

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

ANNO XXXII - N. 2
MAGGIO/AGOSTO 2003



PISA - ROMA
ISTITUTI EDITORIALI
E POLIGRAFICI
INTERNAZIONALI®

MMIII

C. Vasoli, *La dedica della Nova Universis Philosophia di Francesco Patrizi da Cherso*. L'intervento ripercorre le tappe della carriera del Patrizi a partire dagli anni Ottanta, ricostruendo in maniera magistrale il complesso quadro storico europeo e italiano dal Concilio di Trento al supplizio di Giordano Bruno, dominato dalla Controriforma, dalla filosofia aristotelica e dalla setta peripatetica, bersagli primi del Patrizi nella *Nova Universis Philosophia* (dedicata, in vano, a Gregorio XIV – morto due mesi dopo la dedica – e ad alti rappresentanti della curia romana). Quando Clemente VIII esaudisce il desiderio del Cherso, assegnandogli la cattedra di filosofia platonica nello studio romano, la reazione dei peripatetici e dei teologi romani è immediata. Nello stesso anno in cui è arrestato il Bruno a Venezia, l'Indice si prepara ad accogliere la *NUP*, sospettata di grave eterodossia.

R. Benedetti · F. Brugnolo, *La dedica tra Medioevo e primo Rinascimento: testo e immagine*. L'ampio contributo a due voci si apre con la promessa di fornire nella redazione degli atti "un piccolo trattatello sulla dedica" tra Medioevo e Rinascimento nell'area romanza, dall'età plantageneta fino al Cinquecento. Brugnolo esamina tre casi paradigmatici relativi a Brunetto Latini, Dante e Boccaccio. La prima dedica in lingua volgare, iscritta nel *Tesoretto*, è indirizzata a un «valente signore», personaggio non identificato. L'estensione inconsueta della dedica sembra esemplata sui modelli francesi di Chrétien de Troyes (dedica del *Lancelot* a Marie de Champagne) e di Marie de France (prologo delle *Leys*). Di Dante, viene indagata specialmente la dedica ambigua, «capziosa e provocatoria» della *Vita Nova* alla quale Guido Cavalcanti risponderebbe polemicamente con *Donna me prega*. Boccaccio appare, infine, il creatore della dedica moderna come testo autonomo, spesso situata nell'epilogo.

Benedetti illustra i rapporti tra testo e immagine nell'ambito della dedica. Il ricco repertorio iconografico dei manoscritti e degli incunaboli esaminati copre l'arco cronologico che va da Graziolo dei Bambaglioli a Pietro Bembo. La selezione operata fornisce una casistica delle miniature suddivisa in tre tipi di dediche a seconda del rapporto che lega il dedicante dell'opera al dedicatario: dedica tra pari, dedica ai potenti, dedica rivolta ai giovani (raccolta del Poliziano per Federico d'Aragona). Segnalando solo i casi più significativi, sono da ricordare: il canzoniere di Gasparo Visconti dedicato a Beatrice d'Este, inviato dopo la morte della donna a Bianca Maria Sforza, con l'aggiunta di un sonetto caudato in cui è attestato per la prima volta il termine "dedicare" nell'uso odierno; l'immagine di Santa Caterina che offre due esemplari dei suoi *Dialoghi* a Beatrice d'Este e a Isabella d'Aragona, esempio paradigmatico notevole che illustra la circolazione del libro tra donne.

H. Meter, *Le lettere dedicatorie delle novelle di Bandello: ragionamento moralistico e disposizione ricettiva*. Il contributo pone l'accento sulle lettere dedicatorie che precedono le novelle del Bandello e costituiscono un fattore strutturale fisso, innovativo rispetto alla cornice del *Decameron*. L'A. si propone di indagare come la lettera dedicatoria contribuisca a orientare la ricezione dei lettori e a trasmettere la visione della storia e della società dell'autore. Si sottolinea quindi la relazione esistente tra la lettera dedicatoria e la novella, il ruolo dell'io nella lettera, i precetti moralistici e i rituali comunicativi della società cortigiana, consegnati dal Bandello all'elemento paratestuale, che, in più casi, non è un avvio preparatorio o un avanzamento in margine alla novella ma un elemento centrale, talvolta più importante della novella stessa.

C. Alvar, *Le dediche delle opere di Cervantes*. Partendo da modelli molto convenzionali, le dediche che accompagnano le opere del Cervantes – da *La Galatea* al *Don Chisciotte II*, fino a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1585-1617) – pur restando elementi indipendenti dal testo, stabiliscono un rapporto crescente col prologo e riflettono l'evoluzione dell'estetica del Cervantes. Dai problemi teorici (poesia e scienza) e dalla topica legata al genere si procede infatti verso atteggiamenti più personali e verso l'elaborazione artistica della vita, che testimonia del passaggio dal manierismo al barocco. È in tal senso emblematica la dedica al Conte di Lemos del *Persiles* – ultima *mise en scène* del Cervantes – nel cui prologo, mescolando abilmente realtà e finzione, si produce la presenza dell'autore nella dedica e la trasformazione dell'opera paratestuale in un elemento letterario supplementare: la vita è in perfetta osmosi con l'arte e con la letteratura. Richiamandosi a due celebri dipinti di Velazquez e di Vermeer, l'A. paragona, infine, Cervantes all'artista barocco che si ritrae mentre dipinge un quadro in cui dipinge, altro dal pittore manierista che fa il suo autoritratto.

I MARGINI DEL LIBRO

Les anciens Grecs apportaient à leurs morts des gâteaux, du lait et du vin. Séduits par une illusion plus raffinée, sinon plus sage, nous leurs offrons des fleurs et des livres...

(M. PROUST, *Les plaisirs et les jours*)

Lettere, epigrafi, epitaffi, ritratti o foto, legati a vario grado alla storia di un testo, sono stati elementi costanti di scavo e forse tappe d'obbligo necessarie nelle ricerche che hanno condotto M. A. Terzoli a organizzare il Convegno internazionale intitolato *I margini del libro: indagine teorica e storica sui testi di dedica*. Le tre giornate di studi tenute presso l'Università di Basilea hanno riunito studiosi diversi per provenienza, approcci di lettura, autori e secoli indagati (dalle Origini al Novecento). Gli Atti che raccolgono i contributi saranno disponibili entro un anno. Il convegno si iscrive in un progetto di lavoro d'ampio respiro, ideato e diretto dalla stessa Terzoli e animato da un gruppo di collaboratori (R. Zucco, A. L. Puliafito, S. Garau, G. Balducci, N. Equey), che allestisce un repertorio delle dediche delle opere italiane a stampa e prevede la creazione di un archivio informatico consultabile *on line* (AIDI). Il progetto è finanziato dal Fondo Nazionale svizzero per la Ricerca scientifica.

A. L. Puliafito, *A proposito di alcune dediche di Giordano Bruno*. Al centro della relazione sono i testi di dedica considerati nella loro autonomia, relativi all'intensa produzione bruniana che va dal 1582 al 1585, con predilezione per le opere volgari, nella fattispecie dei "dialoghi italiani". I tratti caratteristici e fondanti delle diverse dediche prese in esame sono presenti nel testo che porta il titolo esplicito di *Epistola dedicataria*, premesso alla *Cabala del cavallo pegaseo* (1585). L'epistola enuncia il principio cruciale della prassi dedicataria in generale e bruniana in particolare della necessaria corrispondenza tra l'opera e il dedicatario, ed evoca il procedimento diffuso di chiedere per la dedica un preventivo assenso al possibile dedicatario, così da finanziare parzialmente la propria attività. Dall'attenta analisi tipologica dell'*usus* bruniano risulta che le dediche del Nolano, superando i suoi limiti di «solenne offertorio», inglobano entro i loro confini testuali argomento e presentazione dell'opera al punto da essere presentate come epistole proemiali o esplicative e di argomento e viceversa: accade infatti in più casi che l'epistola proemiale e esplicativa si connoti come dedica, di cui mantiene in forme diverse le caratteristiche stilistiche e le metafore canoniche.

M. Guglielminetti, *Sulla reciproca scambievolezza che lega insieme i principi e i poeti, ovvero le dedicatorie del Marino*. Nel percorrere le dediche apposte dal Marino alle *Rime*, alla *Lira*, alle *Tre dicerie sacre* e a *Il tempio*, scritto a Parigi, dove la pratica mecenatesca è più tangibile, l'A. evidenzia il tessuto retorico ricco di artifici e metafore atte a designare il dono offerto dal poeta («frutti acerbi, umile e villareccio dono...») al dedicatario elogiato, contrapposto al donatore che si autodenigra. Quando il Marino stampa l'*Adone* a Parigi (1623), antepoendo la dedica alla «cristianissima Maria de' Medici reina di Francia e di Navarra», ha davanti a sé due modelli di dedica che combina genialmente: l'italiano, centrato sulla figura e sulla retorica del dono che suppone l'inferiorità del donatore e il suo bisogno di protezione, e il francese, che non risolve interamente questo rapporto in un atto di sottomissione e di ringraziamento, nella misura in cui riconosce al donatore il ruolo di collaborare in versi al formarsi di decisioni politiche e ai valori fondamentali della comunità cattolica post-tridentina.

O. Besomi, «Dedica» e «Introduzione» al galileiano «Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo». La relazione commenta i tre paratesti che accompagnano il *Dialogo*...: «l'antiporta» (testo figurativo ricco di messaggi verbali), la dedica al Gran Duca di Toscana, Ferdinando II de' Medici e l'introduzione «al discreto lettore». Di quest'ultima si sottolineano vari punti nevalgici riguardanti la difficoltà di distinguere le parti scritte dal Galilei da quelle risalenti al revisore Riccardi, l'identificazione di alcune precise allusioni a eventi o a personaggi storici. Il paratesto più stimolante è l'antiporta, ovvero l'incisione di Stefano della Bella che rappresenta Aristotele, Tolomeo e Copernico. L'unico completamente in luce è il Copernico che, come ha già rilevato la critica precedente, ha il volto e le sembianze del Galilei. Anche gli altri due personaggi hanno però tratti in comune con l'autore del *Dialogo*, per sottolineare, secondo l'A., che Galilei rappresenta insieme i tre personaggi in quanto conosce e interpreta con grande sagacia le tre diverse posizioni.

J. Lindon, *Dediche monteverdiane*. Specialmente consacrata alla musica profana dei madrigali di Monteverdi, il contributo offre un ampio *excursus* che documenta la carriera del compositore illuminandone le relazioni con diversi mecenati e evidenziando i tratti stilistici, retorici e tematici (autoumiliazione del dedicante vs adulazione del dedicatario e così via) del particolare genere paratestuale costituito dalle dediche. Il libro primo dei madrigali (1587) è dedicato al Conte Marco Verità, poeta e mecenate veronese grazie all'aiuto del quale Monteverdi sperava forse di stabilirsi a Verona. Il terzo testimonio del primo servizio del compositore presso la corte mantovana dei Gonzaga che non tarda a nominarlo «Maestro della musica del Ser.^{mo} Sig.^r Duca di Mantova», come si evince dal frontespizio del quarto e quinto libro di madrigali (1603, 1605), dedicati alla stessa famiglia. Col crescere del suo prestigio le dediche monteverdiane diventano più sobrie e trovano un giusto mezzo tra riverenza e adulazione. È a tal fine significativo che il sesto libro dei madrigali esca senza dedica e con un sonetto in lode del compositore, nominato «Maestro di Cappella della Ser.^{ma} Repubblica di Venezia».

D. Goldin, *Le dediche nei libretti d'opera*. Improntate a un'ossequiosità baroccheggianti e servile le dediche dei libretti d'opera passate in rassegna, offrono un affresco vivace, quasi da

commedia goldoniana, dei teatri veneziani tra Sei e Settecento. La dedica appare luogo obliquo dell'iperbole, di metafore obsolete realizzate in un dettato lento e faticoso, segno ed esito di precisi rapporti gerarchici tra autore e dedicatario, appartenente, l'ultimo, sempre all'ambiente nobiliare, destinatario sistematico e talvolta committente dell'opera musicale. L'A. sottolinea peraltro l'indifferenza della qualità del destinatario rispetto ai contenuti dei drammi che gli vengono dedicati, ricordando, p. es., il caso della *Fredegonda* dedicata dal Silvani all'ambasciatore Don Lorenzo Verzuso Beretti, associato così a una mostruosa figura femminile e infernale. La dedica tace inoltre ogni allusione al contenuto dell'opera trattato in un "argomento" che, fino all'Ottocento, precede il dramma. In alcuni casi, le dediche dei libretti sono firmate dagli editori dei drammi o dagli impresari che li fanno eseguire, confermando il loro legame con la realtà commerciale del teatro e il loro carattere episodico – spesso limitato alla sola prima rappresentazione – che non toglie, però, a questi particolari paratesti premessi ai libretti lo statuto, se non di genere, «di peculiare anche se datato ed effimero microgenere letterario».

M. A. Terzoli, *Dediche alfierriane*. In completa rottura con le convenzioni, condannando apertamente la pratica delle lettere dedicatorie e rovesciando gli elementi topici – di cui il contributo fornisce un'ampia documentazione (legata a un precedente studio tipologico e storico della lettera dedicataria tra Settecento e primo Ottocento) – l'Alfieri dedica i trattati e le tragedie a entità astratte e a enti collettivi: «alla libertà», «alle ombre degli antichi liberi scrittori», e così via. Destinatari insoliti rispetto all'*usus* settecentesco sono altresì i dedicatari di alcune tragedie, uniti all'autore da legami affettivi e familiari o da rapporti ideali. L'itinerario di lettura delineato rende manifesto come «le dediche teatrali dell'Alfieri traccino quasi le tappe ideali di una vita, esibiscano una geografia di affetti privati e di passioni intellettuali e morali del tutto nuova». La dedica del *Saül* all'amico T. Valperga di Caluso è, al contempo, il luogo per ricordare la memoria di F. Gori, già dedicatario dell'*Antigone* e della *Congiura de' Pazzi*, e per serbare, tra le righe, l'amaro ricordo del "gran rifiuto" di Pio VI dell'opera teatrale che l'Alfieri aveva tentato di dedicargli, per cercare aiuto contro chi voleva allontanarlo da Roma. Le ragioni delle dediche sono in alcuni casi illuminate dall'opera più significativa dell'autore, la *Vita*. È in alcune righe qui consegnate che acquista pieno senso il complesso e sofferto bisogno di riparazione contenuto nella dedica della *Merope* alla madre («in nome di un'affinità di dolore tra lei e la protagonista, colpite entrambe dalla perdita dei figli»). A distanza d'anni, nella «dedicatoria che ha la forma e i contenuti di una lettera privata resa pubblica», l'Alfieri, rimuovendo l'invidia infantile, tenta di chiudere il suo lutto associandosi al dolore della madre per la morte del fratello, forse – sospetterei a questo punto – codedicatario tacito della *Merope*. C'è di più. Attirata l'attenzione sull'argomento della tragedia (*Merope*, rischia di uccidere l'unico figlio rimasto credendolo, a torto, responsabile della morte del fratello), l'A. suggerisce un'inattesa chiave di lettura: l'offerta dell'opera assume il valore di un atto propiziatorio, rivolto a «un'entità potente ma non sempre benevola».

P. Rambelli, *Autori e lettori nel secondo settecento: il caso di Antonio Piazza*. Le dediche del secondo Settecento del Piazza provano che (contrariamente a quanto asserisce Genette) non esiste una frattura netta tra la prassi dedicataria del Settecento e quella dell'Ottocento e che la funzione economica della dedica non viene meno. L'*excursus* parte da due prose che hanno come oggetto le dediche (*I Zinganni* e il racconto *Le dediche* nella raccolta *Castelli in aria*), in cui l'A. – bisognoso di sostegno economico – attacca polemicamente la classe nobiliare e i ricchi commercianti dedicatari prediletti dei letterati. Ma la storia degli scritti del Piazza è anche storia di dediche fatte e poi soppresse (come *L'Ebreia* a Clara di Bonfil) per il mancato pagamento della dedica da parte della destinataria. La classe nobiliare dei dedicatari è progressivamente sostituita da «gli amici della Libertà», supplicati di comprare i suoi libri per aiutarlo a vivere, dal «benigno lettore», da «un ballerino». Il Piazza cercherebbe in tal modo di legittimare la figura degli artisti e quindi del letterato, riflettendo a pieno, nelle sue oscillazioni, il passaggio da un sistema cortigiano a quello ottocentesco del mestiere di letterato in cui lo scrittore moderno non dipende più né da re né da nobili ma «svolge la sua missione di Dio», è pienamente «autorevole».

S. Garau, *Dedicatorie dell'Italia napoleonica (1796-1814). Il caso di una dedica mancata*. La dedica rivolta a Napoleone, con la quale Camillo Ugoni intendeva aprire i suoi *Commentarij di G. Cesare recati in italiano...*, non verrà mai stampata. Il contributo ricostruisce con grande rigore metodologico gli antefatti dell'*editio princeps* additando nello scambio di lettere tra l'Ugoni e il Foscolo, solo parzialmente pervenuteci, le ragioni che inducono l'autore a modificare il progetto iniziale, sostituendo la dedica con il genere più degno della prefazione. Nell'avvertimento «A' leggitori», che riprende passi interi della dedica (integrando alcune proposte foscoliane) viene soppresso ogni riferimento al potentissimo dedicatario.

G. Balducci, *Epigrafi e dediche in scrittori moderati del Risorgimento*. La relazione verte sulle dediche dell'età risorgimentale del trentennio che precede l'unità nazionale, evidenziando la pressione esercitata dalla Restaurazione sancita dal Congresso di Vienna. Sebbene i massimalisti scelgano di norma dedicatari martiri della patria, o esiliati o collettività e i moderati prediligano persone viventi, è viva in tutti la preoccupazione di cautelare l'incolumità del dedicatario evitandogli rappresaglie da parte delle autorità politiche. In alcuni casi il nome del dedicatario apposto a un opuscolo di pubblicistica può essere un espediente per iscrivere il contributo in una continuità dialogica con un'opera del dedicatario (*Speranze d'Italia* del Balbo ispirate dal *Primato civile* del Gioberti e a questi dedicate). La componente encomiastica della dedica è fortemente ridimensionata rispetto all'*usus servile* delle generazioni precedenti, anche quando i dedicatari designati dai moderati siano, come accade di rado, re o principi.

M. Lavagetto, *A Willie Heath*. Partendo dai margini del primo libro di Proust, l'A. traccia un percorso che illumina elementi cruciali della produzione dello scrittore francese, fino alla *Recherche*. Nel 1893, Proust dedica *Les Plaisirs et les Jours* a W. H., morto pochi mesi dopo il loro primo incontro. Nella lettera dedicatoria W. H. è paragonato a uno di quei signori dall'*«élégance pensive»* dipinti da Van Dyck, destinati a morire giovani. Nei loro sguardi, le ombre di un presagio funesto si alternano alla dolce luce della rassegnazione. Il mistero che emana da W. H., con gli occhi impenetrabili di fronte all'enigma, è affiancato da Proust al Battista di Leonardo da Vinci, apparso ad alcuni come il demone di Leonardo. W. H. risveglia in Proust il ricordo del giovane amico Edgard Aubert, scomparso anch'esso prematuramente, che l'autore gli avrebbe associato nella dedica se la famiglia Aubert non si fosse opposta, mossa dalla natura scabrosa del libro giovanile. Il sentimento della caducità di fronte alla vita apre la cicatrice della separazione iniziatica, che precorre temi-chiave della *Recherche*: ricordo della malattia che durante l'infanzia lo isolava (confortato dalla presenza amorevole della madre, che scompare con la guarigione) in uno spazio chiuso ora trasfigurato miticamente e affiancato all'arca di Noè: «Grâce de la maladie qui nous rapproche des réalités d'au-delà de la mort». È a queste realtà segrete che Proust chiede di accedere nell'invocazione posta in *exergue* alla lettera dedicatoria che offre il dono del suo libro a W. H.: «Du sein de Dieu où tu reposes [...] révèle-moi ces vérités qui dominent la mort, empêchent de la craindre et la font presque aimer».

R. Zucco, *Dediche di Vittorio Sereni*. «...quella cosa stava lì, da prendere, ma non se ne sarebbe fatto niente senza quella sera con voi. Dovrei aggiungerle una nota che dicesse: "È dedicata a Fruttero, Lucentini e Mascioni: loro sanno (almeno in parte) perché"» (Sereni). «A pochi è dato di servire [...] da mattoni in un edificio lirico [...] c'eravamo abituati all'idea gratificante di "esser dentro" una poesia di Sereni...» (Fruttero & Lucentini). Partendo dalla ricostruzione dell'occasione da cui nasce *Addio lugano bella* e da una significativa campionatura dei dedicatari del Sereni, Zucco descrive con intelligenza l'*usus dedicandi* del poeta, mostrando come la specificità delle sue dediche consista in una «realizzazione prevalentemente avantestuale e/o epitestuale (il fatto dunque di non vivere o sopravvivere che per il dedicante stesso e per i suoi interlocutori privati)», ovvero in ciò che Sereni chiama «le dediche nelle intenzioni». Tra gli apporti rilevanti dell'indagine va segnalato senz'altro lo stretto rapporto che in Sereni lega la dedica all'epigrafe. Quando la dedica, ridotta per «pruderie ritegno o pudore» alle sole iniziali del dedicatario o spogliata di ciò che maggiormente tocca l'intimità del dedicante e del dedicatario viene meno, l'epigrafe o un richiamo interno al testo che interpellano il dedicatario continuano un dialogo a due voci sottratto al lettore indiscreto.

G. Cappello, *Pirandello e dintorni: tra tipologia e storia della dedica*. L'A. offre un ampio inqua-

drammento delle dediche pirandelliane scandite in due periodi (1904-1908/1909, 1927-1932). La dedica premessa alla prima edizione del *Fu Mattia Pascal* (soppressa nell'ed. del 1921) «alla memoria cara di Alberto Cantoni, maestro dell'umorismo...», mette in luce la valenza umoristica del romanzo. Cantoni era autore del romanzo *L'illustrissimo*, apparso nella «Nuova Antologia» con una prefazione di Pirandello che diventerà poi il saggio *Un critico fantastico*, fondamentale per la formazione della celebre formula de «il sentimento del contrario», idea centrale del saggio *L'umorismo* (dedicato «Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario», a sottolineare un rapporto serrato tra il romanzo e il saggio). Anche nella lettera dedicatoria a Capuana – abolita nell'ed. del 1927 – che accompagna la prima uscita in volume de *L'Esclusa* (1908), Pirandello rivendica il valore umoristico del suo romanzo. Le 14 novelle di *Erma Bifronte* (1906) sono tutte accompagnate da dediche, che disegnano una mappa delle coordinate della sua attività di scrittore (i destinatari sono legati al gruppo del «Marzocco» e alla «Nuova Antologia», a cui Pirandello collabora). Più complesso il discorso sulle dediche degli anni Venti: tra queste, particolarmente significative quelle a Marta Abba dal '27 al '32, che riflettono vicende private dell'autore e la sua nuova poetica.

IRENE MAFFIA SCARIATI