

Falso e copia tra estro, etica e mercato

[Giulia Grasso](#)

ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 11 Marzo 2026, n. 1001

<https://www.bta.it/txt/a0/10/bta01001.html>

Articolo presentato il 9 Dicembre 2025, Accettato in data 12 Febbraio 2026 e pubblicato in data 11 Marzo 2026

[precedente](#)[successivo](#)[tutti](#)[area ricerca](#)[PDF](#)

Abstract

L'articolo affronta il complesso fenomeno del falso artistico, analizzando il confine tra copia, imitazione e falsificazione dolosa dalla tradizione classica fino all'arte contemporanea. Particolare attenzione è riservata al Rinascimento italiano, dove l'emulazione dei modelli antichi, attraverso pratiche come la **aemulatio** e l'**imitazione**, rappresentava uno strumento fondamentale per la formazione degli artisti e la trasmissione del sapere artistico. Il lavoro esplora le implicazioni etiche, morali ed estetiche della produzione di falsi, evidenziando come l'intenzionalità e il contesto determinino la distinzione tra riproduzione legittima e inganno deliberato. Viene inoltre indagato il rapporto tra falso e mercato dell'arte, dove l'autenticità diventa valore economico e simbolico e la contraffazione riflette le dinamiche di domanda, prestigio e reputazione. Infine, si riflette sull'evoluzione della percezione del falso nell'arte contemporanea, dove la riproduzione, il simulacro e l'appropriazione creativa ridefiniscono il concetto di autenticità e di esperienza estetica, riconoscendo al falso un ruolo critico e talvolta autonomo nel sistema dell'arte.

1 - Introduzione

Una delle questioni più spinose e controverse del mondo della critica d'arte, è sicuramente quella riguardante il falso artistico. Sebbene la nostra mente riconduca immediatamente al concetto di contraffazione dolosa, esso include anche il più ampio stretto delle produzioni artistiche delle repliche, imitazioni e copie. Il confine è spesso labile, e riuscire a determinare cosa possa essere considerato falso, così come si lo si intende solitamente, e cosa non lo sia, rimane uno dei punti critici anche per i più esperti intenditori.

È necessario dunque approfondirne la storia, le pratiche, ma soprattutto il valore morale ed etico che vi si cela, oltre un giudizio che spesso rischia di compromettere la nostra percezione del prodotto artistico.

2 - Imitazione e cultura dell'antico nel Rinascimento

2.1 Concetto di Falso e Copia: considerazioni preliminari e accenni storici

«La produzione di falsi di opere artistiche costituisce un aspetto relevantissimo dell'interesse manifestatosi in ogni tempo... essa offre preziosi elementi per la conoscenza del livello della cultura artistica di un'epoca, per i suoi orientamenti critici e per il gusto» [1](#). Così il celebre restauratore Cesare Brandi esordisce in un testo che affronta il complesso e dibattuto tema del falso e della copia. Ciò che emerge da questo estratto è il forte legame tra l'opera del falsario e

l'epoca in cui viene prodotto: un manufatto che rispecchia il pensiero, le inclinazioni, gli interessi della società dell'epoca nella quale esso viene prodotto.

Occorre preliminarmente procedere ad una distinzione tra concetti frequentemente equivocati, confusi o ancora trattati in maniera intercambiabile nel campo della falsificazione artistica, con lo scopo di chiarire e delineare le nozioni fondamentali che costituiscono il quadro concettuale di riferimento. Prendendo dunque in esame parole che più volte ricorreranno nel corso del presente tema, si parlerà di copia, imitazione e falso. La distinzione si basa, come afferma Brandi, sull'intenzione che muove l'artista a scegliere l'una o l'altra opzione.

Secondo quanto riportato nel vocabolario, si fa riferimento ad una “copia” in merito a «Disegno, pittura, scultura che riproduce più o meno fedelmente un'opera d'arte. ...Da sottolineare la differenza tra c. e replica, ripetizione, da parte dello stesso autore, di una propria opera, anche apportandovi varianti, uso diffuso anche in età contemporanea; la c. va distinta inoltre dal falso, per la sua intenzionalità non fraudolenta» [2](#). Si noti come all'interno della stessa definizione vi sia già presente una distinzione dal concetto di replica, ma soprattutto da quella di falso in merito alle intenzioni che spingono l'artista a voler copiare un'opera preesistente. Per una definizione più approfondita, si prende in esame quella ricavata dal *Dizionario della Critica d'Arte*, redatto da Luigi Grassi e Mario Pepe: essa fa riferimento alla copia come appunto una riproduzione di un'opera originale, indicandola come genere molto difficile da individuare, a volte quasi impossibile, per cui «l'esigenza critica di distinguere tra la C. e l'originale partecipa pienamente delle difficoltà, esperienza, intuizione, memoria visiva, cognizioni tecniche del conoscitore» [3](#). Sottolinea inoltre il ruolo delle copie nella storia, in quanto un tempo rappresentavano un mezzo di diffusione e prototipi di studio per gli artisti cui vi si ispiravano.

Proseguendo nell'analisi, si prende in esame la definizione di “imitazione”: «L'atto di imitare, cioè di operare ispirandosi a un modello che si cerca di uguagliare» [4](#), dunque la reinterpretazione di un'opera o di un artista stesso a cui si tende ad ispirarsi. Questi due primi concetti si riferiscono a produzioni distinte, ma che non contengono un'accezione negativa, poiché è l'intenzione che vi risiede è quella accademica, di voler documentare e studiare un artista e il suo atto creativo, o ancora di semplice diletto personale. Tutte intenzioni che non intendono recare alcun danno, né morale né in termini di vantaggio economico. Secondo il *Dizionario della Critica*, già nell'antichità furono poste le basi teoriche del concetto di “imitazione”, da Platone ad Aristotele, fino a proseguire in epoca romana e nei secoli seguenti. In sintesi, si può dire che, lungo il percorso della storia, l'imitazione si è evoluta da semplice riproduzione del reale a principio creativo ed ideale dell'arte, attraverso il quale l'artista interpreta e trasforma [5](#).

Infine, si sottopone ad analisi il concetto di “falso” facendo riferimento ad una delle molte definizioni che il vocabolario presenta, utile ai fini della presente tematica: «Falsificato, cioè imitato o alterato intenzionalmente o a scopo fraudolento» [6](#). È possibile dunque osservare immediatamente la negatività intrinseca nel concetto, o almeno quella che gli viene attribuita, dato l'intento doloso che sottintende l'azione deliberata di creare un oggetto per farlo apparire autentico e di conseguenza indurre in inganno chi vi entra in contatto [7](#). Tale azione porta chiaramente ad un allontanamento da quell'etica artistica che valorizza l'atto creativo come gesto culturale e disinteressato, che trascende dalla mera strumentalizzazione e commercio del manufatto artistico. I motivi che spingono i falsari ad agire non sono solamente e prettamente economici, nonostante si riconoscano nella maggior parte dei casi; l'orgoglio nazionale, la volontà di valorizzare e promuovere il proprio luogo di provenienza, o ancora la «“beffa dotta”, il sadico piacere di ridicolizzare esperti e critici d'arte» [8](#).

Si può dunque parlare di falso nel momento in cui viene giudicato come tale. Ed è proprio attorno a questo nodo, al valore etico e morale del falso che si accendono dibattiti con cui, ancora oggi, il mondo dell'arte deve confrontarsi. Concorda a tal proposito la definizione che nuovamente si andrà a riprendere dal *Dizionario della Critica*, sostenendo che la difficoltà di riconoscere un falso coincide con la necessità di provare l'evidenza di dolo che vi si cela. È da tenere presente che il falso, come si vedrà, «è concordemente riconosciuto quale elemento di rilevante interesse per la definizione degli orientamenti di gusto e delle preferenze di una certa epoca; sotto questo aspetto il F. assume un valore che può definirsi ‘storico-critico’» [9](#); si tratta, dunque, di una pratica che va di pari passo con l'epoca in cui essa viene attuata.

La conclusione posta al termine di questa definizione in particolare, fa riferimento al fulcro della questione e al dibattito che si svolge attorno al cosiddetto “falso d'arte”, ossia la complessità di comprensione di tale fenomeno a causa della sua naturale predisposizione critica.

Non sempre però il falso ha avuto accezione negativa. Storicamente parlando infatti, è comprensibile come la falsificazione e la contraffazione possano avere luogo solo dopo la formazione di un giudizio, critico e morale, del valore di un'opera. Già in epoca classica, ad

esempio, tali pratiche si legavano principalmente alla “mistificazione della materia”, per cui gli artisti usavano produrre materiali che, dopo essere stati modificati e trattati, apparivano in seguito diversi da ciò che erano in principio. Si tratta di tecniche che troviamo descritte anche da autori come Plinio e Vitruvio. ¹⁰ Si capisce bene dunque come, in questo caso, non si tratti di falsificazione dolosa o comunque moralmente scorretta, ma di semplice virtuosismo e abilità tecnica nella manipolazione della materia artistica.

Va inoltre considerata, quando si parla di storia della falsificazione, una riflessione sulla nascita del principio di proprietà intellettuale. Nell'esempio precedente si è parlato di un'epoca in cui non vi è la concezione moderna dell'artista come unico titolare del proprio lavoro, per cui sarebbe difficile poter parlare di falsificazione ai danni di tale titolarità. La proprietà intellettuale è per definizione unica ed inimitabile, ed è per questo che di conseguenza la contraffazione diventa possibile. In tale senso, il Rinascimento vede cambiare l'idea della figura dell'artista, non più semplice artigiano, ma autore di un atto creativo la cui copia o falsificazione può celare intenti di studio o omaggio artistico, nei migliori dei casi, ma anche di appropriazione illegittima in quelli peggiori. Nei secoli a venire si assiste ad una progressiva formalizzazione di quelli che oggi chiamiamo diritti d'autore, demarcando sempre più la precedente distinzione tra copie lecite e falsi fraudolenti, con lo scopo di proteggere quanto più possibile l'atto creativo dell'artista e la sua titolarità.

2.2 Eredità classica: imitazione e cultura dell'antico

È ampiamente riconosciuta la dicotomia tra mondo classico ed epoca rinascimentale in termini di storia dell'arte, della letteratura, ma anche della società stessa di quest'ultimo periodo storico. Il fenomeno dell'umanesimo che nasce e si sviluppa prevalentemente nel XV secolo in Italia, vede un modo tutto nuovo di vedere il mondo e la condizione umana stessa. L'uomo è posto al centro di tutto, capace di comprendere e interpretare il mondo che lo circonda attraverso l'intelletto che lo contraddistingue. La conoscenza diventa lo strumento primario intorno cui l'umanista costruisce la sua vita, conoscenza che comincia dalla rivalutazione del mondo classico e, in particolar modo, della sua letteratura e la sua filosofia. Comincia così in epoca rinascimentale una grande opera di recupero delle opere antiche avvalendosi di copie e traduzioni di tali testi, alla quale si assiste parallelamente ad un ritrovato interesse per le rovine romane e alle nuove scoperte archeologiche che alimentavano la bramosia di conoscenza diretta dell'antico.

A questa volontà di porre l'antico come modello universale a cui ispirarsi tanto nell'aspetto di una nuova educazione morale quanto in quello delle arti che andavano sviluppandosi in questa epoca di forte fermento culturale, si affianca la già citata questione dello sviluppo della concezione di proprietà intellettuale degli artisti. Quest'ultimi riconoscono l'autorevolezza del proprio atto creativo, e soprattutto in relazione all'*aemulatio* dei modelli antichi come strumento di crescita e superamento della propria arte, ciò che quindi alimenta quella ricerca intellettuale ininterrotta che definisce l'uomo dell'epoca.

È opportuno dunque soffermarsi sul termine *aemulatio*, pratica sviluppatasi in epoca rinascimentale in principio nel campo letterario. Come suggerisce il termine stesso, si tratta dell'emulazione di un'opera o di un autore con l'intento di confrontarsi attivamente con i grandi maestri del passato; si distingue da *imitatio*, la semplice riproduzione di un modello, che pur mantiene una sua importanza nella prassi accademica artistica, che nell'atto di emulare l'artista tenta di superare il modello originale, apportando un'innovazione che porti con sé uno stampo personale. I modelli per eccellenza a cui fa riferimento l'ideale umanista sono quelli appartenenti al mondo classico, che permettono agli artisti che vi si confrontano e che ne tentano l'emulazione di attuare una sorta di sfida intellettuale che permette loro di raggiungere il miglioramento del proprio atto creativo.

Come sosteneva Ernst Gombrich, vi sono due modi di rapportarsi al classico, ossia attraverso l'imitazione e l'assimilazione. La prima pratica consiste nell'emulazione di grandi modelli antichi, fase tipica che si colloca agli inizi del percorso di un artista che viene prevalentemente sfruttata per l'apprendimento del disegno, mentre il concetto di assimilazione è ben più complesso: consiste nella rielaborazione dei modelli sulla base di influenze personali, culturali, religiose e politiche. Gombrich osserva come gli artisti rinascimentali non praticavano semplicemente l'imitazione, ma integravano elementi dell'arte antica rielaborandoli attraverso lo studio dal vero e creando così nuove originali composizioni. Non era quindi sufficiente copiare esattamente un'opera antica, era necessario modificare e adattare i motivi antichi per adattarli alla propria composizione, e non sempre questo adattamento veniva apprezzato. Gombrich fa un parallelo con la letteratura: sebbene i rinascimentali classicisti criticassero, nella scrittura latina, chi aveva rovinato il latino classico con errori definiti “barbarismi”, non ammissibile copiare parola per parola, poiché bisognava trasformare il modello in qualcosa di

nuovo, mantenendo lo spirito dell'antico. Quintiliano e Seneca dicevano che imitare significa trasformare, non copiare meccanicamente [11](#).

Nonostante la progressiva affermazione di una chiara identità da parte degli artisti nei confronti del proprio operato, e dunque di quella che si può definire proprietà intellettuale, anche in questo caso si tratta di semplice imitazione piuttosto che falsificazione in termini dolosi. Ciò non esclude tuttavia la presenza di alcuni episodi che hanno visto grandi artisti della storia dell'arte approfittare della profonda conoscenza dell'antico per scopi non del tutto accademici o diletteggianti.

Nell'epoca rinascimentale gli scavi archeologici diventano di fondamentale importanza per gli artisti che intendono studiare e approfondire l'arte classica, avendo così l'opportunità di poterlo fare in maniera diretta sui reperti recuperati. Roma in particolar modo ricopre un'importanza sopraelevata rispetto ad altre città italiane: i ritrovamenti archeologici che qui vengono rinvenuti possiedono un grande valore sia collezionistico che commerciale, poiché «a Roma le circostanze stesse del rinvenimento possono suffragare l'antichità degli oggetti» [12](#). La posizione, dunque, del ritrovamento dei reperti antichi supporta e rafforza la concezione di autenticità degli stessi, creando una sorta di “certificazione indiretta” in assenza di documento scritto; ciò ha reso la pratica della falsificazione di manufatti antichi più facilmente praticabile in questo contesto storico. Ne è un esempio il famoso caso del *Cupido* di Michelangelo.

Questo grande interesse collezionistico nei confronti di manufatti classici non faceva altro che alimentare dunque la produzione di falsi. Risulta evidente che non vi è una netta connotazione negativa nei loro confronti; tuttavia, vi è un'ulteriore distinzione tra giudicare la contraffazione di un dipinto o una scultura durante il XVI secolo. Infatti, se nel primo caso si parlava di comune frode, nel secondo «la falsificazione di una scultura classica era invece pregiata come raggiungimento supremo ed invidiabile» [13](#), a sostenere ancora quella ricerca del superamento dell'atto artistico originale come innalzamento della propria arte e del proprio intelletto. Questo è ciò che emerge anche dalle parole del Vasari, il quale elogia Tommaso della Porta, falsario di teste in marmo antiche, proprio per la sua abilità di lavorare la materia con tale virtuosismo [14](#).

Durante il XV-XVI secolo si creano centri di grande interesse collezionistico nell'Italia del primo Rinascimento che vedono un'importante circolazione di opere classiche che attirano in particolar modo collezionisti e appassionati d'arte. Spostandoci dunque nell'area settentrionale, troviamo una Venezia di fine Quattrocento particolarmente interessata all'arte greca, che grazie alla sua posizione strategica poteva disporre di un mercato caratterizzato da un'intensa circolazione di manufatti antichi. Ciò che viene riscontrato è una forte attività di collezionismo, all'interno della quale si potevano osservare raccolte di insiemi organici di frammenti di opere antiche, ma anche di copie e manufatti moderni. I collezionisti quindi erano personaggi colti, avevano gusto e una conoscenza dell'arte che non era più solo appannaggio degli “addetti ai lavori”, ma anche di figure diletteggianti; tutto questo porta ad una profonda riflessione e rivalutazione del valore delle opere, che siano antiche o semplici copie, e di conseguenza sul definire negativamente o positivamente quest'ultime. Il collezionismo non è più semplice attività di accumulo di oggetti preziosi, ma una raccolta ragionata nella quale i “falsi” hanno una loro importanza nel creare una continuità là dove necessario, quindi «La produzione di un oggetto all'antica, suscettibile del nostro giudizio di falso, ebbe spesso il fine di integrazione, di ricucitura di un tessuto iconografico o formale» [15](#).

Oltre Venezia, altro centro di intensa produzione artistica dedicata all'imitazione dell'arte classica era Padova, il cui profondo culto dell'antico era più «centrato su valori laici e formalistici, in una relazione letterale e immediatamente sensibile» [16](#). L'interesse padovano per l'antico, legato fortemente al mercato e commercio di oggetti “all'antica, si fondava principalmente sull'immediatezza percettiva dell'oggetto, creando di conseguenza una forte fascinazione visiva per i manufatti antichi che portava i falsari a specializzarsi nella produzione di imitazione rese intenzionalmente antiche.

Si capisce bene che il valore del falso era interpretato in maniera diversa a seconda del contesto di produzione e circolazione. Se a Padova era spiccata l'attrazione per ciò che visivamente appare antico, a prescindere dall'originalità ed autenticità dell'oggetto, città come Roma o Firenze vedono in tali frammenti antichi una concreta possibilità di avvicinarsi all'epoca classica e ai suoi valori, instaurando un rapporto consapevole e diretto.

2.3 Teorie e critiche nel pensiero rinascimentale

Come precedentemente affermato, un fondamentale momento di cambiamento lo si avverte nell'epoca Rinascimentale: è infatti tra il Quattrocento e Cinquecento che si sviluppa e si afferma una vera e propria teoria della prassi artistica, che porta alla nascita di trattati che

intendono mettere per iscritto i principi fondanti di un'arte consolidatasi nel tempo, e che vede in questo periodo la sua più prodigiosa fioritura [17](#).

Il concetto di imitazione, nello specifico dell'antico, che in questo caso si riterrà consono definire “contraffazione” mantenendo un giudizio neutro sulle volontà più o meno dolose, è una tematica ampiamente affrontata da scrittori e teorici rinascimentali, i quali erano sensibili alla volontà di avvicinamento profondo con la cultura classica che all'epoca si diffuse nel campo delle arti. Leon Battista Alberti sottolinea l'importanza di guardare all'antico come modello di ispirazione che funge da base tanto nella pittura quanto soprattutto nell'architettura, di cui tratta rispettivamente nel *De Pictura* del 1435 e nel *De re Aedificatoria* del 1450 circa. Rimanendo nel genere troviamo Cennino Cennini, autore di uno dei più importanti trattati sulla pittura, *Il Libro dell'Arte*, nel quale afferma «E noi confidiamo che come tu suoli tornare alcuna volta a rivedere le opere degli antichi maestri, e colla vista loro quasi ristorarli lo spirito; così possa accadere che per la lettura di questo libro, e con la guida sua, ti nasca vaghezza di provare, quali di quelle pratiche antiche sarebbero buone anche oggi, e potrebbero utilmente essere operate nell'arte tua» [18](#), rimarcando ancora una volta l'importanza del concetto di *aemulatio* degli antichi maestri. E ancora, Giorgio Vasari, visto come, nell'opera delle *Vite*, elogi la maestria dello scultore Tommaso della Porta nella copia di statue classiche, e del quale si vanta di possederne un esemplare nella sua collezione privata a sostenere l'ammirazione che prova nei confronti dello scultore.

Un interessante scambio epistolare tra lo scrittore Pietro Bembo e Giovan Francesco Pico della Mirandola permette di comprendere meglio le critiche e le contrapposizioni degli intellettuali rinascimentali che affrontano il tema dell'imitazione, in letteratura così come nelle arti. Il dibattito in questione è databile al 1512-1513 [19](#), anni riconducibili a grandi eventi artistici, quali il completamento della Cappella Sistina e la decorazione delle Stanze Vaticane; è in questo contesto particolarmente importante nella storia che la questione dell'imitazione viene posta al centro delle discussioni sull'arte.

I due autori espongono in queste lettere due punti di vista opposti: Pico era dell'idea che fosse necessario ispirarsi a più modelli dai quali poter cogliere il meglio di ciascuno di essi, ponendo dunque la sua fiducia nella capacità inventiva che doveva contraddistinguere gli artisti moderni a lui contemporanei. A questa teoria si affiancano gli stessi Raffaello, la cui pratica artistica mostra di fatto un continuo processo di apprendimento e assimilazione dei maestri che lo precedettero facendo comunque sempre prevalere la propria identità ed individualità, così come Michelangelo, il quale si opponeva fortemente al Bembo affermando che «Colui che va dietro ad altri non li passa dinanzi, e che non sa far bene da sé, non può servirsi bene delle cose d'altri» [20](#).

In opposizione, la teoria bembiana affermava che l'imitazione necessitava di una selezione rigida e centrata su un singolo modello da seguire. A sostenimento della propria tesi afferma che l'uomo tende sempre alla perfezione, e perciò dovrà selezionare chi ritiene d'essere tra i modelli migliori da cui apprendere in quanto non tutti possono essere posti sullo stesso livello di valore. Affermando che i valori, dunque, si assimilano da chi già li possiede e dunque non possono nascere *ex novo* la sua posizione sottintende una diffidenza e scarsa speranza verso le nuove generazioni di artisti, dunque, l'imitazione e l'identificazione col modello stesso diventa essenziale.

È possibile indicare due motivazioni ideali che stanno alla base del pensiero di Bembo: il pessimismo, come già espresso, verso le capacità degli artisti moderni e il conseguente timore del declino delle arti, ma anche il nuovo significato morale attribuito all'autorità degli artisti stessi. Al contrario, Pico della Mirandola si mostra molto più fiducioso verso i suoi contemporanei, per cui l'imitazione diventa una libera scelta accompagnata dall'innato estro di nuove menti eccelse, che anzi disponevano, rispetto agli antichi maestri, di una conoscenza più ampia e superiore.

Nonostante, quindi, Pico tendesse ad un avvicinamento del pensiero manierista che stava prendendo forma in quegli anni, la rilevanza della teoria di Bembo fu largamente accolta dalla critica cinquecentesca, forte anche di un'influenza di pensiero derivante dalla vita cortigiana, la quale rispetta una precisa gerarchia di ruoli e nella quale si rispecchia quella scala di valori alla quale l'artista deve sottoporsi quando intende avvicinarsi ad un modello. Deve riconoscerne l'autorità inserendosi in quella scala nella quale la trasmissione di tali valori deve avvenire dall'alto. Bembo inoltre tratta del tema dell'autorità riconosciuta come tale negli autori nell'opera *Prose della Volgar Lingua*, affermando che: «Non è la moltitudine ... quella che alle composizioni di alcun secolo dona grido e autorità, ma sono pochissimi uomini di ciascun secolo, al giudizio de' quali, sono essi più dotti degli altri riputati, danno poi le genti» [21](#).

Emerge chiaramente un panorama cinquecentesco nel quale la discussione che si svolge intorno al concetto di imitazione è ricca di posizioni tra loro contrastanti, riflesso di una situazione artistica e intellettuale in rapido cambiamento nel quale l'autorità degli artisti,

affermatosi appunto in quei secoli, ricopre un ruolo fondamentale nel pensiero critico artistico. Chiaramente si tratta di un concetto d'imitazione come strumento di maturazione del processo creativo, e quindi inteso in un'accezione più che positiva, anzi necessaria; ciò non toglie come già ripetuto più volte che non nascesse in alcuni casi la volontà deliberata di utilizzare le tecniche di imitazione artistiche come mezzo per raggiungere scopi non del tutto moralmente od eticamente legittimi.

3 - Il valore del falso tra etica e mercato

3.1 Questione morale ed etica della contraffazione nell'arte

Il concetto di falsificazione ed autenticità nell'arte rappresenta una delle riflessioni e tematiche più complesse e controverse della critica storico-artistica, considerando la grande varietà di fattori culturali, estetici ed etici, nonché economici che essa va a coinvolgere. Come già appurato, non è ben definita un'univoca definizione di “falso” proprio poiché tale individuazione dipende da criteri prettamente storici, stilistici, di intenzionalità, piuttosto che da proprietà intrinseche nell'opera d'arte in sé. Come afferma Cesare Brandi, «un falso non è un falso finché non viene riconosciuto per tale» [22](#), sottolineando proprio come la falsità di un'opera non costituisce un suo attributo materiale, ma il risultato di un giudizio critico e della rilevata intenzionalità ingannevole del falsario.

Molteplici sono i fenomeni che si possono collocare sotto la nozione di “falso”: replica, copia, falsa attribuzione, collaborazione tra più artisti, falsi da restauro e molti altri. Tra tutti questi citati, il confine risulta spesso sottile, quasi impercettibile, rendendo chiaramente necessario un tentativo di distinzione tra le diverse categorie. La quasi totalità dei critici è concorde nell'affermare che la caratteristica fondamentale che distingue un falso è l'*animus doloso*, quindi, un intento e una volontà consapevole di commettere un atto illecito con il fine dell'inganno; un'opera d'arte, secondo questo pensiero, diviene falsa quando il falsario intende farla apparire per ciò che non è realmente.

In passato, il momento cruciale per la definizione del concetto di originale e falso nell'arte è stato quello in cui si è andata a formare un'idea di proprietà intellettuale che attribuisse sempre più valore all'autenticità del processo creativo di un autore, in quanto irripetibile ed unico (nonostante ci fosse, durante soprattutto l'epoca Rinascimentale, una diversa concezione di falso rispetto a quella puramente negativa a cui oggi si fa riferimento). Tuttavia, da un punto di vista estetico, alcuni teorici sostengono che non vi sia differenza intrinseca tra autentico e falso, poiché il piacere estetico dell'opera può rimanere invariato anche dopo averne scoperto la paternità effettiva. Un esempio di tale pensiero è riscontrabile nelle memorie di Icilio Federico Joni, falsario e scrittore senese attivo tra il XIX e XX secolo, il quale sostiene che il valore estetico delle sue opere rimane inalterato anche quando si rivelano false; in questo caso la contraffazione riguarda la firma e la percezione del pubblico, non la bellezza dell'opera [23](#). In tal senso, il giudizio critico e morale sui falsi viene spesso separato dalla percezione estetica per concentrarsi sull'aspetto legato alla trasgressione intenzionale di regole etiche e sociali.

C'è chiaramente chi si è fortemente opposto a questa visione positivista del falso: Walter Benjamin, agli inizi del Novecento, in relazione al problema della riproducibilità dell'opera d'arte introduce il concetto di “aura”. Secondo Benjamin, ogni copia, anche se meccanicamente perfetta, manca di quell'aura unica che appartiene solamente all'originale; essa è infatti legata al contesto storico, alla biografia del suo autore e alla sua storia, rendendo ogni opera originale ed irripetibile, nonché insostituibile [24](#). Tale pensiero, dunque, si pone in contrasto con l'idea che le copie possano essere considerati positivi o vantaggiosi, invitando a riflettere su come l'autenticità e l'aura dell'opera originale abbiano un valore unico che non può essere sostituito da nessuna riproduzione.

eticamente parlando, la contraffazione artistica può essere inserita all'interno del più ampio dibattito filosofico sulla verità e sulla menzogna. Si prenda in esame la definizione dell'Enciclopedia filosofica Bompiani: «Il concetto di falsità presuppone quello di verità, di cui esprime l'opposizione» [25](#). Il “falso”, dunque, deve contrapporsi al concetto di “vero”, anch'esso caratterizzato da molteplici significati in base al contesto di riferimento; è necessario dunque riuscire a definire cos'è che può essere definito “vero”, che nel mondo dell'arte può assumere diverse accezioni come originale, autentico persino canonico. Il dibattito filosofico in questione ha inizio già a partire dai filosofi classici, come ad esempio Platone, ma anche medievali, facendo riferimento ad Agostino o Tommaso d'Aquino, i quali svilupparono profonde riflessioni sul falso come menzogna intenzionale e distinguendo oltretutto tra errori innocenti e inganni dolosi. In seguito, la discussione su vero e falso prosegue con i filosofi moderni, come Kant, Nietzsche o Sartre, fino ad arrivare alle sintesi critico-storiche

contemporanee che sottolineano due presupposti fondamentali posti alla base della condanna del falso: da un lato vi è una violazione morale che è implicita nell'inganno, mentre dall'altro si trova la compromissione della conoscenza e dell'esperienza estetica del pubblico.

La questione etica affronta un altro complesso concetto, ossia l'unità dell'opera d'arte, elaborato ed esplicitato da Cesare Brandi nel celebre libro *La teoria del restauro*. Egli parla di un'unità qualitativa indivisibile dell'opera d'arte, la quale si distingue dall'unità organico-funzionale della realtà esistenziale; anche se potenzialmente frammentata a livello fisico, ogni parte conserva in sé la potenziale unità dell'intero, ed ogni intervento di restauro o di ricomposizione deve rispettare tale potenzialità evitando di generare falsi storici od offese estetiche. Il principio guida è che le integrazioni siano riconoscibili, ma che non disturbino l'unità visiva dell'opera, indi per cui la lacuna verrà intesa come parte della struttura dell'immagine, secondo i principi estetici verificati dalla Gestalt-psychologie [26](#), evitando la retrocessione di frammenti a semplici fondi o elementi estranei [27](#).

Guardando al “problema etico” della questione di falso da questa prospettiva, quello artistico nello specifico non si limita ad una violazione di natura solamente tecnica o economica, ma affronta il dibattito sul senso stesso di autenticità ed originalità, che, come visto, è necessario per riuscire a definirne il concetto opposto. Un falso, dunque, può essere ben realizzato tecnicamente, ma la moralità che ne deriva dipende dall'intenzionalità ingannevole e dal contesto interpretativo. Nelson Goodman [28](#) e Arthur Danto [29](#), due filosofi americani che si introdussero nel dibattito sull'arte e del valore estetico nel XX secolo, argomentarono che il valore artistico non coincide necessariamente con l'autenticità materiale, poiché l'opera mantiene il significato anche quando l'autore non è confermato e dunque il valore estetico risiederebbe nella configurazione simbolica. Danto nello specifico offre uno spunto etico molto sottile: la contraffazione non è un male estetico in sé, ma un male relazionale, una violazione del patto di fiducia tra artista e pubblico che è alla base dell'economia simbolica dell'arte. Si crea una compromissione, appunto, dell'esperienza estetica.

Il falso dunque riconosciuto come tale stimola riflessioni critiche sul concetto stesso di opera d'arte, sull'autenticità, sul rapporto tra imitazione e creatività e sulle convinzioni estetiche di ciascuna epoca. Il dibattito sulla questione morale ed etica della contraffazione dell'arte indaga i fondamenti stessi della teoria estetica, il giudizio critico e l'esperienza artistica, ed è per ciò che non è possibile condannare il falso artistico con facilità.

3.2 Fenomeno economico e mercato dei falsi d'arte

L'intenzionalità dolosa del falsario è prevalentemente associata ad una volontà di lucrare sull'opera prodotta, rendendola, almeno apparentemente, autentica agli occhi di possibili acquirenti predisposti così a pagare cifre più consistenti. Il rapporto tra falso e mercato dell'arte è cruciale: la domanda e l'offerta di opere individuate come originali o attribuite a celebri maestri influenzano non soltanto il loro valore economico, ma anche la produzione di falsi: più un'opera è preziosa e ricercata, maggiore è l'incentivo per i falsari a crearne delle imitazioni e riproduzioni. In questo senso, il fenomeno della contraffazione è parte integrante dei meccanismi economici e culturali del sistema dell'arte, una conseguenza diretta del valore attribuito alle opere autentiche.

Nell'ambito economico, il falso costituisce un elemento rivelatore che mette in luce le dinamiche di attribuzione del valore, la costruzione della fiducia e la dimensione simbolica del possesso artistico; in breve, l'autenticità, quindi, influisce su come l'opera viene posizionata nel mercato e su come viene riconosciuta e apprezzata socialmente.

Si è constatato quanto la contraffazione artistica sia strettamente legata al gusto e alle mode dei contemporanei e al mercato coevo, poiché ovviamente i falsari producono in base alla richiesta del momento, accordando i modelli e le tecniche alle preferenze estetiche dell'epoca. È emblematico in questo contesto il caso del *Cupido Dormiente* di Michelangelo, la truffa economica per eccellenza basata sulla tendenza rinascimentale per il gusto delle opere antiche. Da allora, la contraffazione si è parallelamente evoluta al mercato rispecchiandone le mode, le esigenze e gli strumenti, fino a diventare nel Novecento un fenomeno industriale, e nel XXI secolo un riflesso dei meccanismi globali di produzione e consumo culturale.

Nell'ambito artistico dell'epoca contemporanea, il mercato si basa prevalentemente su elementi immateriali quali la reputazione, la fiducia, e l'aura dell'autenticità; la difficile reperibilità e la firma determinano il valore molto più che della qualità della materia o della formalità delle opere, una struttura, dunque, basata su fiducia e rarità che crea inevitabilmente zone d'ombra. Come osserva Arianna Visconti, in un articolo che affronta la problematica della contraffazione nel mercato dell'arte, vi è una grossa difficoltà a quantificare un fenomeno così complesso ed eterogeneo come la circolazione dei falsi, addirittura da un 1% ad un 90% a seconda delle

fonti. È chiaro, comunque, che le opere di dubbia provenienza sono molto presenti nel mercato, rendendo difficile distinguere tra beni leciti, illeciti e contraffatti e testimoniando quanto la fiducia, e non la certezza, spesso sia il fondamento delle transazioni artistiche [30](#). È proprio dove si creano lacune circa l'informazione e la capacità di valutazione dell'autenticità, la documentazione incerta e la desiderabilità dell'opera che prolifera l'attività di contraffazione artistica, una sorta di risposta patologica alla stessa struttura del mercato più che un semplice atto illecito.

È importante osservare come funziona la logica della domanda per poter approfondire il contesto della diffusione del falso. Gli acquirenti ed i collezionisti vanno alla ricerca di opere che possano incarnare l'unicità ed il prestigio dell'autore a cui esse si ispirano, ed è proprio questo desiderio che genera un terreno fertile per la creazione di falsi. Le opere d'arte sono beni di lusso, dei veri e propri "status symbol" che rappresentano la posizione e la ricchezza di chi le acquisisce, e questo va a discapito di un interesse più prettamente estetico e storico. La brama di possesso dell'originale si traduce nella disponibilità ad accettare anche il rischio di avere a che fare con un falso pur di affermare un'identità culturale e sociale elevate. In tale prospettiva, la falsificazione si colloca in continuità con i meccanismi di produzione del valore artistico, per cui la rarità e la firma rappresentano fattori di prezzo, la moda e la visibilità i moltiplicatori di desiderio. È un paradosso, ma in questo senso il falso risponde alla stessa logica che sostiene l'autentico, poiché il primo esiste e prospera proprio perché il mercato dà valore al secondo.

Nonostante la sottile contraddizione, vi sono accezioni contrastanti in termini di valore dell'opera autentica e di quella falsa. Nel mercato dell'arte, il concetto di originalità e autenticità coincide con quello di valore, principi che fondano la legittimità economica e simbolica dell'opera; al contrario, il falso rappresenta il "disvalore", poiché insidia e annulla ciò che il mercato riconosce come garanzia di unicità. Oltretutto l'autenticità funziona come una valuta simbolica che ne sostiene lo scambio economico, e senza la quale l'opera perde il suo statuto giuridico, culturale ed economico [31](#). La pratica dell'attribuzione e della certificazione nasce per proteggere il valore dell'autentico, anche se, allo stesso tempo, alimenta il mito dell'originale come oggetto di culto e, di conseguenza, ogni tentativo di tutela rafforza l'attrattiva della contraffazione. Come afferma Preto: «insieme al concetto di originale (nel senso di autentico), che sfocia in un vero e proprio culto, (qualcuno parla addirittura di feticismo), si afferma quello di falso; autentico e originale sono il valore, la contraffazione e il falso lo insidiano e annullano, quindi sono il disvalore» [32](#).

Il mercato dell'arte rivela le sue profonde contraddizioni attraverso la falsificazione: da un lato considerata come una minaccia che mina alla fiducia e alla trasparenza dell'arte, dall'altro rappresenta il fenomeno che più di tutti riesce a prosperare proprio in virtù della sua produzione opposta, là dove l'autenticità è desiderata e riconosciuta. Essa è una lente attraverso cui è possibile riflettere e comprendere i valori economici, morali e simbolici che regolano la nostra relazione con l'opera e con la verità.

3.3 Norme giuridiche in materia di falsi d'arte

In Italia, la legislazione prevede che le opere d'arte siano tutelate dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, ma la domanda sorge spontanea: vale lo stesso per le opere considerate falsi d'arte? La contraffazione di opere d'arte e oggetti d'antiquariato è un fenomeno che, ai giorni nostri, assume sempre più importanza con l'espansione del mercato globale dell'arte, nonché della maggiore attenzione verso l'autenticità. Come già più volte constatato, i falsari rispondono alla logica della domanda e dell'offerta, producendo in base a ciò che rispecchia il gusto e le richieste del mercato; tuttavia, esiste una chiara distinzione tra falsificazione lecita ed illecita. Dal punto di vista della legge italiana, un'opera è considerata falsa, quindi illegittima e passibile di sanzione penale, in presenza di una volontà dolosa di ingannare a danno dell'acquirente attraverso una falsa dichiarazione di autenticità dell'oggetto in questione.

Le norme penali che regolano tali casi di falsificazione sono contenute nel D.lgs. 42/2004, nello specifico nell'articolo 178, rubricato *Contraffazione di opere d'arte*. Nell'articolo sono elencate tutte quelle figure punibili, anche con la reclusione in alcuni casi, che in un modo o nell'altro concorrono alla falsa dichiarazione di autenticità di un'opera d'arte inserita all'interno del mercato: chi produce il manufatto spacciandolo come autentico, chi si occupa della sua compra-vendita, chi ne conosce la "falsità" nonostante la reputi legalmente come vera. Il comune denominatore di tutte queste figure è sempre l'intento doloso con scopo di lucro, nonché la consapevolezza, non dichiarata, della falsità dell'oggetto.

Chiaramente non è semplice poter dimostrare il dolo che si può celare dietro una vicenda di falsificazione. L'articolo 64 del Codice dei beni culturali, in teoria, obbligherebbe i venditori a fornire una documentazione di autenticità e provenienza dell'opera, ma la realtà è ben più

complessa: l'articolo infatti non specifica quale sia la tipologia di documentazione da fornire insieme all'oggetto, ma anzi permette che questa venga sostituita dalla dichiarazione del commerciante ³³. Questo, inevitabilmente, permette non solo ai malintenzionati di non doversi avvalere necessariamente di documenti ufficiali di certificazione di autenticità per commettere la truffa, ma fa anche sì che molti acquirenti, per non perdere l'affare, non pretendono garanzie reali.

Come è facile intuire dunque, le normative sono purtroppo vaghe e superficiali, e necessiterebbero dunque di aggiornamenti che riempiano le lacune che vi sono al loro interno. Le sanzioni, oltretutto, sono ritenute spesso blande e sproporzionate rispetto ai profitti generati dai falsari con la buona riuscita di questi affari.

In sintesi, la legislazione italiana si occupa soprattutto di regolamentare la circolazione dei falsi d'arte all'interno del mercato di riferimento: la legge non tutela il falso come opera in sé, né gli attribuisce valore culturale, ma piuttosto tutela la trasparenza e la regolarità degli scambi.

3.4 Oltre il vero e il falso: riflessioni sull'autenticità nell'età contemporanea

Il percorso fino ad ora compiuto ha mostrato come il falso artistico sia stato uno dei più complessi dibattiti della critica d'arte, dalle questioni etico-morali a quelle economiche e commerciali. Lungo il corso della storia ha rappresentato una pratica controversa, spesso però molto più accettata e addirittura apprezzata di quanto non si riesca ad immaginare, almeno da un punto di vista più moderno e contemporaneo. Nell'immaginario collettivo, infatti, si tende ad attribuire a primo acchito un'accezione negativa al falso, soprattutto per quanto riguarda quello artistico; ma andando ad approfondire la questione, è chiaro come la faccenda sia ben più complessa ancora oggi, soprattutto se lo si considera come specchio delle tensioni e delle ambiguità della società in cui nasce.

L'evoluzione dei linguaggi visivi, delle tecnologie di riproduzione e delle dinamiche culturali a noi contemporanee impone una riflessione più ampia, che superi le tradizionali dicotomie tra autenticità e inganno, tra verità e simulazione. Il suo significato si sposta dal piano della colpa morale a quello della costruzione culturale: ciò che viene definito autentico non è più un dato assoluto, ma il risultato di un processo di riconoscimento, di attribuzione e, soprattutto, di percezione.

La definizione del concetto di autenticità viene nuovamente affrontato, in epoca contemporanea, nel celebre saggio di Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, opera del 1936 in cui l'autore riflette sulla perdita della cosiddetta "aura" dell'opera d'arte nel momento in cui essa diventa riproducibile all'infinito. Come già accennato in precedenza, per l'autore il concetto di aura coincide con l'unicità intrinseca nell'opera d'arte come elemento che non può essere riprodotto, proprio perché unica; essa racchiude la dimensione rituale e la distanza che separano l'osservatore dall'oggetto ³⁴. Con l'avvento della fotografia e del cinema, e più tardi anche della digitalizzazione, quest'aura viene sempre meno, poiché l'opera non è più legata a un contesto spazio-temporale unico, ma diventa accessibile, replicabile e trasferibile. La conseguenza, inevitabilmente, è un profondo mutamento nella percezione del valore artistico: l'autenticità non risiede più necessariamente nella materia dell'opera, ma nel suo contenuto simbolico, nella sua capacità di suscitare un'esperienza estetica condivisa.

In tale prospettiva, il falso non rappresenta una minaccia all'autenticità, bensì una sua declinazione alternativa. Esso testimonia il modo in cui l'arte contemporanea si è progressivamente emancipata dall'idea di unicità materiale, per affermare una nuova dimensione dell'esperienza estetica fondata sulla circolazione, sulla riproduzione e sulla reinterpretazione.

Il concetto di "riproduzione" non è, dunque, sinonimo di perdita, ma di diffusione. Tuttavia, non si può definire tale concetto come totalmente nuovo nel mondo dell'arte: basti pensare al caso della corte estense di Ferrara, che dalla fine del XVI secolo, utilizza una massiccia riproduzione di opere di grandi maestri dell'Italia settentrionale proprio per tramandare e mantenere viva la cultura e la grandezza della famiglia anche dopo la devoluzione al papato. Anche qui, infatti, la falsificazione era utilizzata come mezzo di diffusione della tradizione, non come atto illecito.

Se nel Rinascimento la copia e l'emulazione venivano utilizzate dagli artisti per lo studio e la crescita del proprio percorso creativo, oggi il falso (o ciò che si porrebbe come tale) può diventare strumento di indagine e critica o linguaggio artistico autonomo. Alcuni movimenti artistici del Novecento, come il Dadaismo o la Pop Art, hanno fatto del riuso,

dell'appropriazione e della moltiplicazione dell'immagine la caratteristica stessa della loro poetica, mettendo così in discussione la sacralità dell'originale. Si pensi, ad esempio, ai celebri ready-made di Marcel Duchamp, in cui l'artista attribuisce valore estetico e concettuale a un oggetto di uso comune, o alle serigrafie di Andy Warhol, che trasformano l'immagine seriale e riprodotta in icona culturale. In entrambi i casi, l'opera non è più autentica perché unica, ma perché riconosciuta come tale da un sistema di percezione e senso condiviso del pubblico. La nozione di autenticità diventa un costrutto sociale e convenzionale, legato alla ricezione e al contesto piuttosto che alla provenienza o all'autorialità.

A questa riflessione si collega il pensiero postmoderno di Jean Baudrillard, che nella sua opera *Simulacri e simulazione* del 1981 descrive la società contemporanea come dominata da immagini che non rappresentano più la realtà, ma la sostituiscono. Nel mondo dei "simulacri", la copia non rimanda più ad un originale, ma diventa essa stessa origine di significato. Applicando questa prospettiva all'arte, il falso non si configura più come imitazione di qualcosa di preesistente, bensì come creazione autonoma, capace di esistere e valere in quanto tale.

Baudrillard scrive: «il simulacro non è mai ciò che nasconde la verità: è la verità che nasconde che non ce n'è alcuna. Il simulacro è verità.» [35](#). Il simulacro quindi rappresenterebbe una copia, un'immagine che non ha un originale autentico, che non nasconde una verità propria perché essa non esiste più, di conseguenza è il simulacro stesso a diventare una nuova forma di verità. Si tratta di una provocazione che risuona potentemente anche nel sistema dell'arte contemporanea, dove l'opera autentica non è necessariamente quella materialmente "vera", ma quella che è capace di produrre senso e di generare un'esperienza estetica significativa nello spettatore che vi entra in contatto.

In questo quadro teorico, il falso assume un ruolo quasi rivelatore: non è una maschera dell'inganno, ma specchio che riflette il modo in cui il valore viene costruito, negoziato e condiviso nella società.

Ad avvalorare il concetto del falso come forma d'arte a sé stante, con una sua verità e un suo valore, negli ultimi decenni vi è stato un crescente interesse per la musealizzazione del falso, e non solo: spesso l'attenzione viene posta in particolar modo anche sul falsario stesso, considerato come una figura. Ne è un esempio la mostra tenuta nel 2022 a Palazzo Bonacossi di Ferrara, intitolata *Fakes: da Alceo Dossena ai falsi Modigliani* [36](#), la quale, come suggerisce il titolo, oltre che presentare varie opere di contraffazione artistica, esplora l'interessante figura di uno dei più grandi falsari del secolo scorso attraverso.

Alceo Dossena ha rappresentato una delle figure più emblematiche e controverse della storia del falso artistico del XX secolo: definito molto spesso come il più grande dei falsari della scultura, Dossena si distinse non solo per la straordinaria abilità tecnica, ma anche per la propria inventiva e personalità artistica. La particolarità, infatti, del suo operato era proprio la creazione di opere nuove, scolpite però "alla maniera di", quindi non sempre riproduceva sculture antiche, ma ne produceva di nuove con una autentica forza espressiva che riuscivano ad ingannare anche i più esperti critici d'arte. Una delle qualità che contraddistingueva le sue opere era quella dell'invecchiamento artigianale delle stesse, qualità che prontamente rivendicava insieme alla sua natura fortemente creativa. Attraverso le sue opere, Alceo propone una scultura moderna che riesce a trasmettere lo stile ed i modelli degli originali precristiani, medioevali o rinascimentali alle quali egli si ispira. Curioso è il fatto che, a seguito di episodi che lo hanno visto come lui stesso vittima dell'inganno dei suoi intermediari, i quali gli corrispondevano uno stipendio fisso minore rispetto a ciò che effettivamente riuscivano a guadagnare vendendo le sue opere, una volta resosi conto della truffa decise di affermarsi come artista autentico, sostenendo la propria autonomia creativa e denunciando la strumentalizzazione subita.

A fianco a lui, vi sono qui presentati altri artisti e artigiani della contraffazione, tra cui anche Icilio Federico Joni, già citato in precedenza; nella mostra sono presenti anche sezioni dedicate a casi di riproduzione e contraffazione dell'epoca moderna, come ad esempio quello famoso dei cosiddetti "falsi autentici" che riproducevano delle teste attribuite a Modigliani, ma che, in seguito, si scoprirono essere false.

Si tratta di una mostra che celebra dunque il falso come un genere a sé stante, meritevole di attenzione e di studio tanto quanto quell'arte che viene considerata come autentica, un *excursus* nell'attività della contraffazione tra inganni intenzionali e virtuosismi tecnici artistici. Esponendo i falsi d'arte, i musei non intendono chiaramente legittimare e incoraggiare la frode, ma piuttosto li trasformano in strumento educativo attraverso cui il visitatore è spinto a riflettere su cosa sia considerato autentico, sul ruolo delle istituzioni e della critica; è un esercizio di consapevolezza che restituisce al falso la sua dignità culturale ed intellettuale.

In conclusione, il falso nell'arte contemporanea si configura come un fenomeno ampio e variegato, che attraversa le sfere dell'etica, dell'economia e della cultura. Dalla condanna morale alla valorizzazione museale, dalla frode alla simulazione, la sua storia racconta l'evoluzione del nostro rapporto con la verità e con l'immagine. L'autenticità, lungi dall'essere un valore immutabile, appare come una costruzione dinamica, continuamente negoziata tra artista, istituzione e pubblico.

NOTE

[1](#) BRANDI 1999, p. 312.

[2](#) TRECCANI (Copia).

[3](#) *Dizionario critica d'arte* 1978, p. 129.

[4](#) TRECCANI (Imitazione).

[5](#) *Dizionario critica d'arte* 1978, pp. 244-246.

[6](#) TRECCANI (Falso).

[7](#) BRANDI 1999, p. 313.

[8](#) PRETO 2020, p. 201.

[9](#) *Dizionario critica d'arte* 1978, p. 186.

[10](#) BORRELLI 1999, p. 315.

[11](#) GOMBRICH 1973, pp. 178-188.

[12](#) FERRETTI 1981, p. 128.

[13](#) KURZ 1961, p. 131.

[14](#) «Tommaso Porta, il quale ha lavorato di marmo eccellentemente, e particolarmente ha contraffatto teste antiche di marmo che sono state vendute per antiche, e le maschere l'ha fatte tanto bene, che nessuno l'ha paragonato». (VASARI 1550, p. 979).

[15](#) FERRETTI 1981, p. 123

[16](#) *Ibidem*, p. 123.

[17](#) PANIZON 2022, p. 157

[18](#) CENNINI 1400, p. 19.

[19](#) Le lettere sono state ripubblicate in SANTANGELO 1954.

[20](#) PASCALE 1902, p. 135.

[21](#) BEMBO 1525, p. 45.

[22](#) BRANDI 1999, p. 312.

[23](#) JONI 1984, pp. 200-212.

[24](#) BENJAMIN 1970, pp. 24-26.

[25](#) CAMELLA 2006, pp. 3946-3947.

[26](#) “Psicologia della Gestalt”: «scuola di psicologia fondata nel XX secolo che ha fornito le basi per lo studio moderno della percezione». *Enciclopedia Britannica*.

[27](#) BRANDI 1978, pp. 13-20.

[28](#) GOODMAN 1968, p. 113-123.

[29](#) DANTO 1981, p. 1-32.

[30](#) VISCONTI 2020, p. 1.

[31](#) BOLZ 2023, pp. 112-115.

[32](#) PRETO 2020, p. 211.

[33](#) MAROTTO 2021, p. 53.

[34](#) BENJAMIN 1970, pp. 7-15.

[35](#) BAUDRILLARD 1994, p. 1.

[36](#) *Fakes* 2022.

BIBLIOGRAFIA

BAUDRILLARD 1994

Jean BAUDRILLARD, *Simulacra and simulation*, ed. a cura di Anna Arbor, University of Michigan, 1994.

BEMBO 1525

Pietro BEMBO, *Prose della volgar lingua*, 1525, ed. a cura di Mario Marti, Padova, Liviana, 1955.

BENJAMIN 1970

Walter BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1970.

BOLZ 2023

Anna BOLZ, *A regulatory framework for the art market?: authenticity, forgeries and the role of art experts*, Cham, Springer, 2023.

BORRELLI 1999

Licia Vlad BORRELLI, *Storia ed aspetti delle falsificazioni*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte V*, Novara, Istituto geografico de Agostini, 1999.

BRANDI 1978

Cesare BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1978.

BRANDI 1999

ID., *Concetto di falsificazione*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte V*, Novara, Istituto geografico de Agostini, 1999.

CENNINI 1400

Cennino CENNINI, *Il libro dell'Arte*, 1390-1400 (ed. cons. a cura di Carlo e Gaetano Milanesi, Firenze, 1859).

CARAMELLA 2006

Santino CARAMELLA, "Falsità", in *Enciclopedia filosofica*, Milano, Bompiani, 2006, 4.

DANTO 1981

Arthur DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace: a philosophy of Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

Dizionario critica d'arte 1978

Luigi GRASSI, Mario PEPE, *Dizionario della critica d'arte*, vol. I, Torino, Utet, 1978.

Enciclopedia Britannica

Gestalt Psychology, in *Enciclopedia britannica online*, Britannica Editors, 2025, visitata in data 28/10/2025, <<https://www.britannica.com/science/Gestalt-psychology>>

Fakes 2022

Fakes: da Alceo Dossena ai falsi Modigliani, (Catalogo della Mostra, Ferrara, Palazzo Bonacossi, 7 aprile-31 luglio 2022), a cura di Vittorio Sgarbi, Dario del Bufalo, Marco Horak, Ferrara, Ferrara arte, 2022.

FERRETTI 1981

Massimo FERRETTI, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. X, Torino, Einaudi, 1981.

GOMBRICH 1973

Ernst GOMBRICH, *Lo stile all'antica: imitazione ed assimilazione*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1973.

GOODMAN 1968

Nelson GOODMAN, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merril, 1968.

JONI 1984

Icilio Federico JONI, *Le memorie di un pittore di quadri antichi: con alcune descrizioni sulla pittura a tempera e sul modo di fare invecchiare i dipinti e le dorature*, Firenze, G. C. Sansoni, 1984.

KURZ 1961

Otto KURZ, *Falsi e falsari*, Venezia, Neri Pozza, 1961.

MAROTTO 2021

Silvia MAROTTO, *I falsi nel mercato dell'arte: solo costi o anche benefici?*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2021.

PANIZON 2022

Ermanna PANIZON, *Pittura e retorica nella teoria dell'arte rinascimentale*, in *Vivendo, Vincere, Saecula. Ricezione e tradizione dell'antico*, Edizioni Università di Trieste, 2022.

PASCALE 1902

Vincenzo PASCALE, *Michelangelo Buonarroti poeta*, Napoli, Tip. Novecento, 1902.

PRETO 2020

Paolo PRETO, *Falsi e falsari nella storia*, Roma, Viella, 2020.

SANTANGELO 1954

Giorgio SANTANGELO, *Le epistole «De Imitatione» di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, in *Nuova Collezione di Testi Umanistici Inediti o Rari XI*, Firenze, Olschki, 1954.

TRECCANI (Copia)

TRECCANI, ad vocem *Copia*, pagina visitata in data 16/09/2025,
<<https://www.treccani.it/enciclopedia/copia/>>

TRECCANI (Imitazione)

TRECCANI, ad vocem *Imitazione*, pagina visitata in data 16/09/2025,
<<https://www.treccani.it/vocabolario/imitazione/>>

TRECCANI (Falso)

TRECCANI, ad vocem *Falso*, pagina visitata in data 16/09/2025,
<<https://www.treccani.it/vocabolario/falso1/>>

VASARI 1550

Giorgio VASARI, *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, 1550 (ed. cons. a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi), Firenze, 1966-1987.

VISCONTI 2020

Arianna VISCONTI, *Contraffazione di opere d'arte e posizione del curatore d'archivio*, in «Aedon», ISSN 1127-1345, 2020, n.1, <<https://aedon.mulino.it/archivio/2020/1/visconti.htm>>

Contributo valutato da due referees anonimi nel rispetto delle finalità scientifiche, informative, creative e culturali storico-artistiche della rivista

