



Contrafactum

Copia, imitazione, falso

Atti del XXXII Convegno Interuniversitario
(Bressanone/Brixen 8-11 luglio 2004)

a cura di Gianfelice Peron e Alvisè Andreose

 **ESEDRA**
editrice



INDICE

GIANFELICE PERON	
Introduzione	IX
ADELINO CATTANI	
Parole e argomenti contraffatti. <i>Doublespeak</i> e fallacie	1
MARIA TASINATO	
Le contraffazioni di Elena. Fuga prospettica sulla <i>mimesis</i> da Omero ad Euripide	15
MASSIMO STELLA	
Il 'falso Lisia': la scrittura della contraffazione nel <i>Fedro</i> platonico	27
DAVIDE SUSANNETTI	
Manoscritti ritrovati, manoscritti corrotti. Trascrizione e imitazione tra letteratura greca e filosofia neoplatonica	39
LORENZO BRACCESI	
Da Atene a Roma, il falso come spot propagandistico	49
ALESSANDRO GROSSATO	
Le <i>Upanishad</i> : rivelazione divina o falsificazione letteraria?	55
FRANCESCO MOSETTI CASARETTO	
L'ecloga medievale come falso genere pastorale? Il caso della bucolica carolingia	59
CHIARA CAPPUCCIO - ELISA BUCCELLATO	
Musica e <i>contrafacta</i> : repertori mariani e canzoni di crociata	79
CRISTINA NOACCO	
Contraffazioni e falsificazioni diaboliche nella <i>Queste del Saint Graal</i>	105
MARGHERITA LECCO	
« <i>Fauvel exaltatur</i> ». Imitazioni, <i>masquillements</i> e <i>contrafaictures</i> nelle liriche del <i>Roman de Fauvel</i>	115
DANIELLE BUSCHINGER	
La «Donation de Constantin» dans la littérature médiévale allemande	129



HELMUT METER Imitazione e ideologia: <i>La Chastelaine de Vergi</i> riscritta da Margherita di Navarra e da Bandello	139
RAFFAELE RUGGIERO «Aemulatio in imitando». Omero nella <i>Gerusalemme Liberata</i>	153
ANDREA CECCHINATO La contraffazione del volgare arcaico nella cronaca padovana di fine XVI sec. dello Pseudo Ongarello	167
TERESA BONACCORSI Plagio, interpolazione, falsa attribuzione e censura nell'opera di Tommaso Campanella	175
VALENTINA GALLO Boccalini libertino: Gregorio Leti falsario e le <i>Lettere politiche e istoriche</i>	187
ANDREA COMBONI Un falsario al lavoro: Girolamo Baruffaldi	205
WOLFRAM KRÖMER La problematica distinzione fra imitazione, copia e plagio nella letteratura drammatica del Settecento francese e italiano	215
ROLANDO DAMIANI Leopardi falsificatore	221
MARCO RISPOLI Mimetismo polemico e contraffazione: il <i>Memoire</i> di Heinrich Heine	229
PAOLO PRETO L'uso politico dei falsi letterari	241
CLAUDIO GIUNTA Il triste destino di William Dupré, falsario	267
STEFANO GIOVANNUZZI Giambattista Giuliani e il testo dell' <i>Epistola a Cangrande</i>	277
ZENO VERLATO L'apocrifo profano' e il canone letterario	293



ATTILIO MOTTA [F] for Philology: paradigma documentario e falso diplomatico nell'800 italiano	311
STEFANO RAPISARDA Dante nelle campagne di Mineo e altre imposture siciliane	325
CHIARA BALDINI Runenmeister a Torcello? A proposito di una punta di lancia conservata nel museo isolano	353
MARIA LUISA COMUNIAN Baudelaire 'modello' della poesia simbolista: tre proposte di analisi testuale comparativa	369
CRISTINA CERON 'The Past Shines in the Present': la copia come illusione memoriale in <i>The Well-Beloved</i>	377
PATRIZIA MUSCA 1894-1897: Svengali dal falso al vero	397
SERENA RAMPAZZO Louise Lalanne a «Les Marges»: una mistificazione ben riuscita	409
PIERRE MARÉCHAUX Le Nautilus à Carnegie Hall: de la copie à la copie dans le pianisme russe de 1870 à 2000	423
CRISTINA STEVANONI Contraffazioni di un mese dolente	433
ELISA GREGORI - MARIKA PIVA «En collaboration avec...»	447
PAOLO BAGNI Vertigini dell'imitazione (a proposito delle <i>Tragedie in due battute</i> di Achille Campanile)	457
MAURO CANOVA Problemi e teorie della copia. Tre riflessioni intorno al <i>Pierre Menard</i> di Borges	463



VERONICA ORAZI Max Aub ovvero le strategie del falso	477
RICCARDO CAMPI Falsificare l'indicibile. False testimonianze e letteratura sulla Shoah	491
DAVIDE COLUSSI <i>Falso sonetto</i> di Franco Fortini	497
TOBIA ZANON - LUCA ZULIANI «Cedete lo passo, tu!». Il finto italiano antico nel '900	509
MARA CAMBIAGHI E.L. Doctorow e i falsi documenti della storia in <i>Ragtime</i>	527
REMO CESERANI Sopravvivenze del Kitsch nell'età postmoderna	533
PIETRO BENZONI Tecniche emulative di Fabio Pusterla	539
DANTE DELLA TERZA Trame originali o plagio? Come Dan Brown legge <i>The Da Vinci Legacy</i> di Lewis Perdue	551
SANDRA BORTOLAZZO Il vero-falso del <i>Suicidio di Angela B.</i>	557



GIANFELICE PERON

INTRODUZIONE
CONTRAFACITUM. COPIA, IMITAZIONE, FALSO

La «*contrafacture* [...] consiste nell'adattare un testo nuovo alla forma melodica e ritmica di un altro testo». Così, sulla scia di Friedrich Gennrich, Paul Zumthor definisce un fenomeno nel quale è preminente l'allusione all'aspetto musicale e metrico¹. *Contrafacture* (it. *contrafattura*, ted. *Kontrafaktur*) deriva etimologicamente dal tardo-latino *contrafactura*, un termine che Du Cange spiega come *imitatio*, e che appartiene alla famiglia terminologica del tardo-latino *contrafacere*, cioè come spiega ancora Du Cange, *imitari, effingere imitando* con un significato prossimo a *falsificare*, da cui deriva il participio aggettivale *contrafactus* nel senso di *fictus, suppositivus*², con i prolungamenti antico-francesi *contrefaire, contrefacture* e *contrefait* e delle altre varietà romanze. A queste formazioni si collega il participio sostantivato *contrafactum*, che più di *contrafacture* è entrato nella pratica d'uso degli studiosi per indicare il fenomeno definito da Zumthor. Ma, fatta salva la definizione di base, ripetuta in vari studi musicologici e metricologici, le discussioni relative a questo termine sono aumentate nel tempo con apporti e precisazioni sempre più puntuali che hanno posto l'accento sulla complessità e la varietà del procedimento da esso significato³.

Le problematiche del *contrafactum* sono apparse così più articolate e dense di quanto si credesse fermando l'attenzione al solo orizzonte medievale. Come testimoniano i molti esempi esaminati nell'importante saggio di Gennrich, esso è certamente l'utilizzazione di una stessa linea melodica, l'adattamento e il rivestimento di un testo sacro con musica profana (mottetti, messe con 'titolo' e spunto

¹ P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 108; *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, hrg. von F. GENNRICH, Langen bei Frankfurt, 1965, pp. 5, 9.

² Cfr. la citazione di un decreto sinodale riferito dal Muratori: «Item statuimus ne aliquis Religiosus, Clericus seu laicus contrafaciat, vel contraferi faciat, aut falsificet vel falsificari faciat literas nostras», in CH. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis* [...] Editio nova aucta [...] a L. Favre, t. II, Niort, Favre, 1883 (rist. anast. Bologna, Forni, 1971), p. 538. Per l'italiano gli esempi più antichi di 'contraffare, contraffatto' nel senso di imitare, copiare, falsificare, ecc. si trovano, ad esempio, in Mazzeo di Ricco, Monte Andrea, Guittone d'Arezzo, Iacopone da Todi, cfr. S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della lingua italiana*, vol. III, Torino, Utet, 1964, pp. 673-75.

³ Oltre ai 'classici' F.M. CHAMBERS, *Imitation of Form in the Old Provençal Lyric*, in «Romance Philology», VI, 1953, pp. 104-20 e J. MARSHALL, *Pour l'étude des 'contrafacta' dans la poésie des troubadours*, in «Romania», 101, 1980, pp. 289-335, cfr., con i rinvii bibliografici più importanti e aggiornati, M.S. LANNUTI, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, a cura di M.S. Lannuti e M. Locanto, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 157-97.



melodico di canti profani, come la *Missa* «*Se la face ay pale*» di Guillaume Dufay o la *Missa* «*Philomena praevia*» di Philippe Verdelot ecc.), ma il processo imitativo a cui il termine *contrafactum* allude, se interessa in prevalenza l'ambito metrico-musicale e una serie di complicati rapporti tra poesia profana e poesia religiosa o scambi tra poesie profane e se in questa accezione appartiene principalmente al Medioevo, riguarda anche epoche successive, si insinua in varie modalità espressive della modernità, si manifesta con sfaccettature e varietà che presentano gradazioni e sfumature diverse e diverse finalità (serie, parodiche, ecc.), raggiunge effetti ed esiti differenti a seconda dell'ambito (sacro, profano ecc.) in cui è utilizzato⁴.

Con il XXXII convegno bressanone si è voluto inserire il termine *contrafactum* e la sua stessa definizione in un discorso più ampio ed estendere perciò la trattazione oltre il *contrafactum* in senso stretto esaminando altre forme di contraffattura e di 'appropriamento': da quelle più tenui a quelle più vistosamente orientate sulla ripresa di testi precedenti. Alla parola *contrafactum* viene dunque attribuito un significato paradigmatico per segnalare tutte quelle manifestazioni che coinvolgono processi imperniati sull'idea di appropriazione più o meno indebita di qualcosa di altrui, ritenuta appetibile e artisticamente valida. Di conseguenza si è intitolato il convegno «*Contrafactum. Copia, imitazione, falso*», mirando ad approfondire un insieme di fenomeni legati da questa prospettiva di appropriazione: ai termini enumerati nel sottotitolo, significativi ma insufficienti ancora a esaurire la complessità del fenomeno indicato, se ne possono infatti aggiungere altri come metamorfosi, camuffamento, mascheramento, adattamento, falsificazione, alterazione, manipolazione, variazione, furto, mistificazione, sofisticazione, ecc. È una costellazione lessicale che chiama in causa dall'ottica contraffattiva i settori più disparati dell'attività umana nella sua globalità (dalla moda all'alimentazione, al commercio ecc.), ma con il convegno l'intenzione era ovviamente quella di privilegiare l'ambito letterario. Nella sua formulazione il titolo rappresentava inoltre da un lato un collegamento con quelli di precedenti edizioni dei convegni di Bressanone, dall'altro manteneva il centro dell'attenzione sulle problematiche relative al testo letterario, che costituiscono il principale filone di ricerca legato ai colloqui bressanonesi fin dalla loro nascita. Così inteso, l'argomento del *contrafactum* assicurava bene quella pluralità di interventi sotto il profilo cronologico e interdisciplinare che è un altro dei tratti irrinunciabili degli incontri annuali di Bressanone: si presentava in definitiva come un tema rilevante e capace di suggerire molteplici motivi di riflessione teorica come anche di analisi specifiche di casi concreti.

Nel tema del *contrafactum* è compendiata dunque una serie ragguardevole di aspetti, spesso analoghi o rappresentanti gradi diversi di uno stesso atteggiamento mentale e di una medesima ricerca di emulazione e di appropriazione sul piano

⁴ Come dimostra bene Giovanna Santini i fenomeni di contraffattura riguardano non solo il Medioevo, ma anche l'età contemporanea e non solo la produzione letteraria colta bensì anche quella popolare e folklorica, cfr. G. SANTINI, *Contrafacta e canzone popolare*, in «Rivista di filologia cognitiva», febbraio 2007, <<http://w3.uniroma1.it/cogfil/contrafacta.html>>.



della creazione artistica e specificamente di quella letteraria di qualcosa realizzato o scritto da altri, ma considerato particolarmente importante e ambito. Emulazione e appropriazione che sottendono le più svariate, e non sempre 'nobili', motivazioni. Il termine *contrafactum* è qui assunto in senso lato per indicare, insomma, quei prodotti letterari, ma anche artistici, ecc., che rimandano a qualcos'altro di simile e di diverso da sé. L'alterità delle origini presunte dovrebbe conferire autorità e valore al nuovo prodotto, che intrattiene con l'originale un rapporto contraddittorio, da una parte affermandolo per trarne legittimità, dall'altra negandolo nella sostanza e sostituendolo con l'imitazione, la copia, il falso, la parafrasi, la parodia, il *pastiche*, il plagio, l'apocrifia, l'anonimia ecc.

Sono fenomeni intricati e complessi che hanno accompagnato l'attività letteraria e le arti figurative dall'antichità ai nostri giorni e per la cui scomparsa non è bastata l'introduzione del *copyright* o di altri correttivi. Infatti, lasciando da parte le innumerevoli vie attraverso le quali si esprime la contraffazione, giova ricordare che le pratiche sopra menzionate investono in modo massiccio l'ambito delle scienze umane, a cominciare da quelle storiche e politico-religiose (come dimostrano la nota *Donatio* costantiniana, le numerose *piae fraudes* medievali escogitate per sostenere l'autenticità delle reliquie o altri testi ed espedienti contraffattivi) e quelle artistiche (frequentissimi sono le copie e i falsi di statue, dipinti ecc., prodotti in tutte le epoche, che hanno dato origine anche a episodi di grande rilievo per la storia culturale con la proliferazione di Michelangeli, Raffaelli e Leonardi ecc., loro stessi imitatori e imitati, e hanno dato vita a vicende divertenti e imbarazzanti: si pensi alla figura di un illustre 'falsario' come Icilio Federico Joni, capace di mettere in difficoltà perfino Bernard Berenson, o in tempi più recenti si ricordi il ritrovamento delle tre teste di Modigliani, riemerse dal Fosso Reale di Livorno e rivelatesi nonostante numerosi e qualificati pronunciamenti di esperti un falso e una grande burla)⁵. Non è sfuggito a questi procedimenti appropriativi il settore musicale: si possono citare per esempio le *Passioni* bachiane spurie o i vari *pastiches* handeliani, il celebre *Adagio* di Albinoni-Giazotto o i casi attinenti al mondo dell'opera lirica, come l'*Orfeo* di Ferdinando Bertoni 'rifatto' sull'*Orfeo ed Euridice* di Gluck e il rapporto del *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte con quello di Gazzaniga-Bertati, o la vicenda relativa alla commissione del *Requiem* mozartiano⁶, e ancora

⁵ Si vedano le varie questioni sull'originale, le copie, le descrizioni ecc. che ruotano attorno alle vicende del Laocoonte dei Musei Vaticani, in S. SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, Donzelli, 1999; per i problemi sul falso nell'arte, cfr. G. MAZZONI, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza, Neri Pozza, 2001; su Joni cfr. *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*. Catalogo della mostra (Siena, 18 giugno-3 ottobre 2004), a cura di G. MAZZONI, Siena, Protagon Editori Toscani, 2004. Per Modigliani cfr. G. MORANTI, *La beffa di Modigliani tra falsari veri e falsi*, Firenze, Polistampa, 2004. Sul valore e significato che assumono nell'arte i termini che costituiscono il titolo del convegno di Bressanone, cfr. S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Forme, funzioni, tipologie*, in *Il disegno. Forme, tecniche, significati*, testi di A. Petrioli Tofani, S. Prospero Valenti Rodinò, G.C. Sciolla, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 1991, pp. 177-80 («Copia, imitazione, falso»).

⁶ S. KUNZE, *Il teatro di Mozart. Dalla Finta semplice al Flauto magico*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 409-10; E. STINGHELLI, *Mozart, la vita e l'opera*, Roma, Newton Compton, 1996, pp. 92, 118.



si possono aggiungere casi segnati da venature fortemente polemiche che hanno implicato il mondo della musica leggera.

Restando comunque nell'ambito letterario va detto che naturalmente se i modi di appropriazione – non sempre necessariamente 'indebita' – presentano differenti finalità, tutti sembrano però accomunati da una più generale volontà di imitazione (in senso stretto). Si toccano così un termine e una problematica che nascono già con la prima fondamentale riflessione sul 'fare' artistico e letterario, vale a dire con la *Poetica* di Aristotele, ma che sono ben presenti in tutta l'opera platonica con sfumature multiple (si pensi in particolare alla *Repubblica* e al *Sofista*). Se Platone, che nel *Sofista* affronta anche il problema della 'copia', distingue tra due specie di arte imitativa una positiva indirizzata alla ricerca di una somiglianza più intrinseca con il modello e un'altra più superficiale ed esterna e dunque negativa e condannabile dalla sua prospettiva, Aristotele che ha una visione più circoscritta sottolinea, tra l'altro, che l'imitazione implica il complesso delle «attività poetiche» e che come *mimesis* la poesia ha un «fondamento naturale»⁷. Dopo i due grandi filosofi continuano numerosissime le riflessioni sulle problematiche e sulle procedure coinvolgenti il tema della *mimesis*, intesa più che come 'imitazione creativa' come imitazione ripetitiva, fondata su modelli precisi⁸. Sulla via della prassi imitativa si muove ad esempio Virgilio che, attuando un processo di profonda assimilazione e *imitatio* (*imitari Homerum* sarebbe uno degli obiettivi del poeta mantovano), scrive l'*Eneide*, il poema celebrativo della romanità. Nell'intento di impadronirsi del modello venerato e rispettato Virgilio 'rifà' in una sola opera l'*Iliade* e l'*Odissea* e tende a superarle: Enea, il nuovo Ulisse, è nel contempo l'eroe guerriero e l'eroe navigatore che approda nel Lazio solo dopo molte vicissitudini di terra e di mare («multum ille et terris iactatus et alto», v. 3)⁹.

Imitazione dunque in un'accezione dinamica, non come in quella statica e improduttiva evocata dalla metafora della 'scimmia' ricorrente in molti testi medievale-

⁷ «L'epica, così come la poesia tragica, nonché la commedia, la composizione di ditirambi e la maggior parte dell'auletica e della citaristica nel complesso sono tutte imitazioni, ma si distinguono l'una dall'altra sotto tre aspetti: nell'imitare o con mezzi diversi, o oggetti diversi, o diversamente e non nello stesso modo. Come alcuni imitano riproducendo molti oggetti con colori e figure (chi per arte, chi per pratica) e altri usando la voce, così tutte le dette arti compiono l'imitazione con il ritmo, la parola e la musica, separatamente oppure in combinazione [...]. Due cause appaiono in generale aver dato vita all'arte poetica, entrambe naturali: da una parte il fatto che l'imitare è connaturato agli uomini fin dalla puerizia (e in ciò l'uomo si differenzia dagli altri animali, nell'essere il più portato ad imitare e nel procurarsi per mezzo dell'imitazione le nozioni fondamentali), dall'altra il fatto che tutti traggono piacere dalle imitazioni», in ARISTOTELE, *Poetica*, introd., trad. e note di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1987, pp. 22, 117-18, 125. Sul concetto di imitazione secondo Platone e Aristotele cfr. R. McKEON, *La critica letteraria e il concetto di imitazione nell'antichità*, in Aa.Vv., *Figure e momenti della storia della critica*, a cura di R.S. Crane, Milano, Feltrinelli, 1967, pp. 151-82.

⁸ E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 439-44.

⁹ Cfr., nella vasta bibliografia, G.B. CONTE, *Il paradosso virgiliano: un'epica drammatica e sentimentale*, in Virgilio, *Eneide*, trad. di M. Ramous, introduz., di G.B. Conte, commento di G. Baldo, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 26-27.



li, latini e volgari¹⁰. La distanza è breve tra l'imitazione e la copia, che costituisce un altro aspetto in questo gioco di riprese, annessioni, equivoci ecc. e il cui esercizio, in campo letterario più che in quello artistico¹¹, appare più subdolo, perché non sempre dichiarato o evidente e perciò più difficile da controllare e da valutare nell'antichità come anche nelle epoche successive. La copia è fatta per svariatissime ragioni: anzitutto per il 'valore didattico' che le era riconosciuto, ma anche per 'proteggere' l'originale e distogliere o ingannare potenziali 'rapitori', come prova fra tutti il caso della celebre statua del Palladion; e poi ancora per soddisfare il desiderio di ricchi committenti di possedere la 'fotografia' di un'opera di loro gradimento, come potrebbe dimostrare tra l'altro la storia del famoso Laocoonte¹²; oppure per gareggiare con un fantomatico rivale e cercare di superarlo¹³. La copia può sovrapporsi del tutto all'originale o essere fatta introducendo varianti significative (per esempio l'*Adamo ed Eva* di Tiziano e quello di Rubens del Museo del Prado)¹⁴; in questi casi la copia è eseguita da altri, ma la copia può essere fatta anche dallo stesso autore dell'originale (che può perfino diventare 'falsario' della propria opera), come attestano le svariate tipologie esecutive attuate da Leonardo, Van Gogh, Munch, De Chirico, solo per citare qualche nome.

Le osservazioni e le valutazioni suesposte, che andrebbero arricchite anche sulla base delle prospettive di analisi formulate da Benjamin¹⁵, riguardano in primo luogo la copia d'arte (pittura, scultura...), esse però possono essere del tutto o in parte affini ai problemi della copia manoscritta o letteraria, la quale ha anche altre prerogative. Eventuali riprese o copie di un testo rispetto all'originale non saranno necessariamente l'esito di un atto premeditato di appropriazione e di 'furto', bensì possono essere il risultato di errori meccanici come insegna una moltitudine di studi sui manoscritti che hanno trasmesso le opere antiche e medievali, frutto dunque di sviste o incomprensioni, che magari producono modificazioni e variazioni non dovuti a una volontà falsificatoria deliberata.

Anche se nel corso dei secoli è cambiato il modo di intendere e di giudicare la contraffazione e i processi di copiatura, ci sono opinioni che emergono costanti e

¹⁰ E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e medioevo latino*, cit., pp. 284 n., 285 n., 601-603.

¹¹ Sulle finalità più 'positive' della copia rispetto all'imitazione e ovviamente al falso nella produzione artistica (specie nel disegno), cfr. S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Forme, funzioni, tipologie*, in *Il disegno. Forme, tecniche, significati*, cit., pp. 177-80.

¹² Cfr. ancora i molti spunti offerti dal volume di S. SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, cit.

¹³ Sulle 'motivazioni del falsario', che valgono anche per la copia, cfr. A. GRAFTON, *Falsari e critici. Creatività e finzione nella tradizione letteraria occidentale*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 40-43.

¹⁴ «Ci sono nel Prado due tele parallele che un visitatore come il nostro non deve dimenticare, poiché hanno per lui un valore didattico insostituibile. Vera "lezione delle cose", un *Adamo ed Eva* di Tiziano e, dall'altro lato, la sua copia di Rubens. La sua copia "a partire dall'interno". Nell'intimo che opera diversa, che estetica diversa, che ideale di vita diverso! Tra un'opera e l'altra la carne si è molto affaticata, la dignità è molto diminuita, il colore si è molto corrotto... ed è "apparso", tra gli alberi, "un pappagallo"...», cfr. E. D'ORS, *Tre ore nel Museo del Prado*, Parma, Pratiche Editrice, 1991, p. 80, e cfr. anche a p. 81.

¹⁵ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1966.

concordi nel tempo. Già nell'antichità sono individuabili casi nei quali la copia – o più banalmente l'atto del copiare – è presentata sotto una luce decisamente negativa, nei suoi aspetti più ingannevoli e deteriori. Esempio come monito alla salvaguardia della proprietà letteraria è un episodio tramandato da Vitruvio a proposito di Aristofane di Bisanzio, solerte controllore e lettore di tutti i libri che entravano nella biblioteca di Alessandria. Contro il giudizio della maggioranza della giuria egli nega la vittoria a un concorrente in una gara di poesia perché non autore di versi originali ma passivo ripetitore di versi altrui, e invita i giudici a premiare le opere originali, gli *scripta*, non i plagii, i *furta*: «docuit [...] oportere autem iudicantes non furta sed scripta probare» (*De Architectura*, VII, 7)¹⁶.

Se la presenza di questi fenomeni interessa ogni epoca, quelle di transizione e di passaggio sembrano più inclini a una loro espansione. Analoghe questioni e problematiche si ripresentano vivissime nel Medioevo, ma con cambiamento di prospettiva e di valore. Il concetto di plagio, per esempio, in epoca medievale, che pure relativamente alla documentazione diplomatica è stata definita come «l'époque des falsifications»¹⁷, è pressoché inesistente e la prassi del *contrafactum*, in particolare, si articola e si esprime a diversi livelli – quello, per così dire, orizzontale e quello verticale – delle lingue, delle letterature (latino-lingue volgari) e delle discipline (letteratura-musica, poesia religiosa-poesia profana), interessando forme metriche e musicali, testi appartenenti a generi diversi tra loro o interni allo stesso genere. Emblematico è il caso di generi metrici provenzali come la *tenso*, le canzoni di crociate, le canzoni mariane, i sirventesi veri e propri. Ed è significativa proprio a questo riguardo la definizione di sirventese trasmessa dalla *Doctrina de compoundre dictatz*, nella quale è delineato chiaramente il processo caratterizzante il *contrafactum*, riportando l'attenzione sulla melodia e sulla struttura metrica: «Serventez es dit per ço serventez per ço com se serveix e es sotsmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes...»¹⁸. Numerosi, come è noto, sono i sirventesi che, nel verso di avvio, si riferiscono a questo duplice prestito musicale e metrico richiamandosi a più o meno enigmatici precedenti: così Bertran de Born diffonde le sue parole «el so de N'Alamanda», 'nel suono di Alamanda', Peire Bremon Ricas Novas «el so de messer Gui», Uc de Saint Circ «en aquest son d'en Gui», ecc.¹⁹.

Da un punto di vista generale, comunque, l'imitazione e la copia finiscono per confondersi e intersecarsi, anche se nel Medioevo va rilevato che a livello empirico, materiale, la copia manoscritta è spesso una rielaborazione, un'imitazione di

¹⁶ VITRUVIO POLLIONE, *Architettura*, intr. di S. Magi, testo critico, traduzione e commento di S. Ferri, Milano, Rizzoli, 2002, p. 354.

¹⁷ Cfr. R. DRAGONETTI, *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p. 17.

¹⁸ «Il sirventese si chiama così perché si serve ed è soggetto a quella canzone di cui prende il suono e le rime». Cfr. J. MARSHALL, *The «Razos de Trobar» of Raimon Vidal and associated Texts*, London - New York - Toronto, Oxford University Press, 1972, p. 97; M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, vol. I, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, pp. 53-55; C. DI GIROLAMO, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli, Liguori, 1979, p. 92.

¹⁹ M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, cit., pp. 54-55.



secondo grado e copia di copia, fatta non per 'copiare' e attribuirsi autorialmente un lavoro altrui, ma per la necessità, il desiderio o il piacere di avere a disposizione un'opera utile per le ragioni più disparate. Non mancano tuttavia spie, come la citazione autoriale del nome a conclusione di un'opera («qui X finisce il suo racconto», «qui X tace» ecc.), che permettono di ipotizzare la presenza di 'copiatori' in senso negativo anche nel Medioevo²⁰. D'altra parte la casistica attinente alla copia si esplica a livelli diversi. C'è la copia materiale, pazientemente eseguita da un più o meno oscuro amanuense o copista nel suo *scriptorium*, o la copia 'ideale' di cui si racconta la storia, vera o falsa che sia, per darle più prestigio. Al desiderio di possedere l'irraggiungibile originale subentra quello di ottenere una copia che, a scopi politici, religiosi, culturali, può avere lo stesso valore dell'originale: Federico II ad esempio fa copiare, o meglio tradurre direttamente dalla copia, il *Libro del Sidrac* conservato nel tesoro del re di Tunisi in quanto ritenuto un libro detentore di grandi insegnamenti utili per governare²¹.

E ancora, come per l'antichità così per il Medioevo, si potrebbe allargare l'analisi al problema del rapporto tra oralità e copia o plagio: è un aspetto bene illustrato da un divertente aneddoto pseudo-biografico del trovatore Arnaut Daniel²², che impara a memoria la canzone di un rivale e poi la recita come sua davanti a Riccardo Cuor di Leone, ottenendone l'approvazione e anche la paternità, diversamente da quanto era avvenuto alla corte alessandrina di Tolomeo molti secoli prima nella vicenda sopra ricordata.

Ma alla sfacciata e provocatoria appropriazione di Arnaut si contrappone la più profonda e seria concezione di imitazione, e dunque di ripresa di testi, schemi e idee altrui elaborata già in fase preumanistica con intenzioni più creative e critiche rispetto all'imitazione classica. È un processo ben delineato da Petrarca nella celebre *Epistola a Tommaso da Messina*. Descrivendo la condizione del suo interlocutore come quella di uno che si trova «in eo statu in quo fere omnis scribentium turba est, quando et sua cuique non sufficiunt et uti pudet alienis et interim a scribendo cessare non sinit ipsa rerum dulcedo insitaque mortalium animis glorie cupiditas», Petrarca discute il modo parassitario e sterile di trattare i testi antichi da parte di Macrobio, mentre per definire l'imitazione creativa ripropone sintomaticamente la metafora senecana delle api: «apes in inventionibus imitandas, que flores, non

²⁰ R. LEJEUNE-DEHOUSSE, *L'œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au moyen âge*, Paris-Liège, 1935 (Slatkine Reprint, Genève, 1968), pp. 356-59, E. BAUMGARTNER, *Fin du récit et roman arthurien*, in *Il tempo, i tempi. Omaggio a Lorenzo Renzi*, a cura di R. Brusegan e M. Cortelazzo, Padova, Esedra, 1999, pp. 25 e 27.

²¹ *Sydrac le philosophe, Le livre de la fontaine de toutes sciences*, hrg. von E. RUHE, Wiesbaden, Reichert, 2000, pp. 2-3; G. PERON, *Il topos del viaggio testuale tra verità e finzione: dal romanzo alle opere scientifico-didattiche della letteratura d'oil*, in *Erkos. Studi in onore di Franco Sartori*, Padova, S.A.R.G.O.N., 2003, pp. 219-48.

²² J. BOUTIÈRE et A.H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, 2^e édition [...] par J. Boutière avec la collaboration de I.-M. Cluzel. Traductions françaises des textes provençaux par I.-M. Cluzel avec la collaboration de M. Woronoff, Paris, Nizet, 1973, pp. 62-66. Per la traduzione italiana cfr. *Storie di dame e trovatori di Provenza*, a cura di M. LIBORIO, Milano, Bompiani, 1982, pp. 64-67.



quales acceperint, referunt, sed ceras ac mella mirifica quadam permixtione conficiunt», I, 8)²³.

Questa modalità di appropriazione e di rielaborazione indicata da Petrarca non solo non rappresenta una copia inerte e tanto meno una forma di plagio, apre piuttosto la via alla sensibilità e alla cultura degli umanisti e definisce in modo suggestivo il concetto di imitazione nel senso migliore, un concetto che ha dato linfa all'Umanesimo e poi al Rinascimento e ne è stato punto di riferimento basilare.

Se l'Umanesimo è stato certamente un periodo nel quale l'imitazione ha trovato un sapiente ed equilibrato impiego ed è stato parimenti un periodo di 'smascheramento' di copie e di falsi (basti per tutti il lavoro di smascheramento del falso rappresentato dal *Constitutum Constantini* fatto da Niccolò Cusano e poi con maggior precisione anche filologica da Lorenzo Valla)²⁴, paradossalmente proprio in epoca umanistico-rinascimentale l'affinamento della sensibilità e degli strumenti critico-filologici induce anche all'elaborazione di nuovi falsi. Non si sottraggono al fascino di questo esercizio personaggi come Erasmo da Rotterdam, scopritore di falsi e falsario al tempo stesso, o come Carlo Sigonio con le sue imitazioni e falsificazioni ciceroniane²⁵.

Questi modi di appropriazione, alcuni particolarmente negativi, continuano nel Cinquecento e non cessano nei secoli seguenti: si ricordino i molti episodi che riguardano autori come Ariosto e la vicenda delle commedie «rubate[gli] da li recitatori», Tasso e le vicissitudini delle stampe non autorizzate della sua *Gerusalemme*, Foscolo e le numerose 'stampe spurie' delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*²⁶ e altri; o si considerino falsi settecenteschi come la presunta Iscrizione ferrarese del 1135, smascherata da Angelo Monteverdi²⁷, e la rilevanza che acquista il 'falso filologico' nell'Ottocento quando si pubblicano false lettere di Brunetto Latini e falsi testi antico-siciliani o si manipolano testi di autori di prima grandezza. Sono aspetti da sottolineare perché mostrano una volta di più da un lato l'affinamento della tecnica falsificatoria, dall'altro l'impulso a una specializzazione dei sistemi di svelamento, innescando un rapporto di dare e avere tra l'arte della contraffattura e il suo contrario. Anzi quest'ultimo è un aspetto della questione che già aveva avuto

²³ F. PETRARCA, *Le Familiari*, edizione critica per cura di V. Rossi, vol. I, Firenze Le Lettere, 1997 (rist. anast. dell'ed. Sansoni 1968), p. 39; F. PETRARCA, *Le Familiari*, introduzione, traduzione e note di U. Dotti, Roma, Archivio Guido Izzi, 1991, p. 57.

²⁴ Nella sterminata bibliografia su questo celeberrimo falso cfr. G.M. VIAN, *La donazione di Costantino*, Bologna, il Mulino, 2004.

²⁵ Su queste figure cfr. A. GRAFTON, *Falsari e critici. Creatività e finzione*, cit., pp. 46-51.

²⁶ Cfr. I. PACCAGNELLA, *Ruzante e i testi teatrali veneti del primo Cinquecento. Alcune questioni filologiche e di metodo*, in «En lingua grossa, in lingua sutile». Studi su Angelo Beolco, il Ruzante, a cura di C. Schiavon, Padova, Esedra, 2005, pp. 166-67; T. TASSO, *Tutte le poesie*, vol. I (*Gerusalemme Liberata*), a cura di L. CARETTI, Milano, Mondadori, 1957, p. 621 e sgg. («Nota ai testi»); U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ed. cr. a cura di G. GAMBARIN, Firenze, Le Monnier, 1970, I rist., p. XLVI e sgg.

²⁷ A. MONTEVERDI, *Lingua italiana e Iscrizione ferrarese* [1959] e *Storia dell'Iscrizione ferrarese del 1135* [1963], in Id., *Cento e Duecento. Nuovi saggi su lingua e letteratura italiana dei primi secoli*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971, pp. 7-24; 25-95.



nei secoli precedenti e anche nell'antichità, esempi illustri e significativi al punto da poter indicare nella filologia e nella falsificazione due attività influenzatesi a vicenda con risultati che hanno incentivato e acutizzato il perfezionamento della prima. Come ha scritto Anthony Grafton: «la figura del falsario e quella del critico sono venute nel corso del tempo a intrecciarsi in modo sempre più inestricabile; la mutevole natura della loro lotta infinita costituisce un tema centrale nello sviluppo della ricerca storica e filologica»²⁸.

Tutta questa intensa attività di imitazioni, copie e falsi ha influito dunque sul settore della critica e della filologia, tese ad affinare gli strumenti per scoprire falsi e valutare correttamente la produzione letteraria o artistica. I risultati sono palesi nelle 'scoperte' di pseudo-imitazioni o di falsificazioni riguardanti autori diversi, dal trovatore Sordello, le cui poesie 'italiane' si sono rivelate un falso probabilmente ottocentesco²⁹, al grande Shakespeare, attorno al quale nell'Ottocento per esempio si è sviluppata una pletora di falsi e falsari: da John Payne Collier – a cui si aggiunge la complicata e squallida vicenda delle false interpolazioni di Frederick Madden – fino a William Henry Ireland, 'inventore' di opere come il *Vortigern* e di oggetti falsamente shakespeariani³⁰.

Nell'ambito della realizzazione di questo tipo di processi, restringendo ulteriormente il campo di indagine e procedendo per generi anziché per autori, sono forse individuabili dei generi che sembrano prestarsi più di altri a questo tipo di manipolazioni e falsificazioni: per esempio la poesia lirica (come dimostrano i versi di poeti ferraresi pubblicati da Gerolamo Baruffaldi), ma anche il genere epistolare (lettere di personaggi antichi, lettere di Shakespeare, come ha messo in evidenza anche la mostra di Washington del 2003, *Fakes, Forgeries & Facsimiles*), o quello diaristico (diari di Hitler)³¹.

Inoltre a forme di un'appropriazione definibile come 'passiva', fatta per il solo scopo di ingannare, con un fine puramente 'negativo', si accompagnano forme 'attive', nelle quali si insinua una finalità più marcatamente ludica come nel caso del giovane Leopardi che compone poesie greche e latine 'originali' e testi pseudo-antichi in italiano, attribuendoli poi ad autori del passato. Nella vicenda di un falsificatore d'eccezione come Leopardi la falsificazione giocosa si dilata in una specie di *mise en abyme* interessando in primo luogo lui stesso, che acquisisce la complicità del fratello Carlo, sollecita la fantasia inventiva di Monaldo, induce in errore uno specialista come l'abate Cesari, lasciando intravedere uno schema o un itinerario

²⁸ A. GRAFTON, *Falsari e critici. Creatività e finzione*, cit., pp. 6-7.

²⁹ C. SEGRE, *Decine di milioni per un falso. Paga lo Stato. Uno pseudo-Sordello che usa vocaboli comparsi secoli dopo*, in «Corriere della sera», 28 gennaio 1996; F.M. MINETTI, *Il Sordello non d'oc d'una "nouvelle acquisition"*, in «Medioevo Romanzo», XX, III s., vol. I, 1996, pp. 56-74.

³⁰ Cfr. A. GRAFTON, *Falsari e critici. Creatività e finzione*, cit., pp. 42-43, 454.

³¹ Oltre ai citati interventi di Monteverdi, cfr. C. DIONISOTTI, *Appunti su antichi testi*, in «Italia medioevale e umanistica», VII, 1964, pp. 84-99; A. TISSONI BENVENUTI, *Appunti sull'antologia dei poeti ferraresi di Gerolamo Baruffaldi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVI, 1969, pp. 18-48; *Falsi manoscritti*, in «Poesia», XVI, 2003, p. 31; A. GRAFTON, *Falsari e critici. Creatività e finzione*, cit., p. 7.



che in questo genere di operazioni si può considerare tipico (dalla contraffazione, all'inganno dell'esperto, alla confessione o alla scoperta della falsificazione). Ma al di là di questi atteggiamenti giocosi, che interessano in modo particolare anche la pittura e la scultura, nella prospettiva di forme 'attive' di copia o di falso, qualche falso letterario ha avuto addirittura un ruolo propulsivo. Emblematici sono i fortunatissimi *Canti di Ossian* di Macpherson, apparsi anonimi³² come opera di un antico bardo celtico, ma risultanti un falso presto scoperto e dichiarato che, anche attraverso le numerose traduzioni (si pensi a Cesarotti per l'Italia) di cui ha beneficiato, sta all'origine di un gusto e di un movimento letterario importanti tra preromanticismo e romanticismo.

Una variante di questo atteggiamento si può riconoscere nell'intenzione dell'autore (spesso già viva nel Medioevo nell'insistenza delle formulazioni di intenti nei prologhi, si ricordi quello del *Roman de Troie* con richiamo a Ditti e Darete) di voler far credere di tradurre la propria opera da un testo antico o da una lingua strana o di averla trovata in una fonte sconosciuta, che in realtà è fittizia, cercando effetti diversi o di credibilità o di ironia o di autorità. Tralasciando gli esempi più antichi³³, si può citare il caso dello «scartafaccio» da cui parte Manzoni per scrivere i *Promessi Sposi* o dei multipli riferimenti su cui Eco fonda il suo *Nome della rosa* o dei non dichiarati originali, forse 'solo' sedimentazioni memoriali di letture fatte in tempi lontani dalla stesura del romanzo, su cui Vladimir Nabokov modella la sua *Lolita* o per altri versi Dan Brown il suo *The Da Vinci Code*³⁴. Ma ancor di più per questa via si può forse arrivare anche a una misteriosa e nascosta fonte alla quale un artista attinge e giunge a immaginare un'auto-identificazione con autori del passato per cui la sua opera diventa l'«originale» ri-scrittura di un testo già scritto, come capita nella vicenda surreale di Pierre Menard ri-autore del *Chisciotte*, delineata da Borges nelle sue *Finzioni*. Nel tentativo del personaggio borgesiano «di fronte a una replica perfetta, l'originale è cancellato, e perfino l'origine». C'è un esercizio di quella che si potrebbe chiamare la 'copia innata'. Pierre Menard infatti, al dire di Borges, «Non volle comporre un altro *Chisciotte* – ciò che è facile – ma *Il Chisciotte*. Inutile specificare che non pensò mai a una trascrizione meccanica dell'originale; il suo proposito non era di copiarlo. La sua ambizione mirabile era di produrre alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes»³⁵. E come Menard in un certo senso trovava

³² Sull'anonimato, cfr. il recente volume di J. MULLAN, *Anonymity: a secret History of English Literature*, London, Faber & Faber, 2008, nel quale l'autore si occupa di autori come Pope, Scott ecc. e affronta una interessante problematica sui modi e sulle ragioni dell'anonimato, non fondati solo sulla censura o sulla paura, ma anche su motivi che implicano aspetti 'ingannatori' (desiderio di non farsi conoscere almeno temporaneamente o di valutare l'effetto della propria opera prima di esporsi ecc.).

³³ A. GRAFTON, *Falsari e critici. Creatività e finzione*, cit., pp. 10, 60-61 (qui anche con riferimento a un falsario d'eccezione come Thomas Chatterton).

³⁴ Cfr. M. MAAR, *Curse of the first Lolita*, in «Times Literary Supplement», april 2, 2004, pp. 13-15 e *ibid.*, april 23, 2004, p. 15; M. BAIGENT, R. LEIGH, H. LINCOLN, *Il Santo Graal*, Milano, Mondadori, 1982, L. PERDUE, *The Da Vinci Legacy*, New York, Tom Doherty Associates Book, 1983.

³⁵ J.L. BORGES, *Finzioni. La Biblioteca di Babele*, con un saggio di M. Blanchot, trad. di F. Lucentini,



dentro di sé il *Chisciotte*, si potrebbe per paradosso affermare che ogni artista, o forse ogni uomo, ha in sé potenzialmente la copia di tutto quanto è stato scritto e che potrebbe ri-scriverla, recuperandola e facendola emergere dalla propria coscienza o dalla propria memoria.

* * *

Questa pluralità di questioni, complesse e delicate, ha alimentato nel tempo una vasta e importante letteratura critica, generale e specifica, come indicano i riferimenti finora ricordati e come testimoniano i nomi di Ernest Robert Curtius, di Albert Dain, di Paul Zumthor, di Roger Dragonetti, di Gérard Genette, di Anthony Grafton, di Annick Bouillaguet e di altri³⁶. Al contributo di singoli studiosi come quelli citati si deve aggiungere una serie di iniziative pubbliche – mostre, convegni – come avvenne anche nel 2004 quando, quasi contemporaneamente, un po' prima e un po' dopo, al convegno bressanone si svolsero manifestazioni parallele e analoghe a Parigi, con il colloquio *De main de maître: l'artiste et le faux* tenutosi nell'Auditorium del Louvre dal 29 al 30 aprile, e a Siena, con la mostra *Falsi d'autore* dedicata a Icilio Joni tra giugno e ottobre. Sono tematiche che mostrano evidentemente vitalità e capacità di attrazione e che, pur da differenti prospettive, continuano a interessare. Una conferma giunge dalla recentissima e significativa esposizione di Ca' Foscari a Venezia, *Veri, falsi e ritrovati* (17 giugno - 7 settembre 2008), che illustra sessant'anni di attività 'smascheratrice' della Guardia di Finanza e nella quale, tra copie autentiche e false di opere novecentesche messe a confronto, figura anche, quasi in un emblematico gioco di specchi delle problematiche contraffattive, un quadro di Anton Zoran Music che «di vero ha solo la scritta "falso", tracciata dall'artista»³⁷.

All'amplissima e variegata bibliografia e alle notevoli attività appena segnalate, che interessano non solo gli esperti di letteratura e d'arte, e al dibattito sull'argomento che perdura vivacissimo dà certamente un valido contributo anche il presente volume. In esso è raccolta la maggior parte degli interventi presentati al XXXII convegno interuniversitario di Bressanone: è una vasta galleria di saggi che, dall'antichità al Novecento e fino ai primi anni del XXI secolo e con varietà di approcci e tipologie di analisi, affronta casi e questioni connessi con le problematiche della contraffatura in senso largo e sviluppa con fedeltà e originalità i presupposti sui quali si basava l'idea del convegno.

Torino, Einaudi, 1971, pp. X e 39.

³⁶ Oltre ai saggi precedentemente citati si vedano A. BOUILLAGUET, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1999 (1996), A. DAIN, *Il problema della copia*, in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di A. Stussi, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 165-92, G. GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, ID., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

³⁷ G. CECCHETTI, *Una mostra a Ca' Foscari. Falsi e veri faccia a faccia*, in «Il Mattino di Padova», 14 giugno, 2008. Cfr. inoltre *Veri, falsi e ritrovati*. Catalogo della mostra (Venezia, 17 giugno-7 settembre 2008), Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2008.



Sono esaminati autori e testi, discussi aspetti e situazioni, che riguardano numerose letterature e culture a partire dalla letteratura greca fino a quella indiana (*Upanishad*) attraversando le letterature europee medievali e moderne. Le molteplici linee tematiche sono presentate in una sequenza cronologica, ma spesso si intersecano e si completano a vicenda, inducono a suggestivi paralleli e paragoni, a raggruppamenti e ad accostamenti di fenomeni analoghi con convergenze trasversali tra i vari secoli e tra i differenti ambiti letterari. Dopo l'illustrazione di punti di vista diversi tutti situabili sotto l'etichetta della contraffazione, è affrontato il problema della *mimesis* con saggi che toccano l'antichità, ma anche l'epoca rinascimentale e moderna. Largo spazio è riservato all'esame delle contraffazioni o delle riscritture e delle imitazioni linguistiche o ideologiche, ai falsi filologici e poetico-linguistici, all'uso del falso letterario a fini politici, al significato che assume in tempi diversi la falsificazione letteraria, alla figura di singoli falsari, al *contrafactum* in senso stretto, a forme metriche false o puramente nominali (ecloga carolingia o «falso sonetto» di Fortini); e importanti contributi sono dedicati al tentativo di distinguere tra le diverse modalità della contraffazione nei diversi ambiti letterari, come naturalmente è rilevante l'attenzione portata alla falsificazione di testi o all'invenzione di autori. Sono poi messi in risalto aspetti della contraffazione visti da ottiche più particolari a partire dall'uso della falsificazione o del camuffamento come artificio narrativo (per esempio nei testi medievali), per arrivare all'applicazione dell'idea di modello in epoca moderna o di altri modi imitativi espressi con formule più sfumate quali *à la manière de...*, *en collaboration avec...* ecc. (che ricordano le locuzioni latine medievali per esempio a proposito delle citate messe contraffatte: *Missa super...* o *Missa ad imitationem moduli...*), al *pastiche* e al *kitsch*, fino a prendere in considerazione impianti narrativi costruiti in modo da mettere in dubbio l'autenticità e l'identità degli stessi protagonisti di un testo o in modo da stendere un velo di ambiguità sulla verità o la falsità di una trama o della conclusione di un'opera.

Accanto ai saggi prevalentemente dedicati a temi e soggetti letterari si collocano anche alcuni interventi significativi rivolti ad altre espressioni artistiche come la musica o indirettamente al cinema, alla falsificazione di oggetti o di documenti storici o ai modi nei quali viene raccontata e descritta la tragedia della Shoah.

Certo, pur nella sua notevole mole anche materiale e nella ricchezza di saggi contenuti, neppure il presente volume esaurisce un soggetto tanto vasto, ma può vantare di avere portato una serie di nuove riflessioni su figure di falsari e su opere falsificate, su aspetti e problemi della contraffazione che contribuiscono decisamente a fare luce su un groviglio di pratiche e di fenomeni sottesi ai vocaboli 'copia, imitazione, falso' e ai loro affini e a dimostrare che il *contrafactum*, nel suo significato più esteso, è un fenomeno poliedrico che presenta esiti differenti a seconda degli scrittori e delle scritture, dei periodi storici e dei generi letterari. Infine questi Atti ambiscono non solo ad offrire un panorama persuasivo e compiuto della varietà degli aspetti 'contraffattivi' trattati, ma ancor più a suggerire nuovi stimoli e nuove proposte per ulteriori ricerche su un problema così importante e vario, complesso e attuale come quello della contraffazione.