

ANTONIO DANIELE

*Del Dondi, del Petrarca e di altri.  
Qualche ipotesi attributiva*

Ritorno qui ad occuparmi del cod. Marc. Lat. XIV, 223 (= 4340), quattordici anni dopo la pubblicazione del mio commento alle *Rime* del Dondi (Vicenza 1990), invogliato dalla recente edizione critica delle *Rime* di Giovanni Quirini fatta da Elena Duso (Roma - Padova 2002), anch'essa fondata per lo più su quel codice. Lo scopo mio è di fare alcune considerazioni ulteriori, di aggiungere qualche plausibile elemento alla determinazione di quel manoscritto e, infine, di dire la mia circa la presunta autografia dondiana di quel manufatto, visto che a suo tempo mi si rimproverò di non aver osato di trarre conclusioni di tal natura, dopo che studiosi della stazza del Kristeller, del Billanovich, del Folena e altri ancora si erano avvicinati a quel prodotto culturale, pervenendo a convinzioni contrastanti, senza che si potesse arrivare ad una positiva, pacifica conclusione e accordo generale.

Ritornare ora a quel manoscritto permette di osservare più da vicino certi minuti sedimenti di poesia trecentesca a Padova e di dare consistenza e magari identità attributiva a taluni componimenti che sono rimasti fuori dalle raccolte. Per le nostre osservazioni partiamo da alcune analisi particolari, tali da permetterci di adentrarci più partitamente in alcune sezioni del codice onde trarne – se possibile – qualche brandello di più precisa conoscenza.

Alle cc. 1r-8r si leggono 32 (non 33 come dice il Folena<sup>1</sup>) componimenti del Petrarca, cui si inframegge un sonetto *O novo prince*,

[Il presente saggio è già comparso – nel frattempo – nel nostro volume complessivo *La memoria innamorata. Indagini e letture petrarchesche*, Roma-Padova 2005, pp. 177-194; inedite sono invece le note dell'*Appendice* che segue].

<sup>1</sup> Cfr. G. FOLENA, *Il Petrarca volgare e la sua 'schola padovana'*, in *Culture e lingue del Veneto medievale*, Padova 1990, p. 342 n.

*cun felice auspicio*, all'apparenza, per qualità e lingua, non petrarchesco, destinato come pare di poter inferire dal contesto, a Gian Galeazzo Visconti, il Conte di Virtù. Si tratta di una sezione del *Canzoniere* che comprende la serie dei sonetti iniziali (II-XXII, XXV-XXVIII, XXXIII), cui si aggiungono le canzoni CCVI, CCCXXV, CCCXXIII, seguite da una ripresa di sonetti (XXXI, XXIX, XXX). Il sonetto *O novo prince* si colloca in fondo a c. 4r (ma è ripetuto anche più oltre ad inizio di c. 24r, dove compare dopo il *corpus* delle *Rime* del Quirini, in compagnia di un manipolo di sonetti varî, non attribuiti, e taluni di non facile attribuzione), di cui presto diremo.

L'esame del ridotto *corpus* petrarchesco presente nel nostro codice rivela interessanti congruenze e vicinanze con gli autografi petrarcheschi, come ha già bene visto il Folena, analizzando il testo qui tràdito della canzone CCCXXXIII:

La lezione presenta caratteristiche interessanti, documentando una fase anteriore all'ultima del Vaticano 3195. Così nella canzone *Standomi un giorno* (323) si legge, v. 5 «con fronte umana *mai non vista altrove*» (> *da far arder Giove*), e vv. 37«Una fontana in quel medesimo bosco / surgea d'un sasso et aque *chiare et dolci*» (> *Chiara... fresche*): quest'ultima è variante attestata del Vat. 3196, cfr. A. ROMANÒ, *Il codice degli abbozzi* (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca, Roma, 1955, p. 49. Nel primo caso il Petrarca ha corretto su rasura nell'autografo e si recupera qui la lezione precedente, segno di immediata vicinanza agli autografi.<sup>2</sup>

Riporto qui il testo del son. *O novo prince* secondo la lezione presente a c. 24r, con qualche opportuna correzione, confermata dal testo fissato a c. 4r.

O novo prince, cun felice auspicio  
ben sia venuto in vita longa e sana:  
tu seray de vertù viva fontana,  
avray d'Italia el più sublime ufficio.

Dio cun i cieli ti serà propicio,  
Liguria tua ch'ocia e Lunigiana,  
Emilia in parte et Venecia soprana  
t'aspetta: a' iusti pace, a' rei suplicio.

Or cresci in tempo in membra et in virtute  
cun gran leticia d'ambi toi parenti;  
tripudi e goda et cante i servidori,

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 342-343 n.

ché Dio t'a dato a lor per sua salute,  
de le cui mente schazzi ogni rancori  
che non potean senza te esser contenti.<sup>3</sup>

Se il sonetto, come sembra, è destinato a Gian Galeazzo Visconti (n. 1351) e si allude al suo titolo, Conte di Virtù («tu seray de vertù viva fontana», v. 3) si deve immaginare la data di composizione riferita a dopo il 1360, quando Galeazzo Visconti sposò il figlio a Isabella di Valois, figlia del re di Francia Giovanni II, che gli portava in dote la contea di Vertus. Essendo menzionati come viventi i genitori di Gian Galeazzo («or cresci... / cun gran leticia d'ambi toi parenti», vv. 9-10, non si può risalire oltre il 4 agosto 1378, data della morte del padre; la madre era Bianca di Savoia che morì nel 1387. Ma l'allusione alla crescita fisica di Gian Galeazzo (v. 9) fa pensare proprio ad una data non lontana dal 1360.

A rigore si potrebbe, in ragione di quella data, ipotizzare anche che il sonetto sia di mente del Petrarca, essendo egli al momento delle nozze tra Gian Galeazzo e la principessa Isabella presente in Milano, come anche ricavo dalla biografia del Wilkins: «Il matrimonio fu celebrato verso la metà di ottobre [1360] e fu allietato da una serie di splendidi trattenimenti: fra i molti invitati c'erano ambasciatori e altri nobili personaggi invitati dalle città amiche; il Petrarca senza dubbio partecipò a parte delle feste»<sup>4</sup>. Si trattava di un matrimonio di interesse, stipulato in ragione soprattutto della quota di riscatto che Galeazzo Visconti, padre dello sposo, si impegnava a pagare per la liberazione di re Giovanni, in mano degli Inglesi. Quanto agli sposi, la loro età (8 anni lui, 11 lei) non dava certo garanzie sulla loro libera elezione e scelta di tempi rispetto a tutta la faccenda.

Ad ostare a una completamente plausibile attribuzione del sonetto alla penna del Petrarca paiono però concorrere – l'abbiamo già anticipato – alcune circostanze (diciamolo pure genericamente) di lingua e di stile, per cui ci pare che insistere troppo su una eventuale responsabilità petrarchesca potrebbe forse più ali-

<sup>3</sup> Marc. Lat. XXV, 223, c. 4r e c. 24r: v. 5: *ti seran propicij* (c. 24r); v. 6: *tua* (4r); vv. 13-14: mal leggibile la parte terminale dei versi (4r).

<sup>4</sup> E.H. WILKINS, *Vita del Petrarca*, Milano 1964, p. 225. Anche il Giovinetto narra della conoscenza tra Petrarca e Gian Galeazzo bambino nelle sue *Vite dei dodici Visconti* (ridotte in italiano da L. DOMENICHI, Milano 1853, p. 266).

mentare i dubbî che fugarli. Restiamo così ancora per un tratto nel campo delle illazioni, cercando di formulare qualche utile considerazione dalla osservazione in po' ravvicinata del testo.

E intanto non pare congruente la forma *ogni rancori* (in rima al v. 13), con *ogni* attribuito al plurale, che è modulo grammaticale, assente – se non ho visto male – nel *Canzoniere* e nei *Trionfi* del Petrarca e in Dante riscontrato solo in un passo del *Convivio* (*ogni parole*). L'impiego di *suo* per la 3<sup>a</sup> persona plurale (qui v. 11), che pure non è estraneo neppure a Dante e al Petrarca (cfr. *Rvf*, CCCLXII, v. 3): «Quasi un di loro / esser mi par ch'àn ivi il suo tesoro»), parrebbe far propendere piuttosto per un rimatore settentrionale<sup>5</sup>.

Sotto il profilo lessicale e sintattico *O novo prince* pare attagliarsi con più aderenza alle modularità espressive di Giovanni Dondi, o almeno questo sembra a me, senza tuttavia volermi far trascinare troppo in là dal demone dell'attribuzione. È ben vero, per esempio, che l'auspicio «tu seray de vertù viva fontana», v. 3, ha qualche attinenza con alcuni luoghi petrarcheschi («chiara fonte viva», CLXIV, v. 3; «vivo fonte», CCXXXI, v. 12), ma è anche vero che tutto il verso è ricalcato su quello del Dondi «et d'ogni altra virtù viva fontana» del sonetto di viaggio di ritorno da Roma *Per far a casa felice ritorno* (XXXIII, v. 3), in rima – guarda caso – come qui con *soprana* (v. 2) (aggettivo che al contrario nei *Rvf* non compare mai)<sup>6</sup>.

L'enumerazione geografico-politica poi della seconda quartina di *O novo prince* è stilisticamente affine al gusto nomenclatorio delle tappe di percorso di entrambi i sonetti scritti 'in itinere' dal Dondi, *Lieti cantando e pigliando il più sano* (XXXII) e l'appena citato *Per fare a casa...*: entrambi ispirati a un pellegrinaggio lungo le vie consuete della discesa verso Roma e successiva risalita.

So bene che si tratta di riscontri minimi, ma in verità non mi sembrano del tutto privi di un qualche fondamento, valido quan-

<sup>5</sup> Cfr. M. VITALE, *La lingua del Canzoniere* ('*Rerum vulgarium fragmenta*') di Francesco Petrarca, Padova 1996, pp. 164 e 296.

<sup>6</sup> Non mi nascondo tuttavia che il sintagma «viva fontana» e simili era di comune dominio, avendo il suo esempio maggiore nella «fontana vivace» di DANTE (*Par.*, XXXIII, v. 12); vedi anche in FRANCESCO DI VANNOZZO (*Le rime*, ed. A. MEDIN, Bologna 1928), son. XXVI, 2: «fontana viva»; son. XLV, 2: «vive fonti»; ecc.

tomeno a gettare un'ombra indiziaria sulla persona del Dondi, che ne resta così fatalmente indagato.

L'idea invece di un'attribuzione a Vannozzo – che poi si fece largo cantore del Conte di Virtù: si ricordi la corona di sonetti della *Cantilena* e la *Canzone morale* per la sua divisa – è sconsigliata dalla mancanza di documenti circa un tempestivo contatto con Gian Galeazzo. Le relazioni di Vannozzo con i Visconti sono, secondo Ezio Levi, posteriori al giorno della caduta di Verona, 18 ottobre del 1387. La canzone morale *Pascolando mia mente al dolce prato* ci testimonia tuttavia (intorno al 1389 o non lontano da quella data e perciò *a posteriori*, come pare di poter arguire) di una partecipazione petrarchesca nella invenzione del motto del Conte di Virtù: *à bon droyt*, collocato nel fiammante radiato che iscrive anche la colomba bianca, riportandoci indietro, dunque, a quella particolare congiunzione di rapporti che il Petrarca tenne con la corte dei Visconti e in particolare con Galeazzo (ma senza trascurare le attese che avevano investito la persona di Gian Galeazzo nella conduzione del Ducato).

La corona di sonetti invece è anteriore e ci porta direttamente agli atti di sottomissione o di deferenza, espressi per bocca delle città italiane, Padova *in primis*, dopo l'abdicazione (1388) di Francesco da Carrara: in epoca sempre molto lontana dall'ambientazione del sonetto in questione, *O novo prince*, che ragioni storiche e ambientali, come ho detto, non allontanano in tutto da Petrarca, ma ragioni di lingua e d'arte sospingono agevolmente verso il Dondi.

Se fu il Dondi a scrivere *O novo prince* si potrebbe con qualche approssimazione restringere il periodo di composizione tra il 1362 e il 1363, quando egli insegnò – come scrive la Pesenti – «nel nuovo studio di Pavia, fondato dall'imperatore Carlo IV il 13 aprile 1361 e protetto da Galeazzo Visconti, che impose la frequenza agli studenti dello stato di Milano, proibendo loro di passare ad altra università»<sup>7</sup>. Resterebbe in questo caso solo da spiegare quell'appellativo di *novo* applicato a 'principe' che verrebbe a cadere un po' tardivo cronologicamente, vale a dire qualche tempo dopo l'assunzione di titolarità della Contea di Virtù da parte di Gian Galeazzo, e quindi si imporrebbe una qualche retrocessione temporale. Ma questo non mi pare un ostacolo grave.

<sup>7</sup> T. PESENTI, in *DBI*, 41, p. 97, *ad vocem*.

A Gian Galeazzo il Dondi ha destinato – come si sa – ben due sonetti del suo esiguo canzoniere (*Questa benigna e mansüeta ucella*, XIV, e *Glorioso signor, sopra alto monte*, XLV): rispettivamente una interpretazione emblematica dello stemma ducale e della figurazione della colomba bianca e una esaltazione della figura del principe nelle sue più specifiche qualità morali. Qui ci si muove certamente sulla scia anche di componimenti d'altri rimatori: ricordo solo il sonetto di Braccio Bracci *Sette sorelle* [le virtù, cardinali e teologali] *sono a me venute*, espressione di una diffusa e quasi schematica lode del personaggio, esemplata quasi su una fissa *interpretatio nominis*, nel suo appellativo corrente<sup>8</sup>. Ma in *Glorioso signor* si può cogliere un'altra forte coincidenza, e questa indubitabile, con *O novo prince*, laddove si parla della soddisfazione dei servitori di fronte alla benignità del signore:

Sì che contento o pien d'alta speranza  
vive 'l bon servidor et chi è sogetto  
a la vostr'ombra...  
(vv. 9-11)

da comparare con:

tripudie, goda et cante i servidori  
[...]  
che non potean senza te esser contenti.  
(vv. 11-14)

La presenza fisica di due componimenti petrarcheschi nel canzoniere dondiano, entro il *corpus* complessivo delle rime fermato tra c. 27r e c. 36v, trova giustificazione puntuale, solo per quel che riguarda *Il mal mi preme et mi spaventa il peggio* (Rvf, CCXLIV), che vi compare come componimento interlocutorio, in una curiosa corrispondenza poetica per le rime tra il Dondi stesso, il Petrarca e Gasparo de' Broaspi. Come questa tenzone, o meglio, amichevole scambio poetico, interagisca con l'insieme delle rime dondiane e si collochi temporalmente in un punto preciso dell'esperienza esistenziale del Petrarca ho cercato di illustrarlo in un mio scritto di diversi anni fa (con interpretazione che ora trovo accolta in buona misura anche nei commenti più recenti del *Canzoniere* petrarche-

<sup>8</sup> Il son. di Braccio Bracci si può leggere in *Rimatori del Trecento*, a cura di G. CORSI, Torino 1969, pp. 415-416.

sco: Santagata, Dotti), sottraendo quel sonetto dal novero di quelli indicati come stringentemente amorosi e spostandolo tra quelli di 'circostanza' o di necessità, in quanto ispirati da stimolo esterno e situazione ambientale: nella fattispecie la guerra tra Padovani e Veneziani del 1372-1373<sup>9</sup>.

Il secondo componimento del Petrarca finito all'interno delle rime dondiane è *Quanto più m'avicino al giorno extremo*, collocato in fondo a c. 30r. L'inserimento abruptivo di questo componimento in una serie altrui potrebbe senz'altro rafforzare la convinzione che il trascrittore dell'intera raccolta non fosse l'autore, essendo che l'autore avrebbe certo inserito dei segnali di distinzione per avvertire la presenza di un 'pezzo' non suo in una sequenza di liriche che per il resto gli apparteneva. Si noti tuttavia che il sonetto è il n. XXXII del *Canzoniere*, e quindi si colloca perfettamente in quella sequenza di componimenti d'avvio di cui abbiamo dato notizia all'inizio, costituenti la sezione petrarchesca vera e propria del nostro codice.

Per quanto riguarda l'assetto testuale esso presenta qualche tenue variante e qualche fraintendimento, di cui diamo qui gli estremi più salienti: v. 5, *Non troppo andremo* al posto di *Non molto andremo*; v. 7 *duro et grave* [erroneo] al posto di *duro et greve*; v. 9, *perché quolui* [erroneo] al posto di *perché co-llui*.

Sonetto presente nella redazione Correggio (1356-1358) e ritenuto giovanile da molti critici (addirittura degli anni avignonesi), a me pare posteriore, ed anche il Santagata pare portato a non escludere questa possibilità in ragione di richiami a componimenti degli anni cinquanta e addirittura di «non poche movenze tematiche e sintattiche [che] richiamano passi di *TT* e *TE*, di testi cioè anche più tardi»<sup>10</sup>. In ogni caso esso è stato uno dei primi testi ad entrare nelle raccolte complessive di assestamento al momento della configurazione del *Canzoniere* in libro.

Il fatto di ritrovare questo componimento all'interno della raccolta del Dondi può essere allora dovuto a ragioni intrinseche e di richiamo interno, essendo presente nella stessa c. 30r anche il sonetto dondiano dedicato all'arca di Arquà: primo omaggio verso

<sup>9</sup> Cfr. il nostro scritto relativo apparso nel «Giornale storico della letteratura italiana», CLXIII (1986), pp. 44-62.

<sup>10</sup> Per una sintesi delle ipotesi cronologiche correnti cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, n.ed. aggiornata, Milano 2004, p. 178.

la tomba del Petrarca e quasi documento di nascita del culto letterario petrarchesco. La presenza qui di *Quanto più m' avvicino al giorno estremo* potrebbe essere allora un adeguato, esemplare corrispettivo, essendo in questo sonetto figurata una meditazione sulla morte, anzi tranquillamente evocata un' attesa di morte. Resta tuttavia da spiegare l' incongrua presenza tra questi due 'pezzi' lirici indicati di altro del Dondi a Rocco da Belluno qui ripreso (e saviamente redarguito, in chiave guinizzelliana) nei panni dell' innamorato: *Se amor s' aprende pur a gentil core* (XII).

L' interpretazione più facile e accettabile resta comunque quella di una inserzione spuria, inerziale, vale a dire operata da un trascrittore non avveduto, che abbia incongruamente inframezzato testi poetici non omogenei per pura accidentalità di scrittura: e con questo andiamo di nuovo contro l' ipotesi dell' autografia.

Veniamo ora, con ordine, alla descrizione di quel manipolo di sonetti, alcuni probabilmente inediti, che si collocano a ridosso della compagine di rime quiriniane tra la c. 23r e la c. 24v (sonetti numerati progressivamente da mano moderna, computati in successione rispetto alle liriche del Quirini con i numeri progressivi 115-122). Da questo gruppetto di poesie sparse, di evidente provenienza diversa – come si vedrà – cercheremo di estrarre alcune considerazioni particolari e (se del caso) avizzeremo delle proposte attributive. E innanzitutto diremo che lo stacco tra le due parti – rime del Quirini / rime varie – non si avverte che per un cambio di inchiostro e di penna, non di mano (che è quella predominante in tutto il codice).

Ecco la lista degli otto componimenti, che numererò qui progressivamente per una loro più facile individuazione e celerità di riferimenti:

1. *A voler ch' un caval sia ben perfetto* (c. 23r);
2. *La providenza tua di novo manda* (c. 23r);
3. *O novo prince, cun felice auspicio* (c. 24r);
4. *Signor mio caro, el gran dolor ch' io sento* (c. 24r);
5. *Credi, liuto mio, che per un cento* (c. 24r);
6. *Volesse Dio ch' io fosse una balestra* (c. 24v);
7. *Cesaro goditore e porcho grasso* (c. 24v);
8. *Io ò un culo sì conditionato* (c. 24v).

Tematiche e modi poetici sono alquanto discordanti. Non c' è dubbio d' altra parte che si tratti anche di prodotti di autori diversi



(di prevalente ispirazione realistica), conoscendosi di alcuni la vera paternità, come nel caso dei sonetti 4 e 5, che sono di Francesco di Vannozzo, come si ricava dal cospicuo codice che ci tramanda le sue rime complessive (il n. 59 della Biblioteca del Seminario di Padova). Ma anche del sonetto 1, *A voler ch'un caval sia ben perfetto*, si sa che ci è tramandato attraverso un'ampia tradizione manoscritta e rappresenta, in modo esemplarmente sintetico, un piccolo trattato di mascalcia, essendo incentrato sulle doti qualificanti del cavallo. Credo che la sua fortuna sia da riferirsi proprio a questa stringatezza rappresentativa, a questa sua compressione di doti naturali equine fermate nel giro stretto di un sonetto, sia pure caudato:

A voler ch'un caval sia ben perfecto  
 de venti cose vol esser dottato:  
 buon pelo adosso, lieto ne l'aspetto,  
 juntato corto e 'l piè secco e cavato;  
 soda la carne, largo nel suo petto  
 e 'l collo lungo e forte in sul crinato,  
 a guisa d'un monton sotto 'l ciuffetto,  
 picolle orecchie e largo nel costato;  
 ampie le narre, la sua bocca fessa,  
 secha la testa et lunga la masella,  
 la coda assé serata et bene spessa;  
 vol esser forte dove sta la sella  
 et altra cosa vol esser cun essa:  
 grosso ne l'anche per pace et per guerra.  
 Alcun vol dire che son ventidue:  
 picola testa et l'ochio come bue.<sup>11</sup>

Attribuito ad Antonio Pucci o ad Antonio Beccari, questo sonetto di grande popolarità è stato esaminato dal Martelli nelle sue numerose testimonianze, senza tuttavia tener conto di questa nostra attestazione manoscritta (che cronologicamente pare essere anche anteriore alle altre dodici testimonianze studiate e descritte) e senza poter arrivare ad una certa identificazione dell'autore<sup>12</sup>.

A questo punto vorrei tentare un'altra attribuzione e avvicinare alla maniera di versificare del Dondi (piuttosto incondita in verità) anche il sonetto qui designato con il n. 2, *La providenzza tua di novo manda*, in quanto esso presenta sia sotto il profilo tematico

<sup>11</sup> Al v. 11, altra possibile lettura: *assè*.

<sup>12</sup> M. MARTELLI, *Il sonetto del cavallo perfetto*, «Rinascimento», s. II, VI (1966), pp. 57-77.

che stilistico alcune indubitabili relazioni con le altre composizioni del Dondi: e perciò ci sentiamo di ascriverlo a lui con una qualche sicurezza, benché a ciò determinati da ragioni semplicemente indiziarie, anzi, per meglio dire, di consonanza semantica e, soprattutto, di auscultazione metrico-ritmica.

Il componimento raffigura una situazione di questo tipo: il poeta si schermisce con il suo interlocutore per il fatto di essere considerato da lui esperto e assennato più di quanto egli non sia e meriti. La chiusa finale si incentra su un aforistico (modernissimo) contrasto incentrato su natura e cultura, risolto in senso non spontaneistico, ma riflesso (e, perciò, più consapevole e quasi 'scientifico' della conoscenza):

La provvidenza tua di novo manda  
a lo hebe ingegno mio per te lodato  
di falso nome, però che dotato  
non è di ciò che la tua dritta banda

fingge, dicendo ch'io chiarezza spanda  
del petto fosco et in tenebra stato  
e del tuto per certo non usato  
a la doctina che Palas comanda.

Ancor mi gabbi poi da l'altra parte  
addendo falso pregio de' costumi,  
onde per chiaro vedo ch'occhio sano

lume dimanda al cieco et al profano  
consiglio il saggio sano et che non fumi:  
et ciò mi par veder che sia nova arte.

Poco mi par che ci dia la natura,  
ma tutto o quasi dia la lettura.<sup>13</sup>

Ma a questo punto c'è un dubbio. La risoluzione finale del testo che potrebbe intonarsi con la *Weltanschauung* moderna e precorritrice del Dondi (Le Goff ne fa quasi un campione della modernità, sulla strada che porterà a Leonardo) è emendamento nostro e viene a scontrarsi con l'abbreviatura che ferma l'ultima parola del sonetto, la quale sembrerebbe sciogliersi più legittimamente in *luna*. Noi abbiamo scelto di introdurre la congettura *lettura* per integrazione metrica ed esattezza di rima. Ma si vede chiaro che questi testi sono spesso zoppicanti, e l'assonanza *natura : luna* a rigore potrebbe essere bastevole: si ricordi l'adagio popolare

<sup>13</sup> Nel ms., v. 4: *dretta* mutato in *dritta*, con *ri* nell'interlinea (d'altra mano?).

boccacciano, fermato nel distico: «Bocca basciata non perde ventura / anzi rinnova come fa la luna».

La sequenza di rime *manda : banda : spanda : comanda* (tre su quattro) ricompare nel sonetto retrogrado del Dondi *Manda-vi rime di ritrosa forma*, XX (*manda : banda : spanda : panda*, vv. 1-8): rime però d'apertura di verso, non di chiusura; la rima *sano: profano* (qui vv. 11-12) ricorre anche nel son. *Nel mio principio di vera partenza* (XLIX, vv. 3-5). L'allusione poi a l'*ochio sano* (v. 11) è strettamente collegata all'*occhio ben san* del noto sonetto del Petrarca *Il mal mi preme*, indirizzato al Dondi (*Rvf*, CCXLIV, v. 11), di cui abbiamo già detto. Non escluderei che *La providenza tua di novo manda* abbia relazione stretta, per certi indizî interni ('lessicali' in specie) con il *Manda-vi rime*, investendo anche la figura del destinatario, Bartolomeo da Campo, che potrebbe essere forse anche il destinatario di *La providenza tua*. Ma su ciò non voglio insistere.

Sonetto invece di argomento medico-scatologico è il n. 8, che per la materia trattata potrebbe non essere estraneo alle corde di un medico di professione qual era il Dondi (e un medico che si poteva permettere anche di farsi ricusare dal Petrarca, e quindi capace – credo io – di autoironia). Certo, nessuno dei componimenti noti di lui è così sboccato, ma di sicuro la vena naturalistica non doveva essere lontana dalla sua portata, se ancora molto di Dante scorre nelle sue vene e non solo per qualche richiamo nominativo (cfr. *Rime*, XVI, XVII), ma anche, piuttosto, per le profonde tracce che ne striano i versi.

Io ò un mio culo sì conditionato  
che, se siloppo fosse l'Arno e 'l Tevere,  
tuto mel crederia bere  
inanci ch'el budel fosse bagnato.

et s'io piliesse como di pan di guato  
pillule grosse, non potria credere  
che sola una fiata me facesse pedere:  
pensa oggi mai quand'io sarrò purgato.

Sorbito à il mio culo trenta crestieri:  
siloppi e medicine a me non vale,  
stittico sum oggi più che heri.

Cossì avess'io in culo un speciale  
e 'l medico ancor fosse in quello loco,  
poi che 'l non po far ch'io cachi un poco.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Il v. 3 è ipometro; così anche il v. 11. Nel ms., v. 8: *g* cancellata con un tratto davanti ad *oggi*; v. 1 3: *el medico in quel loco*: il verso, insufficiente, è poi riscritto in fondo, forse da mano successiva: *el medico ancor fosse in quello loco*.

*Arno e Tevere* come idrografia di riferimento vorrebbero portarci fuori del Veneto. Ma quelle «pillule grosse» di *guato*, vv. 4-5 (il veneziano e veneto *goato*, *guato*, da *go* “ghiozzo”, derivato dal latino *gobius*) ci riconduce immediatamente a casa. Il giro frastico del v. 8

pensa oggi mai quand'io sarò purgato

richiama altro luogo del Dondi (dal son. *Hora prov'io che l'è ben vero el detto*, XXXV, vv. 15-16):

Or pensa quand'io son qui studioso  
qual io sarei dov'io fosse ocioso!

Non intendo perseverare troppo baldanzosamente su questa strada dell'attribuzionismo che è infida e scivolosa, né vantare sicurezze che non ci sono; intendo solo rilevare alcune circostanze che possono illuminare, per riflessi incrociati, questi componimenti, collocandoli in una trama di relazioni che, se considerate con le debite cautele, possono far 'parlare' un po' più chiaramente questi testi.

Non hanno bisogno invece di carta di identificazione i sonetti 4 e 5 (*Signor mio caro, el gran dolor ch'io sento* e *Credi, liuto mio, che per un cento*): essi sono entrambi di Francesco di Vannozzo, in quanto presenti anche nel cod. 59 della Biblioteca del Seminario di Padova che ci tramanda il suo canzoniere, a c. 17r (di qui l'edizione del Medin)<sup>15</sup>.

Il primo sonetto è, come suggerisce la didascalia del cod. del Seminario di Padova, messo in bocca al liuto («*Liutus loquitur*»); il secondo è una “*Responsio*” del poeta all'accorato appello dello strumento, abbandonato e negletto dal suo possessore:

Signor mio caro, el gran dolor ch'io sento  
sì me constringe et move a te parlare,  
perché io te vedo aconcio de l'andare,  
ond'io romagno tristo e malcontento.

Et per cavarme de pena e de stento  
te voglio umilmente supplicare  
che in tua presenza mi facci cremare  
et la polvere mia gittar al vento.

<sup>15</sup> A. MEDIN, *Le rime di Francesco di Vannozzo*, Bologna 1929, pp. 55-56 (nn. XXXIII-XXXIV); una nuova edizione critica del Vannozzo è ora in procinto di allestire Roberta Manetti (vd. in questi stessi Atti le pp. 403-417).

Sempre sun stato tuo fedel soggetto,  
ben che testé sia remesso in cassa:  
fortuna el fa, non è mio difetto.

Ma se dal di ch'uscisti de la fassa  
al mio poder t'ho dato ogni diletto,  
qual duro cor da te partir mi lassa?

Certo non so, né imaginar lo posso,  
se non viltà, che t'è salita addosso.<sup>16</sup>

Credi, liuto mio, che per un cento  
m'agrava de partire e te lassare;  
non già però te dei desconfortare:  
fermate un poco a mie parole atento.

Io so ben che sei da colpa exento  
e che Fortuna sola el faccia fare,  
come colei ch'è presta di donare  
al vitio pace et a virtù tormento.

Noi siam qui presi e infermi in tristo letto,  
onde colui che menor febre scacia  
de aiutar l'altro si de' aver rispetto.

Nostre limagge vo a gitar in massa,  
sì che di questo non aver dispetto:  
mitiga l'ira e 'l tuo furore arbassa,

ché certo come io sia di quinci mosso  
sarai fuor di pregon libero e scosso.<sup>17</sup>

Questi due sonetti si inseriscono in una sequenza più ampia, che forse si può riassumere in questi termini dialettico-sentimentali, con qualche semplificazione e spiegazione approssimativa. Il poeta in stato miserabile si separa dal suo liuto (son. XXIX: *Liuto mio, dè, quanto pianger degio*); lamento del liuto geloso che si dice abbandonato e tradito per causa dell'arpa (son. XXX: *Haimi lassato per diletto d'arpa*). E qui si collocano anche i nostri sonetti marciiani: il liuto ribadisce il suo lamento per l'abbandono e la forzata inattività e la prigionia nella sua custodia (son. XXXIII: *Signor mio caro*); il poeta conforta il suo strumento e gli promette di liberarlo di schiavitù non appena libero dai suoi impacci di vita e di lavoro (son. XXXIV: *Credi, liuto mio*). Il liuto riconosce di non aver perso l'amore del suo padrone e manifesta il suo desiderio di compiacer-

<sup>16</sup> Nel ms. i vv. 10-11 sono anticipati per errore ai vv. 8-9 e quindi cassati con un tratto orizzontale.

<sup>17</sup> Nel ms., v. 7: *colui*; v. 8: *et da*.

lo (son. XXXV: *Io son venuto, dolce il mio signore*); la risposta di Francesco conferma la corresponsione amorosa tra i due, avendolo il poeta liberato e promettendogli i fasti e le vittorie di un tempo (son. XXXVI: *Io t'ho sempre portato tanto onore*); l'arpa si presenta al liuto, come introdotta di Francia da Francesco e promessa, senza rivalità, di esibirsi in una melodia ristoratrice (son. XXXVII: *Il tuo fratel Francesco a te mi manda*).

È questa una vera e propria tenzone<sup>18</sup>, alquanto curiosa anche per i termini della questione musicale che sottende e per la storia della evoluzione degli strumenti a corda in Italia, con la novità – qui asserita – dell'introduzione dell'arpa nel panorama della strumentazione di accompagnamento della voce (ma forse si tratterà più semplicemente di qualche innovazione o correttivo tecnico-strutturale del mezzo).

Quanto al genere poetico in questa sede rappresentato, vale a dire quello di un gustoso caso di botta e risposta tra un oggetto amato della vita del poeta, reso animato e parlante per drammatizzare, in dialogo col poeta stesso, alcuni fatti salienti della di lui vita (anzi modo di vita), bisogna dire che esso ha dei precedenti (o concomitanti) esempî anche in altri poeti. Ricordo qui solo il gustosissimo sonetto *Alla valigia* e quello conseguente di *Risposta della valigia* (venduta per debito di gioco al primo offerente e quindi tenuta buona con promessa di riscatto) presenti tra le *Rime* di Antonio Beccari (*E' me ricorda, cara mia valise*, LXI, e *Antonio mio, ben veggo che le spise*)<sup>19</sup>.

Quello che importa però qui è che i due esemplari di sonetti del Vannozzo sono seguiti da un altro componimento (n. 6) di forte impatto realistico, in cui il poeta fa cenno al suo liuto. Tale richiamo getta subito un seme di sospetto ancora nei confronti del Vannozzo: e a me pare che per vivezza di immagini e per virulenza di linguaggio non si possa escludere che sia proprio lui il responsabile di questa acre invettiva, in cui la scena pare configurarsi come un fastidioso disturbo e tentativo di adescamento nei confronti del poeta, mentre compone al liuto:

<sup>18</sup> Altra tenzone vannozziana è quella del poeta con la 'verretta', la freccia che l'ha colto ad una coscia durante una battaglia (sonn. CXXV-CXXVII: *Le rime di Francesco di Vannozzo*, cit. pp. 181-183).

<sup>19</sup> A. BECCARI, *Le rime*, a cura di L. BELLUCCI, Bologna 1972, pp. 252-255.

Volesse Dio ch'io fosse una balestra  
e'l mio liuto un bon vereton saldo,  
per dar entro la testa a quel Renaldo,  
a l'altra potta che sta a la fenestra.

Vechia rantana, bestial campestra,  
io che ti canto assai più sum ribaldo,  
che mo' t'avesse in culo un ferro caldo  
piantato e messo cun la mia man destra.

E tu putana vermenosa et socia,  
che a rider stai, va' lava le scudelle:  
curri, va' via, che la potta te gocia.

Via se ne vanno cun carbone et cun fistelle,  
gatte spasmate da la recha mocia:  
che 'l mal verme can gli vegna in le budelle.

Né Dio né santi non avran più fuozza  
che mai potte per me, et vadano a lozza.<sup>20</sup>

Ad un similare linguaggio sboccato è improntato anche il son. successivo *Cesaro goditore e porcho grasso* (n. 7), che contiene in sé anche i nomi dei due mittenti: Antonio e Piero. In ragione di questa firma c'è chi ha creduto di attribuire ad Antonio Beccari il componimento (ad es. il Folena, il quale forse pensava a lui, per contiguità, anche come autore del precedente)<sup>21</sup>. Ma anche in questo caso non ne sappiamo molto, se non quello che pare emergere dal testo stesso, e cioè che il destinatario appare essere un uomo d'arme e un robusto mangiatore (nonché un sodo dormiglione), che ha una serva che adessa gli uomini per strada, e che alla fine, con tratto insolente ma forse scherzoso, i suoi interlocutori gli augurano mille malanni:

Cesaro goditore e porcho grasso,  
Antonio e Piero ti manda salute,  
co l'ampie tue corazze et gran barbute  
mescolate cun lasagne a gran fracasso,  
perché la vita tua no vale un asso,  
nimico d'ogni bene et di virtute,  
cun panza tesa et cun gote boffute  
consumator del dolce matarasso.

<sup>20</sup> Nel ms., v. 7: *in culo* aggiunto a lato sul margine sinistro; v. 15: *fouzza*. «Vechia rantana» (v. 5) rimanda direttamente alla frottola di Vannozzo, *Ciascun sofista* (CLXXV, v. 10): «quella rantana vechia marza» (CLXXV, v. 10).

<sup>21</sup> FOLENA, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, cit., pp. 317 e 343.

Poi la tua fante ten onesta vita,  
 over ch'abuserò de la sua reatta.  
 chazi di spanna per contrata invita,  
 sì che'n taverna tu ay pur ben la gatta,  
 et a ciò ch'ella sia meglio compita  
 nostra salute sia de questa fatta:  
 che Cristo in quello stato ti mantenga  
 et fistole et carboni assai ti venga.<sup>22</sup>

Sono notevoli le congruenze lessicali tra i due ultimi componimenti trascritti, in ragione di un punto particolare, vale a dire della maleaugurante imprecazione finale che li contrassegna e accomuna entrambi:

Via se ne van[no] cun carboni et cun fistelle (v. 12);  
 Et fistole et carboni assai ti venga (v. 16).

Tale corrispondenza concettuale e figurativa potrebbe indurci, non senza una buona motivazione, a immaginare come unico il loro autore; e parimenti queste tali constatazioni di natura medica potrebbero essere la ragione dell'averli avvicinati anche a quell'altro componimento – quello sì veramente clinico-fecale – che li segue sulla stessa pagina (e che noi abbiamo già riportato in precedenza: *Io ò un culo sì conditionato*).

L'eterogeneità di questi componimenti fermati tra la canzone quiriniana *Sì come al fin de la sua vita* (c. 23r), peraltro qui mutila, e i versi del Boccaccio per l'*Africa* del Petrarca (cc. 25r-26r) è tuttavia evidente. Eppure essi possono porsi come esemplificativi di un gusto poetico trecentesco volto al realismo rappresentativo con tratti ora encomiastici, ora raziocinanti e dialettici, ora vituperosi. Manca in tutto l'elemento amoroso: segno che si voleva raccogliere un piccolo campionario di sonetti particolarmente efficaci sul piano tecnico-formale, ma più improntati a tono sentenzioso o giocoso e satirico che lirico in senso stretto.

Quanto all'autografia, è da dire che chi da ultimo si è avvicinato al cod. Marc. Lat. XIV, 223, sempre se ne è ritratto con la convinzione che si fosse di fronte a mano non del Dondi, ma prossima alla sua cerchia; che si trattasse insomma di una sequenza di opere

<sup>22</sup> Nel ms., v. 13: *compiuta*, da noi emendato in *compita* (per ragioni di rima).



miste, volgari e latine, sue e d'altri, in funzione della figura e del percorso letterario dello scienziato padovano (in considerazione anche della parte conclusiva che all'interno del codice rivestono le sue lettere). Naturalmente talune incongruenze che sono state segnalate (l'inserzione di componimenti spurî all'interno di serie configurate come tutte dedicate ad un unico autore, qualche travisamento nella copia specie dei componimenti petrarcheschi e, soprattutto, nelle lettere stesse dondiane) fanno propendere verso la non autografia piuttosto che per la distrazione d'autore: e in questa direzione sembrano muovere anche le più recenti ricognizioni complessive sul codice<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Cfr., per una rassegna complessiva dei più recenti interventi sul Marc. Lat. XIV, 223, l'introduzione di E. DUSO alle *Rime* di Giovanni Quirini, cit., pp. XLVI-XLVII.

## Appendice

### INTEGRAZIONI E CORREZIONI ALLE RIME DI G. DONDI DALL'OROLOGIO

Aggiungo qui, come *Appendice*, alcune note e integrazioni al mio commento alle *Rime* del Dondi (Vicenza 1990), che vanno a sommarsi alle osservazioni, rilievi, correzioni dei primi recensori di quel lavoro: P. GRETTI, «Studi petrarcheschi», n.s. 8 (1991), pp. 291-294; P. VECCHI GALLI, «Rivista di letteratura italiana», IX (1991), pp. 617-620; A. MIOLO, «Notiziario bibliografico» 6 [Supplemento al n. 141-142 di «Venetonotizie»], ottobre-novembre 1990; P. LUPARIA, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXIX (1992), pp. 131-137.

Tra i contributi più notevoli relativi al Dondi o ad argomenti che, sia pure tangenzialmente, lo sfiorano ricordo qui: la bella voce di T. PESENTI nel *DBI*, 41, pp. 96-104 (cui si lega anche quella sul padre, *Jacopo Dondi*, *ivi*, pp. 104-111); il saggio di E. DUSO, *Petrarca e i rimatori veneti del Trecento*, in *Lectura Petrarce*, XIX, 1999, pp. 181-210; e l'edizione delle *Rime* di Giovanni Quirini, sempre a cura di E. DUSO, Roma-Padova 2002.

I. 3. *racha*: si noti che il termine ha matrice evangelica: «Qui autem dixerit fratri suo, raca: reus erit concilio» (*Matteo*, 5, 22); e si veda anche DANTE, *De vulgari eloquentia*, I, 12.

I. 8. *Lasciando la rasion, seguirò el senso*: oltre al PETRARCA, *Rvf*, CCCXI, 7 (cit.), cfr. anche CI,12: «La voglia e la ragion combattuto ànno».

II. Su Gasparo Scuro de' Broaspini vedi anche R. AVESANI, *Il preumanesimo veronese*, in *Storia della cultura veneta. Il Trecento*, Vicenza 1976, pp. 130-131.

II. 4. *convien ch'el s'oda el schiopo*: al VANNOZZO, CII,1-2: «Perdonime ciascun s'io parlo troppo / Ch'io me desgropo e schioppo

di parlare...» (cit.) aggiungi anche il PETRARCA, *Rvf*, XL, 8. Immagini simili sono anche nella frottola attribuita al PETRARCA, *Di rider ho gran voglia*, 112-114: «...ma io scoppio / tacendo, e male accoppio / questo detto con quello».

II. 6. *Esopo*: alle fonti esopiane aggiungi: *Esopo veneto*, a cura di V. BRANCA e G.B. PELLEGRINI, Padova 1998.

III. 11. *chi non abandona la semita dreta*: correggi, secondo il ms., *chi no abandona la semita dreta. Sèmita*: nel *Grande dizionario della lingua italiana* esempî anche del Cavalca, della *Giostra delle virtù e dei vizi*, di Niccolò da Poggibonsi.

IV. Sul codice Marc. It. CXCI, cl. IX, scritto dal Mezzabarba, e che conteneva anche il son. dondiano al Petrarca *Io non so ben s'io volia quel ch'io volio* (c. 136) cfr. anche M. BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante*, Firenze 1915, pp. 8 sgg.

V. 2. *udir et dir*: la coppia verbale è anche in DANTE, *Purg.*, XXVI, 100: «e senza udire e dir pensoso andai».

V. 3. *con grosso stile e rude lima*: la rima di *rima* con *lima* è anche in Antonio Pucci (son. *Fammi di piè quattordici il sonetto*, 15-16: G. CORSI, *Rimatori del Trecento*, Torino 1980, p. 825).

V. 7. *prendendo quello che 'n più pregio si stima*: correggi *prendendo quel che 'n più pregio si stima*.

VI. 1. *veder torto*: da confrontare con PETRARCA, *Rvf*, CCXLIV, 11: «occhio ben san fa veder torto».

VI. 7. *spenta è virtù, et fortuna opima* correggi, secondo il ms., *spenta è virtù, et la fortuna opima*.

VIII. Sul fratello di Giovanni Dondi, Gabriele, vedi ora anche D. GALLO, *Il dottorato in medicina di Gabriele Dondi dall'Orologio (1374)*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 26-27 (1993-1994), pp. 239-250.

VIII. 8. *si stesso l'huom per quella cagione*: non *cagione* ma *huom*<o>.

IX. 1. *gravosi affanni*: anche in PETRARCA, *Rvf*, CCCLIII, 5.

XIII. Per Arsendino da Forlì e Paganino da Sala cfr. anche F.M. COLLE, *Storia scientifico-letteraria dello Studio di Padova*, Padova 1824 [rist. anast. Bologna 1985], II, pp. 117-121 e 158-161, 213.

XVI. 7. *quolor*: aggiungi ora agli esempî riportati anche quelli del *Lucidario. Volgarizzamento veronese del XIV secolo*, a cura di A. DONADELLO, Roma-Padova 2003 (vedi *Glossario: quelui, quelor*).

XIX. 9. *Pensa che tu sey huom per la ragione*: par di sentire qui un'eco di DANTE, *Inf.*, XXVI, 118-120.

XIX. 13. *curi senza freno*: cfr. DANTE, *Purg.*, V, 42: «come schiera che scorre senza freno».

XIX. 14. *traslatione*: correggi *traslatione*.

XX. 8. *panda*: il verbo anche in DANTE, *Par.*, XV, 63 e XXV, 20.

XXI. 16. *noy se pasciam di vento*: cfr. DANTE, *Par.*, XXIX, 106-107.

XXIV. 7. *ad altra giostra*: vedi anche PETRARCA, *Rvf*, LXVIII, 1-8.

XXIV. 14. *che la sia rasa*: correggi *ch'ela sia rasa*.

XXVIII, 14. *most<r>arlo*: si mantenga *mostarlo*, forma legittima sincopata o metatetica.

XXXIII. 3. *d'ogni altra vertù viva fontana*: vedi anche *Lucidario veronese*, cit.: «el è fontana d'ogni çoya» (I. 178).

XXXIII. 12. *Vedrèn San Quirico et poy la vecchia Sena*: correggi, almeno mentalmente, *San Quirco*.

XXXV. 5. *el studio mio s'è posto e dretto*: correggi *el studio mio soposto è dretto* (*Luparia*), vale a dire «è direttamente sottoposto».

XXXV. 15. *Or pensa*: aggiungi una virgola dopo *pensa*.

XXXVI, 11: *debuon pocho pregar poter tereno*: correggi *debuon pocho prezar poter tereno* (*Luparia*) e intendi: «debbono apprezzare poco il potere temporale»; cfr. PETRARCA, *Rvf*, XIII, 11: «pocho prezando quel ch'ogni huom desia».

XXXVIII. 7. *Sì piacque quella dona agli ochi miei*: cfr anche DANTE, *Purg.*, I, 85: «Marzia piacque tanto a li occhi miei».

XXXIX, 1-4. *Omay cischun se doglia / che 'l mondo è de mal pieno...*: cfr., per affinità tematica, ad es., DANTE, *Purg.*, XVI, 58-60: «Lo mondo è ben così tutto deserto / d'ogne virtute, come tu mi sone, / e di malizia gravido e coverto».

XXXIX. 8. *or ch'è mancata et per pochi seguita*: sulla sorte di *virtù*, vedi anche VI, 7 («spenta è virtù») e XL, 7 («sbandita è già de l'human intelecto»).

XL. Correggi così lo schema della ballata: ZyyZ. Ab, Ba; AccZ.

XL. 5-7. *Perché vertù... / sbandita è già...*: cfr. PETRARCA, *Rvf*, VII, 2: «La gola e 'l sonno et l'otiose piume / ànno del mondo ogni vertù sbandita».

XLII. 8. *e 'l grande ucello che de fer' se pasce*: più plausibilmente sarà da intendersi *che de fer se pasce*, con riferimento allo struzzo (cfr. CECCO D'ASCOLI, *l'Acerba*, v. 2252, ed. Crespi: in questo senso la *vertù* del v. 8 dovrebbe ritenersi la contrizione, come nell'*Acerba* appunto, vv. 2263 sgg.; «che sente *al cuore* il dolce fuoco / *che nasce...*»). Alla luce della citazione riportata non è da escludere neppure un rapporto diretto con *l'Acerba* (cfr. pure vv. 784-786).

XLIII. 1. *Sonetto mio*: oltre che in Cecco Angiolieri tale formula vocativa è ancora più vistosa in Antonio Pucci (cfr. CORSI, cit., nn. XXII, XXVI, XXVIII, XXX, XXXIV, XXXVI ecc.).

XLIV. 2. *Più cha 'l fol'ardimento*: «Folle ardimento, dà pentimento» suona il proverbio (cfr. G. GIUSTI, *Raccolta di proverbi toscani*, Firenze 1871, p. 315).

XLIV. 11. *baldeçça*: è anche nell'*Esopo veneto*, cit., cap. LIV.

XLIV. 14. *la vergogna e 'l danno*: cfr. PETRARCA, *R.v.f.*, CCXLIV, 6 (e qui IVA): «ché 'l danno è grave, et la vergogna è ria».

XLIX. 1. *Nel mio principio di vera partenza*: una canzone di Panuccio del Bagno inizia *Considerando la vera partenza* (cfr. G. ZACCAGNINI, *Rimatori bolognesi del secolo XIII*, Milano 1933), derivata, pare, da altra di Meo Abbracciavacca: *Considerando l'altera valenza*. 6. *profano*: cfr. ora anche G. QUIRINI, *Rime*, a cura di E. DUSO, cit., 25, 8: «lo qual ci liberò d'esser prophani».

