

N<sup>os</sup> 319-320

JUILLET-DÉCEMBRE 2016

REVUE  
DE  
LINGUISTIQUE ROMANE  
PUBLIÉE PAR LA  
SOCIÉTÉ DE LINGUISTIQUE ROMANE

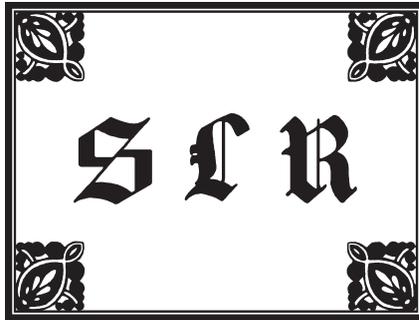
---

Razze latine non esistono: ..... esiste *la latinità*

---

Tome 80

---



STRASBOURG  
2016

EXTRAIT

# REVUE DE LINGUISTIQUE ROMANE (RLiR)

Anciens directeurs:

A.-L. TERRACHER, P. GARDETTE, G. TUAILLON, G. STRAKA, G. ROQUES

---

La RLiR est publiée par la *Société de Linguistique Romane*

## DIRECTEUR :

Martin GLESSGEN,  
Professeur à l'Université de Zurich /  
Directeur d'Études à l'EPHE, Paris

## DIRECTEURS ADJOINTS :

André THIBAUT,  
Professeur à l'Université de Paris - Sorbonne  
Paul VIDESOTT,  
Professeur à l'Université de Bolzano

## COMITÉ DE RÉDACTION :

Monica CASTILLO LLUCH, Professeur à l'Université de Lausanne  
Jean-Pierre CHAMBON, Professeur à l'Université de Paris - Sorbonne  
Jean-Paul CHAUVEAU, Directeur de recherche émérite au CNRS  
Gerhard ERNST, Professeur émérite de l'Université de Ratisbonne  
Hans GOEBL, Professeur à l'Université de Salzbourg  
Sergio LUBELLO, Professeur à l'Université de Salerne  
Pierre RÉZEAU, Directeur de recherche honoraire au CNRS  
Gilles ROQUES, Ancien directeur de la Revue  
Fernando SÁNCHEZ MIRET, Professeur à l'Université de Salamanque

## COMITÉ SCIENTIFIQUE :

Stefano ASPERTI, Professeur à l'Université de Rome  
Reina BASTARDAS, Professeur à l'Université de Barcelone  
Eva BUCHI, Directrice de l'ATILF  
Rosario COLUCCIA, Professeur à l'Université de Lecce  
Frédéric DUVAL, Professeur à l'École nationale des chartes  
Steven DWORKIN, Professeur à l'Université de Michigan  
Brenda LACA, Professeur à l'Université de Paris 8  
Jutta LANGENBACHER-LIEBGOTT, Professeur à l'Université de Paderborn  
Adam LEDGEWAY, Professeur à l'Université de Cambridge  
Célia MÁRQUES TELLES, Professeur à l'Université de Bahia  
Gioia PARADISI, Ricercatrice à l'Université de Rome

La RLiR est publiée régulièrement en deux fascicules (juin et décembre) formant un volume annuel de 640 pages (v. pour sa version électronique <[www.eliphi.fr](http://www.eliphi.fr)>, ELiPhi numérique). Les communications relatives à la rédaction de la Revue (envoi d'articles et de comptes rendus, ainsi que d'ouvrages pour comptes rendus) doivent être adressées à M. Martin GLESSGEN, Universität Zürich, Romanisches Seminar, Zürichbergstr. 8, CH 8032 Zürich – Télécopie: 0041 44 634 49 33 – Courriel: <[glessgen@rom.uzh.ch](mailto:glessgen@rom.uzh.ch)>.

Les auteurs d'articles et de comptes rendus doivent être membres de la *Société de Linguistique Romane*. Dans la mesure du possible, ils sont priés d'accompagner leurs manuscrits d'une version électronique. Les articles reçus sont soumis à l'examen de deux réviseurs, choisis, si faire se peut, parmi les membres du Comité de Rédaction ou du Comité Scientifique par le Directeur de la Revue.

Pour la mise en forme des articles et des comptes rendus, on utilisera les feuilles de style disponibles pour la RLiR (qui peuvent être téléchargées à partir du site internet de la Société: <[www.slr.org](http://www.slr.org)>, ou requises à l'assistant de rédaction, M. Dumitru KIHAI: <[slir@rom.uzh.ch](mailto:slir@rom.uzh.ch)>).

Fazio Degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commento di Cristiano LORENZI, Pisa, Edizioni ETS (Medioevo italiano, 1), 2013, vi + 722 pagine.

Sono occorsi sessant'anni (sessantuno, per l'esattezza: tanti infatti separano l'edizione che qui si presenta da quella curata da Giuseppe Corsi e uscita per Laterza nel 1952) perché si tornasse al testo di quello che forse non è il migliore poeta del primo Trecento ma che certamente è stato uno dei più influenti. Chi si è sobbarcato questa fatica è Cristiano Lorenzi, studioso ancora giovane ma già ben conosciuto a chi frequenta i testi medievali: sua l'edizione critica dell'*Avventuroso ciciliano*, compilazione di prosa trecentesca da lui pubblicata con ampia schedatura delle fonti e accurata analisi linguistica<sup>1</sup>, suoi (oltre ad alcuni contributi proprio su Fazio complementari all'edizione e a vari altri studi dedicati alla poesia tre-quattrocentesca<sup>2</sup>), in tempi più recenti, gli approfondimenti sulla tradizione delle orazioni ciceroniane volgarizzate da Brunetto Latini<sup>3</sup>. Questo seppur sommario profilo bibliografico sta insomma a certificare, se ce ne fosse il bisogno, la sicura mano di Lorenzi: e tanto di meno non si poteva chiedere, poste le difficoltà oggettive che l'edizione di cui qui si parla suntuosamente poneva a chi l'affrontava.

Il corpus di Fazio degli Uberti, seppure non sterminato, è comunque nutrito: quindici canzoni, tredici sonetti, un capitolo ternario e una frottola sono di accertata paternità, altre sei canzoni sono attribuibili con buona possibilità e un capitolo, per contro, con non pochi dubbi. Nel complesso l'insieme presentato al lettore nel 2013 si distacca di poco da quello già noto sin dal 1952 (che, per contro, rappresentava una scrematura decisa della prima e bulimica edizione del nostro poeta, quella curata da Rodolfo Renier nel 1883): come esplicitato da Lorenzi (si veda il §2 della *Nota al testo*, «Corpus e questioni attributive» [146-150]), la canzone *Amor, non so che mia vita far debbia*, relata dal tardo-quattrocentesco Fn<sup>5</sup> e ritenuta dubbia da Corsi<sup>4</sup>, viene restituita all'Uberti, mentre ragioni prevalentemente stilistiche portano il nuovo editore a dubitare della paternità

<sup>1</sup> *L'Avventuroso ciciliano attribuito a Bosone da Gubbio: un 'centone' di volgarizzazioni due-trecenteschi*, Pisa, Edizioni ETS, 2010.

<sup>2</sup> Per i primi si vedano «Echi danteschi (e stilnovistici) nelle rime di Fazio degli Uberti», *Italianistica* 39 (2010), 95-113; «La canzone «S'ì savessi formar» di Fazio degli Uberti», *Studi di filologia italiana* 69 (2011), 181-211; «Fazio degli Uberti a Milano (con una nota sulla tradizione settentrionale di alcune rime)», in: Simone Albonico / Marco Limongelli / Barbara Pagliari (ed.), *Valorosa vipera gentile. Poesia e letteratura in volgare attorno ai Visconti fra Trecento e primo Quattrocento*, Roma, Viella, 2014, 23-36 (ma il seminario di cui il volume raccoglie gli atti è del 2012). Per i secondi «Due inediti sirventesi sul gioco della zara», *Medioevo Romanzo* 33 (2009), 295-342; «Acquisizioni per il corpus delle rime di Bosone da Gubbio», *Giornale storico della letteratura italiana* 190 (2013), 54-66; «Una canzone su rime sdrucciole contro Ludovico il Bavaro («Di vento pasci chi teco si gloria»)», *Studi linguistici italiani* 40 (2014), 27-40.

<sup>3</sup> Culminati, al momento, nell'edizione critica del volgarizzamento della *Pro Marcello* e della *Pro rege Deiotaro*: cfr. «Le orazioni «Pro Marcello» e «Pro rege Deiotaro» volgarizzate da Brunetto Latini», *Studi di filologia italiana* 71 (2013), 19-77.

<sup>4</sup> Ma, come ricorda Lorenzi [146, n. 5], «Lo stesso Corsi la riscattava nella sua successiva raccolta dei *Rimatori del Trecento*, inserendola tra le rime sicure di Fazio». Preciso che qui e in seguito utilizzo per i testimoni delle rime di Fazio, come ovvio, le sigle fruite nell'edizione ed elencate e sciolte alle pp. 137-141 della stessa.

(certa per i precedenti curatori) della lauda *O gloriosa e potente reina*<sup>5</sup> tràdita in V<sup>20</sup>. Forse un eccesso di prudenza è quello che invece spinge Lorenzi a relegare tra le dubbie, di seguito all'appena ricordata lauda, la stanza di canzone *Stasse d'acute spine aspre e pungente*, scoperta da Flamini su Mt<sup>2</sup> per una pubblicazione per nozze<sup>6</sup>, ignorata dai successivi editori e recuperata per questa occasione: l'anomalia metrica (la stanza presente un unico piede, come mai altrove in Fazio), infatti, è certo sospetta ma non la direi dirimente. A parte comunque queste poche ricollocazioni e acquisizioni<sup>7</sup>, la vera novità rispetto all'edizione Corsi è il corpus di sei canzoni adespote tramandate dalla seconda unità del composito codice 222 della Beinecke Library (Nh). Il manoscritto, scoperto e pubblicato (non impeccabilmente) da Rigo Mignani nel 1974<sup>8</sup>, è infatti uno dei testimoni più rilevanti per la poesia di Fazio, per antichità (è databile *ante* 1368), numero dei pezzi riportati (quattro canzoni certe: una rarità, soprattutto a questa altezza cronologica), provenienza (è un codice pisano, quindi copiato nella città natale del poeta) e, molto spesso, autorevolezza stemmatica (presenta sempre lezioni indipendenti dal resto della tradizione e in due casi, tra cui la diffusissima *Io guardo i crespi e i biondi capelli*, costituisce famiglia a sé). La sezione ubertiana occupa in Nh le cc. 102v-106v (se ne veda la tavola a p. 91 dell'edizione) e mescola le canzoni certe ad altre quattro che presentano caratteri metrici e stilistici fortemente assimilabili a quelli di Fazio: e sono appunto queste canzoni (più altre due presenti alle cc. 92r e 98v) a confluire, come si diceva, nella cospicua nuova sezione delle «Rime attribuibili a Fazio degli Uberti» [521-64].

Se insomma, fatti salvi questi ultimi importante addenda, la merce messa a disposizione degli studiosi è *grosso modo* la medesima, ben diversa ne è la confezione. Le prime 35 pagine del volume sono dedicate ad una *Introduzione* generale, in cui ci vengono forniti tutti gli elementi biografici oggi recuperabili su Fazio ed una compiuta collocazione letteraria della sua poesia. Lorenzi mette perfettamente a fuoco la centralità dell'Uberti (pisano di nascita, come si diceva, ma attivo soprattutto nelle corti e nelle città settentrionali) tra la grande stagione poetica toscana dell'età di Dante e la successiva diffusione di quei modi lirici nell'Italia del Nord. Non solo, ma il nuovo editore pone per la prima volta in maniera esplicita [12-14] il problema tutt'altro che banale del

<sup>5</sup> In realtà, più e oltre delle ragioni stilistiche, fa dubitare circa l'attribuibilità a Fazio la conformazione stessa della didascalia nell'unico testimone. Come ricorda infatti Lorenzi [567] «Nel codice il componimento segue *O sola eletta* [...], l'altro capitolo in terza rima [...], ed è introdotto dalla rubrica «Lauda di nostra donna del detto», in cui *del detto* è vergato nettamente distanziato da *donna* e con un colore di inchiostro più scuro, elemento che fanno pensare a un'aggiunta operata (dalla stessa mano) in un momento successivo».

<sup>6</sup> Francesco Flamini, *Mazzetto di Rime dei secoli XIV e XV. Per nozze Rua-Berardi*, Pisa, Tip. Mariotti, 1895.

<sup>7</sup> A cui dovremmo aggiungere due frammenti (si leggono alle pp. 513-517 dell'edizione): la risposta (praticamente perduta a causa della lacerazione della carta dell'unico testimone che la riporta, Fl<sup>12</sup>) al sonetto di Antonio da Ferrara *Gran tempo ito son per questo mare*, e i primi quattro versi più il congedo della canzone *O voi che avete gli animi disposti*, recuperata e trascritta nella minuta della sua *Arte del rimare* da Giovanni Maria Barbieri.

<sup>8</sup> Rigo, Mignani, *Un canzoniere italiano inedito del secolo XIV (Beinecke Phillipps 8826)*, Firenze, Licosa-Sansoni, 1974, da leggere con a fronte la recensione di Claudio Ciociola, *Studi medievali*, s. III, 17 (1976), 757-775.

rapporto con Petrarca e che, per alcune poesie collocabili intorno agli anni Cinquanta, potrebbe vedere l'autore dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* nel ruolo di debitore. L'altro paragrafo di queste pagine introduttive che mi preme segnalare (dopo quelli dedicati rispettivamente alla fisionomia linguistica delle rime [14-19] e alla loro strutturazione retorica [20-26]) è quello conclusivo relativo alle scelte metriche [26-35]: qui infatti, in modo finalmente sistematico, trova spazio dettagliato l'illustrazione della capacità sperimentale di Fazio. E andranno sottolineati non solo la varietà e originalità degli schemi tanto nella canzone quanto nel sonetto e il ricorso a soluzioni rimiche del tutto originali, prima tra tutte la preponderante presenza di rime sdrucchiole (che sarà uno degli elementi caratterizzanti di tanta lirica tre e quattrocentesca), ma soprattutto la poliedricità che gli permette di accostare generi metrici alti, come appunto il sonetto e la canzone, ad altri, come la frottola e il capitolo ternario, decisamente più 'popolari' (le virgolette qui sono obbligatorie), aprendo la strada ad una compresenza di registri e ad una nuova categorizzazione dei generi metrici che proprio nel XIV e poi nel XV secolo diventerà usuale (pensiamo, per restare ad un prossimo di Fazio, ad Antonio da Ferrara).

Una parte sostanziosa e innovativa è la *Nota al testo*, considerando che Corsi si limitava a riproporre il testo di Renier dando particolare rilievo, per le cinque canzoni in cui il testimone è presente, a Fl<sup>9</sup> e limitandosi a segnalare *varia lectio* ed eventuali interventi in modo molto succinto. La prima acquisizione di grandissimo rilievo della nuova edizione è nell'individuazione del testimoniale, alla cui descrizione sono dedicate le pp. [38-122] (cui andranno aggiunte le pp. [123-36] con l'elenco delle edizioni a stampa, spesso, soprattutto in epoca cinquecentesca, di rilievo per la costituzione del testo). Si passa infatti dai 104 manoscritti segnalati da Corsi ai 168 oggi rinvenuti (e come segnala Lorenzi per la corona dei sonetti dei vizi, «per la natura dei componimenti e la difficoltà di individuarli laddove siano privi del nome dell'autore, il numero delle testimonianze è inevitabilmente destinato a crescere nel tempo», [267]): fatti salvi i recenziatori e i codici che presentano solo brevi frammenti, le addizioni riguardano principalmente i già citati sette sonetti sui vizi, com'era da attendersi vista l'enorme fortuna della serie, e alcune canzoni ampiamente attestate, come *L'utile intendo più che lla rettorica* o *Lasso che quando immaginando vegno* (la più fortunata tra quelle di Fazio, che nella nuova edizione incrementa il proprio testimoniale di una decina di numeri, più o meno testualmente completi). La novità più importante in questo senso è Pp<sup>3</sup> (assente nell'edizione del 1952 ma recuperato almeno parzialmente da Corsi nei *Rimatori del Trecento*), codice quattrocentesco che rappresenta, con le sue sette canzoni, una delle più ampie raccolte di rime di Fazio.

Di estremo rilievo metodologico è il paragrafo 3.1 della nota al testo, «Osservazioni generali sulla tradizione» [150-55]. Lorenzi segnala come peculiare della storia della diffusione manoscritta della poesia di Fazio la «presenza di un altro numero di manoscritti contenenti un solo componimento [...] o al massimo due [...], senza contare la quarantina di testimoni che recano unicamente la corona dei vizi. [...]» e la «contrapposizione tra la ricchissima tradizione di alcune canzoni [...] e quella estremamente rarefatta di altre canzoni, dei sonetti in generale [...] e dei rimanenti metri [...]» [150sg.]. A questo quadro si aggiunga che i codici che presentano gruppi cospicui di rime sono solo sei, tutti tardi (quattro o cinquecenteschi) e probabilmente costruiti organizzando materiali provenienti da altre fonti, e che la tradizione che veicola i sonetti dei vizi è di norma del tutto indipendente da quella che riporta le altre poesie ubertiane. Un quadro di questo genere presuppone, insomma, l'assenza a monte di esso di una qualsiasi raccolta autoriale delle

rime, non diciamo di una loro sistemazione organica: è un dato di grande rilievo, perché individua in Fazio degli Uberti il primo poeta di un certo successo che assuma come centrale nella propria produzione quel carattere di totale occasionalità del testo poetico che è stato da più parti criticamente rimarcato come uno degli elementi precipui della lirica trecentesca<sup>9</sup>.

La conseguenza dal punto di vista della ricostruzione testuale che una tradizione così strutturata comporta è l'impossibilità di addivenire ad una classificazione globale dei testimoni e la necessità, per contro, di considerare in linea di principio la situazione di ogni testo come a se stante. Di fatto Lorenzi, dopo aver individuati sei piccoli raggruppamenti in cui a identità di testi relativi corrisponde identità di lezione (Fl<sup>6</sup>, P<sup>1</sup>, Fn<sup>28</sup> e V<sup>2</sup>, derivati della Raccolta Aragonese, più V<sup>21</sup> e Fc; Fr<sup>4</sup> e Fl<sup>9</sup>, già rilevato nella sua edizione del 1952 da Corsi, a cui si aggiunge Bu<sup>2</sup>; Si e Pp<sup>3</sup>; Fl<sup>1</sup>, Fn<sup>2</sup> e Fn<sup>12</sup>; Fn<sup>22</sup>, Fn<sup>25</sup> e Fl<sup>15</sup>; Fr<sup>9</sup> e Fl<sup>7</sup>), procede appunto ad una classificazione poesia per poesia (il conseguente ed ovviamente esteso ragionamento occupa le pp. [156-284] della *Nota al testo*), proponendo in chiusura di ciascuna analisi lo *stemma codicum* e, in caso di stemmi bipartiti, le decisioni operative assunte per la costituzione del testo. Non è ovviamente possibile (e probabilmente neppure opportuno) ripercorrere qui passo per passo il cammino del curatore: fermo restando che ognuno potrà sempre discutere la valutazione di questa o quella singola lezione, nell'insieme tutte le classificazioni proposte (in alcuni casi rese particolarmente complesse per l'estensione del testimoniale e per la concomitante insorgenza di fenomeni contaminatori: si vedano ad esempio [163-77] la discussione relativa a *Io guardo i crespi e i biondi capelli*, trasmessa da 28 testimoni utili e una stampa, o [208-31] quella di *I guardo in fra l'erbett'e per li prati*, 37 manoscritti e una stampa, o, infine, [244-63] quella di *Lasso che quando immaginando vegno*, 44 manoscritti e una stampa) risultano assolutamente convincenti. Particolarmente significativa è la decisione di Lorenzi di appoggiare la propria dimostrazione non solo sugli errori propriamente detti ma anche su alcune lezioni adiafore particolarmente significative che talvolta sorreggono da sole o quasi l'onere della prova grazie al loro fare, per dir così, sistema. È il caso (per fare un esempio) dell'individuazione della famiglia  $\alpha$  per la canzone *Ahi donna grande, possente e magnanima* [190-92]: formato da sedici manoscritti, il gruppo si caratterizza per tre «banalizzazioni» (così le definisce appunto Lorenzi [190]) che finiscono col fare appunto sistema e prova accanto all'unico errore al v. 65, anche se almeno la seconda di quelle varianti, quella relativa al v. 21 (*pien di sospiri e lagrimando stridere*, variamente riformulata da alcuni codici, a fronte del testo critico *pien di sospiri lagrimando stridere*), sarà da ritenere (nonostante l'opinione contraria del curatore, ma dato il contesto argomentativo la cosa, appunto, conta poco) pienamente adiafora.

Un discorso a sé, e dunque un'annotazione particolare in questa sede, ha meritato per Lorenzi il ragionamento ecdotico sulla corona dei vizi. Il curatore ricorda come la peculiarità delle serie, la cui tradizione, come ricordavamo prima, è sostanzialmente indipendente da quella del resto della poesia ubertiana (sono infatti solo una dozzina su oltre cinquanta i codici che presentano la sequenza unita ad altri testi di Fazio), sia insita proprio nel genere di riferimento, ovvero quella produzione di carattere genericamente religioso o didascalico-moraleggiante che tanta fortuna ha nel Tre-Quattrocento: questo comporta come conseguenza una tendenza alla rielaborazione e alla riscrittura

<sup>9</sup> Ad esempio cfr. Armando Balduino, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984.

che, nel caso specifico, non trova neppure ostacolo nel relativo rispetto per l'autorialità, dal momento che «nel 90% circa dei codici la serie è adespotata» [268]. Questo fa sì che ai problemi di contaminazione già rilevati per altre poesie ubertiane si affianchino qui due questioni specifiche, ossia la possibilità che in mezzo all'operato di tanti copisti attivi si annidino redazioni d'autore alternative (possibilità, a leggere quel che ne dice Lorenzi [267sg.], decisamente ridotta e limitabile forse alla sequenza attestata nel solo Bu<sup>7</sup>) e la verificabilità in alcuni testimoni (Bu<sup>4</sup> con l'affine Fl<sup>14</sup>, e Mt<sup>5</sup>, che oscillano tra la famiglia  $\alpha$  e quella  $\beta$ : cfr. [276]) di un cambio di antigrafo al momento della trascrizione della serie tra due blocchi di sonetti (un'applicazione, molto in piccolo, di quella 'contaminazione per giustapposizione di esemplari' studiata di recente da Paolo Trovato e da Elisabetta Tonello nella tradizione della *Commedia* dantesca<sup>10</sup>). Per quel che riguarda le redazioni alternative, Lorenzi decide di riprodurle tutte in appendice [575-85], evitando saggiamente di gerarchizzarle sulla base della loro possibile autorialità.

Un'ultima questione rilevante toccata da Lorenzi è quella dell'ordinamento delle rime, a cui sono dedicate le pp. [290-94]. A fronte della suddivisione tematica operata da Corsi, che poneva in successione le poesie amorose, quelle politiche e un terzo raggruppamento definito complessivamente (e salomonicamente) «Rime varie», e in assenza di un qualsiasi ordinamento della tradizione che possa funzionare da modello di riferimento, Lorenzi esperisce una soluzione di tipo cronologico, a partire dal sonetto *Se ligitimo nulla nulla è*, che Corsi supposeva scritto dopo il 1328 e prima del 1330 e destinato a Ludovico il Bavaro, per arrivare, ventunesimo testo della raccolta, all'altro sonetto *Per me credea che 'l suo forte arco Amore*, indirizzato ad Antonio da Ferrara e collocabile agli anni '50 visto che «si discetta di un amore senile di Fazio» [293]. Seguono in coda, refrattarie ad ogni collocazione cronologiche, la cosiddetta 'disperata' *Lasso, che quando immaginando vegno*, la lauda *O sola eletta* e la corona dei sonetti contro i vizi, «tradizionalmente assegnati all'ultima parte della vita del poeta, contraddistinta da una presunta conversione [...]: benché non vi sia alcun dato biografico che confermi una simile ipotesi» [293]. Quest'ultima annotazione mostra, in sostanza, quello che è un po' il limite del procedimento seguito da Lorenzi: di fatto, scorrendo le pagine e leggendo le motivazioni, si scopre (come peraltro ci si potrebbe ben attendere) che, accanto ad alcune poesie di sicura datazione, altre sono collocabili cronologicamente solo in modo dubbio o almeno controverso e altre ancora, molto semplicemente, non forniscono alcun appiglio per una loro sistemazione temporale. Mi chiedo (ma è solo un'ipotesi) se, data la situazione complessiva, non sarebbe stato meglio tornare alla sistemazione per generi metrici che caratterizzava la vecchia edizione di Renier, magari contemperandola con quella per temi di Corsi e naturalmente mettendo a frutto le coordinate storiche dove esse sono indubitabili: capisco che si sarebbe trattato di una soluzione in certo modo al ribasso, ma forse avrebbe permesso una più precisa distinzione, entro le varie sezioni, tra ciò che è dato cronologicamente certo e ciò che è pura supposizione senza che la seriazione desse di per sé la sensazione di un diagramma evolutivo.

Prima di chiudere davvero occorre però indicare il secondo grande motivo di rilievo di questa edizione, non meno importante della accurata ricostruzione testuale. Mi riferisco al commento, davvero minuzioso, proposto da Lorenzi, che va a colmare

<sup>10</sup> Elisabetta Tonello / Paolo, Trovato, «Contaminazione di lezione e contaminazione per giustapposizione di esemplari nella tradizione della «Commedia»», *Filologia italiana* 8 (2011), 21-33.

una lacuna enorme e, nel contempo, fornisce uno strumento solido per l'interpretazione dell'esperienza poetica di Fazio. L'importanza di queste pagine sta infatti, oltre che nella decrittazione della lettera (che però, in questo caso, non risulta quasi mai particolarmente ardua, neppure in quei casi, come le canzoni su rime sdruciole, in cui il tecnicismo metrico potrebbe portare a torsioni semantiche: segno che la *dulcedo* è davvero, come segnala il curatore, una cifra caratteristica del nostro), proprio nella rete di riferimenti intertestuali che Lorenzi segnala e che va intesa in una doppia direzione. Da un lato, quindi, abbiamo i punti di riferimento della formazione lirica di Fazio: prima di tutto Dante, quello lirico e quello, non meno decisivo per l'autore del *Dittamondo*, della *Commedia*, poi, altrettanto rilevanti, Guido Cavalcanti e Cino da Pistoia (che è, non dimentichiamolo, cronologicamente molto prossimo al nostro). Infine Petrarca, ma quasi in secondo piano (il suo rilievo è soprattutto sotto il profilo metrico) e, come si diceva, con la problematicità che la quasi contemporaneità dei due autori pone circa la direzione dell'influenza. Perché poi l'altro vettore verso cui dirigono le annotazioni di Lorenzi è quello dei poeti prossimi all'Uberti, quelli che potremmo dire, in un certo senso, i suoi primi imitatori. Spiccano alcuni nomi che si incontrano spesso nel commento: quello di Bruzio Visconti, ad esempio, che Fazio ha conosciuto e frequentato di persona, o quello del già più volte ricordato Antonio Beccari, che è stato anche suo corrispondente. Ma importante è anche il rilievo di figure meno attese, come l'autore del *Pecorone* Giovanni Fiorentino (Lorenzi segnala riassuntivamente alcune intersezioni tra le poesie dei due nell'*Introduzione* [10sg.], e cfr. poi *sparsim* il commento, appunto), o l'amico di Petrarca, Sennuccio del Bene (cfr., ad esempio, la nota ai vv. 62-64 della canzone *Nella tua prima età pargola e pura*, canzone che pure è una imitazione, sin dall'incipit, della famosa petrarchesca *Nel dolce tempo de la prima etade*, per cui si veda il 'cappello' [382]), o ancora, in una sorta di permanenza a lungo raggio della memoria della sua poesia, Franco Sacchetti (si veda la nota ai vv. 54-56 di *Ahi donna grande, possente e magnanima*). Insomma, non solo il Nord Italia, come si diceva, ma anche la Toscana trecentesca (persino tardo-trecentesca), che ne percepisce evidentemente il valore di mediazione con l'esperienza lirica duecentesca (e anche il valore medio, se vogliamo, proprio in senso stilistico).

Insomma, questa edizione critica, accanto ad altre che questo iniziale quindicennio ormai un po' abbondante di ventunesimo secolo ci sta proponendo<sup>11</sup>, ci dà tutta la strumentazione, filologica, metrica, linguistica e interpretativa per affrontare una figura centrale del secolo che già fu detto «senza poesia». Per confermarci nel fatto che quel secolo poesia ne aveva, e anche di onesta e talvolta di buona fattura, e che si tratta ormai di capirla nel rispetto delle sue coordinate culturali (occasionalità, recupero citazionale, attrazione per il tecnicismo compositivo ecc.) e non in altre.

Marco BERISSO

<sup>11</sup> Penso ad esempio alle edizioni di Sennuccio del Bene e di Bruzio Visconti curate da Daniele Piccini, rispettivamente nel 2004 e nel 2007, o a quella più recente (edita nel 2015) di Riccardo degli Albizzi pubblicata da Alessio Decaria.