

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO III, NUMERO 5, AUTUNNO 2003



MARA SANTI

Resoconto sul convegno I margini del libro: indagine teorica
e storica sui testi di dedica

Tra il 21 e il 23 novembre 2002 si è tenuto presso l'Università di Basilea un convegno internazionale di studi sui testi di dedica nella letteratura italiana dal Medioevo al Novecento, ovvero su quella specifica destinazione dei «margini del libro» che lungo l'intero arco della nostra storia letteraria realizza l'offerta, l'invio di un'opera a un dedicatario. Il convegno si inserisce nel contesto internazionale del crescente interesse suscitato dallo studio del paratesto – per citare il caso più recente rinviamo al resoconto fornito in questa sede da Alessandra Coco sul convegno urbinato *Intorno al testo* – e si qualifica soprattutto per essere parte di un ampio progetto di ricerca, di cui esprime il primo risultato. Il progetto diretto da Maria Antonietta Terzoli e finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca scientifica prevede l'indagine storica e morfologica dei testi di dedica nelle opere a stampa anche attraverso l'allestimento di un archivio informatico consultabile *on line* (Archivio Informatico della Dedicata Italiana – AIDI); più ampie informazioni si trovano all'indirizzo www.forschungsdatab.unibas.ch. Nelle tre giornate dei lavori è stata proposta un'indagine sistematica che ha impostato l'analisi diacronica dei testi di dedica e ha definito i termini della riflessione teorica sulla morfologia del paratesto di dedica (l'uscita degli Atti è prevista entro un anno). I generi, le epoche, le discipline interessate dalle relazioni hanno dato la misura della capillare diffusione delle dedicatorie e dunque dell'ineludibilità del loro studio anche all'interno di una teoria dei generi. Il presente resoconto è redatto in modo da rispettare scrupolosamente la sequenza degli interventi per mantenere in quella il profilo storico necessario a percepire l'evoluzione nei secoli dell'istituto della dedica. L'impostazione del convegno in questo senso ha favorito il rilievo d'autore in autore della diversa ma costante necessità di relazione con gli istituti sociali dominanti, sino alla fine del XVIII secolo quando, dopo movimenti di segno contraddittorio (riscontrabili con chiarezza in autori minori), si compie la sostanziale evoluzione del testo di dedica (si vedano i testi alfieriani). Evoluzione a seguito della quale la dedica innova il proprio statuto, parimenti ai generi letterari, e s'inoltra nel XIX secolo.

Il primo relatore, Cesare Vasoli, ha avviato il discorso sulla dedica come ricorso dell'uomo di cultura a un centro di potere in funzione di tutela e del proprio sapere e della propria persona. In tale prospettiva acquista carattere di esemplarità il caso del proemio dedicatorio e delle dediche interne della *Nova*

de *Universis Philosophia* di Francesco Patrizi da Cherso. Sul finire del secolo XVI, nel 1591, il Patrizi pubblica la *Nova* con l'intenzione di sollecitare nel vivo la polemica antiaristotelica e portare alle dovute conseguenze la propria antica accusa di empietà al pensiero di Aristotele e dunque condannare per empietà la teologia degli ultimi secoli medioevali elaborata sui presupposti della filosofia aristotelica. Sulla base di tali premesse il filosofo elabora un proemio di dedica al papa Gregorio XIV dove chiarisce il significato ultimo della polemica e della proposta di *Renovatio Platonica* auspicata nel contesto della crisi intellettuale e religiosa attraversata dal mondo cattolico tra Riforma e Controriforma. La dedicataria attua la volontà di porre sotto la tutela della somma autorità spirituale l'opera singola, le opere che l'hanno preceduta e preparata, infine gli studi alla base della prima e delle seconde e con essi l'attività del filosofo in quanto tale. In ciò l'autore cerca, ben più che un protettore o un mecenate, l'avallo dell'istituzione al proprio progetto di rinnovamento culturale del mondo cattolico. Accorto parrebbe l'uso della dedica come spazio di contatto tra il sapere custodito nell'opera e il contesto di attuazione del sapere medesimo, uso prolungato dalla strategia dedicataria delle parti interne della *Nova* offerte a eminenti esponenti dell'*intelligentia* porporata. Patrizi però compie l'errore di proporre il ripudio dei quattro secoli di tradizione teologica posti dal Concilio di Trento a base della Chiesa controriformata; di conseguenza le dediche saldano legami personali e intellettuali che garantiscono l'incolumità dell'autore, ma falliscono nella più alta ambizione e non valgono a salvare l'opera dall'iscrizione all'Indice, 1593.

Furio Brugnolo e Roberto Benedetti (Università di Padova) a proposito della dedica tra Medioevo e primo Rinascimento hanno proposto un *excursus* corredato da supporto iconografico di area italiana ed europea, volto a estendere il discorso dal testo alla miniatura di dedica. Brugnolo ha analizzato in sequenza i casi di Brunetto Latini, Dante e Boccaccio. Il *Tresor* di Brunetto Latini contiene la prima dedica in volgare della letteratura italiana: il testo si distingue per la funzione innovativa e per la costruzione d'inconsueta estensione; se per l'ampiezza si pone nel solco dei modelli dei poemi antico francesi nettamente se ne differenzia per la funzione, poiché, diversamente dal testo dedicatorio dei modelli, inserito in prologhi o proemi, la dedica del *Tresor* non fornisce alcuna informazione sul testo. Il problema posto dal *Tresor* è piuttosto quello della destinazione della dedica. Brunetto, infatti, ribaltando il *tópos* scritturale dell'obbligo per il sapiente di diffondere il sapere di cui è depositario, intende destinare l'opera alle cure di un interlocutore privilegiato affinché questi celi il testo limitandone la diffusione e negandolo agli incolti. Brugnolo definisce una controdedica questa prima che inaugura la storia delle dediche della letteratura volgare italiana. Con Brunetto ci si trova di fronte a un testo prossimo al concetto di dedica in senso moderno: di preambolo che non

reca notizie sul testo e può da questo essere separato. Quanto a Dante, Brugnolo distingue quattro tipologie, delle quali nessuna si assimila alla tradizionale dedica attaccata al testo: 1) il sonetto di dedica; 2) il sonetto di congedo; 3) la dedica come parte dell'epitesto d'autore che è dedica e *introductio operis*; 4) la dedica integrata al testo che non è paratesto (ed è il caso della *Vita Nuova*). Boccaccio per parte sua creatore della dedica moderna (con proprie autonome regole) e del libro moderno con tutto il corredo paratestuale di dediche, epigrafi ecc., offre un primo caso molto interessante di dedica doppiamente irreali, in cui la dedicatrice Fiammetta, personaggio della finzione, dedica il testo alle donne, ovvero a dedicatarie ideali. Il resoconto della relazione di Roberto Benedetti, intenta all'interpretazione figurativa delle miniature di dedica e supportata da un vasto repertorio iconografico, soffre in questa sede dell'impossibilità di riprodurre anche solo qualche esempio dei tanti illustrati. Importa comunque sottolineare due elementi. In primo luogo la coincidenza tra dedica d'esemplare e dedica d'opera: la dedica nasce con il libro nel momento del declino dell'oralità e con l'affermazione della scrittura; se però il testo di dedica è spesso parte del testo e perciò è meno soggetto a caducità, invece vincolata all'esemplare e dunque caduca è l'illustrazione di manoscritti e incunaboli. In secondo luogo Benedetti ha considerato anche la dedica miniata come luogo della testimonianza d'autore, sicché ha rilevato il diverso affermarsi dell'autore nell'illustrazione, registrando che storicamente il rilievo tende ad aumentare. Attraverso il repertorio iconografico Benedetti ha esemplificato alcune delle funzioni delle diverse tipologie di dedica: il valore educativo della dedica al giovane, quello personale della dedica agli amici, il peso «politico» della dedica a un'autorità.

Helmut Meter (Università di Klagenfurt) ha condotto una dettagliata analisi del valore funzionale e strutturale delle lettere dedicatarie delle novelle di Matteo Bandello. A conclusione dell'analisi ha rilevato che il legame che Bandello istituisce tra lettera dedicataria e testo novellistico va a costituire un genere proprio, composito, in cui si definiscono strutture mobili nonostante l'ossequio ad alcuni fattori stabili della tradizione. Lungo i quattro volumi dell'opera la lettera dedicataria subisce una trasformazione qualitativa riferita al quadro di genere stabilito dal modello decameroniano: da atto di riverenza e da avvio convenzionale del testo narrativo la lettera acquista il valore di cornice intellettuale e psicologica per la lettura della novella. Depositaria di una carica riflessiva superiore alle novelle le lettere dedicatarie arrivano a scavalcare per rilevanza il secondo testo sovvertendo la psicologia narrativa e dunque innovando radicalmente il genere. Meter affronta lo studio della psicologia narrativa di cui la dedicataria novellistica si fa carico, andando a rilevare le categorie procedurali con cui l'autore predispone tramite la lettera la ricezione di testi per lo più già noti ai lettori. Lo spoglio delle dedicatarie come mezzo strate-

gico della predisposizione del pubblico considera: le relazioni tra lettera e novella in quanto testi reciprocamente determinati; il ruolo dell'autore contemporaneamente personaggio dell'azione e cronista; i precetti moralistici disposti nelle lettere; i rituali comunicativi della società cortigiana interlocutrice del testo oltre che protagonista delle lettere. In relazione alla figura dell'io narrante delle dedicatorie, e quindi di Bandello in veste autofinzionale, è rilevante che di frequente non solo l'elemento encomiastico viene marginalizzato, ma la rappresentazione dell'autore e della sua rappresentanza finzionale prevale sulla rappresentazione del dedicatario: nel nuovo modello narrativo – in ultima istanza io centrico – la dedicatoria diviene dunque il luogo dell'autoreferenzialità del dedicante.

Carlos Alvar (Università di Basilea) ha allestito un'esposizione cronologica delle dediche di Miguel Cervantes. La prima dedica, del *Galatea* (1585) ad Ascanio Colonna, si mantiene nei limiti convenzionali del manierismo. La seconda, che offre al Duca di Bejar la prima parte del *Don Quijote* (1605), è un lungo periodo di dieci righe, che contrasta per la rigidità e il distacco del tono dal prologo dell'opera, estremamente originale nei modi oltre che nella sostanza. Nel 1613 sono edite le *Novelle esemplari* con dedica al Conte di Lemnos (d'ora in poi unico dedicatario): esempio di paratesto basato sulla reticenza e sull'ironia, la dedica segna una svolta rispetto alle precedenti, condannando l'elogio iperbolico e la sollecitudine soverchia nell'intenzione di evitarli entrambi. Un anno dopo è la volta delle *Viaje del Parnaso*, la cui dedica è brevissima, nuovamente di maniera e forse giustificata da circostanze biografiche non ben chiare. Nel 1615 vedono le stampe le *Otto commedie e otto intermezzi*, precedute da un prologo di vivace polemica letteraria e da una dedicatoria di tono e intento analoghi; al di là della polemica, interessa sottolineare il carattere autoreferenziale della dedicatoria. Dello stesso anno è la seconda parte del *Don Quijote* la cui dedicatoria seguita nel solco autoreferenziale della precedente: l'autore miscela autobiografia e finzione narrativa prendendo parte come personaggio alla finzione letteraria delle propria dedica. Del medesimo tenore la dedica nel 1617 del romanzo *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: scritta a pochi giorni dalla morte dell'autore ne rappresenta l'estrema *mise en scène*. La dedica del *Persiles* è il momento conclusivo dell'evoluzione della dedica di Cervantes verso la continuità testuale riflessa. Le dediche dell'ultima produzione registrano lo slittamento dai motivi di genere all'autoreferenzialità e all'elaborazione artistica della vita reale e quindi la trasformazione del paratesto in elemento letterario. Evoluzione emblematica del passaggio dal manierismo al barocco.

Nell'ambito della filosofia tardo cinquecentesca si è mossa l'analisi di Anna Laura Puliafito (Università di Basilea) sulle dediche di Giordano Bruno. L'analisi, che delinea considerazioni generali sui peritesti bruniani di dedica, considerati nella loro autonomia, s'è soffermata sulla produzione in volgare com-

presa tra il 1582 e il 1585. Tra i caratteri distintivi dell'uso dedicatorio bruniano si rileva il «principio di corrispondenza», per dignità di grado e per affinità di conoscenza o attività, tra il donativo e il dedicatario. Tale principio è enunciato nel 1585 nella *Epistola dedicatoria della Cabala del cavallo pegaseo* a don Spatino vescovo di Casamarciano, ma è anche già il criterio che presiede alla scelta della Signora Morgana per l'offerta del *Candelaio* nel 1582. La corrispondenza iscrive i dedicatari alla elitaria cerchia di coloro che sono in grado di intendere i testi loro inviati: l'appartenenza alla elitaria cerchia è pregiudiziale all'elezione dell'interlocutore ed è corollario della convinzione bruniana che non tutti possano né debbano comprendere il messaggio di riforma. Un altro tratto comune alle dedicatorie è la scansione in due momenti: da un lato l'atto di offerta, che pur nella specificità del principio di corrispondenza resta in parte legato allo stile tradizionale delle dediche, dall'altro l'esposizione del contenuto del volume. In tal senso la prassi dedicatoria supera i limiti formali dell'offerta includendo l'argomento e la presentazione dell'opera, al punto da presentarsi come epistola proemiale (*La cena delle Ceneri*, *De la causa principio et uno* e *De l'infinito, universo et mondi* precedute ciascuna da una *Proemiale epistola* a Michel de Castelnau signore di Mauvissière) o come epistola esplicatoria (*Spaccio de la bestia trionfante* con *Epistola esplicatoria* a Philip Sidney) o come argomento (*Degli Eroi Furori* cui precede l'*Argomento del Nolano sopra gli Eroi Furori* per Philip Sidney). Dunque la dedica quale «chiave di lettura» assume funzione proemiale, ma al contempo l'argomento e le epistole proemiali o esplicative si assimilano formalmente alla dedica.

Tra i tratti caratterizzanti le dediche di Giambattista Marino, oggetto della relazione di Marziano Guglielminetti (Università di Torino), emerge che nell'esplicazione metaforica del dono l'autore accoglie unitamente al donatario il donatore, ovvero identifica nella dedica il luogo retorico in cui accostare se stesso al signore nella cui sfera di influenza ambisce collocarsi. Tale *modus operandi*, destinato a precisarsi in Francia, dove «più tangibile è la pratica mecenatesca», di fatto prospetta la possibilità di un rapporto poeta-principe che altera la consolidata dinamica espressiva del dono. Ciò risulta dalla dedicatoria degli *Epitalami* al Concini, ma soprattutto dalla dedica a Luigi XIII della *Sferza*. In quest'ultima Marino si propone come difensore della «sposa di Cristo», ovvero partecipa con la propria arte all'operazione di difesa della Chiesa che spetta di diritto al sovrano. Il donatore si propone quindi come protettore dell'istituzione ecclesiastica «al pari» di chi normalmente lo protegge. Nella dedica dell'*Adone* a Maria de' Medici, Marino non risolve interamente il rapporto 'proteggendo'-protettore in un atto di sottomissione e ringraziamento, dal momento che riconosce al donatore il ruolo di collaboratore in versi al formarsi di decisioni politiche su questioni della comunità cattolica post-tridentina. Nella circostanza Marino riconosce nella de' Medici la fonte della propria for-

tuna, il che motiva i *tópoi* del rituale del dono, ma sposta l'attenzione sul figlio della reggente, Luigi XIII, col quale definisce il diverso rapporto donatore-donataro. Al futuro re spetta d'essere rappresentato come novello Ercole, conformemente alla tradizione retorico – iconografica affermatasi durante il regno di Francesco I. Marino però varia l'iconografia appellando Luigi XIII Ercole Musagete, comandante delle Muse in forza della vicendevole corrispondenza che passa tra l'armi e le lettere. In quest'ambito l'autore afferma l'importanza della scrittura nel sottrarre all'oblio la gloria delle azioni dei principi, che a loro volta garantiscono non più la protezione ma il patrocinio, necessario alla quiete degli studi.

Ottavio Besomi (Politecnico di Zurigo) si è occupato del paratesto del galileiano *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*. Definita l'articolazione del paratesto in: antiporta, dedica (al *Serenissimo Granduca*) e introduzione (*Al discreto lettore*), Besomi ha commentato ciascun elemento contribuendo ad approfondire il discorso sulla percezione e sulla intenzionalità del paratesto. La dedica è di contenuto sentenzioso, stile alto e dettato solenne, secondo i precetti retorici propri dei testi *in limine* e tra le componenti testuali del paratesto si rilevano forti elementi di continuità. Inoltre si rileva il ricorrere di spunti metatestuali tra paratesto e testo che coinvolgono anche l'antiporta, versante iconografico del paratesto, il che stabilisce un gioco retorico tra scrittura e immagine non chiuso nel paratesto, ma esteso all'intero libro. La *princeps* del 1632, iconograficamente coglie più d'una indicazione dalle pagine del paratesto e del testo. Due esempi: l'antiporta rappresenta Aristotele, Tolomeo e Copernico tutti e tre identificabili per caratteri propri, ma somiglianti a Galileo, il che starebbe a indicare non la condivisione delle dottrine (inconciliabili), ma la conoscenza approfondita, l'intima competenza dello scienziato italiano. La presenza nell'antiporta di due rappresentanti del pensiero geocentrico e di uno solo del pensiero contrario sta in figura di chiasmo con l'inversa appartenenza dei personaggi del dialogo che contrappone al solo Simplicio due sostenitori del copernicanesimo. A conferma della precisa intenzionalità del paratesto e a chiara evidenza della percezione del suo valore, si ricorda che tra i capi d'accusa contro Galileo ci fu l'aver posto l'introduzione in carattere diverso (tondo e non corsivo) dal resto del dialogo, quasi che fosse di minore rilevanza e invitasse a una lettura meno accorta rispetto al testo; al contrario il revisore ecclesiastico riteneva la premessa essenziale alla comprensione ortodossa del dialogo.

Con l'intenzione di documentare la carriera di Claudio Monteverdi «sotto la specie del mecenatismo» John Lindon (Università di Londra) ha offerto uno studio sulle dediche delle raccolte di madrigali del compositore cremonese. Tratto ineludibile di tutte e otto le dediche delle raccolte di musica profana è il rispetto dei codici stilistici, retorici e tematici del genere, svolti tra i poli dia-

lettici dell'autoumiliazione del dedicatore e dell'adulazione del dedicatario. Il carattere strettamente occasionale e pratico di tali testi di dedica si dimostra nella caduta dei medesimi nelle ristampe successive alla prima o alla seconda. Il primo e il secondo libro, rispettivamente 1587 e 1590, rivelano il tentativo del giovane autore di cercare una collocazione al di fuori della città d'origine, mentre il terzo libro del 1592 con dedica al duca Gonzaga segna l'ingresso di Monteverdi nell'area di influenza dei signori di Mantova. Licenziato dal principe ereditario nel 1612, Monteverdi da Mantova si sposta a Venezia dove trova collocazione come Maestro di Cappella di San Marco. Il prestigio e la libertà derivanti dal nuovo incarico giustificano l'assenza della dedicatoria dalla sesta raccolta: si tratta di un caso unico nella produzione monteverdiana, rimarcato dal fatto che sotto al basso continuo il volume riporta un sonetto anonimo in lode del compositore. I successivi due volumi, 1619 e 1638, testimoniano a distanza di anni l'attività del compositore per clienti esterni alla città veneziana, tra cui ancora Mantova (settimo libro). Di particolare interesse l'ottava raccolta che accoglie il momento di maggiore tensione teorica ed espressiva delle dediche monteverdiane rappresentato dal solenne *Claudio Monteverdi a chi legge* rivolto all'imperatore Ferdinando II d'Asburgo. In quest'ultima dedica Monteverdi raggiunge il giusto mezzo tra riverenza e adulazione, proponendo se stesso con dignitosa autorevolezza, pur nelle solite espressioni della modestia; l'artista che si identifica con la propria arte si inserisce infatti tra i due poli dialettici dell'alto e del basso, in modo tale che la glorificazione del destinatario si riflette sul compositore dedicante.

Sempre di ambito musicale la relazione di Daniela Goldin (Università di Padova) sulle dediche dei libretti d'opera tra Seicento e Settecento. L'opera per musica nel periodo interessato è fenomeno di corte e, come evento spettacolare, si attarda su modi e riti persistenti dall'un secolo all'altro, come se si mantenesse a margine della cultura più avanzata. Il teatro nelle sue fasi esecutive ha valore rappresentativo: è segno di per sé di potere politico ed economico e la dedica premessa ai libretti è fenomeno squisitamente occasionale, tanto da non essere nemmeno legato a un testo quanto ad una singola esecuzione. Nella forma più tipica la dedica di libretto è testo altro da quello cui è premesso, rispecchia rapporti esterni al genere e all'evento melodrammatico, ha una propria tipologia lessicale, sintattica e retorica, ed è sanzione di rapporti gerarchici ben definiti, anche se nella fissità formale tace delle circostanze storiche nelle quali nasce. La dedica dei libretti d'opera è luogo proprio e obbligato dell'ossequio e dell'iperbole, riflesso dello *status* sociale del dedicatore e del dedicatario, regolato formalmente dalla ossessiva tendenza all'iperbole, dalla formularietà dell'apostrofe iniziale e del congedo, dal ricorso a immagini e metafore ricondotte a precisi ambiti semantici. Anche se nel tempo le dediche si riducono di dimensioni mantengono gli stereotipi retorici, formali ed elocutivi.

sicché mutate le condizioni storiche e sociali la dedica del libretto continua a evidenziare le circostanze e il contenuto sostanzialmente barocchi dell'evento teatrale. La dedica dei libretti merita lo statuto se non di genere di microgenere letterario e può essere assimilato a un altro microgenere, quello degli appelli 'al lettore', che in molti libretti seguono o sostituiscono la dedica vera e propria. L'apostrofe ai lettori, per lo più opera dei librettisti (mentre a firma degli impresari o degli stampatori sono frequentemente le dediche), è in forma di lettera come la dedica, ma sostituisce all'encomio l'autoapologia, essendo il luogo deputato dall'autore alla presentazione di sé e del proprio lavoro.

La relazione di Maria Antonietta Terzoli (Università di Basilea) ha offerto una descrizione tipologica della dedica come genere letterario minore, riprendendo sinteticamente i risultati di una precedente indagine sulle dedicatorie tra Settecento e primo Ottocento ancora in corso di stampa. Ha quindi proposto un saggio analitico delle dediche alfieriane che mostra contrastivamente la carica innovativa della pratica dedicatoria dell'astigiano. La scelta dei destinatari segnala immediatamente una delle maggiori novità alfieriane rispetto al sistema della dedica, sistema in cui la relazione dedicante – dedicatario definisce il senso proprio del dedicare. Il trattato *Della Tirannide* rappresenta, nella dedica a un'entità astratta, la libertà, una rottura della convenzione, confermata dalla condanna dell'uso dedicatorio contenuto nella dedica stessa; questa, benché nella forma mantenga i modi tipici del genere, nella sostanza espone innovativamente il rifiuto della sottomissione al protettore. Il primo libro *Del principe e delle lettere* capovolge la ragione della pratica dedicatoria e viene offerto ai principi che non proteggono le lettere, mentre il secondo e il terzo rispettano il criterio della consonanza intellettuale tra dedicatore e dedicatario e sono indirizzati l'uno ai pochi letterati che non si lasciano proteggere, l'altro agli antichi scrittori liberi. Rivolto a un'entità astratta è ancora il *Misogallo*, intestato all'Italia passata, presente e futura; e della stessa natura è la dedica del *Bruto secondo* al popolo italiano futuro, epistola alla posterità che sostituisce l'elogio del dedicatario con la richiesta di complicità morale ai futuri lettori. Anche nelle dediche delle tragedie ricorrono gli elementi tipici del genere, ma proprio nella iterazione della forma emerge la novità della sostanza. Le dediche delle tragedie che rientrano nella sfera privata dell'autore, affettiva e intellettuale, consentono di tracciare un percorso umano e poetico all'interno del corpus teatrale: gli amici Francesco Gori Gandellini e Tommaso Valperga di Caluso, dedicatario l'uno dell'*Antigone* e della *Congiura de' Pazzi*, l'altro del *Saul*; gli interlocutori ideali Pasquale De Paoli patriota corso, cui è dedicato il *Timoleone* e George Washington, combattente per la libertà, che riceve il *Bruto Primo*, il re Carlo I d'Inghilterra, dedicatario dell'*Agide*, ma evocato in antitesi all'eroe protagonista e dunque con intento denigratorio. Due sole le figure femminili: la compagna Luisa Stolberg d'Albany, cui è indirizzata la *Mirra* (uni-

ca dedica in versi), e la madre, Monica Tournon Alfieri, cui è dedicata la *Merope*. Quest'ultima dedica rivela uno spazio autobiografico precedente la *Vita*, con la quale intrattiene complessi rapporti, e suggerisce, soprattutto nel non detto, una forte chiave di lettura per l'intera tragedia, configurandosi come una sorta di atto rituale, propiziatorio, rivolto dall'autore a un'entità materna non sempre benevola.

Paolo Rambelli (Università di Londra) si serve delle dediche come angolo prospettico privilegiato per analizzare il passaggio dal sistema letterario di corte al sistema del mercato delle lettere. Rambelli dimostra che tra XVIII e XIX secolo non solo non viene meno la funzione economica della dedica, ma che non si dà un passaggio omogeneo quanto piuttosto una serie di oscillazioni tra il sistema cortigiano settecentesco e il mercato ottocentesco delle lettere. Il caso di Antonio Piazza vale a esemplificare l'alternativo rivolgersi del letterato, che intende vivere del proprio scrivere, ora ai mecenati tradizionali (i nobili) ora alla nuova committenza dei lettori (per il tramite di stampatori e librai). All'interno del sistema cortigiano Piazza vende al mecenate la dedica, mentre all'interno del sistema di mercato vende le proprie opere trattando con gli stampatori e nella dedica s'appella al lettore perché acquisti i volumi. La funzione della dedica come richiesta di finanziamento di fatto si mantiene, sebbene nell'un caso sia essa stessa oggetto di definizione di valore (cioè il mecenate paga la dedica) nell'altro solleciti alla corresponsione del valore di acquisto del volume. Ciò che si modifica è dunque la modalità della corresponsione del valore e proprio nella funzione economica si determina il passaggio dal vecchio al nuovo sistema della committenza. In tale prospettiva Piazza attribuisce alla dedica funzione centrale, tanto da scriverne al proposito in due prose autonome: negli *Zinganni* del 1769 e nel racconto *Le dediche*, sesto della raccolta *I castelli in aria* del 1773. Ben si delinea nelle due prose sia l'impossibilità di praticare le vie del mecenatismo tradizionale per il letterato, inevitabilmente (storicamente) destinato al 'mestiere di letterato' di tipo ottocentesco, sia il movimento contraddittorio dalla nuova alla vecchia committenza dovuto alla pari difficoltà a veder riconosciuto il proprio lavoro dai nuovi finanziatori.

Alle dedicatorie nell'Italia napoleonica, tra 1796 e 1814, ha rivolto la propria attenzione Sara Garau (Università di Basilea). La Garau ha premesso all'analisi di una dedica mai edita di Camillo Ugoni una breve introduzione che chiarisce il profilo evolutivo delle dediche napoleoniche (si intenda sia a Bonaparte che a suoi familiari o rappresentanti). Le dediche dei primi anni repubblicani innovano la funzione tradizionale della dedica al mecenate per diventare luogo di dichiarazioni politiche o ideologiche; in un secondo tempo, rispecchiando l'ascesa napoleonica, le dediche rientrano nell'alveo dell'encomiastica e tornano a schemi tradizionali. Sono rari i casi di autori che consapevolmente s'allontanano dall'uso: primo tra questi Foscolo, che sovverte l'i-

stituito della dedica trasformandolo in allocuzione diretta al dedicatario con funzione di 'alta ammonizione' (in questo rilievo la Garau fa riferimento al già ricordato studio della Terzoli in corso di stampa). Nel contesto illustrato si colloca la dedica a Napoleone scritta e non premessa nel 1812 all'edizione dei *Commentari di C. Giulio Cesare recati in italiano* di Camillo Ugoni. Ottenuta nel 1811 l'autorizzazione alla dedica, Ugoni redige un testo che assolve per intero alla topica del genere, quindi sottopone la dedica al giudizio del Foscolo che, paradossalmente, gli risponde con una serie di correzioni volte ad accentuare gli elementi topici. Sebbene non si possa produrre un documento in cui Ugoni affermi che per l'influenza di Foscolo la dedica non è stata pubblicata, tuttavia la Garau trova sufficienti prove al riguardo nei modi della correzione e nell'esplicita indicazione di condotta contenuta in una missiva foscoliana datata 15 aprile 1812. Risulta infatti sostanzialmente sarcastico l'intervento correttivo di Foscolo, che nel marcare l'adulazione al potere indica all'Ugoni, implicitamente nella dedica corretta, esplicitamente nella missiva, la via opposta.

Gabriele Balducci (Università di Basilea) ha studiato le dediche scritte nel trentennio precedente l'unità nazionale italiana. Balducci in primo luogo ha delimitato l'oggetto della propria ricognizione ai testi di argomento politico e ha operato una distinzione tra autori moderati e radicali, quindi ha definito le peculiarità dei testi di dedica degli uni e degli altri, infine ha soffermato il discorso sul versante moderato e sul caso di Cesare Balbo. Le dediche a carattere ideologico (cioè non personale) degli autori radicali sono prevalentemente collettive, o *in memoriam*, o indirizzate a esuli. Più di frequente (ma non esclusivamente) dirette a personaggi viventi e operanti nel contesto politico nazionale sono invece le dediche dei moderati, che godono di una maggiore libertà sinché si mantengono in equilibrio sul limite della legalità, ma che non di rado si trovano a dover operare nella clandestinità e rivelano allora tratti di maggiore vicinanza con le dedicatorie dei radicali. In generale la dedica a carattere politico intende dichiarare la comune militanza, dunque abolisce le tradizionali forme di encomio e autoumiliazione, e dà piuttosto luogo alla apologia delle idee contenute nelle opere; al tempo stesso la dedica a personaggi di particolare rilievo cela l'antica ricerca di protezione o sostegno ricontestualizzata nella temperie risorgimentale. Il caso di Cesare Balbo risulta interessante per la rilevanza attribuita dall'autore stesso agli elementi paratestuali sin negli abbozzi delle opere, il che lascia supporre che l'allestimento del corredo paratestuale s'innesti e reagisca lungo tutto il processo redazionale. Si sottolinea al riguardo la forte connotazione autobiografica assunta dal paratesto per Balbo, il quale, ad esempio, nel condurre in epigrafe testi danteschi intende fornire una glossa letteraria a episodi del proprio vissuto, che nel testo della *Commedia* si proiettano e caricano di plurime valenze.

Tra Otto e Novecento lo spazio perimetrale della dedica è uno dei luoghi

testuali in cui si esplica intenzionalmente la dialogicità metatestuale interna all'opera di un autore: questa la prospettiva della relazione di Mario Lavagetto (Università di Bologna) che segue il diverso ricorrere di un'immagine, simbolica dell'atto della scrittura, a partire dalla prima dedicatoria proustiana sino al cuore della *Recherche*. Proust inaugura la propria carriera di scrittore (1894) con la dedicatoria *in memoriam* del *Les plaisirs et les jours* all'amico Willie Heat (†1893); alle spalle di Heat si profila l'ombra di Edgar Aubert, morto nel 1892. I due dedicatari sono figure molto simili, alternatesi nella vita di Proust e accomunate dal medesimo destino di morte prematura, destino che li designa in un'unica figura di giovinezza messaggera di morte. Agendo sull'idea di caducità di cui sono portatori i due giovani, Proust giunge a evocare un ricordo della propria infanzia legato a un episodio di malattia; malattia che rappresenta lo spazio chiuso, isolato, in cui l'autore si segrega per poter osservare e comprendere il mondo. Si tratta di un luogo archetipico il cui ricordo è connesso alla presenza della madre, la quale si allontana definitivamente dal figlio alla guarigione: la separazione dalla madre significa il momento iniziatico della maturità e segna la cicatrice originaria - che Jung indicherebbe come la nascita alla morte - che di fronte a Heat e Aubert riprende a sanguinare. A Heat e al suo doppio è affidato il compito d'essere mediatori del sentimento di morte che si profila con la loro stessa presenza, officianti di una cerimonia allusa nelle parole iniziali della dedica, che evoca l'uso degli antichi greci di onorare i defunti con offerte votive. La dedica fa riferimento alla discesa omerica nell'Ade, al rito compiuto da Ulisse, seppure del rito epico trasalca la parte che prevede il sacrificio della vittima: trasalca il rito del sangue grazie al quale il vivente può parlare con le ombre. Il rito sacrificale con l'offerta del sangue tornerà in pagine successive al *Plaisirs*: l'immagine omerica della discesa agli inferi e del colloquio con le ombre, infatti, in Proust diverrà il simbolo dell'atto di inizio della *Recherche*, ma dovrà emergere a più riprese, maturare negli scritti intermedi, prima di essere ricapitolata e risolta nella sequenza della *madeleine*.

Attraverso la propria relazione, che s'avvia sull'analisi del paratesto di *Addio Lugano bella* di Vittorio Sereni, Rodolfo Zucco (Università di Basilea) ha portato un esempio di 'preterizione della dedica' all'interno della letteratura novecentesca. Zucco ha illustrato il caso dell'intrecciarsi dell'epigrafe con le metamorfosi e le assenze a testo della dedica agli amici Carlo Fruttero, Franco Lucentini e Grytzko Mascioni, come caso esemplare di alcune delle caratteristiche fondamentali della gestione sereniana del testo di dedica. La dedica, come diretto, esclusivo, personale invio, ai tre amici è chiara nelle intenzioni dell'autore, dichiarata a più riprese ai destinatari, ma assente sino alla terza comparsa a stampa della poesia, dopo la quale peraltro scompare del tutto. Tratto precipuo delle dediche di Sereni è il fatto di rimanere per lo più dediche nelle intenzioni, vive, significative e spesso comprensibili esclusivamente per il dedi-

cante e per il dedicatario, tanto da essere di frequente espunte dal *corpus* definitivo del poeta. La dedica in Sereni testimonia della prevalenza della funzione privata della dedica e l'intenzionale difesa di questo ambito dall'esposizione pubblica. Le rare dediche, sopravvissute al processo elaborativo che tende alla soppressione della dedica, mostrano il prevalere di modi obliqui e allusivi, di forme ellittiche di nominazione del dedicatario. Il rapporto tra autore e interlocutore espresso dalla dedica tende a essere sotterraneo, a sottrarsi all'esposizione e a essere interiorizzato nel testo: la verità privata della dedica, la funzione di allocuzione diretta ed esclusiva, non necessita che del reciproco intendimento tra colui che dedica e colui che riceve, il quale spesso e a vario titolo ha avuto un ruolo nella storia della poesia di cui si sa dedicatario. Ritengo e pudore motivano l'ellissi e la caducità della dedica, dunque riservatezza dei sentimenti dell'uomo Sereni che lascia cadere quanto all'autore maggiormente preme.

Giovanni Cappello (Università di Neuchâtel) ha dato corso, nella ricognizione delle dediche di Luigi Pirandello, a una ricostruzione cronologica della poetica pirandelliana; poiché la pratica dedicataria pirandelliana si raccoglie soprattutto in due periodi distinti: tra il 1904 e il 1909 e tra il 1927 e il 1934, Cappello ha verificato le ragioni di una prassi sistematica ma incostante, spesso correlata alla soppressione delle dediche o alla loro sostituzione con testi introduttivi o proemiali dopo la prima edizione. Il presupposto critico dell'analisi è la considerazione che la dedica, come il titolo, come l'epigrafe, rappresenta uno di quegli elementi marginali del testo attraverso i quali l'autore costituisce per il lettore un orizzonte di lettura, prossimo al momento della redazione del testo, il cui valore è legato al contesto e alle circostanze della pubblicazione. Nella sostanza le dediche rispondono all'esigenza autoesplicativa dell'autore, alla necessità dell'autore di darsi un'identità, una riconoscibilità, e di fornire un'interpretazione di sé a uso dei propri interlocutori, con questi intendendo la totalità dei lettori. La vita autonoma di un'opera e il mutamento delle circostanze modificano il contesto di acquisizione da parte del lettore e possono determinare la caduta della dedica o la necessità di elaborazione di una nuova prospettiva di lettura. Ad esempio, in relazione all'esperienza del teatro d'arte, iniziata nel 1925, ma anche in relazione alla vicenda biografica legata a Marta Abba, va considerata la fioritura di dediche tra il 1927 e il 1934. Le dediche a Marta Abba in particolare offrono un doppio registro di lettura: da un lato rispondono al sentimento dell'autore verso l'attrice, dall'altro sono il riflesso della nuova situazione prodottasi nella carriera pirandelliana da quando è avvenuta la conversione da drammaturgo, scrittore «puro», a regista, a uomo di teatro, a capocomico.