



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL FALSO

a cura di Eleonora Caccia

novembre 2017

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

THOMAS PERSICO

**“Contrefact”, “contrafact”, “contrafactum” (secoli XIV-XV):
falsificazione, imitazione, parodia**

Così scrive Uguccione da Pisa nelle *Magnae Derivationes* proprio in merito alla *falsitas*, distinguendo tra l'azione di negare la verità (ossia la falsità in senso proprio) e la finzione di ciò che non è vero (*id est mendacio*): «Falsus -a -um dicitur quod verum non est et differt a mendacio quia falsitas est negare quod est verum, mendacium est fingere quod non est verum, unde quidam “si vera supprimas falsus agnosceris, si falsa confingis mendax esse videaris”» (Cecchini 2004: 452). Il “falso”, ossia “ciò che non è vero perché nega la verità”, si distingue dalla menzogna (“finzione di ciò che non è vero”) per la sua prossimità semantica all'ingiustizia e ricorre ogni qual volta s'incontri qualcosa di animato o di inanimato “qui non habet iustitiam suam”, ossia privo di *aequitas* e di *convenientia* interna. Il concetto specifico, che rinvia alla tradizione giuridica latina a partire dagli *Officia* di Cicerone, dove l'*aequitas* è “iustitiae maxime proxima”, e ai più tardi *Libri Regularum* di Ulpiano, è in realtà applicabile anche al di fuori del panorama giuridico, così come Apuleio segnala nel commento alla dottrina di Platone, dove la vera disciplina filosofica, ossia la scienza giuridica, è ben distinta dalla *simulata philosophia* di pertinenza sofistico-retorica.¹ Solo

¹ In sintesi: “iustitia est constans et perpetua voluntas ius suum cuique tribuendi” (Ulpiano, *Regulae*, D.I.I.10pr-1), che rinvia a Cicerone, *De inventione* II.160 (ed. Achard 2002) “iustitia est habitus animi communi utilitate conservata suam cuique tribuens dignitatem”, e, ancora secondo Ulpiano, nel brano d'apertura delle *Institutiones*: “iustitiam namque colimus et boni et aequi notitiam profiteamur [...] veram [...] philosophiam, non simulatam affectantes”. Si tratta, insomma, dell'oggetto di studio della *professio iuris*, ossia della *vera philosophia*, contrapposta già da Apuleio (*De Platone et eius dogmate*, II.8) alla “filoso-

la *professio iuris*, infatti, si occupa dello *iustum* e dello *iniustum* e sola, come tale, può pretendere di arricchire l'animo umano,² mentre la retorica o la dialettica, pur nella nobiltà delle arti triviali, si limitano a una "simulazione", data dall'estrema loro distanza dai *principia iuris* e dal vero studio delle *res divinae et humanae* (ossia della natura) indispensabili per l'acquisizione delle virtù necessarie alla *iustitia* (Falcone 2004: 104-105).³ Così, vista la netta differenza tra l'interpretazione virtuosa giuridica e l'applicazione retorica e dialettica, Ugucione discerne anche la *falsitas* effettiva dalla *fictio* poetica. Quest'ultima nelle *Derivationes* è prossima alla verosimiglianza piuttosto che alla *simulatio* condannata da Apuleio, pur mantenendo le distanze dall'*ars rethorica* prettamente sofisticata: "Item falsum differt a fictio, quia falsum ad oratores pertinet ubi veritas ita sepe luditur ut que facta sunt negentur; sed fictum ad poetas ubi que facta non sunt facta dicuntur; falsum ergo est quod verum non est, fictum quod tantum verisimile" (Cecchini 2004: 452). La finzione poetica è differente dal falso perché in essa l'autore non forza, tramite l'artificio retorico, la verità, ma semplicemente adotta la retorica all'interno del ventaglio di strumenti indispensabili alla redazione di un testo ben costruito e ben armonizzato nelle sue parti, che rispetti i parametri generali dell'armonia formale complessiva.

Al di là della ripresa della *derivatio* ugucioniana e, in genere, della fortuna del ben diffuso significato di *fictio* poetica (riproposto con

.....
fia simulata" sofisticato-retorica. Si vedano, a tal proposito, gli studi di Falcone (2004: 1-109), Senn (1927), Schiavone (2003: 3-32); Treggiari (2012: 11-26).

² Così Apuleio, *De Platone et eius dogmate*, II. 8 (ed. Beaujeu 1973), scrivendo della dialettica: "Haec scientiam imitata iuris simulat quidem virtutem se animis augere, enervat autem quod in illis nativae fuerit industriae". Del medesimo parere è Seneca in *Epistulae morales ad Lucilium* XIX, cxi 1-2 (ed. Reynolds 1965), limitatamente ai sofismi: "Quid videntur latine sophismata quaesisti a me. Multi temptaverunt illis nomen inponere, nullum haesit; videlicet, quia res ipsa non recipiebatur a nobis nec in usu erat, nomini quoque repugnatum est. Aptissimum tamen videtur mihi quo Cicero usus est: 'cavillationes' vocat. Quibus quisquis se tradidit quaestiuiculas quidem vafra nectit, ceterum ad vitam nihil proficit: neque fortior fit neque temperantior neque elatior. At ille qui philosophiam in remedium suum exercuit ingens fit animo, plenus fiduciae, inexsuperabilis et maior adeunti".

³ A tal proposito si veda anche Waldestein (1972: 237-240).

le debite revisioni anche nel *De vulgari eloquentia*),⁴ è da segnalare il valore semantico di una voce verbale di origini latine, ma di diffusione romanza, dal significato intermedio tra *falsitas* e *fictio*, ossia *contrafacere* e la relativa variante francese *contrefaire*. Del verbo latino, in realtà, troviamo poche attestazioni almeno fino al secolo XV, tutte con significato di "falsificazione" o di "copiatura-imitazione", quindi con una chiarissima accezione negativa. Basterà infatti osservare le occorrenze dei lemmi nei lessici medievali e nei compendi lessicografici latini moderni per evidenziarne la sporadica diffusione.⁵ Così nell'ormai storico *Lexicon* forcelliniano (Forcellini 1994: 883), tra le pochissime testimonianze latine, oltre ai comunque limitati casi di "contraffattura" presenti in alcuni repertori di atti e costituzioni medievali,⁶ ritroviamo il lemma *contrafactio* citato da Cassiodoro con il significato di "sommiglianza" (scrivendo di Cristo in *Complexiones in Apocalypsin* III: "cujus habitum per mystificas contrafationes exponit"), ossia di "imitazione", dove *contrafactio* è anche sinonimo di *contropatio* (da *tropus*).⁷ Tra le restanti oc-

.....
⁴ Per questa via, ad esempio, per Dante la canzone è "fabricatio verborum armonizatorum" (rinvio al testo stabilito da Mengaldo 1979: Il VIII 5, d'ora in poi DVE). Così in DVE II IV 2: "Revisentes igitur ea que dicta sunt, recolimus nos eos qui vulgariter versificantur plerunque vocasse poetas: quod procul dubio rationabiliter eructare presumpsimus, quia prorsus poete sunt, si poesim recte consideremus: que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita", con un grecismo comune anche alla quarta egloga (vv. 95-97): "Callidus interea iuxta latitavit lollas, / omnia qui didicit, qui retulit omnia nobis: / ille quidem nobis; et nos tibi, Mopse, poymus". Per l'interpretazione del passo si vedano, tra i molti contributi, Heinemann (1972: 47), Schiaffini (1958: 379-389), Paparelli (1960: 1-83), quest'ultimo ripreso anche nella relativa voce dell'*Enciclopedia Dantesca* (Paparelli 1970). Per il concetto medievale di armonia si vedano gli studi di Loos (1988: 3-4), Cristiani (2007: 15-56), Panti (2007: 155-187) e Morpurgo 2000.

⁵ Così, tra i molti, in Leuchtmann 1986: 203 "Kontrafaktor [...] Auf Grund einer singulären Belegstelle aus der 2. Hälfte des 15. Jh. (Pfullinger Liederhandschrift)".

⁶ Oltre alle occorrenze di *contrafactum* con significato di "copiatura illecita", nella *Constitutio* 351 di Carlo IV, ad esempio, troviamo la precisazione "contrafactum seu contraven-tum" (Fritz 1978-1992: 189). Nelle *Leges Langobardorum*, ad esempio, *contrafactum* è considerato quasi come sinonimo di *antefactum* (Bluhme 1868: 666). Non si ritrovano riferimenti simili lessicografici ante XVI sec. in *Lexikon des Mittelalters* (Auty 1986: 203).

⁷ Rinvio a PL, volume LXX di Migne (Cassiodorus 1865: 1405) e alla nota relativa: "Lege contropationes, a tropo, seu modo, vel figura: infra, ut factae allegoriae contropatio servaretur". Si tratta, cioè, di una somiglianza formale o figurale, chiara fin dall'etimologia del lemma.

correnze sono poi da considerare i due casi citati da Robert Falk relativi a un paio di bestiari duecenteschi,⁸ dove *contrefaire* è sinonimo di “imitare” o “simulare/falsificare” un sentimento: così, ad esempio, è abile nell’arte della contraffazione il cigno, “K’il velt contrefaire quonques il voit faire” ne *Li Bestiaires d’Amours* (Segre 1957: 19), animale assolutamente melanconico anche in *Le Bestiaire D’Amour Rimé*: “Cinges est melancolieus / plains de moes de semilleus / si ne voit a homme faire / qui il ne weille contrefaire” (vv. 450-453 in Thordstein 1941).⁹

Controllando le occorrenze del termine nel *Dictionnaire du Moyen Française* (1330-1500) e nel *corpus* lessicografico occitano, emergono alcuni nuovi indizi che, se da un lato confermano quanto già brevemente esposto, dall’altro aiutano a comprendere l’evoluzione semantica del vocabolo, ricontestualizzandone l’uso e il valore. Anzitutto, come s’immagina, *contrefaire* significa principalmente “imitare qualcuno”, nel senso di “copiare il suo comportamento o la sua lingua”, spesso con l’intenzione di ingannare.¹⁰ Si tratta ovviamente di un lemma molto diffuso, attestato in ben ottantasei varianti lessicali francesi diffuse in testi eterogenei, poetici, prosastici, in testi devozionali o in trattati.¹¹ Così, ad esempio, nelle più tarde *Cent Nouvelles Nouvelles* di Antoine de La Sale, dove il verbo contraffare è prossimo a “imitare o interpretare (fare le veci di)

⁸ I due testi sono, rispettivamente, *Le Bestiaire D’Amour Rimé* e l’adespoto bestiaro studiato da Bartsch (1868: coll. 317-320), *Aiso son las naturas d’alcus auzels e d’alcunas bestias*, come segnala Falk (1983: 159-161).

⁹ Di simile significato sono anche le restanti quattro occorrenze del verbo *contrefaire* (debitamente coniugato ai vv. 464, 471, 462 e 3460, ed. Thordstein 1941) nel medesimo bestiaro; in tutti i casi si tratta di imitazione di un sentimento, ossia, come vedremo, di una forma di falsificazione *sine iustitia*.

¹⁰ I dati sono estrapolati dal *corpus* ATILF (Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française) elaborato dal CNRS e dall’Università di Lorraine, accessibile al seguente indirizzo: <http://www.atilf.fr/dmf>. Sul significato della contraffazione, rinvio anche allo studio di Perkinson (2004: 13-35). Nella particolare accezione di “contraffazione-falsificazione” il lemma si ripresenta anche in altri testi dei secoli XIII e XIV, come nella *Queste del Saint Graal* studiata da Noacco (2008: 105-114) o nel *Roman de Fauvel* (Lecco 2008: 115-128).

¹¹ La quantità di forme diverse è calcolata sulla base dello spoglio della banca dati ATILF, escludendo i casi di polisemia considerati non validi ai fini dell’indagine.

un personaggio” (Sweetser 1966: 212, 264), in testi devozionali come *Le Mystère de la Passion de Troyes* (Bibolet 1987: 660), oppure in trattati religiosi come il *Traictié de la première invention des monnoies* di Nicolas d’Oresme, dove il lemma ha significato di “imitare qualcuno o qualcosa”, sempre con significato generico (Wolowski 1864: LX).

Più modeste sono le attestazioni del corrispettivo lemma *contraffare* nel *corpus* della poesia italiana delle Origini, dove si ritrovano ventitré forme complessive, per un totale di cinquantuno occorrenze dal secolo XIII al XV. Anche in questo caso i contesti spaziano da testi devozionali come le *laude* jacoboniche (dove in due casi si parla di “amore contraffatto”, ossia un sentimento “d’ipocreta natura”),¹² a testi poetici come la raccolta dell’Anonimo Genovese¹³ o come *L’Acerba* di Cecco d’Ascoli, dove torna il *topos* dell’imitazione bestiale della voce umana, intesa come contraffazione per ingannare e ledere: “Cava li morti dalle sepulture / la iena, e contraffà l’umana voce / per divorar l’umane creature” (Crespi 1927: XIV 6).¹⁴ Un significato simile si ritrova anche in Boccaccio e in Fazio degli Uberti, con il significato di “nascondere la verità” e di “mascherarsi/trasformarsi”,¹⁵ e nell’adespota ballata

¹² La prima occorrenza si ritrova nella *lauda* 33, v. 1 (ed. Ageno 1953): “Amore contraffatto, spogliato de vertute”, mentre la seconda nella *lauda* 34, v.15: “O amor contraffatto, d’ipocreta natura”.

¹³ “A zo che sapja cascaun / ni scusar se possa alcun / da questa leze chi lo liga / a viver ben in drita riga, / chi fallisse e contraffesse” (Cocito 1970: XIV).

¹⁴ La descrizione torna, con qualche aggiunta, anche nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (vv. 47-53 in Corsi 1952): “Un animal, ch’è detto iena, / li corpi umani dai sepolcri tole. / Fra tutte le altre bestie, ha questa pena: / che ‘l collo non può torcer né piegare: / d’un osso par, se l’altro corpo mena. / De l’uomo la voce sa sí contraffare, / che alcuna volta il pastore inganna”.

¹⁵ Così in *Filostrato* VIII 4, vv. 4-5 (ed. Branca 1964): “ma si non sapeva contraffare / che gli paresse assai coprire il vero” e in *Ninfaie Fiesolano* 264 (ed. Pernicone 1937): “ancor del sacrificio ch’avea fatto / alla dea Venere, e della risposta / ch’ella gli fe’, e come tosto e ratto / si contrafe’, e poi per quella costa, / a modo d’una ninfa contraffatto, / a cercar lei si mise senza sosta”. Nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti il verbo *contraffare* ricorre tre volte, in II 18, v. 36 (ed. Crespi 1927): scrivendo della luna, “ciò che far vede, contraffar le giova”; in II 27, v. 21 “sapeva Simon mago contraffare” e in v 9, v. 52, scrivendo nuovamente della iena che contraffà la voce umana.

Contro a le nuove fogge studiata, nelle varie redazioni, da Pasquini (1965: 225-250), dove la contraffazione è intesa come atto di falsificazione del proprio aspetto. In quest'ultima, l'Anonimo non manca infatti di criticare le fanciulle per la *novissima foggia* del contraffarsi il volto:

Donne, siatene pregate,
se volete eser oneste,
quando vengon le gran feste
non andate sì lissate.
Vui dovete ben pensare
ch'el è pecado mortale
de voler[vi] contrafar[e]
vostra faza naturale.
lo ve dico ch'è gran male
ed è ato molto rio,
[che] la faza che fe' Dio
tuto 'l dì la contrafate.¹⁶

L'accusa contempla di nuovo la contraffazione intesa come "falsificazione": un volto a tal punto modificato (tanto da non poter esser sfiorato per il rischio di perdere l'artificioso pigmento)¹⁷ perde la sua *iustitia*, ossia la sua coerenza originaria. Esattamente come nel caso dell'imitazione della voce di cigni e iene, anche questo tipo di *contrafactio* è illecito perché, nascondendo la realtà, diventa origine d'inganno.

Un valore semantico del tutto simile ricorre anche in alcuni fortunati testi della tradizione occitana trecentesca, questa volta anche con ricadute sulla sfera musicale e performativa. All'interno del *corpus* lirico in lingua d'oc, ad esempio, le opere di Guillaume de Machaut sono tra quelle in cui ritroviamo un numero maggiore di occorrenze del verbo *contrefaire* e dei sostantivi da esso derivati con una molteplicità di significati: "falsificare", "simulare la verità", "imitare per ingannare". L'imitazione o falsificazione può coinvolge-

¹⁶ Il testo è tratto da Pasquini (1965: 227).

¹⁷ "Ben è mato che ve toca / quando siete sì lissate" (Pasquini 1965: 227).

re anche il lavoro del poeta, come accade nella ballata *De triste cuer faire joyeusment* (Chichmaref 1909: 557, v. 9: "May je ne say mon ouevre contrefaire"),¹⁸ può far riferimento a un inganno o all'acquisizione più o meno lecita di un ruolo, come nei *Rèmede de Fortune* (Wimsatt-Kibler 1988: vv. 1776-1779: "N'en monde n'a si soutil homme, / tant soit apers, qui sans meffaire / sceüst un amant *contrefaire*, / qu'il n'i eüst trop a reprendre"), oppure può riferirsi all'imitazione di un sentimento che porta anche alla compromissione del valore etico del testo poetico (vv. 401-408):

Et pour ce que n'estoie mie
tousdis en un point, m'estudie
mis en faire chansons et lais,
balades, rondiaus, virelais
et chans, selonc mon sentement,
amoureux et non autrement;
car qui de sentement ne fait,
son ouevre et son chant *contrefait*.¹⁹

In questo caso, la simulazione rende falso (o "falsato") il testo non solo dal punto di vista compositivo, ma anche dal punto di vista performativo. Se la composizione dei versi (quella che Dante avrebbe definito *actio* poetica, cioè l'azione effettiva di comporre la poesia)²⁰ è sintetizzata a v. 408 dal lemma *ouevre*, il vocabolo *chant* rinvia invece all'esecuzione cantata, al momento dell'esecuzione, ossia a quella *passio* descritta con sufficiente chiarezza, per il corrispettivo lessico italiano, in *De vulgari eloquentia* II VIII 4:²¹

Cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ad autore suo, et sic est actio [...]; alio modo secundum quod fabrica-

¹⁸ Rinvio anche alla pagina DIAMM che offre una bibliografia specifica e aggiornata per *De triste coeur*: <https://www.diamm.ac.uk/compositions/1165/>.

¹⁹ Il testo è tratto da Hoepffner (1921: 15).

²⁰ Per quanto riguarda i concetti di *actio* e *passio* nel *De vulgari eloquentia* si veda Lanutti (2000: 1-38).

²¹ A tal proposito rimando anche a Russo (1985: 239-254).

ta profertur vel ab autore vel ab alio quicunque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio.

Anche nei versi di Machaut l'oggetto della falsificazione riguarda sia la poesia intesa come costruzione/elaborazione ordinata di un testo a partire dalle norme della retorica e della musica, sia l'atto dell'esecuzione, ossia la recitazione o il canto.

I lemmi *so* e *chant*, dal significato musicale ben diffuso nel repertorio occitano,²² sono i medesimi che, esemplarmente, si ritrovano anche nella famosissima *cansó* di Jaufrè Rudel *Non sap chantar* fin dai versi della prima strofe, "Non sap chantar qui so non di / ni vers trobar qui motz non fa, / ni conois de rima cos va / si razo non enten en si", e nel congedo: "Car si l'auzon en Caersi / en Bertrans el coms en Tolza, a a / bos es lo vers, e faran hi / calque re don hom chantara. a a" (Chiarini 1985: 55). Anche qui, infatti, i lemmi tipicamente riferiti all'*actio* e alla *passio* possono essere riasunti nelle coppie *trobar-motz*, ossia letteralmente "poetare-parole", e *chantar-so*, ossia "cantare-suono"; la prima riferibile proprio alla composizione poetica che precede l'intonazione (non a caso detta da Dante "actio completa dicentis modulationi armonizzata" in *DVE* II VIII 6, cioè una "azione compiuta di chi compone parole armonizzate per la musica", avendo in mente almeno la struttura musicale, se non la melodia),²³ mentre la seconda legata all'esecuzione, al canto e al suono prodotto durante la fonazione.²⁴

Ovviamente, almeno per quanto riguarda i *dictatz no principals*,²⁵

²² Per una verifica completa dei riscontri lessicali e dell'opposizione tra il significato di *chant* inteso come melodia d'accompagnamento a un testo in versi e il significato di *dit* come "parola" è sufficiente interrogare nuovamente il corpus informatico del *Dictionnaire du Moyen Française* (1330-1500), <http://www.atilf.fr/dmf>.

²³ Cito la traduzione proposta Tavoni (2011: 1477).

²⁴ Seguendo la logica associativa dei primi versi, "Non sap chantar qui so non di", riassume il significato degli estremi lessicali coinvolti: il canto, infatti, è una produzione vocale sonora dove si perde il significato di "suono generico" grazie al verbo "dire".

²⁵ Così, nelle *Leys d'Amors*: "Estampida ha respieg algunas vetz quant al so d'estrumens" (Anglade 1919-1920: 185). Del resto, "Muzica es la segonda, que nos essenha a far votz may plazens e sos e chans en estrumens et en orguenas et en autres estrumens acordans". (Anglade 1919-1920: 79). "Per i componimenti più aulici, il vers e la *canso* si raccomanda l'uso di melodie appositamente composte, lente, non iterative e fiorite; per i me-

non si esclude la possibilità di un ulteriore arricchimento con linee melodiche non dotate di testo da affidare a strumentisti di varia natura, come dimostrano alcune *vidas* occitane.²⁶ Così, dalla breve biografia contenuta nei canzonieri provenzali AIK,²⁷ apprendiamo che Elias Cairel, trovatore attivo in Lombardia durante il secondo decennio del Duecento, "mas mout cantava mal, e mal trovava e mal viulava e pieitz parlava, mas ben escrivia motz e sons". Insomma, egli mal cantava, mal poetava (nel senso di "recitare i propri componimenti poetici"), suonava malamente la viella e altrettanto mal parlava, ma ottimamente scriveva testi e melodie. Per ribadire il concetto utilizzando un vocabolario dantesco, a differenza di altri trovatori del calibro di Peire Vidal, che "cantava meills d'omme del mon" (B), Cairel si occupava egregiamente della sola *actio*, ossia della composizione poetica, con l'aggiunta della relativa melodia, pur improvvisandosi anche esecutore, cantante e strumentista.²⁸ Lo stesso vale, ad esempio, per Peire d'Alvernhe, ottimo trovatore "e trobet ben e cantet ben, e fo lo primiers bons trobaire que fo outra mon et aquel qui fetz los meillors sons de vers que anc fos-

no aulici, come la *pastorela* o la *dansa*, di melodie più vivaci, brevi e ripetitive" (Lannutti, 2009: 21). Lannutti segnala anche il passo specifico delle *Leys d'Amors*: "lonc so e pauzat e noel [...] so pauzat, ayssi quo vers""noel so e plazens e gay; no pero ta lonc cum vers o chansos, ans deu haver so .l. petit cursori e viacer" (Fedi, 1998: 214-215). Si veda, a tal proposito Canettieri (1994: 47-60).

²⁶ Per quanto riguarda la strumentazione musicale rinvio a Rossell (2003: 202-206).

²⁷ I manoscritti d'ora in poi citati in lettere sono i seguenti: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5232 (canzoniere A); Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 854 (canzoniere I); Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12473 (canzoniere K); Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1592 (canzoniere B). I testi sono tratti da Chabaneu 1885 tenendo in considerazione l'aggiornamento bio-bibliografico pubblicato in Guida-Larghi (2013: 412-415).

²⁸ La *passio* dantesca (*DVE* II VIII 4) non contempla la composizione del testo musicale, ma solamente la sua esecuzione. Com'è ovvio, anche la melodia non sempre era composta dallo strumentista esecutore e raramente era improvvisata, almeno per i generi elevati, come la canzone. Si veda, a tal proposito, *DVE* II VI 6: "Hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte [...] ut Cynus de Pistorio: *Avegna che io aggia più per tempo; amicus eius: Amor che ne la mente mi ragiona*", come dgli studi di Pirrotta (1966: 3-19) e di Baldelli (1994: 535-555). Anche per la musica, come per la poesia, possiamo ipotizzare un'*actio*, ossia un primo momento dedicato alla composizione dell'intonazione, e una *passio*, cioè l'esecuzione.

so faich, el vers que ditz' in B,²⁹ e, in assoluto, per Uc de Saint Circ: "assetz fetz de bonas chanssons e de bons vers e de bonas coblas e bons sons" (di nuovo B). Anche in questi due ultimi esempi, il poeta non si occupa solo della composizione poetica (azione del *trobar*) o della sua esecuzione cantata (*chant*), ma esegue anche il *so*, ossia la melodia con cui rivestire i versi, composta da egli stesso o da un musicista collaboratore.³⁰

Che il poeta si interessasse della composizione del testo poetico e dell'intonazione non era, ovviamente, fatto scontato: effettivamente pochi sono i casi di doppia competenza poetica e musicale al di fuori dei pochi autori citati come poeti e musicisti nelle *vidas*. Da questo punto di vista, quindi, le testimonianze biografiche confermano l'eventuale scissione non tanto tra poesia e musica, ma piuttosto tra poeta e musicista, secondo quella diffusa (ma comunque non obbligatoria) divisione tra la competenza poetica e la competenza musicale, come già Aurelio Roncaglia aveva messo in luce nella prima parte del celeberrimo saggio *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano* (Roncaglia 1978: 365-397). Non solo, quindi, dal punto di vista dell'effettiva esecuzione la melodia non è indispensabile per tutti i generi della poesia delle Origini (com'è noto, del resto, fin da Marrocco 1956: 704-713), ma, come si può intuire, "non tutti", italiani, occitani e oitani, "avranno posseduto in egual misura le diverse qualità di buon poeta, buon compositore di melodie, buon cantore e buon sonatore" (Roncaglia 1978: 368).

Tra le poche eccezioni ritroviamo proprio Guillaume de Machaut, genio indiscusso della poesia per musica delle Origini che compose, se non nel solo caso di una *ballade*, anche l'intonazione per molti suoi testi poetici.³¹ È proprio egli stesso tra i primi a occu-

²⁹ Per la tradizione completa della *vida* dell'*antiquus doctor* Peire d'Alvernhe (così Dante lo descrive in *DVE* I x 2) rinvio a Chabeneu (1885: 53).

³⁰ Colgo la metafora della veste, comunque diffusa anche in area italica, dalla *vida* di Aimeric de Peguilhan (Chabeneu 1885: 75).

³¹ La *ballade* in oggetto è *Beauté parfaite et bonté souveraine*, trådita con intonazione nei mss. Modena, Biblioteca Estense Alpha.M.5.24, f. 13r; Paris, Bibliothèque National, fonds français nouv. Acq. 6771 (Codex Reina), f. 46v; Cambridge, Corpus Christi College, ms.

parsi del significato di contraffazione poetica e musicale in *Rémede de fortune*, vv. 1776-1779, dove, al di là dell'effettiva esecuzione del testo poetico, la mancanza di un sentimento genuino porta alla corruzione di qualsiasi altro buon intento all'atto del completamento dell'opera (*oeuvre*) e nel momento dell'effettiva esecuzione (*chant*), condizionandone l'esito finale.³² Ecco, dunque, il significato originario della *contrafactio* intesa come imitazione indebita o falsificazione: l'opera poetica e il canto sono falsati dal sentimento che le anima e che le priva di quella *iustitia* interna indispensabile al raggiungimento della *virtus*. Gli esiti sono pertanto prossimi alla *falsitas* che secondo Apuleio e Uguccone "ad oratores pertinet", piuttosto che all'effettiva *fictio* poetica, in sé prossima alla realtà e alle *res divinas et humanas* grazie a quella verosimiglianza perfettamente costruita che la caratterizza (Cecchini 2004: 452-453). Da qui deriva la definizione di poesia ugucconiana come "ars poetandi vel figmentum", recuperata anche nel commento *Materia* all'*Ars poetica*: "poesis vel poetria, id est fictio vel figmentum, et poeta id est fitor", proprio in merito all'origine della poesia e dei lemmi tradizionalmente adottati per designarne il prodotto, che, ripeto echeggiando Uguccone, non è mai *falsum*, ossia *sine iustitia*, ma *fictum* (Cecchini 2004: 948).³³

Per chiarire ulteriormente la questione, Machaut ripresenta il passo di *Remède de Fortune* 407-408 anche in *Le Livre du voir dit*: "Car

.....
Ferrell-Vogüé, f. 20r. Si tratta dell'unico testo del *corpus* poetico di Machaut (originalmente non notato) a ricevere un'intonazione composta da un altro musicista. Per l'edizione del testo musicale si veda Vivarelli 2005: 93. A proposito del rapporto tra il testo di Machaut e l'intonazione più tarda di Antonello di Caserta, rinvio a Persico (2015: 1-21).

³² Nel repertorio occitano ritroviamo diversi lemmi tecnico-specialistici: la coppia di lemmi *far-trobar*, che corrispondono all'*actio* dantesca, *dir*, "verbo dell'esecuzione" che ritorna variamente anche nella *Vita Nova* con il significato di "recitare versi senza melodia", e *chantar*, verbo che indica l'esecuzione cantata del testo in versi. Così, ad esempio, secondo Roncaglia *faire* si riferisce al momento della composizione poetica, *dire* indica invece la *passio*, ossia l'esecuzione (Roncaglia 1968: 220). Cfr. Lannutti (2011: 60-66). Nelle *Leys d'amors*, inoltre, sono descritti alcuni generi destinati all'esecuzione strumentale; ad esempio, "estampida ha respieg alcunus vetz quant al so d'estrumens" (Anglade 1919-1920: 184-185).

³³ Per il testo del commento *Materia* si veda Jensen (1990: 338). Rimando, inoltre, a Villa (1993: 193-202) e a Ciccone (2016: 77-78).

je ne sai et ne veuil faire de sentement d'autrui fors seulement dou mien et du vostre, pour ce que, qui de sentement ne fait, son dit et son chant *contrefait*" (Cerquiglini-Toulet 1999: 170), dove, questa volta, *oeuvre* è sostituito al lemma forse più consueto *dit*, sostantivo derivato dal verbo dell'esecuzione *dir* che indica uno svolgimento performativo recitato non necessariamente intonato. Il significato resta il medesimo, se non ulteriormente chiarito, al di là della forma prosastica e della variante lessicale adottata: chi simula un sentimento rende contraffatti (simulati, falsi) le proprie parole (*dit* vs. *oeuvre*), ossia la poesia, e il proprio canto.

Anche se *contrefaire* si ritrova, seppur con pochissime attestazioni, nella tradizione lirica occitana anche in relazione alla musica e all'esecuzione cantata, non vi sono riscontri del corrispettivo vocabolo latino *contrafactum* nell'intero *Thesaurus Musicarum Latinarum* (TML);³⁴ insomma, come già ha osservato Maria Sofia Lannutti, non si trovano occorrenze del termine in tutta la tradizione teorica latina della musica medievale (Lannutti 2008: 10).

Eppure, nel Novecento, questo vocabolo inizia a essere utilizzato frequentemente in ambito musicologico per indicare il reimpiego di una melodia preesistente al fine di intonare un nuovo testo poetico (detto, appunto, "contraffatto") nel repertorio lirico tardo medievale. Al di là della netta differenza semantica tra la contraffazione intesa come "falsificazione" e la moderna contraffattura intesa invece come "imitazione", già il vocabolo con cui solitamente è designata tale pratica musicale lascia spazio più a dubbi che a certezze. *Contrafactum*, oltre a non ricorrere in alcun testo latino teorico poetico o musicale, diversamente dalle apparenze non è altro che un adattamento semantico moderno con cui si retrodata un significato ben più tardo, assunto nella Germania del tardo Quattrocento, sovrapponendolo all'occitano *contrefaire*, in una forma latina che ricorre comunque in pochissimi testimoni tardoantichi.

Per legittimare questa originale revisione lessicale, Friedrich Gen-

³⁴ Il corpus TML è consultabile in formato digitale all'indirizzo <http://boethius.music.indiana.edu/tml/>.

nrich (1918a: 330-361), il responsabile di questa iniziativa,³⁵ ricupera una tanto interessante quanto originale rubrica del cosiddetto *Pfullinger Liederhandschrift*, ossia il manoscritto cinquecentesco Stuttgart, Landesbibliothek, Theol. 4° 190, in cui, a f. 178v, in merito al testo polistrofico *Es hat ein man wip verloren*, si legge: "contrafact uff einen geistlichen sinn", ossia "*contrafactum* in un senso spirituale".³⁶ In questo caso, *contrafact* (e, nella variante tedesca attuale, *kontrafakt*) perde il significato originario di "imitazione" o di "falsificazione", e, con una connotazione del tutto nuova, inizia ad alludere a un preciso repertorio musicale: come segnalava Karl Hennig, si tratta cioè di un fenomeno in cui una melodia profana preesistente è reimpiegata per intonare un testo devozionale più tardo (Hennig 1909). Eppure, qualcosa di simile si osservava nel repertorio laudistico italiano di parecchi decenni prima: i cosiddetti *cantasi come*, uno dei più particolari fenomeni diffusi già nella Firenze del secondo Trecento che prevedono il riutilizzo *a posteriori* di una melodia profana per un testo laudistico. Le rubriche *cantasi come*, comprese le varianti *si canta come* e *va come*,³⁷ accompagnano infatti le melodie da recuperare per intonare propriamente il testo più tardo destinatario del reimpiego melodico (Cattin 1978: 5), che può anche conservare l'intero ipotesto polifonico.

Si tratta, cioè, di fenomeni intertestuali in cui è effettivamente la melodia, ancor prima della struttura metrica, a presentarsi come congiunzione tra la fonte e il nuovo testo; una casistica ben diffusa anche nei secoli precedenti allo *Pfullinger Liederhandschrift*, in cui, tuttavia, solo la rubrica testimonia l'origine del reimpiego testuale. Anche se la diffusione di questa particolare prassi è prevalentemente cinquecentesca, in *Die Geistliche Kontrafaktur*, Hennig decide comunque di adottare la categoria della "contraffattura" per riunire tutti quei casi che rientrano nell'ampio panorama del riadattamento melodico sacro-profano, compresa quella che egli

³⁵ Rinvio anche a Gennrich 1965 e a Gennrich (1918b: 4). Il lemma è poi trasposto anche in ambito romanzo da Marshall (1980: 289-335). Cfr. Schulze 1989.

³⁶ Rinvio, a tal proposito, a Ruberg (1984: 72).

³⁷ Per le varianti sinonimiche, si veda Wilson (1998: 69-70).

stesso definisce “geistlichen Parodie”, sempre intesa come una delle forme d'intertestualità.³⁸ Citando, tra le prime fonti, il *Minnesänger* Bertold Steinmar, egli apre il già ampio macro-insieme del riadattamento testuale o musicale anche alla parodia, racchiudendo fenomeni intertestuali, interdiscorsivi, melodici, testuali, formali in un unico contenitore polivalente (quello del *contrafactum*), dall'incerta interpretazione e dalle altrettanto incerte origini (Hennig 1909: 2-3).³⁹

Risulta pertanto indispensabile distinguere con più attenzione i casi di effettiva imitazione metrica e melodica (come nel fenomeno architestuale, dove l'imitazione comporta una strettissima comunanza strutturale tra il testo frutto di imitazione e il modello originario) dai casi in cui il richiamo intertestuale è indiretto o, comunque, più prossimo a una generica allusione, senza che si ripresenti la struttura metrica originaria. Non si tratta di una distinzione che discrimina alcuni specifici casi di intertestualità, ma di un chiarimento necessario al fine di identificare e di catalogare correttamente i fenomeni intertestuali.⁴⁰ Il problema tassonomico non riguarda infatti la sola “malleabilità della parola e della musica” (Milonia 2016: 164), effettivamente tralasciata dalla proposta di categorizzazione avanzata da Marshall (1980: 290-291), ma concerne l'intero rapporto tra testo poetico e testo musicale.⁴¹ In base,

³⁸ Così in Falk (1979: 1-21), dove “parodia” acquisisce duplice significato di “imitazione parodica” (come nel caso della cosiddetta *missa parodia*, diffusa a partire dal secolo XVI) o di “imitazione caricaturale”. Nel caso della “geistlichen Parodie” s'intende il trasferimento di una melodia da un contesto profano a un contesto sacro, con la conseguente associazione tra i due testi per mezzo dell'intonazione.

³⁹ Oltre ai numerosi fenomeni di “geistlichen parodie” raccolti da Hennig, segnalo anche i casi di intermelodicità parodistica che coinvolgono la *chanson* di Guiot de Dijon *Chantarsi por mon corage* e la *chanson* di Gautier de Coinci *Pour Conforter mon cuer et mon coraige*, studiati da Chiara Cappuccio e da Elisa Buccellato, dove “ipotizzando una possibile tradizione liturgica della linea melodica, l'imitazione di Guiot potrebbe interpretarsi come una ripresa di tipo parodistico (dato il contenuto fortemente erotico della canzone)” (Cappuccio-Buccellato 2007: 93-97).

⁴⁰ Si veda, a tal proposito, Milonia (2016: 162-164).

⁴¹ Così in Marshall (1980: 290-291): *contrafactum* “implique la reproduction exacte de la charpente métrique du modèle; par charpente métrique nous entendons la disposition dans un certain ordre du vers d'un certain nombre de syllabes à terminaison soit mascu-

cioè, al grado di integrazione dell'originale struttura metrica, si possono distinguere diverse categorie intertestuali, in parte interpretabili sulla base delle categorie genettiane, in cui il rinvio intertestuale resta volontario e riconoscibile, tra cui fenomeni architestuali o intertestuali, spesso frutto di rielaborazione metrica.⁴²

Nel caso specifico del *contrafactum* del Canzoniere di Stoccarda, ci si trova di fronte a un testo della cui melodia resta solo una traccia paratestuale nella rubrica (così come nel repertorio di *cantasi come italiani*). Il fenomeno rientra quindi nella più ampia casistica studiata da Marshall in cui la “traccia intertestuale” è esterna al testo (ad esempio in rubriche e in annotazioni) e non contempla necessariamente la ripresa pedissequa della struttura metrica originaria; se, infatti, l'imitazione implica l'esatta riproduzione della struttura metrica della fonte,⁴³ nel caso del cosiddetto riadattamento *mit geistlichen sinn* (per citare *Pfullinger Liederhandschrift*, f. 178v) la conservazione della struttura metrica, pur nelle possibili variabili individuate da Milonia (2016: 162-164), è subordinata al riutilizzo della melodia. Insomma, nel caso del “*contrafactum*” citato da Gennrich, l'interesse per la struttura versificatoria è solo secondario, perché è la musica (e non il testo poetico) l'oggetto effettivo del rinvio intertestuale.

La pratica intertestuale, e quindi del *contrafactum*, non sono lavori arbitrari ma rispondono alla volontà dell'imitatore di impregnare di significati la sua opera e di inserirla in una tradizione poetica e musicale che un pubblico di *entendedors* conosce ed è capace di decifrare (Rossell 2003: 194-195).

La “contraffattura” studiata da Hennig e da Gennrich è difficilmen-

line soit féminine. C'est là le minimum que comporte l'emprunt d'une mélodie inventée par un autre. Mais dans la pratique normale des troubadours il implique aussi la reproduction du schéma des rimes du modèle, donc de sa forme métrique (forme métrique: charpente métrique + schéma des rimes)”.

⁴² La letteratura scientifica riguardo all'intertestualità letteraria è molto ampia. Oltre a Genette 1979, rinvio a Kristeva 1968 e a Le Calvez-Canova Green (1997: 19-20). Cfr. Caraci Vela (2009: 136-139).

⁴³ Così in Marshall (1980: 290-291) “implique la reproduction exacte de la charpente métrique du modèle”.

te catalogabile anche tra i casi di “*contrafactum* irregolare”, ossia tra quelle forme di architestualità dai confini meno definiti ipotizzate da Marshall che contemplano un maggiore grado nell’“*adaptation*” della struttura metrica del testo oggetto della ripresa intertestuale (Marshall 1980: 290-291). Si tratta, piuttosto, della più semplice conservazione della melodia a discapito del testo in base a una somiglianza che non impone modifiche sostanziali alla costruzione metrica del testo per il quale si riutilizza la melodia precedente. L’affinità tra i due testi è infatti colta solo *a posteriori* da un copista o da un esecutore la cui storia potrebbe, senza troppe difficoltà, porsi al centro del procedimento di tradizione della composizione, ossia in posizione cronologica senz’altro più tarda rispetto al testo devozionale destinatario della melodia, ma precedente (o, al massimo, coeva) alla rubrica che testimonia il reimpiego musicale. Non è affatto certo, cioè, che l’autore del testo devozionale volesse effettivamente recuperare un’intonazione preesistente (attribuita al testo da una seconda persona e in un secondo momento), come altresì incerto è il fatto che l’autore del rinvio intermelodico, sia che si tratti di un musicista, di un poeta o semplicemente del copista, volesse anche riprendere la struttura metrica del componimento precedente. Come segnala Antoni RosSELL (2003: 167-222), infatti, per poter catalogare il fenomeno entro i casi di imitazione metrica è necessario poter verificare anche l’intenzionalità metatestuale oltre all’intenzionalità metamelodica.⁴⁴

⁴⁴ Riguardo ai “rischi di infondatezza” della nozione di “intermelodicità” proprio in merito all’attribuzione della volontà intertestuale, rinvio a Lannutti (2008: 21, 26). Inoltre, come segnala Colantuono (richiamando Gruber 1983), “la ripresa rispettosa o la citazione parodica di un bagaglio lessicale (*mot*), di uno schema metrico e di un movimento melodico preesistente (*so*), o di un contenuto concettuale (*razó*), già patrimonio della memoria poetica collettiva, determinavano un’incessante rete di relazioni tra opera citante e opere citate” (Colantuono 2014: 2). Del medesimo avviso è Milonia (2016: 24-25): gli esiti più interessanti nello studio dei meccanismi allusivi si verificano quando intermelodicità e intertestualità sono utilizzate e analizzate insieme. È necessario, inoltre, verificare il livello di integrazione del fenomeno intertestuale con il resto della tradizione poetica e musicale; nel Medioevo, del resto, “il modo di trasmissione delle opere deve essere considerato il maggior responsabile della qualità della ricezione letteraria” (Meneghetti 1992: 25).

In ogni caso, la rubrica presa in esame da Gennrich si discosta sensibilmente dall’etimologia effettiva del lemma *contrafactum*. Si passa, cioè, da un concetto mediano tra “imitazione” e “falsificazione” a un significato più ampio che contempla casi ben differenti di reimpiego melodico tutt’altro che imitativi, veri fenomeni intermelodici (talvolta parodici) nei quali non necessariamente è verificata la corrispondenza tra le strutture metriche dei testi.

Restano da chiarire le modalità e le variabilità dei fenomeni intertestuali (o “intermelodici”) specificamente studiati da Hennig e da Gennrich, ma certa rimane l’inesattezza tassonomica, storica e lessicografica del lemma *contrafactum*, soprattutto se le matrici del calco latino non contemplano le etimologie medievali più prossime cronologicamente ai repertori ai quali esso vuole essere destinato, ma si basano su attestazioni uniche e del tutto sporadiche, come nel caso delle ben più tarde rubriche dello *Pfullinger Liederhandschrift*. Così, privo della connotazione originaria, *contrafactum* è adottato per indicare fenomeni intertestuali dalla categorizzazione ben più ampia, dall’architestualità a riadattamenti rilevanti nella costruzione metrica originaria, forse per semplicità tassonomica o forse a causa del ruolo sempre più marginale che la musica riveste nel processo di composizione poetica già a partire dalla fine del secolo XV.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (2001), "Timbre" (vox), in SADIE S. (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, New York, <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- AA. VV., *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*, Cnrs - Université de Lorraine, <http://www.atilf.fr/dmf> (27 febbraio 2017).
- ALIGHIERI D. (2011), "De vulgari eloquentia", in SANTAGATA M. (a cura di), *Opere*, I. Rime, Vita Nova, *De vulgari eloquentia*, Mondadori, Milano.
- Id. (1979), "De vulgari eloquentia", in MENGALDO P. V. (a cura di), *Opere minori: De vulgari eloquentia, Monarchia, Epistole, Egloghe, Questio de aqua et terra*, II, Ricciardi, Napoli.
- ANGLADE J. (1919-1920), *Las leys d'amors: manuscrit de l'Académie des jeux floraux*, vol. II, E. Privat, Toulouse.
- APULÉE (1973), *Platon et sa doctrine*, in BEAUJEAU J. (a cura di), *Opuscles Philosophiques et Fragments*, Les Belles Lettres, Paris.
- AUTY R. (1986), *Lexikon des Mittelalters*, vol. III, Artemis, München-Zürich.
- BALDELLI I. (1994), "Linguistica e interpretazione: l'amore di Cato, Casella, di Carlo Martello e le canzoni del *Convivio* II e III", in CIPRIANO P. - DI GIOVINE P. - MANCINI M. (a cura di), *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, Il Calamo, Roma, pp. 535-555.
- BARTSCH K. (1868), *Chrestomathie provençale (x^e-xv^e siècle)*, N. G. Elwert, Marburg.
- BIBOLET J. C. (1987), *Mystère de la Passion de Troyes. Mystère de la Passion Nostre Seigneur, Troyes XV^e siècle*, Drotz, Genève.
- BLUHME F. (1868), "Leges langobardorum", in *Monumenta Germaniae Historica. Legum*, vol. IV, Hanian, Hannover.
- BOCCACCIO G. (1964), "Filostrato", in BRANCA V. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, II, Mondadori, Milano.
- BURKARD T. - HUCK O. (2002), "Voces applicatae verbis. Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]). Einleitung, Edition, Übersetzung und

- Kommentar", in *Acta musicologica*, LXXIV, pp. 1-34.
- CANETTIERI P. (1994), "L'empositio del nom e i dictatz no principals: appunti sui generi possibili della lirica trobadorica", in *Actes du IV Congrès de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, (Vitoria 22-28 Agosto 1993), I, Pau, Vitoria, pp. 47-60.
- CAPELLA M. (2001), *Le nozze di Filologia e Mercurio*, a cura di I. RAMELLI, Bompiani, Milano.
- CAPPUCCIO C. - BUCCELLATO E. (2008), "Musica e "contrafacta": repertori mariani e canzoni di crociata", in PERON G. - ANDREOSE A. (a cura di), "Contrafactum". *Copia, imitazione, falso*, Atti del XXXII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixien 8-11 luglio 2004), Esedra, Padova, pp. 79-104.
- CASSIODORUS (1865), "Complexiones in Apocalypsin", in MIGNÉ J. P. (a cura di), *Patrologia Latina*, LXX, Paris, coll. 1405-1416.
- CATTIN G. (1978), "I «cantasi come» in una stampa di laude della Biblioteca Riccardiana (Ed. r. 196)", in *Quadrivium*, XIX, pp. 5-52.
- CHABANEU C. (1885), *Les biographies des Troubadours en langue provençale*, Privat, Toulouset.
- CHIARINI G. (1985), *Il canzoniere di Jaufrè Rudel*, vol. I, Japadre, Roma.
- CICERONE M. T. (2002), *De inventione*, a cura di G. ACHARD, Les Belles Lettres, Paris, 2002.
- CICCONI L. (2016), *Esegesi oraziana nel Medioevo: il commento «Communiten»*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- COCITO L. (1970), *Poesie*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- COLANTUONO M. I. (2014), "Reminiscenze melodiche e filiazioni tematiche tra le *Cantigas de Santa Maria* del codice di Las Huelgas", in *Cognitive Philology*, VII/7, pp. 1-11.
- CRISTIANI M. (2007), "Dal sensibile all'intelligibile. La musica nell'enciclopedia del sapere tra Antichità e Medioevo", in CRISTIANI M. - PANTI C. - PERILLO G. (a cura di), *Harmonia mundi: musica mondana e musica celeste fra antichità e Medioevo: atti del convegno internazionale di studi*, Roma, 14-15 dicembre 2005, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 15-56.
- DEBENEDETTI S. (1906-1907), "Un trattatello del secolo xiv so-

- pra la poesia musicale", in *Studi Medievali*, II, pp. 79-80.
- DEGLI UBERTI F. (1952), "Il Dittamondo", in CORSI G. (a cura di), *Il Dittamondo e le Rime*, I, Laterza, Bari.
- DE LA SALE A. (1966), *Les cent nouvelles nouvelles*, a cura di P. FRANKLIN - P. SWEERSER, Drotz, Genève-Paris.
- DE MACHAUT G. (1999), *Le Livre du voir dit (Le Dit véridique)*, a cura di J. CERQUIGLINI-TOULET, Le Livre de poche, Paris.
- Id. (1988), *Remède de Fortune*, in WIMSATT J. I. - KIBLER W. W. (a cura di), *Le Jugement du Roy de Behaigne and Remède de Fortune*, University of Georgia Press, Athens-London.
- Id. (1921), *Remède de Fortune*, in Id., *Oeuvres*, a cura di E. HOEPFFNER, II, Champion, Paris, pp. 1-157.
- Id. (1909), "Les Balades notées", in CHICHMAREF V. (a cura di), *Poésie lyriques*, Edition complète en deux parties avec introduction glossaire et fac-similés, Champion, Paris.
- FALCONE G. (2004), "La 'vera philosophia' dei 'sacerdotes iuris'. Sulla raffigurazione ulpiana dei giuristi (D.I.I.I.I)", in *Annali del Seminario Giuridico dell'Università di Palermo*, XLIX, pp. 1-109.
- FALK R. (1983), "Contrafactum", in EGGBRECHT H. H. - RIETHMÜLLER A. (a cura di), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Franz Steiner, Stuttgart, pp. 159-161.
- Id. (1979), "Parody and Contrafactum: a Terminological Clarification", in *Musical Quarterly*, LXV, pp. 1-21.
- FEDI B. (1998), *La prima redazione in prosa delle Leys d'Amors: edizione critica delle due prime parti secondo i mss. T (Toulouse, Académie des Jeux Floraux, 500.007) e B (Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, S. Cugat del Vallés 13)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, Firenze.
- FORCELLINI E. (1994), *Lexicon Totius Latinitatis*, rist. anast. Patavii, 1864-1926, Bologna, Forni.
- FRITZ W. D. (1978-1992), *Constitutiones et Acta publica Imperatorum et Regum. Dokumente zur geschichte des deutschen reiches und seiner verfassung (1353-1356)*, Böhlau Nachfolger, Weimar.
- GENETTE G. (1982), *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris.

- GENNRICH F. (1965), *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, F. Gennrich, Langen.
- Id., (1918a), "Die Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie", in *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXIX, pp. 330-361.
- Id. (1918b), *Musikwissenschaft und romanische Philologie*, Niemeyer, Halle.
- GRUBER J. (1983), *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen.
- GUIDA S. - LARGHI G. (2013), *Dizionario Biografico dei Trovatori*, Mucchi, Modena.
- HEINIMANN S. (1972), "Poesis und musica in Dantes Schrift *De vulgari Eloquentia*", in RAVIZZA V. (a cura di), *Festschrift Arnold Geering Zum 70. Geburtstag*, P. Haupt, Bern-Stuttgart, pp. 41-52.
- HENNIG K. (1909), *Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation: Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Volks- und Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Niemeyer, Halle.
- KENSEN K. F. (1990), "The Ars Poetica in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland", in *Cahiers de l'Institut du Moyen âge grec et latin*, LX, pp. 336-388.
- KRISTEVA J. (1968), "Ecriture et revolution", in FOUCAULT M. - BARTHES R. - DERRIDA J. (a cura di), *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris.
- IACOPONE DA TODI (1953), *Laudi*, in AGENO F. (a cura di), *Laudi Trattato e Detti*, Le Monnier, Firenze.
- LANNUTTI M. S. (2011), "La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica", in *Semicerchio*, XLIV, pp. 55-67.
- Id. (2009), "Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un excursus sulla rima interna da Guittone a Petrarca)", in *Stilistica e Metrica Italiana*, IX, pp. 21-53.
- Id. (2008), "Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini", in *Medioevo romanzo*, XXXII/1, pp. 3-28.

Id. (2000), “«Ars» e «scientia», «actio» e «passio». Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia»”, in *Studi Medievali*, XLI/1, pp. 1-38.

LE CALVEZ E. - CANOVA-GREEN M. C. (1997), *Texte(s) et intertexte(s)*, Rodopi, Amsterdam.

LECCO M. (2008), “*Fauvel exaltatur*. Imitazioni, masquillements e contrafactures nelle liriche del *Roman de Fauvel*”, in PERON G. - ANDREOSE A. (a cura di), “*Contrafactum*”. *Copia, imitazione, falso*, Atti del XXXII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixien 8-11 luglio 2004), Esedra, Padova, pp. 105-128.

LEUCHTMANN H. (1986), “*Contrafactum*”, in *Lexicon des Mittelalters* 3. *Codex Wintoniensis bis Erziehungs- und Bildungswesen*, Artemis, München-Zürich, p. 203.

LOOS E. (1988), *Die Bedeutung der Musik im Werk Dantes*, F. Steiner, Stuttgart, pp. 3-4.

MARROCCO T.W. (1956), “The enigma of the Canzone”, in *Speculum*, XXXI, pp. 704-713.

MARSHALL J. (1980), “Pour l'étude des 'contrafacta' dans la poésie des troubadours”, in *Romania*, CI, pp. 289-335.

MENEGHETTI M. L. (1992), *Il pubblico dei trovatori: la ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Einaudi, Torino.

MILONIA S. (2016), *Rima e melodia nell'arte allusiva dei trovatori*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.

MORPURGO P. (2000), *L'armonia della natura e l'ordine dei governi (secoli XII-XIV)*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze.

NOACCO C. (2008), “Contraffazioni e falsificazioni diaboliche nella *Queste del Saint Graal*”, in PERON G. - ANDREOSE A. (a cura di), “*Contrafactum*”. *Copia, imitazione, falso*, Atti del XXXII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixien 8-11 luglio 2004), Esedra, Padova, pp. 105-114.

PANTI C. (2007), “Verborum cordis e ministerium vocis: il canto emozionale di Agostino e le visioni sonore di Ildegarda di Bingen”, in CRISTIANI M. - PANTI C. - PERILLO G. (a cura di), *Harmonia mundi: musica mondana e musica celeste fra antichità e Medioevo: atti del convegno internazionale di studi, Roma, 14-15 dicembre*

2005, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 155-187.

PAPARELLI G. (1970), “Fictio”, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970.

Id. (1960), “La definizione dantesca della poesia”, in *Filologia romana*, VII, pp. 1-83.

PASQUINI E. (1965), “Le varie redazioni della ballata «contro a le nuove foggie»”, in *Studi di filologia italiana*, XXIII, pp. 225-250.

PERKINSON S. (2004), “Portraits and Counterfeits: Villard de Honnecourt and Thirteenth - Century Theories of Representation”, in AREFORD D. S. - ROWE N. A. (a cura di), *Excavating the Medieval Image: Manuscripts, Artists, Audiences. Essays in Honor of Sandra Hindman*, Ashgate, Aldershot-Burlington, pp. 13-35.

PERNICONE V. (1937), Giovanni Boccaccio, *Il Ninfale Fiesolano*, a cura di V. PERNICONE, Laterza, Bari.

PERSICO T. (2015), “Color e intertestualità nella ballade Beauté parfaite et bonté souveraine: l'intonazione di Antonello da Caserta”, in *Philomusica on-line*, XIV, pp. 1-21.

PIRROTTA N. (1966), “Ars Nova e Stil Novo”, in *Rivista Italiana di Musicologia*, I, pp. 3-19.

RONCAGLIA A. (1978), “Sul 'divorzio tra musica e poesia' nel Duecento italiano”, in ZILINO A. (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento*, vol. IV, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana, Certaldo, pp. 365-397.

Id. (1968), “La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno”, in SEGRE C. (a cura di), *Linguistica e Filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Il Saggiatore, Milano, pp. 201-254.

ROSSELL A. (2003), “Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese”, in BILLY D. - CANETTIERI P. - PULSONI C. - ROSSELL A. (a cura di), *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Carocci, Roma, pp. 167-222.

Id. (2002), “L'intermelodicità come giustificazione delle imitazioni metriche nella lirica trobadorica”, in BEGGIATO F. - MARINETTI S. (a cura di), *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo*, Rubettino, Roma, pp. 33-42.

- RUBERG G. U. (1984), "Contrafact uff einen geistlichen sinn. Lied-kontrafaktur als Deutungsweg zum Spiritualism?", in GRUBMÜLLER K. (a cura di), *Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters*, Wilhelm Fink, München, pp. 69-82.
- RUSSO V. (1985), "Dolze sòno e prosopopea d'amore: 'Ballata, l'vo' (VN, XII 10-15) 'Sive cum soni modulatione [...] sive non' (DVE, II 8 4)", in *Filologia e critica*, X/2-3, pp. 239-254.
- SCHIAFFINI A. (1958), "«Poesis» e «Poeta» in Dante", in HATCHER A. G. - SELIG K. L. (a cura di), *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, Francke, Bern, pp. 379-389.
- SCHIAVONE A. (2003), "Giuristi e principe nelle Istituzioni di Ulpiano. Un'esegesi", in *Studia et documenta historiae et iuris*, LXIX, pp. 3-32.
- SCHULZE J. (1989), *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulotokanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, M. Niemeyer, Halle.
- SEGRE C. (1957), *Li Bestiaires d'Amours di Maistre Richart de Fornival e li Response du Bestiaire*, Ricciardi, Milano.
- SENECA L. A. (1965), *Ad Lucilium Epistulae Morales*, a cura di L. D. REYNOLDS, Oxford Univeristy Press, Oxford-New York.
- SENN F. (1927), *De la justice e du droit. Explication de la définition traditionnelle de la justice*, Société anonyme du Recueil Sirey, Paris.
- STABILI F. (1927), *L'Acerba*, a cura di A. CRESPI, Casa Editrice di Giuseppe Cesari, Ascoli Piceno.
- THORDSTEIN A. (1941), *Le Bestiaire D'Amour Rimé*, Gllerup, Copenaghen.
- TREGGIARI F. (2012), "La 'vera philosophia' dei giuristi medievali", in *Presenze filosofiche in Umbria*, II. *Dal Medioevo all'Età contemporanea*, a cura di A. Pieretti, Mimesis, Milano-Udine, pp. 11-26.
- UGUCCIONE DA PISA (2004), *Derivationes*, a cura di E. CECCHINI, II, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- VILLA C. (1993), "La tradizione medioevale di Orazio", in *Atti del Convegno di Venosa per il bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco* (Venosa, 8-15 novembre 1992), Osanna, Venosa, pp. 193-202.
- VIVARELLI C. (2005), *Le composizioni francesi di Filippotto e Anto-*

- nello da Caserta tràdite nel Codice estense Alpha.M.5.24*, ETS, Pisa.
- WALDESTEIN W. (1972), "Topik und Intuition in der römischen Rechtswissenschaft. Zur Frage des Einflusses der Griechischen Philosophie auf die römischen Rechtswissenschaft", in HORAK F. - WALDESTEIN W. (a cura di), *Festgabe für Arnold Herdlitzka*, De Gruyter, München-Salzburg, pp. 237-263.
- WILSON B. (2009), "Introduction", in WILSON B., *Singing Poetry in Renaissance Florence. The Cantasi come Tradition (1375-1550)*, Olshki, Firenze, pp. 7-13.
- Id. (1998), "Song Collection in Renaissance Florence: the 'cantasi come' tradition and its manuscript sources", in *Recercare*, X, pp. 69-104.
- WOLOWSKI L. (a cura di) (1984), *Nicole d'Oresme, Traictié de la première invention des monnoies*, Guillaumin, Paris.