

FRANCESCO SBERLATI

ESEGESI DEI “TEMPERAMENTI”.  
MAESTRI STUDIOSO DEL CINQUECENTO

Nel quadro della critica letteraria del secondo Novecento, il nome di Delmo Maestri rappresenta un mutamento di mentalità, e anche un superamento di pregiudizi culturali. La sua figura è nota a chiunque si occupi di Rinascimento e Cinquecento, e il suo nome è legato a studi fondamentali su Bandello, Firenzuola, Gelli, Giraldi Cinzio<sup>1</sup>. Sempre mescolato alla politica attiva, Maestri si dedicò agli studi letterari animato da un profondo, autentico afflato civile. Non gli bastò di raccogliere e registrare dati documentari, eruditi, storici, linguistici: egli interpretò quei dati in una ragguardevole prospettiva sociale, in cui anche la sua personale militanza (ebbe incarichi importanti) trovò giustificazione e fondamento. Attento osservatore dei tempi in cui le corti signorili d'Italia richiedono al letterato non solo una corrispondenza ideologica, ossia nei fatti una indiscussa fedeltà, bensì anche predisposizioni encomiastiche, Maestri ricostruì queste controverse relazioni impiegate e mantenendo sempre al centro il testo, esaminato nell'insieme dei suoi significati.

<sup>1</sup> In merito alle indagini su questo autore, si veda il contributo di Susanna Villari (*Le opere giraldiane nell'interpretazione di Delmo Maestri*, in questo stesso fascicolo, pp. 269-80).

Si tratta, nel suo caso, di una maniera di utilizzare gli strumenti esegetici e filologici che punta alla precisione storiografica, e per certi aspetti sociologica. La peculiarità di Maestri che si impone maggiormente all'attenzione è lo schema argomentativo cui si attiene per dare compiuta esposizione alle tradizioni testuali, nel quale si riflette una volontà di acculturazione. Tale schema trovò la sua più abile applicazione nell'edizione delle *Novelle* di Bandello, la cui trasmissione a stampa, tra Italia e Francia, venne a costituire per Maestri il laboratorio privilegiato, quasi un'officina bibliografica, attraverso il quale rivolgersi alle pratiche e alle procedure della produzione editoriale del secolo XVI, dapprima un'epoca deputata al piacere della virtù ingegnosa e poi, nella seconda metà tridentina e controriformata, coniugata a una nuova metafisica della vita spirituale e della morale.

Percorrendo il testo di Bandello, un lombardo non soffocato nelle spire del classicismo, Maestri si avvide di una configurazione linguistica talora in contrasto con la cultura letteraria fiorentina e toscana fondata sui modelli trecenteschi. Nelle novelle di Bandello, in effetti, egli ravvisò un modello ricercato e raffinato di quella lingua d'uso assai diffusa nelle aree padane e settentrionali, il quale si traduce in mimesi scritta proprio nei dialoghi dei personaggi. Il che non significa, precisò Maestri nel suo commento, privilegiare il registro più quotidiano e familiare, bensì aprire lo stile del genere narrativo a strumenti non canonici, in grado di schiudere una prospettiva che permette di penetrare nella dimensione di una realtà funzionale, nella quale è sempre possibile un conguaglio tra lingua pubblica e lingua privata.

D'altra parte l'interscambio linguistico di diversa collocazione ambientale e sociale costituisce una costante della narrativa bandelliana. Una sorta di diasistema psicologico nel quale le voci dei personaggi si affermano come una dilatazione espressiva funzionale a un nuovo concetto di novellistica,

solo in minima parte consonante con l'esempio decameroniano. Lo stesso Bandello, benché rimasto sempre legatissimo alla sua origine lombarda, raccoglie i frutti della sua esperienza storica nel trasferimento in Francia, fino a divenire uno scrittore che trova la sua misura più congeniale nella corrispondenza tra attività letteraria e sfera quotidiana. Non facile a qualificarsi univocamente, il realismo di Bandello sfugge a ogni definizione, giacché è modulato esplicitamente su una presunzione di verosimiglianza che ha lo scopo di valorizzare una logica narrativa entro la saldezza dell'architettura formale. Maestri mise in evidenza in maniera appropriata questo intreccio dialettico fra i diversi canoni della comunicazione letteraria, distinguendo le varie fasi intermedie della costruzione novellistica allestita dal Bandello:

E «vera storia» non è il fatto nudo, esposto con cronachistica fedeltà, ma l'avvenimento significante, scelto, costruito, fra discussione e narrazione, da un uomo di esperienza, da un «cortegiano», appunto, che sa dare valore e senso ai casi della vita. L'idea che la verità della storia consista nel presentare le vicende e non nel loro grezzo contenuto, ci permette di liberare il Bandello dall'accusa di falsificazione, quando fa raccontare dai suoi personaggi, come originali, novelle dalle sicure fonti o classiche o medievali o moderne, sia italiane sia straniere, di derivazione sia letteraria sia popolare [...]. Il Bandello non è infatti un trascrittore dell'accaduto, ma vuole suggerire al lettore l'idea dell'ambiente e della circostanza sociale, in cui si è discusso un problema ed è stata delineata la «vera storia», insistendo sul particolare metodo con cui si può arrivare all'unica verità possibile, quella dell'individuazione del singolo caso<sup>2</sup>.

Maestri fornì una breve ma efficace dimostrazione dell'effervescenza stilistica bandelliana anche nella parte più propriamente filologica della sua dotta introduzione. L'espressi-

<sup>2</sup> MATTEO BANDELLO, *La prima parte de le novelle*, a cura di D. MAESTRI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, p. XVI.

vismo del novellatore diventa per così dire una chiave interpretativa che si carica di valori ideali, ovvero un registro policromo ripensato per indicare la dimensione del tragico e quindi anche del più genuino grottesco. Nell'ambito di alcuni prediletti – e iterati – schemi e moduli narrativi, riformulati da Bandello per generare nel lettore un senso di confortevole convenzionalità, Maestri additò una probabile aspirazione all'aulicità, una sorta di iperbole retorica cui affidare quell'afflato spirituale così intenso nel domenicano messosi al servizio del marchese Francesco Gonzaga e della moglie, la coltissima Isabella d'Este.

Nella sua interpretazione di Bandello, un uomo che si pone esplicitamente con alacre intelligenza a celebrare i fasti delle corti signorili del Rinascimento, Maestri condensò in sostanza la sua curiosità di indagatore dei costumi e delle istituzioni, e ne derivò un insegnamento di cui poi si valse nella sua personale vicenda di intellettuale antifascista e militante. Non bisogna del resto dimenticare che per lui la narrativa di Bandello significò anche un grande documento di cronaca sociale, un monumento di stile da cui derivare informazioni di grande interesse. Nelle note di commento con cui illuminò le novelle bandelliane, Maestri trasferì la sua lunga esperienza di studioso del Cinquecento, un secolo che per lui porta in sé molti elementi di modernità.

La fenomenologia così varia e modulata della narrativa di Bandello implica non poche difficoltà, specie sul versante esegetico. Specchio di una realtà storica controversa e popolata da figure umane non sempre ragguardevoli, l'opera bandelliana non è solo un universo di parole bensì anche, per molti rispetti, la restituzione di un mondo saldamente calato nella realtà dell'epoca. Impossibile, pertanto, distinguerne ogni singola componente o personalità, anche nei casi di più accentuata verosimiglianza. E su questo versante si misura l'onestà intellettuale di un critico della levatura etica di Maestri il quale, alieno

da qualsivoglia forma di orgogliosa autocelebrazione, confessa senza indugio e senza ipocrite remore la sua incapacità di fornire al lettore le spiegazioni di cui avrebbe bisogno per una integrale comprensione del testo: «Di Ramiro Vigliaracuta so soltanto ciò che dice il Bandello»<sup>3</sup> (I XLII); «Ignoro chi sia Lodovico Belgioioso»<sup>4</sup> (I XLV); «Di Girolamo Borgo so soltanto ciò che dice il Bandello»<sup>5</sup> (I XLV); «Di Oliviero Banno non so nulla»<sup>6</sup> (I XLVIII); «Di Antonio di Cappo so soltanto ciò che dice il Bandello»<sup>7</sup> (I XLIX); «Di Niccolò Maffeo non so nulla»<sup>8</sup> (I L); «Di Marco da Salò so soltanto ciò che dice il Bandello»<sup>9</sup> (I L); «Di Scipione Pepolo so soltanto ciò che dice il Bandello»<sup>10</sup> (I LIII); «Di Giovanni Botticella so soltanto ciò che dice il Bandello»<sup>11</sup> (I LIII); «Di Girolamo Bandello so solo ciò che dice il Bandello»<sup>12</sup> (I LVI); «Di Lucrezia Buti so soltanto ciò che dicono il Bandello e il Vasari»<sup>13</sup> (I LVIII); «Di Filodemo so solo ciò che dice il Bandello»<sup>14</sup> (III v); «Di Girolamo Screciato Guidone so soltanto ciò che dice il Bandello»<sup>15</sup> (III xx); etc.

Maestri dimostrò che in Bandello la coscienza di appartenere a un ceto superiore ed esclusivo ha un preciso corrispettivo sul versante degli stili, nella cui mescolanza si riflette il sistema dei diversi registri retorici. È chiaro che nel concerto

<sup>3</sup> Ivi, p. 392, nota 23.

<sup>4</sup> Ivi, p. 414, nota 4.

<sup>5</sup> Ivi, p. 418, nota 28.

<sup>6</sup> Ivi, p. 449, nota 34.

<sup>7</sup> Ivi, p. 451, nota 6.

<sup>8</sup> Ivi, p. 467, nota 6.

<sup>9</sup> Ivi, p. 468, nota 14.

<sup>10</sup> Ivi, p. 482, nota 5.

<sup>11</sup> Ivi, p. 483, nota 9.

<sup>12</sup> Ivi, p. 504, nota 5.

<sup>13</sup> Ivi, p. 517, nota 30.

<sup>14</sup> MATTEO BANDELLO, *La terza parte de le novelle*, a cura di D. MAESTRI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, p. 36, nota 14.

<sup>15</sup> Ivi, p. 106, nota 5.

degli Stati italiani cinquecenteschi la sistemazione novellistica del Bandello intende conformarsi a una evidente esigenza di diffusione interregionale, allo scopo di favorire il consolidamento di una lingua letteraria che aspira a divenire oggetto di comunicazione e scambio. Il significato sociale – e politico in senso lato – di questa configurazione fu adeguatamente colto da Maestri, per il quale la narrativa bandelliana viene a segnare la maturazione di un processo avviatosi con le *Prose* del Bembo, in concomitanza appunto con una serie di fatti che ne accelerano il punto di arrivo. A conferma dell'esigenza di oltrepassare il modello decameroniano, in base a un sorvegliato controllo dei generi e degli stili, l'epistola che fa da introduzione alla novella è «invenzione» il cui scopo pare quello di collegare la gerarchia letteraria alla gerarchia sociale, come Maestri si impegnò a spiegare:

L'invenzione della lettera dedicatoria permette al Bandello di passare dalle singole novelle ad un coordinamento di tipo nuovo, grazie alla costante riproposizione, nel variare dei personaggi, delle situazioni, delle occasioni, dei luoghi, dei tempi, di un «testimone» alle conversazioni e alle novelle – lui stesso – trascrittore fedele e modesto, che accumula i racconti a caso, presenza apparentemente obiettiva e impersonale, in cui il ruolo autobiografico del segretario, confidente, incaricato di missioni diplomatiche pubbliche e private, è trasfigurato in «personaggio». Grazie alle lettere dedicatorie, egli esalta i narratori, i dedicatari, i personaggi, gli ambienti, volutamente allontanando in uno sfondo modesto sé stesso, «scriba» diligente, ma anche inadeguato a pareggiare il talento dei narratori delle «vere storie». È quindi un originale modo di dare autorità ad un genere, che a lungo lo aveva reso esitante circa la pubblicazione e i modi: il narratore infatti è collocato sotto molteplici protezioni oggettive. Ma le dedicatorie rispondono a diversi compiti: collegano le novelle grazie all'invenzione del mittente-testimone in diversi tempi e luoghi, fissano l'occasione, in apparenza «storica», in cui le novelle sono nate da conversazioni o in-

trattenimenti, e sottolineano il loro carattere di «vera storia», sorta dalla esperienza<sup>16</sup>.

Per apprezzare a fondo la sensibilità linguistica di cui Maestri diede prova, è necessario volgere uno sguardo alle note di commento al testo. Nelle soluzioni idiomatiche di Bandello, egli ravvisò una raffinata competenza verbale dotata di sviluppi autonomi rispetto alla precettistica bembiana. E in questo quadro estremamente differenziato, seppe cogliere il significato e il valore delle varie forme espressive. L'interesse di Maestri per l'aspetto linguistico è dimostrato dalla sua capacità di cogliere gli echi culturali concomitanti ai codici espressivi. Così segnala al lettore che «il linguaggio di questo perfetto innamorato è quello della trattatistica petrarchesco-platonica del Rinascimento»<sup>17</sup> (I XLV), là dove ci si trova di fronte ai modi ricercati e artificiosi tipici della lingua aulica. E intorno alle modalità di fissazione della lingua letteraria, considera sempre le ragioni sulle quali sono fondate, specie nei casi in cui si offrono come occasioni per discutere circa la scelta dei modelli. Ecco allora le perspicaci annotazioni relative alla novella II X («Piacevoli beffe d'un pittore veronese fatte al conte di Cariati, al Bembo e ad altri, con faceti ragionamenti»<sup>18</sup>), dove la volontà di prendere le distanze dal *Decameron* emerge già nell'epistola introduttiva: «in questo cappello introduttivo si avverte, come in altri luoghi, una sottile polemica col Boccaccio, che si manifesta qui opponendo, alla troppa facilità delle beffe boccacciane, quelle più abili dei propri personaggi e alla semplicità del suo narrare il "fuco d'eloquenza", i colori della retorica»<sup>19</sup>. Questa polemica in certo modo è speculare

<sup>16</sup> BANDELLO, *La prima parte*, p. XIV.

<sup>17</sup> Ivi, p. 420, nota 38.

<sup>18</sup> MATTEO BANDELLO, *La seconda parte de le novelle*, a cura di D. MAESTRI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, p. 88.

<sup>19</sup> Ivi, p. 91, nota 51.

all'antibembismo del Bandello, reso esplicito nell'*amplificatio* novellistica dal dialogo dei protagonisti:

La recitazione di Maestro Girolamo non solo mette in imbarazzo il nobile Bembo col presentargli un parente rimbambito e male in arnese, ma colpisce il raffinatissimo letterato, per quel veneziano da "nicoletti" e le citazioni a sproposito<sup>20</sup>.

Maestri non perse mai di vista l'orizzonte antropologico che sta dietro la lingua, intesa anche come sigla privata, attraverso cui Bandello spesso delinea i caratteri specifici dei suoi personaggi. E poiché nella letteratura cinquecentesca la retorica sorveglia ogni processo relativo all'elocuzione, allora nei moduli espositivi traluce spesso una procedura predisposta a configurare la personalità delle figure umane che animano la novella. E Maestri si applica a circoscriverne l'efficacia, come nella novella I xxxiv:

la novella è interessante come documentazione dei costumi di una corte minore del Cinquecento e della libertà che la donna pretendeva, anche grazie alla sua educazione letteraria<sup>21</sup>.

In Maestri non vi fu mai il pregiudizio dell'autosufficienza della lingua: per lui la lingua, persino quella letteraria, fu sempre istanza sociale, e ne ammise in filigrana un compito educativo e morale.

Nel dominio delle trasgressioni espressive bandelliane, Maestri rileva l'estensione metaforica di locuzioni e sostantivi che producono allusioni oscene, perlopiù relative a rapporti e organi sessuali. La motivazione contestuale della metafora è adeguatamente esplicitata nelle note che corredano il testo, nelle quali Maestri fornisce anche precise indicazioni in meri-

<sup>20</sup> Ivi, p. 94, nota 79.

<sup>21</sup> BANDELLO, *La prima parte*, p. 336, nota 136.

to al registro paremiologico, vale a dire quelle numerose coniazioni proverbiali così diffuse nella lingua parlata e nel gergo popolare. Così nell'epistola dedicatoria della novella II XI («Una donna si trova in un tempo aver tre innamorati in casa e venendo il marito quello mirabilmente beffa») spiega che «duca di Cornovaglia» è «consueta metafora per dire cornuto»<sup>22</sup>, con evidente valore elativo.

Spesso si tratta di voci che condensano vivaci scorci immaginosi e metonimici: per esempio il termine *vigilante* sta a significare, avverte Maestri, «sveglio nei doveri coniugali».<sup>23</sup> Anche «altro papero» nella novella II XII («Il marito trovata la moglie in adulterio fa che impicca l'adultero e quella fa sempre in quella camera restare ove l'amante era impiccato») è «metafora sessuale»<sup>24</sup>. Nel quadro della novella bandelliana, l'elemento popolare produce un determinato verbale che si compiace di sottolineare la cifra caricaturale. Dunque circa la «garzona» della novella II XVII («La moglie d'un bresciano imbrocchiata si pensa esser ita in paradiso e dice di gran pappolate»), donna di facili costumi che «per un marchetto si dava a vettura», si può desumere che «per pochi soldi si offriva»<sup>25</sup>. Nel lessico metaforico della medesima novella, avverte il lettore, il termine *masserizìa* significa «genitali ben sviluppati»<sup>26</sup>.

La dismisura ingegnosa della prosa bandelliana avvalorata per certi aspetti una retorica trasgressiva, che si compiace di parlare liberamente di sconcezze lussuose. Nella novella II XXVII («Istoria de l'origine dei signori marchesi del Carretto

<sup>22</sup> ID., *La seconda parte*, p. 97, nota 8. Così anche in III XVIII: «Non contenta adunque la reina d'ammazzar il marito, prima che morir lo facesse, volle mandarlo in Cornovaglia» ovvero «farlo cornuto»: BANDELLO, *La terza parte*, p. 96, nota 31.

<sup>23</sup> ID., *La prima parte*, p. 99, nota 30.

<sup>24</sup> ID., *La seconda parte*, p. 107, nota 15.

<sup>25</sup> Ivi, p. 135, nota 10.

<sup>26</sup> Ivi, p. 136, nota 18.

[...]), la locuzione «ne lo steccato ove senza morte si combatte» si rivela assai aderente alla specifica situazione narrativa, giacché, chiarisce Maestri, è «metafora per indicare il letto e l'amplesso»<sup>27</sup>. Parimenti nel contesto burlesco della novella III XLVIII («Facete e pronte parole di Roderico savigliano [...]»), l'espressione «l'appetito di mangiar carne di capretto» riassume la «metafora ricorrente per alludere alla pederastia, come più sotto: “imparar da l'api a far de la cera”»<sup>28</sup>.

A monte questa sterminata foresta di locuzioni e voci metaforiche, Maestri non trascura quel variegato materiale popolare di estrazione dialettale e vernacolare. Certo in senso anti-bembesco, Bandello talvolta rompe l'equilibrio illustre e non esita a riferire i modi dell'oralità e della conversazione. È il caso – per attenersi a un solo esempio – dei dialettalismi che Maestri riconosce nella novella III XXII («Ambrogiuolo va per giacersi con la Romina ed è preso, e altresì giace con lei quell'istessa notte»), là dove opportunamente segnala che *buscche* è voce di contado per indicare la «trippa di bovini»; mentre *chilò* è «voce contadinesca milanese: qui, in questo luogo»<sup>29</sup>.

Una evidente attenzione Maestri dimostra, lo si è già detto, per le locuzioni paremiologiche. Nella novella II XVIII («Piacevole e faceto detto d'un tedesco in una publica festa circa il bere»), il sintagma «terrà il bacile a la barba» è modo proverbiale per «pronto a fare qualsiasi cosa pur di ottenere ciò che vuole»<sup>30</sup>. Nella novella II XIX, il cui protagonista è «il re Lodovico undecimo», l'espressione «correr un arringo» equivale a «far prova di bravura».<sup>31</sup> E ancora: nella novella II XXIV il costrutto «fece del “compar pugliese”» significa «si comportò

<sup>27</sup> Ivi, p. 226.

<sup>28</sup> BANDELLO, *La terza parte*, p. 223, nota 24.

<sup>29</sup> Ivi, p. 119, note 7 e 15.

<sup>30</sup> ID., *La seconda parte*, p. 141, nota 9.

<sup>31</sup> Ivi, p. 145, nota 33.

come complice di un'azione disonesta»<sup>32</sup>, mentre lo «scherzo a la braccasca» della medesima indica un gesto «violento, crudele, dal nome del condottiero Braccio da Montone»<sup>33</sup>. Altrove Maestri interroga il linguaggio formulare del Bandello con strumenti nei quali si avverte un fondamento sociolinguistico: si noti a proposito nella novella II xxv, con protagonista «un geloso fuor di proposito», l'enunciato «con San Giovanni bocca d'oro in mano l'amante l'indusse a far il tutto»; la spiegazione di Maestri è altrettanto eloquente: «con i danari sonanti. Il fiorino portava come effigie San Giovanni, patrono di Firenze»<sup>34</sup>.

In Bandello il doppio senso malizioso ispira talvolta un intento satirico contro il potere e coloro che lo detengono. Si prenda la dichiarazione del chierico furbacchione che si legge nella novella II xxiii («Un abbate si libera da un grave giudizio con una pronta e faceta risposta data ai signori senatori»):

Signori miei, se il conno de la moglie di Morenes è segnato del cunio del re, io vi confesso esser quivi ito per impatronirmene.

Da acuto osservatore dei linguaggi, Maestri così spiega il motto del frate:

la risposta si basa sul bisticcio fra *conno*, genitale femminile, e *cunio*, conio, punzone su cui è inciso il tipo di moneta che si vuole imprimere, ma anche metafora del sesso maschile<sup>35</sup>.

Certo è che in siffatte espansioni metaforiche e gergali si percepisce una celata matrice furbesca, che si rivela talora un espediente per destrezze enunciative. Quel «primo sangue» di

<sup>32</sup> Ivi, p. 187, nota 15.

<sup>33</sup> Ivi, p. 196, nota 36.

<sup>34</sup> Ivi, p. 207, nota 10.

<sup>35</sup> Ivi, p. 182, nota 16.

cui ci racconta la novella II XXIV («Un frate minore con nuovo inganno prende d'una donna amoroso piacere [...]»), costituisce per Maestri «la cosa più importante»<sup>36</sup> da cui muove lo sviluppo diegetico di una vicenda in cui la burla appare in veste eufemistica.

In questa rotta, Maestri toccò alcuni dei punti più marcati della ricerca espressivistica nella comunicazione letteraria del Cinquecento. È una parabola esegetica che comprende anche autori interessati a esplorare registri semidialettali o idiomatici, i quali, pur presupponendo a differenti livelli la tradizione toscana, si distinguono per una *verve* irrefrenabile di invenzioni linguisticamente eccentriche e per molti versi antibembe-sche.

Già nella seconda metà degli anni Settanta, del resto, si era dedicato all'impresa di curare un'edizione completa e filologicamente sorvegliata delle *Opere* di Agnolo Firenzuola:

La presente edizione offre le opere complete e commentate del Firenzuola in un nuovo testo critico, ottenuto dalla collazione dei manoscritti fondamentali e delle prime edizioni cinquecentine con le più recenti edizioni.

La malfida e controversa tradizione testuale firenzuolana, contrassegnata dai pesanti e talora arbitrari interventi editoriali del Domenichi, apparve sin da subito a Maestri nella sua complessità, e pertanto egli si industriò a ricostruirla nelle sue fasi e linee essenziali, a fronte di una situazione testimoniale ancora bisognosa di accertamenti:

le opere del Firenzuola non furono pubblicate dall'autore, tranne il *Discacciamento*, ma circolarono manoscritte e furono raccolte postume dalla solerzia di amici e soprattutto del fratello Girolamo. Lorenzo Scala, che ne curò la stampa, lasciò che Ludovico Dome-

<sup>36</sup> Ivi, p. 185, nota 8.

nichi, uno spregiudicato poligrafo piacentino, utilizzasse i manoscritti, indubbiamente in cattivo stato, interpolando e modificando. Né è possibile stabilire fin dove giunsero questi interventi perché sono scomparsi gli originali e nessuna delle edizioni successive fu condotta su di essi, ma tutte, specie quelle settecentesche ed ottocentesche, procedettero ad un deciso ammodernamento del lessico e della grafia cinquecenteschi. In questo modo, veniva compromesso il delicatissimo impasto linguistico del Firenzuola, che non solo si modifica dalle opere del periodo romano a quelle del periodo pratese, ma varia anche di opera in opera a seconda del genere e per l'inventività dello stilista<sup>37</sup>.

Qui coerentemente l'esperienza del filologo e dello storico della lingua si avverte nella approfondita riflessione sulla sfera espressiva dell'autore, un espressivismo quasi topico – nel senso tecnico del termine – che si manifesta principalmente in una esuberanza verbale la quale si sussegue in maniera incalzante. Nel caso di Firenzuola, la fisionomia letteraria del fiorentino cinquecentesco si apre al ricchissimo materiale idiomatologico, con cui si arricchisce il tradizionale registro decameroniano, in una prospettiva testuale ben più variamente e largamente rappresentata. Ne consegue che anche la sistemazione ecdotica dei testi punta a ottenere «il ripristino della tessitura linguistica firenzuolana», specialmente nella totale assenza di autografi e idiografi, e dopo aver acquistato coscienza che nella tradizione editoriale dei testi «non sempre i modi popolari toscani sono stati rispettati»<sup>38</sup>.

Dopo aver indicato alcuni dei criteri che verosimilmente potrebbero aver presieduto alla ricerca linguistica del Firenzuola, contrassegnata da un rapporto scambievole con la sfera popolare della campagna e del territorio, Maestri si soffermò a delucidare nel commento la vivacità alquanto scher-

<sup>37</sup> AGNOLO FIRENZUOLA, *Opere*, a cura di D. MAESTRI, Torino, UTET, 1977, p. 37.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 38.

zosa e “furfantesca” di certe *féeries* verbali, del resto congeniale all'autore della *Trinuzia*, la cui edizione egli allestì per Einaudi nel 1970.

D'altronde c'è qui l'affermazione di un clima linguisticamente estroso, nel quale riecheggia l'incontro tra cultismi latineggianti e la *rusticitas* idiomatica della parlata di certi personaggi. Al monolinguisimo bembesco, il Firenzuola preferisce una caratterizzazione eclettica, vista come specchio significativo di una lingua che domina la società e che gradualmente si arricchisce di processi evolutivi costanti. Nell'indagare i testi del Firenzuola, Maestri si pose in senso piuttosto diverso rispetto ai precedenti commentatori. Egli mise in rilievo il contrappunto dei piani linguistici, a sottolineare il valore culturale di una nuova esperienza letteraria che si appoggia probabilmente a un preciso progetto identitario sorto negli ambienti dell'Accademia Fiorentina. Nei testi del Firenzuola, nota Maestri,

il discorso segue l'uso quotidiano sia per i riferimenti agli esempi familiari, sia per i vocaboli, che non seguono Petrarca o Boccaccio, ma la parlata di tutti i giorni, resa limpida dal buon gusto dello scrittore. Alla signorilità complessa dei trattati rinascimentali, come il *Cortegiano* e gli *Asolani*, qui si risponde con un tratto libero e arguto, con una costruzione felice, che tuttavia nasce da accurata elaborazione e rivela l'orgoglio dello scrittore che sa il valore della sua opera<sup>39</sup>.

Rispetto a Firenze, il pratese Firenzuola è un toscano di periferia, «eppure così bene inserito nella cultura fiorentina della metà del Cinquecento»<sup>40</sup>. La calcolata vitalità della sua prosa, affilata e persuasiva poiché contrassegnata da allocuzioni riconducibili a un'abilità istrionica, realizza di fatto uno smascheramento della scrittura aulica e illustre, ma circoscritta dal Bembo a sterile procedimento formale. E qui, alla dovi-

<sup>39</sup> Ivi, p. 19.

<sup>40</sup> Ivi, p. 10.

zia degli aspetti stilistici, subentra l'intensità della dialettica sociale e della disciplina civile.

Maestri avvertì sempre fortissimo il dovere dell'intellettuale militante, come dimostra il suo infaticabile impegno politico. Sul versante dell'attività di critico e studioso, quell'impegno si risolse anche in un'esegesi attenta al dato sociale e alla realtà storica. Di qui l'attenzione rivolta al «principato assoluto di Cosimo», il quale «impose, anche sul piano culturale, un particolare clima di autorità e di disimpegno»<sup>41</sup>. Un periodo ormai rassegnato «all'assolutismo», in cui si avverte «una inquietudine nuova»<sup>42</sup>: in questo preciso contesto nasce *La prima veste dei discorsi degli animali*. Maestri ne puntualizza il significato più autentico, scorgendo nei *Discorsi* «una particolare illustrazione dei rapporti umani, nata da quell'esperienza personale disillusa e amareggiata» su cui il Firenzuola stesso a lungo meditò:

E chi li legge non può, al di là della proporzione favolosa e del filtro semplificatore, non fare riferimento a quel mondo della politica, a quei rapporti fra gli uomini, a quei comportamenti coi sudditi e con gli amici, che la crisi di Firenze aveva posto come tema di fondo ai suoi intellettuali più impegnati. [...] Chi volesse esaminare il contenuto astratto dell'operetta, tolta la veste favolosa, vi scoprirebbe la logica spietata dell'utile, la simulazione e la dissimulazione, il calcolo dei potenti, la perfidia e il raggio e i rapporti fra gli uomini dominati dalla logica centauresca. In questo mondo di ragionevole animalità, la «virtù» è il calcolo lucido, l'adeguata proporzione fra i mezzi e il fine, sicché lo sciocco, l'inadatto e l'innocente vi subiscono una naturale e non discussa punizione<sup>43</sup>.

Per quanto riguarda l'allestimento dei testi del Firenzuola, rispetto alle condizioni della trasmissione, Maestri diede prova di alta filologia. La meditata centralità assegnata al mano-

<sup>41</sup> Ivi, p. 18.

<sup>42</sup> Ivi, p. 19.

<sup>43</sup> Ivi, p. 20.

scritto Corsiniano 44.E.23 della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei, non si risolse mai in ottusa venerazione, e il codice venne significativamente collocato sul medesimo livello delle stampe, utilizzato soprattutto per ragioni linguistiche, dovendo il moderno editore salvaguardare, per così dire, l'eccentricità fiorentina dell'autore:

Il nostro costante criterio è stato dunque quello di conservare il più possibile i caratteri lessicali e sintattici delle *principes* e, per la prima giornata dei *Ragionamenti* e l'*Epistola in lode delle donne*, quelli del codice corsiniano, solo modificando, o attraverso la collazione o con rare congetture, là dove erano evidenti gli errori tipografici, le omissioni, o non tornava palesemente il testo, o dove la grafia rispondeva a convenzioni tipografiche cinquecentesche diverse dalle attuali<sup>44</sup>.

Firenzuola è tra gli scrittori toscani più sperimentali del XVI secolo. Maestri si rese perfettamente conto del «periodare variatissimo del Firenzuola, ricco di rallentamenti e riprese, di vibrazioni molteplici di tono, che richiede foltissime pause», e pertanto con giudizio adottò un criterio conservativo, giustificato anche dalla complessità gergale e talora quasi maccheronica di certe pagine, di cui provò a dare conto nelle note:

Una speciale cura abbiamo dedicato al commento della *Trinuzia*, dei *Lucidi* e delle *Rime*, che ci è costato non poca fatica per la ricchezza delle espressioni popolaristiche e delle sfumature lessicali [...]. Talvolta abbiamo dovuto arrenderci, ma abbiamo indicato la difficoltà, lasciandola a chi è migliore di noi<sup>45</sup>.

L'interesse del Firenzuola per la materia linguistica è ben dimostrato dal *Discacciamento de le nuove lettere inutilmente aggiunte ne la lingua toscana* (1524): e sebbene «l'operetta non ebbe im-

<sup>44</sup> Ivi, p. 40.

<sup>45</sup> Ivi, p. 41.

portanza nelle vicende della questione della lingua»<sup>46</sup>, essa nondimeno costituisce un documento che non si può ignorare, poiché a essa sono consegnate le idee dell'autore in merito all'uso fonomorfologico e ai tratti grafici. D'altronde il valore rappresentativo del *pamphlet*, in aperto dissenso con le proposte del Trissino, fu ben messo in evidenza dal Maestri, nel più articolato contesto della cultura fiorentina di quegli anni.

Ben più intricata e controversa la situazione testuale *Dell'asino d'oro* (1550), contrassegnato dall'intervento abbastanza invasivo di Ludovico Domenichi, primo editore del testo. La scelta di Maestri intese meglio lumeggiare certe dinamiche della trasmissione a stampa, in un'epoca in cui all'interno delle officine tipografiche operavano in piena autonomia professionisti della penna ben disposti a manipolare e modificare tutto ciò che non gli andava a genio:

Comunque i cinque brani interpolati ed il sesto, discutibile, saranno collocati nel testo firenzuolano con carattere tipografico diverso e non in nota, come nell'edizione del Fatini. La scoperta di queste interpolazioni non ci dà la certezza che il Domenichi non sia intervenuto anche altrove. Malgrado ciò, la giolitina 1550 è la migliore perché condotta sul manoscritto e il Fatini se ne avvale collazionandola con la giuntina 1598, la giolitina 1565, la Fantini 1723, la Bianchi 1848. E tuttavia anche il Fatini, come già accennammo, non sempre si attiene al lessico popolaresco della *princeps*, anche lui seminando rammodernamenti o modificando senza necessità. Per questo abbiamo confrontato l'edizione Fatini, la Seroni, la Bianchi sulla *princeps* minuziosamente conservando<sup>47</sup>.

La spinta degli elementi demotici e gergali, colti dalla realtà della conversazione, si incontra anche nelle «due novelle del periodo pratese» – da Maestri esaminate non disgiunte dalla restante produzione firenzuolana – affini per il taglio più

<sup>46</sup> Ivi, p. 42.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 45-46.

«parlato» che «narrato»<sup>48</sup>. Parimenti in quel testo così irrituale e irriverente che è *La prima veste dei discorsi degli animali* (1548), la patina linguistica, nella girandola continua di locuzioni espressive, pone interrogativi di non lieve entità. La redazione trasmessa dal Magliabechiano VIII.1442.3 della Biblioteca Nazionale di Firenze non persuase interamente Maestri, che optò per una soluzione già asseverata dagli studiosi precedenti:

abbiamo un manoscritto mutilo ed una prima edizione tratta da un manoscritto diverso. Né è dimostrabile, malgrado la più patina popolare, che la lezione del codice sia migliore rispetto a quella, completa, della giuntina. Per questo non vogliamo rompere l'omogeneità e preferiamo, col Fatini, quest'ultima<sup>49</sup>.

Sotteso a un senso che Maestri (non senza ragione) giudicò allegorico è il *Dialogo delle bellezze delle donne*, una sorta di compromesso tra la vulgata opacità della misoginia tardoumanistica e la riflessione di matrice neoplatonica parecchio in voga nel Rinascimento. Il *Dialogo*, a ben guardare, nasce proprio in quest'aura di pensiero, poiché agita una problematica al servizio della nuova letteratura, come Maestri riconobbe:

L'opera è famosa ed ha tramandato fino a noi l'immagine del Firenzuola sottile delibatore e contemplatore della bellezza femminile [...]. Ma il dialogo si inserisce nel filone platonico e rinascimentale della bellezza e dell'amore ed è fra i migliori per il felice temperamento di alta tematica e di muliebre e domestica conversazione<sup>50</sup>.

Se in questo modo gli strumenti della filologia consentirono a Maestri risultati persuasivi, tanto più funzionali si rivelarono per l'intricato *trobar* delle *Rime* (1549), il cui ordinamen-

<sup>48</sup> Ivi, p. 47.

<sup>49</sup> Ivi, p. 48.

<sup>50</sup> Ivi, p. 49.

to, a cominciare dalle «poesie del periodo romano per Costanza Amaretta», pose all'editore non pochi dubbi. Maestri si domandò in effetti se fosse possibile dare al *corpus* lirico del Firenzuola un corretto ordine sequenziale, in grado di restituire, per quanto possibile, un disegno ideale cui corrispondeva sul piano storico una particolare rilevanza biografica dell'autore. Di qui la decisione di adottare scelte diverse da quelle cui si attenne il Fatini:

La nostra proposta di riordinamento parte invece dalla possibilità di congetturare una successione migliore, raggruppando le rime per affinità di argomento e di genere letterario e rispettando un certo ordine cronologico nei vari gruppi, giacché è possibile stabilire alcune date e numerose sequenze<sup>51</sup>.

Insomma un progetto di regolazione dei componimenti minutamente perseguito, che non prescinde dall'impreziosito virtuosismo dei versi composti per la nuova amata:

È una soluzione, che permette non solo di disporre le *Rime* con una certa coerenza cronologica, di situazione e di genere, ma di apprezzare, per la prima volta, l'esile grazie letteraria delle poesie per Selvaggia, liberate dall'intrico degli altri componimenti<sup>52</sup>.

Il nipote (per parte di madre) di Alessandro Braccesi fu dunque non solo un prosatore ironico e caricaturale, bensì anche un rimatore capace di servirsi sottilmente del modello petrarchesco, da cui derivare insegnamenti di ornata e impreziosita lirica amorosa. E tuttavia, quando le strutture metriche si incaricano di reggere un'argomentazione prescelta come materia di confronto, allora anche l'insigne esempio del Petrarca può alimentare opzioni concorrenti, specialmente nei

<sup>51</sup> Ivi, p. 50.

<sup>52</sup> Ivi, p. 52.

casi in cui la perizia metrica si salda con il piacere dell'anti-convenzionalità:

Il Firenzuola non ha seguito il regolare schema metrico della canzone petrarchesca, in cui la stanza è costituita da due parti: fronte e sirima, spesso legate da un verso di collegamento: chiave<sup>53</sup>.

Maestri, seguendo da vicino il magistero di Dionisotti, ebbe ben chiaro che dal punto di vista della geografia letteraria cinquecentesca l'area di sviluppo primaria e più intensa è quella fiorentina. Innanzitutto perché è il terreno più interessato alla questione della lingua, nel quale la soluzione del Bembo appare opinabile e niente affatto convincente. E qui si comprende il fascino esercitato su Maestri da Giovan Battista Gelli, la cui eccentrica e irregolare produzione lo rende un emblematico protagonista del Rinascimento, a cominciare dalla sua dichiarata ostilità alla dottrina trecentista propugnata dall'autore delle *Prose della volgar lingua*. D'altronde, come s'è detto, Maestri comprese che nel composito, intricato (e irrisolto) orizzonte letterario del pieno Cinquecento non si può prescindere in alcun modo dalla questione della lingua. Infatti anche nel commento ai testi del Firenzuola, non perse occasione per rammentare che la lingua, in quel secolo così difficoltoso da comprendere per gli uomini del presente, non è solo veicolo di cognizioni, ma si trasforma in tensione identitaria:

Trissino fu tra gli autorevoli sostenitori di una lingua letteraria italiana o cortigiana, elaborata cioè sugli elementi migliori e comuni ai vari dialetti italiani, sul modello della lingua usata nelle corti ed in polemica con i sostenitori del toscano letterario (Bembo), o del toscano (Tolomei) o fiorentino parlati (fra gli altri, Machiavelli)<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> Ivi, p. 110, nota 116.

<sup>54</sup> Ivi, p. 71, nota 59.

Con l'edizione delle *Opere* del Gelli, apparsa nel 1976, vediamo ancora in azione il filologo di razza. La diffusione talora rimaneggiata delle stampe, persino in una realtà circoscritta qual è la città di Firenze, porta a una circolazione dei testi tanto più larga quanto incontrollata. Si rileggano, solo per attenersi a un esempio, le considerazioni circa la traiettoria testimoniale di due commedie gelliane che impongono all'editore due problemi opposti, risolti da Maestri in funzione complementare, con accorgimenti in grado di sanare le rispettive anomalie:

Per la *Sperta* abbiamo scelto l'edizione giuntina 1550, perché è stata l'ultima fiorentina vivente il Gelli. Tuttavia l'abbiamo collazionata con la 1543 e la 1548 ed abbiamo constatato che la 1543 e la 1548 sono differenti fra loro ed entrambe differiscono dalla giuntina 1550. Questa, sia rispetto alle due edizioni precedenti, sia rispetto all'*Errore*, pubblicato nel 1556, presenta un linguaggio più parlato, ottenuto soprattutto per scorciature di tronche e d'apostrofi. Nessun problema presenta l'*Errore*, edizione unica, pubblicata vivente l'autore<sup>55</sup>.

Più ancora, e prima ancora di Bandello, il Gelli apparve a Maestri il letterato emblematico del Cinquecento. Nella dotta

<sup>55</sup> GIOVAN BATTISTA GELLI, *Opere*, a cura di D. MAESTRI, Torino, UTET, 1976, p. 43. L'intensa osmosi, patrocinata dal Gelli, tra lingua e società, è un aspetto che molto suggestionò Maestri, e ne sottolineava l'esito pratico: «La fortuna del Gelli fu anche linguistica e le sue opere furono fra i più autorevoli "testi di lingua" del *Vocabolario della Crusca*» (ivi p. 26, nota 29). E certamente l'esperienza del Gelli è da ricondurre ai bisogni reali di una civiltà cittadina che con fierezza si proietta nel paradigma stabilizzante della tradizione letteraria: «Entro questa medesima linea di esperienza culturale è poi da inquadrare la polemica, condotta dal Gelli e dall'Accademia, a favore della fiorentinità della lingua letteraria e dei rapporti stretti fra la lingua parlata e quella scritta, contro gli attacchi condotti dal Bembo e dal Trissino, già orgogliosamente rifiutati perché non fiorentini» (ivi, pp. 25-26).

*Introduzione* al corposo volume si soffermava a descrivere l'uomo politico, la sua assennata partecipazione alla comunità che ne sostiene il ruolo, in anni in cui precocemente vennero condannate le tesi machiavelliane, quando alla nobiltà degli intelletti subentra un nuovo ideale aristocratico, sempre più legato alla stirpe signorile che detiene il potere assoluto:

Non si può infatti considerare l'opera del Gelli senza riferirla a questo tempo fiorentino e alle condizioni della sua classe, cui l'artigiano calzettaio si ancorava, e neppure attribuirgli posizioni culturali arcaiche ed attardate a causa della sua origine popolare o per una sorta d'ingenua ammirazione che lo tratteneva fra Dante, il Trecento e certo umanesimo fiorentino. La sua problematica invece, compresa l'apparente semplicità provinciale, dimostra che egli, piuttosto che trattenersi *prima* del pieno Rinascimento, viene *dopo* e che l'entusiasmo per la *Commedia* ed il riaffiorare di istanze platoniche e savonaroliane, accanto all'aristotelismo della Contro-riforma, adattato al clima di Firenze, costituiscono un programma culturale in polemica smorzata, ma costante contro lo sforzo della generazione del Machiavelli e del Guicciardini di perfezionare il naturalismo rinascimentale, fondandolo sull'esperienza concreta dell'uomo nella storia e nella politica, in un rapporto fra il pensare e il fare, che risolvesse la situazione scottante del proprio tempo. Nelle opere del Gelli invece la vita politica non trova spazio, non anima né discussioni, né confronti, appare nettamente «saltata» nei suoi tratti specifici, e persino il ricordo delle discussioni degli Orti Oricellari si dispone nelle linee di un'ammirazione culturale, addirittura linguistico-retorica<sup>56</sup>.

In Gelli, che pure si è abbeverato largamente alle fonti trecentesche, Maestri vide un intellettuale che si pone in senso diverso, sebbene non contrapposto, da quello dell'imitazione classicistica corrente nella letteratura del Rinascimento. Nel denso articolo apparso sul fascicolo di gennaio-marzo 1974 della rivista «Lettere italiane», egli non solo ne studiò le lezioni

<sup>56</sup> Ivi, pp. 10-11.

dantesche, ma ne precisò anche la fisionomia e gli interessi. Il lavoro mira a mostrare, da parte di Gelli, «una difesa di Dante, efficace, ma cauta, sulla base di un gusto nuovo, ma inconsapevole delle conseguenze implicite in certe valutazioni», le quali, osserva Maestri, «troveranno il loro sviluppo solo in un'età più vicina a noi, incline a valorizzare la fantasia, il sentimento, la personalità»<sup>57</sup>.

Anche all'interno di una tradizione ricca e vitale come quella fiorentina, la problematica linguistica rappresenta una questione molto seria, persino identitaria, come si vede appunto nella riflessione del Gelli intorno alla *Commedia* dantesca e alla sua complessa varietà verbale. In questo quadro, Maestri collocò opportunamente le varie fasi dell'attività del Gelli, e ne spiegò limiti e pregi, incasellandola in quel determinato periodo storico che vede affermarsi, quasi senza resistenze, il principato mediceo del figlio di Giovanni delle Bande Nere. Nei diversi atteggiamenti critici e morali del Gelli, nel quale il piano letterario si sovrappone spesso a quello biografico, Maestri ravvisò una posizione polemica nei confronti del Bembo, un personaggio ingombrante e scomodo, la cui teoria linguistica lo lasciava insoddisfatto e contrariato.

L'entusiasmo di Gelli per la libertà espressiva di cui Dante è insuperato modello, va infatti interpretato, a giudizio di Maestri, come un'opzione alternativa alla dottrina codificata nelle *Prose della volgar lingua*, la cui rigidità normativa appare al Gelli riduttiva e limitante: «Vi è certamente, in questo apprezzamento di Dante, un gusto nuovo, rivolto al severo, al grandioso, al potente, già diverso da quello bembesco»<sup>58</sup>. Maestri si ingegnò a dimostrare che il Gelli segue un suo personale

<sup>57</sup> D. MAESTRI, *Le «Lecture» di Giovan Battista Gelli sopra la «Commedia» di Dante nella cultura fiorentina dei tempi di Cosimo I De' Medici*, «Lettere italiane», XXVI, 1 (1974), pp. 3-24: 16.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 14.

programma linguistico-letterario, «con un'evidente posizione polemica contro Bembo ed i suoi seguaci e col desiderio di attenuare la superiorità di Petrarca su Dante»<sup>59</sup>. D'altronde in quegli anni confusi e contraddittori, a Firenze molto si dibatte circa quel «Bembo per il quale era indiscutibile la superiorità di Petrarca e di Boccaccio su Dante, accusato di rozzezza e di sconvenienza. Contro queste accuse, Firenze, grazie a commentatori come Varchi, Giambullari, Gelli, Lenzoni ed all'opera dell'Accademia fiorentina, rappresentava un'isola di strenua difesa, anzi un'inversione di tendenza»<sup>60</sup>.

Gelli, fece notare Maestri, si è fervidamente industriato a sdipanare quel groviglio di diffidenze preconette nei confronti di Dante, cercando di ricavare dalla lettura della *Commedia*, non senza qualche forzatura, un progetto linguistico cui assegnare una sorta di liberazione retorica. Ossia una personalissima idea di questione della lingua, riferita a una situazione espressiva derivata da un dialogo diretto con il testo dantesco, e in sintonia con una nuova precettistica connaturata a una dimensione identitaria. Di questa operazione gelliana Maestri specificò benissimo le fasi e le modalità:

Se al Petrarca è accordata la superiorità della perfezione linguistica, tuttavia l'ammirazione del Gelli va a Dante, per la grandiosità e l'audacia del genere affrontato, ben più impegnativo di quello lirico. L'argomentazione è condotta secondo quattro punti: 1) Dante scrisse in un'età barbara, perfezionando decisamente la lingua rozza dei suoi tempi; 2) Dante affrontò argomenti scientifici mai prima toccati, vincendo la resistenza di una materia ispida e difficile; 3) Dante arricchì la lingua poetica volgare più che il Petrarca, se si paragona il cammino da lui percorso rispetto ai suoi contemporanei al cammino percorso da Petrarca rispetto a Dante; 4) è più magnanima impresa affrontare un continuato poema, con le diffi-

<sup>59</sup> Ivi, p. 15.

<sup>60</sup> Ivi, p. 11.

coltà oggettive imposte dalla varietà e dall'impegno costante dell'ispirazione, che non brevi liriche<sup>61</sup>.

Nell'esaminare le lezioni gelliane sulla *Commedia*, Maestri individuò una direzione di più viva attualità rispetto alle idee del cardinale veneziano, direzione fondata su una concezione della lingua intesa come strumento di coesione di una comunità che si riconosce in valori condivisi. Sembra verosimile che lo stesso Maestri si lasciò suggestionare dall'esperienza gelliana perché assai più caratterizzata in senso ideologico da quei valori civili che egli stesso avvertiva come imprescindibili, fino a dividerne l'*indignatio* insofferente per l'uso strumentale della letteratura da parte dei ceti dominanti. In tal senso si spiegano anche certe considerazioni di Maestri, per il quale l'osservatorio gelliano consente di ricostruire, al di fuori dei canoni convenzionali, il valore sociale della letteratura, così singolarmente importante per la definizione di una comunità per così dire "nazionale": «per il Gelli, la letteratura deve suscitare nell'uomo la virtù e contribuisce alla ben ordinata vita della collettività»<sup>62</sup>. L'indizio si rivela fondamentale per comprendere quanto sia meritoria l'indagine di Maestri su uno scrittore "minore", il quale tuttavia manifesta una sorprendente affinità con le idee e la prassi del moderno critico militante, il quale si domanda giustamente quale possa essere il suo contributo a beneficio dell'interesse generale:

il Gelli ha delineato la sua idea della *Commedia*, fonte di sapere risolutivo capace di appianare autorevolmente perplessità ed inquietudini, interiorizzando i problemi dell'uomo e chiudendoli in un caratteristico processo che va dal senso alla ragione, fino alla contemplazione della verità [...]. Da ciò il richiamo costante nelle *Lezioni* al nesso ragione-fede, la precisa fissazione dei limiti di Virgilio e delle argomentazioni naturali, anche quelle altissime di Ari-

<sup>61</sup> Ivi, p. 15.

<sup>62</sup> Ivi, p. 10.

stotile, e tuttavia il carattere di completamento, non di contraddizione, della teologia rispetto alla filosofia. Una dimostrazione cauta, in sostanza, ma incalzante, appoggiata su di un testo autorevole e «fiorentino», per battere una concezione problematica e fattiva della vita e convincere, sia l'uomo di cultura che il cittadino, su piani diversi, a scegliere per la vita interiore una ordinata sistemazione contemplativa e per quella politica un atteggiamento di convinta e dignitosa accettazione dell'ordine costituito<sup>63</sup>.

In questa «esaltazione fervida della lingua fiorentina» si collegano «le convinzioni politiche» del Gelli, impegnato a fare di Dante un «patriota», a ribadire un'immagine particolarmente presente nelle lezioni sulla *Commedia*. L'antibembismo del Gelli si manifesta *e silentio* proprio nell'impostazione di un'esegesi apologetica, secondo la quale il primato fiorentino nel volgare dipende anche da ragioni extraletterarie. Maestri non nascose le aporie e le incongruenze dell'esegesi gelliana, ma le interpretò come espedienti per tentare di superare difficoltà teoriche, come dimostra lo squilibrio che spesso deriva tra astrazione e concretezza:

non è nostro compito esaminare gli errori e le sviste e le deformazioni del commento gelliano o le eventuali anticipazioni esegetiche. Piuttosto c'interessa la coerenza anche di questi errori al suo sistema di interpretazione, per capire il particolare modo di colloquio con il gran testo della *Commedia* di uno scrittore e di un'epoca, che hanno contribuito alla crescita dei mezzi d'interpretazione e delle determinazioni di questa poesia<sup>64</sup>.

Accanto a questo valore profondo della parola come testimonianza filosofica, segno della verità e della realtà delle cose, c'è, inscindibile da esso, l'enunciazione di una coscienza del mondo verbale, un labirinto pieno di insidie, dal quale tuttavia scaturiscono emozioni di poesia nuova e originale. An-

<sup>63</sup> Ivi, p. 24.

<sup>64</sup> Ivi, p. 20.

cora una volta, e con una certa insistenza, Maestri si prodigò a dichiarare quel «fondamento autobiografico e sociale della idea gelliana di letteratura come chiarificazione dell'esistenza e soluzione dei suoi problemi»<sup>65</sup>. Orbene a fronte della vicenda umana di un protagonista della Resistenza, certi contrappunti non possono non far pensare a una consapevolezza quasi simbolica. Qui il critico guarda alla propria costruzione identitaria, nel nuovo regime repubblicano sorto dalla catastrofe del ventennio fascista, come a una serie di opzioni da rimescolare. E non a caso il confronto è con il Varchi, orgoglioso esponente di parte repubblicana esiliato a Padova e poi richiamato a Firenze da Cosimo con il prestigioso incarico di storiografo ufficiale (il medesimo, si noti, che Bembo ottenne – per converso – dalla Repubblica di Venezia), a marcare le distanze dal Gelli, di spirito così diverso e dimesso:

A differenza poi di Varchi e degli altri commentatori del suo tempo, per i quali i singoli passi della *Commedia* sono troppo spesso pretesto per un'esercitazione di dottrina aristotelica a sé, trascinati dall'idea che, se nella *Commedia* c'è tutto, allora per ogni singolo verso si può parlare di tutto, Gelli fa un notevole sforzo per ricostruire canti e situazioni secondo una precisa organizzazione, talvolta esercitando violenza al testo, ma non venendo meno ad un disegno coerente. Egli si accosta a Dante con entusiasmo ed ammirazione, ma anche con un suo particolare gusto di letteratura e di poesia. Non rinuncia a mostrare le qualità dotte, filosofiche e teologiche della *Commedia*, anzi la sua lettura è proprio volta a rivelare le molteplici stratificazioni culturali, le prospettive e le intersezioni complesse, per i significati e le intenzioni, entro cui si collocano episodi, personaggi, azioni, figure, parole; e nella capacità di sorprendere nella situazione concreta il coagularsi dell'energia intellettuale e figurativa di Dante, consiste il modo di lettura caratteristico di Gelli<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> Ivi, p. 9.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 17-18.

In questo saggio, va riconosciuto, Maestri diede il meglio di sé. Nelle pagine gelliane, una lettura simbolica dei vari codici e registri espressivi della *Commedia*, è doveroso «riconoscere la densità ricca di contratte implicazioni delle dimostrazioni dantesche, ove l'organizzazione lessicale ed immaginifica rivela, in scorciature energiche e nette, una particolare concentrazione intellettuale»<sup>67</sup>. Pertanto, volendo spiegare «il comportamento caratteristico di Gelli», la sua «interpretazione allegorica», Maestri si interrogò in merito all'associazione di significati riposti, i quali nondimeno concorrono a sciogliere alcuni nodi enigmatici:

L'intenzionalità dotta, che il commentatore si sforza costantemente di cogliere nella rappresentazione, tende, aristotelicamente, a ricostruire il processo dantesco dall'universale della cultura filosofica-teologica all'individuale del suo messaggio artistico, risalendo dal concentrato dell'immagine al complesso che la presuppone, dal punto alla base piramidale che lo sorregge<sup>68</sup>.

La meravigliosa e irripetibile unità della lingua dantesca significa per Gelli una poesia drammaticamente esperita nella più autentica sfera spirituale. Maestri se ne avvide, e colse in quella feconda sperimentazione lo specchio di una introspezione: insomma, Gelli si serve di Dante per comprendere un contrappeso penitenziale, poiché parallelamente all'esperienza di una poesia teologica – come insegnò Landino ai tempi del Magnifico – acquista sempre maggior valore il fervido e ingegnoso idioma nel quale tale poesia è enunciata. E questa poesia trasforma in simboli quegli eventi drammatici la cui sfera etica costituisce il peso di un'oppressione moralistica, tanto acuta quanto smisuratamente stratificata. Gelli si propone di delucidare le potenzialità di certe istanze, facendosi artefice di

<sup>67</sup> Ivi, p. 18.

<sup>68</sup> Ivi, p. 19.

un nuovo effetto dialettico, dal volto cangiante, ma senza privarsi al tempo stesso del classicistico schema di tutela degli archetipi di ascendenza classica,

come nelle bellissime lezioni sul canto dei lussuriosi ed in particolare sull'episodio di Paolo e Francesca, fondate sulla duplice indagine della pietà di Dante e della finzione ambigua con cui il dannato maschera la sua colpa. Un'inclinazione legata ad una sensibilità più mondana spinge il Gelli a seguire il crescendo della compassione di Dante in un'atmosfera soffusa di mollezza, ove le colombe della similitudine sono scelte per emblema della lussuria perché animali sacri a Venere [...]. Tutto riceve in questo canto un ingentilimento rinascimentale, una finezza nuova, che tuttavia non offusca l'oggettività delle osservazioni<sup>69</sup>.

Il sistema poliedrico congegnato dal Gelli sa resistere perché conformabile ai principi regolativi di una temperata interpretazione. Una costruzione abilissima finalizzata a comprendere i tratti distintivi di un *ordo* verbale che comporta una volontà inclusiva di significati contrapposti. Ecco così svilupparsi la spiegazione del critico che tende a definire la nobiltà dei personaggi propri della tragedia, senza nondimeno trascurare la relatività etica di cui si era avvalso il Gelli per legittimare la modulazione dantesca:

l'abbandono così apparentemente naturale di Francesca e l'indulgenza così apparentemente immediata di Dante non impediscono al Gelli di cogliere il sottile gioco dialettico fra il dannato, che vuole ingannare il poeta per attrarre la sua simpatia, affinché non comprenda la natura del peccato, e la ragione di Dante che non perde il controllo di sé<sup>70</sup>.

Parrebbe a prima vista che l'inventario aristotelico cui il Gelli si attiene subisca talvolta l'influenza di un predicato poe-

<sup>69</sup> Ivi, p. 21.

<sup>70</sup> Ivi, p. 22.

tico che propende per una supina accettazione del principio di imitazione. Invero, specificò Maestri, la tassonomia rigorosa cui Gelli si riferisce quando vuole accordarsi con il testo dantesco valuta caso per caso ogni singolo episodio, senza lasciarsi abbindolare dal mirabile delle emozioni, anzi piuttosto appagando la sua indole di aristotelico, come dimostra la rigorosa combinazione di significati multipli attribuibili al vizio dell'indolenza:

È, infatti, proprio grazie alla sua formazione aristotelico-cristiana che il commentatore sa interpretare coerentemente episodi e passi famosi, con acutezza ed articolazione ammirevoli. Notevoli, ad esempio, le osservazioni sul canto degli ignavi, con la sottolineatura del disprezzo morale di Dante, filtrato attraverso la rinascimentale riprovazione per chi non lascia fama di sé nel mondo<sup>71</sup>.

Su un punto, per concludere, occorre insistere. Ovvero sui nitidi contorni del Maestri militante per ripercorrere correttamente il tragitto del critico e del politico<sup>72</sup>, a sua volta sdoppiato fino a intravedere nel Gelli un interlocutore di se stesso. Con la concisione di cui spesso si serve, cui corrisponde la capacità di discernere nitidamente i contorni dell'oggetto indagato, Maestri evidenziò l'aspetto più edificante del neostocismo civile del Gelli, energico nei suoi imperativi di pedagogia collettiva, più che mai vivi nelle loro stesse forzature, e perciò deliberatamente ammirati da Maestri:

Si vede una certa democraticità nella direzione didascalica della cultura di Gelli, ma essa piuttosto sottintende un rapporto di assimilazione devota in chi la partecipa, rispetto ad un sistema di verità già predisposte, convincenti di per sé. Il compito dell'uomo di

<sup>71</sup> Ivi, pp. 20-21.

<sup>72</sup> Sul politico militante, cfr. A. PIETRASANTA, *Delmo Maestri: un percorso di libertà*, in questo stesso fascicolo, pp. 215-33.

cultura si riduce allora ad una funzione, più che di elaborazione e ricerca, di illustrazione, o di comprensione lucida e misuratamente entusiastica. La vocazione gelliana a illustrare, parafrasare e tradurre tante pagine, riprese dalla grande tradizione antica e volgare, nasce da questa convinzione che il sapere, più che essere conquistato, ci è offerto e deve essere mediato ed accettato<sup>73</sup>.

Nell'infuocato clima dell'Italia repubblicana degli anni Settanta, quando soluzioni di scelte eversive sembravano dare risposta ai conflitti laceranti di una nazione incapace di sottrarsi all'usura perbenistica delle convinzioni dei cattolici e dei marxisti, la critica letteraria, posta dinanzi a certi autori, si adeguò a teorie di giudizio ideologicamente connotate, da cui derivò, nell'intransigenza definitoria degli opposti schieramenti, l'incomprensione di molte opere e di molti testi. Maestri non escluse la caduta di certe etichette perlopiù di ascendenza politica (vale a dire, all'epoca, "partitica"), anzi la auspicò. Così per se stesso rettificò la pressione di tendenze sintomatiche, e si protesse dietro una lorica di arguta conoscenza storica, che applicò anche, vittoriosamente, nella sua interpretazione di Gelli (e parimenti di Firenzuola e Bandello).

Lungi da ogni rimozione o ribellismo post-crociano, nondimeno Maestri ritornò alla storia, specie alla storia politica, giacché il bravo critico letterario deve essere innanzitutto storico e filologo. Di qui lo scrupolo di fornire spiegazioni circa «la posizione dell'artigiano Gelli e le sue decisioni personali rispetto al malessere del ceto sociale a cui appartiene»<sup>74</sup>. Non è scrupolo di poco conto. Tra aristotelismo regalista e avanguardia fiorentinizzante, Gelli non tenta di rielaborare canoni già praticati, e ormai superati dagli eventi, bensì di assicurarsi una posizione in apparenza conformista ma in realtà surrogata da un contegno prudente e rispettoso. È questo un aspetto

<sup>73</sup> Ivi, p. 12.

<sup>74</sup> Ivi, p. 8.

del Gelli con il quale Maestri si confronta come in uno specchio:

Certo noi poco sappiamo delle convinzioni politiche del Gelli, anche se è evidente l'adesione pacata, ma senza esitazioni, al principato e la costante impressione di avere a che fare con un uomo d'ordine, che non discute certi problemi perché li ha già risolti<sup>75</sup>.

Sul filo dell'esperienza duale di un uomo che ha patito la sopraffazione della dittatura fascista e se ne è ribellato raggiungendo le file della Resistenza, Maestri vide in Gelli un antesignano del cosiddetto "moderato" dell'Italia rinata una seconda volta dopo il Risorgimento. E in effetti, vide bene. Tramite la sua produzione letteraria, Gelli si appresta a conquistare un posto protetto nel nuovo ordinamento principesco instaurato da Cosimo I, protetto da Carlo V grazie anche al matrimonio con la raffinata e affascinante Eleonora Álvarez de Toledo. Non si scherza con l'energico duca di Firenze, futuro granduca di Toscana. E Gelli lo sa bene:

Non ha bisogno di discutere di repubblica e di monarchia, giacché l'universo gli si presenta, sulla scorta di Dante, come ordine, in cui la vita politica ha il suo *optimum* nel principato<sup>76</sup>.

In un sistema contrassegnato dal duraturo successo del principe, occorre adeguarsi a convenzioni storiche soggette a variabili combinatorie, giacché la coscienza dell'intellettuale, tipica poi dell'età moderna, è tenuta necessariamente a adeguarsi ai mutamenti, i quali comportano vere sostituzioni di forma e sostanza. Maestri, grazie anche alla sua personale vicenda di intellettuale *engagé*, ne riconobbe la sintesi mimetica, densa di ammaestramenti per l'età presente, proprio nell'in-

<sup>75</sup> Ivi, p. 4.

<sup>76</sup> Ivi, p. 5.

gegnoso Gelli, partecipe involontario dell'antitesi ma volontario partecipe di un vita civile ubbidiente a un decoro attuato con la forza del despotismo:

la piccola e media borghesia artigiana e commerciante fiorentina esce sconfitta, come l'aristocrazia del resto, dal tentativo di riorganizzare la repubblica e di garantirsi una più larga partecipazione al potere politico. Dopo la repubblica del 1527, questo ceto e i suoi rappresentanti a livello culturale, quando non rimangono chiusi in un repubblicanesimo puramente nostalgico, finiscono per rassegnarsi alla signoria medicea, che garantisce la pace e l'eguaglianza civile. È un'eguaglianza di sudditi davanti al signore, che chiede a tutti disciplina e ubbidienza, ma è quanto basta ad una classe stanca e delusa. Gelli risponde a queste inquietudini e stanchezze sul piano individuale e contemplativo, ove la razionalità e la fede gli garantiscono un cammino sicuro<sup>77</sup>.

Avendo valore di simbolo, ricordato agli eventi del presente vissuti in prima persona dallo stesso Maestri, l'icastica figura del Gelli, più ancora di quelle di Firenzuola e Bandello, può ben figurare a suggellare l'epilogo della ardita condotta critica di un uomo come Maestri, anch'egli rifiorito in un'età fervida di relazioni sociali tra gli eruditi e i virtuosi della critica letteraria.

<sup>77</sup> Ivi, p. 8.

FRANCESCO SBERLATI

*Esegesi dei "temperamenti". Maestri studioso del Cinquecento.*

Il saggio analizza l'attività di Delmo Maestri studioso della letteratura cinquecentesca, e si sofferma a illustrare la figura dell'editore e commentatore di Matteo Bandello, Agnolo Firenzuola, Giovan Battista Gelli. Il lavoro tenta di mettere in evidenza le novità critiche introdotte da Maestri, e la sua particolare concezione di critica letteraria, mai disgiunta da un preciso orizzonte ideologico, nel quale anche la politica, intesa come partecipazione militante al servizio della collettività, ha parte attiva.

*Exegesis of the "temperaments". Maestri, scholar of the sixteenth century.*

This paper analyses the work of Delmo Maestri, scholar of sixteenth-century literature, and focuses on illustrating the figures of Matteo Bandello, Agnolo Firenzuola and Giovan Battista Gelli as publishers and commentators. The work attempts to highlight the critical innovations introduced by Maestri and his particular conception of literary criticism, which was never separated from a precise ideological horizon, in which politics, understood as militant participation in the service of the community, also played an active role.

Articolo presentato a ottobre 2025. Pubblicato *on line* a dicembre 2025  
© 2025 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.  
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons  
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0  
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno XI, 2025  
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2025.11.235-268