoré de Balzac e Alessandro Manzoni, che tengono viva l'attenzione dell'opinione pubblica sulla questione attraverso articoli di giornale, lettere e paragrafi in romanzi dedicati ad analisi del mercato letterario e alla piaga della contraffazione.

The article aims to describe a fragment of the history of literature related to copyright, an issue that is now again on the agenda after the arrival of digital technology, which has raised further aspects and considerations. It was during the 19th century that the concepts of 'author' (understood as the owner of the work) and 'copyright' began to emerge and were also discussed in the legal sphere. Essential is the intervention of some of the great intellectuals of the period, including Charles Dickens, Honoré de Balzac and Alessandro Manzoni, who kept the public's attention on the issue alive through newspaper articles, letters and paragraphs in novels dedicated to analyses of the literary market and literary piracy.

I AUTORE E DIRITTO D'AUTORE, DUE CONCETTI MODERNI

Lungo il Novecento, la figura dell'autore è stata analizzata a più riprese, secondo due direttrici principali: da un lato, lo Strutturalismo, in particolare con Roland Barthes e Michel Foucault,¹ ha plasmato il concetto di "funzione autoriale", riportando la definizione di autore a una logica interna al testo; dall'altro lato, invece, la sociologia letteraria ha riportato l'attenzione della critica sull'autore come persona fisica, artista ma anche individuo sociale – si pensi in particolare agli studi di Alain Viala, Pierre Bourdieu e Paul Bénichou, o a quelli più recenti di Jérôme Meizoz.² Oggi, questa contrapposizione è ulteriormente accentuata dall'avvento del digitale, che ha portato nuove frizioni intorno al concetto di autore. Da un lato, infatti, il digitale sembra minare le basi della definizione stessa di autore come creatore dell'opera; dall'altro lato, il fiorire di una serie di iniziative culturali (premi, case museo, ecc.) e il successo di alcuni generi come il *biopic* testimoniano il bisogno della nostra società di rendere ben visibile l'autore come soggetto fisico. Nelle parole di Donata Meneghelli:

¹ ROLAND BARTHES, *La Mort de l'auteur*, in «Manteia», n. 5 (1968) [1967], pp. 61-67; MICHEL FOUCAULT, *Qu'est-ce qu'un auteur* (1969), in ID., *Dits et écrits*, I, Paris, Gallimard 1994, pp. 789-821.

² Si pensi in particolare alla fortuna del concetto di "postura letteraria": cfr. PAUL BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1780. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Joseph Corti 1973; ALAIN VIALA, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Editions de Minuit 1985; PIERRE BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil 1992; JÉRÔME MEIZOZ, *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine 2007.

Da una parte esaltato, glorificato, personalizzato, individualizzato, attraverso la fitta rete dell'economia culturale – mostre, case-museo, turismo, festival, premi, presenza sulla scena pubblica – che ripropone l'autore come feticcio e al tempo stesso come firma, segno, brand, in una dinamica in cui si mescolano sacralità e strategie di marketing. La società contemporanea sembra avere bisogno dell'autore come origine, come vissuto, come pegno di un'ideologia – più che di un'estetica – dell'espressione, di cui il biopic letterario è parte integrante. Nello stesso tempo, un insieme di pratiche, fortemente influenzate dalle nuove *affordance* tecnologiche, dalle capacità infinite e polimorfiche di quel meta-medium che è il computer (Lev Manovich), tendono invece a ridimensionare il ruolo e la figura dell'autore come fonte, come sede di un atto creativo originale, unico, irripetibile, che emana dall'interiorità di un singolo individuo. Tali pratiche vanno dalla disponibilità delle funzioni copia e incolla ai traduttori elettronici e a ChatGPT; dai software per generare narrazioni, o da tutte le innumerevoli forme di remix, rifacimento, prelievo, plagio, che hanno assunto un ruolo così importante negli ultimi decenni, alle questioni di copyright che internet solleva e alla disponibilità, inedita storicamente, del grande archivio culturale, che ti ripete di continuo che tutto è stato già fatto e che basta cliccare su un tasto per prendertene un pezzo.³

L'era di digitale ha dunque riaperto l'interesse verso la nozione di autore⁴ e, di pari passo, verso un ambito ad esso strettamente legato, quello del “diritto d'autore”, espressione massima dell'autore come persona reale, immessa in un sistema sociale, economico, politico e giuridico.

Sono essenzialmente tre gli elementi che hanno fatto nascere l'esigenza di questo tipo di tutela giuridica: l'invenzione tecnologica della stampa, che rende possibile la circolazione dell'opera letteraria in modo esponenziale; la volontà, da parte degli Stati, di esercitare un controllo sulla cultura circolante nei loro territori; e l'esigenza di una tutela, da parte degli autori, di avere un riconoscimento economico e morale del loro lavoro – necessità sempre più pressante man mano viene meno il sistema del mecenatismo.

Infatti, se nell'Europa pre-moderna la conoscenza circola secondo «la logica del dono»,⁵ in quanto essenziale è la sua preservazione, la nascita del libro a stampa da un lato si presenta come una soluzione alla questione della conservazione e diffusione della conoscenza, dall'altro origina il problema di

³ DONATA MENEGHELLI, *Vivere e morire di inchiostro*, «Antinomie. Scritture e immagini», 06 marzo 2023, url <https://antinomie.it/index.php/2023/03/06/vivere-e-morire-dinchiostro/> (consultato il 19 ottobre 2023).

⁴ Per esempio, nel campo della comparatistica al concetto di autore è stato dedicato il convegno dell'associazione Compalit 2023: *L'autorialità polimorfica. Dall'aedo all'algoritmo*, L'Aquila, 24-26 novembre 2022 (<http://www.compalit.it/convegni/lautorialita-polimorfica-dallaedo-allalgoritmo/>).

⁵ Cfr. UMBERTO IZZO, *Tecnologia e interessi nella storia comparata del diritto d'autore*, in ID., *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Roma, Carocci, 2010.

identificare, punire e/o tutelare i responsabili della creazione e della circolazione dell'opera.⁶

Michel Foucault si concentra sull'istanza punitiva che ha portato alla nascita dell'autore – la censura esercita il suo potere sul responsabile dell'opera – ancorandola al dibattito tra etica ed estetica della letteratura che aveva infiammato l'Europa tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.⁷

Ma è altrettanto importante ricordare che con la progressiva circolazione del libro, e dunque l'incremento del lettorato, si prende progressivamente coscienza del libro come oggetto che partecipa ad un sistema che non è solamente culturale ma anche economico. Non è dunque solo per individuare un responsabile giuridico che nascono i due sistemi giuridici, quello del “diritto d'autore” continentale e quello del *copyright* anglosassone: mentre nell'Europa del Sei-Settecento sono le corporazioni di librai-editori a cui viene attribuito il privilegio di stampare (e censurare preventivamente) le opere, come la Stationner's Company, a essere considerate come i proprietari dell'opera, dal Settecento in poi gli autori rivendicano per loro la proprietà dell'opera e il diritto a ricevere parte del ricavato della sua vendita – ossia, quelli che sono stati definiti come “diritti morali” (che riguarda il riconoscimento della paternità dell'opera) e diritti commerciali. Mentre i “diritti morali” entreranno nel sistema giuridico solo verso l'inizio del Novecento, i diritti patrimoniali dell'autore cominciano ad essere tutelati nel Settecento.

I numerosi studi che sono stati dedicati all'argomento⁸ hanno evidenziato come la presa di coscienza di quella che chiamiamo “proprietà intellettuale” sia avvenuta in tempi diversi per gli stati europei. L'Inghilterra e la Francia sono le nazioni che istituiscono le prime tutele e diventano così un modello per le altre nazioni, rispettivamente con lo *Statute of Anne* (1710) e il decreto Lakanal (1793), e fungono da modello per l'America e per il resto dell'Europa.

Vi è però tra le due una differenza sostanziale tra il *copyright* anglo-americano, inscritto nel sistema *common law*, e il cosiddetto “diritto d'autore continentale” di base francese (*civil law*).

Come ricorda Laura Moscati nella sua ricostruzione della storia del diritto d'autore,⁹ il sistema dei privilegi comincia ad essere messo in discussione prima con John Milton e successivamente da John Locke.

Nei *Due trattati sul governo* (1690), Locke sostiene che esiste un legame indissolubile tra le cose esistenti in natura e il lavoro umano, teoria da cui deriverà l'idea di “proprietà personale” che comprende tutte le opere nate dal lavoro intellettuale. Con il *Memorandum* (1694), inoltre, Locke denuncia anche lo strapotere delle corporazioni libraie, che mirano ad ottenere un monopolio illimitato sui classici e sulle opere inedite. Si scatena così un dibattito

⁶ Oltre che del problema della riproducibilità dell'opera, analizzato da WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], Torino, Einaudi, 2014.

⁷ MICHEL FOUCAULT, *Qu'est-ce qu'un auteur*, cit.

⁸ La bibliografia è ormai davvero sterminata; per approfondimenti, si rimandano alle bibliografie degli studi di UMBERTO IZZO, (*Alle origini del copyright e del diritto d'autore*, cit.) e di LAURA MOSCATI (in partic.: *Diritto d'autore*, cit.; *Tra 'copyright' e 'droit d'auteur'. Origine e sviluppo della proprietà intellettuale in Europa*, Napoli, Satura editrice, 2013).

⁹ LAURA MOSCATI, *Diritto d'autore. Storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, Milano, Giuffrè Francis Lefebvre, 2020.

che coinvolge politici, scrittori e librai-stampatori, in cui ognuno cerca di tutelare il proprio interesse: se il governo mira a mantenere un controllo sui contenuti delle opere (attraverso il sistema della censura) e i librai provano a estendere il loro monopolio, gli autori, sempre più coscienti del loro ruolo come creatori dell'opera, reclamano il diritto di gestire il processo di riproduzione del loro lavoro e di beneficiarne a livello economico.¹⁰ Il dibattito si diffonde in tutta Europa, ma con esiti inizialmente diversi. Scrive Moscati:

Nello Statuto di Anna [...] gli autori non sono considerati proprietari dell'opera ma destinatari, insieme ad altri (stampatori, editori, etc.), di un diritto esclusivo su quest'ultima, in quanto il legislatore ha utilizzato l'autore più per contrastare il monopolio librario che per tutelare la proprietà della sua opera.¹¹

La dottrina francese, invece, costruisce «per gli autori un diritto strettamente legato a un regime proprietario e del tutto paritetico con esso»: «l'autore è l'unico destinatario dei diritti e ha un diritto di proprietà sull'opera, con la sola limitazione temporale per gli eredi».¹² In breve, mentre il *copyright*, come si evince dall'etimologia della parola, è una tutela giuridica che riguarda solo il diritto alla *riproduzione* dell'opera – in pratica, l'autore sottoscrive un contratto di esclusività di riproduzione dopo aver depositato l'opera presso gli uffici di competenza –, il diritto continentale invece riconosce all'autore la *proprietà* dell'opera, che ne tutela sia l'utilizzo che la trasmissione agli eredi.¹³

Alla soglia dell'Ottocento dunque, gli autori godono di alcune tutele essenziali patrimoniali in maniera disforme, che si rivelano impotenti nel caso di appropriazioni indebite dell'idea dell'opera (generalmente sfruttata negli adattamenti teatrali) e in un contesto internazionale (in cui dilagano le edizioni pirata). Problemi legati al concetto di “proprietà letteraria” e di “trasmissione” del diritto che potranno essere risolti solo con la prima legge internazionale in materia, la *Convenzione di Berna* (1886).

Ora, se la storia del diritto d'autore è stata oggetto di numerosi studi, pertinenti soprattutto all'ambito giuridico, risulta essere meno analizzata in campo letterario.

Attraverso i tre casi di Charles Dickens, Honoré de Balzac e Alessandro Manzoni il presente articolo vuole analizzare questo aspetto materiale della produzione letteraria e artistica mostrando quanto pregnante sia stata l'affermazione del diritto d'autore per questi tre romanzieri, impegnati attivamente nel proporre delle soluzioni alternative alle leggi esistenti e contribuendo a far riconoscere la necessità di tutelare e i diritti patrimoniali e i diritti morali degli autori.

Questa visione transnazionale permetterà di confrontare le diverse reazioni degli scrittori davanti ai fenomeni internazionali quali il plagio e la diffu-

¹⁰ Ivi, pp. 26-39.

¹¹ Ivi, p. 6.

¹² Ivi, p. 7.

¹³ Per approfondimenti sulle differenze dei due sistemi giuridici, cfr. LAURA MOSCATI, *Diritto d'autore*, cit.

sione delle “edizioni pirata”, e vedere quali forme letterarie siano state scelte per dare voce alle opinioni degli autori sulle nascenti leggi a tutela del *copyright*.

2 CHARLES DICKENS: SULLA SCRITTURA COME PROFESSIONE E I DANNI ECONOMICI DELLA CONTRAFFAZIONE

Dickens esordisce come scrittore negli anni Trenta, momento in cui sia nella buona società che nelle camere del Parlamento si discute del fenomeno del “literary lionism”,¹⁴ intrinsecamente legato all’esponentiale aumento del pubblico: era evidente a tutti che il mercato letterario si fosse trasformato, non più un sistema di nicchia, riservato a un ristretto numero di lettori appartenenti di norma al mondo aristocratico, ma un fenomeno di massa. Scrivere è ormai considerato una carriera potenzialmente redditizia, perché gli editori pagano in base non alla qualità dello scritto ma al numero delle vendite. Di conseguenza, il mercato viene invaso da opere giudicate di scarsa qualità che però piacciono ai lettori. Si pone il problema di riaffermare cosa sia un’opera d’arte. Wordsworth, per esempio, nel suo famoso saggio sull’originalità e sul genio creativo proporrà il criterio della «posterità della fama»¹⁵ per distinguere la letteratura alta da una letteratura di consumo. Quando Dickens inizia a scrivere, deve confrontarsi quindi con due istanze tra loro in contrapposizione. Da un lato partecipare al dibattito suscitato dalle affermazioni di Wordsworth, aderendo all’idea che non sono solo fama e ricchezza i motivi che portano a cimentarsi con la scrittura. Questo tema compare in alcuni romanzi di Dickens, dove giovani scrittori raccontano il percorso che li ha portati ad essere autori di successo. Per esempio, come osserva giustamente Florian Schweizer,¹⁶ è in quest’ottica che Dickens scrive uno dei paragrafi del capitolo 43 di *David Copperfield*, in cui il protagonista descrive i primi tentativi di pubblicare i suoi testi:

I have taken with fear and trembling to authorship. I wrote a little something, in secret, and sent it to a magazine, and it was published in the magazine. Since then, I have taken heart to write a good many trifling pieces. Now, I am regularly paid for them. Altogether, I am well off, when I tell my income on the fingers of my left hand, I pass the third finger and take in the fourth to the middle joint.¹⁷

Attraverso il suo alter ego, Dickens suggerisce qui che non è stato per il desiderio di celebrità né quello di arricchirsi a spingerlo verso la scrittura: i suoi primi testi sono redatti in segreto, e all’inizio viene pagato male e in ma-

¹⁴ Dibattito che porterà all’emanazione del *Copyright Act* nel 1840.

¹⁵ WILLIAM WORDSWORTH, *‘Lyrical Ballads’ and Other Poems: 1797–1800*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

¹⁶ FLORIAN SCHWEIZER, *Authorship and the Professional Writer*, in SALLY LEDGER E HOLLY FURNEAUX (a cura di), *Dickens in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 119.

¹⁷ CHARLES DICKENS, *David Copperfield*, Oxford, Oxford University Press 2008, p. 610.

niera discontinua.¹⁸ Implicitamente dunque viene suggerito che è qualcosa di altro a spingere una persona verso la carriera letteraria, qualcosa che rimane indefinito e impalpabile quanto il mistero dell'origine del genio artistico.

Dall'altro lato, però, è altrettanto legittimo che lo scrittore possa essere messo nella condizione di vivere della sua penna: diversi autori del Settecento si stagliano come esempio di grandi scrittori morti di stenti perché non riconosciuti come tali dai loro contemporanei – di qui la riflessione sulla posterità della fama di Wordsworth. Per Dickens stesso l'instabilità economica sarà fonte di preoccupazione per diversi anni; persino dopo aver raggiunto la sicurezza economica, grazie al successo di *Dombey and Son* (1849), continuerà a ricordare l'ansia che provava da giovane scrittore.

L'attenzione per l'aspetto materiale della vita letteraria lo porta ad essere sensibile anche alle sorti avverse dei suoi colleghi. Tra le sue diverse iniziative, si possono ricordare in particolare il suo sostegno al modello di *copyright bill* elaborato da Thomas Talfourd (che effettivamente permetteva di ottenere una rendita più alta), al quale testimonierà la sua stima attraverso una dedica presente nei *Pickwick Papers* (1837) e una caricatura letteraria di quanti si opponevano alla sua proposta nel capitolo 16 di *Nicholas Nickleby*:¹⁹

For instance, if any preposterous bill were brought forward, for giving poor grubbing devils of authors a right to their own property, I should like to say... that the creations of the pocket, being man's, might belong to one man, or one family; but that the creations of the brain, being God's, ought as a matter of course to belong to the people at large – and if I was pleasantly disposed, I should like to make a joke about posterity, and say that those who wrote for posterity should be content to be rewarded by the approbation OF posterity; it might take with the house, and could never do me any harm, because posterity can't be expected to know anything about me or my jokes either – do you see?

Non è solo il sistema commerciale editoriale a privare gli uomini di lettere del denaro che gli spetta. Gli scrittori devono fare i conti con una forma di plagio che all'epoca era molto di moda sia in Inghilterra che in Francia: l'adattamento teatrale. La pubblicazione dei fascicoli dei *Pickwick Papers* non si è ancora conclusa quando Edward Stirling si appropriava della storia per rappresentarla a teatro sotto il titolo di *The Pickwick Club or the Age We Live In*:²⁰ lo spettacolo debutta prima che Dickens abbia divulgato il finale, per cui Stirling è costretto a inventarsi una conclusione, ma questo sarà l'unico elemento originale della versione teatrale. È stato stimato che i *Pickwick Papers*, insieme a *Oliver Twist* e *Nicholas Nickleby*, furono le opere più colpite da questa forma di plagio: tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, gli adattamenti teatrali ispirati a questi testi furono rappresentati almeno ses-

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Ivi, p. 120.

²⁰ La pièce di Stirling debuttò il 18 novembre 1838 all'Adelphi Theatre, quando solo 8 dispense dei *Pickwick Papers* erano state pubblicate.

santa volte.²¹ Dalla metà degli anni Quaranta, invece, questa moda comincia ad affievolirsi, complice la concorrenza che si facevano tra loro i teatri. Dickens non ha un sentimento univoco nei confronti di questi adattamenti: salvo poche eccezioni, la scarsa qualità che caratterizza questi spettacoli lo infastidisce, così come trova snervante il fatto che questi adattamenti, spesso in scena prima della fine della pubblicazione delle sue dispense, anticipassero la conclusione della trama; d'altro canto, non poteva non riconoscere – e apprezzare – che questo fiorire di rappresentazioni teatrali dedicati alle sue opere stesse contribuendo in modo significativo alla promozione dei suoi romanzi.²²

Il plagio diventa oggetto di riflessione nel romanzo *Nicholas Nickleby*, in un dialogo che si svolge tra il protagonista e un «literary gentleman» che è famoso per la sua mania compulsiva di adattare in opere teatrali gli scritti degli altri:

“I was about to say,” rejoined Nicholas, “that Shakespeare derived some of his plots from old tales and legends in general circulation; but it seems to me, that some of the gentlemen of your craft, at the present day, have shot very far beyond him” – “You’re quite right, sir,” interrupted the literary gentleman, leaning back in his chair and exercising his toothpick. “Human intellect, sir, has progressed since his time – is progressing – will progress” – “Shot beyond him, I mean,” resumed Nicholas, “in quite another respect, for, whereas he brought within the magic circle of his genius, traditions peculiarly adapted for his purpose, and turned familiar things into constellations which should enlighten the world for ages, you drag within the magic circle of your dulness, subjects not at all adapted to the purposes of the stage, and debase as he exalted. For instance, you take the uncompleted books of living authors, fresh from their hands, wet from the press, cut, hack, and carve them to the powers and capacities of your actors, and the capability of your theatres, finish unfinished works, hastily and crudely vamp up ideas not yet worked out by their original projector, but which have doubtless cost him many thoughtful days and sleepless nights; by a comparison of incidents and dialogue, down to the very last word he may have written a fortnight before, do your utmost to anticipate his plot – all this without his permission, and against his will; and then, to crown the whole proceeding, publish in some mean pamphlet, an unmeaning farrago of garbled extracts from his work, to which your name as author, with the honourable distinction annexed, of having perpetrated a hundred other outrages of the same description. Now, show me the distinction between such pilfering as this, and picking a man’s pocket in the street: unless, indeed, it be, that the legislature has a

²¹ Cfr. PHILIP BOLTON, *Dramatizations and dramatizers of Dicken’s works*, in PAUL SCHLICKE (a cura di), *The Oxford Reader’s Companion to Dickens*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 198-202, p. 199.

²² *Ibid.*

regard for pocket-handkerchiefs, and leaves men's brains, except when they are knocked out by violence, to take care of themselves".²³

Nicholas Nickleby, per spiegare la differenza tra un adattamento e un plagio, introduce il caso di Shakespeare come riferimento per un vero lavoro di adattamento, che consiste nel rielaborare testi passati, già appartenenti ad una determinata tradizione, trasformandoli, grazie al suo genio, in «familiar things into constellations which should enlighten the world for ages». Al contrario, gli attuali uomini di lettere si impossessano, senza nemmeno chiedere il permesso, di testi ancora freschi di stampa, talvolta persino opere ancora in corso di pubblicazione, e pretendono di assumersene la paternità per aver cambiato qualche parola o aver bruciato la sorpresa del finale. Questi sedicenti artisti sono paragonati a dei borseggiatori, e come tali andrebbero perseguiti dallo Stato.

La grande perdita economica subita da Dickens deriva però da un altro fronte, quello della contraffazione, e in particolare dalle edizioni pirata americane. Non esistendo una legge internazionale che regolasse il copyright, gli editori americani avevano adottato la strategia di pubblicare quasi esclusivamente autori inglesi, che non necessitavano di traduzione; dovevano prevedere solo i costi di stampa, in quanto nulla era dovuto all'autore. Un problema dilagante che aveva colpito la stessa letteratura nazionale americana.

Dickens vede la possibilità di attirare l'attenzione dell'opinione pubblica su questa questione in occasione del suo primo viaggio nel nord America (22 gennaio-7 giugno 1842). Viene accolto con grande entusiasmo, ma il clamore che puntualmente scoppia in ogni luogo in cui si mostra nuoce a Dickens, il quale confida all'amico Forster il suo fastidio nel non poter uscire dal suo hotel senza attirare una folla di curiosi che vuole parlargli e stringergli la mano.²⁴ Ciò che però più indispette Dickens è l'insuccesso della sua ambasciata sul copyright e sulla necessità di una legge che lo regolasse a livello internazionale: lo scrittore rimane fortemente deluso dalla freddezza con cui intellettuali e uomini politici americani accolgono il suo discorso, i quali rimangono insensibili – se non addirittura contrariati – alla lettera, firmata da dodici autori inglesi tra cui Alfred Tennysons, che chiedono di intervenire contro la contraffazione.

L'amarezza del romanziere trova sfogo in una lunga lettera all'inseparabile Forster, in cui vengono riassunti gli eventi:

I believe there is no country, on the face of the earth, where there is less freedom of opinion on any subject in reference to which there is a broad difference of opinion than in this. . . . There! -- I write the words with reluctance, disappointment, and sorrow; but I believe it from the bottom of my soul. I spoke, as you know, of international copyright, at Boston; and I spoke of it again at Hartford. My friends were paralysed with wonder at such audacious daring. The notion that I, a man alone by himself, in America, should venture to suggest to the Americans that

²³ CHARLES DICKENS, *Nicholas Nickleby*, Oxford, Oxford University Press 1990, pp. 633-634.

²⁴ Cfr per es. JOHN FORSTER, *The Life of Charles Dickens*, vol. I, New York, Charles Scribner's Sons 1899, p. 229: «I can do nothing that I want to do, go nowhere where I want to go, and see nothing that I want to see. If I turn into the street, I am followed by a multitude».

there was one point on which they were neither just to their own countrymen nor to us, actually struck the boldest dumb! Washington Irving, Prescott, Hoffman, Bryant, Halleck, Dana, Washington Allston -- every man who writes in this country is devoted to the question, and not one of them dares to raise his voice and complain of the atrocious state of the law. It is nothing that of all men living I am the greatest loser by it. It is nothing that I have a claim to speak and be heard. The wonder is that a breathing man can be found with temerity enough to suggest to the Americans the possibility of their having done wrong. I wish you could have heard how I gave it out. My blood so boiled as I thought of the monstrous injustice. I wish you could have seen the faces that I saw, down both sides of the table at Hartford, when I began to talk about Scott. that I felt as if I were twelve feet high when I thrust it down their throats.²⁵

I due discorsi di Dickens non sono stati dei più morbidi. In occasione di un banchetto a Boston, la sera del 1° febbraio, parlò della difficile e delicata situazione dei colleghi scrittori americani, e più in generale della mancanza di una letteratura americana, nazionale, trascurata perché commercialmente non vantaggiosa – gli editori preferiscono pubblicare gli autori inglesi, ai quali non devono pagare i diritti d'autore, per cui potevano vendere a basso costo contando su numeri di vendita molto elevati.

La sera del 7 febbraio, invece, ancora in occasione di una cena tenutasi ad Hartford, Dickens arriva ad accusare implicitamente gli americani di essere dei ladri e assassini, sottolineando il ruolo da loro giocato nella rovina di Walter Scott, il quale aveva finito i suoi giorni in miseria a causa delle edizioni pirata americane:

Gentlemen, as I have no secrets from you, in the spirit of confidence you have engendered between us, and as I have made a kind of compact with myself that I never will, while I remain in America, omit an opportunity of referring to a topic in which I and all others of my class on both sides of the water are equally interested--equally interested, there is no difference between us, I would beg leave to whisper in your ear two words: INTERNATIONAL COPYRIGHT. I use them in no sordid sense, believe me, and those who know me best, best know that. For myself, I would rather that my children, coming after me, trudged in the mud, and knew by the general feeling of society that their father was beloved, and had been of some use, than I would have them ride in their carriages, and know by their banker's books that he was rich. But I do not see, I confess, why one should be obliged to make the choice, or why fame, besides playing that delightful REVEIL for which she is so justly celebrated, should not blow out of her trumpet a few notes of a different kind from those with which she has hitherto contented herself. It was well observed the other night by a beautiful speaker, whose words went to the heart of every man who heard him, that, if there had existed any

²⁵ Lettera del 7 febbraio 1842 a John Forster, in *Charles Dickens's Letters*, a cura di MADELINE HOUSE, GRAHAM STOREY E KATHLEEN TILLOTSON, vol. 3. 1842-1843, Oxford, The Clarendon Press, 1974, p. 81

law in this respect, Scott might not have sunk beneath the mighty pressure on his brain, but might have lived to add new creatures of his fancy to the crowd which swarm about you in your summer walks, and gather round your winter evening hearths.²⁶

A queste parole seguono delle reazioni molto dure:

I had no sooner made that second speech than such an outcry began (for the purpose of deterring me from doing the like in this city) as an Englishman can form no notion of. Anonymous letters; verbal dissuasions; newspaper attacks making Colt (a murderer who is attracting great attention here) an angel by comparison with me; assertions that I was no gentleman, but a mere mercenary scoundrel; coupled with the most monstrous misrepresentations relative to my design and purpose in visiting the United States; came pouring in upon me every day.²⁷

Stranamente, di questo insuccesso non sono rimaste molte tracce nel *travelogue* pubblicato pochi mesi dopo il suo rientro in patria, *American notes*, in cui Dickens formula un giudizio negativo sul sistema istituzionale americano (in particolare sulla schiavitù e sulle prigioni).²⁸ Così come in *Martin Chuzzlewit*, romanzo in parte ambientato in America, sono descritti, con ironia più pungente rispetto al *travelogue*, prevalentemente paesaggi ed istituzioni.²⁹

Dalla seconda metà del 1840, una volta raggiunta la stabilità economica, Dickens continua ad occuparsi del problema del copyright partecipando attivamente ad alcune iniziative sociali in difesa di autori in difficoltà. Come presidente della Royal Literary Fund, in particolare, si impegnò per creare fondi destinati ad autori in difficoltà economiche. Attività pratiche che concretizzavano i continui appelli che Dickens continuò a fare nel corso dei suoi discorsi pubblici, per esempio quello del 1855 proprio per il Royal Literary Fund.

3 IN DIFESA DELLA PROPRIETÀ LETTERARIA: HONORÉ DE BALZAC

Quasi negli stessi anni, anche gli scrittori francesi stanno combattendo contro le piaghe degli adattamenti e della contraffazione.

Tra gli intellettuali che reclamano pubblicamente la necessità di una riforma strutturale dell'editoria e del diritto d'autore, Balzac figura tra quelli più agguerriti. Non solo padroneggia meglio di altri suoi colleghi il linguaggio

²⁶ I discorsi di Charles Dickens possono essere consultati in «Charles Dickens.org», url <https://charles-dickens.org/speeches-literary-and-social-by-charles-dickens/>.

²⁷ Lettera del 7 febbraio 1842 da Charles Dickens a John Forster, in *Charles Dicken's Letters*, cit., p. 81.

²⁸ CHARLES DICKENS, *American Notes for General Circulation*, London, Chapman&Hall, 1842.

²⁹ ID., *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit*, London, Chapman&Hall, 1844.

giuridico, grazie ai suoi studi giovanili,³⁰ ma propone una serie di riflessioni che legano il diritto d'autore all'evoluzione moderna della figura dello scrittore. Celebre è il romanzo *Illusions perdues*, recentemente adattato in versione filmica da Xavier Giannoli, in cui Lucien Chardon/de Rubempré è il personaggio-riflettore che permette di mostrare i meccanismi che regolano la moderna editoria francese e il mondo del giornalismo. Di particolare bellezza è l'incipit del romanzo, dedicato alla descrizione della stamperia Séchard, dove le macchine obsolete e fatiscenti preannunciano la sconfitta dei Séchard e di Lucien, simbolo dell'arretratezza e rigidità della provincia che rifiuta di andare al passo con i tempi. La stamperia Séchard però rappresenta anche l'attenzione di Balzac nei confronti della «materialità della letteratura», ossia delle condizioni materiali, tecnologiche che la portano a concretizzarsi sulla carta stampata in forma di libro. La stamperia Séchard è prisma dell'aspetto commerciale della letteratura, o meglio, nelle parole di Lukács, della letteratura che si sta riducendo gradualmente a merce, a oggetto di scambio.³¹ Da qui la continua rappresentazione delle condizioni materiali degli scrittori, e in più generale degli artisti, che ritroviamo in numerosi testi della *Comédie humaine*, da *Une Fille d'Ève* a *La Muse du département* e *Béatrix*. Un primo germe di questo discorso è però già presente nel primo romanzo che Balzac firma con il suo vero nome (e non pseudonimi, come accade negli anni Venti), *La Peau de chagrin* (1831): nel secondo capitolo, "La donna senza cuore", Raphaël de Valentin racconta del suo arrivo a Parigi, e dell'estrema povertà in cui vive mentre cerca di scrivere un trattato sulla volontà. Lucien sarà nella stessa condizione, e insieme a lui tutti gli altri aspiranti scrittori come Étienne Lousteau e Daniel d'Arthez.

Balzac infatti riflette sui cambiamenti che hanno investito le istituzioni e i costumi francesi, ivi compresa la figura dell'artista, sin dai primi articoli che scrive per riviste e periodici, a cavallo del 1830.³² Nell'articolo *De la Mode en littérature*, per esempio, scrive:

Un forçat connaît son travail, un auteur n'est jamais au fait de ce que le caprice de Paris va lui demander. Il faut aujourd'hui à ce public fantasque des feux d'artifice en littérature, comme un monde élégant et toujours paré, comme des boutiques brillantes, et des bazars magiques: il veut *Les Mille et Une Nuits* partout. [...] En littérature, nous avons aujourd'hui, madame, une sorte d'étiquette à laquelle doivent se soumettre la personne et le livre d'un auteur. En un mot, il y a un costume à la mode, et ceci, je crois, est ce qui vous paraîtra le plus important. Il ne s'agit encore ni du style, ni des idées, ni du plan, ni du titre de votre livre, mais de la forme sous laquelle vous devez vous produire. Dieu me garde de percer le mystère dont vous enveloppez

³⁰ Balzac lasciò i suoi studi in diritto per dedicarsi alla letteratura, ma la sua conoscenza della materia si manifesta in più scritti. Cfr. MICHEL LICHTLÉ, *Balzac, le texte et la loi*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012; GIUSEPPE GUIZZI, *Il «Caso Balzac»*. *Storie di diritto e letteratura*, il Mulino, Bologna 2020.

³¹ GYÖRGY LUKÁCS, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950, p. 69.

³² Sull'importanza di questa fase della carriera letteraria di Balzac, cfr. ROLAND CHOLLET, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, 2^e éd., Paris, Classiques Garnier, 2016.

votre acte de naissance! Mais cependant, apprenez que l'âge d'un auteur est, en ce moment, une question d'haut intérêt.³³

Poco tempo prima, nell'articolo *Des Artistes*, Balzac aveva minuziosamente descritto il lavoro dell'artista, schiavo del mondo delle Idee, denunciando l'avidità di una massa di uomini che vivono speculando sui loro frutti:

Tel est l'artiste: humble instrument d'une volonté despotique, il obéit à un maître. Quand on le croit libre, il est esclave; quand on le voit s'agiter, s'abandonner à la fougue de ses folies et de ses plaisirs, il est sans puissance et sans volonté, il est mort. Antithèse perpétuelle qui se trouve dans la majesté de son pouvoir comme dans le néant de sa vie: il est toujours un dieu ou toujours un cadavre. Il existe une masse d'hommes qui spéculent sur les produits de la pensée. La plupart sont avides. On n'arrive jamais assez vite à la réalisation d'une espérance chiffrée sur le papier. De là, les promesses faites par les artistes et rarement réalisées; de là les accusations, parce que ces hommes d'argent ne conçoivent pas ces hommes de pensée. Les gens du monde se figurent qu'un artiste peut régulièrement créer comme un garçon de bureau époussette tous les matins les papiers de ses employés. De là aussi des misères.³⁴

In questi due articoli dunque Balzac, in veste di sociologo, fa emergere le diverse istanze che animano l'artista moderno. L'artista è un uomo di genio «schiavo delle sue idee», che lo portano ad isolarsi nel mondo della creazione, un forzato che è ormai chiamato ad obbedire non solo alla «volontà despota» di cui strumento ma a un secondo padrone, altrettanto tiranno, il pubblico, che chiede ogni giorno cose nuove, brillanti e suggestive come *Le Mille e una notte*. Gli aspiranti scrittori della Monarchia di Luglio devono però fare i conti anche con chi «specula sui prodotti del pensiero», allusione implicita agli editori,³⁵ certo, ma anche alla piaga delle edizioni pirata, che priva gli scrittori e librai di ingenti somme.

Balzac è tra gli autori più colpiti dalla contraffazione, ad opera soprattutto dell'editoria belga. Si sfoga con la sua amante, Mme Hanska, in diverse lettere private, ma ha modo di riflettere pubblicamente sulla questione in almeno due circostanze. La prima si presenta nel 1830, data capitale nella biografia balzachiana perché coincide con la sua data di nascita come romanziera, come *de* Balzac. Balzac pubblica sul *Feuilleton des journaux politiques* l'articolo *De l'état actuel de la librairie*, dove la questione della contraffazione è inserita

³³ HONORÉ DE BALZAC, *De la mode en littérature. Première lettre : à la comtesse d'O...* (29 maggio 1839), in ID., *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1996, pp. 757 e 760.

³⁴ ID., *Des Artistes* (1830), in ID., *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1996, p. 711 (originariamente, l'articolo fu pubblicato su «La Silhouette» in tre parti, tra l'11 marzo e il 22 aprile 1830).

³⁵ Balzac si lamenterà di continuo delle difficoltà economiche che lo assillano; le sue lettere sono una sorta di diario che riporta le cifre derivanti dai suoi lavori, ma è evidente che questi numeri non corrispondano alle rendite che lo scrittore aveva percepito dai suoi lavori (che non erano così mal pagati come lui dichiara). Più volte le sue continue richieste di denaro causarono la rottura con i suoi editori (il caso più noto è quello di Edmond Werdet; cfr. NICOLE FELKAY, *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837. Essai sur la librairie romantique*, Paris, Promodis-Cercle de la Librairie, 1987).

all'interno di un discorso più ampio che analizza in modo molto lucido e chiaro la situazione dell'editoria, delle criticità del sistema libraio così strutturato come è descritto in *Illusions perdues*, ossia il sistema tripartito tra librai-editori, librai-commissionaire e librai-tipografi, che rende farraginoso il sistema di produzione e pubblicizzazione e promozione dei testi, oltre che aumentare i costi del volume stampato per tutti questi intermediari. Un'organizzazione che nuoce all'editoria e tipografia stessi: editori e tipografi sono sempre sull'orlo della bancarotta, perché questo sistema richiede un capitale di base e di background sostanzioso, che non sempre è disponibile. Basta un progetto fallito per chiudere, come dimostra il caso dell'editore Delangle, fallito dopo l'edizione illustrata dell'*Histoire du roi de Bohème* di Charles Nodier.

La contraffazione sottrae un'altra percentuale sostanziosa di profitti agli editori già provati dalla difettosa catena di produzione:

[...] aujourd'hui la profession de la librairie est une des plus décriées, et nous ne savons pas si elle a quelque chose à envier à l'antique renom des anciens procureurs. Singulier renversement des termes d'une proposition sociale. Au XIXe siècle, un libraire est un homme peu considéré, tandis qu'à la naissance de l'imprimerie c'était un savant respectable et respecté. Cette situation ne durera pas; il est de toute nécessité que la librairie prenne son rang, et c'est chose certaine que dans le grand mouvement social qui s'opère, la presse deviendra une institution.³⁶

Progressivamente, Balzac sposta poi l'attenzione dal circuito libraio al mestiere di scrittore, sottolineando come il sistema del mecenatismo che aveva mantenuto gli uomini di genio fino al secolo precedente era ormai scomparso; di qui la necessità di ricordare che anche il genio deve avere una rendita per vivere:

Autrefois, quand un homme, après de long travaux, offrait un livre à l'Europe, les souverains payaient cet homme; alors il *donnait* son œuvre à un libraire. Les acheteurs étaient rare. C'était une longue entreprise que d'imprimer un ouvrage, et l'on pouvait s'y ruiner. [...] Mais depuis cinquante à soixante ans les écrivains ont secoué le joug des cours, des pensions, des logements au Louvre, et des éducations de grand seigneur. La lecture est devenue un besoin. L'imagination européenne se nourrit de sensations qu'elle demande à la littérature comme le Turc demande des rêves à l'opium. La dispersion des lumières, le bon marché de l'éducation, la rapidité des communications, ont rendu la production d'un livre la chose la plus ordinaire. Il y a cent ans, il n'existait pas en France trois mille personnes qui, semblables à Bacon ou à Mirabeau, représentaient la somme de science que possédait ce siècle; aujourd'hui, grâce à l'Institut, à l'École polytechnique et à tant d'autres institutions, ces hommes, pareils à des points brillants et lumineux, sont semés par milliers dans la nation. Tout a changé de face. Alors on a compris qu'il

³⁶ HONORÉ DE BALZAC, *De l'état actuel de la librairie*, I, in ID., *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1996, p. 662.

était plus noble à un auteur de recevoir du public le prix de son œuvre, qu'une pension sur la cassette du roi. L'immense consommation de livres a décuplé l'importance du commerce de la librairie; et, depuis la Restauration surtout, les rapports qui existent entre la presse et le peuple ont tout à fait changé.³⁷

Si apprezza, in questo paragrafo, la lucidità delle osservazioni di Balzac, che deve confrontarsi con le conseguenze legate all'aumento del pubblico di lettori (mentre nell'Inghilterra di Dickens il fenomeno era iniziato con diversi decenni di anticipo). L'aumento della richiesta, la conseguente espansione del mercato, resa possibile dalla nuova rapidità delle comunicazioni, rende evidente che si sia davanti ad un «commerce de la librairie», che sta cambiando la struttura sociale su cui si basava il rapporto autore-lettore, facendo tramontare la tradizione del mecenatismo.

Nel 1834, Balzac scrive un secondo articolo, che è in realtà una lettera, la *Lettre adressée aux écrivains français du XIXe siècle*, pubblicata nella *Revue de Paris*, in cui Balzac si rivolge direttamente ai suoi colleghi invitando a prendere parola nel dibattito che sta infervorando i politici, su una nuova legge sul diritto d'autore. In questa lettera, cui ripercussioni non sono ancora oggi così conosciute, Balzac torna sui problemi del circuito editoriale francese. Nella lettera, Balzac cita stavolta anche il problema degli adattamenti teatrali – nella forma del «vaudeville» –³⁸ ma è la piaga della contraffazione il vero centro del suo attacco:

Messieurs, Des grandes questions d'intérêt général et d'intérêt personnel se sont émues dans la République des lettres; chacun de vous les connaît, en parle dans l'intimité; mais personne n'ose ni se plaindre publiquement, ni proposer un remède à nos maux. Cependant, plus nous allons, plus le mal s'agrandit, plus nos intérêts privés souffrent; quand nous souffrons, nous avons le malheur de ne pas souffrir seuls; la pensée d'un pays est tout le pays. Voilà ce que le pays devrait savoir. Aujourd'hui l'écrivain, ne voulant rien devoir qu'à lui-même, est forcé de s'occuper de ses intérêts, et ses intérêts touchent à la librairie française, qui expire. Jamais il ne fut donc plus nécessaire qu'une voix s'élevât, qu'un homme parlât pour notre *città dolente*, comme autrefois Beaumarchais parla pour les auteurs dramatiques, dont il fit consacrer les droits. [...] A nulle époque l'artiste ne fut moins protégé. Nul siècle n'a eu de masses plus intelligentes, en aucun temps la pensée n'a été si puissante; jamais l'artiste n'a été individuellement si peu de choses. La Révolution française, qui se leva pour faire reconnaître tant de droits méconnus, vous a plongés sous l'empire d'une loi barbare. Elle a déclaré

³⁷ *Ibid.*

³⁸ In realtà però il fenomeno non sembra infastidire così tanto l'autore della *Comédie*, nonostante lo riguardasse da vicino (ma in generale Balzac è molto più attratto dalle possibilità offerte dal teatro, più tutelato in Francia, rispetto a Dickens). Cfr.: PATRICK BERTHIER, *Balzac et le théâtre romantique*, in «L'Année balzacienne» (2001), pp. 7-30, doi: 10.3917/balz.002.0007, url: <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2001-1-page-7.htm>; ISABELLE MICHELOT, *L'adaptation de Balzac au théâtre: la quadrature du «four»?*, in «L'Année balzacienne» (2011), pp. 383-399, doi: 10.3917/balz.012.0383, url: <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2011-1-page-383.htm>.

vos œuvres propriétés publiques, comme si elle eût prévu que la littérature et les arts allaient émigrer. Certes, il existe une grande idée dans cette loi. Sans doute, il était beau de voir la société dire au génie: «Tu nous enrichiras, et tu resteras pauvre».³⁹

Ricordato anche in questo frangente che con la caduta dell'Ancien Régime è mancato anche il sistema di mecenatismo che teneva in vita gli artisti, Balzac afferma che è ora indispensabile riconoscere agli artisti il diritto di essere pagati per quella che è di fatto la concessione di una «proprietà» che è loro:

Parlons donc capital, parlons argent! Matérialisons, chiffrons la pensée dans un siècle qui s'enorgueillit d'être le siècle des idées positives! L'écrivain n'arrive à rien sans des études immenses qui représentent un capital de temps ou d'argent; le temps vaut l'argent, il l'engendre. Son savoir est donc une chose avant d'être une formule, son drame est une coûteuse expérience avant d'être une émotion publique. Ses créations sont un trésor, le plus grand de tous; il produit sans cesse, il rapporte des jouissances et met en œuvre des capitaux; il fait tourner des usines. Ceci est méconnu. Notre pays, qui veille avec un soin scrupuleux aux machines, aux blés, aux soies, et aux cotons, n'a pas d'oreilles, n'a pas d'yeux, n'a pas de mains, dès qu'il s'agit de ses trésors intellectuels.⁴⁰

Balzac afferma che la proprietà intellettuale non è protetta, al contrario degli altri prodotti nazionali, dal *Code civil*, e sorprende, in tal senso, quanto poco faccia appello di contro alla legge Lakanal. Frédérick Pollaud-Dulian spiega l'apparente svista del romanziere in questo modo:

D'une part, Balzac estime les lois révolutionnaires insuffisantes et les récuse, d'autre part, s'il cherche à relier la propriété intellectuelle à la propriété du *Code civil*, c'est parce qu'il a essentiellement en tête de faire admettre la perpétuité du droit d'auteur, que refusent les lois révolutionnaires et que consacre le droit civil pour la propriété corporelle.⁴¹

Tentativo che passa attraverso un'intuizione che precorre i tempi, ossia l'idea di far passare il patrimonio culturale di una nazione come la ricchezza più duratura di un popolo: «La civilisation n'est rien sans expression. Nous sommes, nous savants, nous écrivains, nous artistes, nous poètes, chargés de l'exprimer».⁴² Collegando così la sfera legislativa istituzionale a quella cultu-

³⁹ HONORÉ DE BALZAC, *Lettre adressée aux écrivains français au XIXe siècle*, in ID., *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1996, pp. 1235-1236.

⁴⁰ Ivi, p. 1239.

⁴¹ FRÉDÉRIK POLLAUD-DULIAN, *Balzac et la propriété littéraire*, in «L'Année balzacienne» (2003), pp. 197-223, p. 201. Alla bibliografia di questo articolo si rimanda anche per approfondimenti su Balzac e la contraffazione.

⁴² H. DE BALZAC, *Lettre adressée aux écrivains français au XIXe siècle*, cit., pp. 1236.

rale-patrimoniale e a quella degli interessi economici di autori ed editori, Balzac dimostra di avere non solo grande padronanza della materia ma anche una prospettiva assolutamente all'avanguardia, che si riflette nel modo in cui la analizza e la descrive.

4 ILLUSTRARE, SE NECESSARIO. ALESSANDRO MANZONI DALL'EDIZIONE DELLA QUARANTANA AL PROCESSO CONTRO LE MONNIER

Balzac dedicherà altri due testi al problema della contraffazione causata da una mancanza legislativa sul diritto d'autore: *Sur les questions de la propriété littéraire et de la contrefaçon* (1836) e le *Notes remises à MM. les députés composant la commission de la loi sur la propriété littéraire* (1841). Nel 1837 si presenta, invece, l'occasione di portare la sua crociata fuori dai confini nazionali durante il suo viaggio in Italia.

Un aneddoto, narrato da Cesare Cantù, racconta che la contraffazione sia stato l'unico argomento della conversazione, o meglio del soliloquio, che Balzac ebbe con Alessandro Manzoni, a Milano, una sera del 1837, nel famoso salotto rosso dell'autore dei *Promessi Sposi*. Manzoni si sarebbe chiuso in un silenzio impenetrabile mentre l'esimio, logorroico visitatore avrebbe continuato a tenere banco. Come ha osservato acutamente Mariolina Bertini, le cause di questo dialogo mancato tra Balzac e Manzoni non sono da cercare nella lingua veicolare – Balzac non conosceva l'italiano, ma Manzoni parlava fluentemente il francese – quanto nell'impossibilità di un sincero apprezzamento reciproco, «per ragioni ideologiche e culturali»:

Conosciuta di seconda mano, da una versione francese inadeguata o dai riassunti dei recensori, la storia di Renzo e Lucia pareva a Balzac, com'egli ebbe a dire pochi giorni dopo nel corso di una cena a Venezia, «fiacca d'ordito», cioè debole nell'intreccio. Il culto per il capolavoro manzoniano, che accomunava tutti i suoi conoscenti italiani, ai suoi occhi era soltanto l'espressione di un provincialismo ingenuo e attardato. Il pregiudizio di Balzac sui *Promessi sposi* pesò certamente sul suo incontro con Manzoni, non meno delle riserve morali che Manzoni non poteva non nutrire nei confronti dell'opera del collega parigino. Non furono le differenze di carattere o di educazione a frapporre tra i due romanzieri una barriera insormontabile, ma l'impossibilità in cui ognuno dei due venne a trovarsi di apprezzare il valore dell'opera dell'altro, per ragioni ideologiche e culturali. Il dialogo mancato non fu colpa né del troppo loquace Balzac, né del taciturno padrone di casa: ognuno dei due, chiuso fatalmente nel proprio orizzonte, era escluso dall'orizzonte dell'altro, per una totale e irrimediabile estraneità.⁴³

Le diverse fonti che testimoniano questo incontro, oltre a restituire le diverse impressioni che l'illustre ospite ha suscitato nel salotto rosso, riportano

⁴³ MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI, *Milano l' marzo 1837. I diritti dell'autore: Manzoni e Balzac*, in SERGIO LUZZATO E GABRIELE PEDULLÀ (a cura di), *Atlante delle letterature italiana*, vol. 3. *Dal Romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 113-118, p. 115.

che Balzac pareva ossessionato da un argomento specifico, ossia la contraffazione libraria:

Ho visto stasera 1^o marzo 1836 [*sic*] M. de Balzac da Manzoni. Brutta figura: parla come un mulino a vento. Si lamentò senza fine della contraffazione libraria, ed è persuaso che fra le potenze si farà una convenzione per impedirla.⁴⁴

Sottolinea ancora Bertini che «probabilmente non parve di buon gusto che un personaggio cui la voce pubblica attribuiva guadagni favolosi insistesse tanto sui danni economici che gli causava la contraffazione».⁴⁵ Eppure, il tema non era privo di interesse per gli interlocutori di Balzac: Cesare Cantù, nel 1838, vi avrebbe dedicato un saggio diviso in tre parti, pubblicato sulla *Rivista europea*,⁴⁶ mentre Manzoni stesso avrebbe dovuto avere a che fare, di lì a tre anni, con la contraffazione dei *Promessi sposi*.

Memore delle numerose edizioni pirata della Ventisettana, Manzoni escogita un piano per proteggere la Quarantana; adotta una soluzione a cui in realtà stavano ricorrendo altri illustri colleghi, tra cui anche Balzac: fare un'edizione illustrata.⁴⁷

In una lettera destinata a Giacomo Beccaria, databile attorno a dicembre 1839, Manzoni spiega al cugino i vantaggi che potrebbero derivare dalla nuova edizione del suo romanzo: «non iscapitarci» e «farci guadagno» grazie ad un'edizione con vignette. Una semplice ristampa, infatti, non lo avrebbe protetto dalla contraffazione:

Della prima edizione posso credere che siano state fatte quaranta edizioni, delle quali una da me, di mille esemplari; le altre posso credere che abbiano sommato a 59000; il che vuol dire ch'io non ho avuto che la sessantesima parte dei compratori. Vero è che avrei potuto crescerne alcuni, facendo io tosto una ristampa; ma come competere coi contraffattori che vendevan le loro a prezzi bassissimi? Avrei potuto far valere il mio diritto di escludere le copie forestiere; non so però né credo che sarei stato più potente contro libri di quel che i governi lo siano contro altre merci, e in ogni caso, lasciando stare le infinite *borlandottesche* brighe che avrei dovuto prendermi per questo, il vantaggio si sarebbe ristretto a un piccol tratto di paese. Ora è cosa chiara

⁴⁴ Cit. in M. BONGIOVANNI BERTINI, *Milano 1^o marzo 1837. I diritti dell'autore: Manzoni e Balzac*, cit.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ CESARE CANTÙ., *Condizione economica delle lettere* (1838), in MATILDE DILLON WANKE e LUCA BANI (a cura di), *Cesare Cantù e dintorni*, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, 2007, pp. 125-168.

⁴⁷ Tra il 1837 e il 1838, Balzac prova per la prima volta a riunire i suoi scritti in quelle che sono considerate le antenate della *Comédie humaine*, le *Études sociales*, progetto nato con gli editori Delloye e Lecou di cui vide la luce solo un volume, quello che raccoglie la *Peau de chagrin* (1838). Libro riccamente illustrato, il romanziere spiega la sua decisione di accogliere le vignette nel testo in una lettera a Mme Hanska, sostenendo che le immagini avrebbero sicuramente costituito un ostacolo alla contraffazione. Cfr. SILVIA BARONI, *L'immagine alla lettera. La letteratura illustrata e il caso Balzac*, Roma, Artemide, 2023.

che, facendo una edizione semplice, io mi pongo di nuovo nella stessa edizione.⁴⁸

Si noti due piccole differenze rispetto al discorso di Balzac nella *Lettre adressée aux écrivains français du XIXe siècle*. Innanzitutto, mentre il futuro autore della *Comédie humaine* denuncia il fallimento dei governi nella protezione di quella che sembra essere considerata una merce di serie b – il libro –, rispetto alla puntuale protezione di cui godono altre merci (pane, cotone, ecc.), Manzoni, al contrario, non si illude sul fatto che anche altri prodotti siano oggetto di contrabbando tanto quanto i libri. Non vi è dunque nessun tono patetico nella lettera di Manzoni, che sembra semplicemente prendere atto della situazione.

Per la Quarantana, Manzoni confida che le vignette possano essere una reale protezione contro qualsiasi tentativo di contraffazione:

Colla edizione a vignette, invece, io mi costituisco *di fatto* unico venditore, per tutto il tempo che la distribuzione dura, cioè per un anno; giacchè il contraffattore non può dar fuori quinternetti così nudi di ogni ornato, e contraffare i miei sarebbe non una speculazione, ma una pazzia: bisogna dunque che aspetti l'opera intera. Primo vantaggio, rilevante come vedi. Il secondo è di poter suddividere il prezzo in tante dispense di 70 c[entesi]mi it[alian]i, il che, come pur tosto vedi, aumenta grandemente il numero dei compratori medesimi. Aggiungi l'attrattiva delle vignette, la quale l'esperienza fa vedere che è fortissima. In Milano soltanto si vede quanti esemplari d'edizioni illustrate francesi si vendano; mentre le opere medesime in edizioni comuni non avevano a grandissima pezza quello spaccio. Scommetterei che di quelli che hanno comperato da Dumolard o da Molinari, dei Gil Blas, dei Don Quichotte, dei Gulliver, dei Lafontaine illustrati, la ventesima parte non pensava ad acquistar le opere medesime, che pur si trovavano già presso i librai. Secondo vantaggio più rilevante.⁴⁹

L'entusiasmo di Manzoni per le vignette dei suoi *Promessi sposi* è testimoniato dal suo crescente interesse verso la rappresentazione dei personaggi e l'impaginazione delle immagini che emerge dal suo scambio epistolare con Francesco Gonin, il principale illustratore dell'edizione.

Ma il suo piano fallisce: le illustrazioni non basteranno a fermare le edizioni pirata del suo romanzo.

Un caso particolare provoca una decisa reazione: quello dell'editore fiorentino Felice Le Monnier che stampa un'edizione non autorizzata dei *Promessi sposi* nel 1845. In realtà, già due anni prima Le Monnier aveva contattato il celebre scrittore per ottenere l'autorizzazione a pubblicare alcune sue tragedie, e le aveva ristampate nonostante il suo esplicito diniego. Se nel 1843 Manzoni si era limitato ad inoltrare una richiesta al governo del Lombardo-Veneto di limitare la diffusione della contraffazione, all'ennesima azione illecita-

⁴⁸ Lettera a Giacomo Beccaria, dicembre 1839, in ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di CESARE ARIETI, Milano, Adelphi 1986, p. 118.

⁴⁹ Ivi, p. 119.

ta di Le Monnier intraprende le vie legali. Nel Lombardo-Veneto infatti vigeva dal 1840 la *Convenzione austro-sarda*, il primo trattato che proteggeva a livello internazionale il diritto d'autore e che costituirà il modello di riferimento per la *Convenzione di Berna* (1886). Questo mette Manzoni in una posizione ben diversa rispetto ai colleghi francesi ed inglesi, permettendogli di agire proprio sul piano legale. Manzoni chiede l'applicazione della Convenzione, ma il processo contro Le Monnier fa emergere delle ambiguità negli articoli del trattato. Il saggio di Laura Moscati spiega le vicende del caso con estrema chiarezza. La prima questione, che viene affrontata in primo grado e in appello, è l'applicabilità della Convenzione su opere non depositate in una biblioteca pubblica (che era obbligatorio prima della Convenzione per l'esercizio dei propri diritti). In entrambi i gradi viene data ragione a Manzoni. Un verdetto importantissimo per quanti sostenevano l'origine personale del diritto d'autore, che viene così garantito senza il deposito formale dell'opera.

In cassazione, invece, gli avvocati di Le Monnier si appellano all'articolo 14 della Convenzione insistendo sulla non retroattività della norma. L'articolo prevede:

[...] la libera riproduzione nei rispettivi stati, di opere che fossero già pubblicate in alcuni di essi, prima che la detta convenzione fosse posta in vigore, purché la riproduzione abbia avuto cominciamento e sia stata legalmente autorizzata avanti di quel tempo. Qualora però si fosse pubblicata parte di un'opera, prima che la presente convenzione fosse posta in esecuzione; e parte dopo, la riproduzione di questa ultima parte non sarà permessa che col consenso dell'autore o dei suoi aventi causa, purché i medesimi si dichiarino pronti a vendere agli associati la continuazione dell'opera, senza obbligarli all'acquisto dei volumi dei quali fossero già possessori.⁵⁰

Le Monnier basava la sua difesa sul fatto che la sua edizione dei *Promessi sposi* fosse derivata da quella pubblicata da Passigli nel 1832, quindi da un'opera pubblicata antecedentemente all'emanazione della Convenzione, la quale stabiliva che i testi pubblicati prima del 1840 cadessero nel dominio pubblico e potessero essere ristampate liberamente. A questo Manzoni e suoi avvocati sottolineano che l'autore ha rilavorato il testo, per cui Le Monnier non ha fatto altro che far circolare un'edizione non approvata dall'autore. Inoltre, si sostiene la retroattività della norma. Manzoni vince anche in cassazione, dopo un acceso dibattito che aveva interessato tutti gli avvocati d'Italia.

È interessante vedere come mentre Balzac e Dickens sono stati portati a riflettere sulla proprietà letteraria agli esordi delle loro carriere (le riflessioni che formulano sull'argomento si concentrano infatti tra il 1830 e il 1840), Manzoni arrivi alla questione in seguito a questo processo, vent'anni dopo la pubblicazione della *Quarantana* e delle sue opere maggiori. Soprattutto, Manzoni, grazie alla sua vicenda giudiziaria, fu invitato a presiedere alla Commissione preposta alla preparazione del testo normativo sul diritto d'autore proposto da Antonio Scialoja nel 1864 (e approvata, con le modifiche

⁵⁰ LAURA MOSCATI, *Alessandro Manzoni "avvocato". La causa contro Le Monnier e le origini del diritto d'autore in Italia*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 24.

proposte dalla Commissione, il 2 aprile 1865). Come sottolinea Moscati,⁵¹ il contributo di Manzoni si è rivelato fondamentale non solo per garantire la tutela del diritto d'autore per una durata non inferiore alla sua vita, ma anche per allontanare il diritto d'autore continentale dall'archetipo proprietario.⁵² A partire dalla legge del 1865, infatti, comincia a diffondersi l'uso del sintagma "diritto d'autore" in sostituzione a "proprietà letteraria". Manzoni aveva formulato una lunga riflessione sugli svantaggi legati dal modello proprietario nella *Lettera al signor professore Girolamo Boccardo intorno a una questione di così detta proprietà letteraria*, pubblicata in risposta allo scritto del Boccardo in difesa di Le Monnier in Cassazione. Nella *Lettera al Boccardo*, ritroviamo la preoccupazione, già presente in Balzac e Dickens, di trovare un giusto equilibrio tra ciò che spetta agli autori e la fruibilità delle opere da parte dei lettori, senza negare l'importanza dell'aspetto economico per entrambe le parti:

L'uomo che, dopo aver impiegato più o meno tempo, studio e, se occorre, anche spese a comporre un libro, si risolve a pubblicarlo, s'espone a un doppio rischio. L'opera che a lui pareva dover essere gradita e forse avidamente cercata dal Pubblico, il Pubblico che, a ragione o a torto, sarà d'un gusto diverso, gliela può lasciare; e allora, tempo, studio, e spese della stampa, con dell'altre, se ce ne furono, tutto riesce a un disinganno costoso. Condizione incomoda davvero, ma che nasce dalla natura della cosa, e alla quale nessuna legge può voler metter riparo.⁵³

In secondo luogo, Manzoni elabora una considerazione sul concetto di pubblico dominio e di proprietà letteraria, rilevando una contraddizione di termini: gli autori vengono giudicati quando trattano le loro opere di ingegno come proprietà, ma al contrario è possibile parlare di una proprietà del pubblico. Andrea Lombardini osserva giustamente che la *Lettera al Boccardo* rappresenta in questo senso una riflessione di stampo non solo sociologica ma anche mediale: si tratta di elaborare un'idea di letteratura come *medium*, o, nelle parole di Balzac, di letteratura come patrimonio.⁵⁴ I tempi però sono ora maturi per spostare il dibattito su un altro presupposto, ossia non più sulla concezione di proprietà letteraria ma di diritto dell'autore:

Oh vede se non avevo ragione di dire che quel falso concetto di *proprietà letteraria* era il mio principale, anzi il mio unico nemico in questa controversia. Tutta la forza apparente di quel giudizio, e d'ogni persuasione conforme a quello, viene di lì. Difatti, in cosa può consistere, e a cosa si può riferire il *dominio*, se non a *proprietà*? [...] La

⁵¹ Ivi, pp. 47-53.

⁵² Ivi, pp. 34-38.

⁵³ ALESSANDRO MANZONI, *Lettera al signor professore Girolamo Boccardo intorno a una questione di così detta proprietà letteraria*, in ID., *Opere*, vol. IV. *Scritti storici e politici*, t. I, UTET, Torino 2012, p. 773.

⁵⁴ ANDREA LOMBARDINI, *Manzoni e il dominio pubblico: per una teoresi sociale del medium letterario*, in «Sinestesiaonline», V, n. 15 (2016), pp. 1-16, url: <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/aprile2016-08.pdf>.

proprietà letteraria degli autori, e la proprietà letteraria del Pubblico, sono due concetti erronei, o piuttosto due applicazioni d'uno stesso concetto erroneo. Nel caso trattato qui c'è, tra la causa degli autori e la contraria, questa differenza: che la prima, rigettando quel concetto erroneo, conserva intatte tutte le sue ragioni; l'altra, rimosso quel concetto, rimane senza ragione veruna.⁵⁵

Manzoni segna così da un lato la maturità della società Ottocentesca, ormai alle soglie dell'istituzione del diritto internazionale d'autore con la Convenzione di Berna; dall'altro, preannuncia i problemi derivanti dalla patrimonializzazione dell'opera d'arte, rivendicata oggi più che mai tramite le politiche dell'*open access* come bene da mettere a disposizione della collettività.

⁵⁵ A. MANZONI, *Lettera al signor professore Girolamo Boccardo*, cit., p. 780 e 794.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALZAC, HONORÉ DE, *De l'état actuel de la librairie, I*, in ID., *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard 1996.
- ID., *De la mode en littérature. Première lettre: à la comtesse d'O...*, in ID., *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard 1996.
- ID., *Lettre adressée aux écrivains français au XIXe siècle*, in ID., *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard 1996.
- BARA, OLIVIER, *Balzac en vaudeville: manipulations et appropriations du roman par la scène parisienne des années 1830*, in PHILIPPE BOURDIN E GÉRARD LOUBINOUX (a cura di), *La Scène bâtarde entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal 2004, pp. 91-109.
- BARONI, SILVIA, *L'immagine alla lettera. La letteratura illustrata e il caso Balzac*, Roma, Artemide 2023.
- BARTHES, ROLAND, *La Mort de l'auteur*, in «Manteia», n. 5 (1968), pp. 61-67.
- BÉNICHOU, PAUL, *Le Sacre de l'Écrivain, 1750-1780. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Joseph Corti 1973.
- BERTHIER, PATRICK, *Balzac et le théâtre romantique*, in «L'Année balzacienne» (2001), pp. 7-30, doi: [10.3917/balz.002.0007](https://doi.org/10.3917/balz.002.0007), url <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2001-1-page-7.htm>.
- BONGIOVANNI BERTINI, MARIOLINA, *Milano 1° marzo 1837. I diritti dell'autore: Manzoni e Balzac*, in SERGIO LUZZATTO E GABRIELE PEDULLÀ (a cura di), *Atlante delle letterature italiana*, vol. 3. *Dal Romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi 2012, pp. 113-118.
- BOURDIEU, PIERRE, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil 1992.
- CHOLLET, ROLAND, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, 2° éd., Paris, Classiques Garnier 2016.
- DE CESARE, RAFFAELE, *Balzac e Manzoni e altri studi su Balzac e l'Italia*, Vita e Pensiero 1993.
- ID., *La prima fortuna di Balzac in Italia*, Aragno 2005.
- DICKENS, CHARLES, *American Notes for General Circulation*, London, Chapman&Hall 1842.
- ID., *Nicholas Nickleby*, London, Chapman&Hall 1839.
- ID., *David Copperfield*, Oxford, Oxford UP 2008.
- DZELZAINIS, ELLA, *The Victorians and America*, in SALLY LEDGER E HOLLY FURNEAUX (a cura di), *Dickens in Context*, Cambridge, Cambridge University Press 2012, pp. 211-218.
- FELKAY, NICOLE, *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837. Essai sur la librairie romantique*, Paris, Promodis-Cercle de la Librairie 1987.
- FORSTER, JOHN, *The Life of Charles Dickens*, 3 voll., New York, Charles Scribner's Sons 1899.
- FOUCAULT, MICHEL, *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969), in ID., *Dits et écrits*, vol. I, Paris, Gallimard 1994, pp. 789-821.
- GUIZZI, GIUSEPPE, *Il «caso Balzac». Storie di diritto e letteratura*, il Mulino, Bologna 2020.
- HOUSE, MADELEINE, GRAHAM STOREY E KATHLEEN TILLOTSON (a cura di), *Charles Dickens' Letters*, vol. 3. *1842-1843*, Oxford, Clarendon Press 1974.

- IZZO, UMBERTO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Roma, Carocci 2010.
- LICHTLÉ, MICHEL, *Balzac, le texte et la loi*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2012.
- LOMBARDINI, ANDREA, *Manzoni e il dominio pubblico: per una teoresi sociale del medium letterario*, in «Sinestesiaonline», V, n. 15 (2016), pp. 1-16, url <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/aprile2016-08.pdf>.
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi 1950.
- MANZONI, ALESSANDRO, *Lettera al signor professore Girolamo Boccardo intorno a una questione di così detta proprietà letteraria*, in ID., *Opere*, vol. IV. *Scritti politici e storici*, t. I, Torino, UTET 2012, pp. 767-795.
- ID., *Tutte le lettere*, a cura di CESARE ARIETI, t. II, Milano, Adelphi 1986.
- MEIZOZ, JÉRÔME, *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine 2007.
- MENEGHELLI, DONATA, *Vivere e morire di inchiostro*, in «Antinomie. Scritture e immagini», 6 marzo 2023, url: <https://antinomie.it/index.php/2023/03/06/vivere-e-morire-dinchiostro/>.
- MICHELOT, ISABELLE, *L'adaptation de Balzac au théâtre: la quadrature du «four»?*, in «L'Année balzacienne» (2011), pp. 383-399, doi: 10.3917/balz.012.0383, url: <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2011-1-page-383.htm>.
- MOSCATI, LAURA, *Alessandro Manzoni «avvocato». La causa contro Le Monnier e le origini del diritto d'autore in Italia*, Bologna, il Mulino 2017.
- EAD., *Tra 'copyright' e 'droit d'auteur'. Origine e sviluppo della proprietà intellettuale in Europa*, Napoli, Satura editrice 2013.
- EAD., *Diritti d'autore. Storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, Milano, Giuffrè Francis Lefebvre 2020.
- MAYDER, LILLIAN, *Unequal partners: Charles Dickens, Wilkie Collins, and Victorian authorship*, Ithaca (NY), Cornell University Press 2002.
- POLLAUD-DULIAN, FRÉDÉRIK, *Balzac et la propriété littéraire*, in «L'Année Balzacienne» (2003), pp. 197-223.
- SCHLICKE, PAUL (a cura di), *The Oxford Reader's Companion to Dickens*, Oxford, Oxford University Press 1999.
- SCHWEIZER, FLORIAN, *Authorship and the Professional Writer*, in SALLY LEDGER E HOLLY FURNEAUX (a cura di), *Dickens in Context*, Cambridge, Cambridge University Press 2012, pp. 117-124.
- VIALA, ALAIN, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Editions de Minuit 1985.
- WALLER, PHILIP J., *Writers, readers, and reputations: literary life in Britain, 1870-1918*, Oxford, Oxford University Press 2006.
- WORDSWORTH, WILLIAM, *'Lyrical Ballads' and Other Poems: 1797-1800*, Ithaca (NY), Cornell University Press 1992.



PAROLE CHIAVE

Diritto d'autore; Charles Dickens; Honoré de Balzac; Alessandro Manzoni.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Silvia Baroni è assegnista di ricerca presso il dipartimento di Filologia classica e italianistica dell'Università di Bologna e docente a contratto di Storia della critica letteraria presso il Dipartimento di Culture e civiltà dell'Università di Verona. È autrice di due monografie: *L'immagine alla lettera. La letteratura illustrata e il caso Balzac*, Artemide, 2023; *Leggere la letteratura illustrata. Pratiche e voci (1830-1890)*, edizioni del Verri, 2024.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SILVIA BARONI, *We want royalties! Balzac, Dickens, Manzoni e il diritto d'autore*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 21 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.