

Laura Moscati

Sulla parodia e la causa D'Annunzio-Scarpetta*

On parody and the D'Annunzio-Scarpetta case

SOMMARIO: 1. Le origini della parodia tra *civil law* e *common law* – 2. La causa D'Annunzio-Scarpetta – 3. La fortuna di una sentenza.

ABSTRACT: One of the most significant decisions on intellectual property rights is undoubtedly that of 1908 concerning parody in the D'Annunzio-Scarpetta case, won by Eduardo Scarpetta and famous not only for the renown of the parties, but also for the echo it aroused in Italy and Europe. The author follows the trial's development, focusing on the legislator's attention to parody, which dates back to the early twentieth century with several projects to reform the Italian law of 1865-1882. The decision had a remarkable success in subsequent case law and in artistic representations, as in the recent movie by Mario Martone that gives due credit to the trial and to the value of the legal configuration of parody.

KEY WORDS: Parody; Gabriele D'Annunzio; Eduardo Scarpetta.

* Queste pagine compariranno anche nel *Liber Amicorum* Marco d'Alberti.

1. *Le origini della parodia tra civil law e common law*

In un recente volume, Sabine Jacques approfondisce svariati aspetti della parodia nel mondo di *civil law* e di *common law*¹ e si sofferma su un caso di studio relativo all'industria musicale. Partendo da un'ampia analisi del concetto di parodia nello spazio e nel tempo, la studiosa inglese sostiene che le parodie hanno una funzione importante nelle società democratiche come catalizzatore per lo sviluppo dell'arte e del discorso. Questo rilevante valore sociale e culturale si riflette sulla latitudine interpretativa generalmente offerta dalla giurisprudenza a questo particolare tipo di sforzo creativo anche prima della sua codificazione.

L'autrice esamina il termine parodia come un «termine ombrello» con varie accezioni e significati correlati, sulla base di una difesa del *copyright* negli Stati Uniti, in Australia, in Canada e nell'Unione europea, che proprio dalla comparazione trae la forza dell'approfondimento. Parte del lavoro è dedicata al rapporto tra parodia e diritti morali, perché secondo l'autrice l'eccezione di parodia non si estende a questi ultimi², ma si deve determinare se e in quali circostanze l'autore di un lavoro possa impedire al parodista di riprodurre la sua opera sulla base di un interesse personale, come il diritto di paternità e quello di integrità. Si tratta di aspetti problematici nel rapporto con la parodia perché possono creare tensioni tra gli autori e i potenziali parodisti che vanno evitate nel rispetto dei confini tra parodia e diritti morali.

Non è intento dell'autrice studiare le origini della parodia, di cui ricorda solo alcuni momenti del XX secolo quando tale genere ha già una sua configurazione più delineata³. Non viene, quindi, considerato il ruolo svolto dal nostro Paese che, invece, risulta primario, anche se spesso rimasto nell'ombra, per la ricostruzione dei momenti iniziali dell'affermazione della parodia insieme alla coincidenza, temporale ma non casuale, con le origini dei diritti morali o personali dell'autore⁴.

Dopo l'unificazione del Regno, alcuni progetti di modifica della legge sul diritto d'autore del 1865-1882, che non avranno seguito tra il 1882 e il 1919⁵,

¹ Cfr. S. Jacques, *The Parody Exception in Copyright Law*, Oxford-New York 2019.

² Ivi, pp. 284 ss.

³ Ivi, pp. 94 ss.

⁴ Cfr. L. Moscati, *Diritti d'autore. Storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, Milano 2020, pp. 193 ss.

⁵ Tali progetti restano tutti bloccati nei meandri parlamentari, compreso quello del 1917-1919 che risulta il più completo e articolato: ivi, pp. 209 e ss. Sulla storia dei diritti morali oltre al volume citato si veda Ead., *Origins, Evolution and Comparison of Moral Rights between Civil and Common Law System*, in «European Business Law Review», XXXII (2021), pp. 25-51; G. Ghidini - L. Moscati, *I diritti morali degli autori nella convenzione di Berna: una prospettiva sostanziale*, in

propongono importanti modifiche, come l'esplicito richiamo all'obbligo del consenso dell'autore per la parodia prima e al rispetto di alcuni diritti morali dell'autore poi. Bisognerà attendere il contributo del legislatore e soprattutto dell'interprete, per lasciare spazio alla parodia, anche senza chiari riferimenti all'interno delle norme, e garantire la tutela dei diritti personali dell'autore.

Scopo del presente lavoro non è quello di approfondire questioni lessicali o definitorie, come il significato dei termini parodia, satira, caricatura, che è entrato di recente nel linguaggio giuridico dopo essere stato lasciato nell'ombra tra le eccezioni al diritto d'autore. L'intento è quello di inquadrare l'importante ruolo svolto dall'Italia nel riconoscimento delle origini della parodia nell'ambito del contesto storico dello sviluppo del diritto d'autore italiano ed europeo.

In via preliminare possiamo ricordare che i caratteri peculiari dell'antichità, come l'imitazione fedele, lo scherzo non troppo grottesco e la trovata comica, svincolati da un attacco all'opera di riferimento, sono conservati nel tempo, ad esempio nelle parodie spagnole e francesi del Seicento su un ingente numero di opere drammatiche di illustri autori. Gli impresari dei grandi teatri e gli autori delle più famose tragedie si rivolsero anche alle Corti per ostacolare lo sviluppo di tale genere letterario⁶ che, però, nel Settecento si potenziò trovando il suo periodo più florido, come dimostrano le opere notissime che furono parodiate.

Mentre in Francia la Rivoluzione ne arresta temporaneamente l'incremento, in Italia, e soprattutto a Napoli, si inizia a praticare una parodia dialettale, della quale in breve tempo si moltiplicano gli esempi, sostituendo all'imitazione fedele una diversa che acquista una sua autonoma fisionomia⁷. Secondo tale stile, la parodia, restando legata alle radici greco-romane, era intesa come un'imitazione comico-satirica di un'altra opera attraverso esagerazioni, oscillando tra la critica e la burla. In generale, essa non era ben accolta dagli autori parodiati, come è dimostrato dal fatto che Voltaire e alcuni teatranti parigini ottennero per un breve periodo la messa al bando del genere.

A partire dalla fine del Settecento, con il riconoscimento della tutela delle opere dell'ingegno, anche la parodia comincia a essere oggetto di analisi specifica che si accresce quando alla protezione dei diritti economici degli autori si aggiunge all'inizio del Novecento quella dei diritti personali⁸.

«Rivista del diritto commerciale e del diritto generale delle obbligazioni», CXIX (2021), pp. 193-212.

⁶ Nel nostro Paese il genere fu particolarmente sviluppato, come testimoniano ad esempio le opere di Francesco Antonio Valentino Riccoboni, Pierre-François Biancolelli detto Dominique e Gian Domenico Romagnosi.

⁷ Mi riferisco soprattutto alle opere di Salvatore Cammarano, Michele Zezza, Pasquale Altavilla, Giacomo Marulli ed Enrico Campanella.

⁸ L. Moscati, *Diritti d'autore*, cit., pp. 208 ss.

Per esaminare la questione, è interessante ricordare brevemente lo stato della legislazione in vigore in Europa alla fine dell'Ottocento, epoca dei primi passi autonomi della parodia e, subito dopo, analizzare la controversia D'Annunzio-Scarpetta, che rappresenta un punto fermo per la ricostruzione di una generale attenzione per la parodia e di una sua significativa configurazione. Va sottolineato in via preliminare che l'inquadramento giuridico della parodia conserva anche all'estero la sua indole di genere senza confini prestabiliti e il suo carattere di profonda correlazione con la protezione del libero sviluppo dell'arte, del pensiero e della critica, e che il diritto dell'autore di impedire la rappresentazione di una sua opera, o di ricevere un equo compenso da chi fosse stato da lui autorizzato, è spesso presente nelle norme.

La legge inglese del 10 agosto 1882 sancisce che l'autore di un'opera musicale debba riportare in ogni esemplare l'avviso di voler conservare il diritto di esecuzione⁹. La legge svizzera del 23 aprile 1883 concede una tutela molto ristretta agli autori, stabilendo che questi debbano pubblicare in apertura dell'opera le condizioni speciali alle quali intendono vincolare la rappresentazione¹⁰; senza avvalersi di questa facoltà, essi non potranno impedire rappresentazioni delle loro opere e avranno diritto a una minima percentuale del prodotto lordo. Solo in Spagna viene avvertito il bisogno di destinare alla parodia una normativa specifica. Il regolamento esecutivo del 3 settembre 1880 per l'applicazione della legge spagnola del 1879 sulla proprietà intellettuale sostiene che nelle parodie non si può introdurre, senza il consenso dell'autore, nessun brano dell'opera parodiata¹¹.

Il fatto che nelle ricordate leggi fossero presenti alcune restrizioni comporta implicitamente che la libertà del parodista dovesse necessariamente estendersi per attingere quanto più possibile dall'opera d'arte di riferimento e poi svilupparsi in autonomia. Questo si deduce anche dal § 13 della legge tedesca del 19 giugno 1901¹², basato su quella norvegese di poco precedente¹³ e sul pensiero di Kohler. Nella disposizione tedesca è stabilito che essa non si rivolge contro la satira o la parodia, dove l'idea altrui si sceglie solo come punto di partenza

⁹ L. Franchi, *Leggi e convenzioni sui diritti d'autore*, Milano 1902, p. 351, art. 1. Per una panoramica in materia cfr. G. Lustig, *La parodia nel diritto e nell'arte. Causa D'Annunzio Scarpetta*, Napoli 1908, pp. 47-54.

¹⁰ L. Franchi, *Leggi e convenzioni sui diritti d'autore*, cit., p. 546, art. 7.

¹¹ Ivi, p. 491, art. 65.

¹² Ivi, pp. 591-592.

¹³ Mi riferisco all'art. 13 della legge del 4 luglio 1893, ivi, p. 417.

per una nuova creazione, la quale, in virtù del suo scopo umoristico, ha effetti molto diversi da quelli dell'opera utilizzata¹⁴.

L'interesse per la parodia è molto sviluppato in Germania dove è importante anche il contributo della dottrina, e di Kohler in particolare, quando ritiene che i principi relativi ai limiti di utilizzazione di un'opera debbano valere anche per la parodia, dato che essa prende spunto dallo stile e dalle particolarità dell'opera originale, cercando di esasperarne alcuni aspetti. Allo stesso modo singoli brani o riferimenti tratti dall'opera originale possono essere utilizzati dal parodista, come una forma indipendente, con un intento satirico. Egli osserva inoltre che più il parodista critica con garbo, più la sua opera dovrebbe essere accolta positivamente e con serenità senza alcuna richiesta di consenso per la riduzione comica, rispondendo a un'aspirazione di buona convivenza e di libertà sociale, condizione necessaria per svolgere la propria opera intellettuale, tanto più profonda ed efficace quanto meno limitata da regole severe¹⁵.

La teoria di Kohler viene criticata da Piola Caselli¹⁶ che la definisce nebulosa e inapplicabile, perché il diritto d'autore ha la funzione di tutelare e regolare il carattere rappresentativo di un'opera; se ciò mancasse, lo sfruttamento commerciale della stessa non sarebbe più appannaggio dell'autore, ma dell'intera collettività. Egli critica anche la posizione di Gierke¹⁷, che ritiene lecito utilizzare singoli elementi di un'opera altrui, pur nel rispetto del complesso di caratteristiche che identificano la creatività e la personalità dell'autore.

Considera, invece, la dottrina e la giurisprudenza inglesi molto più pragmatiche, nel momento in cui ritengono inutile approfondire il fattore imitativo della parodia, che costituisce il fulcro sul quale si fonda il genere, mentre prediligono verificare se sia stata o meno usurpata la «substantial identity», cioè l'identità rappresentativa dell'opera altrui¹⁸.

La dottrina francese analizza «le fond» di un'opera e se esso sia trasfuso totalmente o parzialmente nella nuova opera, in maniera riconoscibile o ledendo l'individualità dell'autore parodiato. Mi riferisco in particolare alle opere di Constant, Darras e Pouillet che alla fine del secolo XIX offrono un contributo importante alla discussione e alla circolazione europea della disciplina della

¹⁴ Cfr. anche Ph. Allfeld, *Kommentar zu den Gesetzen vom 19. Juni 1901 betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst und über das Verlagsrecht sowie zu den internationalen Verträgen zum Schutze des Urheberrechts*, München 1902, pp. 134 ss.

¹⁵ J. Kohler, *Das literarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz. Eine juristische-ästhetische Studie*, Mannheim 1892, pp. 112 ss.

¹⁶ E. Piola Caselli, *Trattato del diritto di autore e del contratto di edizione nel Diritto interno italiano comparato col Diritto straniero*, Napoli 1927², pp. 619-623.

¹⁷ Ivi, pp. 625-626.

¹⁸ Ivi, p. 625.

parodia¹⁹. Questi criteri, più facilmente individuabili nel caso di opere scientifiche, possono risultare evanescenti in quelle drammatiche che, per disgregare la struttura tragica, rischiano di celare l'obiettivo originale dietro la struttura satirica o comica, nel segno della lecita utilizzazione con un'imitazione non pedissequa. Non possono coesistere, quindi, l'usurpazione dell'azione creativa della personalità con la nuova manifestazione individuale di un'altra personalità che, pur appropriandosi degli elementi propri della tragedia, lo fa solo al fine di decomporli e ricomporli in chiave burlesca.

La parodia deve rispondere, a giudizio di Piola Caselli, alla visione della giurisprudenza inglese, in quanto la «substantial identity» dell'opera originale non può integrare l'identità rappresentativa della parodia; ma nello stesso tempo risponde al principio espresso dalla giurisprudenza francese e condiviso dai ricordati giuristi, dato che «de fond» del lavoro altrui non può essere riprodotto nella parodia se non come riferimento consapevole, ma ben lontano dal rivestire il ruolo di fattore principale del successo della parodia stessa²⁰. Su queste basi, la parodia, che non va confusa con l'opera originaria, deve contenere un lavoro nuovo e autonomo che il pubblico possa facilmente identificare.

Anche Nicola Stolfi si sofferma sulle leggi spagnola e tedesca e le loro relative posizioni nei confronti della parodia, genere che non ha, a suo avviso, le stesse nobili tradizioni rispetto all'Italia²¹. Sulla base del pensiero di Musatti²², egli ritiene che la parodia sia un genere autonomo dall'opera originale ma che debba comunque ottenere il permesso dell'autore e consentirgli la partecipazione agli utili della parodia sulla sua opera. Egli approfondisce, inoltre, la dottrina in materia e in particolare le definizioni legislative che non ritiene necessarie, dato che i giudici si debbono pronunciare caso per caso sulla liceità o meno di un'opera parodiata, contrariamente a coloro che non ritenevano necessario riservare all'autore il consenso alla parodia della sua opera per impedire la fine di questo genere letterario²³. Stolfi si mostra critico e ritiene impossibile un distacco totale tra le due opere dato che si tratta di una comicità di relazione, come «forme sfruttatrici e parassitarie» dell'opera primaria che possono intaccare anche i diritti personali del suo autore²⁴.

¹⁹ Ch. Constant, *Code des théâtres*, Paris 1876, p. 182; E. Pouillet, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, Paris 1879, pp. 437-438; A. Darras, *Du droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux*, Paris 1887, p. 113.

²⁰ E. Piola Caselli, *Trattato del diritto di autore e del contratto di edizione*, cit., p. 625.

²¹ N. Stolfi, *Il diritto d'autore*, I, Milano 1932³, pp. 723-731.

²² A. Musatti, *La parodia e il diritto d'autore*, in «Rivista del diritto commerciale e del diritto generale delle obbligazioni», VII (1909), pp. 163-169.

²³ N. Stolfi, *Il diritto d'autore*, cit., pp. 727-729.

²⁴ Ivi, p. 729.

2. *La causa D'Annunzio-Scarpetta*

L'importanza della parodia, della sua distinzione con la contraffazione e con il plagio, non era sfuggita anche alla dottrina italiana successiva all'unificazione del Paese, e in particolare alle opere di Enrico Rosmini²⁵, che aveva elaborato la teoria della coesistenza di due tipi di parodia, quella lecita e quella illecita. La prima non crea concorrenza con l'opera parodiata, anzi può addirittura farne una *réclame*, mentre nella seconda i limiti della libertà parodiale vengono oltrepassati con una forma di dipendenza dall'opera originaria. Tale teoria è superata dalle riflessioni dell'inizio del secolo successivo che, sulla scia dei giuristi tedeschi e francesi, danno un inquadramento teorico-giuridico alla parodia sempre più autonomo rispetto all'opera di riferimento.

Soprattutto a seguito della causa D'Annunzio-Scarpetta e delle relative perizie, infatti, si comincia a configurare il rapporto tra parodia e arte e la sua incidenza nei confronti dei diritti degli autori. I concetti di plagio e contraffazione, inoltre, cominceranno a essere delineati dalle elaborazioni della dottrina, in particolare Piola Caselli e Stolfi, e della giurisprudenza a seguito della legge del 1925.

La causa non ha precedenti specifici in fatto di parodia letteraria, ma si può ricordare la vicenda relativa alla parodia musicale del *Trovatore* di Verdi eseguita al Teatro Manzoni di Roma dalla Compagnia Gargano e portata in causa dalla Casa Ricordi proprietaria dell'opera. Il Tribunale di Roma, dopo alcune perizie musicali che ne denunciano il plagio, assolve l'imputato perché non ravvisa un'esecuzione abusiva²⁶, ritenendo il caso non assimilabile a quelli previsti dall'art. 3 della legge vigente in quanto costituisce una vera e propria parodia, «un componimento originale, tutto a sé»²⁷. Ricordi, insieme al pubblico ministero, ricorre in Cassazione che censura la sentenza di primo grado e rinvia la causa al Tribunale di Velletri. Il Tribunale condanna Gargano, escludendo che la rappresentazione possa essere qualificata come «vera e lecita parodia», dato che si è riprodotta l'opera originale con la sola caricatura di un personaggio. L'opera, di proprietà della Ditta Ricordi, è stata quindi rappresentata senza il

²⁵ Cfr. E. Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza sui diritti d'autore. Trattato dei rapporti fra autori e editori, impresari, direttori teatrali e col pubblico...*, Milano 1890, pp. 481-484.

²⁶ Si tratta della sentenza del 26 gennaio 1884 del Tribunale di Roma, in «Bollettino degli atti e notizie della Società italiana degli autori», III (1884), pp. 52-56.

²⁷ Ivi, p. 53.

permesso preventivo e l'esecuzione è conforme all'originale, con conseguente violazione del diritto d'autore²⁸.

Mi sembra chiaro che non sia ancora definito il concetto di parodia, perché quella del *Trovatore* rispondeva piuttosto a una caricatura e non si presentava come un'opera dell'ingegno autonoma da quella originale. La giurisprudenza non era ancora riuscita a inquadrare la parodia, in assenza di un complesso di norme che la delineassero.

Per quanto attiene allo sviluppo normativo, la legge italiana del 1865 prevedeva un'idea embrionale di tutela delle opere derivate, o meglio «derivati culturali»²⁹, in due articoli molto avanzati relativi alle traduzioni³⁰, senza riferimento ad altre eccezioni. A seguito di specifiche modifiche nel 1875 sulla tutela della rappresentazione e dell'esecuzione delle opere³¹, la successiva legge del 1882, che riunisce quelle del 1865 e del 1875, oltre a equiparare la durata del diritto di rappresentazione a quello di pubblicazione, ribadisce che le riduzioni e le ripetizioni sono assimilate alle riproduzioni riservate all'autore «tranne nel caso in cui il motivo sottostante all'opera originale divenga il tema di un'altra composizione musicale che costituisca una nuova opera»³². Anche tra queste non è menzionato il caso della parodia, che è lasciato alla discrezionalità del giudice.

In relazione a tale articolo, prima dell'approvazione del testo normativo, viene ampiamente discusso alla Camera un disegno di legge per la sua abrogazione e sostituzione che non sarà approvato, ma su cui si svilupperanno analisi approfondite³³. Tra gli esempi illustrati per dimostrare la necessità del cambiamento è utilizzata proprio la parodia, come si evince dall'intervento del deputato Indelli che si scaglia contro i limiti inseriti nella proposta, che avrebbero impedito il libero svolgimento della parodia. Tutte le rappresentazioni, infatti, richiedevano il consenso dell'autore³⁴.

²⁸ «Bollettino degli atti e notizie della Società italiana degli autori», IV (1885), pp. 22-23.

²⁹ G. Ghidini, *Opere dell'ingegno: più libertà per i "derivati culturali"*, in «Quaderni di Dimb», IV (2014), pp. 99-103.

³⁰ Cfr. legge del 25 giugno 1865 n. 2337 *sui diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno*, in «Gazzetta ufficiale delle leggi e decreti del Regno d'Italia», CLXII (1865), pp. 1408-1422, artt. 11 e 12.

³¹ Importante l'opera svolta da Stefano Castagnola su cui cfr. C. Venanzoni, *Il diritto di rappresentazione scenica. Il contributo legislativo e ministeriale dell'avv. Stefano Castagnola*, in S. Borsacchi - G.S. Pene Vidari (curr.), *Avvocati protagonisti e rinnovatori del primo diritto unitario*, Bologna 2014, pp. 219-238.

³² L. Franchi, *Leggi e convenzioni sui diritti d'autore*, cit., pp. 3-4, art. 3.

³³ Atti del Parlamento italiano, *Camera dei Deputati, Sessione 1880-81, Discussioni*, X, Roma 1882: tornate del 25 marzo 1882 (pp. 9821-9848) e del 12 aprile 1882 (pp. 9853-9865).

³⁴ Ivi, p. 9856.

All'inizio del Novecento la legge sul diritto d'autore è oggetto di rinnovata attenzione da parte del legislatore, con la costituzione nel 1901-1902 di una Commissione Regia al fine di preparare un progetto di legge che modifichi quella in vigore³⁵. I lavori, che si protraggono fino al 1906, sono, in realtà, poco noti, nonostante ricoprano un'importanza specifica in alcuni aspetti e, per quanto interessa in questa sede, in materia di parodia³⁶. In tale progetto, oltre a eliminare l'eccezione di «opera nuova» che poteva dare adito ad abusi, si vieta espressamente «il riprodurre sotto forma di parodia un'opera altrui, perché la Commissione non ha dubitato che anche colui, il quale faccia l'aporia di un'opera altrui, goda dell'altrui lavoro»³⁷.

È interessante sottolineare che la disposizione è inserita all'interno delle «Trasgressioni alla presente legge e pene relative» ed è trattata insieme al divieto di riproduzione o spaccio, traduzione illecita e modifica di un'opera sotto il diritto esclusivo dell'autore. Secondo tale norma, si ritiene contraffattore colui che riproduce un'opera in forma di parodia quando è ancora in vigore il diritto esclusivo dell'autore.

Mentre si svolgono i lavori della Commissione e si perfeziona la relazione che accompagna il progetto, si discute la causa D'Annunzio-Scarpetta³⁸. Il 3 dicembre 1904 Eduardo Scarpetta esegue una parodia della famosa tragedia pastorale di Gabriele D'Annunzio *La figlia di Iorio*, dal titolo *Il figlio di Iorio*, dopo essersi recato personalmente a Marina di Pisa per ottenere il permesso del poeta, mostrandogli la sua ammirazione e leggendo una buona parte dell'opera parodiata³⁹.

Subito dopo la messa in scena della prima, interrotta al secondo atto da alcuni spettatori, il direttore generale della Società italiana degli Autori, Mario

³⁵ Ministero di agricoltura, industria e commercio. Ufficio della proprietà intellettuale, *Atti della Commissione nominata con Regi Decreti del 15 dicembre 1901 e 15 febbraio 1902 per studiare e proporre le riforme da introdurre nella legge sui diritti degli autori delle opere dell'ingegno*, Roma 1907.

³⁶ Ivi, art. 46, pp. 59-60.

³⁷ Ivi, p. 34.

³⁸ I documenti processuali sono stati raccolti dall'editore Morano che aveva pubblicato la parodia (E. Scarpetta, *Il figlio di Iorio. Commedia presepiana, parodia*, Napoli 1904): *Pel «Figlio di Jorio». Processo D'Annunzio-Scarpetta. Requisitoria Lustig – Perizia Croce-Arcoleo – Discussione Arcoleo – Interrogatorio Scarpetta – Requisitoria De Tilla – Arringhe on. Spirito e C. Fiorante – Sentenza*, Napoli 1908. Per un'analisi dettagliata delle due opere nel contesto della controversia e della definizione e contenuto della parodia cfr. G. Lustig, *La parodia nel diritto e nell'arte*, cit., pp. 84 e ss. Si veda anche più di recente F. de Cristofaro, *Codici alla mano. I due figli di Iorio in contenzioso estetico-giudiziario*, in «Between», II (2012), pp. 1-18, consultabile in <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/download/811/480/>.

³⁹ L'episodio è riferito più volte durante il processo, anche dallo stesso Scarpetta: *Pel «Figlio di Jorio»*, cit., pp. 46-51.

Praga, per conto di D'Annunzio, cita in giudizio Scarpetta per contraffazione e riproduzione abusiva della tragedia dannunziana a scopo di lucro. Nonostante la richiesta di non luogo a procedere del procuratore Giuseppe Lustig⁴⁰, ne scaturisce un procedimento penale che durerà quattro anni e che contribuirà a definire il confine tra parodia, contraffazione e plagio. La causa consente di verificare la posizione della giurisprudenza sul permesso preventivo dell'autore, non richiesto dalla legge vigente, e sui caratteri peculiari della parodia⁴¹.

Durante il processo sono chiamati gli ingegni migliori della cultura napoletana. La perizia a difesa di Scarpetta, a firma congiunta di Benedetto Croce e Giorgio Arcoleo⁴², evidenzia come sia necessario sviluppare il rapporto tra arte e diritto. Va tenuto presente che Arcoleo alla fine del secolo precedente aveva pubblicato due conferenze dove sosteneva che la parodia non soltanto non costituisca contraffazione ma che fosse da escludere la richiesta di risarcimento del danno da parte dell'autore parodiato⁴³. La perizia insiste sul carattere diverso dall'opera originale e autonomo da quest'ultima, analizza anche la natura dell'opera e conclude sostenendo che si tratta di «un'opera letteraria sbagliata» e proprio per questo non contraffatta⁴⁴.

La perizia di parte civile di Giulio Massimo Scalingo, Roberto Bracco e Salvatore Di Giacomo, che si presenta da solo durante il processo, si concentra sulle somiglianze tra la «tragedia» di D'Annunzio e la «commedia» di Scarpetta, tratta di generi letterari tipici e fissi, si rifà alla distinzione tra parodia lecita e illecita definita da Rosmini, senza approfondire le diversità che animano le due opere nell'indole e nei toni⁴⁵.

Durante l'interrogatorio, Scarpetta, in un capolavoro di arte comica, si pone in posizione autonoma rispetto alle perizie e sottolinea con forza il significato della sua opera che non ottenne successo perché osteggiata: «Mi preme poi far rilevare ai signori periti *pro* e *contro* che la mia parodia non è da ritenersi opera sbagliata. Se essa cadde, fu perchè la si volle far cadere»⁴⁶. Al Teatro Mercadante, infatti, nel pubblico si erano introdotti alcuni spettatori che avevano voluto creare scompiglio fischiando gli attori e persino l'orchestra, inneggiando a

⁴⁰ Ivi, pp. 7-32.

⁴¹ Sulla giurisprudenza in materia di diritto d'autore nel periodo unitario e post-unitario, cfr. L. Moscati, *Diritti d'autore*, cit., pp. 166 e ss.

⁴² Pel «Figlio di Jorio», cit., pp. 33-36.

⁴³ G. Arcoleo, *L'umorismo nell'arte moderna. Due Conferenze al Circolo Filologico di Napoli*, Napoli 1885.

⁴⁴ Pel «Figlio di Jorio», cit., p. 36.

⁴⁵ Ivi, p. 73.

⁴⁶ Ivi, p. 44.

D'Annunzio e invocando la difesa dell'arte italiana⁴⁷. Scarpetta ricorda anche le reiterate richieste di ricevere da parte del poeta il consenso scritto, dopo quello orale, e fornisce alla Corte tutti quegli elementi, come in primo luogo l'eliminazione di un atto dell'opera originale, per dimostrare che la sua fu una vera parodia e non un'opera contraffatta.

Anche nella requisitoria del procuratore De Tilla si sottolinea che Scarpetta non ha violato la legge sul diritto d'autore, che non sanzionava la parodia, e soprattutto che D'Annunzio aveva prima dato il consenso e che in seguito lo aveva ritirato, poco prima dell'inizio della rappresentazione quando Scarpetta aveva ormai effettuato spese ingenti per la sua realizzazione⁴⁸. Egli si sofferma inoltre sulla perizia della difesa da cui dissente per il solo fatto di aver concluso «essere una parodia sbagliata»⁴⁹.

La sentenza fu pronunciata dal Tribunale di Napoli il 27 maggio del 1908⁵⁰. I giudici sottolineano che Scarpetta aveva chiesto il permesso a D'Annunzio anche se la normativa in vigore non lo prevedeva. Inoltre, nell'affrontare il tema dirimente della vicenda, e cioè se fosse possibile considerare l'opera parodistica *Il figlio di Iorio* una creazione dell'ingegno autonoma e indipendente, i giudici riconoscono pienamente il valore del genere parodia: «la parodia non è vera imitazione dell'opera parodiata; bensì, sotto forma identica (e la maggiore identità è maggiore pregio) rilevasi antitesi sostanziale e profonda; individualità novella»⁵¹.

Essi sottolineano che la parodia imita soltanto apparentemente l'opera primaria e non può quindi presentare gli estremi della contraffazione. Ancora, essa «non sottrae, bensì consolida il profitto dovuto all'autore dell'opera parodiata», rappresentando, al contrario, una delle forme più efficaci di *réclame*, come aveva sostenuto Rosmini⁵². Può, in astratto, configurarsi una contraffazione soltanto nei casi in cui la parodia venga utilizzata come mera bandiera «destinata a nascondere la merce di contrabbando», ad esempio nel caso del semplice mutamento del titolo dell'opera. Dunque se la parodia mantiene tutte le caratteristiche che le sono proprie, non si può considerare un'opera contraffatta⁵³.

⁴⁷ Ivi, p. 50.

⁴⁸ Ivi, p. 57-93.

⁴⁹ Ivi, p. 78.

⁵⁰ Cfr. «La legge. Monitore giudiziario e amministrativo del Regno d'Italia», IL (1909), pp. 370-377. Si veda più ampiamente *Pel «Figlio di Iorio»*, cit., pp. 201-217.

⁵¹ «La legge. Monitore giudiziario e amministrativo del Regno d'Italia», IL (1909), cit., p. 375.

⁵² E. Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza sui diritti d'autore*, cit., p. 482.

⁵³ Cfr. «La legge. Monitore giudiziario e amministrativo del Regno d'Italia», IL (1909), cit., p. 375.

I giudici ripercorrono anche l'iter legislativo, a partire dalla legge del 1865 fino alle modifiche del 1882 che non menzionano la parodia, e soprattutto i vari interventi che si sono susseguiti sia per giustificarne l'assenza sia per capire le motivazioni della presenza, e le relative discussioni parlamentari, pervenendo ad alcune deduzioni prima di intraprendere la discussione specifica sulle opere⁵⁴. Si tratta della configurazione della parodia come opera autonoma, dell'irrelevanza del fattore imitativo e della sua maggiore o minore consistenza, dell'applicazione di un codice artistico che risponda a determinati canoni, come quello della sostituzione del piacere al dolore o del ridicolo al tragico.

Il Tribunale evidenzia che *Il figlio di Iorio* presenta una differenza abissale nello stile, nel linguaggio, nei personaggi, nei nomi, nelle azioni e negli episodi rispetto all'opera parodiata, nonché, soprattutto, un'antitesi nelle finalità: «L'opera-parodia, nelle sue linee essenziali, mira a produrre, per proprii elementi intimi ed obiettivi, il riso e la gaiezza, dove l'opera parodiata determinava sentimenti di dolore, ansie penose, impressioni di spavento»⁵⁵. Anche il titolo delle opere, secondo il Tribunale, è diverso rispondendo al loro contenuto; si tenga anche presente che Scarpetta vi ha aggiunto la dicitura «parodia».

Per queste ragioni, che vengono espressamente richiamate dalla Corte in una sentenza considerata storica, Scarpetta viene assolto da tutte le accuse che gli erano state rivolte per inesistenza di reato. La causa, quindi, avendo analizzato i singoli aspetti e messo in luce il limite tra la parodia e gli altri generi con cui spesso era confusa, ha il merito di averne individuato i caratteri autonomi rispetto alle altre forme letterarie simili, che con il tempo saranno costruiti in una disciplina nuova e originale. Ma il percorso non è immediato.

Dopo la sentenza, Scarpetta avrebbe potuto iniziare un'azione risarcitoria contro Marco Praga e Gabriele D'Annunzio, che gli avevano causato gravi danni morali e materiali. Secondo la giurisprudenza del tempo⁵⁶, la situazione avrebbe consentito di dimostrare innanzi al magistrato civile il dolo o l'imprudenza di D'Annunzio e della Società degli Autori. La Corte d'Appello di Palermo, in situazioni analoghe, si era pronunciata a favore del risarcimento del danno, dato che il querelante aveva agito con leggerezza e la Cassazione di Roma aveva affermato il principio che la parte civile può essere tenuta a risarcire i danni «qualunque sia la formula di assolutoria dell'imputato»⁵⁷.

Inoltre, alcuni tribunali stabiliscono che l'imputato assolto ha sempre diritto al rimborso delle spese processuali, compresi gli onorari di difesa, anche quando

⁵⁴ Ivi, pp. 375-377.

⁵⁵ Ivi, p. 377.

⁵⁶ Per alcuni elementi salienti cfr. *Pel «Figlio di Iorio»*, cit., pp. 219-221.

⁵⁷ Mi riferisco alla causa Di Lorenzo-Plowden, cfr. Corte di Cassazione di Roma, 7 novembre 1905, in «Rivista universale», XIX (1905), parte I, pp. 642-643.

manchi mala fede o imprudenza nel querelante o denunciante. In particolare, la Corte d'Appello di Casale afferma che «all'accertamento dei danni morali non sono richiesti coefficienti concreti di precisa liquidazione, ma basta la provata esistenza del fatto generatore doloso o colposo, perché possa il magistrato valutarne ex aequo et bono l'ammontare»⁵⁸. Scarpetta, quindi, avrebbe certamente avuto la possibilità di promuovere azione di risarcimento contro Gabriele D'Annunzio e la Società italiana degli Autori, ma non lo fece, anche perché la causa, pur coincidendo con un momento di svolta nei gusti del pubblico e l'inizio della parabola discendente della sua fortuna artistica, risulta l'elemento determinante nella decisione del ritiro di Scarpetta dalle scene⁵⁹.

3. *La fortuna di una sentenza*

Nonostante la notorietà dei protagonisti, l'iter della causa non viene ricordato esplicitamente nei lavori della Commissione Reale che si protraggono fino al 1906⁶⁰. In realtà, nel giustificare i limiti introdotti nei riguardi della parodia, si afferma che «conveniva evitare si ripettesse il caso in cui un'autorità giudiziaria ebbe a ritenere che questo fosse lecito»⁶¹. Il riferimento non può essere diretto alla sentenza della causa D'Annunzio-Scarpetta, che sarà pronunciata due anni dopo, ma, con ogni verosimiglianza, a quella di primo grado della parodia del *Trovatore* sopra ricordata. All'estero, invece, la causa veniva esplicitamente citata, come dimostra la rivista «Le Droit d'Auteur» sottolineando che nello stesso 1904 la nota famiglia di editori napoletani Clausetti, oltre a lamentarsi della recrudescenza della contraffazione, si preoccupa della parodia e dell'estensione dei diritti degli autori sull'opera parodiata, menzionando proprio la causa D'Annunzio-Scarpetta⁶².

Anche il successivo progetto di riforma della legge sul diritto d'autore del 1909, redatto dalla Commissione Ministeriale a seguito della revisione di Berlino

⁵⁸ Si tratta della causa Aimar-Moro, cfr. Corte di Appello di Casale, 19 gennaio 1900, in «La legge. Monitore giudiziario e amministrativo del Regno d'Italia», XC (1900), p. 564.

⁵⁹ Cfr. I. Innamorati, *Rivendicazioni d'autore: Eduardo Scarpetta e la drammaturgia comica degli attori napoletani*, 2017, consultabile in <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=7002>.

⁶⁰ Ministero di agricoltura, industria e commercio. Ufficio della proprietà intellettuale, *Atti della Commissione nominata con Regi Decreti del 15 dicembre 1901 e 15 febbraio 1902*, cit., p. 154.

⁶¹ Ivi, p. 34.

⁶² Cfr. «Le Droit d'Auteur», XVII (1904), p. 122: 15 ottobre.

della Convenzione di Berna del 1908 e basato su quello precedente⁶³, si sofferma sulla parodia. Questa volta, però, essa è prevista tra i «diritti riservati all'autore di un'opera», senza alcuna autonoma configurazione né possibilità di sviluppo⁶⁴. Si decide, pertanto, di non perseguire penalmente l'autore di parodia ma di toglierli a monte ogni possibile via di azione.

Per quanto attiene agli sviluppi successivi della parodia, su cui la Commissione del 1901 si era soffermata con molta attenzione, la causa D'Annunzio-Scarpetta blocca la redazione dell'articolo che viene limitato nel progetto del 1909 per poi essere escluso in quello Polacco del 1917-1919⁶⁵. Se fosse stato introdotto così come concepito nel 1901, avrebbe impedito alla parodia di presentarsi come opera derivata autonoma.

La legge italiana del 1925⁶⁶ consente la libera utilizzazione delle opere derivate senza una specifica disciplina della parodia, come anche quella del 1941 tuttora in vigore nel testo novellato⁶⁷, che è oggetto di una consolidata interpretazione giurisprudenziale anche sulla base del diritto fondamentale alla libera manifestazione del pensiero e alla libertà dell'arte e della scienza presto sancito dalla Costituzione⁶⁸. Le elaborazioni di opere protette, come la parodia, non

⁶³ Ministero di agricoltura, industria e commercio. Ufficio della proprietà intellettuale, *Commissione ministeriale istituita con decreto del 18 marzo 1909. Relazione e progetto di legge dei diritti spettanti agli autori delle opere letterarie ed artistiche*, Roma 1910.

⁶⁴ Ivi, art. 3, p. XIV.

⁶⁵ Ministero per l'industria e il commercio. Ufficio della proprietà intellettuale, *Atti della Commissione istituita con D.M. 17 aprile 1917 con l'incarico di esaminare, studiare e proporre le modificazioni da introdurre nella vigente legge sui diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno*, Roma 1921, p. 118.

⁶⁶ Regio decreto-legge 7 novembre 1925 n. 1950, art. 2: «Senza pregiudizio dei diritti esistenti sull'opera originale, ne sono altresì protette le elaborazioni ulteriori, come le traduzioni in altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria od artistica, gli adattamenti, le riduzioni e i compendi, gli adattamenti e le riduzioni per strumenti o mezzi atti a riprodurre l'opera meccanicamente». L'articolo è redatto sulla base del testo dell'art. 2.2 della revisione di Berlino del 1908 della Convenzione di Berna ma, come sostiene E. Valerio (*La nuova legge sul diritto di autore e relativo regolamento con cenni sulla evoluzione storico-giuridica sul diritto di autore sino all'era fascista*, Milano 1926, pp. 66-68), la sua formulazione è più comprensiva e tecnicamente più esatta.

⁶⁷ Legge 22 aprile 1941 n. 633, art. 70: «Il riassunto, la citazione o la riproduzione di brani o di parti di opera e la loro comunicazione al pubblico sono liberi se effettuati per uso di critica o di discussione, nei limiti giustificati da tali fini e purché non costituiscano concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera; se effettuati a fini di insegnamento o di ricerca scientifica l'utilizzo deve inoltre avvenire per finalità illustrative e per fini non commerciali».

⁶⁸ Sulla base degli artt. 21 e 33 Cost.

richiedono l'autorizzazione dell'autore né ledono i suoi diritti morali, creando un'opera del tutto autonoma e originale⁶⁹.

La legge francese, pur successiva a quelle di altri Paesi, è uno dei rari casi, precedenti al legislatore europeo, in cui la parodia è esplicitamente riconosciuta e menzionata⁷⁰. Con le direttive europee *Info.Soc*⁷¹ e *Copyright*⁷², la parodia è prevista come eccezione specifica al diritto d'autore, con un libero uso dell'opera senza alcuna remunerazione. L'inquadramento della parodia nel concetto di «eccezione», invece che in quello di «libertà», è stato oggetto di critica in quanto sottopone le opere parodistiche al vaglio del *three step test*⁷³.

Sono state tracciate, nei loro aspetti più peculiari, le linee di una questione rilevante sia per il valore dei protagonisti sia per la vicenda in sé, approfondita da un punto di vista storico-giuridico nello sviluppo del diritto d'autore nel XX secolo. Vale la pena sottolineare che per tutto il corso del secolo⁷⁴ e ancora di recente la causa D'Annunzio-Scarpetta è oggetto di specifica attenzione come nel caso Tamaro-Luzzatti del 1996, in cui la sentenza del Tribunale di Napoli è definita «un precedente datato ma di fondamentale importanza, tanto da meritare espressa menzione nella pronuncia massimata»⁷⁵.

⁶⁹ S. Ercolani, *Limiti ed eccezioni ai diritti d'autore*, in *Attualità del diritto d'autore. Studi in onore di Giorgio Assumma*, Roma 2018, pp. 215-243.

⁷⁰ *Code Propr. Intell.*, art. L122. 5: «Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire... la parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre». Cfr. A. Strowel, *La parodie selon le droit d'auteur et la théorie littéraire*, in «Revue interdisciplinaire d'études juridiques», XXVI (1991), pp. 23-69.

⁷¹ Direttiva 2001/29/CE, art. 5. 2: «Gli Stati membri hanno la facoltà di disporre eccezioni o limitazioni al diritto di riproduzione di cui all'articolo 2 per quanto riguarda: k) quando l'utilizzo avvenga a scopo di caricatura, parodia o pastiche».

⁷² Direttiva 2019/790/UE, art. 17. 7: «La cooperazione tra i prestatori di servizi di condivisione di contenuti online e i titolari dei diritti deve impedire la disponibilità delle opere o di altri materiali caricati dagli utenti, che non violino il diritto d'autore o i diritti connessi, anche nei casi in cui tali opere o altri materiali siano oggetto di un'eccezione o limitazione. Gli Stati membri provvedono affinché gli utenti in ogni Stato membro possano avvalersi delle seguenti eccezioni o limitazioni esistenti quando caricano e mettono a disposizione contenuti generati dagli utenti tramite i servizi di condivisione di contenuti online: a) citazione, critica, rassegna; b) utilizzi a scopo di caricatura, parodia o pastiche».

⁷³ Secondo l'incisiva opinione di Gustavo Ghidini espressa nel webinar *The Directive Copyright in the Digital single Market: ways forward. The Challenges for Art. 17*, tenutosi alla LUISS il 5 maggio 2021.

⁷⁴ Fu definito «clamoroso processo» da G. Milani, *La tutela giuridica della parodia*, in «Rivista della proprietà intellettuale ed industriale», XVI (1950), p. 11.

⁷⁵ Cfr. Tamaro, Soc. Baldini e Castoldi-Soc. Comix, Soc. PDE, Tribunale di Milano, 29 gennaio 1996, in «AIDA. Annali italiani del diritto d'autore», XXXVI (1996), p. 669, su cui si veda più in generale G. Ghidini, *Opere dell'ingegno: più libertà per i "derivati culturali"*, cit.

O ancora pochi anni fa, un progetto teatrale, che si deve ai Teatri Uniti napoletani e che si può annoverare tra le più recenti rappresentazioni, è costruito sulla vicenda del processo che abbiamo esaminato⁷⁶. E ora lo splendido film di Mario Martone, in cui Tony Servillo interpreta Eduardo Scarpetta⁷⁷, pone al centro della ricostruzione l'incontro con D'Annunzio, lo svolgimento del processo e il valore di una forma critica che attraverso questa vicenda era riuscita ad affermarsi.

⁷⁶ La scheda dello spettacolo, rappresentato al Teatro San Ferdinando di Napoli, al Teatro Circus Visioni di Pescara e al Teatro comunale de L'Aquila nell'autunno 2008, è consultabile in <http://www.teatriuniti.it/spettacolo.php?spettacolo=a-causa-mia>. Per la copia del programma di sala, conservata alla Biblioteca Nazionale di Napoli e contenente specifici approfondimenti, cfr. *Delitto di parodia: A causa mia, il processo D'Annunzio-Scarpetta*, soggetto di Antonio Vladimir Marino; drammaturgia Antonio Marfella, Antonio Vladimir Marino, Luciano Saltarelli, Francesco Saponaro; regia Francesco Saponaro, Napoli 2008.

⁷⁷ *Qui rido io*, uscito nelle sale cinematografiche il 9 settembre 2021.