

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA SEMESTRALE

FONDATA DA D'ARCO SILVIO AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI,
GIANFRANCO FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE,
ALBERTO VARVARO

DIRETTA DA STEFANO ASPERTI, CARLO BERETTA, EUGENIO BURGIO,
LINO LEONARDI, SALVATORE LUONGO, LAURA MINERVINI

VOLUME XL
(X DELLA IV SERIE)

FASCICOLO II



SALERNO EDITRICE · ROMA
MMXVI

de Montfort. Se il personaggio è importante all'interno dell'episodio, è forse eccessivo dire che il suo intervento basta a «décrédibiliser définitivement la prédication de la croisade et renverser les fondements argumentatifs de celle-ci» (p. 352).

Gli sviluppi lessicali (cf. pp. 356-57, 381-99, 451-67) presentano principalmente un taglio descrittivo, benché in alcuni casi la distribuzione dei termini si riveli interessante: è il caso di *perdo* (pp. 456-62), di cui l'Anonimo mette in luce, tramite la voce degli stessi crociati, l'uso spregiudicato e lo svuotamento di senso da parte dei prelati che accompagnano la crociata. Le pagine dedicate all'uso di *romans* e *lenguatge* e alle occorrenze dei nomi di Roland e Olivier (pp. 565-80) mostrano bene il rischio di questo tipo di analisi: si hanno solo due occorrenze per ciascun termine della prima coppia, e tre per i personaggi della seconda coppia, esclusivamente in rima. Il tentativo di R. di costruire queste coppie come altrettante opposizioni che connotano (su piani diversi) i crociati contro i seguaci dei conti di Tolosa non è supportata dal testo, e non tiene conto dei condizionamenti imposti dalla rima (nella seconda parte di CCA le lasse, molto lunghe, rappresentano un vero *tour de force* stilistico).

L'ultima parte (vi), la più breve (pp. 583-86), è dedicata ad un aspetto più strettamente letterario: la competizione poetica che l'Anonimo ingaggerebbe con Guilhem de Tudela da un lato, e con i trovatori del suo tempo dall'altro. Purtroppo questa parte non è all'altezza delle precedenti, e l'analisi non si appoggia né su citazioni testuali (a parte alcuni estratti dalla seconda parte di CCA, le citazioni alle pp. 100-20 non sono significative per la discussione) né sulla bibliografia riguardante un tema (l'intertestualità come veicolo di discussione e competizione poetica) ampiamente dibattuto proprio in relazione alla poesia provenzale. Più interessanti, anche per una discussione più generale delle tecniche della continuazione, le osservazioni di R. (ad esempio pp. 33-34, 89-100, 219-27, 273-77, 357-59) che sottolineano come, senza intervenire sulla prima parte, l'Anonimo rovesci le posizioni di Guilhem de Tudela tramite una diversa strategia narrativa.

Il libro di R. presenta notevoli spunti di interesse per lo studio di un testo che, pur essendo ben noto, resta relativamente poco indagato; le diverse parti sono tuttavia di valore diseguale. La frammentazione della struttura in sottoparti e capitoli rende talvolta difficile per il lettore orientarsi, in presenza di formule di rinvio molto vaghe («voir la partie de ce travail correspondante»).

MASSIMILIANO GAGGERO

FAZIO DEGLI UBERTI, *Rime*, edizione critica e commento a cura di CRISTIANO LORENZI, Pisa, ETS, 2013, pp. 721 («Medioevo italiano. Testi», 1).

L'immagine di Fazio come poeta trecentesco per eccellenza, per ripartizione stilistica paritaria tra una quota di "sperimentalismo" ed una di stretta osservanza della tradizione (dallo stilnovo a Dante, a Petrarca, con il quale, per ragioni di cronologia, il rapporto è di "dare e avere"), già diffusa grazie alla pionieristica edizione di R. Renier (1883) ed alla sua rivisitazione da parte di G. Corsi (1952), è certificata ora e precisata dal monumentale lavoro di C. Lorenzi. Il *corpus* del poeta, di nobile origine fiorentina ma pisa-

no di nascita, ghibellino di partito e settentrionale di carriera, ammonta a ventiquattro unità (tra cui conta per una la corona di sonetti sui vizi capitali), aumentate da sei canzoni attribuibili attestata dal solo ms. New Haven, Beinecke Library, 222 (Nh), frammi- ste ad altre sicuramente di Fazio e stilisticamente congrue con quelle (per es. nell'uso abbondante di rime sdruciole). L'abbondanza (mai ipertrofica) delle note di commento al servizio dell'illustrazione della trama intertestuale e culturale della poesia di Fazio, elabora le ragioni pro e contro l'attribuzione delle sei canzoni. Dimostrano soprattutto, tanto il commento che l'introduzione generale con le sue ricche osservazioni metriche, come una filologia "barbiana", quando praticata con mano sicura, possa ancora tenere unite edizione critica ed un esercizio ermeneutico completo, rivolto alla conoscenza tanto della lettera del singolo testo che dell'intenzione generale dell'autore. Barbiana e interpretativa è del resto la seriazione dei testi nell'edizione secondo un'ipotesi di sistemazione cronologica favorita dal fatto che nessuna serie estesa e plausibile sembra emergere dalla tradizione manoscritta. Il fatto che ai vertici di questa, con l'eccezione di Nh, pisano e dunque in accordo con la nascita del poeta ma il cui apporto è (testi attribuibili a parte) limitato a quattro canzoni, si trovino soprattutto codici fiorentini orientati su di questi la restituzione linguistica dei testi. Lo studio delle rime presenta alcuni pisanismi (in alcuni casi interpretabili anche come settentrionalismi), ma questi intervengono per lo più in quell'istituto particolare che è la rima sdruciolata, marchio di fabbrica del poeta, e non bastano ad avvalorare una concezione municipale della lingua di Fazio.

Il testimoniale conta 168 mss. a cui si è aggiunto, per la canz. III, il ms. Marciano, Lat. Z. 478, su cui cfr. lo stesso L. in SPTC, 92 2016. Di fronte alla frammentarietà della tradizione, l'esame ecdotico procede testo per testo concretizzandosi in proposte stemmatiche individuali, nella maggior parte dei casi in stemmi a più rami raramente riunificabili sotto un comune archetipo. In queste condizioni, l'esame parallelo dei dati della critica interna ed esterna è circoscritto all'identificazione di alcune coppie o terzetti di codici (solo in parte note) ai piani bassi o medio-bassi della tradizione. È un aspetto, tuttavia, quello di una lettura "canzonierile" dei dati, su cui si potrebbe cercare di avanzare ulteriormente. Con la consapevolezza dell'ostacolo costituito dalla forte contaminazione che interessa i manoscritti lirici di Tre e Quattrocento, più estesa dei casi puntuali descritti da L., la via induttiva della costruzione stemmatica caso per caso può incrociarsi con quella deduttiva del confronto di sequenze condivise di testi e della fenomenologia descritta in studi e edizioni. È forse così identificabile ai piani medio-alti della tradizione un nucleo macrotestuale composto dalle canzoni XXII III VI, che, compatte o in serie limitate a due unità, risultano in situazione di contiguità in un numero consistente di codici. Nello stesso Nh, III VI e XXII sono separate solo da un *unicum*, la poesia *Attr. II*. In altri mss., che proprio per l'attenzione portata al presente caso scopriamo essere alcuni dei principali testimoni di un raggruppamento assai largo che negli stemmi ricorre più volte con la sigla α (a questo punto forse qualcosa di più di un'espressione algebrica), troviamo: una sequenza iniziale XXII VI III in Si Pp³ (Siena, I IX 18; Parma, Pal. 109); la sequenza VI III in Fr⁹ Fl⁷ (Ric. 1306; Med. Pal. 119); XXII III in Fl¹⁸ V¹⁹ e Rn² (Redi 184; Chig. L IV 131; Roma, V.E. 1147, quest'ultimo si chiude con XXII III, ma pare stemmaticamente prossimo a Fl¹⁸ V¹⁹ solo per III), in ordine inverso III XXII anche

in Fr² (Ricc. 1050) che ha un comportamento in genere difficilmente razionalizzabile; Fn⁵ (BNCF, II IV 250) ha la sequenza xxii vi riproposta come vi xxii in Fma (Marucell. C. 152). Gli stemmi evidenziano analogie nella collocazione dei testimoni. Per iii, l'indipendenza di Nh dal resto della tradizione, che si configura come un'unica famiglia (x) di 4 rami, è peraltro fondata su un solo passo dove (per ammissione dello stesso L.) il ms. può avere restaurato la buona lezione *ope ingenii*. Sotto x, ramo α, famiglia α¹, troviamo Si Pp³ come collaterali a due sottogruppi, uno dei quali è composto da Fr⁹ Fl⁷; nella famiglia α², uno dei cinque rami comprende Fl¹⁸ V¹⁹ Rn²; in altro ramo di x troviamo, in posizione eminente, Fr². Per la canz. vi, Nh è in posizione eminente in α¹, di cui costituisce uno dei tre rami, il secondo consiste del solo Fr² e il terzo di tre gruppi all'interno dei quali troviamo rispettivamente: Fr⁹ Fl⁷; Fn⁵; Si Pp³. Per xxii, Nh equivale da solo a uno dei sei rami di α, nel secondo ci sono Si Pp³, il terzo è costituito da Rn², il quarto da Fl⁷ (con attr. a Antonio da Ferrara) che altrove nel codice ha, come detto, la sequenza vi iii comune a Fr⁹; nel sesto ramo, il meglio rappresentato (spesso da mss. che hanno solo xxii), troviamo, in due gruppi diversi, Fn⁵, Fma e Fl¹⁸ V¹⁹. Queste osservazioni, stante la non conformità tematica e formale dei tre testi che escluderebbe un loro avvicinamento poligenetico, potrebbero fare supporre una loro "solidarietà" in una zona alta della tradizione. In via ipotetica, in virtù dell'appartenenza a questo nucleo comune, la datazione di iii e vi al primo periodo veronese di Fazio potrebbe perfino estendersi a xxii, la famosa "disperata", in sé priva di qualsiasi appiglio topografico/cronologico. Di altri codici importanti per la tradizione di rime antiche sarebbe interessante ricostruire il tracciato, a partire dal citato Ricc. 1050 (Fr²), autografo del Pucci e importante per la tradizione delle rime di Dante (dove la sua testimonianza dipende da almeno due fonti diverse). Spesso isolato o in limitata compagnia ai piani più alti della tradizione, la sua posizione nello stemma della canzone xviii potrebbe forse essere rivista. La sua presenza nel ramo β riposa sulla condivisione di alcuni errori e lezioni (ma si noti che non reca l'errore del v. 23, né la lezione del v. 37); Fr² presenta però punti di contatto in α con la lezione di Mt⁶ (Triv. 1058) in passi apparentemente poco rilevanti (vv. 49, 63, 80) ma anche per la lacuna del v. 84. La sua affiliazione a β potrebbe dunque dipendere da contaminazione (ai vv. 19, 64 la vicinanza a V¹⁹ potrebbe esserne una traccia). Lo spostamento del codice in α, a cui appartiene anche il ms. Ricc. 1100 (Fr⁴), sarebbe inoltre conforme non solo a quanto si osserva per xxii (dove Fr² Mt⁶ appartengono allo stesso gruppo c¹, collaterale di c³ in cui c² è Fr⁴) e per vi (assente in Mt⁶, con Fr² Fr⁴ in due gruppi collaterali), ma anche nello stemma Bellucci per la canzone *I' ho già letto el pianto d'i Troiani* di Antonio da Ferrara (e lo stesso vale per le canzoni di Bindo Bonichi, cfr. F. ZINELLI, *Tra ecdotica e stratigrafia: Dante lirico e i poeti minori del Trecento*, in L. LEONARDI, ed., *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo*, 2011): l'analogia, per questi ultimi casi, si spingerebbe fino al fatto che in β si trovano Fn⁴ V¹⁹ (BNCF, II IV 114; Chig. L IV 131), collaterali per Antonio e per Bindo in un sottogruppo opposto appunto a Fr² Fr⁴. Ancora una nota: a p. 197 si ipotizza, per la canzone vi, l'esistenza di un rapporto orizzontale tra Fr² e V¹⁸ (Chig. L IV 110), o con il capostipite di questo (v. 10, ma anche vv. 20, 44, 46, 51, 54): può essere utile ricordare la vicinanza dei due mss. per la cavalcantiana *Donna me prega* (sono collaterali all'interno del secondo gruppo della famiglia Y di Favati/Contini).

Ecco infine alcune proposte su singoli passi. Per vi, v. 35, la lezione di β *nel vestir di porpora* preferita a *in un vestir di p.*, potrebbe nascondere una forma "pisana" *imel*, ancora più prossima all'originale (rilevata a p. 19 nelle rime *attribuibili* di Nh), peraltro presente nello stesso β in Vm⁷ (Marciano, It. Z. 63); per la diffrazione del v. 5, invece che con «dentro nel cuor del cor mi sento l'anima» (di parte della tradizione, altri mss. hanno solo *cor* o solo *corpo*), con un "raddoppio" del cuore che non poggia su riscontri effettivi, si potrebbe accogliere forse *onde nel cor del corpo* di Fr² ('in intimo cordis', cfr. per es. *Laudario di Santa Maria della Scala* 12, v. 97; sintagma certo di sapore canterino – frequente in Boccaccio, dove corrisponde a un'espressione affettiva – e per questo si potrebbe anche sospettare il Pucci di averlo introdotto). Nel testo di v, la frottola politica di Fazio: al v. 28 può essere *difficilior* V¹⁵ *che se dà nell'occhio del doto* (Fr² Fl⁴ *che ssi dà nell'o. col d.*) o comunque non erroneo stando a Meo dei Tolomei, 4 10 'dare nell'occhio del (= col) doto', citato nel commento; al v. 111, l'opposizione V¹⁵ *popolo antico, superbo e avaro* contro Fr² Fl⁴ *p. ingrato, s. e a.*, risolta dubitativamente a favore del primo, potrebbe forse nascondere una lezione *popolo inico* dell'originale (l'aggettivo, in questa forma, è attestato in rima in Jacopone e Antonio da Ferrara). A xiii, del solo Fn⁵, ai vv. 7-8 «e llei par che tssit intender / di me si come pietra o cosa rigida», leggendo *ssi* e ricordando che l'*enjambement* è frequente in Fazio (p. 20), si può spiegare 'e sembra che per lei sentire parlar di me sia come sentir parlar di un sasso', oppure, meglio perché conforme a una concezione *petrosa* della donna, ma difficile da costruire, 'pare che sentir parlar di me, le faccia l'effetto di trasformarsi in sasso', forse migliorabile in *ssi* [a] *intender* 'pare che diventi di sasso a sentir parlare di me'. A xxi 11, la "strana" lezione «e così par che amor per tutto lida» (coett. *rida*), unica di Fn⁴ che occupa da solo uno dei sei rami dello stemma risalenti tutti direttamente all'originale, leggendo *ch'è* ed emendando in *tutti* ('appare che Amor è ovunque, in tutti i lidi'), avrebbe un appoggio in rima nel *Conciliato* di Tommaso di Giunta, «Molti son quegli che movon le piante / assai vie più che 'ndarno a l'altru' lida», autore che risponde per le rime proprio alla frottola di Fazio. Nel commento della stessa canzone xi, vv. 41-42 «ogni animal che 'n su la terra è scorto. / Sol io con tanta noia», va aggiunto, fonte certa del passo, *Inf.*, II 1-3 (dove *li animai che sono in terra e Ed io sol uno*). Per Attr. II 26 «onde 'l mi gusta ed è gostato amaro», nonostante sia attestato *g-* per *c-* in *costare* in testi toscano-occidentali, la combinazione con *amaro* (comune in serie metaforiche nella poesia medievale) suggerisce che si tratti qui del verbo *gustare* (la forma con radicale *o* è diffusa in testi toscani di varia provenienza), dunque: 'nessuno dei miei pensieri mi aveva dato prova del contrario, per cui [Amore] mi piace ma scopro che ha un sapore amaro' (Fazio usa *gustando* a xxiv 7 10 'mangiare'). Per *color di perla* di III 62 e Attr. vi 27, accanto a *Donne ch'avete*, v. 47, e al sodale Bruzio Visconti, si citerà Niccolò de' Rossi (incipit della canz. I *Color di perla* e del son. 129) le cui poesie, per L., sono peraltro note a Fazio. A x 32 *sotto coltre*, quale che ne sia il tramite, è il diffuso motivo trobadorico del *sotz cobertor*.

Quale che sia il valore di probabilità di queste considerazioni, la possibilità di apportare migliorie a un lavoro di tale ampiezza non ne cambia la sostanza: l'edizione di L. è un'opera di fondamentale importanza per lo studio della poesia italiana del '300.

FABIO ZINELLI