

Introduzione

1. Fazio degli Uberti e la poesia trecentesca

Pochi sono i dati certi della biografia di Fazio degli Uberti, per lo più inferibili da allusioni interne alle sue opere. Discendente di una delle più nobili famiglie ghibelline dell'epoca, nacque sicuramente lontano da Firenze, da cui gli Uberti erano stati banditi fin dai tempi del bisnonno di Fazio, Farinata: con tutta probabilità, secondo ciò che lo stesso poeta rivela nel *Dittamondo*, egli vide la luce nei primissimi anni del Trecento – forse nel 1301 – a Pisa, dove fu tenuto a battesimo da Bonifazio di Donoratico della Gherardesca il Vecchio (cfr. *Ditt.* II xxxi 106-109: «Madonna, rispuos'io, l'antico Fazio, / conte di Pisa e nato di Gherardo, / del qual voi dite che Carlo fe' strazio, / mi die' il suo nome [...]»¹).¹ Suo padre era Taddeo di Lapo Farinata (come conferma la rubrica del Laurenziano 42.38 [Fl⁴): «Fa[tio] di tTadeo di Lupo degli Uberti»; frequente in antico lo scambio Lapo/Lupo: cfr. RENIER 1883: CII-CIII), già firmatario del compromesso con gli Ubaldini per la guerra di Mugello del 1302.²

¹ Il 1301 quale anno di nascita è proposto da CORSI 1952: II, 169 n. 2, sulla base dell'interpretazione di una metafora astrologica che si trova in apertura del *Dittamondo* (I 1 16-18) e di alcuni dati cronologici interni al poema. Renier, secondo un diverso calcolo, proponeva un anno tra il 1305 e il 1309.

² Cfr. RENIER 1883: CXI e FARINATI DEGLI UBERTI 1898: 175. Tra i sottoscrittori del compromesso del Mugello ci sono anche il padre di Taddeo (nonno di Fazio) Lapo, e altri due membri della famiglia Uberti, Ghino e Azzolino. L'anno seguente i quattro sono a Bologna, dove erano riparati molti guelfi bianchi fiorentini (per i rapporti tra gli Uberti e i bianchi in quel tumultuoso periodo cfr. RENIER 1883: LXXXII-LXXXIV): così infatti attesta un documento dell'Archivio di Stato della città emiliana (un contratto di mutuo per finanziare le spese di guerra della parte bianca), datato 18 giugno 1303 e sottoscritto, tra gli altri, da «Gianus de Ubertis», «Lapus de Ubertis», «Azolinus de Ubertis» e «Tadeus Lupi de Ubertis» (cfr. ORIOLI 1896: 10-13, già segnalato da CASALI 1949: 13, che tuttavia legge erroneamente 1330). Come riferisce lo stesso Renier, Taddeo fu poi a Milano, con il padre, nel 1311 per salutare il passaggio di Arrigo VII, e nel 1313 a Pisa; in seguito si trasferì al Nord: risiedette a lungo a Verona (cfr. quanto si dirà *infra*), e fu poi podestà di Padova (1332) e di Treviso (1335).

Nulla sappiamo della giovinezza di Fazio. Di certo, nel 1336 era a Verona presso gli Scaligeri, come lascia intendere la frottole *O tu che leggi*, in cui prende le parti di Mastino II nella contesa tra Verona e Firenze per il possesso di Lucca. È probabile che nella città veneta si fosse trasferito da alcuni anni al seguito del padre, che vi si trovava – e sembra non da poco – nel 1331, stando a quanto si ricava da un documento segnalato dal Renier, in cui Taddeo è tra i giurati per parte scaligera di un patto fra il patriarca di Aquileia e i signori Alberto e Mastino.³ A metà degli anni '40 si trova invece a Milano, alla corte viscontea: è infatti lo stesso Fazio a fornirci notizia di una sua missione a Genova per conto di Luchino, che risalirà al 1345-1346, quando il doge Giovanni da Murta realizzò la pacificazione tra le fazioni nobiliari della città ligure proprio attraverso la mediazione milanese (cfr. *Ditt.* III v 85-87: «Io ero stato al tempo de la guerra / de lo doge da Murta per que' valli, / sì ch'io sapea 'l cammin di serra in serra»). È possibile che Fazio rimanesse alle dipendenze dei Visconti anche dopo la morte di Luchino (1349), durante gli anni della signoria dell'arcivescovo Giovanni (ampiamente elogiato nel *Dittamondo*: cfr. III IV 71-75), e forse addirittura fin oltre la nomina a reggitori della città di Bernabò e Galeazzo, ai quali dedica nel 1355 la canzone *L'utile intendo*, contenente una serie di precetti per il buon governo. Pochi anni dopo, tra il 1358 e il 1359, troviamo Fazio a Bologna, presso Giovanni Visconti d'Oleggio, al servizio del quale svolse diverse missioni, non solo nel contado, ma anche presso altre città.⁴ Come ipotizza SIGHINOLFI

³ Cfr. RENIER 1883: CXII (il documento, in cui si incontra il nome di «Tadeus de Ubertis de Florentia», è datato 24 aprile 1331 e si può leggere in *Storia della Marca trevigiana e veronese di Giambattista Verci*, vol. X, Venezia, presso Giacomo Storti, 1788, pp. 127-129 della sez. Documenti); e vd. anche BRUGNOLO 1974: XXVI, che ritiene Fazio a Verona già dal 1329. D'altro canto, anche il nonno di Fazio, Lapo, aveva dimorato a Verona, ricoprendo per tre volte la carica di podestà negli anni 1301, 1302 e 1306 (cfr. MEDIN 1922-1923: 128 e SANCASSANI 1965: 25 e, per le testimonianze d'archivio, 119-122, con ulteriore bibl.). Più in generale, per la folta presenza di fuorusciti toscani a Verona nel Trecento vd. da ultimo VARANINI 2013 (con bibl. pregressa).

⁴ Cfr. SIGHINOLFI 1901, che ha identificato nell'Archivio di Stato di Bologna quattro atti relativi a Fazio: il primo risale al 12 settembre 1358, e accenna a un viaggio con Albizzo degli Ubaldini presso il castello di Capreno, nei dintorni di Bologna, «pro quibusdam factis domini nostri»; il secondo e il terzo fanno riferimento a due soggiorni – di cui non è fornita motivazione –, l'uno di un mese a Mantova, l'altro di quattro giorni a Ferrara, tra il gennaio e il febbraio del 1359; l'ultimo documento, infine, ci informa di una delegazione, di cui Fazio faceva parte, inviata nell'agosto del 1359 per il controllo del canale della Muzza, in vista di imminenti lavori di fortificazione. Sulla permanenza

1901: 7, il poeta potrebbe essersi recato nella città emiliana su invito di Bruzio Visconti, che lì era riparato dopo la cacciata da Milano nel 1356, o di Rizardo Uberti – forse suo parente – che già era a Bologna e in stretti rapporti di familiarità con il signore di Bologna, come attestano i documenti citati dallo stesso Sighinolfi. Probabili sono sue altre dimore tra Veneto e Lombardia (Treviso, Padova, Mantova, Venezia), di cui tuttavia non resta traccia, a meno di non dar credito a due brevi annotazioni contenute rispettivamente nel ms. V.E. 1147 della Bibl. Nazionale di Roma (Rn²) e nel Laurenziano Conv. Sopr. 122 (Fl¹²): nel primo codice si annota in calce alla canzone *Veggiendo quasi spenta ogni largeça*, erroneamente attribuita all'Uberti (cfr. *Nota al testo*, § 2), «faço degluberti dimoro a ma(n)tova»;⁵ nel secondo la rubrica della canzone *I' guardo in fra l'erbett' e per li prati* afferma che essa fu «fatta i(n) vinegia adi dimaggio annj d(o)m(in)i» (restano vuoti gli spazi contenenti la data di composizione).

Negli ultimi suoi anni Fazio attese soprattutto alla composizione di un poema in terza rima di imitazione dantesca, il *Dittamondo*, iniziato attorno al 1345 e rimasto incompiuto.⁶ Morì infine a Verona, stando a quanto riporta Filippo Villani,⁷ probabilmente poco dopo il 1367 (dato cronologico più recente che si ricava nel poema, all'interno dell'ultimo e incompleto libro).⁸

Due sono i nuclei tematici principali della produzione lirica di Fa-

di Fazio nella città felsinea ci riferisce anche Guglielmo Maramauro, che nella sua *Expositione sopra l'Inferno*, commentando la terzina di *If* x 94-96, afferma: «D[ante] fa uno scongiuro al dicto miser Farinata dicendoli: "Se la toa semenza reposi mai!"», sì come io Guillelmo ne vidi assai. E vidi Facio eritarla in Bologna; e vidi el conte Scalore de li Uberti in Sicilia e poi in Napoli, omo asai virtuoso e bon dicitore de rima, e così miser Facio, el quale ha fato multe belle canzone» (p. 218 ed. Pisoni-Bellomo).

⁵ D'altro canto, di un suo soggiorno di un mese a Mantova dà testimonianza anche uno degli atti segnalati alla nota precedente. Per di più, come rileva CORSI 1969: 225 n. 5, Fazio dimostra nel *Dittamondo* di conoscere con cura la città e non manca di esaltare apertamente la signoria dei Gonzaga (cfr. III III 76-87). Gli Uberti a Mantova erano comunque ben noti: il nonno di Fazio era stato podestà nel 1296-97 e vicario imperiale per Arrigo VII nel 1311.

⁶ Sulle date di composizione dell'opera vd. la disamina di CORSI 1952: II, 168-171.

⁷ Cfr. VILLANI, *De origine civitatis Florentie* XLIII 10: «Hic post multos dies senectutis modestissime et tranquille peractos plenus dierum Verone mortuus est ibidemque sepultus». A Verona doveva averlo seguito anche il figlio Francesco, che nel 1370 si trasferì ad Alcenago Veronese (cfr. FARINATI DEGLI UBERTI 1898: 216).

⁸ Cfr. GRION 1861 [1875]: 23 e RENIER 1883: CXCVII.

zio: da un lato quello amoroso e dall'altro quello politico.⁹ Il primo, come spesso è stato messo in rilievo dalla critica, propone la riattualizzazione di spunti e stilemi stilnovistici entro un quadro di marca ormai tardogotica, contraddistinto da descrizioni primaverili dall'intenso cromatismo e dal gusto *flamboyant* (vd. in partic. le aperture di II *Nel tempo che s'infiora* 1-10: «Nel tempo che s'infiora e cuopre d'erba / la terra, sì cche mostra tutta verde, / vidi una donna andar per una landa / [...]. / Per farsi una ghirlanda / ponevasi a ssedere in su la sponda, / dove batteva l'onda / d'un fiumicello [...]», e soprattutto di XI *I' guardo in fra l'erbett'e per li prati* 1-8: «I' guardo in fra l'erbett'e per li prati, / e veggio isvariari di più colori / gigli, viole e fiori / per la virtù del ciel che fuor gli tira; / e son coperti i poggi ove ch'io guati / d'un verde che rallegra i vaghi cuori, / e con soavi odori / giunge l'orezza che per l'aere spira») e da rappresentazioni femminili non prive di concretezza e sensualità (cfr. l'ampio catalogo delle bellezze di madonna in III *Io guardo i crespi*). Per usare le parole di Sapegno, «il dolce abbandonarsi alla voluttà dell'immaginazione, che accarezza assaporandole le gioie d'un amore irreal, è [...] la musa più frequente e più sincera del nostro poeta»:¹⁰ questo è, in definitiva, il carattere prettamente originale della poesia dell'Uberti.

Le rime politiche, dal canto loro, dimostrano, con toni spesso vibranti, una forte e sincera partecipazione emotiva alla causa ghibellina: Fazio invita più volte l'imperatore a intervenire e scendere in Italia (Ludovico il Bavaro in I *Se ligittimo nulla*, attr. v *Vienne la maiestate*, IX *Tanto son volti i ciel'*, attr. I *Sovente nel mio cor*) e si scaglia contro di lui quando disattende le sue aspettative (Carlo IV in XVIII *Di quel possi tu ber*).

Nel *corpus*, poi, al fianco dei due filoni maggiori, si distinguono anche esperienze poetiche diverse: una "disperata" (XXII *Lasso, che quando*), che, assieme a *Le stelle universali e i ciel rotanti* del Beccari, costituisce uno dei primi esempi del genere; testi di natura religiosa (una lauda, che nell'abile commistione di riprese dantesche e scritturali mo-

⁹ Per un articolato quadro d'insieme della lirica di Fazio cfr. da ultimo CIOCIOLA 1995: 382-387 (con bibl. alle pp. 449-450), oltre alle classiche introduzioni di SAPEGNO 1933: 460-464, CROCE 1933: 107-116, PETROCCHI 1965: 709-712 e alla preziosa sintesi di DORNETTI 1984: 28-39. La bibliografia aggiornata più recente su Fazio è in NOCIATA 2008: 84-85.

¹⁰ SAPEGNO 1933: 461.

stra consonanze con l'esperienza poetica di Giovanni Quirini, e una corona di sonetti sui vizi capitali);¹¹ e vari sonetti di corrispondenza e di occasione, dai toni più salaci (si pensi al lamento per le proprie speranze rivolto a Luchino Visconti nel sonetto xv *Fam' à di voi signor*) e, in un caso (xvi *Ohi lasso me*), quasi giocosi.

Come accennato, molti, soprattutto nei testi erotici, sono gli agganci con la tradizione stilnovistica, a partire dal recupero di motivi topici come quelli della donna-luce (cfr. III *Io guardo i crespi* 5-8: «e poi riguardo dentro agli occhi belli, / che passan per li miei dentro dal core / con tanto vivo e lucente splendore / che propiamente par che d'un sole esca»), dell'associazione pietà-cuore gentile (IV *S'i' savessi formar* 98: «ché cuor gentil nonn è senza pietate»), della bellezza di madonna quale immagine della gloria di Dio (x *Nella tua prima età* 74-77: «gli occhi e lla bocca e ogni beltà tua / non fece Dio perché venisser meno, / ma per mostrare a pieno / a nnoi l'essempro della grolia sua»), ecc. Non mancano citazioni letterali più scoperte, in special modo cavalcantiane e ciniane (su tutte spicca II *Nel tempo che s'infiora* 44: «dicalo Amor, ch'i' nol so dire altrui», omaggio al Guido di *Chi è questa che vèn* 6: «dical' Amor, ch'i' nol savria contare»):¹² ma si tratta sempre di tessere che, pur numerose, sono calate in una poesia che «stempera i motivi più intellettualistici dello stilnovo»,¹³ piegando verso direzioni inedite e originali. In questo senso, interessante è il caso della “disperata” *Lasso, che quando*, in cui Fazio reimpiega *topoi* e stilemi che nella poesia erotica, e in particolare cavalcantiana, designano la sofferenza d'amore per connotare invece lo stato di angoscia esistenziale e di tormento per la propria miserevole condizione, secondo le regole del genere cui il testo di Fazio si rifà: già l'apertura («Lasso, che quando immaginando vegno / il forte e crudel punto dov'io nacqui»), con imprecazione indirizzata verso l'ora del proprio concepimento (*topos* delle “disperate”), potrebbe rimandare ad analoghe invettive di Cino, in cui però la nascita è maledetta in quanto origine delle pene d'amore (cfr. *Come in*

¹¹ Si aggiunga una seconda lauda (*O gloriosa e potente reina*), di dubbia attribuzione (cfr. *Nota al testo*, § 2).

¹² Per un più vasto elenco delle riprese stilnovistiche cfr. LORENZI 2010: 103-107. Per l'importanza di Cino quale mediatore dell'esperienza stilnovistica presso gli epigoni trecenteschi cfr. BALDUINO 1984: 141-206 (in partic. pp. 199-200 per Fazio) e MARRANI 2004: 13-34.

¹³ RAGNI 1986: 226.

quelli occhi 21-24: «Nato fui, lasso, in sì forte ventura / ed in punto sì reo, / che non mi val per Deo / chiamar mercé [...]»; *O giorno di tristizia* 1-4: «O giorno di tristizia e pien di danno, / ora e punto reo che nato fui / e venni al mondo per dare ad altrui / di pene essempro, d'amore e d'affanno!»; *Con gravosi sospir'* 12-14: «In che ventura e 'n che punto nacqu'eo / ch'a tutto 'l mondo sète umile e piana / e sol ver' me tenete 'l cor sì reo?». Nel corso del testo, poi, i rimandi alla tradizione amorosa si moltiplicano: si confrontino i vv. 24-26 («Questa tua vita cotanto *angosciosa* / di sopra data t'è, se 'l ver discerno, / e però lo mi' colpo non ti *strugge*») e 39 («Lasso, *che più non posso sofferire*») rispettivamente con i passi cavalcantiani di *Voi che per li occhi* 3-4 («guardate a l'*angosciosa vita mia*, / che sospirando la *distrugge* Amore») e *Perch' i' no spero* 21-22 («Tanto è distrutta già la mia persona, / *ch' i' non posso sofferire*»); o i vv. 16-19 («*I' chiamo*, priego, lusingo la Morte / come divota, *dolce*, car'amica / ché non mi sia nimica, / ma *vegn'a mme* [...]») con la vitanovistica *Quantunque volte, lasso* 10-12 («Ond' *io chiamo la Morte*, / come soave e *dolce* mio riposo; / e dico: – *Vieni a me!* [...]»); o ancora si vedano i vv. 46-49 («Però ch' i' sono a tal punto condotto / *ch' i' stesso non conosco ov' io mi sia*, / e vado per la via / *com'om ch' è tutto fuor d'intendimento*»), che paiono avere molteplici ascendenze (vd. infatti Cavalcanti, *Gli occhi di quella* 16: «in guisa *ch' i' non so là v' i' mi sia*» e *Tu m'hai sì piena* 9: «*I' vo come colui ch' è fuor di vita*»; e inoltre Cino, *Non credo che 'n madonna* 5: «però *vo come quei ch' è ismarruto*», *I' no spero che mai* 10-12: «*i' vo dolente* – così tuttavia, / *com' uomo che non sente / né sa dove si sia*» e *Ora che rise* 7-8: «e par ch' i' sogni, e sia *com'om ch' è fòre / tutto del senno* [...]).

Ma nel dettato dell'Uberti spicca soprattutto la lezione dantesca.¹⁴ La fedeltà all'esperienza dell'Alighieri costituisce la traccia che percorre tutta la produzione di Fazio, non a caso distribuita attorno ai due poli della lirica e del poema in terza rima. La stessa condizione di esiliato da Firenze doveva idealmente costituire un motivo di ulteriore affinità, non solo sul piano poetico, ma anche su quello esistenziale. Nelle rime dell'Uberti, dunque, la presenza del Dante sia “comico” che lirico è nutrita e manifesta. Nei testi amorosi le reminiscenze della *Commedia* sono legate a singole immagini (spesso in relazione al mito

¹⁴ Per un catalogo completo delle presenze dantesche nelle liriche di Fazio si rinvia a LORENZI 2010.

classico) e similitudini (cfr. ad esempio XII *Grave m'è a dire* 16-23: «In cotal modo il dolce mi vien *agro* / [...] / e così sono un altro *Meleagro*: / e questa tien *lo stizzo* che *fataro* / le tre quando el trovaro, / ch'al suo piacer convien ch'i' *mi consumi*» con *Pg* xxv 22-24: «– Se t'amentassi come *Meleagro* / *si consumò* al *consumar* d'un *stizzo*, / non fora, – disse – a te questo sì *agro*»; o VI *Ahi donna grande* 45: «e come *stella in ciel* così l'adorano» con *Pd* xxiv 147: «e come *stella in cielo* in me scintilla» e *Pd* xxviii 87: «e come *stella in cielo* il ver si vide»), oppure a isolati innesti di sintagmi peculiari (tra i tanti si citino almeno III *Io guardo i crespi* 47: «che fanno in cielo *il sole* e *l'altre stelle*», con rimando all'ultimo verso del *Paradiso*; x *Nella tua prima età* 32: «ch'i' te vedessi mai *sotto la coltre*», che richiama *If* xxiv 47-48: «[...] seggendo in piuma / in fama non si vien, né *sotto coltre*»; XII *Grave m'è a dire* 15: «che sparti son sopra i *monti di Luni*», per cui cfr. *If* xx 47: «che ne' *monti di Luni* [...]»). Ancor più frequenti e rilevanti sono le consonanze con il Dante lirico, in particolare quello petroso: Fazio si astiene però dal riprodurre gli artifici stilistici e il crudo linguaggio delle rime “aspre”, preferendo piuttosto la rimodulazione, in accordo con la propria cifra stilistica, di alcune immagini – per lo più legate al ritratto muliebre, o allo sfondo naturalistico in cui la donna si muove – che rimandano spesso alla sestina e alla sestina doppia dantesche, seppur declinate con accenti opposti:¹⁵ così, i vv. 14-17 di XIII *Amor, non so* («Per la virtù d'*Ariete* aparono / le verdi *foglie*, e i vaghi fior s'ingenera / ogni *fronde* vien tenera / e partorisce prena da [lo] zefiro») e i vv. 69-70 di x *Nella tua prima età* («ben ch'io pur pensi che, come *l'ulivo* / over *l'abete* o *l'pin* non perde *foglia*) recuperano variamente materiali da un passo di *Io son venuto* (vv. 40-44: «Passato hanno lor termine le *fronde* / che trasse fuor *la virtù d'Ariete* / per adornare il mondo, e morta è l'erba; / ramo di *foglia verde* non s'asconde / se non in *lauro* o in *pino* o in *abete*»); e allo stesso modo i vv. 46-48 di *Grave m'è a dire* («Dice un pensier fra me quand'io la miro: / – *Costei* fu *neve*, e per lo *freddo stallo* / *si converse in cristallo*») attingono a due immagini dantesche (*Amor, tu vedi ben* 25-29: «Signor, tu sai che per *algente freddo* / l'acqua diventa *cristallina pietra* / là sotto tramontana

¹⁵ La preponderanza del modello petroso (nella fattispecie gli esordi naturalistici delle sestine) è in controtendenza rispetto a molta rimeria trecentesca: cfr. LORENZI 2010: 113.

ov'è 'l gran *freddo*, / e l'aere sempre *in* elemento *freddo* / vi si *converte* [...]» e *Al poco giorno* 7-8: «Similmente *questa nova donna* / si sta gelata come *neve* all'ombra»).

Nelle rime politiche, invece, sono pressoché esclusivi i richiami alla *Commedia*: non si tratta solo di citazioni letterali, ma più spesso della replicazione di formule retoriche e peculiarità stilistiche dantesche, con modalità di lavoro vicine a quelle ravvisabili nel *Dittamondo*. Esempio il caso di IX *Tanto son volti i ciel'*, in cui ai vv. 56-60 («se del tuo nome le lettere prendo, / che numer fanno come l'Elle e 'l Di, / e 'l Ci, tre V e ll'I, / e fo ragione e cerco ciò che monta, / quel trovo a punto qui che 'l Santo conta») Fazio allude a eventi futuri ricorrendo a simbologie basate su cifre e lettere secondo il modello di analoghe profezie dantesche (cfr. *Pg* XXXIII 43-45: «nel quale un cinquecento diece e cinque, / messo di Dio, anciderà la fuia / con quel gigante che con lei delinque»¹⁶).

La biografia di Fazio ci consegna un poeta vissuto dalla maturità alla morte lontano dalla Toscana, sostanzialmente ramingo per le corti delle grandi signorie padane. Non poche nella sua poesia sono le tracce della fruttuosa assimilazione delle sollecitazioni provenienti dai vivaci centri culturali settentrionali: spiccano, in particolare, gl'influssi sotto l'aspetto metrico (si legga così, ad esempio, la scelta di adottare il *sonetus semiliteratus* o di impiegare il capitolo ternario per la materia religiosa, o ancora la preferenza accordata a un genere come quello delle "desperate").¹⁷ D'altro canto, come detto, Fazio si propone quale continuatore e "imitatore" dei modi e dei temi stilnovistici e danteschi, seppur con accenti e modulazioni personali. Ciò che dunque importa sottolineare è la centralità della figura di Fazio nel panorama

¹⁶ Per Dante cfr. GORNI 1990: 109-131. L'artificio è caro a Fazio, che lo utilizza spesso anche nel *Dittamondo*: vd. ad es. II II 50: «si fu, con l'Esse, il Pi, il Q, e l'Erre».

¹⁷ Per quanto riguarda il sonetto semiliterato vd. l'ampia ricognizione di DUSO 2004, che dimostra come i primi campioni del genere siano di area settentrionale, anzi quasi esclusivamente veneta (e in Veneto Fazio risiedette a lungo); nelle stesse zone (area veneto-emiliana) si collocano anche le più precoci attestazioni della fortuna della terza rima, e in particolare il precursore dell'uso del capitolo isolato per la materia religiosa pare essere il veneziano Giovanni Quirini (vd. DUSO 2002: LXXVIII-LXXIX). Sempre nelle corti del Nord, infine, si inquadra la nascita e la diffusione del genere delle "desperate", la cui paternità è tradizionalmente assegnata al Beccari. Per influssi settentrionali sugli schemi metrici dei sonetti cfr. *infra*, § 4. Più in generale, sulla cultura e l'erudizione – specie latina – nel Trecento a Verona, dove Fazio visse, vd. il recente BOTTARI 2010.

poetico post-stilnovista, e il suo ruolo di fondamentale tramite per la divulgazione al Nord della raffinata tradizione lirica toscana. Si pensi in particolare al caso di Milano e della corte viscontea, presso cui Fazio risiedette nella seconda metà degli anni '40, contribuendo, ancor prima di Petrarca, alla circolazione e alla conoscenza della poesia toscana nella città lombarda, ambiente sotto questo aspetto ancora piuttosto arretrato:¹⁸ stretti, infatti, furono i suoi rapporti con Luchino Visconti e soprattutto con il figlio Bruzio (con entrambi ci resta traccia di una corrispondenza poetica). E non è un caso che proprio Fazio sia, tra i poeti volgari, quello che più influì sulle scelte stilistiche del Bruzio rimatore: nel suo scarno mannello di liriche frequenti sono i richiami all'Uberti, modello non solo per echi e reminiscenze letterali (cfr. ad es. v 158-159: «*Canzon, ben so che-ttu passi lo stile / delle tue più sorelle*», che sembra rifarsi – specie per l'uso, già dantesco, del termine *sorelle* per indicare i testi poetici – a IV *S'i' savessi formar* 103-105: «*Canzon [...] / [...] farai che ssi t'avanzi / ch'entri dinanzi a ogni tua sorella*»), ma altresì per quanto riguarda temi e forme metriche (vd. il *topos* della *descriptio puellae* e i riferimenti mitologici in ciascuna stanza di *Mal d'Amor parla chi d'amor non sente*, che rimandano da un lato a *Io guardo i crespi* e dall'altro a *S'i' savessi formar*).¹⁹

Anche in area emiliano-veneta il soggiorno di Fazio non sembra privo di conseguenze, come dimostra ancor più che l'amicizia (documentata da un doppio scambio di sonetti) con il Beccari – probabilmente, però, conosciuto a Bologna o a Milano –, la non trascurabile diffusione, ancora nel Quattrocento, delle sue liriche in manoscritti di queste regioni. Non andrà poi dimenticata, a testimonianza della notorietà e del credito che Fazio aveva presso il pubblico veneto, la menzione di Giovanni Girolamo Nadal nella sua *Leandreide*, dove il nostro, nella rassegna dei poeti moderni del IV libro, è posto al fianco di altri rimatori, per lo più settentrionali: «*Faccio dei Uberti, Mathio Coregiaro, / Berti da Luca, Iacobo da Imola, / Bruttio Visconte, facunde exemplaro*» (*Leandreide* IV VII 22-24). E già nel Trecento altri rimatori veneti dimostrano di conoscerlo e apprezzarlo: nel piccolo canzoniere del padovano Matteo Correggiaio, appaiato a Fazio

¹⁸ Sull'ambiente poetico visconteo cfr. MEDIN 1885, MEDIN 1891 e VISCARDI 1955: 598-628 (e in partic. pp. 598-600 sul ruolo decisivo di Fazio a Milano).

¹⁹ Sull'importanza di Fazio presso la corte viscontea e le influenze letterarie su Bruzio cfr. anche BRUNI 1990: 650-651.

nell'endecasillabo del Nadal, ricorrono spunti isolati che lasciano trapelare l'influsso ubertiano, come nella canzone *Gentil madonna, mia speranza cara* in cui i vv. 22-23 («E la tua leggiadria / in ciascun dì più bella si mostrava») e 39-41 («E s'el mi dice alcun: – Chi ti sostiene? –, / io dico i tuoi costumi e la bellezza / e 'l lume eterno che da gli occhi scende») sembrano memori degli accenti e delle immagini di x *Nella tua prima età* 17-18 («Moltiplicava a dì a dì amore / in me, sì ccome in te facea biltate») e 49-52 («Or se dubbiassi e mi volessi dire: / «Che è che non sè morto in tanti stridi? / e poi come mi fidi / d'aver portato fede a' mie' begli occhi?»).²⁰

Tuttavia, sarebbe riduttivo considerare Fazio un semplice mediatore della lirica toscana al Nord. Non meno decisiva appare la sua esperienza anche presso gli stessi rimatori toscani a lui coevi o di poco posteriori, se è vero che, come osserva Petrocchi, «la lingua poetica dell'Uberti enuncia esigenze e soluzioni importanti nel quadro degli esperimenti stilistici dei Toscani di metà Trecento, anche come avvio alle forme dei Sacchetti e poi dei quattrocenteschi». ²¹ Si pensi, ad esempio, alle prove di rimatori – pur tra loro ben distanti – quali il Saviozzo o Cino Rinuccini: denunciano l'influenza ubertiana tanto le scelte metriche dell'uno (due canzoni di soli sdrucchioli, una delle quali ripete lo schema di *Abi donna grande*),²² quanto la *dulcedo* della lingua dell'altro, che rimanda sì ai modelli stilnovistici e, in misura minore, petrarcheschi, ma che si giova senza dubbio della sintesi e della rielaborazione operata da Fazio (il poeta pisano, d'altronde, è citato espressamente da Cino tra i propri modelli nel sonetto *Tal donna già non vide il mio Petrarca* 12-14: «Arnaldo, Guido, Fazio e, se altri vive, / o visse, are' chiamato, e Messer Cino / nelle lode di questa, e nove dive»).

Flagranti e numerose sono le citazioni del nostro che si rintracciano nelle ballate contenute nel *Pecorone* di Giovanni Fiorentino e nei sonetti che a lui si attribuiscono: riprese *ad litteram* sono quelle che si segnalano al verso incipitario del sonetto *I' dico tra' pensieri ad ora ad ora* e al v. 23 della ballata *Troverrò pace in te*: «Po' con pulita e soave favel-

²⁰ Accenna al modello ubertiano nelle rime del Correggiaio CORSI 1969: 142.

²¹ PETROCCHI 1965: 712.

²² Non mancano comunque anche echi letterali scoperti: cfr. ad es. XXII *Lasso, che quando* 63-64 («Perché non mi divido / da questo mondo peggio che veleno?») con i vv. 11-12 del capitolo quaternario *L' invidiosa gente e 'l mal parlare* del Serdini («fin ch' i non fo partita / da questo mondo peggio che veleno»).

la» (cfr. rispettivamente IV *S'i' savessi formar* 52 e 106); e non meno aderenti alla fonte sono i vv. 7-8 della ballata *Troverrò pace in te*: «che veramente *par neve che fiocchi / la saporita manna* che mi dai» (cfr. X *Nella tua prima età* 57-59: «E *par neve che fiocchi / dal tuo bel viso l'amorosa manna*») oppure il v. 12 della ballata *Non m'insalvatichir*: «*dalla qual son tanto stato diviso*»²³ (da raffrontare con XI *I' guardo in fra l'erbett' e per li prati* 15: «*dal qual più tempo stato son diviso*»). Ancora, scorrendo le rime di Bruscaccio da Rovezzano, al di là di consonanze d'intonazione – specie nei componimenti politici – non si fatica troppo a cogliere qualche eco: si vedano nella canzone *O terzo sacro ciel, col tuo valore* il v. 5 («*I' dico a tte, possente* iddio d'amore»), che richiama IX *Tanto son volti i ciel' 22* («*io parlo a te, possente* Lodovico»), e il v. 10 («*Magnanimo possente e core altero*»), che ripropone la doppia aggettivazione del noto incipit ubertiano «Ahi donna grande, *possente e magnanima*»; mentre *Nova angioletta, che dell'alto Inpiro*, catalogo delle bellezze femminili, segue la traccia di III *Io guardo i crespi* (e il v. 37: «*Per ch'ell'è sola* quella») si rifà forse a IV *S'i' savessi formar* 51: «*perch'ell'è sola* il sol dell'altre dee»).²⁴

Non solo i trecenteschi minori, però, guardano all'esperienza poetica dell'Uberti: andrà qui preso in esame, infatti, il controverso rapporto Petrarca-Fazio. A causa di dati cronologici spesso incerti, non risulta semplice valutare le non poche consonanze che si possono allineare passando al vaglio le rime dei due poeti toscani, pressoché coetanei. D'altronde, l'indiscusso maggior prestigio dell'autore dei *Rerum vulgarium fragmenta* ha spesso indotto la critica moderna a impostare il verso delle dipendenze secondo un'unica direttrice, che va da Petrarca a Fazio.²⁵ E così, in effetti, sembra essere almeno in qualche caso: il poeta pisano, ad esempio, mostra di conoscere bene la cosiddetta can-

²³ E vd. anche il sonetto *I' veggo il tempo della primavera* 14: «da cui gran tempo so' stato diviso».

²⁴ Accenna a memorie, tra gli altri, di Fazio nelle liriche di Bruscaccio MEDIN 1895: 214. Ma il gioco delle agnizioni nella poesia del secondo Trecento potrebbe continuare: ad esempio, SAPEGNO 1933: 471 rileva nel canzoniere di Antonio degli Alberti «l'influsso di Fazio degli Uberti e del Petrarca»; CORSI 1969: 433 parla per l'opera di Iacopo Cecchi di «richiami ai poeti dello stil novo, a Fazio degli Uberti, al Petrarca», e via discorrendo. Passando poi ai rimatori perugini trecenteschi, influssi metrici sono segnalati da BERISSO 2000: 210-211 (per quanto riguarda la rima sdrucchiola) e 333 (per gli schemi della sirma dei sonetti).

²⁵ Cfr. soprattutto TROVATO 1979: 156-157 e BALDUINO 1984: 315; un accenno in questo senso anche in BRUNI 1990: 649-650.

zone delle “metamorfosi” (*Nel dolce tempo de la prima etade*, *Rvf* 23), tra le prove giovanili del Petrarca (le varie proposte di datazione vanno dal 1327 al 1334), a cui rende omaggio in *x Nella tua prima età*, sia riproponendone l’impianto generale di bilancio e cronistoria del proprio amore, sia puntellando il testo di citazioni letterali.²⁶ La petrarchesca *Nel dolce tempo* è inoltre chiamata in causa in altri testi ubertiani, a conferma del forte interesse di Fazio per tale componimento: si rammenti *IV S’i’ savessi formar* 80 («E perché ’l tempo è corto»), da affiancare a *Rvf* 23 90 («Ma perché ’l tempo è corto»); o la clausola di *IX Tanto son volti i ciel’* 21 («debba regnar, però che ’n lui si specchia»: *s’aparechia*), probabilmente memore di *Rvf* 23 128 («d’esser molto pregata, in Lui si specchia»: *s’apparechia*).²⁷

Altrove, tuttavia, si ha l’impressione che la “precedenza” petrarchesca sia più difficile da dimostrare. Se essa può tutto sommato ancora dar conto delle consonanze tra *XII Grave m’è a dire* 29-30 («e da llor muove e dentro a llor risplende / la fiamma, che mi scalda e che m’incende») e *Rvf* 202 2 («move la fiamma che m’incende et strugge»), ancorché il componimento dell’aretino non sia databile, qualche dubbio si affaccia per il caso della clausola del v. 35 della stessa canzone ubertiana («da l’altra parte il fuoco in ch’io avampo») in relazione a *Rvf* 221 7 («che l’abbaglia et lo strugge, e ’n ch’io m’avampo»), in quanto entrambi i testi potrebbero risalire alla metà degli anni ’40.²⁸ Dati cronologici alla mano, poi, il rapporto di dipendenza andrà quasi certamente ribaltato almeno in una terna di *loci* paralleli: plausibile perciò che al v. 11 del sonetto petrarchesco *Quante fiate, al mio dolce ricetta* (*Rvf* 281, «et pongasi a sedere in su la riva») fosse l’autore del

²⁶ Segnalate da TROVATO 1979: 23 (ma la serie di rinvii ivi registrati è agevolmente incrementabile: si raffrontino almeno la clausola del v. 13: «[...] ogni osso e nerbo» con *Rvf* 23 137: «[...] i nervi et l’ossa»; i vv. 69-71: «ben ch’io pur pensi che, come l’ulivo / over l’abete o ’l pin non perde foglia, / così mai non si spoglia» con *ibid.* 39-40: «facendomi d’uom vivo un lauro verde, / che per fredda stagion foglia non perde»; e infine il v. 81: «Canzon, non è bisogno ch’io ti dica» con *ibid.* 70: «è bisogno ch’io dica»). Non sorgono dubbi sulla posteriorità del testo di Fazio, che, accogliendo i vaghi cenni autobiografici forniti dall’autore, risalirà all’incirca alla metà degli anni ’40.

²⁷ Basterebbero peraltro questi riscontri a smentire – o almeno ad attenuare – l’ipotesi di CORSI 1969: 226, secondo cui «Fazio è il meno petrarcheggiante dei poeti contemporanei» (già BALDUINO 1984: 315 aveva provveduto a sottolineare l’inammissibilità dell’assunto).

²⁸ Quello di Petrarca, in particolare, è databile fra la primavera del 1346 e quella del 1347 (cfr. la nota introduttiva di Santagata nella sua ed. del *Canzoniere*).

Canzoniere a riecheggiare II *Nel tempo che s'infiora* 8 («*ponevasi a sedere in su la sponda*») e non viceversa; così come l'immagine dei vv. 10-11 del sonetto *Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo* (Rvf 330, «*dicean [scil. gli occhi di Laura]: – O lumi amici [= gli occhi del poeta] che gran tempo / con tal dolcezza feste di noi specchi*») potrebbe essere memore di III *Io guardo i crespi* 16 («*e far de' suoi begli occhi a' miei due specchi*»), e *Que' ch'infinita providentia et arte* 14 (Rvf 4, «*onde sì bella donna al mondo nacque*») del v. 87 della medesima canzone di Fazio («*che, poi ch'al mondo bella donna nacque*»).²⁹ Si aggiunga, inoltre, che TROVATO 1979: 23 riteneva che lo stesso incipit della canzone ubertiana sulle bellezze femminili (*Io guardo i crespi e i biondi capelli*) fosse derivato, alla luce del settenario «*che ' cape' crespi e biondi*» (x *Nella tua prima età* 73), «*non dal ciniano (endecasillabo) "e 'l bel color de' biondi capei crespi" [...], ma dal petrarchesco (pure settenario), certo formato sull'esempio di Cino, "fra i capei crespi e biondi" (CCLXX 57: la canzone è del '51)*»: come si vede, però, la datazione del testo dei *Rerum vulgarium fragmenta* sembra posteriore a quella che si può presumibilmente proporre per le due canzoni di Fazio coinvolte, e dunque non è forse azzardato pensare che il Petrarca foggiasse il proprio verso non solo su suggestione di Cino, ma altresì dell'Uberti.

D'altro canto, anche sotto l'aspetto metrico Petrarca potrebbe aver contratto qualche debito nei confronti di Fazio, stando alle conclusioni di PELOSI 1990: 161, che afferma: «*agli occhi di Petrarca l'Uberti poté apparire come una parziale alternativa alla dittatura dantesca. Petrarca probabilmente cercò uno spazio tecnico e contenutistico parzialmente svincolato dal condizionamento dantesco, ma dotato di una sua dignità storico-culturale: ecco così gli agganci con Cino [...] e appunto con Fazio [...]. Certo è difficoltoso districare in modo chiaro i rapporti cronologici fra Fazio e Petrarca: i riscontri metrici mi hanno convinto di una 'precedenza' ubertiana*». Peraltro, non dovrebbe stupire troppo che al fianco della ben nota linea Cino-Petrarca si possa affiancare quella, meno netta e ambivalente, Fazio-Petrarca:³⁰ la dolcezza e la *medietas* del suo dettato pongono per certi versi l'Uberti sulla

²⁹ I tre sonetti petrarcheschi, infatti, sono piuttosto tardi: il primo risale al 1351, mentre per il secondo e il terzo sono state proposte datazioni che vanno rispettivamente tra il 1353 e il 1366 e tra il 1347 e il 1352. Al contrario, le due canzoni di Fazio saranno da assegnare agli anni '30 o, al più tardi, ai primi anni '40.

³⁰ Per il rapporto tra Cino e Petrarca cfr. il classico lavoro di SUITNER 1977: 99-156.

stessa parabola stilistica del pistoiese, e potrebbero aver costituito agli occhi del Petrarca una continuazione e uno sviluppo ulteriori di quella tradizione toscana a cui il poeta aretino guardò sempre con attenzione, e che costituisce – a dispetto di tutto – il vero punto di partenza della propria esperienza poetica.³¹

2. *La lingua*

Le rime di Fazio sono trãdite da codici non autografi per lo piú posteriori di almeno qualche decennio (ma in qualche caso anche di oltre un secolo) rispetto all'epoca in cui furono presumibilmente scritte. Ne consegue la difficoltã a ricavare indicazioni sicure sull'aspetto fonomorfológico della sua lingua, e a verificare l'eventuale presenza di tratti municipali dovuti all'origine pisana del poeta. Gli unici fenomeni che si possono con certezza ascrivere all'autore sono cosí soltanto quelli attestati dalla rima.

Dall'analisi delle parole-rima emerge una lingua di base prettamente fiorentina (si veda, in particolare, la rima *sanza* : *speranza* in XVIII *Di quel possi tu ber* 19 : 20),³² poco permeabile a influssi pisani, rintracciabili per lo piú solo nelle canzoni attribuibili all'Uberti conservate dal cod. 222 della Yale University Library (Nh), dalla forte patina vernacolare pisana: ai vv. 44-45 e 47-48 di [*S*]ubbitamente *Amor* (attr. III), infatti, troviamo le rime *tacida* : *gracida* e *legami* : *arregami*, e ai vv. 58-59 di *S'io potesse ridir* (attr. VI) la rima *scuda* : *minuda*, con sonorizzazione dell'occlusiva intervocalica, normalmente piú estesa nei dialetti toscani occidentali rispetto al fiorentino.³³ Tuttavia, non si può escludere che in questi casi si tratti di interventi da ascrivere al copista pisano volti a ortopedizzare rime in origine imperfette (*tacita* : *gracida*, *legami* : *arrecami* e *scuda* : *minuta*): fenomeni analoghi, del resto, sono tollerati, anche dallo stesso Fazio, in contesto di rime sdruciole (cfr.

³¹ A riguardo cfr. in partic. quanto afferma DIONISOTTI 1967: 39: «è evidente che il canzoniere del Petrarca nasce ovunque fuor che in Toscana, da un esule volontario cui senza rimpianto è ormai patria il mondo, e tuttavia nasce da un supremo sforzo di concentrazione intima su di una base linguistica e metrica coerentemente [...] fedele alla tradizione toscana».

³² Per l'esito *sanza*, che contraddistingue il fiorentino dagli altri volgari toscani, cfr. CASTELLANI 1952: 53-57.

³³ Cfr. CASTELLANI 2000: 295-296; MANNI 2003: 42.