

MARGINI

GIORNALE DELLA DEDICA E ALTRO

Diretto da Maria Antonietta Terzoli

5
2011

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

Cosetta Veronese

Rodolfo Zucco

Segreteria di redazione

Laura Nocito

Supporto informatico

Laura Nocito

Saggi

KURT FLASCH

Deutsche Dantedeutung 1942: vom Rande her gesehen

SIMONE OCHSNER

«Underlig Blandning i Fieldene», «Wunderliche Vermischung in den Bergen». Marginalien und die Frage der Autorität

FRANCESCA ANTONIOLI

Lettere dedicatorie di Francesco Osanna ai Gonzaga

MARIANNA VILLA

Ai Margini del Cortegiano: la dedicatoria d'autore al Da Silva

ILARIA BONINCONTRO

Il paratesto nella digitalizzazione di edizioni tradizionali

Abstracts

Biblioteca

ERIKA KANDUTH

Appunti sul formalismo della dedica barocca [1995]

Wunderkammer

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

a cura di MONICA BIANCO

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

a cura di MONICA BIANCO

KURT FLASCH

Dante übersetzen. Ein kleiner Dialog: Fragen an einen

Danteübersetzer

KLAUS OPWIS

Margini: Eine Zugriffs- und Nutzungsanalyse der Jahre 2007 bis 2010

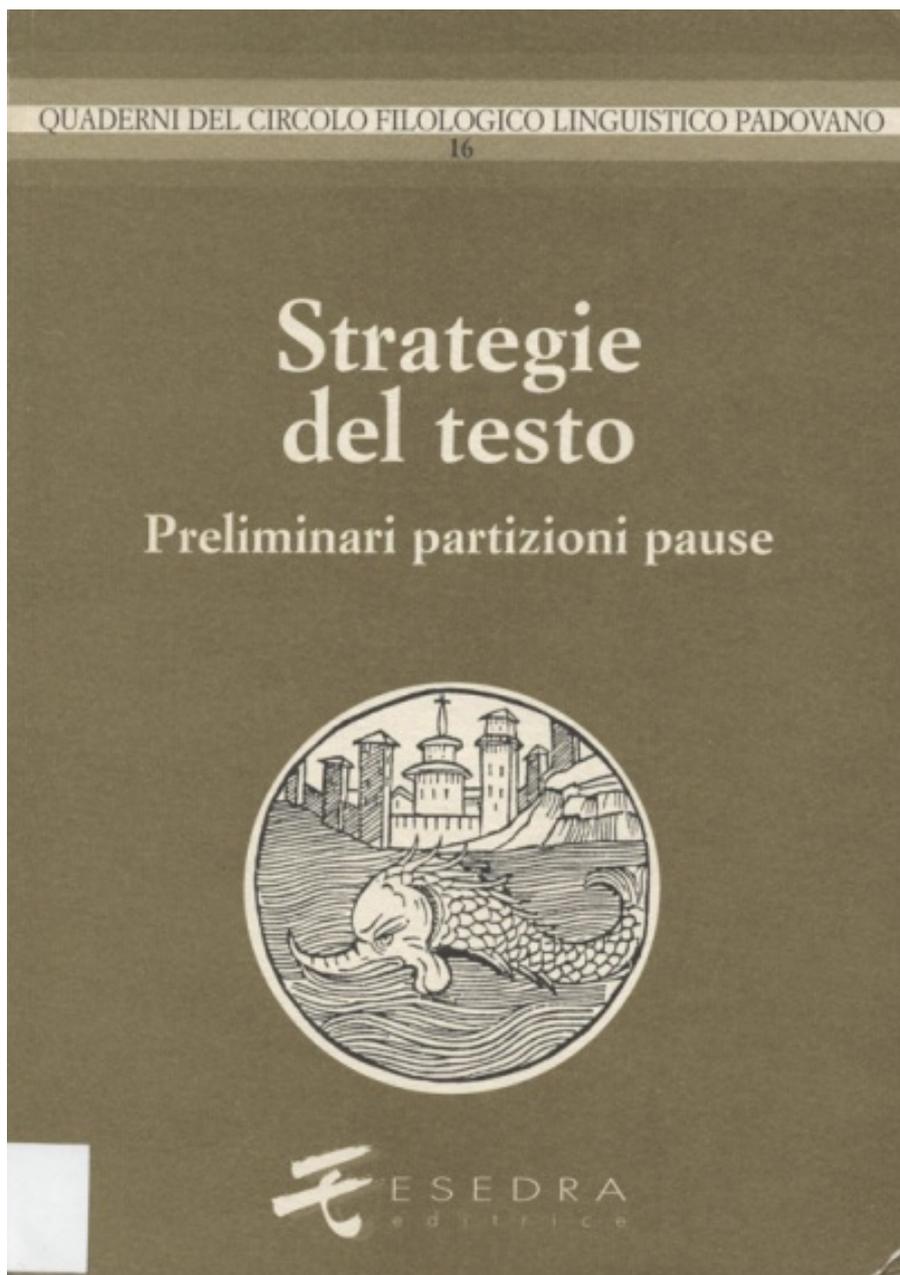


I margini del libro

ERIKA KANDUTH

Appunti sul formalismo della dedica barocca

in *Strategie del testo. Preliminari. Partizioni. Pause*, Atti del XVI e del XVII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989), a cura di G. PERON, premessa di G. FOLENA, Padova, Esedra, 1995, pp. 215-23.



ERIKA KANDUTH

APPUNTI SUL FORMALISMO DELLA DEDICA BAROCCA

Le considerazioni che seguono non comprenderanno il vasto campo letterario che, sulla misura stilistica del barocco, si estende al di là del Seicento implicando l'area culturale e sociale. L'attenzione si rivolge a un tipo di dediche ben circoscritto, che si impone per la ridondanza verbale che le contrassegna. Esse si trovano al di fuori dell'ambito poetico. Si tratterà di modelli che, scelti alla rinfusa, derivano dalla letteratura musicale di testi d'omaggio, con i quali i compositori di musica mettono i loro 'parti' nelle mani dei destinatari, loro mecenati.

Gli esempi, resi accessibili dalla *Bibliografia della musica strumentale italiana*, stampata in Italia fino al Settecento, compilata da C. Sartori¹ rivelano pur in un numero esiguo delle caratteristiche ricorrenti che giustificano la considerazione del tipo della *dedica barocca*.

Per strutturare il problema del formalismo di questi testi sarebbe utile appoggiarsi, per uno studio più approfondito, al libro che W. Leiner ha dedicato alla *Lettera dedicatoria nella letteratura francese (1580-1715)*² fornendoci certe categorie sistematiche e tipologiche per determinare l'impostazione tradizionale ed imitativa della dedica. Ci riferiremo, almeno indirettamente, a qualche prospettiva che Leiner suggerisce con le sue ricerche, accennando oltre alla contingenza storica di tale genere legato per

¹ C. SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana*, stampata in Italia fino al 1700. Con prefazione di A. Einstein, Vol. I, Firenze, Olschki, 1952; Vol. II di aggiunte e correzioni con nuovi indici, 1968.

² W. LEINER, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur, (1580-1715)*, Winter, Heidelberg, 1965.

leggi di forma e di contenuto, anche alle occasioni dedicatorie, alla scena e al retroscena che condizionano i legami sociali fra mittenti e destinatari, fra poeti e mecenati che si prestano al cerimonioso costume di dedicare e di gradire l'opera creata.

Da queste premesse risalta l'assetto retorico di tali dediche che per associazione rievocano tutta una lunga tradizione di etichette cortigiane che continueranno a dominare la vita civile dei secoli successivi.

Al sapiente studio di Leiner si aggiunge quale appendice una documentazione di testi scelti, fra cui la *Somme dédicatoire* con cui Antoine Furetière, il celebre rappresentante dell'*antiroman*, mette, per celia, termine al suo *Roman bourgeois*¹.

E basterebbe questo elenco di opinioni sulla «dédicace en général, et de ses bonnes ou mauvaises qualitez»², eseguito su numerosi passi, per scrutare tutti i vizi che ormai si attaccano a questo uso ed abuso del genere dedicatorio. L'elenco, per essere parodia, suggerisce talora di considerare delle sfumature ironiche nascoste nelle dediche che straripano di accenti devoti. Però, anche per rispetto dei destinatari, nulla di questa ironia si rivela nei testi prologizzanti le opere musicali, per quanto ci paia canzonatorio il formalismo con cui si ripetono gli stilemi di melliflua sottomissione dei compositori nei confronti dei potenti, dilettanti di musica.

Il formalismo di queste dediche musicali, che sono anche un appello alla generosità dei mecenati, ci rivelerà parecchi altri aspetti più importanti.

Tanto per circoscrivere il materiale in questione bisogna accennare che nella bibliografia del Sartori la singola scheda di un'opera musicale è quasi sempre accompagnata dalla dedica, casualmente anche dall'avvertenza al lettore – che poi non è tanto lettore quanto esecutore della musica³. Raccolgendo questi testi il compilatore della bibliografia facilita – anche per la cronologia musicale – le coordinate, siano esse storiche, sociali, culturali,

¹ Cfr. Ib., *Anthologie*, p. 444 e il testo integrale, FURETIÈRE, *Le Roman bourgeois*. Ouvrage comique, in *Romanciers du XVIIIe siècle... Textes présentés et annotés par Antoine Adam*, Gallimard 1958, p. 1086 ss.

² Gli argomenti di questo indice di risp. 11, 14, 20 e 29 capitoli sono distribuiti su 4 tomi e satirizzano gli interessi materiali della presentazione di dediche ed elogi.

³ «In alcune opere esistono degli avvertimenti al lettore, che riguardano per lo più l'esecuzione delle composizioni contenute...» (C. SARTORI, op. cit., p. XX).

della ricca produzione musicale ed artistica che invade le corti e l'ambiente ecclesiastico dal declino del '500 agli inizi del '700.

La dedica non è che il segnale microscopico della funzione dell'apparato messo in moto per dimostrare – attraverso le sontuose rappresentazioni artistiche, teatrali, musicali, poetiche – il potere dell'assolutismo nell'epoca del barocco.

Dovremo ammettere che qualche tratto della dedica si manifesta già nei lunghi titoli delle singole schede bibliografiche, titoli che citano l'opera per intero, e l'autore e il "riverito" destinatario dell'opera, nonché i particolari dell'esecuzione musicale. Tra i tanti nomi di compositori e mecenati ne spiccano almeno due che nella storia politica e nella musicologia occupano dei posti eminenti e si rivelano rappresentativi della convivenza dell'arte musicale e degli interessi di corte: l'imperatore Ferdinando III⁶ e Claudio Monteverdi.

A mo' d'esempio presentiamo – per avviare le nostre considerazioni – un primo titolo che sarebbe il

CANTO / IL QUINTO LIBRO / DE MADRIGALI / A CINQUE VOCI. / DI CLAUDIO MONTEVERDE / maestro della Musica del Serenissimo / Sig. Duca di Mantova. / Col Basso continuo per il Clavicembano Chitarone od altro / simile istromento, fatto particolarmente per li sei ul / timi, & per li altri a beneplacito. / *Nonamente composti, & dati in luce.* In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. / MDCV. /⁷

La dedica è rivolta al signore nominato nel titolo:

AL SERENISSIMO SIGNORE / D. VINCENZO GONZAGA / Duca di Mantoua, & di Monferrato, / mio Signore. /

Vengo a presentare à V.S. Serenissima questo mia parto di Madri- / gali, supplicandola che si come non isdegnò d'udirli più volte / nelle sue Regie Camere, mentre erano notate à penna, & uden- / doli diede segno di singolarmente gradirli, onde m'honorò del / carico sopra la nobilissima sua Musica: così hora li gradisca / istampati, che sotto la protezione di così gran Prencipe viuran- / no eterna vita ad onta di quelle lingue, che cercano dar morte / all'opere altrui. So che alla grandezza de merti suoi picciol l'è il / dono; pur non riguardi al dono: ma all'affetto con che dono, / che s'uno è picciolo l'altro è grande, anzi stenda l'orecchio del- / la benignità sua, che dalla piccolezza dell'uno, & dalla grandezza dell'altro sentirà un' / armonia di Basso e di Sourano, che à gara cantano gli honori, & le sue glorie cui l'eter- / nezza bramo, & riverente m'inchino. Di Venezia il dì di Luglio. 1605. / Di V.S. Serenissima / Deuotissimo seruitore / Claudio Monteuerde. /

⁶ Reggente dal 1637 al 1657, lui stesso dotato di compositore di musica.

⁷ Cfr. C. SARTORI, op. cit., I, p. 128.

La tipologia risulta dagli schemi che si affermano per ripetizioni: essi comprendono l'indicazione dell'opera quale «parto», o «dono», opera nobilitata dalla funzione della «Musica» ripresa nell'allegoria e segnata dalla maiuscola. Segue il riferimento al mecenate che si distingue per grandezza, per virtù nei confronti dell'umilissimo servitore che mediante la degnazione del suo signore consacra il suo «picciol dono» alla gloria, in sequenze che ricordano la preghiera. Entro questi limiti varia talora l'ordine dei singoli appelli, si amplifica o si riduce il complesso semantico, ma l'intonazione resta costante.

Nel caso citato si aggiunge un madrigale che ribadisce l'intenzionalità del titolo e della dedica comunicando fra la profferta annunciata e consegnata. In questo caso la funzione dedicatoria prelude all'opera stessa, trasportandosi nei versi e servendosi della forma poetica di cui si compone l'opera musicale:

Mentre col cor' il canto
 CLAUDIO vi dona, è vera Idea de l'armi
 Norma de Duci, e gran Signor di MANTO
 Siate al suo canto l'Eco,
 E risuonando seco
 Amor gratia, e fautore
 Gradite il don di riverenza effetto,
 Vero pegno d'affetto,
 Et d'affetto il maggiore,
 Che più non può donar chi dona il core.

Anche qui la complessità espressiva con cui il poeta – che è il P. Cherubino Ferrari Carmelita Theologo Predicatore – cede la precedenza al compositore e si nasconde in allusioni, rivela la maniera della minimalizzazione per poi godere del contrappasso che eleva l'artista al piano del destinatario.

Per precisare il concettismo che si manifesta per mezzo dei formalismi saranno da scoprire altri particolari ancora: la ricorrenza accentua l'incarico di cui si onora il compositore; non manca l'allusione che l'artista vuole essere pregato dove egli si richiama al già subito apprezzamento da parte del suo signore.

La metafora del «parto» che trascrive la fatica impiegata per creare l'opera dà risalto all'ingegno del compositore che con la debita riverenza avvicina il suo atto alla creazione divina. La segnaletica volge verso la glo-

ria e l'onore che dallo stato eminente del destinatario si riversa sul compositore.

L'uso della metafora impone altre dimensioni, altrove riprese dall'immaginario mitologico delle sue allegorie. Il formalismo più spiccante della dedica si modifica fra le varianti che distinguono il compositore dal destinatario: fra piccolezza e grandezza. Il contrasto riflette nel senso più ampio i 'due infiniti' come figura retorica dominante della visione stilistica barocca. La topica della modestia portata fino all'autonegazione si contrappone a una vera e propria pertinente deificazione di chi si degna di accettare i 'modesti parti' offerti dal compositore.

Nel programma che si svolge in queste dimensioni apparentemente riguardanti solo il materiale dato in stampa, si compie su un piano di esigenze sociali e morali l'identificazione dell'artista con la sua arte, dell'opera con colui che l'ha voluta.

D'altra parte la necessità di iperbolizzare di volta in volta gli auguri dedicatori induce l'autore a ricorrere a uno schema retorico poco mobile nell'inventiva, anzi ben presto e per lungo tempo fossilizzato nella cerimoniosità linguistico-semantiche che corrisponde a regolamenti precisi nella vita di corte. Essa rappresenta quello che è lo specchio del mondo che nelle varianti dimensionate sulla sua grandezza (e piccolezza) apporta altri concetti noti, altre astrazioni ancora. Agostino Soderino fa uscire i suoi componimenti

dalle tenebre della priuata mia casa «trasferendoli» nell'ampia luce di questo gran teatro del Mondo, non già con quel humil habito che haueuan prima, ma sì bene ornati in fronte di un bellissimo, et vaghissimo freggio, quale è l'Illustre, et chiaro nome di V.S.⁴

Luce ed ombra, ancora contraddistinte da superlativi, fanno riscontro all'antitesi fra piccolo e grande nell'abituale distanza prescritta fra l'artista e il principe.

Il concettismo che nel suo immaginario comprende lo spazio dell'eternità e i simboli che la riducono all'essere umano, dà norma e forma all'arte e alla sua virtù – compresa quale forza e moralità – anche mediante le allegorie e i paragoni mitologici. Se in tante dediche la Musica entra nel suo diretto riferimento, essa è concepita in tutta la sua idealità.

⁴ Ib., p. 156 s., dedica del 1608.

Si consideri l'esempio dell'«humilissimo servo» Gerolamo Frescobaldi che si rivolge al suo mecenate Francesco Borghese duca di Regnano nei termini seguenti:

La Musica, concetto mirabile dell'humano intelletto, ammirabil imitatione della celeste armonia, virtuoso diletto, et honesta delitia d'ogn'animo nobile, e ben composto riceue hoggi / tanto di pregio dal nobilissimo gusto, che l'Eccell. V. per solleuamento delle sue graui cure ne / prende, che ben dourebbe ogni professore di essa, à lei sola, come à suo, non fauoloso Apollo / le primizie de suoi musici frutti offerire...⁹

E si continua a parlare delle fatiche, della particolar devozione, dell'onore che giustificano, da parte del mecenate, il gradimento del dono che, se «non è quell'heroica Cetra d'Achille, cotanto dal grande Alessandro desiderata, non è certo ne- / anche l'effeminata Lira di Paride».

Spiccano ormai le note ripetitive della remissione che volgono in augurio, anch'esso ridondante nel lessico e nelle figure della retorica che si conformano a un dato ritmo linguistico, un *chrysus* che accentua il formalismo.

Non sarà meno caratteristica la dedica iperbolica rivolta ai destinatari di ceto più alto, fra i quali gli imperatori. A Ferdinando III Claudio Monteverdi offre «Madrigali guerrieri et amorosi» con la riverenza della

SACRA CESAREA / REAL MAESTÀ. /

Presento a i piedi della Maestà Vostra, come à Nu- / me tutelare della Virtù, queste mie compositio- / ni Musicali. / FERDINANDO, il Gran Genitore della Mae / stà Vostra, degnandosi, per la sua innata bontà, / di gradirle, & honorarle scritte, mi hà conce- / duto quasi un authorevole passaporto per fi- / darle alla Stampa. / Ed ecco, che arditamente io le publico consacrandole al riuertis- / simo Nome di Vostra Maestà. herede non meno de' Regni, e del- / l'Imperio, che del Valore, e benignità di lui. / Questi nuoui, ma deboli germogli della mia penna, non sareb- / bono degni di venir in quelle mani, doue riposa il peso dell'hu- / mana tranquillità, per interrompere i gloriosi affari di un Cesa- / re, se la Musica non fusse priuilegiata dal Cielo dall'Istesso Dio...¹⁰

Gli schemi di questi testi anzitutto danno al compositore la possibilità di richiamare l'occasione a lui propizia per pubblicare l'opera che già gli ha reso fama. (L'autorità chiamata in causa è il «Gran Genitore» di Ferdi-

⁹ Ib., p. 159, dedica del 1608.

¹⁰ Ib., p. 364, dedica del 1638.

nando che ha preceduto il figlio nella protezione di Monteverdi¹¹. Successivamente esprime la riverenza nei confronti del mecenate con superlativi e termini astratti che esprimono la *pars pro toto*, come il «riverentissimo Nome», o nella coppia al plurale di Regni e Impero che non stanno per sé, ma nella concomitanza del Valore, della benignità, della gloria, dell'onore. Ormai non è più necessario insistere che su pari piano la dedica della picciola offerta minimizzata nei deboli germogli porta alla sproporzione di estrema modestia da parte del compositore che alle soglie dell'immensità gloriosa di Cesare fa valere il suo «svisceratissimo affetto» e «l'eccesso della dovuta riverenza». Ed è ovvio che fra i due poli dell'alto e del basso, del dono accettato ed offerto, s'innesti la dignità della Musica mediatrice che conta per la sua qualifica celeste «privilegiata in Cielo dall'Istesso Dio». Si trascrive in questa *climax* il disegno della magnificenza della Musica, una magnificenza personificata anche nelle arti figurative, che si esprime nell'apoteosi o nei trionfi e nelle sue allegorie, spesso trasposte nel campo poetico.

Un altro aspetto contrastivo nell'immaginario dei moduli dedicatori è quello che riflette l'atto della natura e l'atto dell'arte, tesi ambedue ad armonizzarsi nella creazione. I parti, i deboli germogli che indicano l'opera uscita dall'ingegno dell'autore fanno parte di processi naturali e sono paragonabili all'atto divino. Ciò che viene dalla natura è nobilitato dall'arte: arte e natura non si sovrappongono a vicenda ma convergono nella loro effettività. Per indicarne un'esempio nelle dediche preposte all'opera musicale basta citare l'*incipit* di Costanzo Antegnati che presenta i suoi «Ultimi parti di Natura & Arte» paragonandoli al «canto più soave del moribondo cigno»¹².

Le metafore per la musica richiamano le similitudini riprese dalla mitologia, come la cetra d'Achille o la lira di Paride; per non parlare addirittura dell'emblematica che si accompagna anche alla poesia barocca, come la zampogna.

Il complesso della struttura della dedica, variabile nella sequenza compositiva, punta sull'iperbole raffigurabile nella scala: da qui anche la frequente trasposizione della musica, come della poesia, nelle categorie archi-

¹¹ Monteverdi si era però rifiutato di trasferirsi come musicista impiegato di corte a Vienna.

¹² Cfr. C. SARTORI, op. cit., p. 154, dedica del 1608.

tettoniche. Su un'ideale scala il punto più basso è occupato dal compositore che innalza la sua opera all'altezza del destinatario, invocato e per le qualità sue proprie, e per la posizione gerarchica con forma in *-issimo*, rese assolute nell'evocazione dell'Universo. Soprattutto se imperatore, spetta al mecenate che si degna di accettare le deboli creazioni del suddito, l'incommensurabile distanza che porta sul piano trascendente. Anch'esso si trascrive mediante le immagini: e troveremo, oltre alla ripetuta allusione all'Aquila imperiale e al suo volo verso l'alto, l'immagine del Sole che eguaglia il reggente, come p. es. anche in testi di cui non si considerano le contingenze:

vi s'affissino gli sguardi di quell'Aquile, che non vogliono altro oggetto che il Sole ...¹¹,
Salutano gli uccelli col proprio canto il Sole...¹²,
...quello (sc. il nome) di V.S. che n'è l'Apollo¹³.

I concetti combaciano nelle allusioni mitologiche, astrologiche, simboliche. Si vengono a conoscere, da queste formule dedicatorie, le ideali qualità, le virtù attribuibili a chi ha il potere. E a queste virtù appartengono anche quelle guerriere, eroiche. Vediamo ancora un testo che nel suo insieme ribadisce per singoli punti quanto si è detto delle componenti tipiche di tali dediche: Giovanni Legrenzi ne è l'autore, Leopoldo I il destinatario:

SACRA CESAREA / REAL MAESTA

L'Armonia anima del Mondo diretta dalla sapienza eterna trasfonde sopra de mortali i genij più grandi formando in terra gl'Eroi, e nella S.M. eletto da Dio a regger l'impero del Mondo con avvantaggiosa sorte di vera religione, e con equal fortuna di dominio in terra è gl'Alessandri fa, che s'adori quanto di più ammirabile inchina l'universo. Quindi non è stupore se con i concetti, che risuonano di continuo nell'Augusta sua Reggia s'accordano ne campi militari delle trombe, e i timpani guerrieri i vittoriosi rimbombi, & ch'all'ora, che nel tempio s'applaude al Dio de gl'esserciti, si odano cantare i VIVA dalle vittoriose milizie al NOME INVITTO di LEOPOLDO. Resa dunque la mia Cetra ambitiosa d'applauder ella ancora alle sue gran' gesta, & d'accompagnare alli immortali Epifonemi del più glorioso de Cesari le sue sinfonie si porta a cotesto Augusto soglio prostrate è presentarle à piedi della S.M.V. ben' sicura, che dalle sue Eroica Clemenza saranno generosamente accolte come parto di chi non ambisce, ne sospira per colmo di sua felicità altro, che il puoter far

¹¹ Ib., p. 118, dedica del 1650.

¹² Ib., p. 399, dedica del 1645.

¹³ Ib., p. 441, dedica del 1667.

conoscere quanto profondamente egli sia / D.V.S.C.R.M. / Humilissimo, & ossequios. seruitore / Gioianni Legrenzi ¹⁶.

Il formalismo di queste dediche, per quanto debitore alla retorica, soprattutto per le sue caratteristiche di concettismo, non di rado pecca anche di sgrammaticature. Eppure esso si conserva attraverso un lungo periodo di consuetudini stilistiche senza accettare delle innovazioni. Ciò gli conferisce anche la sua funzione sociale in un ambiente che si impone mediante un cerimoniale sempre più sofisticato, quale domina fra le corti europee. Privilegiate dall'attività artistica, dalla creatività di poeti, drammaturghi, musicisti e compositori, queste corti affidano il loro prestigio a insegne fisse e pompose, ubbidienti alle regole della retorica.

È peraltro questo formalismo stesso che riduce il valore materiale ed ideale della dedica. Anche la *captatio benevolentiae* sarà da intendersi nella sua impostazione dialettica, quindi come una formalità che tiene conto dell'atteggiamento politico e sociale nella partizione delle classi, formalità che distinguendo diventa prescrittiva, si conforma all'etichetta, quindi si rende parte stessa dei regolamenti di quel teatro del mondo cui allude.

L'autore dell'opera, l'artista, sarà tanto disimpegnato nel proferire la sua umiltà nelle dediche quanto più egli sarà tenuto a seguirne i moduli espressivi che sono d'obbligo, quindi di moda.

¹⁶ *Ib.*, p. 673, dedica del 1673.

E. K.



I margini del libro