

MARGINI

GIORNALE DELLA DEDICA E ALTRO

Diretto da Maria Antonietta Terzoli

4
2010

Direzione

Maria Antonietta Terzoli

Comitato scientifico

Alberto Asor Rosa

Andreas Beyer

Mario Lavagetto

Helmut Meter

Marco Paoli

Marco Praloran

Giuseppe Ricuperati

Sebastian Schütze

Comitato di redazione

Monica Bianco

Sara Garau

Anna Laura Puliafito

Rodolfo Zucco

Segreteria di redazione

Laura Nocito

Supporto informatico

Laura Nocito

Saggi

RODOLFO ZUCCO

Dediche di Giorgio Caproni

FABIEN KUNZ

Intorno ai materiali di Casarsa. Dediche nelle prime opere di Pasolini (1941-1955)

ANNA LAURA PULIAFITO

Giordano Bruno and the dedication of his latin poems

CHIARA SCHIAVON

Una via d'accesso agli epistolari. Le dediche dei libri di lettere d'autore nel Cinquecento. Seconda parte

GUGLIELMO GORNI – PAOLA ALLEGRETTI

Dedica (e onomastica) in alcune opere tarde di Dante

Abstracts

Biblioteca

FURIO BRUGNOLO – ROBERTO BENEDETTI

La dedica tra Medioevo e Rinascimento: testo e immagine [2004]

Wunderkammer

Il quarto libro di lettere dedicatorie di diversi (Bergamo, 1602)

a cura di ANNA LAURA PULIAFITO

BENEDETTO MARCELLO

Il Teatro alla Moda (1720)

a cura di SARA GARAU

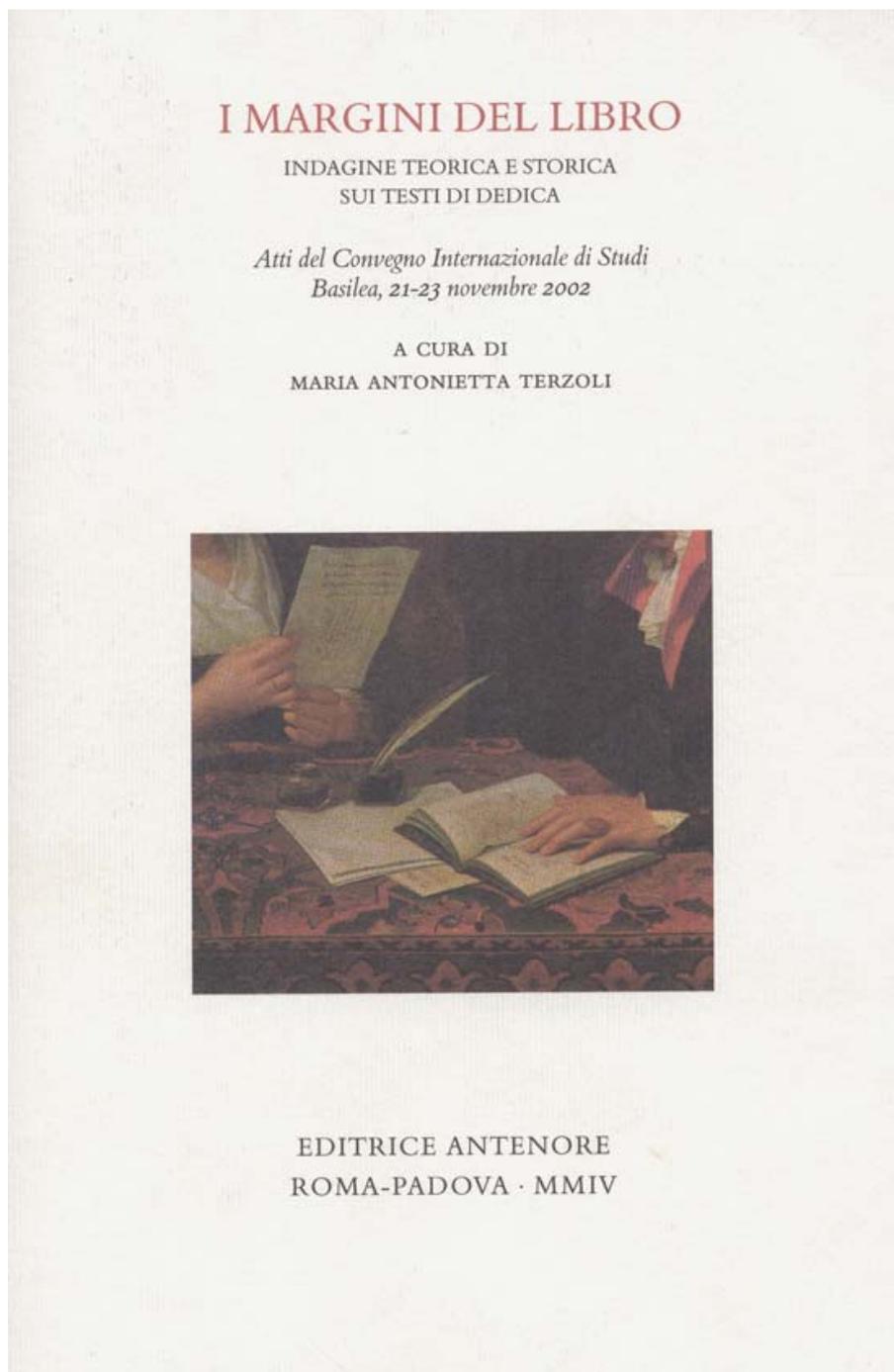


I margini del libro

FURIO BRUGNOLO – ROBERTO BENEDETTI

La dedica tra Medioevo e Rinascimento: testo e immagine

in *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, Atti del
Convegno di Basilea, 21-23 novembre 2002, a cura di M. A. TERZOLI,
Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 13-54 (con tavv.).



FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO
RINASCIMENTO: TESTO E IMMAGINE*

1. «Francisci Petrarce, poete laureati, de insigni obedientia et fide uxoria, ad Iohannem Boccacium de Certaldo», «[...] ad germanum suum virum religiosissimum Cartusiensem fratrem Gerardum», «Ad Donatum Apennigenam Grammaticum»: dediche “telegrafiche” come queste (tutte di Petrarca),¹ così vicine da una lato a quelle classiche, dall’altro a quelle ancor oggi più diffuse e consuete, quasi non esistono nella letteratura volgare del Due-Trecento: con l’eccezione forse di certe dediche di volgarizzamenti (per esempio il volgarizzamento di Bono Giamboni delle *Historiae* di Orosio, il compendio dell’Eneide tradotto da Andrea Lancia, la traduzione sallustiana e gli *Ammaestramenti degli antichi* di Bartolomeo da San Concordio, ecc.),² dove però il dedicatario coincide piuttosto col committente o promotore della traduzione e non – o non in prima istanza – con un interlocutore liberamente e autonomamente scelto in virtù del rapporto (di natura privata e non pubblica o “economica”) che lo lega all’autore. Anche l’epistola dedicatoria, intesa come un enunciato autonomo che precede il testo dedicato e ne è anche materialmente separato (appartenendo dunque, nella termino-

* Il saggio si compone di due parti distinte, ancorché complementari: la prima (paragrafi 1-7) è di Furio Brugnolo, la seconda (8-11) di Roberto Benedetti. I riferimenti bibliografici nelle note sono limitati all’essenziale.

1. Sono, rispettivamente, le dediche della traduzione in latino della novella di Griselda, dal *Decameron* (x 10), quella del *De ocio religioso* (al fratello Gerardo) e quella del *De sui ipsius et multorum ignorantia* (a Donato Albanzani).

2. Dedicate rispettivamente a Lamberto degli Abati, a Coppo di Borghese di Migliorato Domenici (più tardi amico anche di Boccaccio), a Neri di Cambio e a Geri degli Spini.

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

logia di Genette, al *peritesto*)³ e che contiene, accanto al rituale omaggio al dedicatario, indicazioni sulla relazione che intercorre tra questi, l'opera e l'autore – e ovviamente sull'opera stessa –, si afferma piuttosto tardi, e anche qui piuttosto in latino che in volgare (anche quando l'opera dedicata è in volgare, come nel caso, per fare un solo esempio, del *Trattato sopra le virtù morali* di Graziolo Bambaglioli, di cui al par. 8): fermo restando che la sua genesi e la sua conformazione sono propriamente e letteralmente epistolari, come mostrano i due esempi sommi della dedica del *Paradiso* a Cangrande della Scala e della dedica dei *Rerum vulgariū fragmenta* (nella "forma" appunto denominata dal dedicatario) a Pandolfo Malatesta (*Sen.*, XIII II). In questi due casi parlare di "dedica" è insieme troppo e troppo poco (Genette parlerebbe di *epitesto* d'autore): e infatti l'epistola dantesca (*Ep.*, XIII) è anche e soprattutto una *introductio operis* e quella petrarchesca è, come mostrano le insistite notazioni sugli aspetti "materiali" del libro (rozzezza di scrittura, scorrettezze, e la stessa povertà del suo aspetto esteriore), piuttosto dedica – e invio – d'esemplare che dedica d'opera (né poteva essere altrimenti, trattandosi di un'opera ancora *in progress*).

Quest'ultima distinzione – o meglio indistinzione, giacché prima dell'invenzione della stampa dedica d'opera e dedica d'esemplare di norma coincidono – è ovviamente fondamentale lungo tutto il Medioevo: al punto che essa viene spesso abilmente tematizzata proprio nelle dediche e nei proemi (come vedremo). E non è infine un caso che nel Quattrocento comincino ad apparire le dediche non di creazioni letterarie originali (o – se tali possono essere considerati i volgarizzamenti – parzialmente originali), ma di raccolte di opere altrui, nella forma di canzonieri miscellanei, antologie poetiche ecc.: l'esempio piú

3. Cfr. G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989 (da qui sono stati tratti vari spunti e anche molta terminologia specifica).

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

celebre – anche perché ne è autore Angelo Poliziano – è la dedicatoria della cosiddetta “Raccolta Aragonesa” allestita da Lorenzo il Magnifico per Federico d’Aragona, che ha un (più modesto) antecedente in quella – a Giovanni II Bentivoglio – del « fragmentario, o ver canzonero » che va sotto il nome di “codice Isoldiano” (ms. 1739 della Bibl. Universitaria di Bologna), a lungo ritenuta di Sabadino degli Arienti.⁴ In questi due ultimi casi – come, *mutatis mutandis*, nel caso del Canzoniere di Petrarca – la dedica coincide con l’invio materiale del manoscritto (un esemplare, appunto, “di dedica”) a un destinatario/committente illustre, che in quanto tale – e solo in quanto tale – dà lustro e legittimità al donatore e alla sua fatica, ma che per il resto non viene posto in particolare relazione col significato e la funzione dell’opera che gli viene donata (come si vede in particolare nella dedicatoria della Raccolta Aragonesa, che è in realtà una vera e propria prefazione storico-critica).

Anche alla luce di quanto finora succintamente esposto, è evidente che tra le “soglie” del testo catalogate e descritte da Genette, quella della “dedica” è, per quanto riguarda il Medioevo volgare, una delle più difficili da individuare, definire e classificare con chiarezza e completezza, sia per gli infiniti distinguo di cui tenere conto, sia per una ragione di fondo: nel Medioevo volgare la dedica non è, per lo più, un enunciato autonomo del peritesto, formalmente indipendente dal testo (i casi finora citati sono in fondo delle eccezioni), ma è di norma integrata in quest’ultimo in quanto parte del prologo (o, eventualmente, dell’epilogo); anche se ci sono, beninteso, prologhi con dedica e prologhi senza dedica (con la conseguenza che la dedica medievale è di norma assai meno caduca di quella moderna). Inoltre non è sempre facile – in un’epoca in cui la creazione let-

4. Cfr. *Le rime del Codice Isoldiano (Bologn. Univ. 1739)*, pubblicate per cura di L. FRATI, Bologna, Romagnoli-Dall’Acqua, 1913.

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

teraria (lirica o racconto o didassi) è comunque, e tipicamente, quasi sempre “offerta”, “mandata”, “presentata” a un determinato personaggio, reale o ideale che sia – distinguere tra *dedicataro* e *destinatario* di un testo.

Studiare e analizzare sistematicamente e rigorosamente le dediche medievali costringerebbe dunque per lo più a sconfinare, da un lato, nell’ambito della prefazione e della topica esordiale; e ad imbarcarsi, dall’altro, in una complessa e minuziosa anàmnese delle categorie di dedicataro e di destinatario e delle loro distinzioni, intersezioni e specificazioni (si dovrà comunque convenire che il dedicataro non va mai confuso col “destinatario interno”, cioè con « l’interlocutore al quale chi scrive rivolge o finge di rivolgere le sue parole trattandolo come un personaggio dell’opera »).⁵

Questo insieme di problematiche, e in definitiva la più ampia e complessa estensione della categoria della “dedica” nel Medioevo, spiega perché il pur informatissimo Genette non menzioni, nel capitolo apposito di *Soglie*, alcun esempio medievale di questo microgenere, nemmeno tratto dalla letteratura antico-francese. Eppure proprio qui si sarebbero trovati interessanti *specimina*, ben inquadrabili nella tassonomia genettiana: dall’aurea semplicità di Marie de France (i *Lais*, dedicati a Enrico II d’Inghilterra) alla reticenza ironica di Chrétien de Troyes (il prologo del *Lancelot*, con la “difficile” dedica a Marie de Champagne), dall’enfasi di Gautier d’Arras (*Ille et Galeron*, a Beatrice di Borgogna, « le millor emperreris / qui onkes fust si com je pens ») all’idealismo ecumenico di Thomas (che dedica il *Ro-*

5. C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 98. Caso tipico è quello di Rustico Filippi, destinatario (e non dedicataro) del *Favolello* di Brunetto Latini. Si potrebbe aggiungere che, come in questo caso, il destinatario è colui da cui si attende comunque una “risposta”.

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

man de Tristan « a tuz amanz ») al raffinato gioco di specchi di Nicole de Margival, che nel *Dit de la panthère* fa della distinzione tra opera ed esemplare il tema stesso della sua dedica, peraltro fittizia (il poemetto è dedicato infatti alla donna amata, « bele et bone et sage, / noble de cuer et de lignage », ma l'autore non osa mandarglielo direttamente, per timore di rendere palese la loro relazione ai *mesdisans*; l'opera – e cioè l'esemplare – è mandata invece « a ses amis, a ses amies », nella speranza che siano essi a divulgarla e che la donna ne venga così prima o poi a conoscenza: capirà allora, dal suo contenuto, che è lei che l'ha ispirata e che è a lei che essa è dedicata).

È però soprattutto nella letteratura italiana antica, più che in quella francese, che la concezione e, se posso dir così, il trattamento della dedica conosce una originale e innovativa evoluzione, dovuta specialmente a tre autori che conferiscono a questa particolare modalità di scrittura risonanze e funzioni assolutamente inedite: dedica come autotutela (Brunetto Latini), dedica come implicazione e provocazione letteraria (Dante Alighieri), dedica come procedimento artistico compositivo (Giovanni Boccaccio).

2. Nella storia della letteratura italiana il primo grande esempio di dedica è quello del *Tesoretto* di Brunetto Latini, che colpisce prima di tutto per la sua estensione (ben 112 versi):

Al valente signore,
di cui non so migliore
sulla terra trovare:
ché non avete pare
né 'n pace né in guerra; 5
sí ch'a voi tutta terra
che 'l sole gira il giorno
e 'l mar batte d'intorno
san' faglia si convene,
ponendo mente al bene 10

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

che fate per usaggio,
 ed a l'alto legnaggio
 donde voi sete nato;
 e poi da l'altro lato
 potén tanto vedere 15
 in voi senno e savere
 a ogni condizione,
 un altro Salamone
 pare in voi rivenuto;
 e bene avén veduto 20
 in duro convenente,
 ove ogn'altro semente,
 che voi pur migliorate
 e tuttora afinate;
 il vostro cuor valente 25
 poggia sí altamente
 in ogni benanza
 che tutta la sembianza
 d'Alesandro tenete,
 ché per neente avete 30
 terra, oro ed argento;
 sí alto intendimento
 avete d'ogne canto,
 che voi corona e manto
 portate di franchezza 35
 e di fina prodezza,
 sí ch'Achilès lo prode,
 ch'aquistò tante lode,
 e 'l buono Ettòr troiano,
 Lancelotto e Tristano 40
 non valse me' di voe,
 quando bisogno fue;
 e poi, quando venite
 che voi parole dite
 o 'n consiglio o 'n aringa, 45
 par ch'aggiate la lingua
 del buon Tulio romano
 che fu in dir sovrano:

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

ch'i' ho visto sovente
 viltenero a la gente
 molto valente cose;
 e pietre preziose
 son già cadute i'lloco
 che son grandite poco.
 Ben conosco che 'l bene
 assai val men, chi 'l tene
 del tutto in sé celato,
 che quel ch'è palesato,
 sí come la candela
 luce men, chi la cела.
 Ma i' ho già trovato
 in prosa ed in rimato
 cose di grande assetto,
 e poi per gran sagretto
 l'ho date a caro amico:
 poi, con dolor lo dico,
 lu' vidi in man d'i fanti,
 e rasemprati tanti
 che si ruppe la bolla
 e rimase per nulla.
 S'aven cosí di questo,
 si dico che sia pesto,
 e di carta in quaderno
 sia gittato in inferno.
 Lo Tesoro conenza⁶
 [...]

Che si tratti di vera *dedica*, cioè di un autonomo enunciato *peritestiuale* e non di un piú generico prologo o proemio incorporato nel testo, è fuor di dubbio: non solo per la nettissima demar-

6. Si cita da BRUNETTO LATINI, *Il Tesoretto*, Introduzione e note di M. CICCUTO, Milano, Rizzoli, 1985 (che riprende l'edizione di Contini nei *Poeti del Duecento*).

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

cazione che lo separa del testo, il cui inizio è segnalato dal canonico *incipit* (« Lo Tesoro conenza », v. 113, equivalente a un *Incipit Thesaurus*), ma anche perché non vi si parla affatto del significato, della genesi o della funzione di quest'ultimo (si dice solo, con formula ripresa dalla tradizione didattica romanza, che « vale argento ed oro »),⁷ ma solo della sua destinazione e, come si direbbe oggi, del suo consumo, della sua ricezione (« ed a voi faccio priego / che lo tegnate caro, / e che ne siate avaro », con quel che segue): istruzioni per l'uso, insomma, come si addice appunto a una dedica, e non istruzioni di lettura (che chiamerebbero in causa l'« istanza prefativa »).

Questo è il primo aspetto da sottolineare. Il secondo è l'inconsueta amplificazione e intensificazione – a maggior ragione in un autore sobrio e concreto come Brunetto, per di più di estrazione borghese e “comunale” – della lode del dedicatario, il quale appare come un personaggio assolutamente fuori dell'ordinario – viene paragonato, in successione, a Salomone, ad Alessandro Magno, ad Achille, Ettore, Lancillotto, Tristano, Cicerone, Seneca e Catone – e di cui si celebrano non solo l'alto lignaggio, il senno, la prodezza e la magnanimità – valori già appartenenti alla tradizione cortese-feudale – ma anche qualità più consone alla civiltà comunale e cittadina di cui Brunetto è portatore e divulgatore: l'eloquenza politica (cui sono dedicati

7. Il rinvio è specialmente al prologo del *Thezaur* del provenzale Peire de Corbian, dove si dice « qu'eu m'ai un ric Tesaur amassat mal traens, / quez es plus precios, plus car e plus valens / que peiras preciosas ni fis aurs ni argens » (vv. 17-19, ed. BERTONI-JEANROY, da confrontare con *Tesoretto*, 75-76 e 90; anche il tema del “grandire” e del suo contrario, *Tesoretto*, v. 92, ha riscontro nel *Thezaur*, v. 23: « ni ja mermara, anz er tostemps creissens »); ma cfr. anche l'*Ensenhamens d'onor* di Sordello, vv. 1-7, ed. Boni: « Aissi co'l tesaur es perdutoz / aitan con istai escondutoz, / teng eu aitan per perdutoz sen, / quan om lo cel el vai cubren; / que ploms val melz qu'argenz ni aurs / rescos: per zo es lo tesaur / perdutoz, qui no'l met e no'l dona », che sembrerebbero alla base di *Tesoretto*, 93-98.

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

ben 14 versi), l'etica civile, e quella che potremmo chiamare l'arte del buon governo.

La lunga apostrofe, capolavoro di retorica epidittica, costituisce oltretutto quasi un testo a sé, sospeso com'è anche dal punto di vista sintattico-periodale, tra l'iniziale complemento (« Al valente signore », dopo il quale ci si attenderebbe **io mi raccomando* o **Brunetto si raccomanda*) e il lontanissimo predicato (al v. 70), che, fingendo di presupporre un vocativo, determina un lieve anacoluto: « Al valente signore / [...] / io Brunetto Latino, / [...] / a voi mi raccomando » (con eccezionale *mise en relief* del nome – e anzi dell'*ego* – dell'autore); in mezzo il lunghissimo ed elaborato panegirico. Già la dilatazione periodale, la tensione retorica e la piccola forzatura sintattica sono un indizio del significato particolare che l'autore intende conferire a questo suo singolare esordio.

I commentatori si sono concentrati per lo più sul problema dell'identificazione del « valente signore », senza arrivare a soluzioni soddisfacenti: si è pensato a Luigi IX re di Francia, a Carlo d'Angiò, ad Alfonso X di Castiglia (che in realtà viene ricordato successivamente, all'inizio della *narratio*, vv. 125-34), al potente concittadino cui è dedicato anche il *Tresor*, persino a Rustico Filippi (che invece è solo il destinatario del *Favolello*).⁸ L'unica cosa certa – almeno a giudicare dai dati testuali – è che non si tratta del *committente* dell'opera (o comunque di qualcuno che ha avuto parte nella sua genesi: l'orgoglio di Brunetto in quanto *auctor* è ben sottolineato, oltre che dal citato v. 70, dall'accenno alle sue opere precedenti, « cose di grande assetto », vv. 99-101), ma di un vero dedicatario, a cui l'autore porge omaggio e chiede, per così dire, sostegno.

8. Per le varie ipotesi fatte, cfr. le due ultime edizioni commentate del *Tesoretto*, quella di Ciccutto citata, e quella di J. BOLTON HOLLOWAY, *Il Tesoretto (The Little Treasure)*, New York-London, Garland, 1981.

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

Ma la questione rilevante – preliminare e insieme consequenziale a quella dell'identificazione – è in realtà un'altra. Perché Brunetto sente il bisogno di un panegirico così lungo ed enfatico, di una lode così esagerata, piena di iperboli e di riferimenti culti, mai usati, almeno in questa misura, per altri, anche illustrissimi, dedicatari? Poiché niente è gratuito ed esornativo in uno scrittore come Brunetto, la risposta (concettuale e strutturale) non può che essere cercata nella dedica nel suo complesso e dunque in ciò che l'autore scrive nella seconda parte: che è in realtà il vero centro, il perno intorno a cui ruota l'intero enunciato, e in qualche modo la sua ragion d'essere. Qui (vv. 83-112) si assiste infatti – in apparente contrasto con la prima parte, che appare perfino troppo ligia alle consuetudini della dedica encomiastica – a un inatteso ribaltamento delle convenzioni. Generalmente si rende omaggio a un dedicatario illustre e potente, celebrandone le qualità, per fare di lui il garante e il tramite della diffusione e della “fortuna” dell'opera (e magari del suo autore). Qui è esattamente il contrario: al dedicatario si chiede esplicitamente – e proprio in quanto depositario di ogni perfezione – di impedire che il libro vada in mano a chiunque, e particolarmente agli indotti, agli impreparati (i «fanti» del v. 105): esso racchiude un “tesoro” che non va distribuito, e che va anzi tenuto celato (fuor di metafora, non va copiato e diffuso in ulteriori esemplari). L'idea – diametralmente opposta a quella che è “dovere primo del sapiente [...] di aprire il tesoro delle sue conoscenze agli indotti e di emendarne, eventualmente, i difetti” –⁹ è quella che il sapere è per pochi eletti e che deve restare segreto, perché «perderebbe la sua efficacia e la sua virtù a

9. D'A. S. AVALLE, *Introduzione alle Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, vol. I, a cura di D'A. S. Avalle e col concorso dell'Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, p. LXXXII, con rinvio a E.R. CURTIUS, *Litteratura europea e medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 102-3.

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

essere divulgato». ¹⁰ Se questa concezione – elitaria, aristocratica, quasi iniziatica – è tutt'altro che rara nel Medioevo (è l'esatto contrario del precetto evidenziato dalla parabola evangelica della fiaccola sotto il moggio, cui alludono i vv. 93-98 di Brunetto) e ha dietro di sé una lunga tradizione ¹¹ (può sorprendere semmai che se ne faccia carico chi più di tutti, nella Firenze del Duecento, si è impegnato nell'«*engagement* pedagogico-politico, nella costante opera di fornire non più in latino gli strumenti necessari alla società comunale, in difesa della quale si batte e scrive, non amando i dotti che manifestano la loro cultura per pochi»), ¹² del tutto singolare e stupefacente è invece la conclusione che ne viene tratta: l'augurio che il libro venga distrutto (e anzi «gittato in inferno», dopo essere stato squadernato) piuttosto che divulgato. Il lettore – o quanto meno il lettore generico – è visto non soltanto come qualcuno da tenere a bada, da selezionare e in definitiva da neutralizzare, ma addirittura come un pericolo da evitare, un *nemico* da cui tutelarsi: anche a prezzo della distruzione della propria opera.

Non conosco, in tutto il Medioevo, e forse nemmeno dopo, affermazioni di una simile audacia e, diciamo pure, di una simile violenza: che è la violenza insita nell'immagine stessa del libro squadernato, lacerato e gettato alle fiamme dell'inferno come se si trattasse di un corpo umano disarticolato e messo al ro-

10. M. FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 53.

11. Ne accenna per esempio AVALLE, loc. cit., da cui traggio anche questa citazione: «*Abdita namque placent: vilescunt cognita vulgo, / qui scire potest, nullius esse putat*» («Piacciono le cose nascoste; quelle, invece, conosciute da tutti perdono valore; le cose che si possono comprendere non sono di nessuno»).

12. G. PETROCCHI, *La Toscana nel Duecento*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, I. *Letà medievale*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 188-226, alle pp. 199-200. Su questa apparente contraddizione vd. ora anche le pertinenti osservazioni di R. BRUSEGAN, *L'énumération et les chiffres: du 'Roman de la Rose' au 'Tesoretto'*, in «*Littérature*», vol. CXXX 2003, pp. 48-67, partic. alle pp. 66-67.

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

go. Una violenza che appartiene certo all'orgoglio intellettuale dell'*auktor* («io, Brunetto Latino»), ma che, come quello, deve trovare *nel testo* stesso la sua giustificazione, la sua premessa. Si capisce allora il senso e la funzione – al di là delle regole del gioco epidittico – della prima parte della dedica. Una conclusione così radicale ed estrema – che fa tutt'uno con l'eccezionalità, e se si vuole l'anomalia, di un'opera che non ammette letture devianti e abusive e sguardi ingenuamente indiscreti – doveva essere in qualche modo preparata e legittimata dall'autorità di un dedicatario altrettanto eccezionale, il «valente signore, / di cui non so migliore / sulla terra trovare» e in cui «s'asomma, e compie ogni bontate».

3. È evidente che l'esternazione di Brunetto è, nel senso più alto, retorica, e per così dire auto-promozionale. Egli – l'autore empirico – non desidera affatto che la sua opera resti davvero segreta e appannaggio di pochi, né tantomeno vuole che vada distrutta (l'immagine finale non ha una valenza extratestuale), vuole solo segnalarne, in modo quasi provocatorio, il carattere eccezionale ed innovativo, e preservarne quindi l'alto valore: un valore che potremmo definire – dato il riferimento alle copie che se ne possono trarre («e rasemprati tanti») – anche “di mercato”.¹³

Se è dunque una precisa strategia retorico-comunicativa che guida l'intero enunciato, ecco allora che è forse possibile leggere in questa luce anche l'immagine del «valente signore» cui

13. Su questo aspetto, non inverosimile in un esponente della borghesia mercantile fiorentina, sta lavorando Anatole P. Fuksas. La trepidazione per il destino cui i testi vanno incontro quando vengono trascritti e ritrascritti si riscontra anche in altri autori (e già nei trovatori), nei quali la preoccupazione riguarda però le possibili manipolazioni testuali, gli errori di copia, le varianti e le appropriazioni indebite (ciò di cui si lamenta per esempio Guernes de Pont-Sainte-Maxence nella *Vie de Saint Thomas Becket*).

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

Brunetto dedica il libro, e vedere in lui non un personaggio storico, reale – e tanto meno, come è stato recentemente opinato, il poeta Ovidio –,¹⁴ ma un dedicatario ideale, simbolico: una sorta di grandiosa e ingegnosa metafora in grado di preparare e giustificare la non meno sorprendente immagine che chiude il passo. Dedicatari ideali o idealizzati o addirittura fittizi non mancano nelle letterature medievali:¹⁵ penso per esempio – a parte le tante dediche-omaggio alla donna amata –¹⁶ alla dedica indiretta del *Welscher Gast* di Thomasin von Zerclaere alla “terra tedesca” (« Tiusche lant, enphâhe wol, / als eine guot hûsvrouwe sol, / disen dinen welhschen gast », v. 87-89: “Terra tedesca, ricevi benevolmente, come si addice a una perfetta padrona, questo tuo ospite di lingua romanza”), e più ancora all’interpretazione che ne dà l’illustratore del ms. Pal. Germ. 389 di Heidelberg, che mostra un messaggero che, inginocchiato, porge il libro, col tipico gesto consacrato dalle miniature di dedica, a una dama assisa davanti al portale di un castello: l’iscrizione sul portale definisce la dedicataria – o forse il luogo stesso – come *teuscheu zunge*, ‘lingua tedesca’.¹⁷

Forse anche Brunetto si ispirava a speciali tradizioni iconografiche, delineando l’immagine del « valente signore » a cui si

14. Cfr. M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *Nuove ipotesi di lavoro scaturite dal rapporto testo-immagine nel ‘Tesoretto’ di Brunetto Latini*, in « Rivista di storia della miniatura », I-II 1996-1997 (= Atti del IV Congresso di Storia della miniatura, *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine*), pp. 89-98, a p. 93.

15. E ovviamente nemmeno in quelle moderne, anche se si tratta per lo più del lettore: uno degli ultimi esempi è quello de *La storia* di Elsa Morante: « Por el analfabeta a quien escribo ».

16. Tra queste, anche quella del *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris, vv. 37-44, ed. Poirion, che è in qualche modo una dedica autoreferenziale: la dedicataria è « cele qui tant a de pris / et tant est digne d’estre amee / qu’el doit estre rose clamee ».

17. Cfr. le precise notazioni di H. WENZEL, *Hören und Sehen – Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München, Beck, 1995, pp. 252-55.

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

raccomanda? Nelle sembianze di un solenne “signore” –¹⁸ simbolo e insieme depositario di sapienza, giustizia, virtù e potenza – è rappresentato, nel grande affresco senese del *Buon governo* di Ambrogio Lorenzetti, il “bene comune”: un’immagine in cui è stato proposto di riconoscere una trasfigurazione ideale della nuova classe politica comunale che la letteratura “preumanistica” nutrita di aristotelismo mira a formare.¹⁹ E tale potrebbe anche essere – sostituendo Siena con Firenze – il “patrono” cui Brunetto (che non a caso è annoverato tra le fonti, col terzo libro del *Tresor*, dell’affresco) si rivolge con tanto entusiasmo e a cui offre (a maggior ragione in quanto lontano dalla patria, in esilio) la propria creazione artistica. Una proiezione o trasfigurazione poetico-intellettuale – il cui punto di partenza può, beninteso, anche essere reale, autobiografico –, un’idealità alla quale si può sacrificare anche il proprio “trovato”, cioè la propria arte: « e di carta in quaderno / sia gittato in inferno ». Forse è anche per questo che Dante – che nel *Convivio*, come è noto, sostiene la posizione diametralmente opposta – ha messo Brunetto nell’Inferno, nel girone dei violenti contro Dio, la natura e, appunto, l’arte.²⁰

18. Cfr. l’iscrizione poetica sottostante: « Questa santa virtù, là dove regge, / induce ad unità li animi molti, / e questi, a cciò ricolti, / un ben comun per lor signor si fanno, / lo qual, per governar suo stato, elegge / di non tener giamma’ gli ochi rivolti / da lo splendor de’ volti / de le virtù che ’ntorno a llui si stanno. / Per questo con triunfo a llui si danno / censi, tributi e signorie di terre, / per questo senza guerre / seguita poi ogni civile effetto, / utile, necessario e di diletto » (cfr. F. BRUGNOLO, *Le iscrizioni in volgare: testo e commento*, in *Ambrogio Lorenzetti: Il Buon Governo*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano, Electa, pp. 381-91, a p. 385).

19. Cfr. M.M. DONATO, *La “bellissima inventiva”: immagini e idee nella Sala della Pace*, in *Ambrogio Lorenzetti: Il Buon Governo*, cit., pp. 23-41, alle pp. 30-31, con riferimento a Q. SKINNER, *Ambrogio Lorenzetti: l’artista come filosofo della politica*, in « *Intersezioni* », a. VII 1987, pp. 439-82, alle pp. 474-75 (versione ridotta del saggio *Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher*, pubblicato in « *Proceedings of the British Academy* », a. LXXII 1986, pp. 1-56).

20. Dante aveva presenti i vv. 73-75 del *Tesoretto* (« a voi mi racomando. / Poi

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

4. La posizione di Brunetto Latini è talmente eccezionale che si capisce il fraintendimento – o l'inavvertenza – dell'illustratore di uno dei testimoni più antichi del *Tesoretto*, il trecentesco codice Strozzi 146 della Biblioteca Laurenziana. La prima delle illustrazioni, un disegno a penna nel margine inferiore di c. 1r (fig. 1), si riferisce proprio alla dedica (e precisamente ai primi 56 versi) e rappresenta l'autore (correttamente indicato da una didascalia come *ser Brunetto*), seduto allo scrittoio, nell'atto di porgere il libro a un giovane personaggio. L'iconografia è quella tipica delle miniature di dedica (l'autore che offre l'opera al dedicatario), ma con la dedica originale essa ha ben poco a che vedere: il ricevente infatti non è più il personaggio eminente e superlativo cui Brunetto nel testo si rivolge, ma, come recita una didascalia oggi pressoché illeggibile, *l'amicho suo*, e Brunetto stesso non è rappresentato in posizione subordinata, al contrario è visto come il maestro (ne fa fede il tipico *digitus magistralis* che lo caratterizza) che, dall'alto del suo scrittoio, licenzia il libro appena completato (ed è quanto meno curioso che ci sia stato chi ha visto nel giovane amico colui che porge il libro all'autore, anziché colui che lo riceve).²¹ Dunque l'illustratore non solo sostituisce il vero dedicatario col "fino amico caro" cui è rivolta – ma come destinatario e discepolo, più che come dedicatario – l'ultima parte del poemetto, la didascalica *Penetenza* (vv. 2428 sgg.),²² ma anche contraddice clamorosamente – o comunque ignora – il dettato e l'intenzione di Brunetto, rappre-

vi presento e mando / questo ricco Tesoro»), quando fa dire a Brunetto: «Sieti raccomandato il mio Tesoro» (*Inf.*, xv 119)?

21. Così CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, op. cit., p. 89: «un giovane aiutante porta il codice a ser Brunetto Latini». Si noti che lungo il bordo esterno del codice l'illustratore ha scritto *tesoretto*.

22. Illustrata anch'essa (c. 22v) da un disegno che mostra di nuovo l'autore nell'atto di porgere il testo (non più il libro, ma un rotolo di pergamena) all'*amicho suo* (così la didascalia).

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

sentando quest'ultimo come il sapiente che non è certo "avaro" della sua scienza e che distribuisce a tutti, in forma di libro, il tesoro delle sue conoscenze (se è vero che nel ricevente può essere visto il "comune lettore").²³ A meno che l'illustrazione non si riferisca, riduttivamente e pretestuosamente, ai vv. 99-103: « Ma i' ho già trovato / in prosa ed in rimato / cose di grande assetto, / e poi per gran sagretto / l'ho date a caro amico ». Ma anche in questo caso, e a maggior ragione, dovremmo chiederci perché venga scelto ed enfatizzato un dettaglio in fondo marginale a scapito del potente nucleo centrale del messaggio di Brunetto: «volgarizzazione "comunale" dei registri cortesi»²⁴ o, com'è forse più probabile, intenzionale compensazione-banalizzazione degli aspetti più inquietanti – o meno perspicui – del prologo brunettiano?²⁵

5. Anche nel *Tesoretto*, una volta di più, dedica d'opera e dedica d'esemplare coincidono (si parla di carte, di quaderni, di inchiostro, con allusione alla materialità della creazione artistica). Questa, come già ricordato, è la situazione normale nel Medioevo, e questo spiega perché la terminologia che designa l'atto del "dedicare" è sempre, fino al Trecento, quella relativa all'invio o al dono: *mandare* e *presentare*, come si legge appunto in Brunetto, e come si legge in una delle prime poesie liriche per le quali si possa parlare di vero dedicatario e non di destinatario "esterno", la canzone di Guittone *Se de voi, donna gente*, rivolta alla donna (destinatario "interno") ma dedicata a Corrado da Sterleto:

23. Cfr. il commento di Ciccuto al v. 1 del poemetto, op. cit., p. 143.

24. Ibid.

25. È appena il caso di sottolineare che la discrepanza tra testo e immagine è sufficiente a confutare l'ipotesi della CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, op. cit., p. 94, che il programma illustrativo del codice risale allo stesso Brunetto.

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

Corrado da Sterleto, mea canzone
vo mando e vo presento,
ché vostro pregio vénto
m'ha [...].

Da notare che Corrado non era nemmeno un poeta (come Mazzeo di Ricco, cui Guittone fa omaggio di un'altra canzone, *Amor, tanto altamente*), ma solo un cultore di poesia: non a caso è dedicatario (in quanto committente) anche del *Donat proensal* di Uc Faidit, il primo trattato di poetica provenzale.

Solo con Giovanni Villani e col Boccaccio (che nelle dediche in latino usa regolarmente *dedicare*) si afferma “intitolare”: che sarà, assieme ai suoi derivati, il verbo usato anche dal Castelve-tro, che è il primo a formulare una embrionale teoria della dedica: « Ogni intitolazione de' libri graziosa a spezial persona si fa, o per proprio piacere dello 'ntitolatore, o per proprio piacere di colui a cui s'intitola, o per comun piacere d'amenduni ».²⁶ I vocabolari storici correnti registrano *dedicare*, nel senso che qui c'interessa, solo a partire dal Cinquecento (Equicola, Aretino, Tasso), mentre il piú classicheggiante *dicare* è già attestato nella dedica omodiegetica (di Polifilo a Polia) dell'*Hypnerotomachia Poliphili*; ma la prima attestazione di *dedicare* nel senso qui considerato è probabilmente quella che compare nel sonetto di dedica del canzoniere per Bianca Maria Sforza (1499) di Gasparo Visconti (per cui vd. par. 9).

6. Nessuno di questi termini compare nel secondo esempio che intendo trattare, e che è la dedica a Guido Cavalcanti (“questo mio primo amico a cui ciò scrivo”) della *Vita nuova* di Dante. Opera “nuova” e innovativa – e cioè senza paragoni – quan-

26. Nella *Giunta al primo libro delle Prose di M.P. Bembo* (1563); si cita da P. BEMBO, *Opere*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1808-1810, 12 voll., vol. x p. 89.

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

t'altre mai, la *Vita nuova* lo è anche dal punto di vista della dedica, non fosse altro che per il "luogo" in cui essa è collocata – nel corso dell'opera e quasi di sfuggita e non in posizione accusata e liminare – e per il "modo" in cui è formulata: non inquadrabile, almeno formalmente, nelle consuetudini del genere.²⁷

Dante ha tutta una serie di dediche, una diversa dall'altra, anche se rientranti in tipologie diffuse nel medioevo. Ha il sonetto di dedica (ma, nel solco del suo maestro Guinizzelli, come sonetto missivo, separato dall'opera dedicata):²⁸ esempio, *Messer Brunetto, questa pulzelletta*, che potrebbe essere l'invio proprio a Brunetto Latini del *Detto d'Amore*.²⁹ Ha la dedica come "congedo" di canzone (per es. *Doglia mi reca*). Ha infine la dedica come parte dell'epitesto d'autore: tale è l'epistola al dedicatario del *Paradiso*, Cangrande della Scala, che assolve, come s'è detto, a una duplice funzione: dedica e *introductio operis* (*accessus*).

Fin qui siamo più o meno nella consuetudine. La grande novità è la dedica della *Vita nuova*. Per la prima volta un'opera volgare, ossia un "libro" (e non un microtesto), è dedicata non al committente o a un patrono o a un potente, ma a un amico e

27. Si tratterebbe semmai di una "dedica indiretta", tipologia di cui non conosco molti altri esempi nel Medioevo. Uno di questi potrebbe essere quella del *Guillaume d'Angleterre* di Chrétien (de Troyes?), che si conclude così: « La matere si me conta / uns miens compains, Rogers li Cointes, / qui de maint prodome est acointes » (vv. 3308-10, ed. Wilmotte); perché questa menzione apparentemente banale se non si trattasse del dedicatario (e anzi del committente)? Quanto alla dedica posta non all'inizio (o alla fine) dell'opera, ma al suo interno, si potrebbe citare la dedica a « s'amie Vialine » che Aimon de Varennes colloca ai vv. 9213-14 del *Florimont*.

28. Il riferimento guinizzelliano è al sonetto *O caro padre meo*, accompagnatorio di una canzone (forse *Lo fin pregi'avanzato*) inviata a Guittone d'Arezzo perché egli la corregga e la « limi ».

29. L'ipotesi è di G. GORNI, *Il nodo della lingua e il Verbo d'Amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 49-69. Si ricordi anche il sonetto a Meuccio, che introduce forse una raccolta di rime.

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

collega in grado di apprezzarne il messaggio (e magari contribuirvi): non insomma per fargli un rituale omaggio o un'interessata adulazione, ma per il suo essere, in qualche modo, implicato nell'opera stessa. Ed è anche la prima volta che una raccolta di testi lirici viene non tanto "inviata" a un destinatario da cui ci si attende una risposta (circostanza comunissima nel medioevo), ma precisamente "dedicata" a un lettore privilegiato che è stato liberamente scelto e a cui si fa libera offerta della propria arte. (Questo, detto *en passant*, anche perché per la prima volta si è definitivamente consumato – e viene definitivamente sanzionato – il "divorzio" tra poesia lirica e musica, essendo le poesie inserite in un testo prosastico).

I commentatori della *Vita nuova* sono spesso incerti sullo statuto da attribuire alla dedica a Cavalcanti: per Guglielmo Gorni Cavalcanti è «il destinatario, se non proprio il dedicatario del libro»,³⁰ per Domenico De Robertis non c'è dubbio che si tratti del "dedicatario" e che il sintagma «a cui io ciò scrivo» del cap. 19 [= xxx] del libello vada parafrasato "a cui è dedicato il mio libro".³¹ Ma il problema centrale non mi sembra questo, anche per la voluta "vaghezza" della dedica; e in ogni caso, se destinatario è colui a cui si risponde o da cui ci si attende una risposta, Cavalcanti certamente non è il "destinatario" della *Vita nuova*: semmai qualcosa di più. Il problema è piuttosto quello del *come* e del *perché*: perché Dante "dedica" il libro a Cavalcanti, e come lo fa. E non è questione di poco peso, a meno che non si ammetta, riduttivamente e del tutto sproporzionatamente, che Dan-

30. G. GORNI, *Saggio di lettura*, in DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di G. GORNI, Torino, Einaudi, 1996, p. 267; e cfr. p. 174, dove Guido è indicato, «se non proprio come dedicatario, almeno come destinatario ufficiale del libro». Le citazioni dalla *Vita nuova* provengono da questa edizione (corsivi miei).

31. Cfr. il commento *ad loc.* in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, to. 1, parte 1, a cura di D. DE ROBERTIS e G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, p. 196.

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

te si limiti a contraccambiare la (presunta) dedica a lui medesimo della ballata *Rosa fresca novella*.³²

Ma vediamo anzitutto i passi i cui Cavalcanti è menzionato nella *Vita nuova*, osservando subito che egli è l'unico individuo reale, contemporaneo, vivente, entrato a far parte del libello non in quanto "attante", personaggio della *ficcio* (se non indirettamente in quanto amante o ex-amante di Giovanna-Primavera nel cap. 15: ma anche qui egli non "compare"), ma in quanto "citato":

A questo sonetto fu risposto da molti, e di diverse sententie: tra li quali fu risponditore *quelli cui io chiamo primo delli miei amici*, e disse allora uno sonetto, lo quale comincia *Vedesti, al mio parere, omne valore*. E questo fu quasi lo principio de l'amistà tra lui e me, quando elli seppe che io era quelli che li avea ciò mandato. Lo verace iudicio del detto sogno non fu veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo alli piú semplici (2 1 [= III 14 Barbi]).

E poco dopo [...] io vidi venire verso me una gentil donna, la quale era di famosa bieltade e fue già molto donna di *questo mio primo amico*. E lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltate, secondo che altri crede, imposto l'era nome Primavera, e cosí era chiamata (15 3 [= XXIV 3 Barbi]).

Onde io poi ripensando propuosi di scrivere per rima *allo mio primo amico* (tacendomi certe parole, le quali pareano da tacere), credendo io che ancora lo suo cuore mirasse la bieltade di questa Primavera gentile (15 6 [= XXIV 6 Barbi]).

[...] però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rectorico, e poscia domandato non sapesse

32. Non direi sia da prendere alla lettera l'affermazione che la dedica a Dante di *Fresca rosa novella* (dedica che si desume dalla rubrica del canzoniere Chigiano L.VIII.305, e indirettamente dall'erronea attribuzione della ballata allo stesso Dante in altri testimoni) «fa "pendant" alla dedica a Guido della *Vita Nova*» (cosí De Robertis in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, 2. *Introduzione*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 1151).

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. *E questo mio primo amico* e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente (16 10 [= xxv 10 Barbi]).

E se alcuno volesse me riprendere di ciò ch'io non scrivo qui le parole che seguitano a quelle allegate, escusomene, però che lo 'ntendimento mio non fue dal principio di scrivere altro che per volgare; onde, con ciò sia cosa che le parole che seguitano a quelle che sono allegate siano tutte latine, sarebbe fuori dello mio intendimento se le scrivessi. E simile intentione so ch'ebbe *questo mio primo amico a cui ciò scrivo*, cioè che io li scrivessi solamente volgare (19 9-10 [= xxx 2-3 Barbi]).

Si osserverà che tutti i passi in cui Cavalcanti viene menzionato (sempre tramite perifrasi: la dedica è dunque una dedica implicita, se non criptica) sono di natura squisitamente metatestuale e anzi metaletteraria. La prima menzione si riferisce alla ricezione e all'esatta interpretazione del primo sonetto della *Vita nuova* (occasione dell'amicizia tra i due poeti), la seconda e la terza alla genesi di un altro sonetto in cui compare la donna amata da Guido, la quarta riguarda questioni di poetica e retorica, la quinta riguarda la stessa composizione (e la lingua) del libello (c'è una successiva menzione, nel cap. 21 [= xxxii], ma meramente strumentale, a definire il "secondo" degli amici di Dante, « a me immediatamente dopo lo primo », forse Manetto Portinari). Guido è citato, in chiara progressione, prima come risponditore in questioni d'amore, poi più stringentemente come amante e poeta d'amore, la quarta volta come sodale di Dante nella polemica contro la vecchia scuola poetica, infine come sostenitore del volgare. Quest'ultimo punto è l'unico in cui Dante parla espressamente di alcuni criteri compositivi del libello: ed è proprio qui, in un passo in fondo puramente accessorio, non funzionale al progredire della narrazione, che compare la "dedica". La collocazione ha, nella sua apparente casualità e pretestuosità, un rilievo strategico eccezionale, un rilievo che va di pari passo con un'innovazione sostanziale. Torno a ri-

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

badirlo: per la prima volta un'opera volgare – un “libro” e non un singolo componimento – viene dedicata a qualcuno (« a cui ciò scrivo ») che non è né lo *sponsor* dell'autore, né il committente-promotore, e per la prima volta una dedica non ha né funzione encomiastica né funzione sollecitatoria. La sua funzione, più che affettiva, è squisitamente letteraria: è il *poeta* Cavalcanti, più che l'*amico* Guido, che viene in primo piano come dedicatario (e, s'aggiunga, come lettore ideale, privilegiato, del libro); e per di più un poeta che Dante associa continuamente a se stesso. Ma si noti la sottile ambivalenza – e talora reticenza – con cui questo poeta è in genere presentato: la prima volta come uno di quelli che non avevano esattamente capito il messaggio dantesco; la seconda e la terza è, dietro il velame, colui che è “superato” da Dante, così come Beatrice “supera” Giovanna (a ciò allude l'apparentemente incongrua precisazione sulla preterizione di « certe parole, le quali pareano da tacere »), e infine è citato come partecipe di una poetica di cui è però Dante ad apparire come responsabile primo (e addirittura, secondo Gorni, potrebbe essere lui la persona, peraltro « degna », che all'inizio del capitolo 16 « potrebbe dubitare » e a cui pare opportuno fornire delle spiegazioni). C'è dunque una chiamata in causa di Cavalcanti come intimamente implicato nella scrittura della *Vita nuova* e nella poetica dantesca – ma sempre, per così dire, subordinatamente a Dante, mai come ispiratore – e nello stesso tempo una sottile, e sottilmente provocatoria, presa di distanze. Non è un caso che l'ultima menzione diretta del « primo amico », quella con la dedica, si situi esattamente sul discrimine tra le rime “in vita” e quelle “in morte” di Beatrice: come se, dopo la morte e trasfigurazione della gentilissima, la “funzione Cavalcanti” si fosse definitivamente esaurita.

Anche a chi minimizzi il “conflitto” tra Dante e Guido all'altezza della *Vita nuova*, la “dedica” in questione – che a questo punto non si limita più all'enunciato del cap. 19, ma assorbe tut-

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

ti i precedenti, di cui costituisce il coronamento – non può non apparire gravida di significati e di implicazioni. Proprio per queste implicazioni, essa non poteva presentarsi nelle forme tradizionali, nel prologo o nell'epilogo, né assumerne la nomenclatura tradizionale. Dante insomma non “invia”, non “presenta”, non “manda” ma *scrive*: « questo mio primo amico a cui ciò scrivo ». Questa frase è di una straordinaria densità e ambiguità (anche sintattica e lessicale) che ne fa un capolavoro di sottigliezza retorica e, insieme, di provocazione letteraria (soprattutto alla luce del poi): e che trasforma la semplice dedica – detta quasi sottovoce, *en passant* e con la solita allusiva perifrasi – in un “gesto” sanzionario e in qualche modo necessario, inevitabile, imprescindibile. Si provi a immaginare per assurdo come ci apparirebbe la *Vita nuova* senza tale “gesto” (e come viceversa sarebbe stato tradotto in immagine da un ipotetico illustratore). È evidentissima del resto la progressione consequenziale che porta dal « che li avea *ciò* mandato » della prima menzione (e qui « mandare » è nel senso proprio e *ciò* si riferisce al sonetto riportato) all'« a cui *ciò* scrivo » dell'ultima. Che cos'è, qui, « ciò », questo deittico apparentemente non motivato (diversamente dal precedente), che fa il paio con l'emblematico dimostrativo di « questo mio primo amico » analogamente irrelato (peculiarità sintattica che distingue nel libello solo Cavalcanti e Beatrice: « come dire – commenta De Robertis – che Cavalcanti è sempre stato presente a Dante » nella composizione del libello)? Che cos'è « scrivo », e anzi « scrivo a »? Allude alla composizione dell'opera o anche (oppure solo) alla sua trascrizione materiale?³³ L'espressione è talmente pregnante (dietro ci sono risonanze scritturali, ma anche analoghe formule latine – *cui haec scribo*, ecc. – usate proprio nell'epistolografia dedicatoria) da

33. Sul tema cfr. il commento di De Robertis *ad loc.*, in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, cit., p. 196.

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

rendere comunque insufficiente e parziale qualsiasi approccio interpretativo. Una cosa è certa: nella sua singolarità e nella sua estrema concisione e ambiguità, la dedica a Guido Cavalcanti della *Vita nuova* è forse quella che meglio di ogni altra racchiude ed esemplifica la quintessenza del genere quale è stata definita da Genette. Scrive quest'ultimo: « La dedica d'opera implica sempre dimostrazione, ostentazione, esibizione: essa mostra una relazione, intellettuale o privata, reale o simbolica, e questa esibizione è sempre al servizio dell'opera, come argomento di valorizzazione o tema di discussione ». La chiamata in causa di Cavalcanti come dedicatario della *Vita nuova* assolve, eccezionalmente e provocatoriamente, a entrambe le funzioni: è un argomento di valorizzazione del libro, certamente, ma è anche e soprattutto un *tema di discussione* in quanto tale. Cavalcanti, insomma, non solo o non tanto come mentore del più giovane amico, quanto, per usare un'altra formula di Genette, come « mentore e antagonista ». Il dedicatario infatti, scrive ancora Genette, « è sempre in qualche modo responsabile dell'opera che gli viene dedicata, e alla quale conferisce, *volens nolens*, un po' del suo sostegno, e dunque della sua partecipazione ».³⁴ *Volens nolens*, appunto: e forse la "partecipazione" di Guido alla *Vita nuova* dovette essere alla fine assai più *nolens* che *volens*. Da ciò, come credo, l'origine di quella straordinaria e impreveduta "risposta" che sarà la canzone *Donna me prega*.³⁵

34. Le tre citazioni provengono da GENETTE, op. cit., rispettivamente pp. 132, 124, 133.

35. Nella sua sublime "anomalia" e nella sua ambigua concisione, la dedica dantesca a Cavalcanti ci dice molto di più di quanto ci dica invece una assai più convenzionale dedica al medesimo personaggio qual è quella di Giacomo da Pistoia nella *Questio de felicitate* (e che Dante avrebbe potuto ovviamente, nella forma, sottoscrivere in pieno): « Viro bene nato et mihi dilecto et pre aliis amico carissimo Guidoni domini Cavalcantis de Cavalcantibus de Florentia [...] ». Giacomo da Pistoia non ha scritto il suo trattato pensando a Cavalcanti, Dante

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

7. Quasi tutte le opere di Giovanni Boccaccio si caratterizzano per una massiccia presenza di paratesti d'autore, senza paragoni nel Medioevo volgare: titoli e intertitoli, ossia rubriche (tali, per esempio, gli "argomenti" del *Decameron* o del *Ninfale fiesolano*), prefazioni, postfazioni e prefazioni intermedie (come l'*Introduzione* alla iv giornata del *Decameron*), indici e perfino auto-commenti (le chiose al *Teseida*, per esempio) e illustrazioni originali (come nell'autografo berlinese del *Decameron*) sono ingredienti pressoché costanti ed essenziali dei libri boccacciani, tali da fare del loro autore, da questo punto di vista, il vero creatore del libro moderno inteso come messaggio "globale". A ciò contribuiscono anche le dediche, che per la prima volta assumono un rilievo strutturale che va al di là della consueta funzione encomiastica e proemiale, diventando elemento integrante della "programmazione" e dell'esecuzione del testo.

Mentre le dediche delle opere latine sono sempre dirette – e in genere nella forma consueta dell'epistola proemiale – a personaggi reali (Donato Albanzani nel *Bucolicum carmen*, Mainardo Cavalcanti nel *De casibus*, ecc.), nelle opere volgari di Boccaccio quest'evenienza si riscontra solo nella *Comedia delle ninfe fiorentine* (dedicata, a fine poema, a Niccolò di Bartolo del Buono). Negli altri casi si tratta di dediche ideali o fittizie o, per così dire, categoriali: alla donna amata per lo più, presentata anche come "committente" (di norma sotto il *senhal* di Fiammetta, tranne che nel *Filostrato*), o alle donne "gentili" *tout court* (*Elegia di madonna Fiammetta*, e in definitiva anche il *Decameron*), o addirittura ad Amore (alla fine del *Ninfale fiesolano*). La scelta, lungi dall'essere puramente galante o esteriore o pretestuosa, è strutturale e mirata, giacché chi è chiamato in causa dalla dedica è

ha scritto la *Vita nuova* pensando (anche) a Cavalcanti: e questo è ciò che conferisce alla sua dedica – e al suo libro – il particolarissimo significato che ho cercato di illustrare.

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

anche, contemporaneamente, personaggio della *factio* o in essa virtualmente coinvolto e gode quindi di una doppia (o forse multipla) esistenza, che contribuisce a generare quel complesso gioco di specchi, così peculiare del Boccaccio narratore – tra l'autore e l'opera, l'autore e i suoi personaggi, i personaggi stessi tra loro –, che sembra infrangere, come ha scritto Lucia Battaglia Ricci, « il sottile schermo che separa invenzione e realtà, autore e opera, letteratura e vita »:³⁶ e anche, aggiungerei, lo “schermo”, la “soglia” che separa la dedica dal testo vero e proprio, facendo quasi sempre di quella la *mise en abyme* di questo. Nel *Filocolo* Fiammetta è presentata come committente e quindi, nell'apostrofe finale al « piccolo mio libretto », come dedicataria dell'opera (colei cioè che, con immagine ispirata proprio alle miniature di dedica, « le meritate ghirlande [...] graziosamente ti porgerà, prendendoti nelle sue delicate mani »), ma « è anche un personaggio che Filocolo incontra durante la sua ricerca ».³⁷ *Filostrato* è il titolo dell'omonimo poema e il *senhal* del suo protagonista, ma è anche il nome con cui il dedicatario – ossia l'autore stesso – firma la lettera dedicatoria « alla sua più ch'altra piacevole Filomena » che funge da proemio dell'opera. Nel *Teseida* la dedica è addirittura replicata e all'epistola proemiale a Fiammetta fanno eco i due sonetti finali (nei quali « l'autore priega le Muse che il presente libro presentino a la donna a cui istanzia è fatto ») attraverso i quali viene imposto, ad opera appunto della dedicataria, il titolo stesso del libro. L'implicazione strutturale della dedica nel testo – il “gioco di specchi” – può giungere al caso estremo e manieristico dell'*Amorosa visione*, che è caratterizzata, come è noto, da un gigantesco acrostico che riprende tutte le lettere che compongono i tre sonetti di dedica dell'opera.

36. L. BATTAGLIA RICCI, *Giovanni Boccaccio*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, II. *Il Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 1996, p. 763.

37. Ivi, p. 762.

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

Ma il caso piú significativo è quello dell'*Elegia di madonna Fiammetta*, che viene dedicata alle «innamorate donne»: ma non dall'autore empirico, Giovanni Boccaccio, bensí dalla protagonista stessa della *ficcio*, della quale è anche narratrice in prima persona, in un gioco sperimentale che investe «tutti i livelli del sistema comunicativo» messo in atto.³⁸ L'innovazione è profonda (l'omodiegesi si estende alla dedica), e destinata a fare scuola: già Polifilo, il protagonista dell'*Hypnerotomachia*, dedicherà il libro all'altro personaggio della *ficcio*, l'amatissima Polia.

Sperimentando dunque, anche attraverso l'utilizzazione di differenti modelli di scrittura (non ultimo quello dell'"invio" alla donna amata della canzone cortese), tutte le potenzialità strutturali e narrative della dedica, Boccaccio ne fa, assieme agli altri elementi del paratesto, un formidabile strumento di composizione artistica – nonché libraria, se è vero che egli non perde mai di vista la concreta materialità del «libretto» che di volta in volta viene dedicato, inviato e, come nella *Fiammetta*, affettuosamente apostrofato – che supera di colpo la tradizione precedente e si pone come modello per gli scrittori a venire.

8. Si è già sottolineato come nel corso del Medioevo, almeno fino all'età degli umanisti, l'omaggio dedicatorio con funzione prefativa faticò ad assumere nella costruzione del libro una presentazione particolare, uno *status* autonomo con carattere visivo separato dal testo, in cui invece il piú delle volte viene a trovarsi inglobato.³⁹ Un alto livello nell'organizzare testo e paratesto propone uno dei testimoni del *Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù morali* di Graziolo Bambaglioli. L'opera risale

38. Ivi, p. 779.

39. Cfr. F. BRUGNOLO, *Testo e paratesto: la presentazione del testo fra Medioevo e Rinascimento*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 41-60, a p. 48.

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

agli anni dell'esilio napoletano dell'autore (1334-1335), bandito da Bologna, ed è dedicata a Bertrando del Balzo, cognato di Roberto re di Napoli. Nell'epistola dedicatoria iniziale, in latino, Bambaglioli si definisce *exul immerite, humilis servus eius*; più avanti tornano i riferimenti all'ingiusto esilio e vengono riassunti gli argomenti del trattato.⁴⁰ Nel ms. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II.III.273, oggi composito,⁴¹ degli anni di poco successivi alla metà del XIV secolo, la c. 1 ospita le rubriche disposte su doppia colonna (al termine, è lasciato bianco lo spazio sottostante alla seconda colonna di c. 1v); la c. 2 è tutta riservata alla dedica, scritta a piena pagina, aperta dall'indicazione in inchiostro rosso *Epistula auctoris*, posta al centro del primo rigo, e conclusa con la formula *Expliciunt epistule auctoris*, pure in rosso, lasciando bianco il resto di c. 2v; a c. 3r inizia l'opera con una *mise en page* "a finestra", che colloca al centro i versi in volgare e di lato il commento latino.

Perfettamente calibrata su due colonne, tutta sul recto della prima carta e senza che rimangano spazi bianchi residui, è la dedica a Francesco da Carrara del *De viris illustribus* di Francesco Petrarca nel ms. Vaticano lat. 4523. Il codice, un in foglio di fine Trecento, conserva un tratto gotico nel grande drago su fondo oro dell'iniziale *I* di *Illustres* con cui comincia la dedica in latino, dopo la rubrica che accoglie tanto il nome del dedicatario quanto quello del destinatario (*Francisci Petrarce laureati quorundam illustrium virorum et clarissimorum heroum ad generosissimum patavi dominum indite prestantie Franciscum de Cararia epithoma. Eiusdem epithomatis prohemium*). La dedica-proemio, scritta da Petrarca nei pri-

40. Per l'edizione, vd. L. FRATI, *Rimatori bolognesi del Trecento*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1915, pp. 3-6.

41. È la seconda parte del cosiddetto, sulla base della provenienza, "codice Bargiacchi", completato dal ms. II.III.272, datato 1287, con i trattati di Albertano da Brescia in volgare pisano.

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

mi anni del sesto decennio del secolo, presenta sempre toni calibrati. L'autore tiene a rimarcare il suo intento filologico, il lavoro di raffronto tra le fonti storiche. Unica richiesta, introducendo il *topos* della memoria, è quella di non essere scordato, anche dopo la morte, così come lui stesso serba il ricordo degli amici scomparsi. Il proemio si chiude con una quasi riflessione sull'inutilità di sottrarre tempo prezioso *in prefatiumcolis*.⁴²

Gli accenti colloquiali delle dediche del Petrarca, come quella all'amico vescovo Filippo da Cavaillon del *De vita solitaria*, senza formalismi e subordinazioni, si riflettono pure in certi codici petrarcheschi impreziositi da immagini di dedica. Nella *Griselda* del codicetto Riccardiano 991, introdotta dalla prima epistola di accompagnamento dell'opera a Boccaccio (*Sen.*, xvii 3), viene visualizzata l'offerta del libro da parte di Petrarca all'amico (fig. 2). Coautori del testo, i due dotti siedono su scranni posti a identico livello, a sottintendere un dialogo tra pari, visivamente iterato nella miniatura iniziale del codice "gemello", il ms. Paris, Bibl. Nationale, lat. 8521, prodotto dalla stessa bottega dell'Italia settentrionale, forse a Padova, nei primi decenni del Quattrocento: qui il libro, esibito su un leggìo al centro dell'immagine, con i due dotti di nuovo seduti di lato specularmente, diventa l'emblema simbolico del libero confronto di idee tra umanisti.⁴³ Un'analoga scena di parità si trova nell'iniziale C

42. Per la trascrizione della dedica secondo la lezione del ms. Vat. lat. 4523, vd. *Le vite degli uomini illustri di Francesco Petrarca volgarizzate da Donato degli Albanzani da Pratovecchio*, a cura di L. RAZZOLINI, Bologna, Romagnoli, 1874, vol. 1 pp. 2-9.

43. Cfr. F. PETRARCA, *De insigni obedientia et fide uxoria*. *Il Codice Riccardiano 991*, a cura di G. ALBANESE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998 (fac-simile); EAD., *Ricc. 991 (N.II.41)*, in *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica. Ritratti Riccardiani* (Catalogo della mostra), a cura di G. LAZZI, Firenze, Polistampa, 1998, pp. 105-10 e fig. 28; EAD., *Un dittico umanistico: Petrarca e Boccaccio*, in *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica* (Atti del convegno), a cura di G. LAZZI e P. VITI, ivi, id., 2000, pp. 149-69 e tavv. 74-75.

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

istoriata con cui principia il testo del ms. Milano, Bibl. Nazionale Braidense, AD XIII 30, esemplare del 1400 circa del *De remediis utriusque fortunae*: vi figurano, seduti sulla stessa panca di legno, Petrarca e l'amico Azzo da Coreggio, ritratto mentre riceve dalle mani di Petrarca l'opera a lui dedicata.⁴⁴

9. Nel fervore dell'attività culturale umanistica permangono esempi di dediche private, a familiari o ad amici, come quella di Leonardo Bruni al patrizio veneto Pietro Miani, quale attestato di gratitudine per un prestito di manoscritti.⁴⁵ Ma nel Quattrocento si sviluppa in modo deciso soprattutto l'arte di scrivere proemi dedicatori convenzionali, per uomini e istituzioni potenti, in genere con lo scopo di ottenere da parte degli autori protezione o una ricompensa in denaro, solo a volte, come è stato studiato ad esempio nel caso di Marsilio Ficino, a garanzia di una maggiore tutela delle proprie idee innovative filosofico-religiose.⁴⁶ Ha osservato Natalie Zemon Davis, nella sua analisi del dono in età rinascimentale, quali meccanismi determinavano, anche attraverso l'offerta di un libro, « un contesto dominato dall'angoscia dell'obbligo della gratitudine », con conseguenti aspettative e delusioni.⁴⁷ Basterebbe valutare la lunga vita travagliata, il mutevole e adulatorio servizio cortigiano, le tante dedi-

44. Vd. la scheda 38 di M. BOLLATI, in *Miniature a Brera, 1100-1422. Manoscritti della Biblioteca Nazionale Braidense e da Collezioni private*, a cura di M. BOSKOVITS con G. VALAGUSSA e M. BOLLATI, Milano, Motta, 1997, pp. 230-33, con fig. a p. 231.

45. Cfr. G. RESTA, *Leonardo Bruni, Pietro Miani e l'inedita lettera di dedica della traduzione della plutarquesca 'Vita Pauli Aemilii'*, in *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, Milano, Giuffrè, 1979, pp. 883-900 (rist., come estratto, Roma, Roma nel Rinascimento, 1997).

46. Cfr. C. VASOLI, *Note su alcuni "proemi" e dediche di Marsilio Ficino*, in *Strategie del testo. Preliminari partizioni pause*, a cura di G. PERON, Padova, Esedra, 1995, pp. 133-49.

47. N. ZEMON DAVIS, *Il dono. Vita familiare e relazioni pubbliche nella Francia del Cinquecento*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 2002, p. 96.

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

catorie di Francesco Filelfo (1398-1481), per ricostruire un quadro delle difficoltà e dell'importanza di assicurarsi favori per un intellettuale del tempo.⁴⁸

Studi circoscritti sono stati riservati ai libri d'apparato introdotti dalla dedica in determinati ambienti di corte, come la corte medicea in età laurenziana o la curia papale, volta a costruire l'esaltazione di una propria nuova immagine imperiale pure attraverso codici con scene illustrate di dedica.⁴⁹ La miniatura di dedica, secondo un'iconografia che si fissa precocemente, costituisce il segno più tangibile tra libro e potere politico, tra dono e contro-dono. Evidenzia una *captatio benevolentiae* attraverso l'ossequio del dedicante, espresso in genere con un'antitesi visiva alto/basso per sottolineare la differenza di status sociale tra donatore e beneficiario. La scena d'offerta presuppone uno spazio pubblico, che consacra l'ufficialità del dono, mentre la dedica scritta rinvia a una sfera più intima, alla lettura silenziosa, alla riflessione.⁵⁰

Molte restano le testimonianze preziose conservate riferibili anche alla corte estense. Il ms. Trivulziano 86 è l'unico esemplare del *Trattato del modo di ben governare*, composto in volgare

48. Per un percorso della vita e dell'opera, vd. P. VITI, *Filelfo, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Ist. Enciclopedia Italiana, vol. XLVII 1997, pp. 613-26.

49. Cfr. R. FUBINI (et alii), *Opere di dedica*, in *All'ombra del lauro. Documenti librari della cultura in età laurenziana*, a cura di A. LENZUNI, Milano, Silvana, 1992, pp. 29-122; M. MIGLIO, *Dedicare al pontefice: immagini di "traditio" in codici del Quattrocento*, in *Immaginare l'autore (Atti)*, cit., pp. 81-87; S. TARQUINI, *Simbologia del potere. Codici di dedica al pontefice nel Quattrocento*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2001 (con 42 tavv.).

50. Cfr. R. CHARTIER, *Le prince, la bibliothèque et la dédicace*, in *Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale*, a cura di M. BARATIN e C. JACOB, Paris, Albin Michel, 1996, pp. 204-23 (poi in ID., *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, ivi, id., 1996, pp. 81-106); P. BOUCHERON, *Signes et formes du pouvoir*, in *Le Moyen Âge en lumière*, a cura di J. DALARUN, ivi, Fayard, 2002, pp. 173-205, partic. alle pp. 174-82.

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

per Borso d'Este dal frate predicatore domenicano Tommaso dai Liuti (o da Ferrara) tra il 1452 e il 1462, epoca a cui è databile pure il codice. A c. 1r il *titulus* in latino a lettere dorate è aperto dai tradizionali superlativi di encomio indirizzati al dedicatario e dai suoi titoli, seguiti dall'indicazione dell'autore, specificando poi la lingua dell'opera, non la materia trattata (*Ad gloriosissimum et excellentissimum principem Ducem Borsium marchionem extensem atque rodigii Comitem Fratris Thome de ferraria Sacre Theologie professoris ordinis predicatorum breve vulgare opus*). Nella sottostante *C* iniziale illustrata sono raffigurati l'autore genuflesso mentre porge il volume al duca Borso, al cospetto di due dotti e della personificazione della giustizia (fig. 3). L'impresa estense del "paraduro" (un argine, la zucca appesa in funzione di idrometro, delle goccioline azzurre), simbolo della bonifica estense delle paludi del Po, è presente con intento celebrativo tanto sulla calza di Borso quanto nel fregio filigranato che inquadra il foglio e ospita nel *bas-de-page*, tra due cornucopie, lo stemma con l'inquartato del duca.⁵¹

La figura di Borso d'Este viene esaltata anche nella miniatura di c. 1r del ms. Ariosteo I 147, con le *Tabulae astrologiae* composte in latino da Giovanni Bianchini negli anni quaranta e dedicate a Leonello d'Este. Il codice, databile tra il 1452 e il 1455, con preposta una lettera di dedica all'imperatore Federico III, sarebbe stato fatto per il Bianchini stesso, forse quindi committente o forse destinatario di un dono del suo protettore Borso d'Este, in riconoscenza della sua attività amministrativa. La lettera qui contenuta sarebbe pertanto solo copia di quella scritta in occasione della visita dell'imperatore a Ferrara e certo inserita in apertura dell'esemplare donatogli. Nella scena di presentazione, bell'esempio di scambio di doni, un esemplare dell'opera viene

51. Cfr. la scheda di F. TONIOLO, in *Biblioteca Trivulziana. Milano*, a cura di A. DILLON BUSSI e G.M. PIAZZA, Fiesole, Nardini, 1995, p. 116 e tav. LXXIX.

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

offerta a Federico III. Massimo rilievo assume il duca Borso, al centro in piedi, pure qui ritratto con l'emblema del "paraduro" ricamato sulla calza. La vivacità del colore rosso degli abiti accomuna l'autore genuflesso e il suo protettore, mentre i colori che connotano il destinatario quasi si confondono con quelli dello sfondo della stanza. Evidenza assume invece il gesto di donazione dell'insegna imperiale al Bianchini per mano dell'imperatore, riverberata nel nuovo stemma della famiglia Bianchini, riprodotto tra due putti nel margine inferiore. I cortigiani sulla destra stretti in crocchio, uno di spalle, paiono poco partecipi all'evento, quasi forse a sottintendere indifferenza, rivalità o invidia (fig. 4).⁵²

Itera il tema dell'omaggio dell'opera a Borso d'Este la presentazione riprodotta a c. 3r del ms. Estense It. 353. Mostra l'autore Candido Bontempi in ginocchio, appoggiato allo scudo con lo stemma del dragone, mentre offre il proprio poema in versi *Il libro del Salvatore*, appena ultimato nel 1469, a Borso in trono, sempre con l'emblema del "paraduro" sulla calza. Nel raffigurare il passaggio dalla mano del dedicante a quella del dedicatario, la miniatura valorizza il rapporto che si intreccia tra i due attraverso la centralità del libro, di palese carattere encomiastico (fig. 5).⁵³

Dedicatore e destinatario possono raggiungere alti livelli di definizione visiva, come nel caso del ms. Urbinate lat. 508 della Bibl. Apostolica Vaticana, esemplare di dedica circa del 1472 a Federico di Montefeltro delle *Disputationes Camaldulenses* di Cri-

52. Per il ms. Ferrara, Bibl. Comunale Ariostea, I 147, vd. la scheda di F. LOLLINI, in *La miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, a cura di F. TONIOLO, Modena, Panini, 1998, pp. 97-99 (con tav.). Per un altro esemplare della stessa opera (ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pl. 29,33), con dedica diversa e precedente (epistola *nuncupatoria* a Leonello), vd. ivi p. 88.

53. Per il ms. Modena, Bibl. Estense e Universitaria, It. 353 = α.T.5.27, vd. la scheda di P. DI PIETRO LOMBARDI, in *La miniatura a Ferrara*, cit., pp. 209-10 (con fig.).

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

stoforo Landino. Miniato a piena pagina su una carta applicata all'interno del piatto anteriore del codice vi è il doppio ritratto a mezzo busto di Federico e, con buona probabilità, dell'autore dell'opera. Il duca di Urbino, con il libro appena ricevuto aperto tra le mani, mostra in modo insolito il profilo destro, che nella realtà avrebbe dovuto presentare l'occhio bendato per una ferita subita già da tempo. Tra i due personaggi c'è un colloquio di sguardi, ma conformemente al loro rango sociale, il duca è immaginato più alto, in modo che sia l'autore quello costretto a innalzare lo sguardo (fig. 6).⁵⁴

Fattura raffinata e abilità ritrattistica connotano anche il manoscritto M 731 della Pierpont Morgan Library di New York, esemplare di dedica del trattato di Antonio da Cornazzano *Del modo di regere e di regnare*, eseguito a Ferrara per Eleonora d'Aragona, moglie di Ercole I d'Este, in occasione della reggenza del ducato durante la lontananza del marito tra il 1478 e il 1479. Opera di un seguace del miniatore Cosmé Tura, la grande illustrazione in antiporta mostra Eleonora di profilo nell'atto di ricevere lo scettro dalla mano divina.⁵⁵ L'intitolazione sovrastante in lettere capitali, su cinque righe (A LA ILLUSTRISSIMA ET EX|CELENTISSIMA MADONNA LEONORA D'ARA|GONA DUCHESSA DI FERRARA DEL | MODO DI REGERE E DI RE|GNARE ANTONIO CORNAZANO), documenta la ricerca di un effetto ancora esclusivamente cromatico e indipendente dalla leggibilità, attraverso l'alternanza di righe con lettere tutte in oro o tutte in inchiostro azzurro, senza valorizzare le singole indicazioni relative a destinatario, titolo, autore (fig. 7).

L'imitazione dell'antico portò ad allestire nel 1495 o 1496 su

54. Cfr. M.A. PINCELLI, *Cristoforo Landino*, in Sandro Botticelli. *Pittore della Divina Commedia*, a cura di S. GENTILE, Milano, Skira, 2000, vol. I pp. 72-73 (con tav.).

55. Cfr. la scheda di D. BENATI, in *La miniatura a Ferrara*, cit., pp. 232-34 (con fig.).

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

fogli membranacei purpurei, con testo in argento e rubriche in oro, il *Canzoniere* di Gasparo Visconti dedicato a Beatrice d'Este, moglie di Ludovico il Moro e duchessa di Milano dal 1494 alla morte, avvenuta nel gennaio del 1497. Si tratta del ms. Trivulziano 2157. Quando ai primi dell'Ottocento rifiorì la passione per il passato, il codice risentì del cosiddetto "gusto *troubadour*": venne impreziosito a c. IVr da una miniatura dipinta da Giambattista Gigola, copia del ritratto di Beatrice d'Este allora considerato di Leonardo, oggi attribuito al suo allievo Giovanni Ambrogio de Predis (fig. 8).⁵⁶ Esemplare di dedica è pure l'altra raccolta di rime preparata dal Visconti, quella per Bianca Maria Sforza, oggi a Vienna. Ha come dedica a c. 2v il sonetto caudato *Mentre che vixè l'inclita Duchessa*, dove l'autore fa riferimento ai suoi versi, già apprezzati da Beatrice, ora rivisti e incrementati per la nuova signora (« Or che Tua Maiestà m'ha comandato / ch'io mandi a te qualche mia cosa nova, / mando un libretto a lei già dedicato », vv. 9-11), insistendo, quasi a rassicurarla, sul suo personale senso di servizio (« servo fidato », v. 13; « te servir, Regina », v. 16; « il mio servirte gusta », v. 17; « *devotissimus servitor* », sottoscrizione).⁵⁷

Se la dedica a personaggi femminili con scene di offerta del libro è presente fin dai tempi tardoantichi (si pensi al *Dioscoride*, ms. Med. gr. 1 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, erbario greco dedicato a Giuliana Anicia ed eseguito prima del 512), è stato rilevato come invece ancora nel XVI secolo siano « rarissime » le dediche di donne nei libri stampati.⁵⁸ Riveste quindi una certa curiosità considerare la silografia nel

56. Cfr. la scheda di F. MAZZOCCA, in *Biblioteca Trivulziana*, cit., p. 197 (con fig.) e tav. CXLVII.

57. Per l'ed., vd. G. VISCONTI, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, a cura di P. BONGRANI, Milano, Mondadori, 1979, p. 3.

58. Cfr. ZEMON DAVIS, *Il dono*, cit. p. 104.

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

verso del frontespizio dell'incunabolo del 1494 del *Dialogo de la divina providentia* di Caterina da Siena (Venezia, Matteo Codecà, 17.V.1494), dedicato alla già menzionata Beatrice d'Este e a Isabella d'Aragona. La santa e autrice, innalzata al centro seduta in cattedra, dona con entrambe le mani due copie dell'opera alle due nobildonne inginocchiate di lato ai suoi piedi (fig. 9). Si direbbe che alle soglie del nuovo secolo l'immagine assuma una valenza metaforica tanto per un plausibile ribaltamento di ruoli tra autore e dedicatario (anche se in questo caso si tratta di un autore non più in vita), quanto per una potenziale circolazione del libro pure in un ambito tutto femminile. Il cospicuo numero di libri affastellati aperti e chiusi su una balaustra alle spalle della santa diventa quasi un indice delle potenzialità, con il progressivo affermarsi dei libri a stampa, per raggiungere un più ampio pubblico di lettori e di lettrici.⁵⁹

10. Uno spazio dove la donna godette di prestigiosa considerazione fu quello che si venne a creare attorno alla raffinata piccola corte di Caterina Cornaro, regina di Cipro, ritiratasi ad Asolo dopo essere rientrata a Venezia nel 1489 e aver ceduto i propri domini alla Serenissima. Un codicetto di formato tasca-bile, adespoto, con testi inediti in sua lode, conservato alla Biblioteca Comunale "Angelo Mai" di Bergamo (ms. Cassaforte 3.1), riproduce a c. 10r un *locus amoenus* della corte: all'interno di un porticato, la regina siede in trono circondata da un congruo numero di ancelle, mentre di lato uno scriba, verosimilmente il redattore dell'operetta, è intento alla sua attività compositiva (fig. 10).

Aperto, alle cc. 1v-2r il libro presenta sul foglio di sinistra un sonetto di dedica, con il tipico invito al « libretto » a farsi mes-

59. Cfr. U. Rozzo, *Lo studiolo nella silografia italiana (1479-1558)*, Udine, Forum, 1998, pp. 49-51.

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

saggero, su quello di destra inizia la dedica in prosa (fig. 11), oggi interrotta a c. 3 ν per guasto meccanico del codice:

Humil libretto a quella alta Regina,
anzi unica fenice, andrai tremante
et al conspecto suo sacro presente
con bel saluto humillimo t'inclina.

Et quando ad te per legger s'advicina,
di': « L'auctor mio col core et con la mente
sempre ad voi sarà servo eternalmente,
ben che piccol d'ingegno e di doctrina ».

Et poi, se 'n qualche parte gli sei grato,
di' che non me, ma il suo nume ringratii,
che 'l dir facundo al mio plectro ha aspirato.

Et se per te non fien suoi disii satii,
di': « Chi dà quel che può, assai ha dato:
altri dien gemme e saphiri e topatii! »

Ad sacratissimam regiam maiestatem C(atherinam), Hierusalem, Cypro et armeniae gloriosissime imperantem. Quanto la virtù vostra, Nobilissima Madonna et Sacratissima Regia Maestà, eminentissima sia et sopra ogni altra preclarissima manifestamente appare, non solo per quanto l'orizzonte nostro circunda, ma ancora fra populi exteri et longinqui in modo ha per se stessa i suoi rami distesi, che quella d'alloro non altramente si celebra, ch'è cosa veramente celicola et divina. Onde adviene che, quando bene attentamente si riguarda, per quanto lo emispero nostro raggira, loco alcuno non si trova che di vostre eximie laude florido non sia e giocondo. Né di questo è solo testimonio sufficientissimo el mio calamo, ma strade, palazi, templi, ville, castelli, città, patrie et regioni, per quanto ad inanimate creature è concesso, voi apertamente dimostrano et gridano unica in terra degna de immortal triumpho et sempiterna gloria. Non io solo adonque vi laudo et magnifico, né sí arrogante son che sufficiente mi reputi a descrivere tanta excellentissima donna, anzi se di et nocte con mille lingue dectassi, et con mille arguti plectri scrivessi, son serto che ad una minima parte a voi conveniente non aggiognarei. Ma questa sola impresa ho facta d'afatigar l'ingegno mio; non perché io creda per questo vostra fama acre-

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

scere, imperoché per voi stessa, come ho predefecto, virtuosamente al cielo vi extollete, ma solo perché, trovandosi in ciascheduno altro le laude vostre reddundare, non si dica io essere al mondo solo che quelle taccia. Et per questo, presa la penna, ad questa breve operetta componer mi son mosso, et alla sacra Regia Vostra Maestà non senza timor della mia audacia dirizarla, confidandomi che quelle degne commendationi che a uno tenuissimo stile (com'è il mio) non si convengono, saranno a essa attribuite per la materia suggestta. Conoscendo io adonque, Sacra Regia Maestà, i versi miei inculti et rozi, perciò il nome mio a essa ancora corrispondente tacer me ho electo. Saranno adonque, così come bassi son[n]o, appresso di vostra Sacra Regia Maestà fidelissimi et accuratissimi expositori delle vostre || [...].

Il testo di dedica si propone apparentemente come uno dei tanti esercizi celebrativi cortigiani, con immancabili iperboli e congerie. Eppure l'autore sembra quasi costretto a misurarsi con queste figure, per non venire meno a un confronto con quanti già hanno omaggiato Caterina con abbondanza di versi (« trovandosi in ciascheduno altro le laude vostre reddundare »).

Un lungo capitolo quadripartito in lode di Caterina Cornaro era stato prodotto nel 1494 dal rimatore toscano Filenio Gallo, *magister* in quegli anni a Padova e a Venezia. Nella sua dedica parla pure lui della necessità di celare la propria identità (« ho el mio nome taciuto »), di considerarsi « un nuovo, benché incognito, schiavolino », di reputare il suo un « vilanesco e basso dire ». ⁶⁰ Il fatto che nel manoscritto in esame il testo di dedica sia seguito da una sezione formata da cinque capitoli sembrerebbe quasi una dimostrazione di quale sia stato l'impegno dell'autore per superare un collega, mentre la data dell'opera di Filenio Gallo pare possa tornare utile per una datazione posteriore, pur se di poco, del codice, comunque ascrivibile allo scadere del XV

60. Per l'ed. del poemetto, cfr. *Rime di Filenio Gallo*, a cura di M.A. GRIGNANI, Firenze, Olschki, 1973, pp. 345-79, in part. per la dedica alle pp. 345-46.

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

secolo.⁶¹ Più suoi aspetti, sia della *facies* esterna (misura dei fogli e dello specchio di scrittura, numero di righe scritte per carta, tipo di ornamentazione) che interna (l'apertura con la dedica affidata al « libretto »), non possono non accostarlo al ms. Cicogna 267 della Biblioteca del Museo Correr di Venezia,⁶² esemplare dell'*Opus pastorale* di Francesco Pizio, che assieme a Filenio Gallo e a Giovanni Badoer (in arte Filareto) costituì un sodalizio poetico, specie nella sperimentazione della lirica pastorale.⁶³

L'« humil libretto » della « Angelo Mai » sarebbe quindi più il frutto di un certame poetico tra intellettuali che un semplice prodotto di encomio. Anche la reticenza sul nome assume allora una valenza ludica, quasi di gioco esoterico, che coinvolge persino la dedicataria, sorprendentemente indicata nell'intitolazione con la sola iniziale C. Così nel citato codice veneziano è l'ultimo verso del sonetto proemiale di dedica di Pizio a Perilla a celare il nome dell'amata: « che 'n sol *per illa* il mio cor si riposa ».

II. Pur se con tutt'altro spessore letterario, fu ancora dal microcosmo di Asolo che trasse ispirazione per i dialoghi dei suoi *Asolani* Pietro Bembo, di cui l'*editio princeps* venne pubblicata a Venezia da Aldo Manuzio nel marzo del 1505, con lettera dedicatoria a Lucrezia Borgia. La lettera in volgare, datata Venezia, primo agosto 1504, rielabora di pochissimo una lettera effettiva-

61. Cfr. la scheda 147 di D. SEDINI, in *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, Bergamo, Credito Bergamasco, 1989, pp. 342-44; scheda 81 di ID., in *Tesori miniati. Codici e incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, a cura di M.L. GATTI PERER e M. MARUBBI, Milano, Silvana, 1995, pp. 200-2 (con figg.).

62. Cfr. la scheda IV.13 di R. BENEDETTI, in *Una città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1988, p. 142.

63. Cfr. M.A. GRIGNANI, *Badoer, Filenio, Pizio: un trio bucolico a Venezia*, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 77-115.

LA DEDICA TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

mente inviata in quella data, per cui rientra di diritto nel breve ma intenso epistolario affettivo-amoroso che Bembo tenne con Lucrezia. Le varianti minime della dedica rispetto alla lettera si pongono comunque nel segno di una intimità ridotta: in sei casi il pronome generico viene sostituito con « Vostra Signoria »; nel congedo, l'omaggio dell'inchino (« Alla cui buona gratia et mercé inchinevolmente mi raccomando ») sostituisce quello del bacio della mano della donna amata (« Alla cui buona grazia e mercé mi raccomando, la mano basciandovi »). Nella lettera viene evocato lo stretto rapporto tra autore e dedicataria, accomunati entrambi da recenti lutti: la morte del padre (papa Alessandro VI Borgia) per Lucrezia, quella del giovane fratello Carlo per il Bembo, del cui dolente ricordo è intrisa tutta la prima parte della dedica e « che si configura come discrimine fatale fra il passato spensierato e la sofferta consapevolezza del presente ».⁶⁴ Inoltre l'assunzione di nuove responsabilità, pur nella nostalgia per le feste ferraresi e per gli amici comuni, serve a giustificare il ritardo nell'invio dell'opera (la « giovanile fatica ») a suo tempo promessa, a cui ora viene posto rimedio. Una dedica che risulta quindi intimista, con forte valenza autobiografica, fuori dagli schemi ricorrenti, dalle usuali esternazioni di reverenza, collegabile a quelle in precedenza ricordate di Petrarca. Una dedica per tutto ciò più vera. Vale qui quanto osservava Gianfranco Folena nella premessa agli atti del Convegno di Bressanone sulle *Strategie del testo* circa la prefazione d'autore: « il luogo primario dell'io, un io argomentante, luogo della memoria e della testimonianza ».⁶⁵

La dedica (A MADONNA LUCREZIA ESTENSE BORGIA DUCHESSA ILLUSTRISIMA DI FERRARA) è presente in tut-

64. C. BERRA, *La scrittura degli 'Asolani' di Pietro Bembo*, Firenze, La Nuova Italia, 1995, p. 177.

65. G. FOLENA, *Premessa*, in *Strategie del testo*, cit., pp. 3-12, alle pp. 7-8.

FURIO BRUGNOLO-ROBERTO BENEDETTI

te le edizioni a stampa, anche quelle successive alla morte per parto di Lucrezia Borgia, avvenuta nel 1519, fino alla seconda edizione curata dall'autore nel 1530, che ne è priva.⁶⁶ Nell'edizione manuziana, la lettera inizia nel controfrontespizio, per cui risulta visivamente tutta fruibile a libro aperto. Osservando l'intitolazione, va notato però il rilievo che viene ad assumere, pure rispetto a quello della dedicataria, il nome dell'autore (PIETRO BEMBO), evidenziato su un solo rigo e staccato dal testo (fig. 12).⁶⁷

Resta il dubbio, di fronte alla preminenza, quasi alla rivincita, del nome dell'autore sulla figura del dedicatario in una presentazione di così alto nitore, se questa avrà rispecchiato la volontà di Bembo autore o di Manuzio editore. In una continuità e circolarità della cultura, per quanto ipotetica, piace accostare questo prodotto della nuova tecnica tipografica rinascimentale all'antico manoscritto del *De viris illustribus* copiato da Lombardo della Seta nel 1379 per Francesco I da Carrara e illustrato da Altichiero, con una tecnica cromatica già da frontespizio moderno. Negli ampi spazi bianchi, sovrastante la dedica a piena pagina e l'indice ordinato sulle due colonne, il ritratto di Petrarca si configura come "dono" alla memoria dell'autore da parte dell'artista, del copista-allievo e del committente (fig. 13).⁶⁸

66. Per l'ed. della dedica, vd. P. BEMBO, *Gli Asolani*, a cura di G. DILEMMI, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, pp. 77-78. Per l'ed. della lettera da cui deriva, vd. P. BEMBO-L. BORGIA, *La grande fiamma. Lettere 1503-1517*, a cura di G. RABONI, Milano, Archinto, 1989, pp. 51-52.

67. Per la riproduzione, cfr. E. BONATTI, *Lettera dedicatoria di Pietro Bembo a Lucrezia Borgia*, in *Lucrezia Borgia*, a cura di L. LAUREATI, Ferrara, Ferrara Arte, 2002, pp. 148-51.

68. Per il ms. Paris, Bibl. Nationale, lat. 6069 F, vd. la scheda 46 di M.-Th. GOUSSET, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, a cura di G. BALDISIN MOLLÌ, G. CANOVA MARIANI e F. TONIOLO, Modena, Panini, 1999, p. 138.



1. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozziana 146, c. 17r.



2. Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 991, c. 1r.



3. Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 86, c. 17.



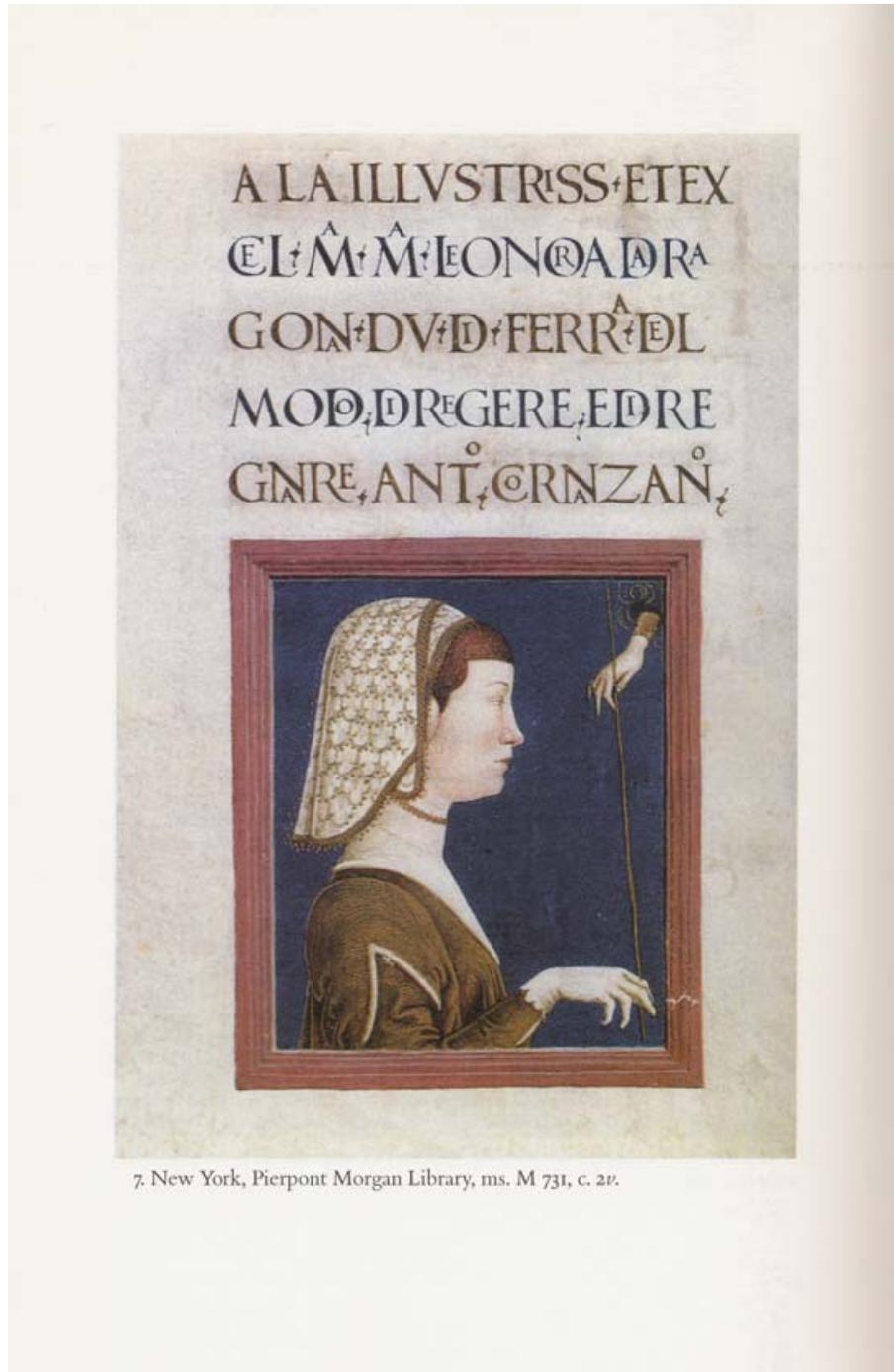
4. Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. 1147, c. 1r.



5. Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, ms. It. 353, c. 3r.



6. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. lat. 508, interno piatto ant.





8. Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 2157, c. 1vr.



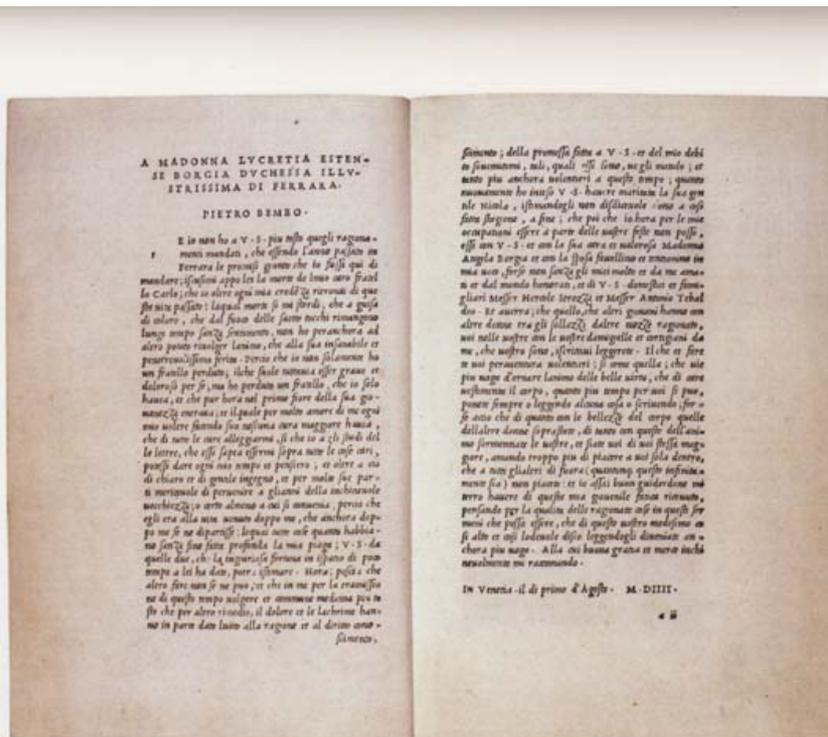
9. Venezia, M. Codecà, 17.v.1494, c. AA 1r.



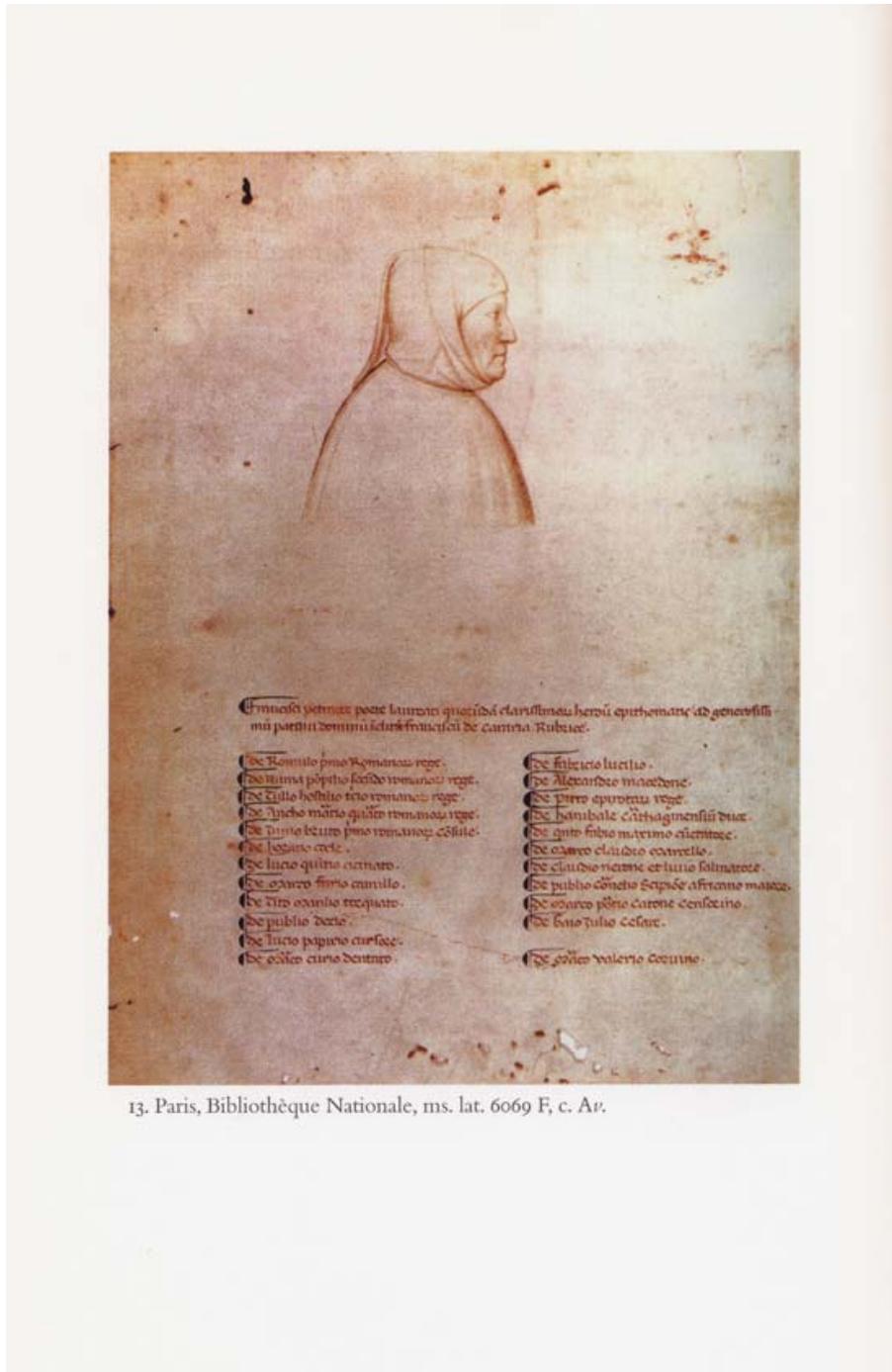
10. Bergamo, Biblioteca Comunale "A. Mai", ms. Cassaf. 3.1, cc. 11-2r.



11. Bergamo, Biblioteca Comunale "A. Mai", ms. Cassaf. 3.1, c. 10r.



12. Venezia, A. Manuzio, III.1505, cc. A₁^r-A₂^r.



13. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 6069 F, c. Aᵛ.

F. B. e R. B.



I margini del libro